

DIETER HORNIG

Werner Schwab: Groteske Körper/Obszöne Stimmen

Erstpublikation in: Aug' um Ohr. Medienkämpfe in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Hrsg. v. Bernard Banoun, Lydia Andrea Hartl u. Yasmin Hoffmann. Berlin: Erich Schmidt 2002. (= Philologische Studien und Quellen. 171.) S. 117-130.

Korrigierte Version (red.)

Empfohlene Zitierweise:

Dieter Hornig: Werner Schwab: Groteske Körper/Obszöne Stimmen. In: Dossier Werner Schwab. Hrsg. v. Daniela Bartens und Harald Miesbacher. Erstellt am 5.12.2018. (= *Dossieronline*). DOI: 10.25364/16.02:2018.1.5 (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

„Seine Stücke inszenieren die Unterwanderung, die Subversion, die Aushöhlung der höheren, der kulturellen Sprache durch die niedere, animalische Sprache, die mit allen Affekten und Trieben aufgeladen ist.“

Dieter Hornig über Werner Schwab

DIETER HORNIG: Werner Schwab: Grotleske Körper/Obszöne Stimmen

Der gebürtige Österreicher Dieter Hornig ist seit 1991 Dozent am Germanistischen Institut der Universität Paris VIII und hat neben seinen literaturwissenschaftlichen Publikationen (Bernhard, Jelinek u.a.) zahlreiche Übersetzungen im Bereich der Literaturtheorie (Barthes, Genette, Kristeva, Lejeune) und der Literatur (Gracq, Michaux u.a.) vorgelegt.

In seinem 2002 erstmals erschienenen, grundlegenden Aufsatz *Grotleske Körper/Obszöne Stimmen* begreift er die Sprachdeformation in Werner Schwabs Stücken als Reaktion auf die Bedeutsamkeit des Körpers, der mit seinen Affekten und Trieben die symbolische Ordnung der Sprache untergräbt. Ausgehend von einem theoretischen Bezugsrahmen mit Julia Kristeva und ihrem Begriff der *abjection de soi* (Selbsthass, Selbstekel als Ausdruck des Fehlens einer Distanzierungsmöglichkeit gegenüber den sprachlich nicht fassbaren „Abjekten“) sowie Michael Bachtin mit dessen Definition des „grotlesken Körpers“ (Überschreitung der Körpergrenzen durch Inkorporation nach innen und Ausscheidung oder Sexualität nach außen) überzeugt Hornig vor allem mit seiner konkreten Beschreibung der Konsequenzen einer Verschränkung von Sprache und Körper: Die Sprache verliert ihre Referenzfunktion und erscheint als „somatische Spur“. Als indexikalisches Verweisungssystem, als Spur, Absonderung und Sekretion lässt sie „den Affekt einfließen und setzt gleichzeitig die Metapher frei, die nun spielerisch und sozusagen im Leerlauf funktionieren kann“. Entsprechend wird der „tote Code“ des Kulturellen, der sich ohnehin als Verständigungshindernis, als leeres Geschwätz präsentiert, mit dem dreckigen, tierischen Code des Körperlichen („lebendig und un-sauber“) attackiert, indem in die normative Syntax eine zweite Syntax „eingeschleust“ wird, in der der Sprecher mit seiner Orientierung im Raum, seiner „Logik“ und seinen Ausdrucksmitteln präsent wird. Der „Kampf der Codes“, die „Kontamination der Aussage durch die Äußerung“, birgt Hornig zufolge bei Schwab die „utopische Hoffnung auf eine andere Sprache“.

DIETER HORNIG

WERNER SCHWAB: GROTESKE KÖRPER/OBSZÖNE STIMMEN

Inter faeces et urinam nascimur
Der Heilige Augustinus

Seit Werner Schwabs Tod am Neujahrstag des Jahres 1994 haben sich die Wellen im deutschsprachigen Feuilleton wieder gelegt. Werk und Autor wurden im Kontext einer restaurativen und postmodernen Ästhetik und vor allem Literaturkritik insbesondere als moralisches Ärgernis rezipiert. Eine Sammlung der Rezensionen und Besprechungen über und zu Schwab ergäbe ein sehr reizvolles Sprachmaterial, aus dem Schwab ein noch reizenderes Stück hätte fabrizieren können. (Unter den Personen der Handlung: Retter des Abendlandes, Hüter der Moral, Wahrer des guten Geschmacks, der „Menschlichkeit“ und der „wirklichen Realität“). Doch darf man die Schockwirkung dieses Werks auch nicht verharmlosen oder übersehen. Schwab reißt tatsächlich im fiktiven Raum der Bühne alle Tabus nieder und öffnet das in langer zivilisatorischer Arbeit konstruierte Bild des sogenannten „Menschlichen“ wieder auf das Vormenschliche und das Unmenschliche.

Die unmittelbare Rezeption Schwabs durch die Literaturkritik liefert nicht so sehr Einblicke in das Werk Schwabs¹, sondern zeigt vielmehr, wie ratlos eine solche postmoderne Kritik auf ein Werk reagiert, das konsequent bei ästhetischen Positionen der Moderne ansetzt und sie konsequent radikalisiert.

Sein Werk lässt sich mit mehreren, mitunter weit zurückreichenden Traditionslinien in Verbindung bringen, die für das Verständnis seiner Schreibweise durchaus hilfreich sein können. Ich möchte mich darauf beschränken, drei dieser Linien kurz zu erwähnen, und zwar nicht, um auf direkte Einflüsse hinzuweisen, sondern vielmehr um eine Textumgebung zu evozieren, die Ansätze und Verständnishilfen liefern kann.

¹ Werner Schwab: *Fäkaliendramen*. Graz/Wien: Droschl 1991; *Königskomödien*. Graz/Wien: Droschl 1992; *Dramen III*. Graz/Wien: Droschl 1994; *Der reizende Reigen nach dem Reigen des reizenden Herrn Arthur Schnitzler*. Graz/Wien: Droschl 1996. Zitate werden im Text in gekürzter Form ausgewiesen (Abkürzung des Bandes – *FD*, *KK*, *Dr III* und *Reigen* – und Seitenangabe).

