

**DANIELA BARTENS**

Zur Sprache kommen  
Schwabs früheste Sepp-Figuren und das Sprechen „wie ein Hund“

Originalbeitrag

Empfohlene Zitierweise:

Daniela Bartens: Zur Sprache kommen. Schwabs früheste Sepp-Figuren und das Sprechen „wie ein Hund“. In: Dossier Werner Schwab. Hrsg. v. Daniela Bartens und Harald Miesbacher. Erstellt am 5.12.2018. (= *Dossieronline*). DOI: 10.25364/16.02:2018.1.1 (zuletzt aufgerufen: TT.MM.JJJJ)

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



**„Von seinem ersten Auftauchen in Schwabs Werk an gehört der ‚Seppkötter‘ also auf die Seite des Drecks, auf die Seite der zu Käfern Erniedrigten, die sich zu reißenden Wölfen aufplustern und dabei vor die Hunde gehen.“**

*Daniela Bartens über Werner Schwab*

## **DANIELA BARTENS: Zur Sprache kommen. Schwabs früheste Sepp-Figuren und das Sprechen „wie ein Hund“**

Die Aussage, dass Schwab in den 1980er Jahren beinahe ein Jahrzehnt lang abseits des Betriebs und jenseits von Publikationsmöglichkeiten äußerst hermetische Prosa verfasst und sich dabei sukzessiv seine Sprache „erschrieben“ habe, ist zum Gemeinplatz der Schwab-Forschung geworden. Die Grazer Germanistin und Betreuerin des Schwab-Bestands am Franz-Nabl-Institut, Daniela Bartens, setzt sich in ihrem Beitrag *Zur Sprache kommen* zum Ziel, am Beispiel der Genese einer der zentralen Figuren des Schwab-Kosmos, des „Sepp“, die Herausbildung jenes spezifischen Idioms in der frühen Prosa werkgenetisch nachzuzeichnen. Ausgehend von dem frühen Arbeitstagebuch *in harten schuhen* erkundet sie insbesondere den noch gänzlich unerforschten Prosagesang „*ORGASMUS : KANNIBALISMUS*. Sieben Liebesbriefe an die eigene Beschaffenheit“, in dem Schöpfungsprozesse als Formwerdungs- und Umformungsprozesse vollzogen werden, und deutet die zugrundeliegende performative Wort-Poetik als „präzise Positionsbestimmung“ Schwabs, der sich „innerhalb einer privatsprachlichen Semiotik ein eigenes Bedeutungsuniversum schafft“. Die Sepp-Figur markiert darin eine Position äußerster Erniedrigung, die zur Deterritorialisierung des Sinns, zur Tierwerdung, im Umkehrschluss aber auch zur ödipalen Aufblähung führt. Über die im Frühwerk nachweisbaren intertextuellen Kafka-Bezüge, insbesondere die Bezugnahmen auf Josef K.s Sterben „wie ein Hund“ am Ende des *Proceß*-Romans und deren Lesarten bei Adorno und in Deleuze/Guattaris *Kafka*-Buch, wird eine Verbindungslinie von Josef K. als „Ur-Sepp“ über den Holocaust bis zu einer widerständigen Poetik des Klein-Machens und der Entgrenzung des Sinns bei Schwab gezogen, die in der Figur des „Hundemund“ – auch als chiffrierter Artaud-Hommage – gipfelt.

## ZUR SPRACHE KOMMEN

Schwabs früheste Sepp-Figuren und das Sprechen „wie ein Hund“

### Das „Josefgefühl“ ohne „Sepp“<sup>1</sup>: *in harten schuhen*

„Das ist auch Aufgabe, einen Menschen machen. Den man nicht mehr erniedrigen kann“<sup>2</sup>, schreibt Schwab unter dem Datum „11.3.80“ in seinem Arbeitstagebuch *in harten schuhen*, das 1999 von Schwabs Witwe Ingeborg Orthofer aus dem Nachlass herausgegeben wurde. Wie hätte man sich einen solchen Menschen zu denken? Als ein Opfer? Oder auch als (Mit-)Täter? Oder jenseits jedes moralischen Sinnzusammenhangs als einen, der so tief gesunken ist, dass man ihn nicht weiter herabsetzen kann? Einen, den die äußerste Erniedrigung, das Tier-Werden,<sup>3</sup> in der Selbstüberschreitung zu neuer Souveränität (in der Terminologie Batailles) finden lässt? Den paradoxerweise gerade die Selbstentfremdung zur Selbsterkenntnis führt? Oder umgekehrt auch als einen „Schaffenden“ im Sinne von Nietzsches Konzept des „Übermenschen“, der als „Einsamer“ jenseits der „Heerde“ sich selbst sein „Gesetz“ gibt,<sup>4</sup> „der über sich selber hinaus schaffen will“ und so in der doppelten Wortbedeutung „zu Grunde geht“?<sup>5</sup>

Der kurze Tagebucheintrag des damals 22jährigen Schwab bietet keine einfache Antwort an. Vielmehr werden im komplexen sprachlichen Wechsel zwischen unpersönlicher Man-Erzählung, scheinbar autobiographischer Ich-

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu das „Seppjosefgefühl“ in: Werner Schwab: *MINUS EINHORN: erstes Vorwort*. In: W. S.: *ORGASMUS : KANNIBALISMUS*. Sieben Liebesbriefe an die eigene Beschaffenheit. Graz/Wien: Droschl 1996, S. 13. In der Folge im Text zitiert als: OK.

<sup>2</sup> Werner Schwab: *in harten schuhen*. ein handwerk. Graz/Wien: Droschl 1999, S. 37. In der Folge im Text zitiert als: ihs.

<sup>3</sup> Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Kafka*. Für eine kleine Literatur. Aus dem Franz. übers. v. Burkhard Kroeber. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976. (= es. 807.) S. 19f. Deleuze/Guattari beschreiben das Tier-Werden als „absolute Deterritorialisierung“ des Sinns.

<sup>4</sup> „Kannst du dir selber dein Böses und dein Gutes geben und deinen Willen über dich aufhängen wie ein Gesetz? Kannst du dir selber Richter sein und Rächer deines Gesetzes?“  
Friedrich Nietzsche: *Werke*. Abt. 1. Bd. 6: *Also sprach Zarathustra*. Ein Buch für Alle und Keinen. 11.-13. Ts. Leipzig: Naumann 1899, S. 92.

<sup>5</sup> Vgl. ebd., S. 94.

Erzählung und vorgeblich sprecherlosem, abstrakt-verdinglichendem<sup>6</sup> elliptischem Erzählen Biographeme, philosophische und (sprach-)ästhetische Reflexionen sowie zeithistorische Erinnerungsdiskurse so „verarbeitet“, dass ein Myzel, ein wucherndes Netzwerk aus sich unentwegt gegeneinander verschiebenden Bedeutungsverzweigungen entsteht, die ganz im Sinne eines poststrukturalistischen Textbegriffs in unterschiedlichste Richtungen anschlussfähig sind: über den konkreten Tagebucheintrag hinaus auf der syntagmatischen Ebene des Gesamttexts, indem einzelne Reizwörter wie die Pilze immer wieder auftauchen und durch die jeweiligen Kontextuierungen in ihrem Gebrauch definiert werden, aber auch über die Textgrenze hinaus, denn zahlreiche dieser Wörter, die in ihrer Grundbedeutung immer dem konkreten Erfahrungsraum des wahrnehmenden Subjekts entstammen – wie etwa „vergaser“ (ihs 14) oder „rübe“ (ihs 168) –, ragen textübergreifend von den frühen Aufzeichnungen bis zur Dramenproduktion der 1990er Jahre als semantische Markierungen aus dem Sprachstrom heraus, sodass sich der geschlossene Werkbegriff auflöst zugunsten der Prozessualität des Immer-Weiter-Schreibens. Anschlussfähig werden die einzelnen Tagebucheinträge aber auch durch den Echoraum aller vorgängigen Diskurse, der in ihnen nachhallt oder bewusst angesprochen wird. „es ist schon ein kommen, aber es liegt auch viel herum“ (ihs 35), heißt es in einem Eintrag vom „3.3.80“.

Zwischen Kommen und Gehen, Oben und Unten konstituiert sich der Textraum, nicht nur in der zitierten Textstelle. Starre, vorformulierte Koordinatensysteme greifen angesichts des „fliehenden“ (vgl. ebd.) Charakters der Bedeutung allerdings zu kurz, die Textbewegungen bringen vielmehr die Muster zu ihrer Deutung erst hervor. Schwab reflektiert diese Zusammenhänge selbst in seinem Arbeitstagebuch und konfrontiert das strukturalistische Rasterdenken und einen aufklärerisch-messbaren, linearen Zeitbegriff ironisierend mit einer zyklisch-ganzheitlichen, am organisch Gewachsenen orientierten Zeitauffassung und einem Schichtendenken, das durch „schälen“ (ebd.) etwas freilegen möchte.<sup>7</sup> Kant trifft, überspitzt ge-

---

<sup>6</sup> Vgl. Ingeborg Orthofer: *Editorische Notiz*. In: Schwab, *in harten schuhen*, S. 179.

<sup>7</sup> Wenn es in der Textstelle heißt: „wir schälen schon die ganze zeit. haben wir noch?“ (ihs 35), so ironisiert Schwab Heideggers *Sein und Zeit*, indem er die

sagt, auf Heidegger, Aufklärungsdenken auf ein Seinsdenken zum Tode inklusive deutscher Tiefe und Wesenheit. „es liegt“ eben „auch viel herum.“ Das Existentielle freilich, das er „so fliehend umreißen“ (ebd.) will, die Triebe und die Trauer und die Angst, entsteht erst im Gegeneinanderverschieben und Aufeinanderprallenlassen der unterschiedlichen Modelle:

schon ist es reif werden und nicht zusammengedacht mit der natur. wenn wir einst einen raster haben werden, mit der stundenanzahl festgemacht, werden die schlüsselstellen ausgemacht werden können, wie sich die horizontale und die vertikale treffen.

wir schälen schon die ganze zeit. haben wir noch?

sie ist dann von der linken seite in die augenbeleuchtete stelle gekommen und ich habe schwer geatmet. mit solcher angst beim nahen riechen. mit dem erneuten weinen beginnen ist es wieder gekommen, mit der zeit, wo wieder alles zu sehen sich anschickte ... ich habe nicht mehr und ich kann nicht und alles vom wetter abhängig. die außentemperatur, wie käme ich sonst dazu, überhaupt dazu, die hand heben zu können.

der trübsinn, die anderen haben schon recht. (Ebd.)

