

ALEXANDRA MILLNER

Hand- und Schuhwerk eines Schriftstellers
Zu Werner Schwabs früher Prosa *in harten schuhen*

Originalbeitrag

Empfohlene Zitierweise:

Alexandra Millner: Hand- und Schuhwerk eines Schriftstellers. Zu Werner Schwabs früher Prosa *in harten schuhen*. In: Dossier Werner Schwab. Hrsg. v. Daniela Bartens und Harald Miesbacher. Erstellt am 5.12.2018. (= *Dossieronline*). DOI: 10.25364/16.02:2018.1.9 (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

„Werner Schwab zeigt sich von Anfang an als Dichter auf der Spur der Gewalt als fundamentaler Struktur der Ordnung.“

Alexandra Millner über Werner Schwab

ALEXANDRA MILLNER: Hand- und Schuhwerk eines Schriftstellers. Zu Werner Schwabs früher Prosa *in harten schuhen*

Ende der 1970er/Anfang der 1980er Jahre befand sich der knapp zwanzigjährige Werner Schwab in einer Neuorientierungsphase. Sein Bildhauerstudium bei Bruno Gironcoli an der Akademie der bildenden Künste in Wien verlief eher holprig, spätestens im Lauf des Jahres 1981 brach es Schwab endgültig ab. Schon mit Beginn dieses Jahres übersiedelte er mit Gefährtin in die südoststeirische Einschicht und übte sich in subsidiärer Bewirtschaftung einer Kleinlandwirtschaft.

Schwab hatte zu diesem Zeitpunkt immerhin zwei experimentelle Hörspiel-Texte (*brack komma ein* und *schlagen da zwei*) verfasst, die beide aber noch nicht publiziert waren. In der Zeit seines Umzuges hatte Schwab zudem an einer Art Arbeitstagebuch zu schreiben begonnen, das dann erst 1999, einige Jahre nach seinem frühen Tod Ende 1993, mit dem Titel *„In harten Schuhen. Ein Handwerk“* im Grazer Droschl Verlag veröffentlicht wurde. Eine eingehende Betrachtung und Auswertung dieser von der germanistischen Forschung bislang kaum wahrgenommenen Schrift unternimmt die Wiener Literaturwissenschaftlerin Alexandra Millner in ihrem Beitrag *Das Hand- und Schuhwerk eines Schriftstellers*. Schwab beginnt seine Aufzeichnungen, die er zwischen Beginn 1980 und Ende 1983 in unregelmäßigen Abständen niederschrieb, mit dem programmatischen Statement: „für mich gibt es nämlich eine ganz neue stellung/für das was man schreiben nennt“. Davon ausgehend untersucht Millner das „ideologisch-philosophische Fundament“ der Notate und Schwabs allmähliches dichterisches „Zur-Sprache-Kommen“. Dabei wird die Kontur eines eigenen Sprach- und Textbegriffs des Jungautors sichtbar.

ALEXANDRA MILLNER

HAND- UND SCHUHWERK EINES SCHRIFTSTELLERS

Zu Werner Schwabs früher Prosa *in harten schuhen*

für mich gibt es nämlich eine ganz neue stellung
für das was man schreiben nennt
einerseits fertiggeschrieben
möchte ich nicht
ein bann ein gebrochen
ein fertig
ich zerhacke bilder und solche die es nicht sein können
in ein stückzerfall
für den kopf lasse ich mir hierzu nur bei der berührung
mit der schreibwelt etwas vormachen
zerstückelt füge ich alles neu zusammen¹

1 Entstehungszeit: Aufbruch – Rückzug – Umbruch

Mit diesem programmatischen Statement setzen Werner Schwabs frühe Notate ein, die postum von Ingeborg Orthofer 1999 unter dem Titel *in harten schuhen* im Verlag Droschl herausgegeben wurden.² Das Buch umfasst 78 Texte, die in unterschiedlich langen Abständen aus der Zeit vom 28.1.1980 bis zum 30.11.1983 stammen und fein säuberlich datiert sind. Während die Einträge von Ende Jänner bis Ende März sowie im Mai 1980 in sehr dichter Abfolge aufeinander folgen, gibt es ab Juni eine siebenmonatige Pause, der im Februar 1981 wiederum viele und im Jänner, März und April 1982 einige weitere Notate folgen. Die letzten drei Einträge stammen vom 30. und 31.8. sowie vom 30.11.1983. Das ergibt 152 Seiten Text, die mit 12 grafischen Skizzen aus jenem Zeitraum abgedruckt sind.

1980 bis 1983, das war für den 1958 in Graz Geborenen eine Zeit des Aufbruchs: Obwohl er seit 1978 in der Meisterklasse für Bildhauerei von Bruno Gironcoli an der Akademie der bildenden Künste in Wien studierte, bezog

¹ Werner Schwab: *in harten schuhen*. ein handwerk. Graz/Wien: Droschl 1999, S. 7. Nachfolgend mittels der Sigle *ihs* mit Seitenangabe direkt im Haupttext zitiert.

² Knapp zuvor waren einzelne Ausschnitte in: *Annalen*. Journal of Science and Art (1999), H. 1, S. 87f. veröffentlicht worden. Vgl. Ingeborg Orthofer: *Editorische Notiz*. In: *ihs*, S. 179f., hier 180. Werner Schwab und Ingeborg Orthofer lernten einander 1976 kennen, ihre Ehe währte von 1982 bis 1991.

er 1981 mit seiner späteren Frau Ingeborg Orthofer einen Hof im oststeirischen Kohlberg; im selben Jahr kam auch ihr gemeinsamer Sohn Vinzenz zur Welt. 1982 brach er sein Studium endgültig ab. In der Steiermark – „landwirtschaft. einschicht.“ – bestand seine Arbeit in: „schreiben, landwirtschaftliche[r] subsistenzarbeit, gelegheitsarbeit.“³ Im Rückzugsgebiet Kohlberg entstanden die „Verwesungsskulpturen“, in denen er Fleisch mit anderen Materialien verarbeitete, und die ersten Prosa-, später auch Theater-
texte.

Als Schwab die Texte von *in harten schuhen* verfasste, befand er sich im Übergang vom vorwiegend bildenden zum Sprach-Künstler. Dass beide Begabungen in ihm gleichermaßen angelegt waren, beweist die Tatsache, dass Schwab, der in Graz eine Fachschule für Bildhauerei besuchte, schon seit seiner Jugendzeit geschrieben hatte. Beide Kunstformen greifen zu jener Zeit noch sehr stark ineinander: Texte werden in Installationen eingebaut (*SCHWABFleisch. Reliefs und Texte*) oder sind zentraler Bestandteil von Aktionen (*SCHWABPost. Mail Art* mit János Erdödy, 1978–1990).⁴ Zudem, so meinte Schwab in einem späteren Gespräch mit Wolfgang Bauer, wollte er „viel lieber ein Komponist werden“⁵. Somit darf es nicht weiter verwundern, wenn er auch für die späteren Dramen „ein komplettes Bild“ oder einen „Grundklang, einen Spezialklang“⁶ als Ausgangspunkt seiner literarischen Texte nennt. Der synästhetische, kunstspartenübergreifende Ansatz seiner schöpferischen Arbeit ist, egal ob bildende oder literarische Kunst,

³ Ingeborg Orthofer: *biographie*. In: *Werner Schwab*. Hrsg. v. Gerhard Fuchs und Paul Pechmann. Graz/Wien: Droschl 2000. (= Dossier. 16.), S. 282-285, hier S. 284.

