

JUTTA LANDA

SCHWABREDE = REDEKÖRPER

Erstpublikation in: Werner Schwab. Hrsg. v. Gerhard Fuchs und Paul Pechmann.
Graz, Wien: Droschl 2000. (= Dossier. 16.) S. 39-58.
Korrigierte Version (red.)

Empfohlene Zitierweise:

Jutta Landa: Schwabrede = Redekörper. In: Dossier Werner Schwab. Hrsg. v.
Daniela Bartens und Harald Miesbacher. Erstellt am 5.12.2018. (= *Dossieronline*).
DOI: 10.25364/16.02:2018.1.7 (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



„Sprache als biologischer Organismus, als Ingestion und Digestion, ohne Rücksicht auf Botschaft, Ideologie, Werte, dramatische Konventionen oder Spielbarkeit ist der KUNSTdünger, mit dem Schwab das Theater revitalisiert.“

Jutta Landa über Werner Schwab

JUTTA LANDA: Schwabrede = Redekörper

Im angloamerikanischen Raum beschäftigte sich neben Julian Preece schon sehr früh auch die in den USA lehrende, mittlerweile verstorbene Germanistin Jutta Landa mit dem Dramenwerk Schwabs, als Autorin einer Studie über das *Bürgerliche Schocktheater* dafür auch bestens qualifiziert. Ein erster Aufsatz zu Schwabs frühen Theaterstücken erschien 1993 in einem Jahresband des germanistischen Fachorgans „Modern Austrian Literature“. Im vorliegenden Beitrag aus dem Jahr 2000 stellt sie vornehmlich Überlegungen zur Figurenrede in den Schwab'schen Stücken an, die darin als purer „Redekörper“ gestaltet ist und in dieser Weise in der zeitgenössischen österreichischen Dramatik die „bisher radikalste Verbindung von Körperlichkeit und Sprache“ herstellt. Bei Schwab spricht die Sprache, meint Landa, womit dieser – wie die Autoren der Wiener Gruppe – ausdrücklich den „Materialcharakter der Sprache“ betone. Seine „Materialaktionen“ am Sprachkörper verbinden ihn überdies mit den Wiener Aktionisten. Sprache wird von Schwab begriffen als *Sekretion*, sie ist überdies einem ständigen Prozess der *Mutation* unterworfen und materialisiert sich zuletzt als Elimination in Form der Endprodukte Dreck und Fäkalien.

JUTTA LANDA

SCHWABREDE = REDEKÖRPER

In einem seiner theoretischen (?) Texte *Das Grauensvollste – einfach wundervoll* bringt der früh verstorbene *shooting star* der deutschsprachigen Bühnen, Werner Schwab, seine Theaterarbeit auf einen Nenner: „Was mich also am Theater also auch reizt, ist sein gigantomatischer Anachronismus und meine perverse Theaterrettungsidee: Sprache in reines Menschenfleisch umzuwandeln... und selbstnatürlich umgekehrt.“¹ Hier wird deutlich ausgesprochen, daß Schwab das Theater, „das Eiterüberflüssigste“, erneuern will, und zwar rein aus der Sprache heraus. Dieser Einsatz für das „anachronistischste“ Medium erstaunt angesichts der vielfach kolportierten *Dandy*pose Schwabs, die das Theater zum zufällig aufgelesenen Spielmaterial stilisierte: Laut seiner Interviewantworten war Schwab nie im Theater, sondern höchstens im Punk-Konzert, und habe erst auf das Anraten einer Freundin „auf Theaterdichter gemacht“². Auch Schwabs Erfolgsformel „Management + Legende + Text = Sieg + Spaß“³ zeigt den nunmehr arrivierten „Menschendichter“ keineswegs als „zynismusunterbelichtet“⁴. Allerdings widerspricht Schwabs selbstzerstörerischer Lebensstil, der in einem frühen Tod endete, diesem „Mr. Kaltschnauz“-Image⁵. Das postmoderne Spiel mit dem „Theaterrührwerk“⁶ wird auch dann ernst, wenn man Schwabs kannibalische Formel „Sprache als Menschenfleisch“ beim Wort nimmt. „Menschenfleisch“ wird durch Stoffwechsel- und Verwesungszyklen verändert und destruiert. Bei Schwab ist Sprache ebenfalls den biologischen Prozessen des Verdauens, Eliminierens, Mutierens und Verwesens ausgesetzt. In seinen Stücken wird die Bühnenrede buch-

¹ Werner Schwab: *Das Grauensvollste – einfach wundervoll*. In: Theater heute (1991), H. 12, S. 9.

² Gottfried Krieger: „Mach' ich halt auf berühmten Dichter“. In: Berliner Morgenpost v. 2.10.1992.

³ Roland Koberg: *Keiner versteht eine Wüste*. In: Falter (1994), H. 1/2, S. 17.

⁴ Ein Schwabterminus aus *Endlich tot endlich keine Luft mehr. Ein Theaterzernichtungslustspiel*. In: Werner Schwab: *Königskomödien*. Graz/Wien: Droschl 1992, S. 245. Der Band *Königskomödien* wird in der Folge im Text mit einfacher Seitenzahl zitiert als: KK.

⁵ Sigrid Löffler: *Meeting Mr. Kaltschnauz*. In: profil (Wien) v. 4.6.1992.