Das als existentielle „schlüsselstelle“ auszumachende Biographem – der „trübsinn“, also das depressive Darniederliegen des Ich –, und die Bemühungen um dessen Ausdruck, um das Herausdrücken der „inländer-eigenschaft“ (ebd.), um sie solcherart zu veräußern und dadurch loszuwerden, lassen in der Reflexion der Ausdrucksmöglichkeiten Rückschlüsse auf das Auszudrückende als ein von der „außentemperatur“ Abhängiges zu. Kann doch der „trübsinn“, durch das elliptische Erzählen mehrdeutig, nicht nur metapoetisch als Kommentar der eigenen Methode der Sinn-Dezentrierung (vgl. ihs 7), sondern auch als Selbstaussdruck existentieller, innerer („inländischer“) Befindlichkeit, möglicherweise in Reaktion auf die Großwetterlage einer dumpfen, trüb-braunen „inländischen“ Sinntrübung gelesen werden. „trübsinn“ meint in der Textstelle aber auch eine das Ich kolonisierende Zuschreibung von außen, eine Sprachpunzierung, die gemäß dem sozialen Charakter der Sprachregelungen immer schon „den anderen recht gibt“ (vgl. ebd.) und das Ich mit seinen Ideosynkrasien und seinen subjek-

---

philosophische Tätigkeit des sprachlichen Herausschälens eines Begriffes wörtlich nimmt. „die ganze zeit“ wird so lange geschält, also definitorisch umschrieben, bis nichts mehr von ihr übrig ist. Zugleich dauert das Schälen so lange, dass die Lebenszeit dadurch immer kürzer wird und die bange Frage auftaucht: „haben wir noch?“ – Zeit nämlich. Interpretiert man den Satz hingegen als einen elliptischen, dem das Akkusativobjekt fehlt, so tauchen in Zusammenhang mit dem „reif werden“ (ebd.) Bilder aus dem konkreten Lebensalltag des Ich auf: Berge von Äpfeln, Kartoffeln etc.

tiven Empfindungen aus der Sprache der Anderen und damit aus dem Kollektiv ausschließt, ihm also auch das Recht auf eine eigene Bedeutung nimmt. „der trübsinn, die anderen haben schon recht.“ (Ebd.)

Das Koordinatenkreuz, in dem sich Horizontale und Vertikale treffen, wird solcherart zum Fadenkreuz, in dem das Subjekt in seiner „ärgsten Fleischesangst“ (ihs 169) anvisiert wird. Ins (Faden-)Kreuz (der Bedeutung) gespannt, lässt sich der Körper als Beute zwar kaltmachen, das Fleischliche und das Fleisch in seiner Ausgesetztheit und mit seinen Drohungen ragt als das Andere der Vernunft aber selbst noch aus dem entleibten Körper. Die Dichotomie von Fleisch und Sprache, hier noch gefasst mit dem existentialistischen Begriff der „Angst“, treibt also von Beginn weg die Schwab'sche Sprachmaschine an. Im Kreuz als „schlüsselstelle“ treffen sich die unterschiedlichen Deutungsansätze. Das potentiell Abtötende der Raster trifft auf das Fleisch und seine Todesangst. Eine Hoffnung auf Erlösung angesichts der äußersten Erniedrigung ist der Kreuzsymbolik inhärent. „Das ist auch Aufgabe, einen Menschen machen. Den man nicht mehr erniedrigen kann.“ (ihs 37) Der Autor also als „Hypostase Gottes“ und Erlöserfigur in einem, als Gekreuzigter, der sich durch sein Schreiben selbst erlöst? Und in der Reinigung – *in harten schuhen* endet mit einem „Purgatorium“ (ihs 169) – durch das (Schreib-)Opfer auch für andere, seine Leser, zum Retter wird?<sup>8</sup>

Das ist auch Aufgabe, einen Menschen machen. Den man nicht mehr erniedrigen kann. Und, obwohl man mehr will als einen Anderen, einen anderen Menschen. Ich beginne wieder von vorn. Das ist es, millionenmal gedacht. Mein Übersetzer. Ich möchte bescheidener herumschlagen wollen. (ihs 37)

Der schon mehrfach zitierte Tagebucheintrag vom 11.3.80 zeichnet Bewegungen des Erniedrigens und Erhöhens nach und eröffnet so eine vertikale Achse im Text, wobei durch die unsicheren Sprecheridentitäten auch die Positionszuweisungen unsicher werden. Unten könnte je nach Standpunkt auch oben sein und umgekehrt. Dem Gestus des „Erniedrigens“ – historisch als „Zunichtemachen“ (ebd.), lebensgeschichtlich als „Fallen“ und „nicht mehr aufrichten [K]önnen“ (ebd.) ausformuliert – wird im Text leitmotivisch das „Armheben“ (ebd.) gegenübergestellt, das von der Gegen-

---

<sup>8</sup> Vgl. Karin Peters: *Der gespenstische Souverän*. Opfer und Autorschaft im 20. Jahrhundert. München: Fink 2013, S. 18f.

wart ausgehend eine geschichtliche Dimension und damit eine horizontale Zeitachse aufmacht. „Im Wald wurde heute keiner erschossen und nicht getroffen.“ (Ebd.) Wobei die gefinkelte Passivkonstruktion das doppelt Negierte so plastisch im Text hervortreten lässt, dass die Differenz zwischen dem „heute“ und der durch das Armheben angesprochenen Nazi-Vergangenheit samt ihren vertuschten Verbrechen tendenziell wieder aufgehoben wird. „Immer wieder das Armheben.“ (Ebd.)

Phänomene der Inklusion und Exklusion und damit des sozialen Erniedrigens und Erhöhens sind mit dem „Armheben“ unmittelbar verbunden. Dem einzelnen Fall – „K. hat einen Fall“ (ebd.)<sup>9</sup> – werden das „Rotten“ und die „Armgruppe“ im „Wald“ (ebd.) entgegengesetzt. Und immer wo sich eine „Armgruppe“ zusammenrottet und für ihre Rechte eintritt, muss es ein Opfer geben, dem seine Menschen-Rechte aberkannt werden. „K. hat einen Fall, er ist kein Rechtsanwalt“ (ebd.), heißt es folgerichtig mehrdeutig im Tagebucheintrag.<sup>10</sup>

K.s Auftauchen in Schwabs Text muss in Zusammenhang mit dem Ende des *Proceß*-Romans und K.s Sterben „wie ein Hund“<sup>11</sup> verstanden werden, das schon bei Kafka in einen unmittelbaren Gegensatz zum Heben der Hand gesetzt wird. Statt die Hand zur Tat zu heben und wenigstens in einem letzten Befreiungsschlag „das Messer, als es von Hand zu Hand über ihm schwebte, selber zu fassen und sich einzubohren“<sup>12</sup>, lässt er sich abschlachten wie ein Vieh, ohne Gegenwehr, ohne zu wissen, wofür, und ohne Sinn. Am Ende hebt er doch noch – beiläufig und wie zur Abwehr – die Hände:

Wo war der Richter den er nie gesehen hatte? Wo war das hohe Gericht bis zu dem er nie gekommen war? Er hob die Hände und spreizte alle Finger. Aber an K.'s Gurgel legten sich die Hände des einen Herrn, während der andere das Messer ihm ins Herz stieß und zweimal dort drehte. Mit brechen-

---

<sup>9</sup> Angespült wird im Kontext der Stelle offensichtlich auf Josef K., den Protagonisten aus Kafkas Roman *Der Proceß*, dem es den ganzen Text über nicht gelingt, Auskünfte über seinen Fall – und damit seine Schuld – zu erhalten.

<sup>10</sup> K.s „Fall“ in der doppelten Wortbedeutung von „Kasus“ und „Sturz“ hat in der Lesart Schwabs ganz unmittelbar damit zu tun, dass er sich sein Gesetz nicht – wie etwa Nietzsches „Übermensch“ – selbst geben kann, nicht Anwalt seines Rechts wird, sondern das Recht als gegen ihn gerichtet interpretiert: „die anderen haben schon recht“ (Ihs 35).

<sup>11</sup> Franz Kafka: *Gesammelte Werke*. Hrsg. v. Hans-Gerd Koch. Bd. 3: *Der Proceß*. Roman. In der Fassung der Handschrift. Frankfurt/M.: Fischer 1994. (= Fischer Taschenbuch. 12443.) S. 241.

<sup>12</sup> Ebd.



den Augen sah noch K. wie nahe vor seinem Gesicht die Herren Wange an Wange aneinandergelehnt die Entscheidung beobachteten. „Wie ein Hund!“ sagte er, es war, als sollte die Scham ihn überleben.<sup>13</sup>

„[U]nbedingt um das Gleichnis herumkommen wollen, ein Gedicht“ (ebd.), verordnet sich Schwab und stellt K. in einen unmittelbaren Textzusammenhang mit dem wiedergängerischen „Armheben“ und den nationalsozialistischen Kriegsverbrechen – und folgt darin einer Interpretation Adornos<sup>14</sup>, der Kafka als einen visionären Autor liest, der „die Schmutzspuren“ einer „auf Hochglanz polierten kapitalistischen Spätphase“ unter die Lupe nimmt und eine „durchs Mittel der Kleinbürgerangst zur Totalität zusammen[ge]preßt[e]“<sup>15</sup> Welt darstellt, welche „durch die Aufdeckung des wimmelnden Grauens unter dem Stein der Kultur“ auf die „Konzentrationslager des Faschismus“<sup>16</sup> vorausweise:

Kafka durchschaut den Monopolismus an den Abfallprodukten der liberalen Ära, die von jenem liquidiert wird. Dieser geschichtliche Augenblick, nicht ein angeblich durch Geschichte hindurch scheinendes Überzeitliches ist die Kristallisation seiner Metaphysik, und Ewigkeit bei ihm keine andere als die des endlos wiederholten Opfers, aufgehend am Bilde des jüngsten.<sup>17</sup>

Nicht als „Demut“, sondern als Negation, als Aufkündigung jeglichen Einverständnisses sei es zu verstehen, wenn bei Kafka das Subjekt „durch eine Art von Mimikry“ – „[w]as ihm widerfährt, soll es vollziehen“ – seinen Opferstatus vollziehe, indem es sich mittels einer listigen Verkleinerungsstrategie, „ganz unscheinbar, klein, zum wehrlosen Opfer“ mache und anstelle „der Menschenwürde, des obersten bürgerlichen Begriffs,“

---

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Schwab war Adorno-Leser. Für die von mir kuratierte Ausstellung *Haufenweise Schwab* (Literaturhaus Graz, 2014) wurde uns von Ingeborg Orthofer aus der ehemaligen Bibliothek des Autors eine Auswahl an für Schwab relevanten Büchern zur Verfügung gestellt, unter denen sich auch fünf Adorno-Bände, jeweils mit dem Besitzvermerk „WS“ versehen, befanden: *Noten zur Literatur III* (Suhrkamp 1973), *Versuch, das „Endspiel“ zu verstehen. Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts I* (Suhrkamp 1973), *Zur Dialektik des Engagements. Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts II* (Suhrkamp 1973), *Philosophie der neuen Musik* (Ullstein 1974), *Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959-1969*. Hrsg. v. Gerd Kadelbach (Suhrkamp 1975).

Die hier zitierten *Aufzeichnungen zu Kafka* sind in dem Sammelband *Versuch, das „Endspiel“ zu verstehen* abgedruckt.

<sup>15</sup> Vgl. Theodor W. Adorno: *Aufzeichnungen zu Kafka*. In: Th. W. A.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann u.a. Bd.: 10: *Kulturkritik und Gesellschaft*. Bd. 1: *Prismen. Ohne Leitbild*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1997, S. 268.

<sup>16</sup> Ebd., S. 273.

<sup>17</sup> Ebd., S. 269.



seiner „Tierähnlichkeit“ eingedenke.<sup>18</sup> Wobei Opfer bei Adorno doppeldeutig zugleich als lat. „victima“ und „sacrificium“ verstanden wird und so der schamlosen Sinnlosigkeit einer gesellschaftlichen Produktion von (Todes-)Opfern doch ein wie auch immer vermittelter Sinn abgerungen wird.