⁴ Vgl. Franz Niegelhell: *Die Anatomie des Verdeckens*. Zu Werner Schwabs bildkünstlerischen Arbeiten. In: Fuchs/Pechmann (Hrsg.), *Werner Schwab*, S. 176-182.

⁵ Vgl. *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. v. I. O. in Zusammenarbeit mit Lizzi Kramberger. Mit einem Nachwort v. Diederich Diederichsen. Graz/Wien: Droschl 2016, S. 243-250, hier S. 244.

⁶ Ebd. Ein synästhetischer Zugang wurde auch für die Inszenierung von *in harten schuhen* durch das Wiener Projekt Theater Studio gefunden. Die „experimentelle Sprachoper oder Raum-Klanginstallation mit Sprachfetzen“ wurde am 17.9.2003 im Literaturhaus Graz uraufgeführt, weitere Aufführungen gab es im Wiener Projekt Theater Studio. Vgl. *Sprache mit Stille verbunden*. In: Wiener Zeitung v. 11.9.2003; Elisabeth Willgruber-Spitz: *Krimi, Kertész, Leseratten*. In: Kleine Zeitung (Graz) v. 11.9.2003.

auf ein und dieselbe Haltung zurückzuführen: „für mich gibt es nämlich eine ganz neue stellung / für das was man schreiben nennt“ (ihs 7). Diese künstlerische Grundhaltung ist, wie so häufig, gerade frühen Texten viel stärker abzulesen als der künstlerisch perfekteren Überformung von Texten aus späteren Phasen, weil hier der Arbeitsvorgang noch stärker spürbar ist und relativ direkt reflektiert wird. Oft sind solche Texte dem Rohen noch näher als dem Gekochten, der jeweilige Geschmack der einzelnen Ingredienzien ist noch deutlich auszumachen, während er hinter dem Gesamteindruck der kunstvollen Amalgamierung des ‚reiferen‘ Kunstwerks beinahe verschwunden ist. So verhält es sich auch mit dem Textkonvolut *in harten schuhen*.

Das darin sich manifestierende Interesse am Schreiben gilt, wie Orthofer schreibt, in Analogie zur gegenstandslosen Kunst der Suche nach einem „gegenstandslosen Schreiben“⁷, das im Folgenden näher beleuchtet werden soll. Schließlich wird sich das literarische Schaffen gegenüber dem bildnerischen durchsetzen und das dramatische Schreiben gegenüber dem experimentell lyrischen bzw. der lyrischen Prosa. Diese Entwicklung ist den Notaten abzulesen, sie dokumentieren das Zur-Sprache-Kommen eines Menschen, der weniger um eine idiosynkratische Ausdrucksweise ringt, als sich diese auf ideologisch-philosophischem Fundament sehr bewusst zu erarbeiten versucht.⁸

in harten schuhen entsteht noch vor der offensiven Inangriffnahme des „Projekts Schwab“⁹, zu dem nicht nur die überaus erfolgreiche Dramenproduktion, sondern auch die mediale Selbstinszenierung als *enfant terrible* der neuen Dramatik gehört. Der Großteil der zahlreichen Interviews aus der kurzen Zeit des Erfolgs (1990–1993) verstellt einen Zugang zu seinem Werk, der über die Oberflächenwahrnehmung hinausgeht, weil nur selten die Maske dieser Kunstfigur Schwab durch differenzierte Fragestellungen –

⁷ Orthofer, *Editorische Notiz*, S. 179.

⁸ Vgl. Konstanze Fliedl: [o.T.]. In: Fuchs/Pechmann (Hrsg.), *Werner Schwab*, S. 244-246 (= Typoskript eines Beitrags für ORF / Ö1, Ex Libris, gesendet am 21.11.1999).

⁹ Lizzi Kramberger/Ingeborg Orthofer: *Editorische Notiz*. In: Schwab, *Der Mensch*, S. 299-305, hier S. 301.

wie etwa jene von Joachim Lux¹⁰ – durchbrochen wird. Dennoch lassen sich einzelne Selbstaussagen herausfiltern, die der nun folgenden Analyse und ihrer Argumentation wertvolles Beweismaterial liefern.

2 Ein Arbeitstagebuch, kein Arbeitstagebuch

Wie Stefan Schwar in einer Chronologie von Schwabs frühen Prosaarbeiten angesichts mehrerer vollgeschriebener Schreibhefte feststellt, machte Werner Schwab vom Teenageralter an wie besessen Aufzeichnungen.¹¹ Er notierte und exzerpierte und führte Listen mit Fremdwörtern und deren Übersetzungen und, wie der Nachlass dokumentiert, über die Bücher, die er las bzw. lesen wollte. Schwab war Autodidakt: Sein Klassenzimmer waren die Bücher, die er las. Die Hefte reflektieren die Gedanken, die in ihm dadurch angestoßen wurden.¹² Zu seinen Lehrmeistern zählten damals u.a. Fritz Mauthner, Oswald Wiener, Thomas Bernhard, Pier Paolo Pasolini, Samuel Beckett und Antonin Artaud,¹³ die „Gegenstände“ der „Schule Schwab“ reichen somit von der Sprachkritik bis zum Theater der Grausamkeit.

Ein handschriftliches Notat vom 23.2.1981 zeigt, auf welche Art und Weise die Texte von *in harten schuhen* in A4-formatigen Schreibheften festgehalten sind und zwischen grafischen Skizzen, anderen Textentwürfen und Alltagsnotizen stehen. Die daraus ersichtliche Gleichstellung von Geistigem, Körperlichem und Administrativem ist bezüglich Schwabs bricolage-artiger Arbeitsweise aussagekräftig.¹⁴

Die unterschiedlich langen Texte sind keineswegs unfertige Notizen oder Prolegomena für künftige literarische Projekte, wie die Bezeichnung

¹⁰ Vgl. *Werner Schwab im Gespräch mit Joachim Lux*. Düsseldorf: Schauspielhaus, Programmheft, 19.9.1992. In: Schwab, *Der Mensch*, S. 79-91.

¹¹ Vgl. Stefan Schwar: „*Erzählfetzen : chronologisch*“. Notizen zu den frühen Prosaarbeiten Werner Schwabs. In: Fuchs/Pechmann (Hrsg.), *Werner Schwab*, S. 81-102, hier S. 82.

¹² Zur Metapher des Klassenzimmers als Ausdruck für den Einfluss autodidaktischer Bildung auf experimentelles Schreiben siehe auch Hans Eichhorn: *Circus Wols*. Aufnahme und Projektion. Salzburg/Wien: Residenz 2000.

¹³ Vgl. Helmut Schödel: *Seele brennt*. Der Dichter Werner Schwab. Wien: Deuticke 1995, S. 15.

¹⁴ Vgl. Franz Nabl Institut für Literaturforschung Graz, Nachlass Werner Schwab, Werke 1.1: Frühe Arbeitsbücher, Notizblöcke, Zeichnungen. Signatur: FNI-Schwab-W1-1.1.A03035 (digitalisiert).