⁶ Schwab, *Endlich tot endlich keine Luft mehr*, S. 270.

stächlich zum Redekörper in einer Dramaturgie, die nicht von sprachlich durchpsychologisierten Charakteren beherrscht wird, sondern von inkarnierten *figures of speech* oder wie Schwab betont: „Das sind keine Personen, sondern semantische Brocken.“⁷ Sprache als biologischer Organismus, als Ingestion und Digestion, ohne Rücksicht auf Botschaft, Ideologie, Werte, dramatische Konventionen oder Spielbarkeit ist der KUNSTdünger, mit dem Schwab das Theater revitalisiert. Der Theaterautor sondert, wie seine Figuren, Gedanken und Sprache einfach ab: die „Stückemaschine“⁸ Schwab schrieb in drei Jahren um die 15 Stücke, wobei die letzten sogenannte „Cover-Dramen“ sind, d.h. umgeschriebene Klassiker.⁹

Indem sich Figurenrede als Redekörper präsentiert, stellen Schwabs Stücke die in der zeitgenössischen österreichischen Dramatik (Peter Turrini, Elfriede Jelinek, Peter Handke, Thomas Bernhard) bisher radikalste Verbindung von Körperlichkeit und Sprache her: „Ein richtiges Theater als Schriftspiel und Schauspielerherzeigefleisch“.¹⁰ Dementsprechend reihte Schwab sich nicht in die Phalanx dieser mittlerweile zu Burgtheaterehren aufgestiegenen Schockautoren ein. Dennoch wurde für Schwab jene avantgardistische heimisch-österreichische Doppelschiene bedeutsam, die schon in den 50er und 60er Jahren Körperlichkeit und Literarität in Beziehung setzte. Es dreht sich dabei um den (literarischen) Untergrund der Wiener Gruppe und der Wiener Aktionisten. H. C. Artmann, Friedrich Achleitner, Konrad Bayer, Gerhard Rühm und Oswald Wiener setzten sich mit dem Materialcharakter der Sprache auseinander. Die Sprache wurde in ihre dinglichen Bestandteile (Lexeme, Morpheme, Buchstaben) zerlegt, die neu montiert wurden. Durch serielle, stochastische Prozesse wurde Sprache in die Entropie getrieben. Ein Beispiel ist der Text *abhandlung über das weltall* von Rühm, in dem Buchstaben so lange ersetzt werden, bis die

⁷ Zitiert nach Helmut Schödel: *Geisterfahrer*. In: Die Zeit (Hamburg) v. 31.1.1992.

⁸ Andreas Rossmann: *Die Stückemaschine*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 4.1.1994.

⁹ Dazu gehören *Troiluswahn und Cressidatheater, Der reizende Reigen nach dem Reigen des reizenden Herrn Arthur Schnitzler, Faust : Mein Brustkorb : Mein Helm*. In: W. S.: *Dramen III*. Graz/Wien: Droschl 1994.

¹⁰ Werner Schwab: *Vorwort*. In: W. S.: *Fäkaliendramen*. Graz/Wien: Droschl 1991, S. 9. Der Sammelband *Fäkaliendramen* wird in der Folge im Text mit einfacher Seitenzahl zitiert als: FD.

Sprache den Wärmetod stirbt.¹¹ Besonders H. C. Artmann, aber auch Rühm und Achleitner bedienten sich eines phonetisch geschriebenen, daher visuell verfremdeten Wiener Dialekts, der das Abgründige und Makabre der Wiener Volksseele erschließt. Die Innovationen der Wiener Gruppe im Bereich des Theaters lagen im Abschaffen der Fabel, weiters in der (durch Provokation) herbeigeführten Mitwirkung des Zuschauers und der Entpsychologisierung der dargestellten Figur.¹² Die Figurenrede verliert ihre sinnstiftende Funktion: Das gesprochene Wort ist ein „gebilde aus klängen (vokale) und geräuschen (konsonanten)“.¹³ Schwab teilt die Prämisse der Wiener Gruppe, daß Sprache den Sprecher spricht.¹⁴ Auch er verweist durch das Benützen „unpassender“ Suffixe und Präfixe auf den Materialcharakter der Sprache. Eine weitere Affinität mit der Wiener Gruppe zeigt sich auch darin, daß Schwab ein ähnlich elitäres Interesse an der „Sprache des Volkes“ bekundet. Als einen bedeutenden Einfluß gibt er den alten Bauer Josef Trink an, der „merkverkrüppelterweise“¹⁵ einer seiner besten Freunde war und dem er mit dem „Hundsmaulsepp“ in dem (hochdeutsch getitelten) Stück *Mein Hundemund* ein Sprachdenkmal setzte. Auch im Lexikonroman *Abfall, Bergland, Cäsar* decodiert Schwabs Biograph Helmut Schödel unter der Eintragung QU eine Hommage auf Josef Trink¹⁶: „QU kann nicht lesen und nicht schreiben und ist der einzige lebendige schweinebeweis schlechterdings, dass es ein denken aus einem jeden loch gibt.“¹⁷ Das Schwab-Zitat zeigt aber auch den entscheidenden Unterschied zu den Sprachmanipulationen der Wiener Gruppe: Während es dort um kyberneti-

¹¹ Gerhard Rühm: *vorbemerkung zu abhandlung über das weltall*. In: *Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen*. Hrsg. v. Gerhard Rühm. Reinbek: Rowohlt 1967, S. 189.

¹² Für eine umfassendere Darstellung siehe Gerhard Rühms Essay *grundlagen des neuen theaters*, abgedruckt im Ausstellungskatalog für die Biennale 1997: *Die Wiener Gruppe. The Vienna Group. The Visual Works and the Actions. A Moment of Modernity 1954-1960*. Hrsg. v. Peter Weibel. Wien/New York: Springer 1997, S. 621-625.

¹³ Ebd., S. 621.

¹⁴ Vgl. die Figurenrede: „Ich singe nicht, ich werde gesprochen.“ In: Werner Schwab: *Hochschwab: Das Lebendige ist das Leblose und die Musik*. Eine Komödie. In: KK 96.

