

HARALD MIESBACHER

Frühes Künstlertum – Erstes Schreiben

Zu Werner Schwabs mikro-dramatischem Hör-Stück *brack komma ein*

Dem Abdruck unveröffentlichter Zitate aus dem Nachlass Werner Schwabs wurde seitens der Urheberrechtshaber die Zustimmung verweigert. Solche Zitate erscheinen in dem Aufsatz geschwärzt. Die entsprechenden Nachlassmaterialien können am Franz-Nabl-Institut für Literaturforschung eingesehen werden.

Originalbeitrag

Empfohlene Zitierweise:

Harald Miesbacher: Frühes Künstlertum – Erstes Schreiben. Zu Werner Schwabs mikro-dramatischem Hör-Stück *brack komma ein*. In: Dossier Werner Schwab. Hrsg. v. Daniela Bartens und Harald Miesbacher. Erstellt am 5.12.2018. (= Dossieronline). DOI: 10.25364/16.02:2018.1.8 (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



„Mit *brack komma ein* schuf Schwab eine Art Text/Raum/Klang-Tableau oder – die Bezeichnung bietet sich auch an – ein Mikrosprachdrama mit Installationscharakter.“

Harald Miesbacher über Werner Schwab

HARALD MIESBACHER: Frühes Künstlertum – Erstes Schreiben. Zu Werner Schwabs mikrodramatischem Hör-Stück *brack komma ein*

Werner Schwabs erste literarisch-künstlerische Arbeiten, allesamt etliche Jahre vor seiner ab 1990/91 einsetzenden Erfolgskarriere am Theater verfasst, bewegen sich vor allem ganz zu Beginn – also in der Zeitspanne Ende der 1970er/Anfang der 1980er Jahre – bevorzugt in einem genreübergreifenden, multimedialen bzw. kunstspartenvermischenden Zwischenbereich oder Grenzfeld. Beispielhaft steht dafür *brack komma ein*, erstmals vermutlich 1979 (halb-)öffentlich präsentiert in der Meisterklasse Bruno Gironcolis, die Schwab kurzfristig besuchte. Es handelt sich dabei, so der Schwab-Forscher Harald Miesbacher (*Die Anatomie des Schwabischen*, Droschl 2003; derzeit Leiter des FWF-Projektes „*Der Nachlass Werner Schwab – Auswertung des frühen Prosaschrifttums*“) in seinem Beitrag „*Frühes Künstlertum – Erstes Schreiben. Zu Werner Schwabs mikrodramatischem Hör-Stück *brack komma ein*““, um eine Art Hörspiel-Text, in dem fraglos das literarische Element dominiert. Gleichzeitig fasste Schwab jedoch auch eine audiovisuelle, rundum performative Umsetzung des Textes ins Auge. Wegen des ausnehmend enigmatischen und hermetischen Charakters war der Einsatz bzw. die Unterstützung durch andere mediale Mittel auch geradezu geboten – und die anfänglich entschieden avantgardistische Kunstkonzeption Schwabs sah wohl auch die zusätzliche Aktivierung anderer, hauptsächlich auditiver und bildnerisch-raumgestaltender, insgesamt performativer Mittel vor. Mit *brack komma ein* (sowie mit ähnlichen Arbeiten der Frühzeit) intendierte Schwab eine stark verfremdete auditive und visuelle Realisation eines (literarischen) Textes *im Raum*, wodurch er sich durchaus in Nähe der zu dieser Zeit beginnenden Experimente des später so genannten postdramatischen Theaters bewegte. Schwab schuf in dieser Frühzeit, was man mikrodramatische Textskulpturen, Textplastiken, Textreliefs nennen könnte.*

FRÜHES KÜNSTLERTUM – ERSTES SCHREIBEN

Zu Werner Schwabs mikro-dramatischem Hör-Stück *brack komma ein*

Werner Schwabs künstlerische Ambitionen sind ursprünglich im Bereich der bildnerischen Künste angesiedelt, jedenfalls weniger in der Literatur. Die Affinität zum Bildnerischen lässt sich hauptsächlich damit erklären, dass Schwab nach dem Ende seiner Pflichtschuljahre (und einem Kurzbesuch der Handelsschule) in eine sogenannte Kunstgewerbeschule wechselte und dort den Zweig Holz- und Steinbildhauerei wählte – die Ausbildung an einem solchen Schultyp sollte zwar durchaus auf einen späteren handwerklichen Beruf vorbereiten, nicht wenige Schüler fassten jedoch eine künstlerische Zukunft ins Auge. Schwab gehörte wohl zur zweiten Gruppe. In den Jahren 1974 bis 1976 besuchte Schwab also die sogenannte Ortweinschule in Graz. Noch vor Ende des dritten Schuljahres des auf insgesamt fünf Jahre angelegten Schultyps stieg er freiwillig aus. Danach folgte die Latenzzeit eines nach Orientierung suchenden Schulabbrechers. Schwab ging in dieser Lebensphase selbstgewählten Interessen nach, die bevorzugt künstlerisch waren, in jedem Falle intellektuell. Er las, wie nachgelassene Aufzeichnungen zeigen, psychologische, philosophische, kunstästhetische, aber auch klassisch belletristische Literatur und absolvierte in diesen Bereichen sozusagen ein auto-didaktisches Bildungsprogramm.¹ Zweifellos eignete er sich in dieser Zeit passable Kenntnisse vornehmlich in den Bereichen Kunsttheorie, Sprachphilosophie, Linguistik, Semiotik, Psychologie, Philosophie an, mit denen er bei Gelegenheit gerne renommierte² und die er später nach üblicher Künstlerart „genialisch“ vermengte bzw. funktionalisierte.

¹ Schwab fertigte auf Schreibblöcken und in Arbeitsheften aus einschlägig wissenschaftlichen Büchern seitenlange Exzerpte an. Siehe dazu FNI-SCHWAB-W1-1.1. v.a. A1, A5, A6, A8, A9, A10 gemäß dem Bestandsverzeichnis des Schwab-Nachlasses am Franz-Nabl-Institut [<https://franz-nabl-institut.uni-graz.at/de/bestaende/vor-und-nachlaesse/bestandsuebersicht/werner-schwab/>].

² So etliche Angaben von ehemaligen Gefährten und Bekannten. Vgl. auch Thomas Trenkler: *Ich bin der Dreck und das Gute*. Chronologie eines

Spätestens ab Herbst 1977 lebte er zumindest zeitweise in Wien. Der Versuch, ein Studium an der Akademie der bildenden Künste zu beginnen und in die Bildhauerklasse Bruno Gironcolis aufgenommen zu werden, schlug vorerst fehl, weswegen er in der Überbrückungszeit gemeinsam mit einem Jugendfreund, mit Harald Kostmann, Lehrveranstaltungen am seit einigen Jahren an der Wiener Musikakademie bestehenden Institut für elektroakustische und experimentelle Musik besuchte. Ein Jahr später war Schwab mit seinem neuerlichen Aufnahmeversuch schließlich doch erfolgreich und kam (wie auch Kostmann) in Gironcolis Meisterklasse unter. An einschlägiger Vorbildung oder Qualifikation hatte er außer dem abgebrochenen Kurzbesuch der Kunstgewerbeschule eigentlich wenig vorzuweisen. Immerhin aber hatte es von ihm noch im Frühjahr 1978 eine erste Ausstellung (mit dem Titel „veraendung“) gegeben. János Erdödy, eine Bekanntschaft aus der subkulturellen Grazer Künstlerszene, hatte damit am 10. März 1978 seine Produzentengalerie „cool tour“ eröffnet.³

Im Herbst 1978 wechselten Schwab und Kostmann also fix von Graz nach Wien und schrieben sich an der Akademie der bildenden Künste ein. Ihre Schlafplätze wechselten, sie kamen da und dort unter. Beherbergt wurden die beiden anfangs unter anderem von einer Studienkollegin, von Gertrude Moser-Wagner, die ihnen vorübergehend ein Gästezimmer in ihren Atelierräumen in der Klosterneuburgerstraße zur Verfügung stellte.⁴ Ab 30.1.1979 wohnte Schwab laut Meldezettel dann offiziell in einem Studentenheim in der Porzellangasse.⁵ In Gironcolis Meisterklasse fielen die beiden Steirerburschen sehr bald schon auf, vor allem durch ihre Aufmachung (Overall, Militärstiefel, kurzgeschorener Schädel), durch Auftritte grundsätzlich im Doppelpack und die betonte Inszenierung als Meisterklasse-Outcasts, Arbeitsverweigerer, Kunstdesperados, Sozialanarchisten. Moser-Wagner erinnert sich desgleichen noch an das stets zu späte

österreichischen Schicksals. In: *Werner Schwab*. Hrsg. v. Gerhard Fuchs und Paul Pechmann. Graz/Wien: Droschl 2000. (= Dossier. 16.) S. 265-278 (bes. 267f.)