Die erste dieser Linien läuft über Alfred Jarry, Artauds „Theater der Grausamkeit“ – die Artaud-Biographie von Elena Kapralik, 1977 auf Deutsch im Verlag Matthes & Seitz erschienen, war Schwabs Bibel – bis hin zu Beckett und Thomas Bernhard. Und ich würde, obwohl hier vermutlich kein direkter Einfluss vorliegt, sondern eher eine tiefe Affinität besteht, das Werk von Céline hinzufügen. Allerdings muss man hier sofort hinzufügen, dass bei Céline und Schwab die Hassobjekte diametral entgegengesetzt sind. Bei Céline gipfelt die Revolte in einem wahnhaften Antisemitismus, während Schwab in allen seinen Stücken den Nationalsozialismus und das Völkische perhorresziert.

Eine andere Linie ließe sich innerhalb der österreichischen Tradition ziehen. Es ist jene Linie, die aus den Fastnachtspielen, dem Volkstheater und dem Hanswurst des achtzehnten Jahrhunderts über Nestroy, Karl Kraus, Canetti und Horváth bis zu den szenischen Texten der Wiener Gruppe reicht: eine Tradition der Oralität, der Farce und der Groteske, der „Radikalkomödien“, um eine Gattungsbezeichnung Schwabs zu verwenden, in denen der ganze, unzensierte Leib wieder eingesetzt werden soll, sei es im Theater von Kurz’ Bernardon, der in einem Stück als amerikanischer Menschenfresser zwei gefesselte Sklaven auffrisst, oder sei es in Nestroys *Häuptling Abendwind*. So wie Mozart in einem Brief einst mochte, „dass die Musick bald einen arsch bekommt – denn das ist das nothwendigste; einen kopf hat sie izt – das ist eben das unglück“², so zieht sich durch diese Radikalkomödien der Wunsch, durch Sexual- und Fäkalkomik in einer fröhlich anarchistischen Revolte der Instinkte die Kultur zu revitalisieren und resensibilisieren. Die Ambivalenz dieser Revolte ist spätestens seit Karl Kraus’ „Totalsatire“ und seit der Massenvernichtung im Ersten Weltkrieg evident und erweist sich seither als ein äußerst gefährliches Potential, an dem sich die Triebdynamik des Faschismus analysieren lässt. Mit dem Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts taucht eine Literatur des Horrors, des Grauens und des Abscheus auf, eine „abjekte Literatur“, die die apokalyptische und die karnevaleske

² Wolfgang Amadeus Mozart: *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*. Hrsg. v. d. Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Bd. 2. Kassel: Bärenreiter 1962, S. 440. Zit. n. Gerhard Scheit: *Hanswurst und der Staat. Eine kleine Geschichte der Komik: Von Mozart bis Thomas Bernhard*. Wien: Deuticke 1995, S. 19.

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

Ein wichtiger Zugang zu Schwabs Texten ist sicherlich sowohl durch die Sprachphilosophie oder Sprachreflexion der Wiener Gruppe als auch durch ihre kurzen szenischen Texte gegeben, die deutliche Querverbindungen zum Wiener Aktionismus aufweisen.

Eine dritte, sehr wichtige Linie, die ich hier nur kurz erwähne, wurde von Peter Weibel in seinem Text mit dem bezeichnenden Titel *SCHWAB-Fleisch. Fleischstücke mit Text, Textstücke mit Fleisch*³ herausgearbeitet. Es handelt sich um jene Tradition der Malerei, die den Leib auf sein materielles Substrat reduziert, auf den gequälten, geschundenen Leib, etwa in der apokalyptischen Malerei Boschs, oder auf den Kadaver, die Malerei als Anatomie, von Leonardo über Goya bis hin zu Francis Bacon. Aus dem Wiener Kontext heraus, der Schwab sehr bekannt war, könnte man durchaus auch auf das zeichnerische Werk von Alfred Hrdlicka oder auch von Adolf Frohner hinweisen.

Die gemeinsame und zwangsläufig sehr allgemeine Basis dieser verschiedenen Traditionslinien lässt sich durch zwei Pole definieren: Körper und Sprache. Der Körper wird als ganzer Körper, als materielles Substrat aus Säften und Exkrementen eingesetzt, als skatologischer und pornographischer Körper, als Behältnis von Exkrementen, Schleim, Sperma und Blut, als niedriger Leib, als immer schon potentiell verfaulender und sich zersetzender Kadaver. „Die Kulturmenschen“, heißt es bei Freud, „werden offenbar durch alles geniert, was allzu deutlich an die tierische Natur des Menschen mahnt. Sie wollen es den ‚vollendeteren Engeln‘ gleichtun, die in der letzten Szene des Faust klagen: ‚uns bleibt ein Erdenrest / zu tragen peinlich / und wär er von Asbest /

³ Vgl. Peter Weibel: *SCHWABFleisch. Fleischstücke mit Text, Textstücke mit Fleisch*. In: *Über SCHWABTexte*. Hrsg. v. Ingeborg Orthofer u. P. W. Graz/Wien: Droschl 1996, S. 33-46.

er ist nicht reinlich.“⁴ Und eben diese Anerkennung und Einbindung des ganzen Leibes, des kreatürlichen und animalischen Leibes, erweist sich immer als eine Herausforderung an die Gesetze und an die Ordnung des Symbolischen. Sie führt zu einer Freisetzung der Oralität und damit zu einer immensen sprachlichen Kreativität. Der ganze Leib bewirkt gleichzeitig eine große Arbeit an der Sprache, er untergräbt die sprachliche Ordnung, er dereguliert sie, er bringt die Sprache zum Delirieren. Delirieren, das heißt: er bringt sie aus den Furchen, aus den vorgezeichneten Bahnen, er bringt sie auf Abwege, lässt sie aberwitzig werden und „ver-rückt“ sie. Die ganze Ladung der Affekte und Triebe dringt in die sprachliche Ordnung ein und sprengt sie, wirft die Hierarchien über den Haufen und erzeugt Idiolekte, Privatsprachen, Stil.