Ihm ist die einzige, schwächste, geringste Möglichkeit dessen, daß die Welt doch nicht recht behalte, die, ihr recht zu geben...  
Kafka verherrlicht nicht die Welt durch Unterordnung, er widerstrebt ihr durch Gewaltlosigkeit.<sup>19</sup>

Mit Josef K.s Gastauftritt in Schwabs Text scheint nun tatsächlich eine solche Position eines Menschen ausgemacht, „den man nicht mehr erniedrigen kann“. K.s (Sünden-)Fall besteht jedoch nicht in einer wie immer gearteten Schuld, denn, wie dies wiederum Adorno festhält: „Schuldig werden die Helden von Prozeß und Schloß nicht durch ihre Schuld – sie haben keine –, sondern weil sie versuchen, das Recht auf ihre Seite zu bringen“<sup>20</sup>. K. geht daran letztlich zugrunde, seine „rituelle Hinrichtung“<sup>21</sup> am Ende des *Proceß*-Romans markiert auch seine Ent-Menschlichung, „seinen Übergang in die Institution“<sup>22</sup>.

Schwab aktualisiert den bei Kafka formulierten, tendenziell tödlichen Konflikt zwischen Individuum und patriarchaler Gesellschaft, indem er dem „Opfern“ im doppelten Wortsinn, also dem Ausweg, den Kafka in der Interpretation Adornos gefunden hat, einen eigenen Ausweg entgegensetzt. „Aber abgestochen, das erwartet man jetzt. Noch.“ (ihs 37) kommentiert er K.s Auftritt in seinem Arbeitstagebuch und spielt damit auf das dem Leser bekannte Ende des *Proceß*-Romans und K.s „Schlachtung“ mittels Herzstich durch eine „Wange an Wange aneinandergelehnt[e]“<sup>23</sup> „Armgruppe“ an, gleichzeitig aber auf eine historische Situation latenter Gewaltbereitschaft, die jederzeit eskalieren kann. Das syntaktisch isolierte „Noch“ weist allerdings auf die Veränderbarkeit der Erwartungshaltungen (auch durch das literarische Schreiben) hin. Schwab stellt dem „Abstechen“ und in der Konse-

---

<sup>18</sup> Vgl. ebd., S. 284f.

<sup>19</sup> Ebd.

<sup>20</sup> Ebd., S. 285.

<sup>21</sup> Oliver Simons: *Schuld und Scham*. Kafkas episches Theater. In: *Kafkas Institutionen*. Hrsg. v. Arne Höcker u. O. S. Bielefeld: transcript 2007, S. 281.

<sup>22</sup> Ebd., S. 289.

<sup>23</sup> Kafka, *Proceß*, S. 241.

quenz „Abgestochen-Werden“ als Alternative im Text das Untenlassen der Arme entgegen, das er als Gegenmittel zum Zusammenrotten und nachfolgenden Ausrotten inszeniert: „Keine Verpflichtung zum Rotten, weil man den Arm nicht hebt.“ (Ebd.)

Aber auch wenn das Ich als Einzelner jenseits der Masse seinen Arm hebt, ist es vor dem Schlagen und Schlägern nicht gefeit. „Ich möchte bescheidener herumschlagen wollen.“ (Ebd.) Immer wo ein Arm gehoben wird – und sei es auch nur die Schreibhand, um als prometheischer Schöpfergott, „Schaffender“ im Sinne Nietzsches, „einen Menschen [zu] machen. Den man nicht mehr erniedrigen kann... einen anderen Menschen“ (ebd.), fallen metaphorisch gesprochen im Text Schläge, folgt die (Sprach-)Gewalt auf den Fuß. Schlagen (wie ein patriarchaler Gott) – auch als Herausschlagen wie ein Bildhauer – und Schreiben (wie eine Erlöserfigur) sind nur zwei Seiten einer Medaille, so wie performativer und mimetischer Sprachgebrauch nicht zu trennen sind.

Schwabs Poetik des Klein-Werdens – „Ich möchte bescheidener herumschlagen wollen“ – im Sinne einer „kleinen Literatur“, wie sie Deleuze /Guattari für Kafka beschrieben haben,<sup>24</sup> setzt dem „Armheben“ das „Fallen Lassen“ (ebd.) und Liegenbleiben entgegen, die rauschhafte und berauschte Entgrenzung, die Deterritorialisierung der Bedeutung, ihr „zum Meer [M]achen“ (ebd.), das erst angesichts der „Kleintiere einer Armgruppe“ – man erinnert sich an Adornos „wimmelndes Grauen“ – wieder ins „Bachbett“ kollektiver Bedeutung zurückfindet, um denen „die jetzt wieder so sind, also am Bach“ und damit in den eingefahrenen Bahnen „hinter dem Wald“ (ebd.), also im Hinterwald, sprachlich „alles Futter“ wegzunehmen. (Ebd.) Das Ich ist wie die Sprache deterritorialisiert, „[i]ch kann mich nur inzwischen ansiedeln“ (ebd.), seine einzig stabile Position: sein Abstand von der „Armgruppe“. Der kurze Tagebucheintrag endet vieldeutig wiederum in einem Kreuz, das durch eine vertikale und eine horizontale Bewegung gebildet wird: „Aufgestanden. Hinausgehen. Armwinkel.“ (Ebd.) Anders als Kafkas K. lässt sich Schwabs „Ich“ nicht abschlichten, sondern erhebt sich

---

<sup>24</sup> Vgl. dazu das Kapitel *Was ist eine kleine Literatur?* In: Deleuze/Guattari, *Kafka*, S. 24-39, die in vielem, ohne ihn jedoch zu zitieren, zu ähnlichen Befunden wie Adorno in seinem Aufsatz aus dem Jahr 1955 gelangen.

us seiner Erniedrigung und sucht einen Fluchtweg. Der Arm bleibt dabei angewinkelt.

Josef K.s Bedeutung als Bezugspunkt für Schwabs *in harten schuhen* zeigt sich auch darin, dass sowohl im allerersten als auch im letzten Tagebucheintrag vor der Schlusscoda indirekt auf den *Proceß*-Roman verwiesen wird. „[E]s war, als sollte die Scham ihn überleben“,<sup>25</sup> lautet Kafkas Schlusssatz, und in eben diese Scham scheint das Ich bei Schwab bereits hineingeboren. Die archaische Scham<sup>26</sup> wird zur existenziellen Ausgangssituation des Ich: „ich bin etwas aggressiv und schäme mich leicht / es fällt mir überhaupt schwer bei einer sache lange zu verweilen“ (ihs 7), heißt es gleich im ersten Eintrag vom „28.1.1980“, der das faustische Streben des Ich zwischen Schlagen, also Arm-Heben, und Schämen, und in der Folge zwischen „konstruieren oder weglaufen / auch beides möglich“ (ebd.) als Gegenmitteln zugleich ernsthaft exponiert und durch den Bekennergestus ironisiert. Schwabs denunziatorisches Entheiligungsverfahren, das der großen abstrakten Scham, die bei Kafka in ihrer existenziellen Wucht das Subjekt überdauert, das konkrete individuelle Schämen gegenüberstellt, wird insbesondere im letzten Eintrag des Arbeitsjournals vom „31.8.83“

---

<sup>25</sup> Oliver Simons verweist in seinem Aufsatz *Schuld und Scham* darauf, dass „die zahlreichen Schamtheorien“ darin übereinstimmen, „dass eine ihrer Voraussetzungen das Gesehen-Werden ist; der sich Schämende wird einer Beobachtung gewahr oder nimmt sie antizipierend vorweg“. Scham heißt also auch, sich – im Blick des Anderen zum Ding gemacht – schließlich selbst als jenes Ding zu erkennen.

Es erstaunt daher nicht, dass Josef K. als beobachteter Beobachter der eigenen Hinrichtung nur von der Scham überlebt wird. „Das Subjekt verschwindet in der Scham. Die Scham markiert damit auch die Schwelle, die K. von seinem eigenen Schauspiel trennt“.

Vgl. Simons, *Schuld und Scham*, S. 283 u. 289.

<sup>26</sup> Die Hamburger Kulturwissenschaftlerin Claudia Benthien unterscheidet wie schon vor ihr Ruth Benedict zwischen „Scham-“ und „Schuld-kulturen“, wobei Schamgefühle als „Reaktion oder Bloßstellung von außen“ entstünden, während in einer Schuldkultur die „Autorität verinnerlicht“ sei. Schuld operiere mit dem Gewissen als „innerem Gerichtshof“ (Immanuel Kant), während Scham „archaischer“ sei. Sie werde „leiblich“ und ergo „passiv erfahren“ und manifestiere sich „durch körperliche Gebärden“. Sie betreffe „die ganze Person“ und „stell[e] diese radikal in Frage“. Im Gegensatz zur Schuld könne Scham nicht durch „Buße oder auferlegte Sanktionen verarbeitet werden“.

Vgl. Claudia Benthien: *Die Macht archaischer Gefühle*. Kulturwissenschaftliche Gedanken zum Verhältnis zwischen Scham und Schuld. In: Wiener Zeitung v. 15.4.2006. (= Wiener Zeitung Online:

[https://www.wienerzeitung.at/themen\\_channel/wz\\_reflexionen/kompendium/287564\\_Die-Macht-archaischer-Gefuehle.html](https://www.wienerzeitung.at/themen_channel/wz_reflexionen/kompendium/287564_Die-Macht-archaischer-Gefuehle.html)) [Zugriff 22.10.2018]

sichtbar, dem dann nur noch die – das Grauen zur „Immergrausgeschichte“ profanierende – Coda folgt:

die früheren humusberge sind jetzt handliche lehmkrater, in die es sich gut einfahren läßt. gestank gibt es keinen mehr, und wenn einmal, dann schämen wir uns. und wir haben recht damit. (ihs 168)

Am Ende sind die einstigen fruchtbaren Bodenerhebungen abgetragen, die organischen Ausstülpungen also in „handliche“ Kunstkraterform gebracht, und der faustische Schöpfergott fährt ein in seine eigene Schöpfung wie in einen Höllenschlund. Faust also als Mephisto und die Schöpfung selbst als Unterwelt. Höllischen „gestank“ gibt es auf dem Papier wie überhaupt in dreckbereinigt-aufgeklärten Zeiten „keinen mehr“. Und wenn sich das Animalisch-Körperliche doch einmal, etwa in Form eines Furzes bemerkbar macht, wie auch Jahre später im „Fäkaliendrama“ *Mein Hundemund*, dann „schämen wir uns. und wir haben recht damit“, kommentiert der Autor mehrdeutig. Steht doch die Angebrachtheit der Scham angesichts der im Text durchgängig anklingenden „höllischen“ historischen Verbrechen<sup>27</sup> völlig außer Zweifel, bleibt dort jedoch aus, während gemessen daran das Schämen angesichts der körperlichen und organischen Ausdünstungen überzogen und jedenfalls lächerlich wirkt. Das betuliche Schämen scheint geradezu mit dem Mangel an Scham, der Schamlosigkeit, zu korrelieren.

Jener Prozess, den K. von der schuldlosen Schuld über das Recht-haben-Wollen bis zur Scham angesichts seiner äußersten Erniedrigung durchläuft, wird bei Schwab umgekehrt, indem die Scham ironisch ins Recht überführt wird und der körperfeindlich-diskursiven Schuld- und Ausgrenzungskultur (auch unter dem Signum des Kreuzes und seiner Erlösungsfantasien) das letzte Wort gelassen wird.<sup>28</sup>

Eine Sepp-Figur existiert in Schwabs Arbeitstagebuch *in harten schuhen* aus den frühen 1980er Jahren noch nicht. Wohl aber scheint mit Kafkas Josef K. ein Role Model gefunden für jene Position extremer Erniedrigung, in der

---

<sup>27</sup> Vgl. dazu die Ausführungen Alexandra Millners „*Hand- und Schuhwerk eines Schriftstellers*. Zu Werner Schwabs früher Prosa *in harten schuhen*“ im vorliegenden Band.