„Arbeitstagebuch“ nahelegen könnte. Nur die Datierung und die reflexionsartigen Passagen weisen tagebuchtypische Merkmale auf. Tatsächlich sind es ausgeformte Formulierungen, die bei der – allerdings nicht durchgängig vorgenommenen – maschinenschriftlichen Transkription kaum verändert wurden.¹⁵ Insofern ist die Bezeichnung „Arbeitstagebuch“ irreführend, sowohl was das Stadium des literarischen Produkts, als auch was den offensichtlichen Willen zur Publikation und damit das Ziel einer öffentlichen Rezeption betrifft. Ist es sein erster Prosatext, den er für die Veröffentlichung vorbereitet? Übertritt er damit gedanklich eine Schwelle? – „ein bann ein gebrochen / ein fertig“ (ihs 7).

Wie die Herausgeberin anmerkt, wurden bis auf zwei persönliche Briefentwürfe alle Texte, die sich durch Datierung und Inhalt eindeutig dem ‚Arbeitstagebuch‘ zuschlagen ließen, in die Sammlung aufgenommen. Dabei wurde zwischen den autorisierten Texten, die in der maschinenschriftlichen Übertragung zur konsequenten Kleinschreibung übergehen, und den nicht autorisierten handschriftlichen Texten, die in normaler Klein-Großschreibung verfasst wurden, unterschieden und diesem Umstand auch editorisch Tribut gezollt, indem die jeweilige Groß-Kleinschreibung beibehalten wurde. Das Material liegt handschriftlich in Arbeitsbüchern und maschinenschriftlich in losen Blättern vor – es bleibt einem deshalb unbenommen, die Vollständigkeit des Textes anzuzweifeln, was in Anbetracht des bis dato bekannten Gesamtœuvres wenig zur Sache tut, wenn man von einem offenen Werkbegriff bzw. vom Gesamtwerk Schwabs als einem work in progress ausgeht: „einerseits fertiggeschrieben / möchte ich nicht“. (ihs 7)

Etwa zwanzig der Texte weisen – durch kurze Verslängen, unregelmäßige Strophenstruktur, den freien Umgang mit grammatikalischen Regeln, manchmal auch durch freie Rhythmisierung der Sprache – eine lyrische Form auf, wobei der Wortschatz einfach, alltäglich, keineswegs überhöht ist, die Satzstrukturen – falls nicht ohnehin elliptisch – einfach gehalten und von prosaischem Grundton sind. Das metafiktionale Spiel und den hohen Bewusstseinsgrad, mit dem der Autor vor dem Hintergrund regelhafter Poe-

¹⁵ Vgl. FNI-Schwab-W2-1.1.B5.

sie deren Gesetzmäßigkeiten unterläuft, um daraus neue Poesie zu schaffen, möge folgendes Zitat veranschaulichen:

„[...] und der, von dem die rede war, hat mich, als nächste mitteilung, immerhin gesprochen, angesprochen. / jetzt käme gebrochen um ein versmaß. / ein ständiges muß und ein aufbau auch hier.“ (ihs 18)

Während das Wort „gebrochen“ den aus den drei Partizipien Perfekt generierten Binnenreim („gesprochen“ – „angesprochen“ – „gebrochen“) formal perpetuiert, unterläuft er semantisch die Annahme einer normativen Regelpoetik („gebrochen“ – „versmaß“), nur um in der nächsten Zeile auf den absichtsvollen Aufbau auch dieses formal so willkürlich wirkenden Textes aufmerksam zu machen. Schwab spielt augenzwinkernd mit dem verunsichernden Effekt dieser Werktechnik auf die RezipientInnen: „ein maß vers ist vertrauenerweckender.“ (ihs 17)

Manche dieser prosaisch-lyrischen Texte gehen nicht nur in Bezug auf Inhalt und Wortschatz, sondern auch äußerlich in Prosaform über. (vgl. ihs 17) Diese hier als Prosa bezeichneten Texte können wohl genauer unter lyrischer Prosa subsumiert werden: Die Sätze sind – entgegen der im Nachwort nachzulesenden Behauptung von Marlene Streeruwitz¹⁶ – zum Teil unvollständig, sie unterlaufen die Regeln der Grammatik, sind aneinandergereiht, ohne einen auf den ersten Blick schlüssigen gemeinsamen Sinnzusammenhang aufzuweisen, als wären es Gedanken und Eindrücke, die einander wechselseitig im Kopf der Ich-Instanz ‚abschießen‘, verdrängen, unterbrechen. Sie sind durch ihr hohes Maß an Sprachreflexion und durch die zahlreichen Sprachspiele sprachanalytisch und weisen häufig strenge Strukturen und eine erkennbare (freie) Rhythmik auf. Gegen Ende des Bandes hin werden die dialogischen Elemente häufiger, und, wie Konstanze Fliedl bereits festgestellt hat,¹⁷ das Schwabische zeichnet sich an einzelnen Neologismen bereits deutlich ab. Inhaltlich sind es unterschiedliche Gedanken und isolierte Beobachtungen oder ‚Belauschungen‘, Reflexionen auf Schreiben und künstlerische Arbeit, auch Fragestellungen, die

¹⁶ Vgl. Marlene Streeruwitz: *Steinbruch. Entäußerung. Und die Mythen davon*. Zu Werner Schwab. In: ihs, S. 173-178, hier S. 174.

¹⁷ Vgl. Fliedl, [o.T.], S. 245.

persönliche wie kollektive Haltungen und philosophische Überlegungen zum Thema haben, oder ‚dunkel‘ erinnerte Gespräche; einzelne Passagen sind stark von den Eindrücken der oststeirischen Landschaft geprägt.

Die Texte sind allerdings nur scheinbar von semantisch-thematischer Vielfalt gekennzeichnet: Vielmehr handelt es sich um einzelne Sequenzen, die aufgebaut, unterbrochen und immer wieder fortgesetzt werden, um wiederum durch andere Sequenzen unterbrochen zu werden. Diese Sequenzen lassen sich ganz grob thematisch kategorisieren, ohne dass sich dabei Themenblöcke ergeben würden, da es kein Thema gibt, das abgrenzbar deutlich angesprochen würde. Vielmehr wird die sprachliche Annäherung an Phänomene allgemeinsten Natur immer wieder – und an unterschiedlichen assoziativen Auslösern aufgehängt – ‚in Angriff genommen‘.

Am deutlichsten wird dies an folgendem Beispiel:

Als man in einer Ruhe merken konnte, daß eine Furche nichts Schlimmes sein muß, ja bedeutungsvoll dasteh'n kann, besonders dann, wenn sie die Beziehung zu allem Gerillten zu erhalten in der Lage ist, ging man mit dem betonten Seufzer ab. (ihs 149)

In der Wahrnehmung der einen konkreten Furche, die per se ohne Belang ist, werden die bislang erlebten Wahrnehmungen alles Gerillten wachgerufen. – Hier sind wir eindeutig bei der Sprachtheorie von Fritz Mauthner, insbesondere bei seinen Ausführungen über Metapher und Assoziation.¹⁸ Schwab geht es in diesem Zusammenhang darum, „den Weg von Auge und Hirn zum Objekt [...] immer wieder zu überprüfen“¹⁹. Vor allem in den späten Notaten wird das Bewusstsein darüber expliziter formuliert: „Immer gelassener kann man das Winzigste jetzt hervorheben. / Wie sich das Ähnlichste immer am Gegenstand scheidet.“ (ihs 152)

Die durch Selbstähnlichkeit gekennzeichneten Objekte und Phänomene werden in den Notaten ausschließlich durch diese Relationalität bedeutsam.