³ Ein Jahr später, am 18.5.1979, folgte dann, wiederum in der „cool tour“-Galerie, die gemeinsam mit Kostmann konzipierte Aktion *Der Teufel und der liebe Gott*.

⁴ Der Wiener Konzeptkünstlerin Gertrude Moser-Wagner ist für diese und die folgenden Informationen ausdrücklich zu danken.

⁵ Vgl. FNI-SHWAB-L1-3.1.2.7.1.

Erscheinen des „wilden Duos aus Graz“ zu den Meisterklassetreffen – insgesamt legten es die beiden offenkundig auf Provokation an. Sie schauten eher sporadisch in der Akademie vorbei, betrieben auch sonst ihr Studium kaum ernsthaft oder zielstrebig. In einem späteren Interview wusste Gironcoli bloß festzustellen, namentlich von Schwab eigentlich nie bildkünstlerische Arbeiten zu Gesicht bekommen zu haben.⁶ Dafür führten Schwab und Kostmann einmal eine gewagte „Kunstaktion“ durch mit „Böllerkraherei“ sowie angeblich getötetem Vogel. Der bekannt wenig gestrenge Kunstprofessor Gironcoli vermeinte den problematischen Ulk letztlich doch nicht so ohne weiteres dulden zu dürfen. Er rief seine Meisterklasse zu einer Besprechung zusammen, in der er die vorherige Bekanntgabe aller künftigen Aktionen, sollten sie in den Räumlichkeiten der Akademie geplant sein, einforderte. Kostmann soll daraufhin sofort eine weitere Happening-Aktion angekündigt haben – eine Woche lang wollte er sich als „Hungerskulptur“ an den Heizkörper eines Atelierraumes ketten. Gegen Kostmann wurde daraufhin ein Arbeitsverbot ausgesprochen, letztlich musste er die Meisterklasse sogar verlassen.⁷ Bei Schwab hingegen zeigte sich Gironcoli nachsichtiger, insgeheim hoffte er von ihm doch noch einmal Künstlerisches vorgelegt zu bekommen.⁸ In einem seiner im Nachlass erhaltenen frühen Arbeitsbücher notierte Schwab eine geplante Stellungnahme zur drohenden Relegation. Er verwehrt sich darin hauptsächlich gegen Gironcolis Absicht, unter den Mitstudenten eine Abstimmung – Gironcoli hatte in seiner Meisterklasse eine Art Mitbestimmungssystem etabliert – über den Rauswurf durchzuführen.⁹ Ein derartiges Votum fand letzten Endes nicht statt, Schwab verblieb in der Klasse und schied erst später freiwillig aus.

Noch im ersten Studienjahr präsentierte Schwab als einzig nachweisbaren Arbeitsbeitrag schließlich doch eine Art Text-Installation, betitelt *brack komma ein*. Die „Uraufführung“ des ersten Schwab’schen „Stückes“ fand

⁶ Vgl. Nachruf-TV-Portrait *Endlich tot. Endlich keine Luft mehr*. Werner Schwab 1958-1994 (Regie: Günter Schilhan. 3sat/ORF, 1994).

⁷ Mail von G. Moser-Wagner an den Verf., 28.7.2017. Gironcoli kam Kostmann allerdings mit der Ermöglichung der Weiterinskription generös entgegen.

⁸ Vgl. Nachruf-TV-Portrait *Endlich tot. Endlich keine Luft mehr*.

⁹ Vgl. FNI-SHWAB-W1-1.1.A3 037 (digit.).

im sogenannten Werkraum 8 der Akademieräumlichkeiten vermutlich im Frühjahr 1979 statt. Für seine Präsentation hatte Schwab auf alle Fälle Vorarbeiten geleistet und Vorbereitungen getroffen – zunächst schrieb er einen Text und kümmerte sich danach auch um die Umsetzung im Rahmen der Meisterklasse. Er bat einen Kommilitonen, Klaus Seiter, der mit seiner Sprechausbildung und einem begonnenen Gesangsstudium aus der Sicht Schwabs dafür prädestiniert war und sich aus Gefälligkeit auch zur Verfügung stellte, den Text auf Tonband zu sprechen. Die Aufnahme geschah in den Räumlichkeiten der Akademie. Zusätzlich besang Seiter auf Schwabs Wunsch das Tonband noch mit dem Ray Brown-Song *Good Rocking Tonight* in der Version Elvis Presleys. In dieser Form wurde das Tonband, das als verloren gegangen betrachtet werden muss, in der Meisterklasse präsentiert, wobei die Abspielung kaum fünfzehn, zwanzig Minuten dauerte, wie sich Klaus Seiter zu erinnern glaubt.¹⁰ Eine Diskussion schloss sich daran nicht an. Von den eruierten einstigen Augenzeugen erinnern sich die meisten bloß vage an die Präsentation. Gertrude Moser-Wagner etwa weiß aber doch von einer „reine[n] und konzis wirkende[n] Installation mit quasi Bühnenbild (Rauminstallation) und Lautsprechern“¹¹ zu berichten. Aus den Lautsprechern sei ein „geformter Text (an Bernhard erinnernd)“ zu hören gewesen, und manche habe ihrer Beobachtung nach der „neue Schwab“ mit seinem Beitrag immerhin überrascht. Gironcoli selber äußerte sich nicht weiter, nach der Erinnerung Seiters habe er sich allein über die Art der Darbietung mokiert.¹² Und Schwab wiederum meinte gegenüber seinem Helfer, wie der noch zu berichten weiß, bloß: „Ich bin ein Rock’n Roller und mein künstlerisches Werk ist ein Scheißdreck!“

Zu Ende der 1970er, Anfang der 1980er Jahre war in der Kunstwelt der kunsttheoretische und ästhetische Diskursrahmen weit gefasst. Aktuell waren etwa Beuys erweiterter Kunstbegriff, Operationen am Material, die Weiterentwicklungen der Konzeptkunst, ferner experimentierte man mit Performance-Kunst, Land-Art, Appropriation-Art, Living Sculpture. Die

¹⁰ Telefongespräch d. Verf. am 14.8.2017 mit Klaus Seiter, dem für seine Auskünfte ausdrücklich zu danken ist.

¹¹ Mail von G. Moser-Wagner an den Verf., 8.3.2017.

¹² Telefongespräch d. Verf. am 14.8.2017 mit K. Seiter.

künstlerischen Arbeiten waren oftmals interaktiv, interdisziplinär, multimedial angelegt und wurden vornehmlich als aktionistische Happenings realisiert.