<sup>28</sup> Im Vergleich mit der schon zitierten Stelle „der trübsinn, die anderen haben schon recht.“ (ihs 35) ist nun auch das „wir“ auf der Seite des Rechts zu finden: „dann schämen wir uns. und wir haben recht damit.“ (ihs 168)

das Subjekt seiner „Tierähnlichkeit“ gewahrt wird. Josef K. kann von daher wohl als eine Art Ur-Sepp bezeichnet werden.<sup>29</sup>

### **Das „Seppjosefgefühl“: *Orgasmus : Kannibalismus*. Sieben Liebesbriefe an die eigene Beschaffenheit**

Der Name „Sepp“ taucht erstmals in der 1996 von Ingeborg Orthofer aus dem Nachlass herausgegebenen Textsammlung *Orgasmus : Kannibalismus* auf, die „in den Jahren um 1984“<sup>30</sup> (OK Klappentext) entstanden ist. Seit 1981 lebte Schwab mit Frau und dem noch im selben Jahr geborenen Sohn als Selbsterwerbsbauer im südoststeirischen Kohlberg, ein Wechsel vom urbanen ins ländlich-bäuerliche Milieu, der sich bereits im Arbeitstagebuch *in harten schuhen* (28.1.1980-30.11.1983) in der Bildsprache der Einträge niederschlägt.

Aus dem Stadtwald bin ich fortgelaufen ... hinunter jetzt in den Buchensüden, nachschauen, ob der Stamm innen mein Fleischrot hat, und ob ich etwas ablesen kann aus dem Land, das mich herausgepreßt hat. (ihs 169)

<sup>29</sup> Dem freilich auf der Seite der Selbsterhöhung und der „Armgruppe“ ein anderer Josef gegenübersteht: Josef Mengele, berüchtigter Lagerarzt im KZ Auschwitz, der mittels nach rechts oder links weisendem Daumen an der Rampe bei den ankommenden Transporten die Selektion vornahm, die darüber entschied, wer ins Lager und wer direkt in die Gaskammern geschickt wurde. Überliefert ist, dass er dazu gelegentlich Opernarien piffte.

<sup>30</sup> Die seit 2010 durch den Ankauf des Landes Steiermark gegebene Möglichkeit, die Arbeitsbücher Werner Schwabs am Franz-Nabl-Institut einzusehen (siehe das Detailverzeichnis des Bestands auf der Institutshomepage: <https://franz-nabl-institut.uni-graz.at/de/bestaende/vor-und-nachlaesse/bestandsuebersicht/werner-schwab/>) bestätigt die Schwierigkeiten einer genauen Datierung und zeigt den fließenden Übergang von den im Band *in harten schuhen* abgedruckten Texten zu jenen aus dem Umfeld von *ORGASMUS : KANNIBALISMUS*. Insbesondere im Arbeitsbuch 1.1.B10 lässt sich dieser Übergang ablesen: von anfangs noch datierten Texten (letztes Datum: „2.2.1984“, vgl. B10024), darunter auch wenigen unpublizierten, die in den Zeitraum der *harten schuhe* fallen („12.[22.?]12.82“ u. „5.2.83“), über einen dem Kohlberger Nachbarn und *Hundemund*-Vorbild Josef Trink gewidmeten Text („Für J.T.“, vgl. B10009) und einen an ihn gerichteten Brief („Lieber Herr Trink“, vgl. B10010), zur Herauskristallisierung einer bereits in direkter Rede sprechenden „Hundsmalstimme“ (vgl. „HMST“, B10029) bis zum Auftauchen eines „Sepp“ im Zusammenhang mit Textvorstufen zu *MINUS EINHORN: erstes Vorwort* aus *ORGASMUS : KANNIBALISMUS* (vgl. ebenfalls B10029f.) und schließlich Textentwürfen für das bisher noch unpublizierte Hörspiel *Der Präsident und die Böschung* (vgl. B10056ff.), einer teilweise wortgleichen Vorstufe zu dem späteren Fäkaliendrama *Mein Hundemund* (UA 1992), welche durch einen knapp darauf folgenden autobiografischen und datierten Eintrag zu einem Konflikt mit der Wiener Zeitung (siehe die „Absagebriefe“ im vorliegenden Band) auf jedenfalls vor „Nov. 87“ (vgl. B10068f.) datierbar ist.

Was Schwab aus dem Land abliest, äußert sich zunächst einmal in seiner Entwicklung einer Art Privatsprache, in der einzelne bildhafte Ausdrücke wie „Wald“, „Schlucht“, „Sumpf“, „Schädel“, „Boden“, „Maul“, „Sau“, „Hund“, „Bauch“, „Fleisch“ oder „Messer“, die teilweise bereits vorher in den Texten vorhanden waren, nun aber – mit ruralen Wahrnehmungs- und Erfahrungsinhalten sinnlich aufgeladen – in steter Variation und Neuzusammensetzung (etwa als „waldschluchtstück“ (ihs 167) und „Waldtier-ton“ (OK 20), als „dotterblumenblütenstaub“ (ihs 167) und „sumpfdotterblumenblütenstaub“ (OK 19)) in immer neuen, das Ältere voraussetzenden und erweiternden Textzusammenhängen wiederkehren – so als wären die einzelnen Wörter die Noten für eine musikalische Komposition, welche sich im konkreten Text-Tonstück zu unterschiedlichen (Dis-)Harmonien, Rhythmen und Tonfolgen zusammenfinden. Die teilweise ausufernden Wortkomposita entsprechen dabei den Akkorden, die gleichzeitig angeschlagen werden, also der vertikalen Achse des Musikstücks, während die aus den Basis-„Noten“ auf der horizontalen Zeitachse entstehenden Syntagmen durch exzessive (Sprach-)Materialoperationen „Melodien“ bis hin zum dissonanten Rauschen bilden, aber auch (durch die Wiederholungsstrukturen) spezifische Rhythmen, die – Stefan Schwar zufolge – einen Schwab „eigenen ‚Drive‘ und einen ihm eigenen ‚Sound‘ transportieren“<sup>31</sup>.

Wenn Schwar in Bezug auf die Prosasammlung *ORGASMUS* : *KANNIBALISMUS* feststellt: „Die ‚sieben Liebesbriefe‘ gehören ohne Zweifel zu den undurchsichtigsten und enigmatischsten Texten Schwabs“<sup>32</sup>, so mag dies an eben jener musikalischen Technik liegen, die mit Wörtern als Noten ganz eigene Klänge, im Sinne von höchst subjektiven, das eigene Biographiematerial um- und neucodierenden Kompositionen anfertigt. Es

<sup>31</sup> Stefan Schwar: „*Musik enigmatisch erratisch unsympathisch ... einfach großartig*“. Werner Schwab und die Musik. In: *Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur*. Hrsg. v. Gerhard Melzer und Paul Pechmann. Wien: Sonderzahl 2003, S. 163.

<sup>32</sup> Stefan Schwar: „*Erzählfetzen : chronologisch*“. Notizen zu den frühen Prosaarbeiten Werner Schwabs. In: *Werner Schwab*. Hrsg. v. Gerhard Fuchs und Paul Pechmann. Graz/Wien: Droschl 2000. (= Dossier. 16.) S. 84. Siehe auch den Wiederabdruck im vorliegenden Band.



verwundert von daher nicht, dass die Musik in einigen Texten der Sammlung auch direkt zum Thema wird.<sup>33</sup>

Die Aussage, dass eine „bewusste musikalische Strukturierung der Texte durch Wiederholungs-, Variations- und Permutationstechniken ... bei Werner Schwab nicht zu entdecken“ sei,<sup>34</sup> muss aber hinterfragt werden. Dies gilt möglicherweise für die Lautebene, auf der Ebene der Lexeme, also der kleinsten sinntragenden Einheiten, arbeitet Schwab aber durchaus mit musikalischen Techniken. Nicht mit Lauten „komponiert“ Schwab, sondern mit Lexemen, die zu Stimmen amalgamiert u.a. mit den kompositorischen Mitteln des Kontrapunkts gegeneinander geführt werden. In den wuchern- den Wortzusammensetzungen treffen sich die unterschiedlichen Stimmen punktuell in Akkorden, um gleich wieder auseinander und gegeneinander zu streben.

*Die Anatomie des Schwabischen*<sup>35</sup> hätte aus heutiger Sicht – unter Einbezug des teilweise noch unpublizierten Frühwerks und der Textgenese, wie sie sich im Nachlass zeigt – von einer Art Glossar des Schwab’schen Basisvokabulars (als den Lebens-Notenzeichen für die Kunst-Kompositionen) auszugehen und solcherart der syntagmatischen Stil- und Sprachanalyse eine paradigmatische an die Seite zu stellen. Denn erst, wenn man die „Landeswörter“ (OK 17) der Schwab’schen Privatsprache kennt, lässt sich die Auswahl, die Schwab im jeweiligen Syntagma trifft, in ihrem semantischen Gehalt und damit ihrer konkreten Bedeutung im jeweiligen Textzusammenhang ermessen. Nicht nur um „Sound“ und „Drive“ scheint es zu gehen,

---

<sup>33</sup> So etwa in *PRESSBOX: auch eine Hundegeschichte*, jener „Musikbox“-Komposition, die die Musik und das Boxen, also Armheben und Niederschlagen, aber auch das (sprachliche) Zusammen- und Herauspressen in Boxen- bzw. „Böttich“-Form, also in handlichen Portionen (vgl. den Begriff „Musikpreßböttich“, OK 62), in einen sprachmusikalischen Zusammenhang setzt und mit dem als früherer Stücktitel (UA 1989) bekannten, später in die Königskomödie *HOCHSCHWAB* eingegangenen Satz „Das Lebendige ist das Leblose und die Musik“ (OK 49) einsetzt. Der dort ausmachbare Ton, der die Musik macht, ist ein zutiefst brauner, herausgepresst aus der „Irgendwievorgangenheit einer rotweißroten Marschmusiknährhaftigkeit“ (OK 56) wie ein Haufen Scheiße. „Der Ton kommt auf uns zu und wir kommen dem Ton schon so nahe, daß wir die Tonhosen ausmachen können, die sich der Ton gerade herunterzieht.“ (OK 52)

<sup>34</sup> Schwar, „*Musik enigmatisch...*“, S. 165.

<sup>35</sup> Vgl. die gleichnamige Dissertation von Harald Miesbacher: *Die Anatomie des Schwabischen*. Werner Schwabs Dramensprache. Graz/Wien: Droschl 2003. (= Dossier Extra.), in der die spezifischen Merkmale der Schwab-Sprache auf der syntagmatischen Ebene analysiert werden.



sondern um eine präzise Positionsbestimmung, die innerhalb einer privatsprachlichen Semiotik ein eigenes Bedeutungsuniversum schafft.

Und die Landeswörter wedeln um die Stämme der Wegweiser; der tiefende Augenbegriff, der dichte Fellbegriff, und wir lassen das fette Fleisch hinunterhängen, in jedes Maul sprechen wir fütternd zurückhinein. Die ersten Stammesfarben stecken in der Luft eingefrischt, und die fettbelohnten Wörter wittern voraus, hinauf auf die freigefressene Hügelkuppe, auf die Schwellung für die Schlucht unserer Wuchsgeschichte. Fort, die Zunge in den Nacken, hat es im Finsterbauch gedacht, hinunter in den Buchensüden, schmecken, ob die Stämme innen unser Fleischrot absondern (OK 17),

wie es gleich zu Beginn des zweiten „Liebesbriefs an die eigene Beschaffenheit“ mit dem Titel *MNEMOTHEK: eine Hundegeschichte*<sup>36</sup> heißt, wobei die „Landeswörter“, wie etwa „Augen“, „Fell“, „Fleisch“ und „Maul“, aber auch „Fett“, „Bauch“, „Hügel“, „Schlucht“ oder „Stamm“ einerseits durch ihr Auftauchen im Vorgängertext des Bandes, *MINUS EINHORN: erstes Vorwort*, definiert werden, andererseits aber auch durch das früher entstandene Arbeitstagebuch *in harten schuhen*, an das sie durch zahlreiche Bezugnahmen direkt anknüpfen – wie etwa im zitierten Abschnitt in Bezug auf die Flucht in den „Buchensüden“ und sein „Fleischrot“ im Stammesinneren (OK 17 vgl. ihs 169).