¹⁸ Vgl. Fritz Mauthner: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. Bd. 2: *Zur Sprachwissenschaft*. 2., überarb. Aufl. Stuttgart/Berlin: Cotta 1912, sowie darin das Kap. 39: *Metapher und Assoziation*, URL: <http://www.gleichsatz.de/b-ut/221149/2metass.html>.

¹⁹ Matthias Pees: „*Das Gescheiteste is' eh, man bleibt im Bett*“ (Schwab über Schwab). Niedersächsisches Staatstheater Hannover, Programmheft, April 1993. In: Schwab, *Der Mensch*, S. 218-222, hier S. 221.

Daraus ergibt sich eine fraktale Textstruktur, die sich aus selbstähnlichen Miniaturstrukturen zusammensetzt und deshalb unendlich fortsetzbar ist, also von vornherein weder einen Beginn noch ein Ende, somit keinerlei Grenzen aufweist und somit ein Kunstwerk größtmöglicher Offenheit darstellt: „Mich interessieren Raster. [...] zum Beispiel, alle möglichen Kneipensituationen in einer einzigen unterzubringen und nicht speziell designt und ausstaffiert.“²⁰ Er geht davon aus, „daß alles die gleiche Struktur hat“²¹. Um dies zu erreichen, muss der Autor sich dekonstruktiver Methoden bedienen, das Material ‚entsubjektivieren‘²², auf seinen phänomenologischen Gehalt reduzieren und unter diesen Bedingungen wieder zusammensetzen: „zerstückelt füge ich alles neu zusammen.“ (ihs 7) Was ihn dabei interessiert, ist der „Zugang, den ich zu bestimmten Phänomenen habe, was anderes kann ich sowieso nicht erzählen“²³.

3 Verschwindendes Ich, Sprecher mit Möglichkeit

Der eingangs zitierte metafiktionale Eintrag in das Journal präsentiert ein schreibendes und sein Schreiben zugleich reflektierendes Ich, das nur zu Beginn des Textkonvoluts so präsent und dominant und aktiv ist, ansonsten als sehende oder hörende Reflektorinstanz wirksam ist, die sich zwar als „ich“ und ebenso häufig integriert in einem abstrakt bleibenden „wir“ mitformuliert, im zunehmenden Maße aber hinter das Gesagte zurücktritt. Das Ich, dessen Wahrnehmungen anfänglich in den Vordergrund gerückt werden, indem es fragt (ihs 11), (nicht) weiß (ihs 12, 25), sucht (ihs 12), drischt (ihs 14), zu beschreiben versucht (ihs 16), sieht (ihs 16), sich vorstellt (ihs 17), sich reckt (ihs 17), (zu)hört (ihs 17, 21, 32), sich verzettelt (ihs 28) und denkt (ihs 31, 32), löst sich allmählich in einem Wir auf, um ab Seite 106 tendenziell hinter unpersönlichen Formulierungen mit „man“ zu verschwinden.

²⁰ Ebd., S. 219.

²¹ Wolfgang Bauer spricht mit Werner Schwab, S. 247.

²² Vgl. Pees, „Das Gescheiteste“, S. 219f.

²³ Elisabeth Loibl: *Punk und Theater*. Buchkultur, 1993. In: Schwab, *Der Mensch*, S. 190–194, hier S. 193.

Wo von einem Ich die Rede ist, kommt es einem Wahrnehmungsraster gleich: „Zum Beispiel, wo ich hindenke, denken die anderen nicht, höchstens namentlich an mich. Und ich denke nicht namentlich an mich. Es ist mehr der Hintergrund, an dem zu halten ist.“ (ihs 21) Keineswegs ist dieses Ich mit Eigenschaften ausgestattet, die eine Ich-*Figur* erkennbar machen würden, und wird deshalb als „sprecher ohne eigenschaften“ (ihs 18) eingeführt, wie Schwab seine „Zweifel an sogenannten Ich-Formationen“²⁴ zum Ausdruck bringt. Was hier wahrgenommen, überlegt und formuliert wird, geht auf den – offensichtlich sehr offenen – Fokus einer Reflektor-Instanz zurück, die sich selbst als Wahrnehmungsträger allgemeiner Phänomene artikuliert, um hinter dem Artikulierten zu verschwinden: „Am Beleg, ohne Ich zu verwenden, wurde erkannt, das Hier hinauf bis ins Atmosphärische.“ (ihs 20)

Auch wenn dieses Ich über weite Strecken nur über die Artikulation von Phänomenen wahrnehmbar ist, bleibt es präsent. Relativ bald zu Beginn der Notate wird es auch mit einem „sprecher ohne schwierigkeit“ identifiziert, dem ein „sprecher ohne möglichkeit“ gegenübergestellt wird: „Als sprecher ohne möglichkeit wäre man sich keiner schuld bewußt“ und wäre Gegenstand keiner Rede: „nichts bleibt also, als zwischen nicht mehr gesprochen und nie zuvor gesprochen ein unverbindliches zwischenglied zu schaffen.“ (ihs 16) Ein „sprecher ohne möglichkeit“ spricht ohne das Bewusstsein von der von Ferdinand de Saussure geprägten Arbitrarität der sprachlichen Zeichen. Als einzig relevant für die sprachanalytische literarische Arbeit gilt daher: „nichts bleibt also, als den sprecher ohne schwierigkeit zu ergründen, / denn als sprecher ohne möglichkeit / kann man kein wasser reichen.“ (ihs 16)

Der „sprecher ohne schwierigkeit“ aber ist wahrnehmbar, weil ihm die „möglichkeit ein zufluchtsort“ (ihs 16) geworden ist, die Möglichkeit des sprachlichen Ausdrucks, der über das Arbiträre der Umgangssprache hinauszugehen vermag: „das umgangssprachliche wurde zur möglichkeit

²⁴ Roland Koberg/Klaus Nüchtern: *Vernichten, ohne anzuputzen*. Falter, 30.9.1992. In: Schwab, *Der Mensch*, S. 94-109, hier S. 100.

des Sprechers ohne Schwierigkeit, für die Herausführung jener, die sich im Umgangssprachlichen befanden, aus dem Umgangssprachlichen.“ (Ihs 16)

Der scheinbaren Eindeutigkeit des Umgangssprachlichen Sprachgebrauchs will er durch die Möglichkeit die Vieldeutigkeit entgegensetzen: „ist die Gebrauchsform da und auch die Klärung, macht alles ungeladen die Vieldeutigkeit.“ (Ihs 102) Vergeblich wird man bei Schwab eine moralisierende Teleologie seiner Sprachzertrümmerungen suchen. Das unterscheidet ihn von den Vorläuferinnen und Vorläufern im Kampf gegen die falschen Wörter, wie er etwa ein bis zwei Schriftstellergenerationen vor ihm von Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann oder auch dem Jungdramatiker Peter Handke geführt wurde.