¹⁵ Schwab, *Das Grauenvollste – einfach wundervoll*, S. 9.

¹⁶ Vgl. Helmut Schödel: *Seele brennt*. Der Dichter Werner Schwab. Wien: Deuticke 1995, S. 62.

¹⁷ Werner Schwab: *Abfall, Bergland, Cäsar. Eine Menschensammlung*. Salzburg/Wien: Residenz 1992, S. 104.

sche, stochastische Prozesse geht, bei denen der „Fehler im System“ ultimativ zur Sprachentropie führt, sind es bei Schwab organische Interferenzen („ein denken aus jedem loch“), die den Chaoscharakter (keineswegs die völlige Entropie) von Sprache bewirken. Anstelle der seriell durchexerzierten *Permutationen* der Wiener Gruppe wird die Schwabsche Figurenrede von *Mutationen*, die wie ihre biologischen *counterparts* aus Zufallssprüngen (nicht aus Gesetzmäßigkeiten) entstehen, beherrscht.

„Ein Verlust von Ideen und gleichzeitige Verstärkung der Mittel [der Wiener Gruppe]“¹⁸ waren die Materialaktionen der Wiener Aktionisten Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch und Rudolf Schwarzkogler. Von der Malerei ausgehend, veranstalteten sie in den frühen 60er Jahren Materialaktionen, bei denen der menschliche Körper als Leinwand diente. Ähnlich wie Antonin Artaud versuchten die Wiener Aktionisten „wirkliche Wirklichkeit“ in den Griff zu bekommen, „mit einer Metaphysik des Leibes, der als System physischer Kommunikation den Einbruch von Ideologie zwischen erkennendes Subjekt und Realität inhibier[t]“¹⁹. In der Materialaktion am menschlichen Körper entlud sich ein infantiler Protest. Typisch für die Materialaktionen war die „Regression auf das Material“, das Hantieren mit tabuisierten, ekelerregenden Substanzen wie Blut, Lebensmitteln, Eingeweiden und Exkrementen, mit denen der menschliche (meist weibliche) Körper beschmiert und angeschüttet wurde.²⁰ Sodomasochistische Rituale wie Bandagieren, Fesseln mit Schlingen, Auspeitschen, Durchstechen mit Nadeln und Messern etc. wurden am eigenen Körper vorgenommen und verkündeten den „Primat des Leibes“²¹. Das Verschütten von Unrat und das Herumwerfen von Gegenständen auf der Bühne sollten später als „das fliegende Requisit“ Eingang finden in die Schockdramaturgie eines Peter Turrini oder Wolfgang Bauer. Auch Werner Schwab kam nach seinen eigenen Angaben nicht „aus der Thea-

¹⁸ Friedrich Geyrhofer: „Aus dem Leben eines Staatsfeindes“. Interview mit Oswald Wiener. In: Wiener (1980), H. 5, S. 57.

¹⁹ Peter Weibel: *Von den Möglichkeiten einer nichtaffirmativen Kunst*. In: *Kritik der Kunst Kunst der Kritik: Es says & I say*. Hrsg. v. Arbeitskreis österreichischer Literaturproduzenten. Wien/München: Jugend & Volk 1973. (= Edition Literaturproduzenten.) S. 35.

²⁰ Valie Export gab später dem Aktionismus eine feministische Richtung.

²¹ Weibel, *Von den Möglichkeiten einer nichtaffirmativen Kunst*, S. 46.

terecke, sondern von der bildenden Kunst“²². Schon bevor er Theaterstücke schrieb, bewegten sich Schwabs „Objekte aus verderblichen Materialien“ (Kadaver, die er im Wald herumliegen ließ, bis sie von Insekten angenagt wurden) in der Ekelzone. Anklänge an diese Kadaverskulpturen finden sich in den Schleimfiguren Wurms im Stück *Der Himmel mein Lieb meine sterbende Beute*. Mit seinem im Wiener Künstlerhaus uraufgeführten Erstlingsstück *Die Präsidentinnen* belebte Schwab die Materialaktion in einer Dramaturgie, die auf die Fabel zugunsten von aktionistischen Handlungselementen wie Völlereien, Körperversümmelungen, Materialschlachten (fliegende Küchenmöbel und *food fights*) verzichtete. Das Stück griff voll ins Fäkalarsenal der Wiener Aktionisten: Es geht um drei Frauen, von denen Mariedl es „ohne“ macht, d.h. den verstopften Abort ohne Handschuhe vom Kot befreit. Doch sind es weniger die zum Erbrechen reizenden Abortberichte als die durchgehend fäkalisierte Sprache, die die Wirkung des Stücks bestimmt. Textstellen wie die folgende gibt es buchstäblich zuhauf:

ERNA (*etwas kleinlaut*) Aber dann ist das Leben ja nicht lebenswert, wenn bei allen Sachen, die man anschaut, gleich ein stinkender Stuhl daneben liegt. Oft sind es die wenigen schönen Dinge im Leben, und kaum greift man diese schönen Sachen an, schon hat man schon wieder einen Scheißhaufen in der Hand.

MARIEDL Ich habe keine Angst vor den unteren Wörtern und auch nicht vor einem echten Stuhl.²³

An diesem ersten Erfolgsstück zeigt sich bereits das Anziehen der Dauerschrauben sprachlicher Provokation durch Schwab. In einem Handstreich fusionierte er die Strategien der Wiener Gruppe mit denen der Wiener Aktionisten, indem er nicht nur am Körper, sondern an *Sprache* Materialaktionen vollzieht. „Die Schwabschen Skulpturen sind also Fleischstücke mit Text, so wie Schwabs Theater Textstücke mit Fleisch sind.“²⁴

²² Schwab im Interview mit Gottfried Krieger, a.a.O.

