

EVA LUZIA PREINDL

Die verlorene „Personenhaftigkeit“
Zu Werner Schwabs *Coverdramen*

Originalbeitrag

Empfohlene Zitierweise:

Eva Luzia Preindl: Die verlorene „Personenhaftigkeit“. Zu Werner Schwabs *Coverdramen*. In: Dossier Werner Schwab. Hrsg. v. Daniela Bartens und Harald Miesbacher. Erstellt am 5.12.2018. (= *Dossieronline*). DOI: DOI 10.25364/16.02:2018.1.10 (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

„Dabei bezieht der von Schwab konstruierte (sprachliche) Experimentierraum wesentliche Bausteine aus den Vorlagen, die modifiziert und aufgeladen werden, bis sie zerbersten, aber als Fragmente noch erkennbar sind.“

Eva Luzia Preindl über Werner Schwab

EVA LUZIA PREINDL: Die verlorene „Personenhaftigkeit“. Zu Werner Schwabs Coverdramen

In der Kurzfassung ihrer Masterarbeit von 2018 zu den Coverdramen von Werner Schwab verweist Eva Luzia Preindl einleitend auf die vielen Probleme im Vorfeld der Uraufführungen, die bescheidene Bilanz der späteren Inszenierungen sowie auf die eher distanzierte Aufnahme von Schwabs Schnitzler-, Goethe- und Shakespeare-Adaptionen: *DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER*, *Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm* und *Troiluswahn und Cressidatheater*.

Schwab, der die Prätexte nach eigener Aussage respektvoll als sprachliches Ausgangsmaterial verarbeitet habe, sei in seiner Arbeitsweise vor allem vor dem Hintergrund um die Diskussion der Charakteristika des „postdramatischen Theaters“ zu sehen, wo sich die „gecoverte“ Figurenkonzeption nicht nur in einer unterschiedlichen Schwerpunktsetzung von Personenmerkmalen manifestiert, sondern in einer entpsychologisierenden Entleerung, einer Negierung der „Personenhaftigkeit“. Die schon in Schnitzlers Original angelegte Entindividualisierung wird mittels der Zurichtung durch das „Schwabische“ zu einer Beschreibung technokratisch-mechanistischer Kurzzusammenführungen von Objekten. Goethes Faust sucht in Schwabs Coverversion nicht mehr nach einem Selbst, sondern kreist in seinem „Studierzimmergehirn“ mit Vorstellungen von einem „Sehnsuchtsich“ um sich selbst, sein Ringen erweist sich „als ein experimentelles, bedeutungsfreies (Sprach-)Spiel, an dessen Ende ein vollkommen haltloses Wesen steht“. In Shakespeares *Troilus und Cressida* entsteht bei Schwab eine „Konfusion“ von Identitäten, von austauschbaren Marionetten in einem metatheatralen Stück. Schwabs Umsetzung orientiert sich dabei noch entfernt an den Vorlagen, folgt aber in ihrer Aneignung dem anarchischen Gestus der Punk-Kultur, in der sich „die (Denk-)Konzepte von ‚No Future‘, Provokation und Anti-Ästhetik“ zu einem subkulturellen Gegenkonzept formen.

DIE VERLORENE „PERSONENHAFTIGKEIT“

Zu Werner Schwabs *Coverdramen*¹

Intro

„Es gibt viele Möglichkeiten, ein Buch zu zerstören. Man kann es in hohem Bogen durch die Luft werfen, von einer kleinen Umblättermaschine langsam zerfetzen lassen, mit einer Säge zerteilen, packenweise in einen riesigen Schredder stecken – oder nachdichten“, zählt Franz Wille in seiner Kritik zur Uraufführung von Werner Schwabs *Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm* am Potsdamer Hans Otto Theater im Oktober 1994 auf und ergänzt, dass sowohl dem Dramenautor mit seinem Text als auch dem Regisseur (Thomas Thieme) mit seiner Inszenierung „imponierende Vernichtungen“ gelungen seien.² Ähnlich fiel das Urteil des Kritikers Hans Haider über das etwa fünf Monate nach der *Faust*-„Zerstörung“ in Graz uraufgeführte Stück *Troiluswahn und Cressidatheater* (Regie: Marc Günther) aus: Mit dieser „Shakespeare-Zerlegung“ habe Schwab „ein mehr als abendfüllendes Konglomerat aus Zitaten und Eigenerfindungen, Figurenumkrepelungen, Motivschändungen, zynischen Kommentaren zum alten Liebesgetändel und heutigen Theaterbrauch [geliefert]“³. Auf *DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER* reagierte man milder und konstatierte weniger einen destruktiven Zugriff auf Schnitzlers Text als eine für Schwab ungewöhnliche Zähmheit – Martin Halter diagnostizierte sogar einen „Schwab auf Sparflamme“⁴.

¹ Der vorliegende Beitrag ist eine Kurzfassung der Ergebnisse der umfassenden Analyse der *Coverdramen* in meiner im Februar 2018 am Institut für Germanistik (Universität Wien) eingereichten Masterarbeit mit dem Titel: „Jede Personenhaftigkeit ist VOLLKOMMEN verloren“. Analyse der Figurenkonzepte in Werner Schwabs *Coverdramen* im Vergleich zu den Originaldramen.“

² Franz Wille: *Faust in Concert*. Die zweite posthume Uraufführung: Werner Schwabs *Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm* im Potsdamer Hans Otto Theater. In: *Theater heute* (1994), H. 12, S. 27f.

³ Hans Haider: *Im Ruinentheater vor Troja*. In: *Die Presse* (Wien) v. 27.3.1995.

⁴ Martin Halter: *Die lustlose Lust im Freundeskreis*. In: *Badische Zeitung* (Freiburg) v. 17.3.1995.

Insgesamt war die Resonanz auf alle drei erst nach dem Tod ihres Autors uraufgeführten Stücke von wenig Enthusiasmus gekennzeichnet. Dabei gestaltete sich schon der Weg zu den Uraufführungen von Schwabs *Coverdramen* nicht problemlos: Dem Regisseur Arie Zinger – selbst vom Text des bei Schwab für das Hamburger Schauspielhaus bestellten Auftragswerks *Troiluswahn und Cressidatheater* überzeugt – sprang die Mehrheit der besetzten Schauspieler nach der Lektüre des Stücks ab und das Projekt in Hamburg scheiterte, noch bevor es richtig begonnen hatte. Für Aufsehen sorgte auch die für März 1995 im „Keller“ des Schauspielhauses Zürich disponierte Uraufführung von *DER REIZENDE REIGEN* (Regie: Rüdiger Burbach), die eine brisante Theater-Affäre auslöste: zunächst eine vom S. Fischer Verlag veranlasste „superprovisorische Verfügung“ aufgrund von rechtlichen Verwirrungen rund um die Schutzfrist für Schnitzlers Werk in der Schweiz, dann eine einzige „Privatvorstellung für Freunde“ und schließlich ein Happy End nach der Einigung aller Parteien sowie die öffentliche Premiere ein Jahr nach dem eigentlich festgesetzten Zeitpunkt. Ebenfalls nicht planmäßig entwickelte sich die szenische Realisierung von *Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm*; die Uraufführung war als eine Koproduktion mehrerer Theaterhäuser mit der Premiere im Mai 1993 vorgesehen,⁵ wurde letztendlich aber erst etwa eineinhalb Jahre später von nur einem Haus geleistet.