Die Atmosphäre in Gironcolis Meisterklasse – Gironcoli war seit 1977 in Nachfolge Fritz Wotrubas Leiter der Bildhauerschule an der Wiener Akademie der bildenden Künste – war dem Vernehmen nach betont offen und visionär. Der Meister pochte keineswegs auf die Einhaltung eines strengen Curriculums, verzichtete etwa auf das bislang strikt vorgesehene Aktzeichnen und erlaubte alle möglichen Experimente mit Materialien und Genres. Den Studenten wurde größter Freiraum bei ihrer künstlerischen Identitätssuche eingeräumt. Die Zeit in Gironcolis Meisterklasse muss Schwab, wenngleich dessen Studien- bzw. Arbeitsdisziplin zu wünschen übrig ließ, wenigstens mitgeprägt haben: Fragen zum Material-Begriff, zur Konzeption des Raumes, Überlegungen zu dessen Neufunktionalisierung durch interaktive bzw. multimediale Interventionen, auch die polymorphe Ausgestaltung des „erweiterten Raumes“ durch die Zusammenführung visueller Objekte mit Ton/Klang/Text sowie die Beobachtung und Reflexion des damit einhergehenden Prozesses wurden offenkundig auch für ihn maßgeblich. Vielerlei Anregungen für seine eigene künstlerische Arbeit bot ihm offensichtlich Gironcolis zeichnerisches, vor allem aber bildhauerisches Werk. Das gilt bereits für seine ersten künstlerischen Versuche, wird nachweislich bedeutsam auch im Hinblick auf seine später ausgebildete Sprachform, das *Schwabische*. Schwab konnte in der Betrachtung der Arbeiten Gironcolis etwa sofort entdecken, dass in der Kunst schlichtweg alles (eben auch das sogenannte Minderwertige, Schrottige etc.) zum Material werden kann. Es gelte allein, dessen jeweiliges Potential nochmals oder vielleicht auch erst neu zu entdecken. In einem Akt kreativer Wiederverwertung und Neubestimmung könne sodann idealerweise alles zur Kunst werden. Unschwer auszumachen war für Schwab in Gironcolis früheren Arbeiten überdies die Darstellung monströser anthropomorpher und zoomorpher Lemurengeschöpfe, ebenso von geschundenen, martialisch behandelten Menschenkörpern, die in einem „Prozeß der Reduktion und Abstraktion“, wie Rainer Fuchs in seinem Beitrag für eine Ausstellung des

zeichnerischen Werkes *Gironcolis* in der Neuen Galerie Graz im Jahr 1990 festhält, eine Verwandlung vom „Organischen ins Anorganische“¹³ erfahren. Fuchs streicht besonders das von Gironcoli gezeichnete „Bild des Menschen“ hervor, es zeige diesen „als eine ausgesetzte, gequälte und selbstquälerische Kreatur“¹⁴ – eben diesen Eindruck erwecken freilich auch die meisten der späteren Dramenfiguren Schwabs. Auf Schwab werden wohl auch die in *Gironcolis* Zeichnungen zahlreich vorhandenen Bilder aggressiver, animalischer Sexualität, ebenso von hochragenden Phallen und der geballten Spannung von Eros und Thanatos insgesamt gewirkt haben, reichlich schöpfen konnte er noch aus dem von Armin Zweite bei Gironcoli konstatierten „Motivrepertoire des Ekels“¹⁵.

Zweifellos wurde für Schwab auch *Gironcolis* plastische Formensprache maßgeblich. In seiner installativen Bildhauerei bzw. Skulpturenkunst habe, so Zweite, Gironcoli stets „raumfüllende Projektassemblagen, die immer neue technoide Protuberanzen hervortreiben“, entworfen. Diese hätten häufig noch die Gestalt von „außerordentlich komplexe[n], vielansichtige[n] Gebilde[n] aus konkaven und konvexen Teilen“ angenommen, wodurch letztlich „raumgreifende[] Volumen und verfließende[] Hohlformen“ entstanden seien, die „manchmal anschwellen, sich ausbuchten und aufblähen“¹⁶. Rainer Fuchs erkennt in den voluminösen Phantasmagorien wiederum „Schlauchformen“¹⁷, von „Apparaturen mit ihren merkwürdigen Anschlußstellen, Schläuchen“¹⁸ spricht auch Wilfried Skreiner. Die Form von proliferativen „Schlauchsätzen“ findet sich nun aber ebenfalls schon in Schwabs ersten Prosaversuchen. Insgesamt wuchern Schwabs frühe Textgebilde bald in diese, bald in jene Richtung und folgen dabei offenkundig eigenen syntaktischen Gesetzen – entstanden sind so ausge-

¹³ Rainer Fuchs: *Symbiotische Konflikte*. In: *Bruno Gironcoli*. Arbeiten auf Papier. Ausstellungskatalog. Hrsg. v. R. F. Graz: Neue Galerie/Joanneum 1990, S. 10.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Armin Zweite: *Eine Utopie der Selbsttröstung*. Bruno Gironcoli über sich und seine Arbeit. In: *Bruno Gironcoli*. Bildhauerische Arbeiten 1980 – 1990. Ausstellungskatalog. Hrsg. v. Museum Moderner Kunst Wien. Klagenfurt: Ritter 1990, S. 9.

¹⁶ Ebd., S. 11.

¹⁷ Fuchs, *Symbiotische Konflikte*, S. 10.

¹⁸ Wilfried Skreiner: *Botschaften aus einer Einsamkeit*. Vermutungen zur Innenwelt des Bruno Gironcoli und seinen Arbeiten auf Papier. In: Fuchs (Hrsg.), *Gironcoli*, S. 9.

sprochen rhizomatische, jedoch kaum linear-narrative Textgebilde. Insofern besteht hier eine weitere Parallele zwischen Gironcoli und Schwab, die beide kaum Interesse zeigen an der Schaffung kohärenter Bild- bzw. Textsysteme. So meint denn auch Arnulf Rohsmann, dass Gironcolis Bildsysteme „nie narrative Handlungsabläufe gemäß verfolgbarer Kausalketten enthalten, sondern komplexe Denkgefüge offerieren“¹⁹. Und schließlich sind Ähnlichkeiten zur Gironcoli'schen Formensprache, wie sie von den zitierten Kunstexperten beschrieben wurde, obendrein unübersehbar, vergegenwärtigt man sich vor allem die besondere Sprachform, die Schwab bald in seinem anamorphen, agglomerativen, rundum hyperplastischen *Schwabischen* ausbildete.

In *brack komma ein*, Schwabs einzigem Meisterklasse-Beitrag, mag sich zwar ein direkter Einfluss des Werkes Gironcolis noch nicht so deutlich abbilden, Spuren des Kunstdiskurses der Zeit um 1980, wie er auch im Gironcoli-Kreis geführt wurde, sind jedoch nicht zu übersehen. In Summe handelt es sich bei *brack komma ein* sichtlich um ein visuell wie audiomedial angelegtes Text-Projekt, um eine Art „Text im Raum“-Environment oder -Installation, wofür Schwab freilich nur bescheidene Mittel (wenig mehr als Tonband sowie Lautsprecher) zur Verfügung standen. Dokumentiert ist die Realisation nicht, es liegt kein Bildmaterial vor, keine Videodokumentation, selbst die Tonbandaufnahme ist, wie schon erwähnt, verschollen.²⁰

Von *brack komma ein*, der ersten zumindest halböffentlichen künstlerischen Arbeit Schwabs, existiert jedoch ein originäres Typoskript, das sich im Werkkarton 1, A2 (34seitig, pag. 1-33), erhalten hat. Ferner existieren davon je eine Kopie im sogenannten Schödel-Konvolut (Werke 1.2.2.7) sowie im Nachlassteil „Bearbeitungen (Übersetzungen, Hörspielfassungen etc.)“, 4.2.3.14.1 bzw. 4.2.3.14.1.1., angefertigt für das Schauspielhaus

¹⁹ Arnulf Rohsmann: *Bruno Gironcoli*. Körpererfahrung – Fremdbestimmung. In: Fuchs (Hrsg.), *Gironcoli*, S. 12.