²³ Werner Schwab: *Die Präsidentinnen*. Drei Szenen. In: FD 22.

²⁴ Peter Weibel: *SCHWABFleisch. Fleischstücke mit Text, Textstücke mit Fleisch*. In: *Über SCHWABTexte*. Hrsg. v. Ingeborg Orthofer und Peter Weibel. Graz/Wien: Droschl 1996, S. 43.

Wie Günter Krause in seinem Aufsatz „*Wir sind in die Welt gevögelt und können nicht fliegen*“. *Sprache als theatralischer Körper bei Werner Schwab* hervorhebt, ist die Verbindung zwischen Körper und Sprache in der Dramatik als einer der „redenden“ Künste in einem bestimmten Ausmaß vorgegeben.²⁵ Auch Manfred Pfister betont in seinem Standardwerk *Das Drama*: „Figurenrede, und vor allem dialogische Figurenrede, ist somit die sprachliche Grundform dramatischer Texte.“²⁶ Um eine Rolle zu „verkörpern“, muß die dramatische Figur in der Regel sprechen. (Ausnahmen, die diese Konvention nur bestätigen, sind z.B. Peter Handkes *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* oder die berühmte „Stille“ bei Ödön von Horváth.) Und letztlich ist Theater seit jeher (wie auch die englische Bezeichnung *operating theater* für Operationssaal andeutet) mit blutrünstigem Spektakel verbunden²⁷ oder, wie Schwabs „Allgemeiner Diener“ in *Troiluswahn und Cressidatheater* es formuliert: „Ein jedes Theater hat ganz selbstnatürlich ein Grausamkeitsaggregat eingebaut.“²⁸ Wie Krause ausführt, ist jedoch für den Zusammenhang zwischen Sprache und Körper „ein Dilemma festzuhalten, das alle redenden Künste – inklusive des Dramas – teilen, nämlich die Unmöglichkeit, auf ihrem eigenen ‚Terrain‘ den Status der Idealität zu überwinden, der sie geradezu ‚natürlicherweise‘ vom Körper als etwas ‚Realem‘ zu trennen scheint“²⁹. Dieses Dilemma versucht Schwab zu überwinden, indem er die theatralische Redesubstanz selbst in den Bereich des Körperlichen hinüberholt. Dabei lassen sich zwei Strategien unterscheiden: Einerseits tritt Sprache in Schwabs Stücken als *Figur* auf, häufiger jedoch metonymisch als *Körperfunktion*, ein Spannungsverhältnis, das sich in den Titeln der beiden Sammelbände *Königskomödien* und *Fäkaliendramen* treffend niederschlägt.

Das Figurenhafte der Sprache wird vor allem in den Bühnenanweisungen zu Schwabs Stücken betont, in denen die Rubrik „Sprache“ ihre eigenen Anweisungen erhält. So heißt es in den *Präsidentinnen*: „Die Sprache,

²⁵ Vgl. Günter Krause: „*Wir sind in die Welt gevögelt und können nicht fliegen*“. *Sprache als theatralischer Körper bei Werner Schwab*. In: *Literalität und Körperlichkeit*. Hrsg. v. G. K. Tübingen: Stauffenburg 1997. (= Kultur-Kreise. 1.) S. 197.

²⁶ Manfred Pfister: *Das Drama*. 3. Aufl. München: Fink 1982. (= UTB. 580.) S. 23.

²⁷ Vgl. Weibel, *Schwabfleisch*, S. 42.

²⁸ Werner Schwab: *Troiluswahn und Cressidatheater*. In: W. S.: *Dramen III*, S. 50.

²⁹ Krause, „*Wir sind in die Welt gevögelt und können nicht fliegen*“, S. 199.

die die Präsidentinnen erzeugen, sind sie selber.“ (FD 13) In *Mein Hundemund* lautet die Anweisung: „Die Sprache ist der jeweilige 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) Auch in *Eskalation ordinär* gebärdet sich Sprache als Körper: „Die Sprache hat einen Gegenstand ausgebrunzt, wackelt ihr Ausscheidungsorgan trocken und geht.“³⁰ Während es bei diesen Regieanleitungen um ein bühnentechnisch kaum nachvollziehbares Insistieren auf das Körperhafte von Sprache geht, gibt es in *Offene Gruben offene Fenster* tatsächlich die Figur eines VEHIKELS, anhand dessen exemplifiziert wird, „was Sprachkonstruktion ihrer Natur nach verhindert“ (KK 9). Sprache oder Nichtsprache als Vehikel findet ihre Umkehrentsprechung in dramatischen Figuren oder Personen, die proteushaft unfaßbar bleiben. So heißt es z.B. in der Bühnenanweisung zu *Troiluswahn*: „Eine Person ist freilich keine Person im üblichen Herkömmlichkeitenwahn mehr. Jede Personenhaftigkeit ist VOLLKOMMEN verloren.“³¹ Dagegen tauchen (im selben Stück) Redekonventionen des Theaters als Figuren auf, wie z.B. der „schusselige Herr Prolog“ und der „Herr Epiprolog [...] mit seinem Schmerbauch“³².