Nachdem die *Coverdramen* allen Hindernissen zum Trotz auf die Bühne gehievt worden waren, verschwanden sie zum Teil wieder in der Versenkung: Dem *REIZENDEN REIGEN* können viele Theaterschaffende dann doch nicht widerstehen und er wird regelmäßig aufgeführt, *Troiluswahn und Cressidatheater* wurde allerdings seit der Grazer Uraufführung nicht mehr gezeigt.⁶ *Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm* durfte im September 2017 – wenn auch sehr spät, dafür aber als Eröffnungspremiere der Spielzeit 2017/2018 – am Schauspielhaus Graz seine österreichische Erstaufführung

⁵ Thomas Trenkler: „Irgendwie so ein komischer Geniebetrieb“. Ein Gespräch mit Werner Schwab im Oktober 1992 über das Theater und manch anderes. In: *Werner Schwab*. Hrsg. v. Gerhard Fuchs und Paul Pechmann. Graz/Wien: Droschl 2000. (= Dossier. 16.) S. 9-32, hier S. 10f.

⁶ Diese Informationen basieren auf Auskünften des S. Fischer Verlages sowie des Thomas Sessler Verlages.

erfahren. Haben sich Stücke wie *Die Präsidentinnen*, *Volksvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos* oder *ÜBERGEWICHT, unwichtig: UNIFORM* aus der Reihe der *Fäkaliendramen* Schwabs bis heute konstant auf den Spielplänen gehalten, fällt die Bilanz über die Inszenierungen der *Coverdramen* im Vergleich ernüchternd aus. Es stellt sich die Frage, ob die äußeren Umstände in Bezug auf die problematischen Uraufführungen und die – vor allem was *Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm* und *Troiluswahn und Cressidatheater* betrifft – in quantitativer Hinsicht bescheidene Aufführungsgeschichte eine grundsätzliche „Unkonsumierbarkeit“⁷ dieser Texte widerspiegeln. Zweifelsohne bilden die *Coverdramen*, die 2009 im Rahmen der Gesamtausgabe der Werke Werner Schwabs im Droschl Verlag erstmals gesammelt und der ursprünglichen Konzeption des Autors entsprechend ediert wurden,⁸ ein höchst eigentümliches Konvolut in seinem dramatischen Œuvre. Während Schwabs Werk generell Verbindungen zu allen möglichen literarischen/dramatischen Traditionen und Strömungen, einzelnen Autoren und Künstlern sowie Künstlergruppen aufzeigt, ist die intertextuelle Bezugnahme in den *Coverdramen* sehr konkret. Schwab nimmt sich, wie in den eingangs angeführten Kritiken klar artikuliert wurde, Klassiker der Litera-

⁷ Peter V. Zima zufolge wendet sich das „revoltierende Theater Werner Schwabs [...] gegen die konformistische Idee eines lesbaren und konsumierbaren Textes“. (Peter V. Zima: *Ästhetische Negation. Das Subjekt, das Schöne und das Erhabene von Mallarmé und Valéry zu Adorno und Lyotard*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 193.)

⁸ Werner Schwab: *Werke*. Hrsg. v. Ingeborg Orthofer. Bd. 8: *Coverdramen*. Mit einem Nachwort v. Eckhard Schumacher. Graz/Wien: Droschl 2009. (Die Seitenangaben zu den in Folge zitierten Textstellen aus den *Coverdramen* beziehen sich auf diese Ausgabe. Zudem werden der Einfachheit wegen Siglen verwendet: RR für *DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER*, FBH für *Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm* und TW für *Troiluswahn und Cressidatheater*.)

Entstanden sind die Texte in den frühen 1990er Jahren: *DER REIZENDE REIGEN* lag bereits 1991 vor; die Idee einer Bearbeitung des *Faust*-Stoffes stand schon Mitte der 1980er Jahre im Raum [vgl. Lizzi Kramberger/Ingeborg Orthofer: *Editorische Notiz*. In: Schwab, *Coverdramen*, S. 235-239, hier S. 237] und wurde von Schwab immer wieder verfolgt, aber erst 1992 schriftlich umgesetzt; *Troiluswahn und Cressidatheater* ist ein Auftragswerk aus dem Jahr 1992. Die Dramen wurden zunächst einzeln (*DER REIZENDE REIGEN*, 1996) bzw. im Fall von *Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm* und *Troiluswahn und Cressidatheater* zusammen mit anderen Dramen Schwabs im Band *Dramen III* (1994) posthum ediert.

tur⁹ vor und bezeichnet die Produkte seines poetischen Transformationsverfahrens als *Coverdramen*.

SCHWABMusik: Punk!

Die für den literarischen Kunstbereich ungewohnte Betitelung lenkt den Blick auf die musikalische Sozialisation des Autors, die Aufschluss über die in den *Coverdramen* angewandten Schreibverfahren geben könnte. Musik spielte in Schwabs Leben allgemein und ganz spezifisch in seinem Schreiben eine mehr als gewichtige Rolle. Ingeborg Orthofer und Stefan Schwar unterstreichen das breite Spektrum vom Einfluss und Einsatz der Musik: einerseits als „Schmiermittel“ – als „Stimulans und Metronom“ – während des Schreibens, andererseits als „Zeichensystem, Bedeutungsträgerin, Material und Methode“, was sich u. a. in der „Musikalität seiner Sprache“ oder in der Einflechtung von Liedern in die Dramen bzw. in der Zusammenarbeit mit den „Einstürzenden Neubauten“ manifestierte.¹⁰ Dass sich seine musikalischen Präferenzen im Kontext des Punk bewegten, bezeugt eine Musikliste mit seinen bevorzugten Bands;¹¹ weiterhin teilte Schwab mit der Punk-Kultur (Geistes-)Haltungen¹² (eine provokative und lustvoll-radikale, zum Teil selbstzerstörerische Grundeinstellung sowie eine anti-autoritäre, gegen gesellschaftliche Normen gerichtete Gesinnung), die auch seine literarische Produktion prägten, wie es Schwar apostrophiert: „Die subkulturelle Welt und das Lebensgefühl von ‚Punk‘ als bewusst entworfenes gesell-

⁹ Innerhalb des Bandes nimmt der bisher noch nicht erwähnte vierte Text *Antiklimax* eine Sonderstellung ein, da er sich nicht in die Serie der „Klassiker“-Bearbeitungen einordnen lässt; Schwab arbeitet aber auch hier gewissermaßen intertextuell, indem er auf einen eigenen Text Bezug nimmt: In *Antiklimax* geht es um die Figur der Mariedl aus dem Fäkaliendrama *Die Präsidentinnen*.

¹⁰ Ingeborg Orthofer/Stefan Schwar: *Werner Schwab (1958-1994)*. In: *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. v. Alo Allkemper und Norbert Otto Eke. Berlin: Erich Schmidt 2000, S. 884-899, hier S. 886.
Die „Einstürzenden Neubauten“ waren unter anderem beim *Faust*-Projekt beteiligt: Sie kreierten die Musik und Blixa Bargeld spielte in der Uraufführungsinzenierung den Mephisto.