Ihre konkrete Bedeutungsaktualisierung erhalten die „Landeswörter“ aber erst durch ihre syntagmatische Konstellation mit den „hündischen“ Tätigkeiten von „wedeln“ über „wittern“ bis „freifressen“. Die Hundewörter, die – von der Sprechergemeinschaft („wir“) „gefüttert“ ihr „fettbelohnt“ vorauswittern – und die hündische Sprechweise lassen niemanden an der Kommunikation Beteiligten draußen. Auch der Briefschreiber selbst – und die von ihm angesprochenen Figuren – werden zu „Kötern“, wie es durchgängig im poetologischen Eingangstext *MINUS EINHORN: erstes Vorwort*

<sup>36</sup> Während der Titel *in harten schuhen. ein handwerk* nirgends im Nachlass aufscheint, aber von der Herausgeberin so klug gewählt wurde, dass dies bisher noch nicht problematisiert wurde, stammen sämtliche Titel von *ORGASMUS : KANNIBALISMUS* vom Autor selbst. Ein in Arbeitsbuch 1.1.C1 eingelegtes Typoskriptblatt schreibt auch die genaue Abfolge der Texte fest. (Vgl. C01006) In einem Begleitinterview zum Band weist Ingeborg Orthofer darauf hin, dass Schwab diese Texte gemeinsam mit seinen Skulpturen aus verderblichen Materialien (Schlachtabfällen: „Kämme von Hühnern, Hühnerdärme, Haut oder Kröpfe“ etc.) gedacht hat. Beides – Sprache und aus dem Verwertungsprozess ausgesondertes Fleisch bzw. Knochen – sei gleichermaßen „Schrott und Abfall“ und jedenfalls biografisch vorgefundenes Arbeitsmaterial. (Vgl. Gerald Maria Bauer: *Sammelfieber*. Ein Gespräch mit Ingeborg Orthofer. In: *Über SCHWABTexte*. Hrsg. v. I. O. und Peter Weibel. Graz/Wien: Droschl 1996, S. 20f.)

heißt.<sup>37</sup> Und wie die babylonische Sprachverwirrung mit der Vertreibung aus dem Paradies begonnen hat, setzt der Erzählband mit „Apfelblütenduft“ (OK 9), olfaktorisch wahrgenommen und kognitiv „geordnet“ zu „Apfelblütenbildern“ (ebd.) ein, die „apfelfleischgefüttert“ (ebd., Hervorhebungen DB) nach dem Sündenfall einer „Fäulnisdrohung“ (ebd.) anheimfallen und mittels „Verwertung“ in der Obstpresse ihrer „klargedachte[n] Endlösung“ (ebd.) in einem Mostfass entgegenstreben.

Nach dieser gelungenen Exposition, die individuelles Land-Erleben, den kollektiven historischen und den konkreten nationalsozialistischen Sündenfall aus „vergorenem Überbau“ (ebd.) und daraus resultierender „Endlösung“, biblische und andere Schöpfungsmythen, Gedächtnis- und Wahrnehmungstheorien in wenigen Zeilen zur Sprache kommen lässt, wundert es nicht, dass die Autorfigur selbst die „gottesmorphologische Speckschwarzenbühne“ betritt, „um das eigenfaule Vokabular zu versinnbildlichen“ (ebd.):

Da steht er also, der designierte Köter, an der Hundefront, dünn und groß im Purpurwickel, wie ihm scheint; den einen Klumpfuß auf dem Souffleurkasten, dreht er einen Kopf, fuchelt performatorisch mit dem Zepter und doziert geschmeichelt (OK 9f.)

---

<sup>37</sup> „[D]ie Worte sind nicht ‚wie‘ Tiere, sondern klettern selber empor, bellen oder wimmeln in ihrer Eigenschaft als Sprachhunde, Sprachinsekten oder Sprachmäuse“, charakterisieren Deleuze/Guattari Kafkas performativen Sprachgebrauch, der die Sprache „asignifikant, also *intensiv*“ werden lasse. (Deleuze/Guattari, *Kafka*, S. 32.) Schwab scheint hier wie auch, was Zusammenhänge zwischen Sprechen/Schreiben und Essen, Maul-Stopfen mittels (sprachlichem) „Zurückfüttern“, betrifft, Deleuze/Guattaris Kafka-Interpretation metapoetisch beim Wort zu nehmen. (Vgl. OK 17 und Deleuze/Guattari, *Kafka*, S. 29.)  
Das ihm Essays von Deleuze bekannt waren, geht sowohl aus seinem Nachlass als auch aus Schwabs Interviews hervor: „Die französische Intelligenz stürzt sich schamlos auf deutsche Traditionen, die Essayformen von Baudrillard oder Deleuze wären undenkbar ohne Canetti, wären undenkbar ohne Nietzsche, Heidegger.“ (Elisabeth Loibl: *Philosoph & Popstar*. Basta, November 1992. In: Werner Schwab: *Werke*. Hrsg. v. Ingeborg Orthofer. Bd. 9: *Der Mensch, der Schreibmuskel, der Suchtfetzen*. Gespräche, Interviews, Essays. Mit einem Nachwort v. Diederich Diederichsen. Graz/Wien: Droschl 2016, S. 153.) Und in dem Werkkonvolut 1.1.B4 mit hs. Einzelblättern findet sich auf Blatt B04023 (verso dat. 1991) am Rand der hs. Vermerk „Gilles Deleuze: Bacon“, gemeint ist Deleuze' Essay *Francis Bacon: Logik der Sensation*. Ob Schwab auch das *Kafka*-Buch kannte, lässt sich aus den Arbeitsheften nicht rekonstruieren. Allerdings werden unter dem Bacon-Vermerk auf demselben Blatt B04023 auch Reflexionen über „Scham“ und „Schuld“ – ganz im Sinne des weiter oben Gesagten – angestellt.

Freilich kann – entsprechend dem unablässigen Ineinanderkippen der Gegensätze von „Schaffen“ und „Beschaffenheit“<sup>38</sup>, Sprechen und Gesprochen-Werden, aktiv und passiv – der ödipal schaffende Dichtersturz umgekehrt auch von der „metastatisch[en]“ Sprach-„Situation“ (OK 10) als „Frontschwein in das Fadenkreuz“ (ebd.) gesaugt werden, dann fühlt sich der Schwellfuß als „Kettenfuß“ (ebd.) und das „Hundsmaul“ (OK 13) am Kettenhund „bellt“ (OK 10).

Zwei Auswege, „Fluchtlinien“ aus der ödipalen Unterdrückung, sehen Deleuze/Guattari in Kafkas Literatur trassiert, die beide in *ORGASMUS : KANNIBALISMUS* verwirklicht erscheinen: zum einen „die komische Aufblähung des Ödipus“<sup>39</sup>, die das ganze „Universum ... ödipalisiert“<sup>40</sup> und den „Vater ... als ein Kondensat all jener Mächte, denen er sich unterworfen hat“, versteht. Hinter dem Vater seien „die amerikanische Technokratie-Maschine und die sowjetische Bürokratie-Maschine und die faschistische Totalmaschinerie“ zu entdecken.<sup>41</sup> Und zum anderen wird das „Tier-Werden“ als ein Ausweg exponiert:

Gegen die Unmenschlichkeit jener „bösen Mächte“ stellt sich die Nichtmenschlichkeit: Käfer werden, Hund werden, Affe werden, lieber Hals über Kopf abhauen ... als den Kopf beugen und Bürokrat, Beamter oder Polizist, Richter oder Gerichteter bleiben.<sup>42</sup>

Gesten des Vergrößerns und Klein-Machens, Erniedrigt- und Erhöht-Werdens sind auch in *MINUS EINHORN*, wie schon der Titel besagt, allenthalben präsent. Weil der „Bauch ... kreuzförmig aufgeschnitten“ (OK 12), also das Fleischliche durch das Kreuz (in all seinen Bedeutungsvarianten) transzendiert wird, entsteht ein Mangelgefühl in der (Körper-)Mitte, welches dazu führt, dass durch die „trockenen Wünsche“ (OK 13) tatsächlich das ganze Textuniversum ödipalisiert wird, und „im Zuge der zentralen Mittellosigkeit alles“ kreuzförmig in ein dreck-iges Unten und ein unbeflecktes Oben und ein zeitliches Davor und Danach „verlänger[t]“ (OK

---

<sup>38</sup> Vgl. den Untertitel des Bandes, „Sieben Liebesbriefe an die eigene Beschaffenheit“, der die Rückbezüglichkeit des Schreibens thematisiert – was wiederum Deleuze' *Kafka*-Essay und der dort beschriebenen „Dualität der zwei Subjekte“ wie auch der Gattung „(Liebes-)Brief“ als einer „kleinen“ oder „minderen“ Literaturgattung entspricht. (Vgl. Deleuze/Guattari, *Kafka*, S. 43f.)

<sup>39</sup> Ebd., S. 19.

<sup>40</sup> Ebd., S. 16.

<sup>41</sup> Ebd., S. 18.

<sup>42</sup> Ebd., S. 19.

13) wird. In einen materiellen „Schluchtgrund“ mit einem „sich wohlrig ringelnden Dickdarm“ (ebd.) als Schlangenhöhle und eine gasförmige „Ozonschicht“ (OK 13f.) oben, der wohl auch der „Vergaser über de[m] Schädel“ (OK 13) als Transformator angehört. Auch der „fiktive Ichköter“ ist – als „der Stoff“ für den „Stoffwechsel“ (vgl. OK 10) – in diese Umformungsprozessualität zwischen Geformtem und formlos Un-Förmigem,<sup>43</sup> (beschränkendem) „Sehloch“ und stinkender „Fleischfahne“ (OK 12), aufgeklärt-distanzierendem Blick von oben und ganzheitlich hündischem Geruchssinn (mit der Nase am Boden) eingespannt<sup>44</sup> und erwirbt nun mittels „Taufe“ (vgl. OK 11) einen „Stammbaum“ (ebd.) und einen „Namenstag geschenkt“ (OK 13):

Warum rieche ich mitten in einem Gemälde wie eine Saukuchl?

Bin ich ein Sepp der großen Schuhe?

Ein Sepp, dessen Schuhe schon vor der Haustür standen, ehe er einem Vater nachgebildet werden konnte?

Ein Sepp, der auf der Bodenstiege seine clownesken Symbole einwicht und ohne Maul grinst, wenn er den Untersepp in den Dickdarm hinunterblutet?

Ein Josef schlägt Sepp im Beisein des gemeinen Vaternamens. Der faulige Sepp im leichtländischen Josef, einen Vergaser über den Schädel wünschen sich beide in ihrer strichlierten Überlappung. Sepp, der Gesichtsmuskel, die Düngerstätte seiner Herkunft (OK 12f.)