Umfassender als die Gleichstellung von Sprache mit einer Figur ist die Gleichstellung von Sprache mit Körperfunktionen. Sprache wird einerseits begriffen als *Sekretion*, als Absonderung oder Ausstoßung von Körperflüssigkeiten wie Blut, Urin, Schleim, Sperma. Daneben steht die *Mutation*: Sprache wird zum krankhaft wuchernden Tumor. Drittens materialisiert Sprache sich als *Elimination*, als die Endprodukte Dreck und Fäkalien (deckungsgleich mit Zivilisationsabfall wie Schrott). Der Sekretions-, Mutations- und Eliminationscharakter der Schwabschen Sprache kann auf der Bühne *deskriptiv*, *lexikalisch* und *mimetisch* vermittelt werden. Bei *deskriptiver* Vermittlung werden im Dramentext Betrachtungen über Sprache angestellt, die zwanghaft um Körperfunktionen kreisen. *Lexikalische* Vermittlung ist durch das Sexual-, Fäkal- und Pathologievokabular der

³⁰ Werner Schwab: *Eskalation ordinär. Ein Schwitzkastenschwank in sieben Affekten*. In: W. S., *Dramen III*, S. 198.

³¹ Schwab, *Troiluswahn und Cressidatheater*, S. 8.

³² Ebd., S. 9.

Stücke gegeben. Aber in der *Mimesis* liegt Schwabs eigentliche Innovation: Die Figurenrede wird hier so mutiert, daß sie Körperfunktionen mimetisch abbildet. Bei diesem Verfahren wird Literarität tatsächlich nahezu deckungsgleich mit Körperlichkeit.

Zunächst zur *deskriptiven* Vermittlung von Sprache bzw. Theatersprache als Körperfunktion. Sie taucht in der Figurenrede auf, die unabhängig von der sozialen Determination der Figur vom Sprachbewußtsein des Autors geprägt ist. Die Bäuerin in *Hochschwab* spricht von einer „abgeführten“ Sprache (KK 96), für die Sängerin im selben Stück ist Sprache die „Speisekammer der Verwesung“ (KK 74). Weitere Gleichsetzungen von Sprache mit biologischen Vorgängen sind vor allem in den Nebentexten zu finden. So wird in *Offene Gruben offene Fenster* in der Bühnenanweisung SPRACHE als Körperflüssigkeit dargestellt: „Jedes Wort, jede gedankliche 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) In *Übergewicht* ist Sprache zur Ausscheidung geworden: „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)

Auch Gattungsbezeichnungen spielen auf Nahrungseinnahme und –ausscheidung an. So erschien die Tetralogie von Schwabs ersten Stücken 1991 unter dem Titel *Fäkaliendramen*. Figurennamen wie SCHWEINDI und FOTZI (in *Übergewicht*) oder SAFTMANN (in *Endlich tot*) bewegen sich innerhalb eines Spektrums von Körperlichkeit. „Handlungsbrocken“³³ wie Kannibalismus, das Verabreichen vergifteter Getränke, Grillfeste usw. sind alle paradigmatisch dem Subtext Ingestion-Digestion zugeordnet. Die Figurenrede ist weiters von aktionistischen „Handlungsbröckchen“ begleitet. In *Die Präsidentinnen* befreit Mariedl den verstopften Abort von einer Gulaschdose, die sie abwischt und deren Inhalt sie mit einer Semmel aufunkt (vgl. FD 43). Alexander in *Troiluswahn* „beginnt destruktiv

³³ Hubert Winkels: *Heiße Hirnarbeit und kalter Mord*. In: Die Zeit (Hamburg) v. 2.10.1992.

[Wurstsemmeln] zu fressen“³⁴. In *Volksvernichtung* frißt sich, laut Cosima Grollfeuer, das „geladene Material [...] erwartungsgemäß voll bis obenhin“ (FD 156).

Es ist übrigens die in Freßgelagen und Wirtshausbesüfnissen schwelgende Dramaturgie, die die ersten Rezensionen von Schwabs Stücken in Richtung „Erneuerung des Volksstücks“ drängten. Für Schwab war das Volksstück jedoch „jene Form, die mir am widerlichsten war“³⁵, ein „Roseggerrucksack“³⁶, den er durch die Umwandlung der Fest- und Feiertagsdramaturgie in Materialaktionen abstreifte. Der Stammtischkonsens in *Übergewicht* kulminiert im Verspeisen des „schönen Paares“, das Grillfest in *Mesalliance* artet zu einer ekelerregenden Menschen- und Materialschlacht aus. Außerdem ist bei Schwab die Elimination (zumindest verbal) ebenso präsent wie die Nahrungsaufnahme.³⁷ Ein Beispiel ist das Abortstück *Die Präsidentinnen*, das den Umgang mit Exkrementen theatralisch überhöht.

Zum *lexikalischen* Vermittlungsverfahren von Sprache als Körper trägt die Figurenrede bei. Die Figuren werden von einem Lexikon beherrscht, das in Sexual-, Fäkal-, und Freßmetaphern schwelgt. Fäkales und Sexuelles unterhalten ein durch den Körper vorgegebenes nachbarschaftliches Verhältnis. Häufig wird der Geschlechtsverkehr als Eß- und Verdauungsvorgang beschrieben, oder „selbstnatürlich“ umgekehrt. Beispiele finden sich in *Hochschwab*, wo der IMPRESARIO der SÄNGERIN vorwirft: „[W]ie einen süßen Krapfen nimmt der dich in seinen geldgefüllten Vorderbauch, aber daß du bei mir bist als eine schöne Mehlspeise, da bist du ja zu blöd innerhalb deiner Liebesmöglichkeiten.“ (KK 69) Ähnliche Beispiele finden sich in *Der Himmel mein Lieb meine sterbende Beute*,

³⁴ Schwab, *Troiluswahn und Cressidatheater*, S. 18.

³⁵ Helmut Schneider: *Vom Schrottwert der Dinge. Das Allergewöhnlichste im Blick*. In: Salzburger Nachrichten v. 5.1.1991.

³⁶ Madeleine Napetschnig: *Roseggerrucksack. Der Dichter hat ihn abgestreift*. In: Salto (Wien) v. 22.11.1992.