¹¹ Helmut Schödel: *Seele brennt*. Der Dichter Werner Schwab. Wien: Deuticke 1995, S. 78f.

¹² Vgl. dazu: Richard Stradner: *PUNK::SCHWAB:ARTAUD oder Fick zurück was dich zufickt (die SPRACHE)*. In: Fuchs/Pechmann (Hrsg.), *Werner Schwab*, S. 155-173.

schaftliches Gegenmodell werden zur Folie der eigenen kreativen Arbeit.“¹³ Darüber hinaus hat Schwab, dessen Traum es im Grunde war, Musiker zu werden, als Literat das Image eines Stars aus der Musikbranche kultiviert und ein adäquates Marketing-Programm verfolgt, dem die vielzitierte Formel „Management + Legende + Text = Sieg + Spaß“ zugrunde lag.¹⁴ Sind die *Coverdramen* als ein weiteres Element in diesem Bild eines von Musik durchdrungenen Lebens und Schaffens zu verstehen? Mit seinen literarischen Coverversionen bewegt sich Schwab zwischen den Künsten, rekurriert zumindest auf Arbeitsmethoden im musikalischen Bereich.¹⁵ Dieser Aspekt wirft die Fragen auf, ob er hier konsequent einer musikalischen Praxis folgt und diese – so wie andere künstlerische Methoden, derer er sich bedient¹⁶ – konkret erfasst werden kann, was wiederum einer definitiven Klärung des Popmusik-Phänomens „Cover(n)“ bedarf:

Als Coverversion (engl. cover = Hülle, Decke; to cover = verdecken, ersetzen; lat. Version = Variante, Fassung, Ausführung) wird eine neue Fassung eines zuvor auf Tonträger veröffentlichten Musikwerks bezeichnet, das i. d. R. von anderen Interpreten neu eingespielt und/oder live dargeboten wird. Obwohl der Grad der Veränderung dabei recht unterschiedlich ausfallen kann, bleibt das Originalwerk in seinen wesentlichen Zügen erhalten. Die Songtexte der Coverversionen sind oft Modifikationen unterworfen oder durch anderssprachige, meist thematisch an die Vorlage angelehnte Texte ersetzt.

¹³ Stefan Schwar: „*Musik enigmatisch erratisch unsympathisch ... einfach großartig*“. Werner Schwab und die Musik. In: *Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur*. Bernhard – Handke – Jelinek – Jonke – Rühm – Schwab. Hrsg. v. Gerhard Melzer und Paul Pechmann. Wien: Sonderzahl 2003, S. 151-170, hier S. 154f. Auch Schwab selbst hebt mehrfach die Relevanz der Subkultur für seine Arbeit hervor. (Vgl. Wolfgang Bauer: *Wolfgang Bauer spricht mit Werner Schwab*. In: *derzeit* (1993), H. 8, S. 4-7, hier S. 5.)

¹⁴ Vgl. Iris Deneuer: „*Management + Legende + Text = Sieg + Spaß*“. Schwab-Theater – ein Fall für ‚kritische Literaturwissenschaft‘? In: *Literaturwissenschaft als kritische Wissenschaft*. Hrsg. v. Michael Klein und Sieglinde Klettenhammer. Wien [u.a.]: LIT Verlag 2005. (= Innsbrucker Studien zur Alltagsrezeption. 1.) S. 101-137, hier S. 106f.

¹⁵ Vgl. Eckhard Schumacher: *Wechselbalgvorgänge, plötzlich abschweifend*. Zu Werner Schwabs *Coverdramen*. In: Schwab, *Coverdramen*, S. 240-246, hier S. 241.

¹⁶ So entspricht Schwabs schriftstellerische Gestaltung respektive Formung von Sprache einer bildkünstlerischen Bearbeitung von Stoffen. (Vgl. Klaus Witzeling: „*Ich behandle Sprache so wie ein Bildhauer*“. Erfolgsautor 1992: Dramatiker Werner Schwab im MORGENPOST-Gespräch, 4.12.1992. In: Werner Schwab: *Werke*. Hrsg. v. Ingeborg Orthofer. Bd. 9: *Der Mensch, der Schreibmuskel, der Suchtfetzen*. Gespräche, Interviews, Essays. Mit einem Nachwort v. Diedrich Diederichsen. Graz/Wien: Droschl 2016, S. 185f., hier S. 185.)

Aus dieser Definition folgt, dass verwandte und umgangssprachlich des Öfteren synonym bezeichnete Zitate, Allusionen, Stiladaptionen, Remixe, Samples einzelner Klänge oder von Kleinstmotiven sowie Plagiate *keine* Coverversionen sind.¹⁷

Angesichts der Bandbreite von Coverversionen, die unter dieser Begriffsbestimmung subsumiert werden können – von Hommagen und beinahe unveränderten Wiedergaben des Originalsongs bis hin zu parodistischen Verformungen und Destruktionen desselben¹⁸ –, wird rasch klar, dass die Grenzen nicht eindeutig umrissen werden können. Vor allem hin zu den von Marc Pendzich differenziert betrachteten Verfahren wie „Remix“, „Sample“ usw., die oftmals zur Erzeugung einer Coverversion dienen, sind die Übergänge fließend. Die Coverstrategie des Punk beschreibt Pendzich dahingehend, dass „das Original durch das Punk-Soundgewand regelmäßig beabsichtigt pervertiert und in seiner Aussage trotz u. U. korrekter Textwiedergabe ins komplette Gegenteil verkehrt [wird]“¹⁹.

„Theaterbeschaffenheitsunzulänglichkeit“

In Hinblick auf eine mögliche Übertragung dieser Art von Bearbeitung auf literarische Schreibweisen²⁰ – insbesondere in den *Coverdramen* – sei auf

¹⁷ Marc Pendzich: *Von der Coverversion zum Hitrecycling*. Historische, ökonomische und rechtliche Aspekte eines zentralen Phänomens der Pop- und Rockmusik. Münster [u.a.]: LIT Verlag 2004. (= Populäre Musik und Jazz in der Forschung. Interdisziplinäre Studien. 11.) S. 2.

¹⁸ Kurt Mosser: „Cover Songs“: *Ambiguity, Multivalence, Polysemy*. <http://www.popular-musicology-online.com/issues/02/mosser.html> (letzter Zugriff: 22.4.2018).

¹⁹ Pendzich, *Von der Coverversion zum Hitrecycling*, S. 190. Als ein Beispiel für Musikgruppen, die das Konzept der destruktiven Coverversion verfolgen, führt er die – von Schwab gern rezipierte – slowenische Band „Laibach“ an. (Vgl. ebd., S. 191.) Eine vielseitige Einführung zum Charakter und zur Entwicklung destruktiver Coverversionen ist nachzulesen in: Johannes Ullmaier: *Destruktive Cover-Versionen*. In: testcard. beiträge zur popgeschichte (1995), H. 1: *Pop und Destruktion*. Hrsg. v. Martin Büsser, Jochen Kleinhenz und Johannes Ullmaier. 2. Aufl. (1997), S. 60-87. Ullmaier hinterfragt, „inwieweit man bei Laibach überhaupt noch von einem kritisch-destruktiven Verhältnis zu den Vorlagen sprechen will, oder ob es sich bei ihren Covers nicht eher um indifferentistische Fortschreibungen handelt, die mit dem Original selbst eigentlich nichts mehr ‚wollen‘, sondern primär ihre zitatorische Verfügungsgewalt demonstrieren.“ (Ebd., S. 81.)