Céline beispielsweise formuliert sein stilistisches Vorhaben folgendermaßen:

Je ne suis pas un homme à idées. Je suis un homme à style, dame, tout le monde s'arrête devant, personne n'y vient à ce truc-là. Parce que c'est un boulot très dur. Il consiste à prendre les phrases, je vous le disais, en les sortant de leurs gonds.⁵

Diese Schnittstelle zwischen dem ganzen Leib, dem grotesken Leib und der Sprache, oder genauer, dem Sprechen, der Äußerung und der Oralität gilt es also zu untersuchen, wenn man einem Werk wie dem Schwabs näherkommen will.

Eben dieser Schnittstelle hat Julia Kristeva ein Buch gewidmet mit dem Titel *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Im zweiten Teil dieses Essays geht sie auf das Werk von Céline ein, im ersten Teil entwickelt sie ein psychoanalytisches Modell, um den Zusammenhang zwischen dem niedrigen Leib, dem Fleischsack, und der sprachlichen Kreativität zu untersuchen. Ich will hier nur einige Aspekte dieses Modells vorstellen, die mir besonders geeignet erscheinen, das von Schwab entworfene Territorium zu durchwandern.

Zunächst definiert sie das, was sie als „abjection“ bezeichnet, das heißt jenes

⁴ Sigmund Freud: *Geleitwort zur deutschen Übersetzung von Der Unrat in Sitte, Brauch, Glauben und Gewohnheitsrecht der Völker von John Gregory Bourke*. In: S. F.: *Gesammelte Werke*. Bd. 10: *Werke aus den Jahren 1913-1917*. Frankfurt/M.: Fischer 1973, S. 453.

⁵ Zit. n. Julia Kristeva: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil 1980, S. 223.

gegenstandslose Gefühl der generalisierten Abscheu, und unterscheidet das „Abjekt“ vom Objekt.

Das Objekt widersteht dem Ich und strukturiert es dadurch. Das Abjekt hingegen ist kein Objekt, das ich denken oder imaginieren kann. Es ist kein Korrelat des Subjekts, das ihm erlauben würde, eine mehr oder weniger große Autonomie oder Distanz zu gewinnen. Das Abjekt ist das radikal Ausgeschlossene, das Verworfenen, welches das Ich in jene Zonen mitreißt, in denen der Sinn zusammenbricht⁶.

Neben dem Ekel vor Nahrung und vor der Nahrungsaufnahme, den wir auch bei Schwab an prominenter Stelle finden, ist die häufigste und zugespitzteste Form der *abjection* die gesteigerte Form des Selbsthasses oder des Selbstekels, *l'abjection de soi*.

Die *abjection* wäre also jene Erfahrung, in der das Subjekt erkennt, dass sein ganzes Sein auf einem grundlegenden und uranfänglichen Mangel beruht, einem Mangel an Sinn, Sprache und Begehren. Kristeva entwirft ein kleines Fallbeispiel für die Entstehung dieser *abjection de soi*: ein Kind, das seine Eltern zu früh verschlungen hat und sich nun ganz allein Angst macht. Es gibt alle Gaben, alle Objekte wieder von sich und erbricht sie. Es stößt alle Objekte wieder aus und schafft sich sein eigenes Territorium, das nun von diesen Abjekten gesäumt wird. Anstelle der Mutterliebe hat es ein Vakuum in sich aufgenommen oder vielmehr einen sprachlosen mütterlichen Hass auf das Sprechen des Vaters. Und dieses Vakuum muss es unermüdlich erbrechen und von sich geben.

Kristeva sieht in der *abjection* eine Vorbedingung des Narzissmus und eine äußerst intensive und problematische Mutterbindung. Das Abjekt konfrontiert uns einerseits mit jenen fragilen Zuständen, in denen das Subjekt in den Territorien des Tiers umherirrt, und andererseits mit unseren frühesten Versuchen, uns von der mütterlichen Entität abzugrenzen, bevor man dank der Autonomie der Sprache außerhalb von ihr existiert. Zwei scheinbar widersprüchliche Ursachen lösen, so Kristeva, diese narzisstische Krise aus. Die zu große Strenge des Anderen, der mit dem Einem und dem Gesetz verschmilzt; und die Schwäche des Anderen, die im Zusammenbrechen der

⁶ Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, S. 9.

Objekte des Begehrens zum Ausdruck kommt. In beiden Fällen tritt das Abjekt auf, um das „Ich“ im Anderen zu stützen. Das Abjekt ist die Gewalt der Trauer um ein immer schon verlorenes „Objekt“. Das Abjekt durchstößt die Mauer der Verdrängung und ihrer Urteile. Es schließt das Ich an die abscheulichen Grenzen an, von denen es sich losgelöst hat, um ins Dasein zu treten, an das Nicht-Ich, an den Trieb, an den Tod. Die *abjection* ist eine Wiederauferstehung, die über den Tod (des Ich) verläuft; eine Alchemie, die den Todestrieb in eine Anwandlung von Leben, in eine neue Signifikanz verwandelt.⁷

Das von Kristeva entworfene Modell liefert einen Rahmen, ein Modell oder eher eine psychische Strukturierung, einen Sozialisationstypus, der, so scheint mir, wichtige Werkzeuge für die Untersuchung der abjekten Texte und des obszönen Sprechens beisteuert.

Die Körper

Von diesem Modell möchte ich ausgehen, um die Funktionsweisen der Körper und der Sprache im Universum Schwabs zu untersuchen und Verbindungen zwischen beiden aufzudecken. Wie nun, wenn die so oft beschriebene und beschworene Kunstsprache Schwabs im Grunde genauso funktionierte wie die von ihm entworfenen Körper? Dabei muss man zunächst auf eines achten: Das Werk Schwabs wurde in relativ kurzer Zeit geschrieben, in gedrängter Form veröffentlicht und auch in sehr knapper Zeit gelesen und rezipiert, sodass sich auch bei aufmerksamen Kritikern immer wieder ein Ermüdungseffekt einstellte. Man sollte bedenken, dass auch beim Werk Thomas Bernhards die Rezeption ähnlich verlief. Erst aus dem Abstand heraus konnte man in diesem Werk differenzieren, wurde man für signifikante Variationen empfänglich und entdeckte Entwicklungen. Auch das Werk Schwabs ist kein Block, kein Brei, sondern erstaunlich vielgestaltig und mehrtönig.