In dem Versuch einer Traumbeschreibung bemerkt der „Sprecher ohne Schwierigkeit“ die Schwierigkeit der Sprache als eines Systems der Möglichkeit, eine Schwierigkeit, die durch die paradigmatische Funktion der Sprache, die im Wort „ersetzbar“ (Ihs 17) aufblitzt, sich für das Syntagma ergibt: „der Grad der Schwierigkeit liegt in der Vielzahl der Möglichkeiten“ (Ihs 17). In seinem Traum macht er die Erfahrung der „Verwechslungen“ im Sinne von Jacques Derridas *différance*²⁵, dem unendlichen Verweiszusammenhang zwischen Signifikant und Signifikat, welcher ein wechselseitiges „objektives“, „deckungsgleiches“ Verständnis via sprachliche Kommunikation unmöglich macht. Er bemerkt, dass „die Verwechslungen“ sich immer mehr verlaufen: „wir wußten schließlich nicht mehr, ob wir überhaupt noch verwechselten.“ (Ihs 16)

Und eingedenk dieser unlösbar offenen Struktur der *différance* findet er eine neue Ausdrucksform, die mehr als nur eine Bedeutung zulässt und die der Offenheit des Verweischarakters Rechnung zu tragen imstande ist: „am Anfang ohne Möglichkeit, am Ende ohne Schwierigkeit“ (Ihs 17). Es ist dies seine Formulierung von syntaktischen Elementen in einer Form, die den RezipientInnen die Entscheidung über „para- und syntagmatische Lesart“ offen lässt:

²⁵ Vgl. Jacques Derrida: *Die différance*. In: *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Hrsg. v. Peter Engelmann. Stuttgart: Reclam 1990, S. 76-113.

der satz : ich habe mich
hat schon immer : meiner nacktheit
gefehlt : geschämt
(ihs 17)

Dieser Satz kann konventionell als Syntagma gelesen werden: „Der Satz: Ich habe mich, hat schon immer meiner Nacktheit gefehlt, geschämt.“ Das Partizip Perfekt „geschämt“ sprengt hier als Apposition den syntaktischen Rahmen. Im Gegensatz dazu ergibt die „paradigmatische oder vertikale Lesart“, wie ich sie hier nennen möchte, zwei vollständige Sätze: „Der Satz hat schon immer gefehlt. Ich habe mich meiner Nacktheit geschämt.“ Das im Sinne von Schwabs dekonstruktiver Vorgehensweise Bedeutende an der Doppelpunkt-Konstruktion ist die Möglichkeit, sich nicht für eine der beiden Lesarten entscheiden zu müssen, sondern beide gelten lassen zu können. Die beiden Lesarten verdanken sich zweier sinnvoller Sätze, die ineinandergeschoben aneinander zerbrochen, aufgebrochen sind und damit mehr als nur die jeweils scheinbar einzig sinnvolle Lesart zulassen. Die Sätze werden, statt durch Punkte geschlossen zu werden, durch Semikola geöffnet. Diese offene Satzstruktur macht den kontingenten Charakter von Sprache sichtbar: Der mögliche Referenzrahmen sprachlichen Ausdrucks ist damit schier unendlich. Ist dies das Ziel des Sprechenden Ich: „ich bemühe mich um eine sprache, die mir dann nie mehr weh tut.“ (ihs 18)

Auch andere sprachliche Verfremdungstechniken des Schwabischen zielen darauf ab, konventionelle Eindeutigkeiten der Sprache aufzubrechen, mit Denotationen zu spielen und durch die Kombination mehrerer Redensarten Bedeutung aufzufächern bzw. konventionalisierte Redeformen zu unterlaufen – Harald Miesbacher hat dazu eine umfangreiche Studie verfasst.²⁶ In einem der wenigen theoretischen Texte von Werner Schwab ist diese Idee der „sprachlichen Möglichkeit“ genauer ausgeführt:

[...] der Code der Uneinfachheit ist der Stellvertreternexus, der nichts mehr vertreten will und gerade deshalb ungeteilt und ungezügelt aufspießt, weil er absichtlich zu viele Elemente zu verbauen hat in diesem Spiel.

²⁶ Vgl. Harald Miesbacher: *Die Anatomie des Schwabischen*. Werner Schwabs Dramensprache. Graz/Wien: Droschl 2003. (= Dossier Extra.); auch ders.: *Vorm Sprachproblemstellungskommando*. Zu Werner Schwabs „Sprachtheorie“. In: Fuchs/Pechmann (Hrsg.), *Werner Schwab*, S. 59-80.

Das heißt, daß es in sich selbst dauernd den Überfluß zu vieler Möglichkeiten geben will, die sich stets und stetig anzuheizen und anzuwerfen verstehen, die eine höhere Unklarheit als Vielfalt einer konkreten Möglichkeit installieren können, ohne daß man selber endlösungsvoll einen Installateur in sich hineinbestellt hätte.²⁷

4 Vorgang, Struktur und Funktion – poststrukturalistische Abstraktion

Die meisten Sätze stellen zwar – abgesehen von kleineren Devianzen – grammatikalisch eindeutige und damit konkrete Aussagen dar. Da die häufig eingesetzten Personalpronomina aber ohne Referenz auf ein Konkretes bleiben und somit nicht nur über den Satz, sondern überhaupt über den gesamten Text hinausweisen, der Verweis also ins Leere verläuft, sind die Sätze dennoch als Abstraktes einzustufen.

In Kombination mit unpersönlichen Formulierungen treten die Akteure zugunsten der Aktion in den Hintergrund:

Ein nächtlicher Rundgang ist auch so ähnlich geworden. Laub ist fast nicht mehr da. Grundlegend werden die Flüssigkeiten eingefüllt und die Stücke verladen, weniger als Mangel denn als Ausdruck der Weise von Vorgang. In gewissen Jahreszeiten ist alles noch entblößender, wenn geschoren und gepfropft wird von einem großen Saugschwamm – der vorgestellt ist, aber ein schöner Hauch, der abfällt vor dem Überfluß. Die Funktion ist jetzt mehr aufgeteilt. (ihs 138)

„Grundlegend“, „Vorgang“ und „Funktion“, das sind die Stichworte der Abstraktion: Was Schwab hier betreibt, ist eine abstrahierende Analyse der Vorgänge zwischen bzw. in Bezug auf Lebewesen, was Menschen, Tieren und Pflanzen ebenso inkludiert wie den alle miteinander verbindenden Kreislauf der Natur.

Damit hält einerseits jener Fokus, der auch in seiner bildenden Kunst – etwa in den Verwesungsskulpturen – zentral ist, Einzug in die Texte, wie er sie auch weiterhin und auf immer radikalere Art und Weise prägen wird. Es ist der Fokus auf den Körper, dessen Bewegungen, dessen Funktionen und Interaktionen, sowie auf Oberfläche und deren Durchdringung, auf

²⁷ Werner Schwab: *Hausbeispiel und Spielgebiß*. Theatermagazin der Bühnen Graz, Sept./Okt. 1992. In: Schwab, *Der Mensch*, S. 256-258, hier S. 257.