Vgl. zu Punk-Covers auch: Deena Weinstein: *The History of Rock's Pasts through Rock Covers*. In: *Mapping the Beat*. Popular Music and Contemporary Theory. Hrsg. v. Thomas Swiss, John Sloop und Andrew Herman. Malden [u.a.]: Blackwell 1998, S. 137-151, hier S. 144.

²⁰ Einen Versuch, das Konzept der Coverversion auch für die Literaturwissenschaft nutzbar zu machen, unternahm Ralph J. Poole, wobei er

Rainald Goetz, ein wie Schwab im Punk-Kontext verortetes *Enfant terrible* der Literaturszene, verwiesen: Für ihn bietet der Klassiker eine ideale Angriffsfläche. Er ist als „Pophänomen [...] benutzbar für die widersprüchlichsten Zwecke, ein Zitatensfundus, der geplündert werden möchte“ und „Mut macht, einem neue Kraft gibt, neue Stärke, neues Neu und neue Wut für die nächste neueste Attacke“²¹. Schwab selbst – immer wieder nach seinem Umgang mit den Prätexten befragt – erklärte, dass er die seinen Coverversionen zugrunde liegenden Originale so wie die Sprache, die er nach seinem Stil bearbeitete, als (Ausgangs-)Material betrachte, mit dem er frei, aber (verhältnismäßig) respektvoll umgehe: „Das ist Material wie alles andere auch. Außerdem habe ich ja mit relativer Hochachtung vor der jeweiligen Vorlage gearbeitet [...].“²² Auf die Frage, ob er sich systematisch eingelesen habe, antwortete er an anderer Stelle salopp und in der Haltung eines *Bricoleurs*: „Ich hab’ halt einfach benützt, was da ist.“²³ Schließlich legte er eine prinzipielle Gleichgültigkeit gegenüber den Ausgangsstoffen an den Tag: „Mir ist auch ziemlich wurscht, wo ich mein Gehirn reinballere, ob in Goethe, Shakespeare oder in meine eigenen Sachen.“²⁴ Zudem nahm Schwab Abstand von der Auffassung, man könne etwas Neues erzählen, da es ihm zufolge keine Geschichte gibt, die nicht schon erzählt worden sei,

sich auf die Literatur der Postmoderne konzentrierte. (Vgl. Ralph J. Poole: *(Kein) Cover in der Literatur? Literarische Coverstrategien der Postmoderne*. In: *Coverstrategien in der Populärmusik nach 1960*. Beiträge der Tagung vom 1. und 2. Juni 2012 in Salzburg. Hrsg. v. Joachim Brüggge. Freiburg i. Br. [u.a.]: Rombach 2013. (= klang-reden. 11.) S. 103-128.)

²¹ Rainald Goetz: *Hirn*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986. (= edition suhrkamp. 1320. Neue Folge. 320.) S. 24f. Schwab hat dieses schmale Bändchen besessen und soll laut Schwar bei seiner Prosa-Produktion davon beeinflusst worden sein. (Vgl. Stefan Schwar: „ERZÄHLFETZEN : CHRONOLOGISCH“. *Notizen zu den frühen Prosaarbeiten Werner Schwabs*. In: Fuchs/Pechmann (Hrsg.), *Werner Schwab*, S. 81-102, hier S. 90.)

²² Christiane Bubner: *Gespräch mit dem Autor Werner Schwab*. Schauspielhaus Bochum, Programmheft, 6.3.1993. In: Schwab, *Mensch, Schreibmuskel, Suchtfetzen*, S. 195-207, hier S. 205.

Was Schwab über seine „Verwertung“ von Sprache sagt, gilt wohl auch für die Verarbeitung der Prätexte: „Das hat reinen Materialcharakter. Das kommt schon von meiner Bildhauerausbildung her. Daß man erst einmal versucht, ein Material weiterzuverwenden, ohne gleich die ganzen Konnotationen meinen hineintun zu müssen, diedem [sic!] aufoktroiert sind.“ (Sebastian Wohlfeil: *Orpheus des Gekröses*. Gespräch mit dem österreichischen Hochdramatiker Werner Schwab. In: *Express* (Gießen) v. 30.7.1993.)

²³ Trenkler, „*Irgendwie so ein komischer Geniebetrieb*“, S. 12.

²⁴ Gottfried Krieger: *Mir ist ziemlich wurscht, wo ich mein Gehirn reinballere*. *Neue Zeit* (Graz), 22.10.1992. In: Schwab, *Mensch, Schreibmuskel, Suchtfetzen*, S. 148-150, hier S. 149f.

und es eben darum gehe, etwas neu zu codieren.²⁵ Von (literatur- und theater-)wissenschaftlichem Interesse ist der spezifische Charakter dieser „Neucodierung“ auf thematischer und ästhetischer Ebene: Was geschieht, wenn der „Fäkal-Autor“, der eine hochartifizielle Sprache ausspuckte und eigenen Aussagen zufolge nur einmal im Leben im Theater war,²⁶ bevor er Anfang der 1990er Jahre die Theaterszene heftig aufmischte, auf den Wiener „Skandal-Autor“ Schnitzler, das „deutscheste“ aller deutschen Dichter-Genies, nämlich Goethe, und Shakespeare, den Vorbild-Dramatiker schlechthin, trifft?

Da die Beschäftigung mit dem spezifischen Textmaterial mit einer Auseinandersetzung mit der dramatischen Gattung einhergeht, war die Diskussion über eine Verortung des Autors und seiner *Coverdramen* im Feld der „Postdramatik“ naheliegend. Um Schwabs Werk „aus dem Prokrustesbett der Einordnungsversuche in herkömmliche Schemata“²⁷ zu befreien, hat Günther A. Höfler bereits die Betrachtung von *Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm* im Kontext des postdramatischen Theaters angeregt.²⁸ Diese Spur lohnt es zu verfolgen, nachdem postdramatisches Theater, soweit ist man sich einig, keine komplette Überwindung des „dramatischen Theaters“ (also nicht im Sinne eines Vorher-Nachher, wie das Präfix „post“ suggeriert) darstellt, sondern sich gerade durch die mannigfach geartete Wechselwirkung mit „herkömmlichen“ Theaterformen konstituiert²⁹ und die

²⁵ Vgl. Sven Siedenbergl: *Erst die Sprache, dann der Mensch*. Werner Schwab über sein Stück *Volksvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos*. In: Süddeutsche Zeitung (München) v. 25.11.1991.

²⁶ Vgl. Wolfgang Kralicek: *Interview Werner Schwab*. 26.11.1990. In: Schwab, Mensch, *Schreibmuskel, Suchtfetzen*, S. 7-14, hier S. 12.