Die Körper stehen bei Schwab, wie auch die Sprache, von vornherein unter dieser Ambivalenz: Sie sind tragisch (im Schmerz) und komisch (in ihren

⁷ Ebd., S. 22.

Begierden).

Die Körper Schwabs sind groteske Körper, und schon in seinem ersten Fäkalien-drama, in den *Präsidentinnen*, taucht das Wort „grotesk“ gleich am Beginn zweimal auf. Erna trägt eine große „groteske Pelzmütze“ und lebt in einer „grotesken Wohnküche“.

In seiner großen Studie über *Rabelais und seine Welt* hat Michail Bachtin den „grotesken Körper“ folgendermaßen beschrieben:

Der groteske Körper ist [...] ein werdender. Er ist nie fertig und abgeschlossen, er ist immer im Entstehen begriffen und erzeugt selbst stets einen weiteren Körper; er verschlingt die Welt und lässt sich von ihr verschlingen [...]. Deshalb spielen jene seiner Teile, in denen er über sich selbst, über die eigenen Grenzen hinauswächst und einen neuen, zweiten Körper produziert, eine besondere Rolle: der Bauch und der Phallus. Sie bilden das Zentrum des grotesken Körpers, und genau sie werden auch zum Gegenstand positiver Übertreibung. Sie könnten sich sogar vom Körper trennen und ein selbständiges Leben führen, denn sie verdrängen den Restkörper als etwas Zweit-rangiges. Die nächstwichtige Rolle nach dem Bauch und den Geschlechtsorganen nimmt für den grotesken Körper der Mund ein, der die Welt verschluckt, und dann der Hintern, denn alle diese Ausstülpungen und Öffnungen zeichnen sich dadurch aus, dass an ihnen die Grenze zwischen zwei Körpern oder Körper und Welt überwunden wird. Hier gehen Tausch und gegenseitige Orientierung vonstatten. Daher geschehen auch die Hauptereignisse im Leben des grotesken Körpers, alle Akte des Körperdramas (Essen, Trinken, die Verdauung – und neben Kot und Urin auch andere Ausscheidungen: Schweiß, Schleim, Speichel –, Beischlaf, Schwangerschaft, Entbindung, Wachstum, Alter, Krankheiten, Tod, Verwesung, Zerstückelung und Verschlungenwerden durch einen anderen Körper), an der Grenze zwischen Körper und Welt und dem alten und dem jungen Körper. In allen Ereignissen des Körperdramas sind Anfang und Ende des Lebens miteinander verflochten.⁸

Im Zentrum stehen also die Körperöffnungen und sämtliche Prozesse der Inkorporation und der Ausscheidung. Der Körper als gigantische und unermüdliche Stoffwechselmaschine, als reiner Metabolismus mit seinen anaboli-schen Phasen der Assimilation von Stoffen und seinen katabolischen Phasen des Abbaus von Energie oder der Ausscheidung von Stoffen. Und immer wieder geht es dabei um die Grenze zwischen Körper und Welt, genauer um die Überwindung oder Aufhebung dieser Grenze, das heißt um die Mischung, das Gemischte, die Kontamination. Ziel und Ergebnis dieser Mischung ist die Auflösung der Körpergrenzen und damit die Auflösung der letzten und

⁸ Mikhaïl Bakhtine: *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Ins Franz. übers. v. Andrée Robel. Paris: Gallimard 1988. (= Tel. 70.) S. 315f. Deutsche Übers. v. D. H.

scheinbar gesichertsten Form von Identität. In den Stücken von Schwab geschieht dies durch die ständig auf der Bühne vorgeführte Nahrungsaufnahme und durch die enthemmte, polymorphe, aggressive Sexualität. Die Grenze zwischen Körper und Welt, zwischen Innen und Außen tritt an die Stelle der Unterscheidung zwischen Ich und Nicht-Ich. Die Organe, die den Stoffwechsel gewährleisten, und die Sexualorgane können sich auch selbständig machen – etwa die Blase von Herrn Kovacic in *Volksvernichtung* oder die Pénisse im *Reizenden Reigen*.

Allerdings muss man hier bereits differenzieren. Schwabs Stücke enthalten als Höhepunkt immer eine Tötung, sie basieren grundlegend auf einer Logik der Exklusion und Eliminierung. In ihnen gibt es Täter und Opfer. Die Struktur ist bereits im ersten Fäkaliendrama, in den *Präsidentinnen*, vorhanden. Die Grenzlinie verläuft zwischen denen, die sich ein Objekt, ein Wunschobjekt, ein Objekt der Begierden konstruieren und phantasieren können, und den anderen, die ohne Objekt bleiben. In den ersten Stücken sind diese Objekte noch relativ stabil oder dauerhaft. In den späteren Stücken werden die Objekte immer fiktiver, immer anonym, immer fluktuierender und werden schließlich total austauschbar und beliebig. Doch zurück zu den *Präsidentinnen*. Erna phantasiert sich in eine Verbindung mit dem streng katholischen Fleischhauer Wottila hinein; Grete malt sich lustvoll eine Liebschaft mit einem Musikanten namens Freddy aus, einem feschen Burschen, der in der Musikkapelle Tuba bläst; Mariedl hingegen, die verdienstvolle Abortreinigerin, die alle verstopften Klosetts auch ohne Gummihandschuhe, mit bloßen Händen reinigt, besitzt kein Objekt des Begehrens. Sie phantasiert sich in eine Reinheit und Jungfräulichkeit hinein, und als sie auch noch die Rache der Kinder imaginiert, die ihre Mutter töten oder ins Irrenhaus sperren lassen, wird sie von Erna und Grete mit dem Küchenmesser erstochen. Mariedl, Schwabs Lieblingsgestalt, die er auch noch in seinem letzten Stück vor seinem Tod auftreten lässt, ist die erste jener seltsamen Heiligen, die durch seine Stücke wandern und sich in ein Jenseits oder Diesseits der Sexualität hineinräumen: nämlich im zweiten Fäkaliendrama Herta,

ein schwer angeschlagen wirkender Mensch [...]. Sie hat Narben und wirkt immer irgendwie verheult, trotzdem sieht man ihr an, dass sie einmal außergewöhnlich hübsch gewesen sein muss. (FD 61)