Die hier zitierte Stelle bezeichnet das erste Auftauchen einer Sepp-Figur, wie überhaupt einer mit einer Art von „Gesichtsmuskel“ versehenen Figur innerhalb des bislang publizierten Werks.<sup>45</sup> Wobei „Geschichte“ hier weniger eine Narration entlang einer Zeitachse meint, als vielmehr das Aufmachen einer vertikalen Achse „geschichtete[r] Häufchenfriedhöfe“ (OK 27), in der der braune Mist der Vätergeneration zur „Düngerstätte“ für die Söhne wird.

---

<sup>43</sup> Vgl. das aufschlussreiche Nachwort von Elisabeth Strowick: „küchenschlauchfehler“. Zu Werner Schwabs *„Abfall, Bergland, Cäsar“*. Eine Menschensammlung“. In: W. S.: *Werke*. Hrsg. v. Ingeborg Orthofer. Bd. 2: *Abfall, Bergland, Cäsar*. Eine Menschensammlung. Graz/Wien: Droschl 2008, S. 139f.

<sup>44</sup> „Aus der Bühnentiefe regiert die Fettsucht gegen die Blutarmut, zwei Antipoden ohne Mittelbauch; und an der Rampe steht der fiktive Ichköter, verderblich und unaufdringlich.“ (OK 9)

<sup>45</sup> Eine Übersicht bietet Alexander Micheuz in seiner Masterarbeit *Joe Mc Vie versus Der Hundsmaulsepp*, in der er sämtliche „Auftritte“ einer Sepp-Figur im bisher publizierten Werk Werner Schwabs auflistet. Vgl. Alexander Micheuz: *Joe Mc Vie versus Der Hundsmaulsepp*. Zur Figurenkonzeption bei Werner Schwab. Prosa und Dramen im Vergleich. Graz, Univ., Master-Arb. 2011, S. 45f.

In einer unpublizierten Vorstufe der Textstelle, die nach dem „2.2.84“ entstanden ist,<sup>46</sup> wird „Sepp“ in Anspielung auf die christliche Ur-Konstellation von Vater und Sohn sogar ans Kreuz gehängt und also auch als Christusfigur gesehen.

Schwab hat die Textstelle nicht in seine spätere Typoskriptfassung übernommen. Das liegt möglicherweise daran, dass die Kreuzform eine Mitte suggeriert, die dem „kreuzförmig aufgeschnittenen“ Erzählbauch gerade fehlt, weshalb der „Ichköter“ als Streuner (vgl. OK 19) – wiederum Deleuze /Guattari'sche Nomadologie zitierend – seine „nahrhaften Verwundeten-abzeichen“ „scheinbar zerstreut“ „verzettelt“. (Vgl. OK 12) Bei aller Verzettlung und Zerstreung des Sinns bleibt aber trotz oder gerade wegen der fehlenden Mitte ein klares gesellschaftliches Oben und Unten bei Schwab immer erkennbar, demonstrieren die Texte, dass die Deterritorialisierungsprozesse immer wieder auf eine ödipale Reterritorialisierung in die alten familiären und sozialen Hierarchien hinauslaufen. Allmacht und Ohnmacht sind dabei nur zwei Seiten ein und derselben Medaille.

Das Seppjosefgefühl ist ein Bergfilm, der einer Schlucht bedarf, denkt sich der kirre Köter und sucht einen Kessel mit der geronnenen Hundestruktur für das dressierte Anstandsgefühl. (OK 13)

Im Namen des Vaters – im „gemeinen Vaternamen[]“, wie es im Text heißt – schwillt Sepp mittels Sozialisation zum „Seppjosef“ an und bläht sich an der „entzündeten Körpergrenze“ (ebd.) mittels großgeschriebener Konjunktion „UND“ (ebd.) zu einem „WIR“ (ebd.) auf. Wobei das Josefsgefühl des Sepp, also gerade die Versagung der ödipalen Vereinigung, die homoerotischen Schulterschlüsse hervorzubringen scheint und – im Falle eines „dramaturgisch richtigen Grundriss[es]“ (ebd.) in der „Landeskuchenform“ (ebd.) – potentiell auch den „tiefen Wolf“ im dressierten „Zwergpudel“<sup>47</sup>. (Vgl. ebd.)

---

<sup>46</sup> Vgl. Franz Nabl Institut für Literaturforschung Graz, Nachlass Werner Schwab, Werke 1.1: Frühe Arbeitsbücher, Notizblöcke, Zeichnungen. Signatur: FNI-Schwab-W2-1.1.B10030. Weitere umfangreichere Vorfassungen finden sich 3 Blätter hinter der Datierung „10. Apr. 85“ in Arbeitsbuch 1.1.A3.

<sup>47</sup> Im „Zwergpudel“ und seinen Bedeutungsverzweigungen treffen sich u.a. die beiden großen literarhistorischen Bezugspunkte, die vom ersten Einsatz in *in harten schuhen* weg Teil des komplexen semantischen Schwab-Universums sind: zum einen K.s. Sterben „wie ein Hund“ und das Hund-Werden bei Kafka, das Schwabs „Hundegeschichten“ in *ORGASMUS : KANNIBALISMUS* inspiriert

Sepp jedenfalls scheint keine Wahl zu haben, „gehört er sich doch“ als armer Hund „nicht selber“, wie es in der zweiten „Geschichtserzählung“

*MNEMOTHEK: eine Hundegeschichte* heißt:

Die Klimaverhältnisse steigen aus der Speisekammer in die vorgewärmten Schädel, und aus der Aufzählung der Fleischrassen werden klare Gesänge. Die örtlichen Verhältnisse sind immer ordentlich, und die Verhältnisse im Seppköter sind ordentlich hergerichtet.

Wissen Sie, sagen wir, bei uns ist alles klein, das sind die örtlichen Verhältnisse, ein kreislaufendes Seppgetriebe wie wir gehört sich doch nicht selber auf diesem Abort der geschichteten Häufchenfriedhöfe (OK 27).

Auch „Sepp“ als eines der „Landeswörter“ der Köter-Sprache erhält – wie die anderen Wörter auch – nur in der Differenz zu allen anderen „Tönen“ seinen Platz innerhalb des Wort-Stücks zugewiesen. Und wird als ein vielfach codierter präsentiert: als „Sepp der großen Schuhe“ und als „clownesker“ „Untersepp“, als „leichtländischer“, vom Sepp zum Josef aufgestiegener (Himmels-)Vater mit leicht auskommender, „leichthändiger“ Schlaghand und als dessen fauler, „fauliger“, wie ein Hund geprügelter Sohn Sepp, als ödipaler Sohn eines (abwesenden) Vaters, zugerichteter „Seppköter“, dem die Schuhe von Anfang an vor die Stubentür gestellt sind, wie auch als Sohn einer historischen Epoche, in der die Vorbildwirkung der Väter von vornherein versagt. Denn vom „Vergaser“ zum Versager ist es nicht nur sprachlich ein kurzer Weg. Sepp-Vater, Sepp-Sohn und der Sepp-Geist, das „Getriebe“, das – wie später im Drama *Mein Hundemund* – einen „Vergaser“<sup>48</sup> sucht,

---

hat, und andererseits Goethes *Faust* mit seinem faustischen Streben, das bei Schwab mit der erhobenen Schlaghand sprachlich ineingesetzt wird. Der oben erwähnte „Zwergpudel“, der sich im „Frisiersalon ... die Oberfläche aufkräuseln“ (OK 13) lässt, weist deutliche Ähnlichkeit mit jenen Schoßhunden auf, die Kafka in der Erzählung *Forschungen eines Hundes* aus der die Menschen ausblendenden Perspektive des forschenden Hundes als „Lufthunde“ beschreibt: „Es sollte einen Hund von allerkleinster Art geben, nicht viel größer als mein Kopf ... und dieser Hund, natürlich schwächlich, dem Anschein nach ein künstliches, übersorgfältig frisiertes Gebilde, unfähig, einen ehrlichen Sprung zu tun, dieser Hund sollte, wie man erzählte, meistens hoch in der Luft sich fortbewegen“. (Franz Kafka: *Forschungen eines Hundes*. In: F. K.: *Sämtliche Erzählungen*. Hrsg. v. Paul Raabe. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch 1978. (= Fischer TB. 1078.) S. 336.

<sup>48</sup> Wie die „Schuhe“ (vgl. den Aufsatz von Alexandra Millner im vorliegenden Band) stammt auch der „Vergaser“ aus dem frühen Arbeitstagebuch *in harten schuhen*: „johann tritt hans / der alte hans / einen vergaser über den schädel“ (ihs 14). Wobei beide Wörter für einen Transformationsprozess, auch als Gewalteinwirkung auf alles Körperhaft-Materielle stehen – entweder durch „harte“ Formen („Schuhe“) und deren um-formende, drückende Auswirkungen oder durch Entmaterialisierung („Vergasung“) mittels Erzeugung eines



wirken zusammen zu jenem Ungeist, der dazu führt, dass die *MNEMOTHEK* niemals schließen kann: „kein (aus)“ (OK 32), wie die letzten Worte des Texts lauten. Das Schlagen „im Beisein“ des doppeldeutig gebrauchten „gemeinen Vaternamens“ als patriarchales Sozialisationsmittel der Eingliederung mittels Strafe und das Reinhalten der Stube durch „Vor-die-Tür-Stellen“ der Schuhe – man denkt dabei an die aktuellen Flüchtlingsdebatten –, also das Eingliedern und das Ausschließen wirken zusammen im Dienste der „Verstärkung eines Klimas“, wie der Untertitel des dritten Textes mit dem bezeichnenden Titel *GEMEIN UND STUBENREIN* lautet.

Dass angesichts des nun kulminierenden Wir-Gefühls<sup>49</sup> und der damit einhergehenden Kollektivierung der einzelne Sepp namentlich in den weiteren Texten nicht mehr vorkommt, die Sepp-Schuhe dem Ichkötter als metastasierendem „Ichkeimling“ (OK 81) zu klein oder je nach Perspektive auch zu groß geworden sind, erstaunt nicht, finden sich gegen Ende der Textsammlung doch die aus *in harten schuhen* wohlbekannten „Kleintiere []einer Armgruppe“ (OK 77) wieder, und selbst das hündisch-animalische Leben erscheint noch zu groß angesichts der im Text nun übernehmenden „minimierten Käferversion“ (OK 93) der „heimlichen Mistkäfer“ (ebd.).<sup>50</sup>

---

Gemischs und Umwandlung in Energie. Angespielt wird aber freilich auch auf die technokratische Massenvernichtung im Dritten Reich.

Und wie bei Josef und Sepp über die Namensverwandtschaft die (Vater-Sohn-)Beziehung kommentiert wird, so werden auch Hans und Johann durch ihre Namen in eine (Sprach-)Relation gesetzt.

<sup>49</sup> Vgl. die Überschriften der Unterkapitel von *GEMEIN UND STUBENREIN*: *die Verstärkung eines Klimas*: „Unser Einlauf“ (OK 35), „Unsere Gerichte“ (ebd.), „Unser Tagessinn“ (OK 37), „Unser Modell“ (OK 38), „Unser Uns“ (OK 39), „Unsere Lichtung“ (OK 41), „Unser Und“ (OK 42), „Unsere Dämmerung“ (OK 44), „Unsere Rücklichtung“ (OK 45), „Unsere Nachlichtung“ (OK 46).