²⁰ Mail von Werner Würtinger (Rosa Hausleithner) v. 25.7.2017. Dafür sowie für weitere Auskünfte sogleich der Dank des Verf. – Einzelne zusammenmontierte Passagen aus *brack komma ein* wurden in die Akademie-interne Publikation *Raum 8*. Die Bildhauerschule Bruno Gironcoli. Hrsg. v. Werner Würtinger u. Rosa Hausleithner. Wien: Eigenverl. 2005, einem Sammelkatalog der Meisterklasse Gironcoli, aufgenommen.

Wien. Dort nun wurde am 23. Oktober 1995 der Text quasi als Ergänzung zur österreichischen Erstaufführung von *Antiklimax*²¹, Schwabs letztem Theatertext, in einem größeren und tatsächlich öffentlichen Rahmen ein zweites Mal „performt“. In Szene gesetzt wurde *brack komma ein* von dem damaligen Schauspielhaus-Ausstatter Philippe Arlaud und dem Regieassistenten Karl Ebner, die den Raum mit Wirtshaustischchen, österreichüblich mit Plastiktischtuch, bereit gestelltem Rotwein und Geweihtrophäen, im Raum hier und da platziert, gestalteten. Der Text kam dreiviertelstundenlang vom Band, gesprochen vom Hamburger Autor, Übersetzer und Rezitator Harry Rowohlt, der allerdings zwischendurch ironische Kommentare wie „Mann, o Mann – ist das Kunst, oder was?“ einschob.²²

Im Rahmen der medialen Berichterstattung über die nicht unumstrittene (österreichische) Wiederholungs-Uraufführung von *Antiklimax* wurde in manchem Zeitungsartikel auch das in einem Galerieraum des Theaters im Anschluss an die *Antiklimax*-Aufführung „tonszenisch“ dargebotene *brack komma ein* erwähnt, meist jedoch wurde darüber hinweggesehen. Und jene, die sich an den literarischen „Erstling“ Schwabs heranwagten, zeigten sich davon augenscheinlich irritiert, zumindest wollte sich keiner so recht darauf einlassen.²³ Für die deutsche FAZ identifizierte Ulrich Weinzierl den Text immerhin als „Sprach-Raum-Geräusch-Licht-Installation“ und will „eine Art inneren Monolog“²⁴ gehört haben. Wolfgang Kralicek, der für das deutsche Magazin „Theater heute“ berichtete, fand wiederum (und sicher

²¹ Erstmals wurde *Antiklimax* im Dezember 1994 in Hamburg (Kampnagel) gezeigt. An dieser Aufführung bemängelten die österreichischen „Uraufführer“ die mangelnde Textauthentizität, v.a. habe, wie eingewandt wurde, der erst später von Helmut Schödel gefundene und neu transkribierte Originalschluss aus letzter (Schwab'scher) Hand gefehlt. Den Hintergrund der unlustigen aufführungspolitischen Fehde bildet wohl die Tatsache, dass das Schauspielhaus Wien Publicity für seine „Uraufführung“ brauchte und sich v.a. als Entdeckerbühne Schwabs in Erinnerung bringen wollte.

²² Es existiert nach wie vor eine CD – *Harry Rowohlt liest Werner Schwab: „brack komma ein“*. In: Programmheft zu *Antiklimax*. (Österreichische) Uraufführung im Schauspielhaus Wien (23.9.1995).

²³ Das zeigt sich hauptsächlich bei den heimischen Kritikern, etwa Caro Wiesauer: *Plastik-Klima in „Antiklimax“, „brack komma ein“ mag so sein*. In: Kurier (Wien) v. 25.9.1995; Roland Koberg: *Gedacht, geträumt, gehaßt*. In: Oberösterreichische Nachrichten (Linz) v. 25.9.1995; Annemarie Klinger: *Unerträgliches erträglich gemacht*. In: Neue Zeit (Graz) v. 26.9.1995.

²⁴ Ulrich Weinzierl: *Zerbrechlichstes, von unten gesehen*. Aus der Schmutzwelt der Bühne. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 25.9.1995.

mit Recht), dass *brack komma ein* „kein Text ist, der auf die Bühne drängt“, allerdings durch Rowohlts „bärbeißige Zwischenbemerkungen [...] eine angenehm würdelose Note“²⁵ bekommen habe.

Erstmals vollständig publiziert wurde *brack komma ein* 1995 in der Literaturzeitschrift „manuskripte“.²⁶ Der Abdruck deckt sich mit der originären Typoskriptfassung im Nachlass, von der allerdings keine handschriftliche Urfassung existiert. Vorzufinden sind in verschiedenen Schreibbüchern jedoch andere handschriftliche Textentwürfe, die in einem thematischen, jedenfalls konzeptuellen Zusammenhang mit *brack komma ein* stehen und durchaus als Varianten oder regelrechte Vorstufen anzusehen sind. Außerdem existieren an verstreuten Stellen im Nachlass noch einzelne kopierte Seiten des Typoskripts, gelegentlich mit handschriftlichen Überarbeitungsspuren bzw. Ergänzungen, die jedoch nur geringfügig in die Endfassung übernommen wurden.²⁷ Insofern kann an *brack komma ein* eine eingehende Textgenese wie sonst an kaum einem anderen späteren Text Schwabs nachvollzogen werden.

Schwab arbeitete in dieser Zeit, Ende der 1970er Jahre, so kann festgestellt werden, an einem betont konzeptuell projektierten Text-Korpus, das hauptsächlich Kommunikation bzw. Kommunikationsformen thematisieren sollte und für das er in erster Linie eine auditive bzw. hörspielartige Umsetzung vorsah. Ein „akustischer Raum“ wird von ihm angedacht, der zur offenkundigen (visuellen) Verfremdungs- und Künstlichkeitssteigerung allerdings noch ausgestattet wird mit absonderlichen Bühnenrequisiten mit definitivem Skulpturcharakter. Es wird also Text verortet in einem multimedialen Ton-Raum-Umfeld – dabei sollte nicht allein der Text *sprechen*, sondern in dem audiovisuellen Kontext sollte eben auch der Raum *zur Sprache kommen*. In der Gesamtheit entsteht auf diese Weise eine Art performative Textskulptur oder -plastik.

Bei Betrachtung der endgültigen Fassung und der Vorstufen zeigt sich, dass *brack komma ein* einen größeren, jedenfalls merklichen Umformungsprozess durchlief. Als Schwab an dem Textkorpus schrieb, lässt sich,

²⁵ Wolfgang Kralicek: *Werner Schwab „brack komma ein“ und „Antiklimax“*. In: Theater heute (1996), H. 1, S. 53f.

²⁶ Werner Schwab: *brack komma ein*. In: manuskripte 35 (1995), H. 127, S. 5-20.