Herta nimmt als einzige am kannibalistischen Mahl nicht teil, in dessen Verlauf in einem Gastzimmer ein schönes Paar (extrem attraktiv, äußerst geschmackvoll gestylt) von der Horde der Stammgäste aufgefressen wird. Zu ihnen gehört auch die verbitterte alte Frau Grollfeuer in *Volksvernichtung oder meine Leber ist sinnlos*, wobei die alte Grollfeuer als einzige unter diesen seltsamen Heiligen zur Täterin wird und ihre Nachbarn, die sie in ihrem Wohnzimmer versammelt hat, allesamt vernichtet. Zu ihnen gehört auch der Hundsmaulsepp („ein alter krächzender Scheißkerl, ein überempfindlicher Selbstvernichter, eine Wohltat für das Gehirn. Oder nicht?“) in dem Schauspiel *Mein Hundemund*, der sich schließlich seinem eigenen Hund zum Fraß vorwirft (FD 171-235). Zu ihnen gehört auch die Pornovorstellerin in *Pornogeographie*, die am Schluss in einen Käfig gesperrt und erwürgt wird. Der Körper der Sexuierten ist ein komischer, grotesker Leib, ein böser Leib. Der Körper derjenigen, die ohne Objekt bleiben, ist ein tragischer, ein leidender Leib.

Diese Körper, deren Identität sich fortwährend auflöst, die immer gemischt sind, indem sie dem Stoffwechsel und der Sexualität unterworfen sind, können nie rein sein, nie eigen sein (*propre*), sie besitzen keine Eigenheit, sie sind nie bei sich. Ständig mit der Außenwelt vermischt, die sie inkorporieren, und mit anderen Körpern zusammenmontiert, die sie penetrieren. Diese Körper verdrängen also, wie Bachtin sagte, den Restkörper als etwas Zweit-rangiges. Sie sind zutiefst getrennt von dem, was Schwab die „Person“, nennt oder, in seltenen Fällen, das „Ich“. Sie sind zutiefst gespalten, und Schwab führt uns diese Spaltung zwischen Körper und Person virtuos vor. Die Figuren Schwabs können Körper und Person – oder Körper und Ich – nie zur Deckung bringen, und wenn, dann nur ausnahmsweise und für kurze Zeit. So etwa Herta in *Übergewicht, unwichtig: Uniform*, die am kannibalistischen Abendmahl nicht teilgenommen hat und deshalb ausrufen kann:

Ich weiß, dass ich Herta heiße, aber ich muss heute nicht: die Herta sagen, ich kann heute: ICH sagen, weil ich der einzige Mensch bin, der noch keinen Menschen gekostet hat. Der Abend gehört mir. Ich bin der einzige Mensch, der bei sich verweilen darf, darum bin ich wirklich ein anbetungswürdiger Mensch. (FD 91)

Und Jürgen, der Intellektuelle der Stammtischrunde, erkennt dies an:

Alle meine inneren Werte verbeugen sich ja vor Ihnen, Frau Herta, wir töten und fressen und Sie lieben. Sie sind dem Außenfleisch nicht anheimgefallen. Sie werden höchstens manchmal vergewaltigt, aber wie Sie gebaut sind... da spielt das keine Rolle, Sie wachsen ja sofort nach und werden erst recht eine goldene Jungfrau. (FD 99)

Die Körper sind durch ihre Position innerhalb der Familienzelle determiniert. Die Väter treten erst relativ spät auf, nämlich im dritten Fäkalien-drama, in der *Volksvernichtung*, wo Herr Kovavic auch sofort Farbe bekennt:

Ich... ich bin seit zwei Generationen ein einheimischer Deutschösterreicher. Gesund und unbescholten bin ich auch und ein Angestellter obendrein. (FD 136)

Die Vaterrolle ist eine nationalsozialistische Rolle, eine völkische Rolle. So auch im letzten Stück, in *Antiklimax*, wenn der Vater seinen ständig masturbierenden Sohn belehrt:

Aber ich bin das Volk, und ein Volk berührt sich selber nicht unsittlich. Nein, niemals. Ein Volk wicst nicht, es befruchtet. (Dr III 288)

Und er ermahnt den Sohn, doch endlich seine Rolle zu übernehmen:

Du wirst dem allgemeinen Fleischaufbohrungsmilitär schon auch noch angehören müssen... Auch dein uneigenes Leben wird noch seine Familienoberhauptmannschaft über seine Gaskammer antreten müssen. (Dr III 277)

Die väterlichen Körper stehen also im Dienst der völkischen Ideologie und sind gleichzeitig hilflos der Weiblichkeit und dem Fortpflanzungstrieb, dem Gebärtrieb der allmächtigen Mütter ausgeliefert. (Herr Kovacic: „Das ... das ganze Weltall ist ja nur noch ausgestopft mit lauter dreckigen Weibern. Die ganze Welt ist ... voller Löcher.“ FD 143)

Der weibliche, der mütterliche Körper steht im Zentrum und ist der Gipfel der Abjektion. Es sind groteske und abstoßende Mütter, die ihre Kinder nie wirklich von sich abnabeln, sie als Verlängerungen ihres eigenen Leibs verstehen. Deshalb ist die Urszene bei Schwab auch nicht der völlig banalisierte Geschlechtsakt, sondern die Geburt, das Herausgleiten aus dem mütterlichen Leib, aus dem „Volksjauchengrubenbauch“ (Dr III 255).