³⁷ Zur Volksstückrezeption von *Mesalliance* siehe auch Günther A. Höfler: „Stop making sense“. *Werner Schwabs Pop-Stück „Mesalliance aber wir ficken uns prächtig“ – ein postmodernes Volksstück?* In: *Jenseits des Diskurses. Literatur und Sprache in der Postmoderne*. Hrsg. v. Albert Berger und Gerda Elisabeth Moser. Wien: Passagen 1994. (= Passagen Literatur.) S. 323-336 sowie Jutta Landa: „*Königskomödien*“ oder „*Fäkaliendramen*? Zu den Theaterstücken von Werner Schwab. In: *Modern Austrian Literature* 26 (1993), H. 3/4, S. 215-229.

wo Herrmann Wurm sein „bratwurstförmiges Mannesleben“ Anna Rottweilers „Klärgrube“ (KK 198) anvertraut, ein Vorgang, der als Eßmetapher umschrieben wird: „[J]etzt hat dein geschlechtliches Brot mein Bratenfett aufgetunkt.“ (KK 196) Weibliche Genitalien werden als „Jauchengrube, in die Sie seinerzeit als Jauchengrubenunglück hineinexkrementiert worden sind“ (KK 204) und als „Schleimküche“ (KK 256) bezeichnet. Fäkales und Verfaultes überlagern sich: „Es wesen Unpersönlichkeiten, die als offensiv aufgeschnittene Karzinome entsetzlicher vor sich hindunsten als ihre Ausscheidungen.“ (KK 83) In den bei Schwab so häufigen Komposita geht Sexuelles mit Skatologischem („Fortpflanzungsabort“ KK 212), Körpersekret mit Körperteil („Blutarsch“ KK 75) und Nahrung mit Verdauung („Schweinshaxenscheiße“ KK 137) innige Verbindungen ein.

Die eigentliche Innovation Schwabs ist jedoch die *mimetische* Abbildung von Sprache als organischem *wasteland*. Hier erreicht Schwab die höchstmögliche Annäherung von Literalität und Körperlichkeit. Was darüber hinaus an dieser Innovation so beachtlich ist, ist nicht nur die semantische Bereicherung konventioneller Bühnensprache durch unerhörte Wortgebilde, sondern vor allem die Einverleibung von Sprachphilosophie. „Einflüßlichkeiten“ von Antonin Artaud, Gilles Deleuze, Karl Jaspers, Jacques Lacan, Jacques Derrida, Friedrich Nietzsche und Martin Heidegger treten neben denen der Wiener Gruppe und der Wiener Aktionisten spurenhaft zutage. Die Spiegelfunktion der Sprache als Absonderung, Abfall, Kompost und krankhafte Wucherung wird in erster Linie erreicht durch eine Sprechflut, die sich sozusagen selber spricht, d.h. von der sprechenden Figur dissoziiert ist. Dieser von der Figurenpsychologie unabhängige „Ausfluß“ (FD 139) erinnert an das ins Biologische übersetzte Heidegger-Konzept von *Gerede*, bei dem Sprecher und Zuhörer in keinerlei Beziehung zueinander oder zum Besprochenen stehen. In zweiter Linie wird sie erreicht durch die zahlreichen Neologismen und Komposita der Figurenrede, „die vielen ungetümen Worte“, die eine „wahrhaft bedrängende, monströse Leiblich-

keit“³⁸ gewinnen. Sie bilden Sprache optisch und akustisch als Redekörper ab, der vor sich hin absondert, ausscheidet oder wuchert: in darmschlingen-ähnlichen Umschreibungen blähen sich monströse Wörter. So lautet ein schlichter Figurenbefehl wie etwa „Aufhören“ in Schwabische Rede übersetzt: „Verschlußartig unumgänglich angehalten, mein wahnverstopfter Pandarus.“³⁹ Mit seiner *freakshow* sprachlicher Mißgeburten setzt Schwab Sprachphilosophisches um, in diesem Fall Derridas Konzept des „sous rature“. Ein Begriff, der „sous rature“ steht, wird geschrieben, durchgestrichen, und in durchgestrichener Form mitgedruckt, da er zwar unpassend, aber dennoch nötig ist. Ein Schwab-Beispiel wäre „unser abunartiger Herr Vater“ (KK 157), bei dem neben dem „unartig“ (eine „normalgängige“ Bezeichnung für ein Kind, nicht für den Vater) das „abartig“ lauert. Wie bei Derrida fallen bei Schwab Zeichen und Bezeichnetes nicht glatt zusammen, sondern befinden sich in einem konstanten Verschiebungsprozeß. Sinn oder Bedeutung eines Wortes können nur jeweils anklingen und wieder ausklinken.⁴⁰ Redundanz und Überdeterminiertheit wie etwa in den Pleonasmen „neufrisch“ (KK 150), „keine richtigechte Familie“ (KK 149) und „wirklichkeitsgenaurichtig“ (KK 246) oder die Sinnaufhebung im Paradoxon „endlos endlich seid ihr aufgestanden“ (KK 135) sind weitere Indizien für die Fluktuationen von Signifikans und Signifikat. Innerhalb der mimetischen Funktion seiner fleischgewordenen Redekörper erreicht Schwab wohl auch die größte Nähe zu dem von Antonin Artaud geforderten Theater der Grausamkeit. Dennoch ist Schwabs Prämisse, das Theater aus (immerhin intelligibler, wiederholbarer) Sprache heraus zu erneuern, mit der Artaudschen Forderung nach Enttheologisierung des Theaters, indem die Herrschaft des Textes abgeschafft wird, letztlich unvereinbar.⁴¹

³⁸ Peter von Becker: *Wir sind in die Welt gevögelt und können nicht fliegen*. Werner Schwabs Monster-Debüt *Übergewicht, unwichtig: Uniform*. In: Theater heute. Jahrbuch 1991, S. 140.