²⁷ Günther A. Höfler: *Des Pudels Schwanz – „DER Arsch DAS Chaos und DIE Theorie“*. Zum *Faust*-Stück. In: Fuchs/Pechmann (Hrsg.), *Werner Schwab*, S. 126-141, hier S. 127.

²⁸ Vgl. auch Gerda Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Berlin: de Gruyter 1997. (= *Theatron*. 22.) S. 184-187.

Poschmann untersucht Schwabs Dramen (sie bezieht ihre Textbeispiele v. a. aus den *Fäkalidramen* und den *Königskomödien*) in ihrer Studie und weist seine Texte als formal dramatisch, aber als generell nicht mehr dramatisch aus, da sie die dramatische Form (etwa die des Volksstückes) unterwandern, indem Narration und Handlung aufgebrochen und zu Versuchsanordnungen mit rituellem Charakter – erzeugt durch die Mechanik der Handlungen, die Künstlichkeit der Dialoge, die metadramatischen Signale – werden.

²⁹ Vgl. „Für jeden Text das Theater neu erfinden“. Gespräch mit Pia Janke, Karen Jürs-Munby, Hans-Thies Lehmann, Monika Meister, Artur Peika. In: „*Postdramatik*“. Reflexion und Revision. Hrsg. v. Pia Janke und Teresa Kovacs.

Coverdramen auf eine solche Korrelation hindeuten. Grundsätzlich werden kohärenzbildende Makrostrukturen im postdramatischen Theater aufgelöst und es geht primär „um Präsenz, nicht um Repräsentation, um den Prozess, nicht um das Resultat, um Intensität, nicht um Information“³⁰. Im Zuge der Transformationen hinsichtlich der Strukturelemente von Text und Inszenierung hat die Figur als zentrales dramatisches Element wesentliche konzeptionelle Veränderungen erfahren. Das „postfigurale Theater“³¹ wird von einer nicht mehr psychologisch konturierten Figur geprägt. Die Figur erfährt vielmehr eine „Umfunktionierung“ vom Handlungsträger zum reinen „Textträger“ in einem Theatertext, der oft nicht mehr klassisch dialogisch organisiert ist und in dem die Sprache keine primär referentielle Funktion mehr hat, was zusammen mit metadramatischen und/oder intertextuellen Verfahren zusätzlich zur Entgrenzung einer fassbaren Figureneinheit führt.³² Diese Eigenheiten lassen sich auch in Schwabs Werk registrieren und basieren inhaltlich auf seiner skeptischen Haltung gegenüber Vorstellungen von einem subjektiven Kern und dem Zweifel an, wie Schwab es nennt, „Ich-Formationen“³³: „Die Figuren sind absichtsvoll leer, weil ich kaum überhaupt jemand Subjektcharakter zugestehe oder so etwas zugestehe wie das Dasein eines Individuums.“³⁴ Dementsprechend umschrieben Theaterkritiker/innen und Feuilletonist/innen die Schwab’schen Reste der „klassischen“ Figur mit Formulierungen wie „Unpersonen“, „Worthülsen“, „hölzerne Marionetten“ oder „grauehafte Sprechfiguren [...], ausgestopft mit Sprachmüll und befallen von der Geistessklerose“.³⁵ Was also allgemein in seinen

Wien: Praesens 2015. (= Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek Forschungszentrums. 11.) S. 33-45, hier S. 36f.

³⁰ Franziska Schößler: *Dramatik/Postdramatik, Theatralität und Installation: Elfriede Jelineks begehbare Landschaften*. In: Janke/Kovacs (Hrsg.): „Postdramatik“, S. 297-307, hier S. 299.

³¹ Guido Hiß: *Der theatralische Blick*. Einführung in die Aufführungsanalyse. Berlin: Reimer 1993, S. 76.

³² Vgl. Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 305-310.

³³ Roland Koberg/Klaus Nüchtern: *Vernichten, ohne sich anzuputzen*. In: Falter (Wien) v. 30.9.1992. [Beilage, S. 1 und S. 3-5, hier S. 4]

³⁴ Werner Schwab: „Das Gescheiteste is’ eh, man bleibt im Bett“. Schwab über Schwab. In: Programmheft 47: *Volksvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos*. Hrsg. v. Staatsschauspiel im Ballhof. Hannover 1993, S. 7-12, hier S. 7.

³⁵ Charlotte Harder: *Komet der Postmoderne*. In: Skyline (1992), H. 11, S. 12f., hier S. 12; Matthias Pees: *Aus dem Sudelbuch eines Übermenschen*. Anmerkungen zum dramatischen Aufsteiger des letzten Jahres – eine Schwabvernichtung. In: Berliner Zeitung v. 6.1.1993; Werner Krause: *Werner*

Texten zu erkennen ist und in der (wissenschaftlichen) Diskussion mit den Schlagwörtern „Ent-Ichung“³⁶ und „Sprache als (un)heimlicher Hauptdarsteller“³⁷ auf den Punkt gebracht wurde, entlädt sich in Schwabs *Coverdramen* durch die Bezugnahme auf individuelle Dramenstoffe in einem besonderen Spannungsfeld. Die Vorlagen provozieren den „Coverautor“ zu einer jeweiligen Schwerpunktsetzung in der Auflösung der Figurenidentität, nämlich auf körperlicher Ebene, in geistig-ideeller Hinsicht sowie im funktional-theatralen Zusammenhang.

— — — „abschraubbare Geschlechtsteile“ — — — „austauschbare Müttern“

— — —

In seiner Coverversion von Schnitzlers *Reigen* unterwirft Schwab die Figuren einer umfassenden „Mechanisierung“ und hebt dies als seine wesentliche Leistung hervor: „Beim ‚Reigen‘ ist der Übertragungsvorgang auf heute relativ neutral, denn da geht es immer nur ums Ficken, und das ist immer das Gleiche. Trotzdem besteht meine Leistung darin, den ‚Reigen‘ technologischer zu erzählen, als das zu Schnitzlers Zeiten möglich war.“³⁸ Dabei ist schon Schnitzlers Text eine „technologische“ Komponente immanent, weshalb für die Beschreibung von dessen Dramaturgie gerne Bilder aus dem Bereich der Mechanik gewählt werden: „Schnitzlers *Reigen* ist als Rundtanz angelegt, mit einer Choreographie, die wie ein Zahnradmechanismus funktioniert. Zehn Figuren werden über den Keilriemen des sexuellen Begehrens [...] miteinander verkettet“³⁹. Die jeweils paarweise in den zehn Szenen auftretenden Figuren sind keine individuell ausdefinierten Charaktere, son-

Schwab. In: *Literatencafé Frankfurt 1991*. Österreichische Literatur 1991. Graz: Droschl 1991, S. 20-23, hier S. 21.

³⁶ Michael Merschmeier: *Kommunion der Kannibalen*. Ein Portrait des Grazer Dramatikers Werner Schwab. In: *Theater heute* (1991), H. 3, S. 45-47, hier S. 47.

³⁷ Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 185.

³⁸ Joachim Lux: *Werner Schwab im Gespräch*. Düsseldorfer Schauspielhaus, Programmheft, 19.9.1992. In: Schwab, *Mensch, Schreibmuskel, Suchtfetzen*, S. 79-91, hier S. 90. In diesem Zusammenhang fasse ich den von Schwab verwendeten Begriff „technologisch“ im Sinne von emotionslos, distanziert, unpersönlich, materiell, mechanisch, maschinell, technisch auf.