Oder in *Eskalation ordinär*:

Mit viel Körperschließmuskelarbeit einer schlecht bewässerten Mutter wird man als arbeitender Neandertaler hochgeboren, und kein schon geburtserprobtes Menschenschwein lehrt einen das gute arbeitslose Spiel des Homo sapiens. Die bauchdralle Mutter drückt und drückt und weiß nicht, wird es ein Kind oder ein Scheißdreck? Und dann ist es ein kinderförmiger Scheißdreck geworden. (*Dr III 256*)

Die Kinder praktizieren ausnahmslos und zwanghaft Rituale der Selbsterstörung, der Selbstaflösung und der Aggression gegen die Mutter. Ernas Sohn Herrmann in den *Präsidentinnen* kann sein eigenes Bild im Spiegel nicht ertragen und trinkt sich zu Tode. Gretes Tochter Hannelore rennt mit ihrem Gesicht in Fensterscheiben und frisst die Scherben. Das Zwillingsspaar Johannes und Johanna flüchtet sich in eine inzestuöse Beziehung mit deutlich parodistischen Anklängen an das Zwillingssmotiv bei Musil, Mariedl rennt mit dem Kopf gegen die Wand, und Mariedls Bruder formuliert das Leitmotiv der Kinder in der Welt Schwabs: „Ich will mich nicht. Ich will mich nicht.“ (*Dr III 279*)

Die Ausweglosigkeit steigert sich dadurch, dass auch eine Flucht in das Innere des Körpers nicht möglich ist. Die Innerlichkeit, das sind die Innereien, die Gedärme, der „Innensaftmensch“. Und Schwabs Figuren werden nicht müde, diese Innereien zu beschreiben und zu umschreiben. Im Inneren ist das wilde Fleisch, dort ist man vollgestopft mit lauter schlechten Tieren. Der Körper als Ausgeburt und Missgeburt. Der Mensch als Fehler der Schöpfung, als missglückte Konstruktion.

Die Sprache

Dieser gestörten, gespaltenen Körperlichkeit, dieser in ihrer Animalität erfassten Humanität ohne Gesetz, dieser generalisierten Abjektion entspricht eine äußerst komplexe Sprache. Der groteske Leib kann nicht anders als eine groteske Sprache erzeugen, die ebenso strukturiert ist wie die Körper, aus denen sie hervordringt. Dabei muss man bedenken, dass sich diese Sprache allmählich entwickelt. Schwab setzt in seinen ersten Stücken beim Bildungsjargon Horváths an und verwendet leichte Deformationen und

Verschleifungen, so dass man sie anfänglich beinahe als sprachlichen Naturalismus zu vernehmen tendiert. In den späteren Stücken nimmt die Deregulierung zu und steigert sich zum Idiolekt. Man könnte sagen, dass die Idiopathie der Leiber schließlich zwangsläufig in den ihnen adäquaten Idiolekt mündet. Andererseits gilt es zu bedenken, dass die Sprache Schwabs auch aufgrund des jeweiligen Stoffes variiert. Die Breite der Schwabschen Register lässt sich etwa erkennen, wenn man die ersten Fäka-liendramen neben einen grellen Schwank („Schwitzkastenschwank“, so Schwab) wie *Eskalation ordinär* stellt oder neben eine Komödie wie *Offene Gruben, offene Fenster*, die in einem urbanen Milieu spielt und erkundet, was passiert, wenn zwei Personen versuchen, sich aufeinander zuzubewegen.

Der sprachliche Naturalismus sowie die mit ihm verbundenen dialektalen Einschläge verschwinden schnell und geben zur Vermutung Anlass, dass Schwab diesen scheinbaren Naturalismus nur deshalb gewählt hat, weil er ihm ermöglicht hat, solcherart ein Höchstmaß an Affekten in seine Sprache einfließen lassen zu können. Die Sprachkonzeption Schwabs steht durchaus in der Tradition der Sprachkritik und Sprachreflexion, wie sie seit der Jahrhundertwende über die Wiener Gruppe bis hin zur Gegenwart praktiziert wird. Schwab versieht nahezu jedes seiner Stücke mit Didaskalien, die nur der Sprache gelten. Alle diese Angaben sind durchaus ernstzunehmen, so beiläufig und scheinbar widersprüchlich, bewusst unsystematisch und unwillig sie auch mitunter formuliert sind.

Ich möchte diese Aussagen zur Sprache also näher untersuchen und versuchen, aus ihnen die wesentlichen Strukturelemente des Schwabschen Idiolekts herauszuarbeiten. Der erste Aspekt, den Schwab immer wieder betont, ist die enge Verschränkung von Körper und Sprache. So zum Beispiel in der Vorbemerkung zu *Mein Hundemund*:

Die Sprache ist der Körper der agierenden Personen. Die Sprache zerrt die Personen hinter sich her: wie Blechbüchsen, die man an einem Hundeschwanz angebunden hat. Man kann eben nichts als die Sprache. (FD 181)

Und in den Angaben zu *Offene Gruben, offene Fenster* heißt es:

Jedes Wort, jede sprachliche Verbindung ist eigentlich ein Versuchsballon. Andererseits betrachtet man das Gesprochene wie frisches Blut, das man in den Mund nehmen will, nachdem man sich verletzt hat. (KK 9)

Schließlich die Vorbemerkung zu *Eskalation ordinär*:

Der Bezug ist hergestellt. Die Sprache hat einen Gegenstand angebrunzt, wackelt ihr Ausscheidungsorgan trocken und geht. Der sprachnasse Gegenstand bleibt ohne erkannte Eigenschaft zurück. (Dr III 198)

Diese hier zitierten Äußerungen sprechen durchaus vielfältige Aspekte der Sprache an. Dennoch lassen sich, so scheint mir, zwei gemeinsame und eng miteinander zusammenhängende Züge hervorheben.