²⁷ Vgl. FNI-SHWAB-W1-1.1.B3 021, B5 110, B5 116, B7 078 und 079 (digit.).

wie oben erwähnt, gleichzeitig ein deutliches Interesse für Sprach-, Text- und Kommunikationstheorie sowie allgemein für Linguistik bzw. Semiotik nachweisen. Den texttheoretischen Klassiker *Die Struktur literarischer Texte* von Juri M. Lotman arbeitete er regelrecht durch. In den Nachlasspapieren wird an einer Stelle auch der russische Schriftsteller und Literaturwissenschaftler Juri N. Tynjanov zitiert, in einer Randnotiz vermerkte Schwab noch den Band 230 der Edition Suhrkamp-Reihe (dabei handelt es um *Kapitel aus der Poetik*, eine Schrift des Prager Strukturalisten Jan Mukařovský).²⁸ Schwabs Blick war speziell auf die in kommunikationstheoretischen Studien vorgenommenen Analysen kommunikativer Prozesse, Codes sowie von Kommunikations- bzw. Beziehungsmodellen gerichtet. Schon zu dieser Zeit zeigte Schwab zudem eine starke Neigung, alle möglichen Lebenssituationen etc. eindringlich zu beobachten und zu analysieren, gleichsam von „außen“ bzw. „oben“ einen scharfen Blick auf sie zu werfen. Dieser externe, „kalte“ Analyseblick ist auffällig noch in seinen späteren Theaterstücken, in denen durchwegs paradigmatische Konstellationen wie etwa eine Wirtshaussituation (in *ÜBERGEWICHT, unwichtig: UNFORM*) oder ein Buschenschankausflug einer Künstlerclique (in *Hochschwab: Das Lebendige ist das Leblose und die Musik*) entworfen werden, um sodann vor allem soziale Verkehrsformen, Kommunikationsweisen und Sprachtypen, sprachliche Schemata, Idiome, Codes vorzuführen.

Eine soziale Modellsituation in Gestalt einer simplen Zweierbegegnung, die es offenkundig zu sezieren galt, entwarf Schwab auch in dem frühen *brack komma ein*. Ein Dialog wird entwickelt, in dem zwei Sprechpartner beinahe ohne jede individuelle Kontur den angestrengten Versuch unternehmen, ein Gespräch zu führen bzw. sich auszutauschen, was jedoch meist scheitert. Im Auge hatte Schwab sichtlich eine paradigmatische Dialogsituation – den emotionalen Hinter- oder Untergrund bildet freilich eine diffuse Mann-Frau-Beziehung. Der Text macht, ob nun vom Jungautor intendiert oder nicht, auch darauf aufmerksam, dass jeder Dialog, auch jede Beziehung noch eine eigene Akustik, einen charakteristischen „Ton“ hat. Unklar bleibt allerdings,

²⁸ Vgl. FNI-SHWAB-W1-1.1.A11.

wie der Dialogtext vom Autor in der auditiven Realisation gedacht war bzw. ob er der Frage der spezifischen „Akustik“ des *brack komma ein*-Dialoges überhaupt Bedeutung beimaß – laut dem ersten „Realisator“ von *brack komma ein*, Klaus Seiter, gab es diesbezüglich nämlich keine Anweisungen von Schwab.

brack komma ein ist also deutlich als dialogischer Text konzipiert, vorgesehen sind als „Geräuschquellen“ zwei von einem Tonband kommende Stimmen (a/1 und a/2) sowie ein Sprecher (a/S), der allerdings nur an einer einzigen Stelle (mit fraglicher funktioneller Begründung) zu Wort kommt und dabei eine behagliche, gemütliche Szenerie beschreibt, mit sich selber als Zeitungsleser an einem Tischchen, worauf Gläser und eine Karaffe Rotwein stehen, sitzend und umwölkt noch von „würzige[m] Tabakgeruch“.²⁹ Dieses Ambiente wird schon eingangs in einer (Regie-)Anweisung eingefordert, vorgesehen sind im Raum obendrein „paravent, stühle, haken“ sowie so absonderliche Requisiten wie „wüstenantilopengeweih, milchschlauch“, „möglichst alles weiß gestrichen“ (bke 5). Diese Objekte sollen auch beleuchtet sein, während sonst „kein tageslicht“ (bke 5) in den Raum fallen möge, der damit weniger als klar konturierter Bühnen- denn als unwirklich-monochromer Sphärenraum oder als installative Black Box, am ehesten noch als rein „akustischer Raum“ entworfen ist. Demnach ist dort auch nichts an szenischer Handlung vorgesehen, alle Konzentration sollte wohl auf die triadische Konstellation aus Wort-Ton-Raum als einem offenen polymedialen Resonanzfeld gerichtet sein, wenngleich im Zentrum gewiss der Text bzw. die Sprechakte stehen. Das deutlich vernehmbare Wort allerdings muss sich erst durchsetzen, denn „vorerst dominiert das Stimmengewirr“ (bke 5). Allmählich akzentuieren sich, wie es noch heißt, zwei Stimmen, eben als a/1 und a/2 ausgewiesen, die in – bis auf eine Ausnahme – regelmäßigem Wechsel das Wort ergreifen und deren stark rhythmisiertes Reden bloß unterbrochen wird von einem ebenso regelmäßig zu hörenden Läuten³⁰, mitunter von

²⁹ Schwab, *brack komma ein*, S. 7 (ab nun im Text mit der Sigle bke mit einfacher Seitenzahl zitiert).

³⁰ Vielleicht angeregt von Ionescos Klassiker *Die Stühle* – in Schwabs Bücherlisten findet sich das Stück zwar nirgends vermerkt, seine Kenntnis darf aber bei Schwabs recht umfangreichen Lektüren nicht ausgeschlossen werden.

Schüssen, Gläserklirren, dem Musikstück *Für Elise* und dem Stimmengewirr als weiteren rhythmisierenden Ton-Elementen. Entfernt erinnert das Reden in *brack komma ein* an die monologischen, zuweilen monomanischen Sueden der Bernhard'schen Stückfiguren, zu denen sich überdies eine Verbindung herstellen lässt: hauptsächlich durch die ebenso nach dem Muster Bernhards gestalteten Zeilenumbrüche sowie mehrmals verwendete Inquitformeln wie „sagt man/sage ich“, „denkt man/denke ich“ (bke 6ff.) – auch ein schon recht *schwabisch* anmutendes „denke ich mir vor“ (bke 13) ist darunter.

Die beiden Stimmen a/1 und a/2 erscheinen weitgehend entindividualisiert, sind aber wohl als eine männliche und eine weibliche zu denken. Über die Personen dahinter ist bloß andeutungsweise etwas zu erfahren, a/1 und a/2 fungieren vielmehr als bloße, anonyme Sprechstimmen am ehesten nach dem Muster *Voix sans personne* (Jean Tardieu). „heute/füttern/wir/uns/gegenseitig“ (bke 10), heißt es gleich knapp nach Beginn, und man darf ergänzen: mit Worten. In der Folge mäandert das perpetuelle, wie gegen einen drohenden kommunikativen Horror vacui gerichtete Reden der beiden in unbestimmte Richtungen dahin, als dessen Kern sich einzig „ständig besprochene befindlichkeit“ (bke 13) herauskristallisiert. a/1 deutet ferner Erinnerungen (vgl. bke 9) an oder setzt zu allerdings bloß fragmentarischen Erzählungen an (vgl. bke 14f.), formuliert innere Bilder (von einer toten Frau, von Erschossenen, vgl. bke 11), denen a/2 allerdings desillusionierend entgegenhält: „man kann doch/auf alles/doch nur/sätze pfpfen.“ (bke 9) Letztlich sollen noch der Schauplatz, der Ort, „die ganze beschaffenheit“ (bke 16), bevorzugt die interaktive Situation, die Sprechakte – für deren Struktur und Muster der junge Schwab eben ein deutliches, zunächst theoretisches Interesse zeigte – besprochen werden: „dieser ort/ein ort/der untersuchung/ein studienort“ bzw. „die szene selbst/ist das sujet.“ (bke 16) Zur Sprache kommen gegen Ende noch das rätselhafte Wüstenantilopengeweih sowie der Milchslauch, die beide auch andernorts bei Schwab auftauchen.³¹

³¹ Vgl. FNI-SHWAB-W2-1.1.B5 116 bzw. B5 162 (digit.).