<sup>50</sup> Im gedanklichen Hintergrund steht hier offensichtlich Kafkas Erzählung *Die Verwandlung*, in der Deleuze/Guattari zufolge der zum Käfer mutierte Gregor Samsa seine Tier-Werdung – als Fluchtweg – nur unvollkommen vollzieht, weil er, durch „den Apfelwurf des Vaters re-ödipalisier[t]“ (Deleuze/Guattari, *Kafka*, S. 22.), das eigene Verschwinden, sein „Zu-Staub-Werden“, schließlich selbst als Ausweg akzeptiert. „Den verfaulten Apfel in seinem Rücken und die entzündete Umgebung, die ganz von weichem Staub bedeckt waren, spürte er schon kaum.“ (Franz Kafka: *Die Verwandlung*. In: Kafka, *Erzählungen*, S. 96.) Am Ende wird er als Kehrriech von der „Bedienerin“ entsorgt, während der Vater meint, nun könne man „Gott danken“, und die Familie sich bekreuzigt. (Vgl. ebd., S. 97.) „Rückkehr zum paternalistischen Prinzip des ödipalen Dreiecks, die Familie schließt sich wieder, nunmehr glücklich...“ (Deleuze/Guattari, *Kafka*, S. 22.).



In *ORGASMUS : KANNIBALISMUS* markiert Sepp entsprechend der Blickrichtung auf die Gewordenheit der Verhältnisse die Position der Söhne, die – selbst zu Vätern geworden – wieder neue Söhne zeugen: vom im Herrgottswinkel als Kruzifix „aufgehänge[n] Sohn des Vaters der örtlichen Verhältnisse“ (OK 27), in denen immer irgendjemandem geopfert und dabei einer ans Kreuz geschlagen wird, bis hin zum solipsistischen „Ich-Köter“, der sich fragt, ob er „ein Sepp“ ist (vgl. OK 12), der aber, wenn „das Messer und das Bauchfleisch“ „im Schlaf zusammenstecken“ (OK 31), als Teil eines „Wir“ selbst Sepp-Söhne zeugt, die wiederum, aus dem kreuzförmig aufgeschnittenen Bauch<sup>51</sup> „hinauserzeug[t], als eine Nachkommenschaft, deren fröhliche Eltern nicht mehr mehrhäusig denkbar sind“ (ebd.), allesamt – ob als Hunde oder als Käfer – irgendwann auf dem Misthaufen der Geschichte landen werden.

Von seinem ersten Auftauchen in Schwabs Werk an gehört der „Seppköter“ also auf die Seite des Drecks, auf die Seite der zu Käfern Erniedrigten, die sich zu reißenden Wölfen aufplustern und dabei vor die Hunde gehen. Schwab ist als Nachgeborener Kafkas wie der Nazizeit in die Hundesituation bereits hineingeboren. Es verwundert daher nicht, dass er einige seiner Texte in *ORGASMUS : KANNIBALISMUS* als „Hundegeschichten“ bezeichnet. Doch statt des Sterbens „wie ein Hund“ erhebt der Hund nun selbst seine Stimme:

Der Hund kommt über oft vor. Der Hund ist nicht neu. Ein Spiel. Unkenhaft.  
Heute die Stimme er. ... Vielleicht sollte ich diesem Sturz folgen, dieser Flut,  
im Rhythmus (ihs 34),

hatte Schwab schon im Arbeitstagebuch geschrieben, und gegen Ende, im Eintrag vom „14.3.82“, „bellt“ es in Zusammenhang mit der „hellen Ohnmacht“ bereits aus dem Text. (Vgl. ihs 162)

Das Tier-Werden ist ... absolute Deterritorialisierung, zumindest im Prinzip, unmittelbares Hineinstürzen in die Wüstenwelt ... Tier werden heißt ... die Fluchtlinie in ihrer ganzen Positivität trassieren, eine Schwelle überschreiten, vordringen zu einem Kontinuum aus Intensitäten, die nur noch für sich selber Geltung haben, eine Welt aus reinen Intensitäten finden, wo alle Formen sich auflösen, alle Bedeutungen, Signifikanten und Signifikate, um lediglich ungeformte Materie, deterritorialisierte Ströme, signifikante Zei-

---

<sup>51</sup> Mitgemeint ist wohl ganz konkret ein Geburtsvorgang mittels Kreuzstich und Kaiserschnitt.

chen übrig zu lassen ... Nur noch Bewegungen, Schwingungen, Schwellen in einer wüsten Materie.<sup>52</sup>

Das Hund-Werden freilich behält immer „eine Ambiguität“, ist doch der Hund zugleich „das Ödipus-Tier par excellence“<sup>53</sup>, abrichtbar wie die deutschen Schäferhunde, die sich als treue Begleiter der Gestapo wie der KZ-Schergen ins kollektive Gedächtnis eingebrannt haben. Schwab selbst sagt im Interview: „Der Hund ist für mich ein gutes Symbol der Unterwerfung ... Er ist ein vielfach verwendbares Ding.“<sup>54</sup> Vom Ich über die Sepp-Figuren bis zur Sprache selbst treten in *ORGASMUS : KANNIBALISMUS* alle als „Köter“ auf, bellen sich mittels „Hundsmaul“ in eine Deterritorialisierung des Sinns, bei Deleuze/Guattari als Schizo-Eros bezeichnet,<sup>55</sup> und sind als sprachlich „Hergerichtete“ zugleich „noch immer zu sehr geformt, zu signifikant“<sup>56</sup>, um diesen ambivalenten Fluchtweg in eine Freisetzung des Sinns, und damit in den Nicht-Sinn, zu beschreiten. Vor die Hunde gehen sie so oder so.

Bild für diese Mehrfachcodierung der „Hunde“ zwischen Dressur und Deterritorialisierung sind Kafkas „Musikkünstlerhunde“ aus *Forschungen eines Hundes*, Zirkushunde, die – vom Forscherhund in ihrer „wahren“, dressierten Existenz verkannt – von ihm als Musiker in nuce wahrgenommen werden.

Alles war Musik, das Heben und Niedersetzen ihrer Füße, bestimmte Wendungen des Kopfes, ihr Laufen und ihr Ruhen, die Stellungen, die sie zueinander einnahmen, die reigenmäßigen Verbindungen, die sie miteinander eingingen, indem etwa einer die Vorderpfoten auf des anderen Rücken stützte und sie sich dann so ordneten, daß der erste aufrecht die Last aller anderen trug, oder indem sie mit ihren nah am Boden hinschleichenden Körpern verschlungene Figuren bildeten und niemals sich irrten<sup>57</sup>.

Ganz ohne Töne musizieren die Künstlerhunde mit ihren Körpern und demonstrieren tonlos etwas, das man das „Skelett“ der Musik (vgl. OK 56f.) nennen könnte. Die Reinheit der Musik, ihre Tonlosigkeit, wird dabei aber nur durch den „Dreck“ der verketteten Körper ermöglicht, der Dreck und

<sup>52</sup> Deleuze/Guattari, *Kafka*, S. 19f.

<sup>53</sup> Ebd., S. 23.

<sup>54</sup> Thomas Trenkler: *Frei zum Abschuss mit den Augen*. Werner Schwab gibt in Graz Nachhilfestunden in *Pornogeographie*. Standard, 28.9.1993. In: Schwab, *Mensch, Schreibmuskel, Suchtfetzen*, S. 241.

<sup>55</sup> Deleuze/Guattari, *Kafka*, S. 51.

<sup>56</sup> Ebd., S. 23.

<sup>57</sup> Kafka, *Forschungen eines Hundes*, S. 326.

das Gute<sup>58</sup> bringen einander wechselseitig hervor wie das Fleisch und die Sprache.

Überall zieht sich quer durch die organisierte Musik eine Gegenlinie, die sie aufhebt, überall schneidet eine Fluchtlinie quer durch die Sinnsprache, um eine lebendige Ausdrucksmaterie freizusetzen, die nur noch für sich selber spricht und nicht mehr der Formung bedarf.<sup>59</sup>

Kafkas forschender Hund widmet sich in der Interpretation von Deleuze /Guattari insbesondere zwei Forschungstätigkeiten: „der Wissenschaft von der Nahrung, die aus der Erde kommt“ – bei Kafka symbolisiert durch den „gesenkten Kopf“ –, und „der Wissenschaft von der Musik, die ‚aus der Luft‘ kommt“ (und vom „erhobenen Kopf“).<sup>60</sup> Schwabs „Landeswörter“ der „Rübe“ (vgl. ihs 168 und OK 36) wie auch des „Vergasers“, die von *in harten schuhen* an in zahlreichen Texten wiederkehren, können in diesem Zusammenhang verstanden werden.

Aber auch das hündische Bellen selbst sei, wie gesagt, als „Gegenlinie“ noch „zu stark territorialisiert“, das Tier-Werden tendiere daher „schließlich zu einem Molekular-Werden“<sup>61</sup> – was wiederum genau jenem Zerstäubungsprozess entspricht, der sich in *ORGASMUS : KANNIBALISMUS* zum Ende hin vollzieht. Wie zu Beginn, vor dem Heraustreten einer Schöpfung, mündet am Schluss alles wieder in ungeformte „REINE ENERGIE“ (OK 107), also in die absolute Deterritorialisierung, ist doch die „bildende Wut ohne Wind“ (OK 106f.), auch ohne Rückenwind geblieben. Und selbst „der Born des kleinen Lebens“ (ebd.) wird da längst auf den „Hundefriedhöfe[n]“ (ebd.) verwaltet. Denn:

Alle treuen Gefährten müssen immer auf das umständlichste und auf die betont grausamste Weise geschlachtet werden, damit diese Wirklichkeit die Vermögen der Züchter der mörderischen Nächstenliebe, die wahllos ihre Gedärme auslegen, übersteigt und umbringt. (Ebd.)

Der Schlusssatz der Textsammlung nimmt wieder die aus *in harten schuhen* bekannte Auseinandersetzung um Scham und Schuld auf. (Vgl. ihs 168) Das Gefühl der Enteignung und Ohnmacht, aber auch der absoluten Empörung angesichts des jahrelangen „Übersehen-Werdens“ (vgl. OK 108) – auch was

<sup>58</sup> Vgl. den gleichnamigen poetologischen Essay: Werner Schwab: *Der Dreck und das Gute. Das Gute und der Dreck*. Graz/Wien: Droschl 1992. (= Essay. 15.)

<sup>59</sup> Deleuze/Guattari, *Kafka*, S. 30.

<sup>60</sup> Vgl. ebd., S. 29.

<sup>61</sup> Ebd., S. 52.

„alle staatlichen Preise und Zuwendungen“ (OK 107) betrifft<sup>62</sup> – hat sich nun zur Anklage radikalisiert: „Ein riesiges Unrecht haben die alle, niemand hat Recht, dem es nicht gut geht.“ (OK 108) Die dreifache Verneinung unterstreicht noch einmal die Trennung zwischen „Sie“ und „wir“<sup>63</sup> und weist in einer großen Verweigerungsgeste denen, die zu ihrem Recht kommen, weil es ihnen (sozial) gut geht, die Position des Unrechts zu. Und von Scham angesichts des Unrechts ist ohnehin schon lange nicht mehr die Rede.