Die Sprache erscheint, könnte man sagen, als somatische Spur: sei es als Blut, das man in den Mund nimmt, sei es als Urin, als Ausfluss, als Exkrement, als Sekretion des Körpers. Gleichzeitig wird die Sprache von der Referenz abgekoppelt. Sie besitzt keine Erkenntnisfunktion mehr. Das Verfehlen, das Scheitern, die Unfähigkeit, eine äußere Wirklichkeit zu bezeichnen, ist ihr zutiefst eingeschrieben. Durch diese Gleichstellung mit einer Körperausscheidung wird die Sprache auf ihre Indexfunktion reduziert. In der Klassifikation der Zeichen von Charles Sanders Peirce ist ein Index ein Zeichen, das nur durch seine physikalische oder physische Konnexion mit seinem Objekt bedeuten kann. Beispiele dafür sind etwa der Rauch als Zeichen für das Feuer, die Narbe als Zeichen einer Wunde und, nicht zuletzt, die Fotografie, die nicht in erster Linie Abbild, Mimesis ist, sondern Index, das heißt die auf der Emulsion zurückgelassene Spur eines Objekts. Der Index unterscheidet sich in der Klassifikation von Peirce vom Ikon, das durch seine Ähnlichkeit mit dem Objekt bedeutungstragend ist wie etwa ein Diagramm oder auch eine Metapher, und vom Symbol, das aufgrund allgemeiner Konventionen und Gesetze Bedeutung stiftet. Die von Schwab praktizierte Reduktion der Sprache auf ihre Indexfunktion ist keineswegs ein isoliertes Phänomen, sondern ein allgemeiner Zug der Moderne seit den *ready mades* von Duchamp. Ja, die ästhetische Moderne ließe sich allgemein als ein Übergang beschreiben von einer Ästhetik der Mimesis, der Analogie und der Ähnlichkeit (der Ordnung der Metapher) zu einer Ästhetik der Spur, des Kontakts und der referentiellen Kontiguität (der Ordnung der Metonymie). Die Konse-

quenzen dieses Übergangs sind sehr weitreichend: Die Konzeption der Sprache als Index, als Spur, als Absonderung und Sekretion lässt den Affekt einfließen und setzt gleichzeitig die Metapher frei, die nun spielerisch und sozusagen im Leerlauf funktionieren kann.

Der zweite Aspekt von Schwabs Anmerkungen zur Sprache behandelt die Sprache als Hindernis oder Widerstand. So in den *Präsidentinnen*:

Die Sprache, die die Personen erzeugen, sind sie selber. Sich selber erzeugen (verdeutlichen) ist Arbeit, darum ist alles an sich Widerstand.

In der Komödie *Offene Gruben, offene Fenster* führt Schwab neben den zwei Personen auch eine dritte, stumme Figur ein, das „Vehikel“, das pantomimisch agiert, und merkt dazu an:

Anhand des Vehikels wird exemplifiziert, was Sprachkonstruktion ihrer Natur nach verhindert. Es ist das dritte Ding, das entsteht, wenn zwei Personen versuchen, sich aufeinander zuzubewegen. (KK 9)

Diese Konzeption einer Sprache als Widerstand deckt sich nun wieder mit der Konzeption des Körpers. Wir hatten bereits beim grotesken Leib eine Spaltung zwischen Körper und Person konstatiert, also eine Abspaltung all dessen, was kulturell und nicht unmittelbar an das Soma, an die Leiblichkeit gebunden ist. Eine analoge Spaltung verläuft nun quer durch die Sprache. Auch in ihr ist das Kulturelle vom Somatischen abgespalten. Das Kulturelle in der Sprache sind nun alle Diskursfelder, die das Politische, das Psychische, das Ethische oder Moralische und das Ästhetische zum Gegenstand haben. Zu diesen Diskursfeldern fühlen sich die Personen Schwabs unweigerlich hingezogen, in ihnen scheitern sie jämmerlich und komisch. In diesen Feldern lassen sie den Diskurs leer laufen und zum lächerlichen Geschwätz werden. Diesen Diskursfeldern gilt Schwabs geballte satirische Absicht, indem er sie keineswegs destruiert – einen Code kann man nicht zerstören –, sondern indem er ihn spielt und als toten Code leer laufen lässt und dadurch jene so effektvolle komische Preziosität erzielt. Daher wohl auch Schwabs Interesse an der Bearbeitung von Klassikern wie Shakespeare oder Goethe.

Nun zum dritten Aspekt von Schwabs Sprachkonzeption: In der Vorbemerkung zu *Übergewicht, unwichtig: Uniform* heißt es:

Besonders zeigen sollte sich der mehr oder weniger komfortable Weg, den der Sprechende zurücklegt, indem er ein Objekt anspricht. Sprecher und Besprochenes vermischen sich dann überdeutlich und wirken dadurch ‚unrein‘. Der daraus resultierende Dreck gehört sich selber und besorgt Klarheit, aber keine Einsicht, so hofft der Autor. (FD 60)

Das hier angesprochene Phänomen ließe sich vielleicht am ehesten als eine Kontamination bezeichnen. Der Sprecher, also die Äußerungsinstanz, kontaminiert das Besprochene, also die Aussage. Wie geschieht das? Was dringt in die Sprache ein? Nichts anderes als der Körper, das materielle Substrat, das Somatische mit seinen unkontrollierten Affekten und Trieben. Und mit dem Körper eine Sprache des Körpers, die obsessiv mit den Ausscheidungen und Funktionen befasst ist, mit den Prozessen des Metabolismus, des Anabolismus und des Katabolismus sowie mit den Funktionen der Sexualität, eine lebendige und unsaubere Sprache, jene Sprache, die in der alten Rhetorik als *impropria dictio* bezeichnet und ausgeschieden wurde und nun die tote Sprache der Kultur unterwandert. Eine Sprache, die sämtliche Empfindungen des Körpers auf die binäre Opposition Schmerz/Lust reduziert. Eine Sprache, die immer in den Körper und in das Körperinnere zurückstürzt, nach einer verborgenen oder verlorenen Authentizität sucht und gleichsam in einem Gewaltakt bis zum Vorsprachlichen zurückdrängt; eine Sprache des Tierischen: In *Mein Hundemund* heißt es aus dem Mund des Hundsmausepp:

Ich rede das Tierische, ich rede alles zurück in die grüne Kugel, durch das geschnittene Erdmaul zurück in die braune Jauchenfrucht. (FD 229f.)