Hauptsächlich intendiert *brack komma ein* eine Art phänomenologische Analyse von Sprechakten, von einer typischen Kommunikationssituation, deren „strukturen/einmal freigelegt“ (bke 16) werden sollen. Kaum wird im Text dagegen ein substanzieller oder replizierender Dialog entwickelt, ebenso wenig werden darin, wie bereits erwähnt, individuelle Sprach-Ichs erkennbar. Die beiden Stimmen sprechen weitgehend selbstbezogen, isoliert vor sich hin, man wirft sich allenfalls einzelne Reizwörter zu. Zu hören ist die Simulation, die Imitation eines Dialoges, in dem einzelne Realitätspartikel zwar aufscheinen, der aber vornehmlich nach einem kommunikationsstrukturellen Muster und in einem isolierten Sprachraum abläuft. Bisweilen stellt sich tatsächlich der Eindruck von einem inneren Monolog ein, den auch der oben zitierte Weinzierl hatte. Schwab selbst meinte in einer Anmerkung ebenfalls: „zwei urheber sollte man empfinden und einer bloß soll denkbar sein.“ (bke 5) Die stereophonen Stimmen a/1 und a/2 können folglich durchaus aus einer Sprecher/Sprachquelle entstammend gedacht werden. Wörter, Sätze werden aufgerufen, und Sprache wird in permanenter Bewegung gehalten. Insofern wird die Rede über weite Strecken vorwiegend von einer Art sprachkinetischen Energie angetrieben, der Dialog treibt sich assoziativ selbst voran bzw. fließt in einem perpetuierenden Redestrom dahin. Die Wörter kommunizieren gleichsam wortchemisch miteinander.

Gleichwohl nimmt *brack komma ein* merklich etwas davon vorweg, was Schwab später nochmals im Stück *OFFENE GRUBEN OFFENE FENSTER EIN FALL von Ersprechen* vorführte, nämlich den Versuch ebenfalls zweier „Stimmen“, die Welt zu *ersprechen* – ein diesmal immerhin figürlicher, obschon gleichfalls anonymer Er und eine ebensolche Sie mühen sich auch dort ab, ihre beziehungspezifischen, binnenspsychologischen Verhältnisse wie obendrein die zur Welt zu *ersprechen*. Bereits in *brack komma ein* deutet Schwab seine Kommunikationsskepsis, seinen mangelnden Glauben an das Gelingen echter Verständigung an. Der kommunikative Austausch gelingt kaum, die beiden Stimmen verbleiben in ihrer je eigenen Isolation, die auch eine selbstgewählte ist. a/2 bekennt an einer Stelle: „ich höre niemals zu/wenn man mich einspricht/ingesprochen/würde.../würde ich

gerne/um mich schießen/punkt.“ (bke 8) Auch a/1 äußert: „keine/ein/und/aus/gänge/mehr/tür zu/die tür ist geschlossen worden/alles gezählt/gerädert/.../man hört/keine/offenen türen mehr.“ (bke 8) Die (Sprach-)Grenze zwischen beiden erweist sich als unüberwindlich und die Rede zirkuliert letzten Endes über lange Strecken in einem kommunikativen Vakuum. Allerdings vermochte Schwab zu diesem Zeitpunkt das Scheitern an der Sprache und die Gründe, weshalb den Stimmen das *Ersprechen* nicht gelingt, noch nicht entsprechend vorzuführen bzw. zu verdeutlichen. Im Dialog, d.h. im *Ersprechen*, ereignet sich fortwährend ein Bruch, es macht also – so die onomatopoetische Vokabel – häufig „brack“ (bke 19), bloß werden das Kommunikationsversagen (wie etwa im Neuen Kritischen Volksstück der 1970er Jahre oder schon früher bei Horváth und Fleißer) sowie das in sprachskeptischen Texten exemplifizierte Scheitern der Sprache an der Welt Darstellung von Schwab nicht ausreichend deutlich und nachvollziehbar gemacht. Noch weniger sind die Gründe zu erfahren, weshalb die Kommunikation oftmals misslingt bzw. die Sprache selber möglicherweise als Darstellungs- und Erkenntnisinstrument ungeeignet ist.

Insgesamt stellt *brack komma ein* den ambitionierten Versuch eines Jungschreibers dar, auf Biegen und Brechen avantgardistische, experimentelle (Sprach-)Kunst zu kreieren. Mit dem Text selber kann kritisch gefragt werden: „ist das ganze Zeug/nicht merkwürdig aneinandergelohnt.“ (bke 11) Der Inhalt der Reden lässt sich nicht so ohne weiteres paraphrasieren. An einer Stelle fällt einmal der doppeldeutige Satz: „mach keine geschichten.“ (bke 9) Und in der Tat „erzählt“ der Text nichts, er handelt bestenfalls von einem Sprachgeschehen. Dabei werden sprachliche Versatzstücke üblicher Beziehungskommunikation und rhetorische Satzketten des Alltags – allerdings meist funktionslos – montiert. Das kommunikative Feld wird von den beiden Stimmen unablässig mit Partikeln eines durchschnittlichen Beziehungsgesprächs, theoretisierender Metasprache sowie mit assoziativen Bewusstseinsplittern befüllt. Das Ge- und Besprochene bleibt dunkel, zwischen den Stimmen a/1 und a/2 zirkulieren vorwiegend „Nebelsätze“, die in eine hermetische Welt hineingesprochen werden und von dort rätselhaft widerhallen.

üblicher Kommunikation vor. Mehrmals fällt das Wort „[REDACTED]“³⁴ – sichtlich versuchen die beiden sich eben über die „Natur“ ihrer Beziehung, insbesondere die damit einhergehenden „[REDACTED]“ bzw. „[REDACTED]“³⁵ auszutauschen. „[REDACTED]“³⁶, meint Stimme B, nachdem sie zuvor in sozusagen auktorialer Distanz noch konstatierte: „[REDACTED]“
[REDACTED]
[REDACTED]“³⁷ Im Text werden die A/B-Stimmen in der Folge durch solche mit den Kürzeln HT und VT ersetzt, wobei der Text bald (und dann verstärkt zum Ende hin) wieder in einen erzählerischen Modus wechselt. Der Inhalt bleibt weiterhin mysteriös. Einmal ist immerhin zu erfahren, dass die beiden Stimmen den Rückzug aus der Welt anpeilen: „[REDACTED]“
[REDACTED]
[REDACTED]“³⁸ Das Gespräch zwischen HT und VT läuft also im narrativen und dialogischen Wechsel dahin und wird wiederholt als „Untersuchung“ apostrophiert, womit ein thematischer Bezug zur endgültigen Typoskriptfassung gegeben ist. Beinahe gleichlautend heißt es etwa in der Mitte des Erstentwurfs: „[REDACTED]“
[REDACTED]
[REDACTED]“³⁹ Als weitere Schlüsselsätze werden ebenfalls übernommen: „[REDACTED]“⁴⁰
oder „[REDACTED]“ sowie „[REDACTED]“
[REDACTED]“⁴¹. Ebenso findet sich in dieser „Urfassung“ gelegentlich auch eines der Strukturierungssignale des späteren Typoskripts, nämlich das markante „Läuten“. Der Text endet mit einem isoliert dastehenden Liebesdialog zweier Stimmen (nun als H und B ausgewiesen), die sich reichlich pubertäre Liebesbezeugungen zusäuseln.⁴² Angeführt sei mit dem Satz „[REDACTED]“⁴³ auch ein

³⁴ FNI-SCHWAB-W1-1.1.A4 004 ff. (digit.).

³⁵ FNI-SCHWAB-W1-1.1.A4 004 (digit.).

³⁶ FNI-SCHWAB-W1-1.1.A4 005 (digit.).

³⁷ FNI-SCHWAB-W1-1.1.A4 004 (digit.).

³⁸ FNI-SCHWAB-W1-1.1.A4 016 (digit.).

³⁹ FNI-SCHWAB-W1-1.1.A4 030 (digit.).

⁴⁰ FNI-SCHWAB-W1-1.1.A4 029 (digit.).

⁴¹ FNI-SCHWAB-W1-1.1.A4 039 (digit.).