Materialität und deren Veränderlichkeit. In diesem Bereich greifen die beiden künstlerischen Sphären Werner Schwabs ganz eindeutig ineinander, und dieses Ineinandergreifen scheint in einigen frühen Notaten auch formuliert, wie etwa jenem vom 18.2.80:

1.
Mit Säure geebnet
ätzen von oben
naturgesetzliches ebenätzen
verbindend und eben
animalisch und bei als bei
visionär nicht halluzinatorisch (ihs 25)
[...]
Oder:
Zittern ist immer geöffnete Bauchhöhle
gerinnt
wieder an den Rändern (ihs 27)

Diese Worte lenken die Assoziationen in Richtung der Verwesungsskulpturen, zu deren Materialbeschaffung Schwab damals den dörflichen Metzger aufsuchte.²⁸ „Man muß vom Material ausgehen, und sich fragen, was es kann“²⁹, äußert Schwab in einem Interview aus dem Jahr 1992. Sind es in der bildenden Kunst vorwiegend Tierkadaver, die ihn interessieren, so ist es in der Literatur die Sprache: die Sprache, die vor den Figuren da ist, vor den Themen und vor vermeintlichen Geschichten, die es zu erzählen gäbe, die jedoch verweigert werden – die Sprache als eine der symbolischen Ordnungen, in denen Machtstrukturen fixiert sind, in denen sie sich manifestieren und gleichsam naturalisiert zu sein scheinen: „Zuerst kommt die Sprache, dann kommt der Mensch.“³⁰

Andrerseits gilt: Die Versprachlichung seines ‚Gegenstandes‘ ist bei Werner Schwab mit dessen Abstraktion gleichzusetzen: „Wenn also das Gleichnis auf dem Abstrakten schon beginnt, so scheint es gedacht noch verführerischer und aufrührerischer als die vielen tätigen und untätigen Menschen in den vielen Geschichten.“ (ihs 65)

²⁸ Vgl. Schödel, *Seele*, S. 37; *Wolfgang Bauer spricht mit Werner Schwab*, S. 247.

²⁹ Zit. nach Koberg/Nüchtern, *Vernichten*, S. 95.

³⁰ Lothar Lohs: *Der Schrottplatz, auf dem ich spiele*. Standard, 23./24.11.1991. In: Schwab, *Der Mensch*, S. 17-24, hier S. 22.

Schwab nimmt in der narrativen Rekonstruktion somit eine Selektion vor, die den Gegenstand selbst zugunsten seiner Strukturen in den Hintergrund treten lässt. Statt den Gegenstand nehmen wir dessen Materialität und Interrelationalität wahr. Das konventionelle Verhältnis von Subjekt und Objekt kann dabei durchaus eine Umkehrung erfahren bzw. verschwindet das Agens, das auf den Menschen als Objekt einwirkt, in der sprachlichen Formulierung völlig – nicht nur durch Passivierungen, die später das Schwabische prägen werden,³¹ sondern durch elliptische Formulierungen in subjektlosen Sätzen. Damit steht nicht das Individuum, sondern das Wirken der Gesellschaft, aber auch des topografischen Umfelds und der umgebenden Natur auf das Individuum im Blickfeld und kann insofern, wie es Ingeborg Orthofer bereits für andere frühe Texte Schwabs attestierte, ebenfalls als Teil einer „environmentalen“ Darstellungsweise betrachtet werden.³² Der, der da spricht, und der, der da sieht, sind nicht wichtig: „Es ist sinnlos, Personen en detail abzuhandeln. Man muß eine Menschengruppe darstellen. Wenn man eine Hausfrau braucht, soll sie die Struktur ‚Hausfrau‘ mitbringen.“³³ Auch hier sind Vorgang, Struktur und Funktion im Fokus des schreibenden Interesses. Oder, wie Schwab in einem Interview Christiane Bubner zustimmt: „Die Prinzipien, nach denen die Menschen funktionieren, sind immer die gleichen.“³⁴ Das könnte mit „gegenstandslosem Schreiben“ gemeint sein.

In diesem Sinne sind die „Protagonisten“ – oder besser gesagt: die für Menschentypen stehenden Signifikate, die menschlichen Sinnträgerfiguren im Text – als Abstraktionen von individuellen Gestalten aufzufassen, sind Essenzen des Prinzips Mensch: Schwab erläutert seine Recherchetätigkeit, indem er:

³¹ Vgl. Miesbacher, *Anatomie*, S.103-107.

³² Vgl. Orthofer, *Editorische Notiz*, S. 179.

³³ Armgard Seegers: *Attentat auf den guten Geschmack*. Werner Schwabs *Volksvernichtung* hat morgen im Malersaal Premiere. Hamburger Abendblatt, 10.4.1992. In: Schwab, *Der Mensch*, S. 64-66, hier S. 66.

³⁴ Christiane Bubner: *Gespräch mit dem Autor Werner Schwab*. Schauspielhaus Bochum, Programmheft, 6.3.1993. In: Schwab, *Der Mensch*, S. 195-207, hier S. 200; vgl. *Werner Schwab im Gespräch mit Joachim Lux*, S. 90; Koberg/Nüchtern, *Vernichten*, S. 108.

im Kopf eine Art Kartei anlegt, wo alle Formen aus diesem Kultur- und Dialektkreis transportiert werden. Dann hast du eine Sammlung und sowas Ähnliches wie einen Prototypen. Die Einzelteile von dem sind dann völlig uninteressant – denn das kriegt man sowieso nicht ’rüber. Was individuell wirkt, ist nicht individuell, sondern nur ein Bestandteil von einem kollektiveren Über-Ich-Irgendwas.³⁵

Im Simulacrum der Texte wird der ‚Gegenstand‘ nicht nur neu konstruiert, sondern es werden Elemente sichtbar und damit analysierbar gemacht, die sich der Wahrnehmung im Normalfall entziehen. Die Abstraktion verhilft zu einem Blick auf den Vorgang als solches, auf eine Spur, die im endlosen Verweisspiel der Bedeutungen im Dunkeln bleibt.³⁶ Das ‚gegenstandslose Schreiben‘, das Werner Schwab anstrebt, ist somit Analyse- und Erkenntnisinstrument und als solches Teil einer poststrukturalistischen Tätigkeit, die sich auf die Theoreme der „neuen französischen Philosophen“ bezieht, wie er sie in einigen Interviews nennt, deren Ausgangspunkt wie folgt lauten könnte: „Jedes Ding muß sozusagen viele Sachen heißen [...]“.³⁷

5 Gewalt als Funktion der Gesellschaft

Eine Struktur, auf die in den Notaten immer wieder rekurriert wird, ist jene der Gewalt, versinnbildlicht im titelgebenden Symbol der „harten Schuhe“. Auch hier ist die Veranschaulichung so weit abstrahiert, dass sowohl Opfer- als auch Täterseite vorkommen, manchmal nahtlos ineinander übergehen, die Außen- und Innenseite von Gewalt zu changieren beginnen, das Ich einmal als Opfer, dann wieder als Täter attribuiert wird.

Dass Gewalt ein Thema war, welches Werner Schwab umtrieb, geht auch aus seinen Interviews hervor: Immer wieder ist darin – auch unter Verwendung des Attributs „hart“ – von der in Schulzusammenhängen erlittenen Gewalt die Rede: „Und Graz ist ein steinhartes Pflaster. Ich bin dort in die letzte Prügelschule gegangen und hab’ heute noch drei, vier Narben von dem, was ich von ein paar Professoren abgekriegt habe. [...] Die haben uns

³⁵ Pees, „Das Gescheiteste“, S. 220.

³⁶ Vgl. Derrida, *différance*, S. 107.

³⁷ Werner Schwab im Gespräch mit Joachim Lux, S. 88.

einfach systematisch fertig gemacht.“³⁸ Selbst in Gesprächen versucht der Autor sofort zu abstrahieren: „[...] die Hierarchieerfahrung macht ja jeder. Die machen die Intellektuellen genauso. Das sind nur andere Organisationen des gleichen Problems. Das Modell funktioniert doch in seiner Struktur immer gleich.“³⁹

Abgesehen von unterschwelligem Gewaltphänomenen, welche *in harten schuhen* diffus durchziehen, gibt es drei explizite Sequenzen, in denen Gewalt 1. in Worten, 2. in Gedanken und 3. in Taten zur Sprache kommt:

1. Das fünfte Notat, „die verbesserung“ (vom 8.2.1980)⁴⁰, eines der wenigen, das einen Titel trägt, zeigt ein Ich in Bedrängnis: Es erscheint als Opfer – an der Theke stehend als einer, „den man nicht näher bezeichnen kann“, der „solange bezeichnet wie beseitigt [wurde], bis er geht“ (Ihs 18). Beschrieben wird hier ein Phänomen, das wir heute als Mobbing bezeichnen würden, die Unterdrückung eines Einzelnen durch ein Kollektiv.