³⁹ Schwab, *Troiluswahn und Cressidatheater*, S. 55.

⁴⁰ Vgl. das Kapitel „Linguistics and Grammatology“ in Jacques Derrida: *Of Grammatology*. Übers. v. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore/London: John Hopkins Univ. Press 1976, S. 27-75; Madan Sarups Kapitel über Derrida in Madan Sarup: *An introductory guide to Post-Structuralism and Postmodernism*. Athens: Univ. of Georgia Press 1989.

⁴¹ Die Frage, inwieweit Schwab die Prämissen Artauds in seine Stücke überführte, ist eine eigene Studie wert. In diesem Zusammenhang ist auch Derridas

Wurde das theatralische „Spielgebisz“ durch Schwabs innovative Sprachstrategien tatsächlich geschärft? Wenn man von der Spielfrequenz ausgeht, ist diese Frage sicher positiv zu beantworten. 1992 führten 35 internationale Bühnen Schwab-Premieren auf, 1993 waren es 45. Allein im Januar 1995 wurde Schwab 50mal gespielt.⁴² Auch nach seinem Tod ist Schwab einer der meistgespielten deutschsprachigen Bühnenaufsteller. Besonders Holland, Frankreich, Belgien und Skandinavien sind wahre „Schwab-Länder“, aber auch in Wien und Graz wird Schwab weiterhin aufgeführt. Als „Grazkunst“ befinden sich Schwabs Stücke mit ihren „nomadischen Subjektivitäten, [ihren] multiplen Subjektpositionen, bestimmt durch Zufall und Mutation“⁴³ im Rahmen international aufgeführter postmoderner Sensibilität. Die Betonung auf Sprache spielte auch in die Hände des Regietheaters der 90er Jahre, das den Text als Blaupause für die Visionen des Regisseurs betrachtete. Aber was den Stücken sicher auch zum Durchbruch verhalf, ist der totale Einbruch der Pop- und Punkkultur in die Institution Theater. Wie Schwab recht gut erkannte, ist das Theaterpublikum nur mehr dorthin zu locken, wo es „scheppert“: „Im Grunde gehen die Leute nur deshalb in die Ersatzhölle Theater, weil dort auf ihresgleichen losgeballert wird das brauchen sie, damit sie ihr eigenes Leben hinterher wieder aushalten können.“⁴⁴ Schärfere formulierte ein degoutierter Kritiker dieses Wirkungskalkül: „So viel verwesendes Fleisch konnte [Schwab] gar nicht auf die Bühne, soviel Verachtung nicht in seine Sätze kippen, daß seine nach kräftigen Reizen von Blut, Schweiß und Gewalt lechzenden Zuschauer nicht begeistert nach mehr japsten.“⁴⁵ Das „Scheppern“ erzielte Schwab nicht nur durch seine Wortkaskaden und aktionistischen Handlungsbrocken, sondern auch auf akustischem Weg. In seiner Inszenierung von *Pornogeographie* ließ er FM Einheit von den „Einstürzenden Neubauten“

Interpretation des Theaters der Grausamkeit, *The Theater of Cruelty and the Closure of Representation* in Jacques Derrida: *Writing and Difference*. Chicago: Univ. of Chicago Press 1978, S. 232-250, aufschlußreich.

⁴² Christian Seiler: *Spuren der Schwabomanie*. In: profil (Wien) v. 31.1.1994.

⁴³ Stephen Watt: *Postmodern/Drama: Reading the Contemporary Stage*. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press 1998, S. 37. (Meine Übersetzung)

⁴⁴ Erika Dieterich: *Die Sprachkunst aus dem Sumpf des Seins*. Zum Tod des österreichischen Autors Werner Schwab. In: Allgemeine Zeitung (Mainz) v. 4.1.1994.

⁴⁵ Karl-Markus Gauß: *Einzelgänger im Gleichschritt*. In: profil (Wien) v. 10.1.1994.

eine Geräuschkulisse aus zerhauenen Steinbrocken und Drillbohrern aufbauen.

Zuletzt muß auch einmal gesagt werden, daß viele der Textverwindungen Schwabs einfach komisch sind.⁴⁶ Dies trifft nicht nur auf Schwabs Wortwitz zu – etwa wenn Frau Cosima Grollfeuer in *Volksvernichtung* eine Einladung „absondert“ (FD 154) –, sondern vor allem auf die allgegenwärtigen, ans Pornographische rührenden Zoten. Die zahllosen Umschreibungen für die Sexualorgane und sexuelle Betriebsamkeit in Schwabs Stücken führen zu (schockiertem?) Lachen, etwa wenn Frau Pestalozzi in *Mesalliance* ihrem Mann vorwirft: „Aber niemalsfallsig kannst du verunleugnen, daß du die junge Haider mit deiner blamagesüchtigen Essiggurke in ihren Abgrund gestoßen hast. Und die alte Torti hast du bestiegen wie einen Dachstein.“ (KK 146)