⁴² Vgl. FNI-SCHWAB-W1-1.1.A4 073 (digit.).

⁴³ FNI-SCHWAB-W1-1.1.A4 020 (digit.).

frühes, wenn nicht das erstes Beispiel einer schon deutlich *schwabistischen* Formulierung.

Zwischen der Textfassung in dem kartonierten Arbeitsbuch A4 und dem späteren *brack komma ein* besteht somit fraglos ein enger Bezug, ähnlich sind sich beide vornehmlich in Grundthematik und dialogischer Textstruktur. Weitaus die meisten Passagen der „Urfassung“ in A4 erachtete Schwab jedoch offensichtlich als unbrauchbar, denn er versah unzählige Seiten des Arbeitsbuches mit liquidierenden Strichen, abgesehen davon blieben auch andere, nicht durchgestrichene Textteile letztlich unberücksichtigt.

Diese „Urfassung“ von *brack komma ein/Schlinge ein und alles* ist somit als wenig mehr denn ein Erstversuch Schwabs zu werten, für eine kommunikationstheoretische und beziehungspsychologische Thematik eine literarische Umsetzung zu finden. Die Thematik und deren literarische Ausformung beschäftigten ihn in dieser Lebensphase augenscheinlich, wovon zwei weitere, vermutlich früher verfasste Textentwürfe zeugen. Ausgeformt sind diese Vorstufen in einem Schreibheft, vermutlich überhaupt dem ersten, das Schwab mit handschriftlichen Aufzeichnungen – datiert mit November/Dezember 1977 – sowie ersten fragmentarischen Schreibversuchen füllte.⁴⁴ Wiederum ersann Schwab sowohl in dem einen als auch anderen Entwurf jeweils einen Dialog, die diesmal beide in der Kunstakademie-Szenerie angesiedelt sind.⁴⁵ Zwei Personen/Stimmen, abermals eine offenkundig männliche und eine weibliche, führen ein Gespräch über das Aktzeichnen bzw. über Kunst. In dem einen, fraglos älteren Entwurf (Textstufe 1) sind die beiden Personen mit den Kürzeln T bzw. IO (gegen Ende schlicht mit A und B) versehen – zumindest die Initiale IO ist unschwer zu identifizieren, gemeint ist damit Schwabs damalige Gefährtin und hinter T ist wohl er selber zu vermuten.⁴⁶ Die Überarbeitung (Textstufe 2) abstrahiert nun den autobiographischen Hintergrund (IO-T-Dialog) und ist zudem deutlich als Hörspieltext

⁴⁴ Vgl. FNI-SCHWAB-W1-1.1.A12.

⁴⁵ Vgl. FNI-SCHWAB-W1-1.1.A12 016-033 (digit., Textstufe 1) bzw. A12 039-060 (digit., Textstufe 2).

⁴⁶ Das legt insbesondere die Arbeitsheftseite A12 035 (digit.) nahe, wo die Paarung IO – Ich notiert ist.

(„Tonstück“ mit Vorderkopftband und Hinterkopftband, wofür die Kürzel VT und HT stehen) konzipiert. Allerdings findet sich gleich anfangs auch eine neu hinzugefügte Angabe zur Raumausstattung.⁴⁷ Schwab fasste also bei Textstufe 2 schon eine theatral-performative Umsetzung ins Auge, was eindeutig vorausweist auf *brack komma ein*. Von dieser zweiten Textstufe führt jedoch ein direkter Weg hin zunächst zu einem weiteren Typoskript⁴⁸, das in einem anderen Werkkonvolutteil des Nachlasses zu finden ist und das etliche Jahre nach Schwabs Tod in den „manuskripten“ unter *Ohne Titel* als ein weiterer einer Reihe von Texten aus dem Nachlass publiziert wurde.⁴⁹ Inhalt dieses Textes ist wie in Textstufe 1 und 2 eine Art Kunstgespräch während einer Aktstudium-Sitzung. Das bloß dreiseitige (fragmentarische) Typoskript ist fraglos extrahiert aus der umfänglichen Textstufe 2⁵⁰, die wiederum Textpassagen aus Textstufe 1⁵¹ übernimmt, wenngleich nur in einem sehr geringen Ausmaß. Markant ist vor allem der Anfangssatz „*Nackt, sie ist nackt*“⁵².

Die Szenerie des publizierten Typoskripts *Ohne Titel* weist einerseits zurück auf Textstufe 2 und andernteils voraus auf das spätere *brack komma ein*. Gefordert wird „*ein vom tageslicht absolut verschonter raum*“⁵³. Beleuchtet werden sollen jedoch wenigstens Teile des Raumes, etwa das „*aktmodell*“, die „*zeichenstellen*“, ebenso der rätselhafte „*milchschlauch*“ (OT 199). All das ist so schon in Textstufe 2⁵⁴ vorgesehen. Nicht in die Typoskriptfassung *Ohne Titel* übernommen wurde hingegen ein in Textstufe 2 (als Randnotiz) vermerktes Tischchen (samt Karaffe, Rotwein, Gläsern), alles Requisiten, die auch Teil der Raumausstattung von *brack komma ein* sind. Für seine frühen Dialogtexte bzw. performativen Ton-Stücke sah Schwab somit im Grunde die gleiche Szenerie, den gleichen Raum vor, die beide eigentlich

⁴⁷ Vgl. FNI-SCHWAB-W1-1.1.A12 039 (digit.).

⁴⁸ Vgl. FNI-SCHWAB-W2-1.1.B5 058-060 (digit.).

⁴⁹ Werner Schwab: *Ohne Titel*. In: manuskripte 40 (2000), H. 150, S. 199f. Der publizierte Text weicht an wenigen Stellen vom Typoskript des Nachlasses ab, wobei die Abweichungen eher als (unbedeutende) Übertragungsfehler zu werten sind.

⁵⁰ Vgl. FNI-SCHWAB-W1-1.1.A12 039-064 (digit.).

⁵¹ Vgl. FNI-SCHWAB-W1-1.1.A12 016-032 (digit.).

⁵² FNI-SCHWAB-W1-1.1.A12 016 (digit.).

⁵³ Schwab, *Ohne Titel*, S. 199 (daraus wird im Folgenden unter der Sigle OT mit einfacher Seitenzahl zitiert).

⁵⁴ Vgl. FNI-SCHWAB-W1-1.1.A12 039 (digit.).

wenig originell gestaltet sind, etwa einem klassischen Kammerspiel entlehnt sein könnten. Ferner sollte noch ein livrierter oder in einen schwarzen Anzug gewandeter Platzanweiser dem Publikum die Sitzplätze zuweisen (vgl. OT 199). In Textstufe 2 ist noch manches zur Gestaltung der Anfangsszenerie vermerkt, was Schwab in der gekürzten Typoskriptfassung dann wegließ. Im Hintergrund sollte nach einer Notiz in Textstufe 2 und ebenso in *Ohne Titel* „klassische musik“ (ebd.) laufen, beim späteren *brack komma ein* wurde, wie oben erwähnt, das bekannte Beethoven-Übungsstück „für elise“ (bke 5) gefordert. Ähnliche „Rhythmus-elemente“ wie in *brack komma ein* – dort in Form vor allem des regelmäßigen Läutens – kommen auch schon in *Ohne Titel* zum Einsatz, wo der Dialog etwa von Trinkliedern, Applaus, Schreibmaschinengeräuschen, Lachen unterbrochen bzw. getaktet wird.