2. Der verbalen Aggression keinerlei Widerstand leistend – „ich denke, ich kann mich auch später noch wehren“ (Ihs 19) – spielt das Ich wenige Seiten und Notate später mit dem Gedanken, einen Schürhaken gegen einen anderen Menschen (die Mutter?) zu erheben. Ausdruck findet dieses verführerische und zugleich peinlich unterdrückte Gedankenspiel eines vermeintlichen Mörders in einer ‚verschleppenden‘ Erzählweise, welche die Verstörung des Ich vermittelt: „nein, ich habe niemanden, und den, mehr die, schon gar nicht. / umgebracht. / in der glut wohlgeleuchtet, das habe ich oft geseh’n. / ich gab ihn ihr in die hand zurück, wohin er gehört.“ (Ihs 28) Es ist eine Rechtfertigung des Ich vor sich selbst.

Als Marginalie läuft hier ein vermeintlicher Kriminalfall ab.⁴¹ Doch die Aussage, „ich habe das alles mit der Gewalt“ (Ihs 33), lässt offen, ob das Ich alles unter Kontrolle („in der Gewalt“) hat oder obsessiv gewalttätig ist. Am Ende des Notats geht es gedanklich gleich zu Gericht, das in der Selbstbestrafung des Ich schmerzhaft durch Abwesenheit glänzt: „Keinen

³⁸ Loibl, *Punk und Theater*, S. 192.

³⁹ Bubner, *Gespräch*, S. 200.

⁴⁰ Es wäre eine genauere Auseinandersetzung wert, die intertextuelle Spur dieses Notats in Richtung auf Oswalds Wieners Text *die verbesserung von mitteleuropa, roman* (1969) weiterzuverfolgen.

⁴¹ Vgl. Fliedl, [o.T.], S. 246.

Unschuldigen, den man zu verachten hat, war mehr am Anfang zu denken. Warum wurde ich nebst mir und den Tränen gleich standrechtlich hin. Kein Gericht und dabei kein Gericht.“ (ihs 33)

3. In einer Gesellschaft fortgesetzter Gewalt ist niemand als unschuldig zu denken. Das weist in Kombination mit dem leitmotivischen Armheben und den Szenen von kriegsverbrecherischen Erschießungen im Wald (vgl. ihs 37) zurück in die nationalsozialistische Vergangenheit Österreichs und deren mangelnde Aufarbeitung. Erzählt wird einmal aus der Perspektive eines Täters, der, wie seine Kameraden auch, in harten Schuhen über einen im Schlamm liegenden lebenden Menschenkörper marschierte, ohne ihm Hilfe zu leisten: „es ist schon schwer / weil ich abgerutscht bin / mit den harten schuh'n / genau hinein in den weißen menschen“ (ihs 40). Die Rechtfertigung erfolgt aus der Sicht eines Kollektivs: „auf den weg sahen wir gar nicht hin / wir hatten doch schon harte schuhe / man sah gar nicht erst hinunter / nebel auch“ (ihs 43) Danach kippt die Perspektive in die singuläre Sicht des Opfers, dessen Worte völlig ohnmächtig gegen die kollektive Verharmlosung der Gewalt sind: „ich hab beim daliegen geseh'n / auf den rücken gefallen war das liegen sehr naheliegend / ich blieb / hineingehau'n in den boden.“ (ihs 47)

Es gibt hier keine konstante Subjektposition, das Ich ist einmal Täter und versteckt sich vor der Eigenverantwortlichkeit im kollektiven Wir; dann nimmt es wieder eine singuläre Opferposition ein. Das Ich ist somit nicht mit sich selbst identisch. Hier geht es nicht um die an dem Fall beteiligten Individuen, sondern um das Interagieren der beiden entgegengesetzten Positionen, um die Strukturen von Gewalt als gesellschaftliches Phänomen, um das Erfahren von Macht und Hierarchie am eigenen Körper, einmal als Subjekt, dann wieder als Objekt. Die harten Schuhe dienen hier dem symbolischen Ausdruck der Uniformierung durch kollektives Vorgehen als versuchter Enthebung von individueller Verantwortung – hier wird Schwab eindeutig wie selten:

ein geräusch der knochen, aber auch das knacken bei uns beim geh'n
und wegseh'n und hinhör'n
[...]

aber der drang ist am wenigsten von der zugehörigkeit
zu erfassen
am rückwirkendsten ist der drang, auch knacken zu hören
– gebildet –
und in den festen schuh, das ist eine sicherheit, war und ist nichts
eingedrungen (ihs 50)

Die Zugehörigkeit zur Gruppe der Täter scheint wie die Uniform der harten Schuhe das Individuum zu ‚schützen‘: vor der Zivilcourage, am Verbrechen nicht teilzunehmen; vor dem Mut zur Wahrnehmung des Verbrechens und zum Protest; vor der Versuchung, selbst Verantwortung zu übernehmen. Schließlich wird diese längere Sequenz (vgl. ihs 40-51) von der Feststellung beschlossen: „es waren mehrere männer.“ (ihs 51)

Die harten Schuhe dienen aus Sicht der Täter dem Selbstschutz (vgl. ihs 53), als „härteste Schuhe“ (ihs 56) sind sie befleckt vom roten Fleisch der menschlichen Opfer in ihren weißen Körpern – wie hier das Farbspiel polemisch wie makaber betrieben wird.

Und immer wieder ist von der Kraft die Rede, als wäre sie eine überindividuelle Entität, die sich zur Ausführung willenloser Menschen bediente – auch hier – typisch für Schwab – werden Agens und Reagens umgedreht, eine zynische Übertreibung eines generell fehlenden Schuldeingeständnisses bezüglich der Kriegsverbrechen in Österreich? (vgl. ihs 54, 73) Auch die Verneinung einer „logisch immanente[n] verantwortlichkeit“ (ihs 73) weist darauf hin, dass hier unterschwellig der Diskurs über die Frage von individueller versus Kollektivschuld in Nazi-Deutschland mitläuft, und zwar zu einem Zeitpunkt, als zumindest in Österreich, wo die Lawine der öffentlichen Vergangenheitsbewältigung erst 1986 durch die sogenannte Waldheim-Affäre rund um die nationalsozialistische Vergangenheit des damaligen österreichischen Bundespräsidenten und vormaligen UN-Generalsekretärs Kurt Waldheim losgetreten werden sollte, das Thema noch klandestin dahinschwelte.