Sprache als Materialaktion, als Ingestion und Digestion, fleischgewordene Zoten, mutierende Redekörper, Theaterstücke an der Ekelgrenze statt kulinarischer Gustostückerl: sind diese Strategien als Theaterrettung zu werten? Schwab, für den Theater als Zivilisations- und Kulturauftrag, als sprachvermittelte, überhöhte Wirklichkeit schon lange ausgespielt hat, sieht darin die Legitimation des Theaters. Durch ihre bloße Existenz artikulieren seine Fäkalstücke eine fulminante Kritik gegen das existierende staatlich subventionierte österreichische „Kontessentheater“⁴⁷. Die Frage ist allerdings, wie weit diese Kritik am theatralischen Überbau in Gesellschaftskritik übergeht. Immerhin ist laut Schwab „die wirkliche Wirklichkeit [...] schließlich das gleiche große Arschloch wie die Theaterwirklichkeit“⁴⁸. Ausgehend von dieser Gleichsetzung sehen die meisten Tageskritiker, aber auch der Medientheoretiker Peter Weibel in Schwabs Stücken eine metaphernverkleidete Gesellschaftskritik, die österreichspezifischen Dreck aufwühlt. Dieser Befund trifft sicher bis zu einem gewissen Grad zu, obwohl natürlich die Figurenrede im Theaterstück vielfach gebrochen ist. Kulturkritisch wird die „Grazkunst“ vom verkrüppelten Wurm in *Volksvernichtung* als „Großkunst“, die keine „Mausescheiße“ (FD 127) sei, ironisiert. Im selben Stück werden österreichi-

⁴⁶ Günther Höfler verweist auch auf die Komikformel „Kollektiv und Störenfried“. Vgl. Höfler, „*Stop making sense*“, S. 327.

⁴⁷ Die abfällige Bezeichnung stammt von Claus Peymann in seiner *Abrechnung [III]*. In: profil (Wien) v. 2.1.1999.

⁴⁸ Schwab, *Troiluswahn und Cressidatheater*, S. 8.

sche Wirtschaft und Kultur in der Lobrede der proletarisierten „Kovacicexistenz“ desavouiert: „Österreich ist heutzutage ein durch und durch geistiges Land [...]. Überall spielen sie eine österreichische Musik, und die Welt ist eingekreist von einem österreichischen Theater.“ (FD 153) Sozusagen nebenbei entsteht in allen Schwab-Stücken (ähnlich wie bei dem Karikaturisten Manfred Deix) ein Österreicherbild, das Gefräßigkeit zum Volksmerkmal erklärt. Aber Schwabs Kritik ist „niemalsfallsig“ eindeutig festzulegen. So ist z.B. in der Frage Herrn Pestalozzis in *Mesalliance* „Sie sind in ihrer Eigentlichkeit doch ein Jude, nicht unwahr, Herr Brauser, nicht wahr?“ (KK 133) die verdeckte Kritik am österreichspezifischen Antisemitismus überschattet von Ironie über die vorsichtig-angepaßte politische Korrektheit des Sprechers. Schwab selbst, auf die gesellschaftskritische Thematik angesprochen, betonte immer, daß Theater „für direkte Gesellschaftskritik nicht zuständig“ sei: „Für mich ist das alles sprachliches Material, das seine gesellschaftliche Bedeutung verloren hat und wie Abfall auf dem Schrottplatz herumliegt, Schrott mit dem ich herumspiele. Das Theater als eine Art höherer Schrottplatz.“⁴⁹ Philosophie und Ideologiekritik werden bei Schwab buchstäblich mitverwurstet: Die „Intellektuellen“ in *Mesalliance* benützen die Namen berühmter Philosophen als Unflätigkeiten: „Du hast dir wieder als jaspersvasallistischer Totalpädagoge das heideggersche Fieberthermometer in deinen Jaspersarsch gesteckt, ha, und jetzt ist dein deutschstämmiger Fetzenarsch wieder vollkommen derangiert.“ (KK 127)

Ideologiekritik und Kloake sind eins, höchstens dienlich im aktionistischen Herumwerfen mit Begriffen. Wo sich bei Schwab ein Protest artikuliert, handelt es sich, ähnlich wie bei den Wiener Aktionisten, um einen infantilen, der einen Lacanschen Zustand anstrebt, in dem Sprachbewußtsein und Körperbewußtsein nicht auseinanderfallen. Dieses Insistieren auf dem Infantilen zeichnet sich übrigens auch in den kindlichen Sprachmustern ab, die Schwabs Figurenrede dominieren: Dazu gehören der falsche Gebrauch des unbestimmten Artikels „ein“ mit Abstrakta, sowie das Von-sich-Sprechen in der 3. Person und die Personifizierung von Dingen („Das Eßgeschirr ist

⁴⁹ Werner Schwab im Interview mit Lothar Lohs: *Der Schrottplatz auf dem ich spiele*. In: Der Standard (Wien) v. 23./24.11.1991.

jetzt fertig mit mir“, FD 202). Aber auch eine Sprache, die die unausprechlichen Funktionen des menschlichen Körpers simuliert, kommt dem infantilen Protest gelegen.

Eine solche Fäkalsprache zerstört alle Hierarchien, auch ideologische, und verweigert sich dadurch konsequent der Akzeptanz oder, wie Schwab es in einem „Pausentext“ formuliert, dem „jeweiligen Zungenmund“⁵⁰. Denn wie Schwab erkannt hat, wird „ein jedes halbwegs in sich kongruentes und trotzdem exoterisch vertretbares Hermetikspielchen [...] bedingungsregelmäßig eingezeichnet ‚von oben‘ also eben vom Medium“⁵¹.

In Schwabscher Diktion kann Sprache „den Außensachen“ (KK 117) nichts antun, da sie selber Außensache ist. Nur ein Theater von innen, das seine Sprache den biologischen Peinlichkeiten und Peinigungen des menschlichen Körpers unterwirft, erreichte für ihn eine neue, allerdings beschädigte und ephemere Vitalität.

⁵⁰ Werner Schwab: *Hausbeispiel und Spielgebisz*. In: *Volkstheater Materialien III* (1992/93), zu W. S.: *Volksvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos*. Wien 1992, S. 6f.

⁵¹ Ebd.