³⁹ Evelyne Polt-Heinzl: *Schnitzlers ‚Reigen‘ – sozialpsychologische Momentaufnahmen*. In: *Arthur Schnitzler*. Hrsg. v. E. P.-H. und Gisela Steinlechner. Wien: Brandstätter 2006, S. 49-59, hier S. 49.

dem Typen aus unterschiedlichen Gruppen der Wiener Gesellschaft zur Zeit des Fin de Siècle, die im Personenverzeichnis nicht mit Namen, sondern mit gesellschaftlichem Stand oder Berufsbezeichnung angeführt werden. Ebenso wie die Orte und die äußeren Umstände des Zusammentreffens der Figuren unterscheiden sich die Verhaltens- und Redeweisen „ante und post coitum“⁴⁰ je nach sozialem Rang, entpuppen sich jedoch als schematisch, da die originäre zyklische Struktur des *Reigen* mit der Wiederholung desselben Grundgerüsts auf Handlungs- und Dialogebene in jeder Szene die Schablonenhaftigkeit der Figuren sowie ihre Austauschbarkeit offenlegt.⁴¹ Es zeigt sich, dass die Figuren keine psychologische Tiefe haben, sondern Rollenverpflichtungen folgen und den/die jeweils andere/n für ihre Interessen funktionalisieren.⁴² Im Jahr 1993 – zu dem Zeitpunkt lag Schwabs *DER REIZENDE REIGEN* schon vor – schrieb Alfred Pfoser in einer Monografie zu Schnitzlers *Reigen*, dass eben die Konstitution des Stücks als eine Art Getriebe seine Modernität ausmacht:

Die erstarrte Mechanik der Beziehungen, die reale Ferne zwischen den so geselligen Individuen, ihre Fremdheit sich selbst und anderen gegenüber, die großen Ängste und die kleinen Ausflüchte, das Ersticken der Gefühle inmitten der Rollenpanzer: der Problemkatalog beweist, daß Schnitzler seine Modernität behaupten kann. Die Hinwendung zu seinem Werk bestätigt dies.⁴³

Schwab übernimmt zur Gänze die Struktur des Originals, bedient sich aber keiner direkten Zitate, sondern überträgt teilweise Passagen aus Schnitzlers Text ins „Schwabische“ und verdichtet sie oder baut sie konträr dazu in seiner Manier zu Wortkaskaden aus. Vor allem aber intensiviert er die bei Schnitzler angelegte Entindividualisierung der Dramatis Personae.⁴⁴ Was im

⁴⁰ Vgl. Alfred Pfoser: *Rund um den „Reigen“*. Eine interpretatorische Einführung. In: A. P./Kristina Pfoser-Schewig/Gerhard Renner: *Schnitzlers „Reigen“*. Bd. 1: *Der Skandal*. Analysen und Dokumente. Frankfurt/M.: Fischer 1993. (= Fischer Taschenbuch. Informationen und Materialien zur Literatur.) S. 13-42, hier S. 28.

⁴¹ Vgl. Michael Scheffel: *Nachwort*. In: Arthur Schnitzler: *Reigen*. Zehn Dialoge. Hrsg. v. M. Sch. Stuttgart: Reclam 2002. (= UB. 18158.) S. 135-147, hier S. 143.

⁴² Vgl. Ursula Keller: *Böser Dinge hübsche Formel*. Das Wien Arthur Schnitzlers. Frankfurt/M.: Fischer 2000. (= Fischer Taschenbuch. Forum Wissenschaft Literatur & Kunst. 13432.) S. 194 und S. 198.

⁴³ Pfoser, *Rund um den „Reigen“*, S. 27.

⁴⁴ Schwab „aktualisiert“ einige der Figuren: DIE HURE, DER ANGESTELLTE, DIE FRISEUSE, DER HAUSHERR, DIE JUNGE FRAU, DER EHEMANN, DIE

Ausgangstext doch noch eine gewisse Individualität der Figuren erzeugte (die Jargons, unterschiedliche Gesellschaftsschichten) oder zumindest deren oberflächlichen Wunsch danach erkennen ließ (Fragen nach dem Namen/anderen Liebhabern und Liebhaberinnen)⁴⁵, wird bei Schwab planiert durch eine allen Figuren gemeine Sprache („SPRACHE: DIE unerhörte Sprache gehört einfach standrechtlich erschossen von EINER Sprache.“ RR 6) oder durch klare Ansagen, dass individuelle Lebensgeschichten gar nicht zur Sprache kommen sollen, wo es nur um Sex geht: „HURE Jetzt mußt du versuchen, deine Geschichte hinter dem Schließmuskel zurückzuhalten. Eine Lust hat niemals eine Vergangenheit.“ (RR 8) Die im Schwab'schen Idiom vorherrschende Objektivität der Personen findet im *REIZENDEN REIGEN* ihre Ausformung in zahlreichen Sprachbildern, die die Figuren in ihrer „maschinellen“ Eigenart ausstellen. Eine doppeldeutige Replik des Ehemanns vermittelt die Konzeption des Menschen als Automaten in oder außer Betrieb, um nur ein Beispiel zu nennen: „Und dann schlendern meine Gedanken und ich am Arbeitsamt vorbei und stoßen mit einem traurigen kleinen Fräulein zusammen, das eine Sekretärin sein muß, aber eine außer Betrieb.“ (RR 32)

Die Basis für die „Technologisierung“ des Figurenarsenals auf performativer Ebene bildet die zentrale Idee, dass der Sexualakt nur mehr aus einer aller Intimität und Leidenschaftlichkeit entbehrenden Zusammenführung zweier Objekte besteht. „Alle männlichen Figuren haben abschraubbare Geschlechtsteile. Alle weiblichen Figuren haben austauschbare Muttern“ (RR 6), formuliert Schwab vorab im Notat zu den Personen. So werden die Gedankenstriche, die bei Schnitzler an der Stelle der sexuellen Vereinigung stehen, substituiert durch den überdeutlichen Akt des Einführens des „abgeschraubten“ Gliedes – aus Plastik, wie die Regieanweisung in jeder Szene von Neuem angibt – in die „Mutter“. Dies geschieht unter „pflichtschuldigen“ Stöhnen (vgl. RR 43), wird in den Arbeitsvorgang integriert (vgl. RR 14f.) oder findet sogar bei räumlicher Trennung der beiden Figuren statt (vgl. RR 35).

SEKRETÄRIN, DER DICHTER, DIE SCHAUSPIELERIN, DER
NATIONALRATSABGEORDNETE.

⁴⁵ Vgl. Scheffel, *Nachwort*, S. 143.