Schwab prangert die fehlende Ahndung der Kriegsverbrechen, die fehlende Einsicht der Kriegsverbrecher nicht direkt an, sondern lässt sie – unkommentiert – selbst zu Wort kommen:

wenn auch dann alles, in form von denjenigen, die nicht zusehen konnten, weil sie nicht dabei waren, uns die belastung heruntergesetzt hat, durch die beschwichtigung, daß es nichts gebe als die offenheit, war uns doch nicht klar, was es uns herunterzusetzen gab. wir verstanden nichts, was mit dem zusammenhing, um die vergebung. uns schien auch, daß wir selbst gar nicht so richtig schon zuhören wollten. wir vollzogen das zuhören doch nur so, wie alles es verlangte, weil wir uns auch ein wenig von denen ... lassen wollten. (ihs 78)

Als die ehemaligen Täter zur Folter mit den „härtesten kanten der festesten schuhe“ (ihs 79) gefoltert werden sollen, um ihr Geständnis zu machen, machen sie sich „den opfern (weiß)“ (ihs 79) gleich. Die Steigerung des Leitsymbols durch den doppelten Superlativ die „härtesten kanten der festesten schuhe“ ist Ausdruck dafür, wie Gewalt immer Gegengewalt zeugt und damit unwillkürlich eine eskalierende Gewaltspirale in Gang gesetzt wird.

Auch hier geht Schwab nach dem Prinzip der Selbstähnlichkeit vor und versieht die bislang eindeutig nationalsozialistisch konnotierten Täter mit den Insignien des Ku-Klux-Klan (vgl. ihs 80f.), wodurch die Problematik als allgemein menschliche Konstante kenntlich wird.

Das Ich muss sich, um davon erzählen zu können, diese harten Schuhe anziehen⁴² – denn: „Der Schmerz i s t doch die Erkenntnis.“⁴³ Doch weder taugen die Schuhe ihm zum Selbstschutz, noch dazu, andere zu bedrohen bzw. zu verletzen: „Die Verwesung war jetzt unter dem allgemeinen Dach und der Kot von außen war innen ebenso in den Schuhen und gar kein richtiger. Immer aufgeschlagen machte nichts mehr, weicht es im gleich schlammigen Sud.“ (ihs 163)⁴⁴ Die harten Schuhe symbolisieren das Erlernen der Sprache der Gewalt, sind sprachgewordene Gewalt, die sich mit harten Sohlen im Text abdrückt, die harte Kraft der Sprache, die Gewalt

⁴² Vgl. dazu die Beiträge von Streeruwitz und Fliedl, welche die harten Schuhe als unabdingliches Rüstzeug des Schriftstellers deuten: „Und der ‚Schmerz nach innen‘, in den harten Schuhen, der wird nur begreifbar, weil er beschreibbar geworden ist. Ist aber dadurch auch erst entstanden.“ Streeruwitz, *Steinbruch*, S. 174. Konstanze Fliedl bezeichnet den „Schreibgesellen“ in harten Schuhen nicht nur als „auf der Walz“ befindlich, sondern auch als „Täter und Opfer einer mörderischen Sprache“. Fliedl, [o.T.], S. 246.

⁴³ Bubner, *Gespräch*, S. 204.

⁴⁴ Die hier erfolgte Aufhebung der Abgrenzung von Innen und Außen könnte eine Illustration jenes Problems sein, welches Jacques Derrida in Bezug auf Saussures Behauptung eines Außen der Sprache (die Schrift) versus des Innen der Sprache selbst sah und durch die Aufhebung der Abgrenzung zu lösen versuchte.

säht und verharmlost oder aber Gewalt so darzustellen vermag, dass man das Phänomen Gewalt zu erkennen lernt.

5 ein handwerk

Das Textkompodium *in harten schuhen* trägt den Untertitel „ein handwerk“, was die Herausgeberin Ingeborg Orthofer mit dem wichtigen Impuls erklärt, der für Schwab von der Lektüre von Cesare Pavese's *Handwerk des Lebens* (*Il mestiere del vivere*, 1952) ausging.⁴⁵ Die tagebuchartigen Eintragungen aus den Jahren 1935–1950, die Pavese in seiner kalabresischen Verbannung im faschistischen Italien begonnen hatte und bis zu seinem Freitod 1950 weiterführte, zeigen den Einfluss der Lebenserfahrungen auf Leben und Werk des Autors und beinhalten neben sehr persönlichen Gedanken Reflexionen auf diverse Lektüren und sein eigenes Schreiben. Auch hier ist Schmerz der indirekte Antrieb des Schreibens: „Doch das neue Werk – daß ich es nur weiß – wird erst am Ende des Schmerzes beginnen.“⁴⁶

in harten schuhen zeigt wie andere frühe Prosa nichts von Schwabs späterer Lust am Spiel mit trivialem Sprachgebrauch⁴⁷, der transparenten Verwendung von sprachlichen Versatzstücken aus dem Umgangssprachlichen und dessen Übertreibungen. Dennoch findet sich der sprachkritische Gestus von Anfang an, vielleicht hier noch viel deutlicher als später in den Übertreibungskaskaden der Theatertexte. Die Prosa gibt den späteren Texten den poetischen Unterbau, dient auch inhaltlich als Fundus für die Dramen und war für Schwab jener Schreibtatort, an den er wieder zurückkehren wollte, um das viel zu wenig beachtete Frühwerk fortzusetzen. Denn den Redaktionen war diese Prosa in den 1980er Jahren zu schwierig: „Das ist ja wunderbar hermetisch und so, aber, Herr Schwab: ich versteh's nicht.“⁴⁸

⁴⁵ Vgl. Orthofer, *Editorische Notiz*, S. 179. Die deutsche Erstausgabe war bereits 1956 erschienen: Cesare Pavese: *Das Handwerk des Lebens*. Tagebuch 1935–1950. Hamburg: Claassen 1956.

⁴⁶ Zit. nach Cesare Pavese: *Das Handwerk des Lebens*. Tagebuch 1935–1950. Deutsch. v. Maja Pflug. Neuausg. Düsseldorf: Claassen 1988, S. 31.

⁴⁷ Vgl. Schwar, *Erzählfetzen*, S. 93.

⁴⁸ Zit. nach Wolfgang Kralicek: *Interview Werner Schwab*. 26.11.1990. In: Schwab, *Der Mensch*, S. 7–16, hier S. 10.

Somit ist Werner Schwab eine gebührende Rezeption als Prosa-Autor verwehrt geblieben. Der als Teil des Ausstellungskatalogs *SCHWABSammlung* erschienene Prosatext *Orgasmus : Kannibalismus. Sieben Liebesbriefe an die eigene Beschaffenheit* (1996) und die in der Werkausgabe postum erschienene Prosa, d. i. der Roman *Joe Mc Vie alias Josef Thierschädl* (2007), aber auch die als einzige schon zu Lebzeiten erschienene konzeptuelle „Menschensammlung“ *Abfall, Bergland, Cäsar* (1992), konnten seine Rezeption als reiner Theaterautor nicht wesentlich ändern.

Wenn man ein durchgängiges Thema ausmachen möchte, einen roten Faden, der Werner Schwabs Schreiben von Anfang an leitet, so ist es die analytische Auseinandersetzung mit der symbolischen Ordnung der Sprache. Indem er ihre hegemonialen Strukturen ausstellt, zeigt er, wie diese Ordnung sozialer Ungleichheit durch die perpetuierte soziale Praxis von Gewalt aufrechterhalten wird. – Wie funktioniert eine Ordnung der Opfer und Täter? Wer trägt die harten Schuhe, wer die Abdrücke? Wann beginnt ein Getretener aufzustehen und selbst in harten Schuhen herumzugehen? Werner Schwab zeigt sich von Anfang an als Dichter auf der Spur der Gewalt als fundamentaler Struktur der Ordnung.