Schwabs „Liebesbriefe“ schreiben sich Anderem und Anderen zu und adressieren gerade dadurch die „eigene Beschaffenheit“. Ohne Kafka sind sie nicht zu denken. Ihre Liebe aber erklären sie leidenschaftlich einem anderen, dessen „entführte Tasche (schwarz ist sie, glänzendes Leder)“ (OK 98) in Art einer erotischen Vereinigung vom schreibenden Dieb geöffnet wird:

Ich liebe dich, sagt der Dieb zur Tasche zwischen den Zeilen, weil ich dich schlachten darf und aufmachen darf und dein Gekröse belichten darf, und weil ich dich ausräumen und mit den erbärmlichen Erdäpfeln ausstopfen darf; und am meisten liebe ich dich, weil es so ausgebrütet blöde ist : dich zu lieben, weil es dich nicht ordentlich gibt ... Die Liebesfähigkeit deiner gestohlenen Lederlippen liebe ich, die mich den eigentlichen Stoff meines Liebschaftsberichts vergessen lassen, nämlich die abstoßenden Humuskrümel der nationalen Kartoffeln; und meine maßloseste Liebe gilt deiner prähistorischen Hilflosigkeit, wenn du dich ein letztes Mal aufplustern lassen mußt; und schließlich treibt es mir ein altes Wasser in die Augen, wenn sich dein formaler Ruin vollzieht, indem man dich herausfindet : und dich in deine wirkliche Besizerschaft zurückmordet (Fundament). (OK 98f.)

Die „schwarze Tasche“, von der hier die Rede ist, findet sich in der *Präambel* zu Antonin Artauds *Korrespondenz mit Jacques Rivière*<sup>64</sup> und hat dort mit dem „finsternen Fleisch“ zu tun („Fleisch, das unter dem Hammer bluten muß, / das man mit Messerstichen ausschneidet“),<sup>65</sup> mit dem Wahnsinn, mit dem Tod, mit der Kunst. Die Inkarnation rückgängig zu machen, die gän-

---

<sup>62</sup> Vgl. dazu die im Rahmen dieser Publikation nachlesbar gemachten „Absagebriefe“, die Schwab während beinahe eines Jahrzehnts für seine Publikationsbemühungen gerade in Bezug auf die in *ORGASMUS* : *KANNIBALISMUS* veröffentlichten Texte erhalten hat.

<sup>63</sup> Vgl. die leitmotivische Inquitformel „Wissen Sie, sagen wir“ (OK 26ff.), die in immer neuen Abwandlungen in der Textsammlung variiert wird und eine Schere zwischen den im Brief angesprochenen Anderen – auch dem Ich als einem Anderen – und dem „eigenen“ „wir“ aufmacht.

<sup>64</sup> Antonin Artaud: *Präambel*. In: A. A.: *Frühe Schriften*. Hrsg. und übers. v. Bernd Mattheus. München: Matthes & Seitz 1983, S. 9f.

<sup>65</sup> Ebd., S. 7.

gige Verbindung von Sprache und Fleisch aufzutrennen, die Schamlosigkeit des Fleisches und das Fleisch der Worte grausam entkleidet zur Schau zu stellen, darum scheint es Artaud zu gehen, das „Gedicht“ zu befreien von der mit dem Kreuz assoziierten Idee wie von der Grammatik, den „Hundezwinger“ des „Angeborens[ein]s] auspeitschen“ und die „Hündinnen der Unmöglichkeiten“ zu besingen, „ein[en] senkrechte[n] Sturz ins Fleisch“, in die „Grausamkeit“ der „massakrierte[n] Körper“, in die Grausamkeit oder in die „Freiheit“ zu vollziehen. Wörter sind Messer, Fleisch ist Zeichen nackter Gewalt. Von den Wörtern, die wie Messer ins Fleisch schneiden, wie Nägel in den Satz, in „das Gewebe meiner lebendigen Seele“, eingerammt werden sollen, ist dort die Rede. Inkarnation nicht als Verkörperung, sondern als unmittelbares Eindringen, als ein Schneiden ins (eigene) Fleisch.<sup>66</sup> Wörter sind Dinge sind Fleisch. Nicht ein „grammatikalisch“, sondern „ein verbal ... gelungenes Gedicht zu schreiben“,<sup>67</sup> das Ziel.

Denn die Worte, die von meinem Leben aufgeblasen wurden, blähen sich darauf im Abc des Geschriebenen ganz allein mit Leben auf. Für *Alphabeten* schreiben ich.<sup>68</sup>

Schwab hat die „schwarze Tasche“ sperrangelweit geöffnet und mit dem Samen aus der Tasche seinen Kartoffelacker<sup>69</sup> bestellt. Die Früchte, die dieses Verfahren der Zuschreibung in *ORGASMUS : KANNIBALISMUS* trägt, die hermetisch implodierenden „Liebschaftsberichte ... von den nationalen Kartoffeln“, deterritoralisierte Sinnströme, die die einzelnen Wörter wie aneinanderschlagende, einander aufreibende, von der Strömung fortgerissene oder ihr Widerstand entgegengesetzte Geröllsteinchen in einem Flussbett dann und wann an die Textoberfläche spülen, bescheren ihm jene Flut an Absagebriefen, die eine weitere Korrespondenz zum

---

<sup>66</sup> Vgl. ebd., S. 7-10.

<sup>67</sup> Ebd., S. 6.

<sup>68</sup> Ebd., S. 9.

<sup>69</sup> Dass die Metaphorik vom „Kartoffelacker“ wie auch alle anderen „Landeswörter“ („Most“, „Rübe“, „Lichtung“ etc.) lebensgeschichtliche Bezüge aufweisen, ist bei Bernd Höfer nachzulesen: „Dort, wo der Waldhang sein Ende hatte, aber noch teilweise in seinem Schatten, stand auf einem aufgeschütteten Hügel, umgeben von einigen Holzschuppen und einem Stall, das kleine Bauernhaus der Familie Schwab. Eine Quelle am Hangende bildete bei ihrem Austritt einen kleinen modrigen Wiesensumpf, bevor das Wasser in Form eines kleinen Rinnsals den Schwab'schen Kartoffelacker streifte, um sich danach seinen Weg durch den Graben hinab zum Talausgang zu suchen.“ (Bernd Höfer: *Werner Schwab*. Vom unbekanntem Dichter zum anerkannten Dramatiker. Weitra: Bibliothek der Provinz 2016, S. 9.)

bewunderten Vorgänger bilden. War doch dessen *Präambel* von 1946 ein nachträgliches Vorwort zur Veröffentlichung seiner Korrespondenz (von 1923/24) mit Jacques Rivière, die sich aus dessen Ablehnung von Artauds Gedichten für die „Nouvelle Revue Française“ bei gleichzeitigem Interesse an der Person des Autors entwickelte.

Schwabs rebellische Absage im Schlusssatz von *ORGASMUS* : *KANNIBALISMUS* schließt den Bruder im Geiste wie im Schmerz wie all die großen Leidenden – Verfemte und Untersepp-Figuren, die als Unberührbare aus der Selbstopferung Souveränität beziehen –, identifikatorisch in die Anklage mit ein. „Ein riesiges Unrecht haben die alle, niemand hat Recht, dem es nicht gut geht.“

Die „prähistorische Hilflosigkeit“ Artauds angesichts des letzten Vorgeführt-werdens, „Aufplustern-lassen-Müssens“, wie es im Text heißt, spielt wohl auf seinen bei Bernd Mattheus beschriebenen Auftritt 1947 im Théâtre du Vieux-Colombier vor „500-600 Zuschauern“ an, bei dem er die vorbereiteten Programmpunkte „fahren lässt“, um „der ,kleinbürgerlichen Welt, die die unsrige ist, einige eklatante Wahrheiten ins Gesicht zu schleudern“.<sup>70</sup> Was folgt, ist in seiner vollkommenen Verausgabung die schamlose Selbstentblößung als Narr, ist die Demonstration der „Passionsgeschichte eines Opfers der Gesellschaft“<sup>71</sup>.

diese wahre Geschichte, die die meine ist, ist entsetzlich  
es ist die  
eines Menschen  
der  
rein und gut sein wollte  
den aber  
niemand haben wollte  
denn der Mensch hat niemals mit etwas  
anderem übereinstimmen können  
als mit der Unreinheit  
der Pietätlosigkeit  
der Ungerechtigkeit  
und dem Meuchelmord<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> Bernd Mattheus: *Antonin Artaud*. Leben und Werk des Schauspielers, Dichters und Regisseurs. Erw., korr. Neuaufl. München/Wien: Matthes & Seitz/MuMoK Stiftung Ludwig 2002, S. 335.

<sup>71</sup> Ebd.

<sup>72</sup> Ebd., S. 356.

Mit dem Kohlberger Nachbarn Josef [!], Sepp Trink<sup>73</sup> hat Schwab einen Freund gefunden, einen Analphabeten<sup>74</sup>, den er in dessen Querköpfigkeit mit dem geliebten „Narren“ Artaud überblenden konnte. „Stücke wie der ‚Hundsmaulsepp‘<sup>75</sup>, das sind Liebesgeschichten“<sup>76</sup>, betont er folgerichtig im Interview.

In seinem „Fäkaliendrama“ *Mein Hundemund*<sup>77</sup> lässt er schließlich den Hundsmaulsepp, der sich selbst auch als „Sepp“ (HM 183 u.a.), „Drecksepp“ (HM 186 u.a.) oder „Dreckmaulsepp“ (HM 186) bezeichnet, seinen Welt-Schmerz – wie einst Artaud im Théâtre du Vieux-Colombier – knurrend, jaulend, bellend als „Schau-Spiel“<sup>78</sup> vor Publikum hinausbrüllen. „unter allem schreit das Meinige ohne mich / unter mir gibt es nichts mehr / ich / unerlöst“ (HM 195), brüllt es aus dem „Hundemund“, während der Sepp-Körper seinen Weltkriegsbeinstumpf wie eine Anklage „gegen den Himmel“ hebt (HM 190). Am Ende wirft sich der Hundsmaulsepp seinem auf ihn abgerichteten Hund zum Fraß vor, der deterritorialisierte Hundemund reterritorialisiert sich im Körper seines Kettenhundes, der Hundemund geht im wahrsten Sinn des Wortes vor die Hunde.

Aber da war Schwab selbst schon ein „berühmter Autor“ und die Theater rissen sich um seine Stücke.

---

<sup>73</sup> Ingeborg Orthofer charakterisiert ihn als „soziale[n] Versager, Selbsterstörer durch Alkohol, Lamentierer; sein Eigen-Sinn macht ihn zum politischen Verweigerer während der Nazi- und Kriegszeit, zum Anarchisten, konkret: Kirchen- und Obrigkeitsgegner, zum Philosophen, zum großen Leidenden angesichts der Sinnlosigkeit der/seiner realen Menschenexistenz.“ (Ingeborg Orthofer: *Werner Schwab (1958-1994): Die Figur des „Hundemund“*. In: Profile (1998), H. 1 [Der literarische Einfall. Über das Entstehen von Texten. Hrsg. v. Bernhard Fetz und Klaus Kastberger], S. 62.)

<sup>74</sup> Vgl. Ernst Molden: „Das verwest ja“. Vor der zweiten Schwab-Uraufführung am Schauspielhaus – ein Gespräch. Gegenwart Gegenwart 1991. In: Schwab, *Mensch, Schreibmuskel, Suchtfetzen*, S. 34.

<sup>75</sup> Gemeint ist natürlich das „Fäkaliendrama“ *Mein Hundemund* (UA 1991).

<sup>76</sup> Loibl, *Philosoph & Popstar*, S. 157.

<sup>77</sup> Werner Schwab: *Mein Hundemund*. Das Schauspiel. In: W.S.: *Fäkaliendramen*. Graz/Wien: Droschl 1991, S. 179-235. In der Folge im Text zitiert als: HM.

<sup>78</sup> Vgl. die Gattungsbezeichnung „Ein Schauspiel“, die hier die Zur-Schau-Stellung für den voyeuristischen Blick, also im Rahmen einer Schamkultur, wie am Ende von Kafkas *Proceß*-Roman, meint.