Im seriellen Geschehen und in der von Vulgarität geprägten Betriebsamkeit des Stückes funktionieren die Figuren also wie Maschinen, die – kurzzeitig aneinander angeschlossen – in einen „kalten“ Kontakt zueinander treten. Unter Rückgriff auf Jean Baudrillards Kennzeichnung der Postmoderne als einer Zeit „nach der Orgie“ bezeichnet Leonhard Fuest Schwabs Text sinnigerweise als einen unfruchtbaren „Reigen der Prothesen“⁴⁶. Dem *REIZENDEN REIGEN* wird jeglicher erotisch-sinnliche Reiz auch deshalb im wahrsten Sinne des Wortes ausgetrieben, da Schwab seine Figuren in einem kapitalistischen System fest verankert, in dem Sexualität (respektive der Akt des „Zusammensteckens“) „als künstliches, entmystifiziertes Tauschmittel“⁴⁷ angeboten wird. Folglich durchzieht auch die Geschäftsthematik das gesamte Stück und untermauert den Marktmechanismus, der zum Teil schon bei Schnitzler angelegt ist.

Fausts „nicht ich, ich nicht, nicht ICH, NICHT ich, NICHT ICH“

Anders als beim *REIZENDEN REIGEN* sind in *Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm* nur noch geringfügige Anleihen an die inhaltliche Struktur von Goethes *Faust I* auszumachen; der Schwab'sche Text reiht insgesamt zehn Szenen aneinander, die keinem stringenten Handlungsverlauf folgen. In einer collagenhaften, zugleich den Goethe'schen Sprachduktus aufgreifenden, poetischen und von „Schwabismen“ durchsetzten Sprache⁴⁸ bildet

⁴⁶ Leonhard Fuest: *Nach dem Schwindel*. Überlegungen zu Werner Schwabs Stück *DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER*. In: „Das Schöne soll sein“. *Aisthesis* in der deutschen Literatur. *Festschrift für Wolfgang F. Bender*. Hrsg. v. Peter Heßelmann, Michael Huesmann und Hans-Joachim Jakob. Bielefeld: Aisthesis 2001, S. 469-485, hier S. 485.

⁴⁷ Ebd. Dass es Schwab darauf ankam, den „Warencharakter von Sexualität“ zu betonen, führen auch Orthofer/Schwar an. (Vgl. Orthofer/Schwar, *Werner Schwab*, S. 893.)

⁴⁸ Wie bei Schwabs Theatertexten üblich, wird die Sprache gesondert in einer Notiz beschrieben. Zu *Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm* heißt es: „SPRACHE: Drei Sprachtypen, die durch zwei Schriftarten gezeichnet sind.“ (FBH 60) Im Interview mit Trenkler gibt Schwab Auskunft über diese Sprachtypen und definiert den ersten als einen, der „im gewissen Grad mit der Goetheschen Dings kommuniziert“ (wobei kein Satz Goethes übernommen wurde; hier in der Schriftart Arial wiedergegeben), den zweiten als „das Übliche“ (also das „Schwabische“; hier in Times New Roman) und den dritten als „eine Art Vermischung von beiden“ (ebenfalls Times New Roman). (Trenkler, *„Irgendwie so ein komischer Geniebetrieb“*, S. 12.)

Schwab die Irrationalität ab, in der er die Ähnlichkeit zwischen der Situation der Faust-Figur Goethes und der Ausgangslage seines Faust sieht: „Das Ganze ist eine ziemlich moderne Situation: Da liest sich jemand zu Tode und rutscht ins Irrationale ab. Nur daß das bei mir nix mit Gut oder Böse zu tun hat. Es geht darum, daß man das Stück von der Hölle herauf und vom Himmel herab auf die Erde stellt.“⁴⁹

Bei Goethe konstituiert sich das „faustische Wesen“ im Versuch einer (Neu-)Bestimmung und Festigung eines Ich-Entwurfs gemäß einer veränderten Weltbetrachtung,⁵⁰ wobei die Unmöglichkeit der Überwindung der Grenzen des Menschseins, also die Nicht-Befriedigung von Fausts metaphysischen Ansprüchen im Diesseits, ein ständiges Zurückgeworfenwerden auf die eigene beschränkte Existenz ergibt. Diese Widersprüche – Unbedingtheit und gleichzeitige Beschränktheit – prägen die Figur und können nach Manuela Schulz als „Signum der aufgeklärten *conditio humana*“ definiert werden.⁵¹ Schwabs Stück dreht sich im wahrsten Sinne des Wortes um das Ich – nicht im Sinne einer systematischen Verhandlung eines Diskurses, sondern in Form eines literarischen „Kreisen[s] um das Selbst“⁵², das sich aus den im

Durchaus nachvollziehbar ist die Beschreibung Höflers, der in Bezug auf einige Textstellen im *Coverdrama* erklärt, dass Goethes Text „nachhallt“ und dass Schwab „ähnlich wie Goethe eine Art alchemistische Poetik betreibt“, die jedoch – im Unterschied zu Goethes Werk – „nicht in eine vielschichtige Bedeutungsverdichtung mündet“. (Höfler, *Des Pudels Schwanz*, S. 136f.)

⁴⁹ Krieger, *Mir ist ziemlich wurscht, wo ich mein Gehirn reinballere*, S. 149.

Schwab stellt diesbezüglich auch eine Verbindung zur französischen Philosophie her: „Thema und Grundstruktur des ‚Faust‘ sind ja nicht so weit weg von uns: Jemand sitzt in seiner Studierstube und hat es satt, gebildet und studiert zu sein – das ist im Grunde der Ansatz der neuen französischen Philosophie, von Baudrillard, Deleuze und diesen Leuten.“ (Lux, *Werner Schwab im Gespräch*, S. 90.) Ein kurzer Abriss über die „posthumanistische“ Philosophie des 20. Jahrhunderts, deren Kritik vor allem auf die „humanistische Verdrängung alles Irrationalen und der biologischen und psychologischen Unfreiheiten“ abzielt, findet sich in: Helmut Gollner: *Die Rache der Sprache. Hässlichkeit als Form des Kulturwiderstands in der österreichischen Gegenwartsliteratur. Ein Essay*. Innsbruck [u.a.]: Studienverlag 2009, S. 70. Dass die österreichische Literatur von einem „affektiven Antihumanismus“ geprägt ist, weist Gollner am Beispiel mehrerer *Faust*-Bearbeitungen österreichischer Autor/innen (darunter auch Schwab) eindrücklich nach.

⁵⁰ Vgl. Karl Eibl: *Das monumentale Ich. Zwölf Vorlesungen über Goethes Faust*. (Neuausgabe hrsg. v. Katja Mellmann, Fotis Jannidis und Maximilian Eibl). Marburg/L.: Verlag LiteraturWissenschaft.de 2016, S. 83f.

⁵¹ Vgl. Manuela Schulz: *Prometheus, Luzifer, Faust – metaphysische Rebellen bei Goethe*. In: Goethe-Jahrbuch 121 (2004), S. 23-37, hier S. 34.

⁵² Stephanie Krawehl: „*Die Welt abstechen wie eine Sau*“. Sprachgewalt und Sprachentgrenzung in den Dramen Werner Schwabs. Oberhausen: ATHENA 2008. (= Übergänge. Grenzfälle. Österreichische Literatur in Kontexten. 13.) S.