Der eigentliche Gegenstand, der eigentliche Motor von Schwabs Theater ist also ein Konflikt zweier Codes, ein Kampf des somatischen, des körperlichen, animalischen Codes mit dem toten kulturellen Code. Seine Stücke inszenieren die Unterwanderung, die Subversion, die Aushöhlung der höheren, der kulturellen Sprache durch die niedere, animalische Sprache, die mit allen Affekten und Trieben aufgeladen ist. Dabei verfolgt Schwab eine Doppelstrategie: Er radikalisiert beide Codes.

Diese Aushöhlung erfolgt nun in erster Linie durch eine Strategie der Äußerung. Das heißt, die Präsenz des Sprechers mitsamt seinen Affekten und Trieben wird in die normale, normative Syntax eingeschleust, und zwar durch eine zusätzliche Syntax, die sich über die übliche Syntax stülpt. Eine

supplementäre, zweite Syntax legt sich über die erste Syntax der Grammatiklehrbücher und kompliziert sie. In dieser zweiten Syntax ist der Sprecher präsent mitsamt seiner (verkehrten) Logik, mitsamt seiner räumlichen Orientierung (oben/unten, vorn/hinten) oder vielmehr Desorientierung und mitsamt allen Mitteln, die die Intonation personalisieren und die Modulation verstärken. Dieses allgemeine Prinzip der systematischen Kontamination der Aussage durch die Äußerungsinstanz, durch den Sprecher, wird anhand von vielfältigen Verfahren umgesetzt. Einige dieser Verfahren⁹ möchte ich zum Abschluss erwähnen:

1. Das wohl deutlichste Verfahren ist das Konkretwerden der Abstrakta. Alle Abstrakta verlieren ihren bestimmten Artikel und damit ihre Universalität („eine Nächstenliebe“, „eine Kenntnis“).

2. Die Sprache reproduziert obsessiv die Prozesse der Inkorporation. Das ideale Mittel, das die Struktur der deutschen Sprache liefert: die Präpositionen, die Präverben und Präfixe. Einige Beispiele: im *Reigen* „Sie werden mich schon noch in sich hineinverstehen, Fräulein.“ (*Reigen* 12) Oder in den *Fäkaliendramen*: „Hasi und Schweindi sind gebildete Menschen, wenn Sie das bitte in eine Kenntnis in sich hineinnehmen wollen.“ (*FD* 70) Oder, immer noch Hasi: „Stellen Sie sich einmal einen Menschen vor. Nur einmal machen Sie sich einen Menschen in den Kopf, einen echten Menschen... (Sie übergibt sich beinahe).“ (*FD* 118)

3. Das dritte Verfahren ist die traditionelle karnevalistische Umkehrung. Bei Schwab werden die Figuren von ihrer Arbeit verstanden und die Menschen von ihren Regeln eingehalten.

4. Ein weiteres Verfahren ist die Einschreibung der imaginären räumlichen und hierarchischen Position des Sprechers, die ebenfalls anhand der Präpositionen und Präverben erfolgt. Das Geld wird rechtschaffen „an den Körper heranverdient“ oder an die Armen „hinuntergespendet“.

Durch diese Doppelstrategie, das Leerlaufen des kulturellen Codes und das Einströmen der Affekte, durch die Überlagerung der normativen Syntax durch die sekundäre Syntax, durch die Kontamination der Aussage durch die

⁹ Vgl. auch die Liste dieser Merkmale bei Michael Bugdahn: *Le continent Schwab*. In: *Alternatives théâtrales* (1995), H. 49, S. 27, wo diese Verfahren allerdings zum Teil noch naturalistisch interpretiert werden.

Äußerung wird die Sprache bei Schwab zu einer äußerst komplexen Maschinerie. Dieser Kampf der Codes kann entweder tragisch ablaufen und zu einem düsteren, verzweifelten Ringen werden oder aber – zum Glück des Lesers und des Theaterbesuchers – in jene außerordentlich graziöse Komik münden, die zugleich völlig neu ist und dennoch mitunter an die besten Stellen bei Nestroy oder Herzmanovsky-Orlando erinnert. Schwab erfüllt mit seinen, wie er selbst schreibt, „todtraurig sich verlustierenden Sprachschmerzlektionen“ jenes Programm, das Marcel Proust und im Anschluss an ihn Gilles Deleuze für die Literatur formuliert hat.

Er erfindet in der Muttersprache eine andere Sprache, eine Art Fremdsprache.

Pour écrire, heißt es bei Gilles Deleuze, peut-être faut-il que la langue maternelle soit odieuse, mais de telle façon qu'une création syntaxique y trace une sorte de langue étrangère, et que le langage entier révèle son dehors, au-delà de toute syntaxe.¹⁰

Diese Fluchtlinie, die aus der Sprache hinausführt, mündet bei Schwab nicht nur in den Tod und das Schweigen, sondern auch in die utopische Hoffnung auf eine andere Sprache. Oder, aus dem Munde von Frau Grollfeuer, die am Beginn ihres großen Schlussmonologs in der „Radikalkomödie“ *Volksvernichtung oder meine Leber ist sinnlos* die über den Weltzustand entsetzte Frau Kovavic beruhigt:

Aber Frau Kovac, es ist Sprache, bloß reagierende Davonvogelsprache, gesprochener Spuk [...] und ich habe gehört, dass man das Schönste machen kann aus einer möglichst entrückten Sprache. Darum wissen Sie weiter, Frau Kovac, dass alles, was möglich ist, als Sprache möglich sein muss. [...] Sprachsprache ist besser noch, und zwar um einiges, als Bleigießen. Nicht dass Bleigießen ungünstiger wäre, nein um kein Quantum ungünstiger, aber unschöner, wissen Sie, Sie weiblicher Kovac. (FD 158f.)

¹⁰ Gilles Deleuze: *Critique et clinique*. Paris: Editions de Minuit 1993, S. 16.