Das Aktstudium-Gespräch in *Ohne Titel* verläuft durchgängig in einem angespannten, teils sogar aggressiven Ton, wobei sehr bald gar nicht mehr über das Aktzeichnen bzw. über Kunst gesprochen wird. Ein seltsamer Schlagabtausch findet statt. Weitgehend beliebige Brocken einer zähen Paarkommunikation wechseln sich ab mit Leerformeln eines stark theorielastigen Jargons. Das Reden der beiden gerät zusehends zu einem manierten Geplänkel, erscheint letztlich als hoch angestrebter Kommunikationsversuch knapp vor der endgültigen kommunikativen Kapitulation. Vornehmlich zwei Passagen sind auffällig: Darin werfen sich, ausgehend von den multisemantischen Zentralwörtern des Textes, „Akt“ und „Natur“, VT und HT eine Vielzahl von gebräuchlichen Wendungen, wie sie etwa in einem idiomatischen Wörterbuch oder einer Zitatensammlung aufgelistet anzutreffen sind, an den Kopf. Das „Gespräch“ hat sich nun endgültig entpersönlicht, bloß vorformulierte Sprache kommt noch zum Einsatz. „VT: akt... akt... (zitierend) aahh, hier!: ein feierlicher akt ein akt der gerechtigkeit, der gewalttätigkeit [...] das artefakt. jene tuchführung bedeutete mehr als ein akt der höflichkeit 99 dramen haben drei akte [...].“ (OT 199) Oder: „HT: (wild rezitierend) (heroisch) natur, die stimme der natur in die freie natur hinausschwanken zur natur zurückkehren, zurück zur natur das buch der natur aufschlagen, an den busen der natur zurückflüchten [...] wo

faß ich dich, unendliche natur? (hysterisch) goethe. geheimnisvoll an lichtem tag läßt sich natur des schleiers nicht berauben. (laut) goethe [...].“ (OT 200) Mit dieser idiomatischen Wortflut bricht der Text schließlich unvermutet ab. Zuvor findet sich indes noch ein Satz, den Schwab aus anderen Textentwürfen⁵⁵ gewiss mit Bedacht übernahm und dem hinsichtlich des späteren Schwab'schen Kunst- und Schreibbegriffes doch einige Bedeutung zukommt: „im halbschlaf entsteht die kunst“ (OT 200) deutet an, dass nach Schwabs Verständnis kreative Prozesse bevorzugt im Traum, im Halb- oder Unterbewusstsein, in jenseitigen Bewusstseins- oder subzerebralen Bereichen angesiedelt sind. Diese Regionen interessieren ihn offenkundig schon früh, allerdings gelingt ihm in seinen ersten Schreibversuchen kaum, für die Aggregatzustände, Fluktuationen etc. der vorsprachlichen Welt eine Sprache zu finden bzw. sie in entsprechende Sprache zu transferieren.

So lässt sich zusammenfassend festhalten, dass Schwab zum Zeitpunkt seines ersten Schreibens – auf der Grundlage kommunikations- sowie sprachtheoretischer, auch (psycho-)linguistischer Speziallektüre – minimaltheatrale Dialoge entwarf, in denen hauptsächlich zwei (Sprecher-)Stimmen aufeinandertreffen. Keine klar identifizierbaren, psychologisch konturierten „Ichs“ begegnen einander da, vielmehr sind die „Figuren“ zu reinen Sprechstimmen reduziert, die einen kommunikativen Austausch (ein „Gespräch“) – in Schwabs späterer Diktion: einen *Fall von Ersprechen* – simulieren, wobei es bevorzugt darum geht, den Kommunikationsprozess gleichzeitig zu dekonstruieren. Grundlegenden Kommunikationsmustern, insbesondere dem spezifischen Schema des Beziehungsdialoges, das zeigen die Ersttexte rund um *brack komma ein* sowie die vorangegangene, auch begleitende Lektüre kommunikationstheoretischer Studien deutlich, galt Schwabs Interesse schon ganz früh. Verschiedene Notate sowie Briefentwürfe im Nachlass⁵⁶ lassen für die Wahl der Thematik einen autobiographischen Hintergrund vermuten. Seine damals aktuelle private Beziehungsproblematik bzw. erkennbar prekäre Beziehungskonstellation allerdings eliminierte Schwab schon ab den ersten Textentwürfen, er

⁵⁵ Vgl. FNI-SHWAB-W1-1.1.A12 015 und A4 067 (digit.).

⁵⁶ Vgl. v.a. FNI-SHWAB-W1-1.1.A5, auch A12.

transferierte sie auf eine allgemeine Ebene, abstrahierte sozusagen den „ewigen Geschlechterkampf“ und trachtete ihn zu „literarisieren“. Der teilweise nahtlose Übergang von autobiographischen und semiliterarischen Notaten zum eindeutig literarischen Schreiben, erkennbar vor allem am Ich-zum-Er-Perspektivenwechsel, ist in Schwabs frühem Schreiben auch insgesamt auffällig. Das angelesene kommunikationstheoretische, beziehungspsychologische etc. Wissen leistete ihm augenscheinlich gute Hilfe, signifikante Elemente einer Geschlechterbeziehung, v.a. deren tiefenpsychologische, kommunikative usf. Gesetzmäßigkeiten, zu identifizieren. Letztlich war das Ziel jedoch die literarische Umsetzung bzw. Verarbeitung, die allerdings – nicht verwunderlich bei einem zwanzigjährigen Anfangsschreiber – bloß teilweise gelang. Der junge Schwab forcierte schon in seinen anfänglichen Texten einen übertheoretisierten Code und vor allem gefiel er sich mitunter im zwanghaften Kreieren eines übermäßig sperrigen Texturkonzeptes. Schwab betonte wiederholt, er komme eigentlich von der bildenden Kunst her oder habe sich ursprünglich eher für Musik interessiert.⁵⁷ Diese frühen Interessen prägten gerade sein erstes Schreiben nachweislich. Darin verfolgte Schwab ein neoavantgardistisches, zum Teil nachgerade „postdramatisches“ Konzept, insofern als verschiedene intermediale performative „Präsenzen“ (Text, Ton/Klang, Raum), allerdings nicht immer ganz schlüssig, experimentell zusammengeführt wurden. Mit *brack komma ein* schuf er eine Art Text/Raum/Klang-Tableau oder – die Bezeichnung bietet sich auch an – ein Mikrosprachdrama mit Installationscharakter. Auch in den folgenden Jahren experimentierte Schwab weiterhin mit theatralen Hörtextformen – das zeigt sich insbesondere an dem unmittelbar nach *brack komma ein* entstandenen *schlagen da zwei*, einem ebenfalls stark performativen Hörtext-Entwurf. Und sicherlich gehört in diese Linie auch „*Das Lebendige ist das Leblose und die Musik*. Kadaverstück“, das 1989 im Rahmen des Festivals *Die Vorstadt schlägt zurück* in Schwabs eigener Regie sogar in einem theatralen Rahmen präsentiert

⁵⁷ Vgl. etwa *Wolfgang Bauer spricht mit Werner Schwab*. Derzeit, Oktober 1993. In: Werner Schwab: *Werke*. Hrsg. v. Ingeborg Orthofer. Bd. 9: *Der Mensch, der Schreibmuskel, der Suchtfetzen*. Gespräche, Interviews, Essays. Hrsg. in Zusammenarbeit mit Lizzi Kramberger. Mit einem Nachwort v. Diedrich Diederichsen. Graz/Wien: Droschl 2016, S. 243-250, hier S. 244.

wurde.⁵⁸ Der Bogen spannt sich sogar bis zu dem explizit als Theaterstück (namentlich Komödie) ausgewiesenen *Offene Gruben offene Fenster Ein Fall von Ersprechen*⁵⁹, das seine Uraufführung im Sommer 1992 anlässlich des Donaufestivals Krems erlebte.

⁵⁸ Vgl. FNI-SCHWAB-W1-1.2.1.2.

⁵⁹ Werner Schwab: *Werke*. Hrsg. v. Ingeborg Orthofer. Bd. 7: *Königskomödien*. Mit einem Nachwort v. Elfriede Jelinek. Graz/Wien: Droschl 2010, S. 5-64.