Faust verhandelten Gesichtspunkten im Zusammenhang mit dem Ich-Sein speist, diese aber nicht konsequent nach einer Methode bearbeitet, sondern scheinbar nach Belieben erfasst und kreativ (weiter-)verwertet. In *Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm*, wo Religion ebenso wie Erkenntnis durch Wissenschaft keine Rolle mehr spielen und die Welt zu Nonsens (vgl. *FBH* 84) erklärt wird, wird entsprechend auch die Suche der Hauptfigur nach einem Selbst von Beginn an als ein irrationales, diffuses Unterfangen präsentiert. Weder die Beschwörung des Erdgeistes – bei Schwab ein Schnüffeln am eigenen Nachttopf – bringt die notwendige Erfüllung („wie der verfluchte Scheißdreck stinkt / und nichts sonst kundtut als Gestank“ *FBH* 67) noch der ekstatische Tanz in der Studierzimmer-Diskotheke (vgl. *FBH* 71). Deshalb – und darin liegt der das Textkonstrukt bestimmende zentrale dramaturgische Einfall (vergleichbar mit dem Stellenwert der Idee von den abschraubbaren Geschlechtsteilen in *DER REIZENDE REIGEN*) – „schafft“ sich die Faust-Figur Vorstellungen von ihrem „Sehnsuchtsich“ (*FBH* 74). Bereits in Schwabs Bemerkung zum Raum („Immerzu Fausts wahnvolles Studierzimmergehirn.“ *FBH* 60) wird angedeutet, dass das gesamte Stück als eine „Abbildung nicht äußerlicher, sondern innerer (Bewußtseins-)Vorgänge“⁵³ aufzufassen ist: Die Figuren, die in einer anderen Konstellation als im Originaltext⁵⁴ auftreten, sind als „Hypostasen“⁵⁵ (vgl. *FBH* 77/119) von

145. Beispielsweise wird die innere Zerrissenheit von Goethes Faust-Figur, die in der berühmten Zwei-Seelen-Klage artikuliert wird, bei Schwab im Rahmen einer Überlegung Fausts über die (Un-)Möglichkeit der postalischen Zustellung selbst verfasster Liebesbriefe an ihn selbst aufgegriffen: „Und von Zeit zu Zeit zum Fall schreibe ich da sattsam plötzlich und teilweise andauernd ganz unwegsame Liebesbriefe an mich selber [...]. Ha, und morgen schreibe ich eine blinde Ansichtskarte mir, auf deren Briefkopf ohne Kopf im Brief zu verdauen stehen wird : Mein liebes kleines geiles neunundneunzigstes Vatikanisches Konzil. Aber das werde ich auch nicht abschicken können an mich, denn die Post nimmt freudig erregt alle meine Briefe auf, aber wenn sie dann die Namhaftigkeit der Adresse kostet, gibt sie mir meine Post an mich wieder zurück. Es muß ein Unterschied sein zwischen mir und mich, zwei Seelen womöglich.“ (*FBH* 64)

⁵³ Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 188.

⁵⁴ Der wichtigste Unterschied zum Original besteht darin, dass Margarethe und Mephisto eine Liaison anstreben. Außerdem übernimmt Schwab vom umfangreichen Figurenarsenal in Goethes *Faust* nur die wichtigsten Personen aus dem ersten Teil – in seinem Stück treten insgesamt lediglich sieben Figuren und in manchen Szenen nicht näher definierte „Schattenpersonen“ auf.

⁵⁵ Man muss den philosophischen Begriff der „Hypostase“ wohl im Kant'schen Sinn als „Gedanke, dem Realität zugesprochen wird“ verstehen: „Hypostasieren“ heißt nach Kant, etwas Gedanklichem fälschlicherweise selbständige Existenz zusprechen, es verdinglichen, also ‚Gedanken zu Sachen

Fausts Gedanken Objekte in der egozentrisch angelegten Welt.⁵⁶ Trotzdem emanzipieren sich Mephisto und Margarethe von ihrem Schöpfer und Faust lamentiert:

FAUST

Es hat sie nichts mehr einzuholen vermocht, gar nichts, sogar ich nicht als deren Schöpfer, auch ich nicht, gerade ich nicht, am wenigsten ich, ich schon überhaupt gar nicht, nicht ich, ich nicht, nicht ICH, NICHT ich, NICHT ICH. (FBH 107)

In dieser signifikanten Textstelle vermittelt Schwab, dass das Ich als selbstbestimmte Instanz kein Fortbestehen mehr haben kann, wenn es die Macht über seine eigenen Vorstellungen, seine Ich-Bilder, sein eigenes Denken verliert – es wandelt sich zum „NICHT ICH“. Obwohl die nun in den alten Faust verwandelte Figur nach dem „Walpurgisnachtfestchen“ wieder an Souveränität gewinnt, die Besitzansprüche auf die Produkte ihrer Imagination geltend macht und sich schließlich ihrer entledigt, kann sie ihre Identität nicht stabilisieren. In der vorletzten Szene rekapituliert der alte Faust, wie es zu diesen Imaginationen gekommen ist:

[...] Am Boden lag mir sterbend einst mein Faust, am Linoleum lag ich vor mir ...

(*Er lacht laut auf.*)

... ein Faust von Konvulsionen vollgereichert.

Darum erfand mein Bodenfaust Mephisto und das Gretchen, ein Schönheitspack als Obermenschen, das mich nicht konnte als ein Spiel : UND Spiel, das kümmert sich um nichts. (FBH 114)

„Spiel“ fungiert hier als Schlüsselwort, das anschließend in seiner Bedeutung zu einem Sprach-Spiel erweitert wird: „DER ALTE FAUST Jetzt hat das Bad im Traum der Sprache wohl sein Ende.“ (FBH 115) Als Metakommentare verdeutlichen diese Passagen, dass die Sprache als Material ohne primär referentielle Funktion („Traum“), als Material für das freie Arran-

machen‘. Das so Hypostasierte ist reines ‚Blendwerk‘.“ (*Hypostasierung*. In: *Philosophielexikon*. Personen und Begriffe der abendländischen Philosophie von der Antike bis zur Gegenwart. Erw. und vollst. rev. Ausg. Hrsg. v. Anton Hügli und Poul Lübcke. Reinbek: Rowohlt 2013. (= rororo. 55689.) S. 412.)

⁵⁶ Anders als bei den Figuren Wagner, Mephisto, Margarethe wird dieser Umstand im Fall der Figuren Valentin und Marthe Schwerdtlein im Text nicht direkt angesprochen, aufgrund der Bemerkung zum Raum ist jedoch davon auszugehen, dass auch sie den Vorstellungen Fausts entsprungen sind.

gement („Bad“) benutzt und Sinnstiftung weitgehend verweigert wird,⁵⁷ weshalb der Text auf keine psychologisch konturierten Sprecher- bzw. Handlungsinstanzen schließen lässt. Damit erweist sich das geradezu wahnhaft Ringen des Protagonisten um ein Ich als ein experimentelles, bedeutungsfreies (Sprach-)Spiel, an dessen Ende ein vollkommen haltloses Wesen steht, für das konsequenterweise auch ein Neubeginn keinen Sinn mehr machen würde.

DER ALTE FAUST

[...]

Wie ging das noch zu spielen?

Philosophie

Megalomanie

äh Hypochondrie

und äh Geriatrie ...

Nein, nicht noch einmal ein neues Mal.

Denn es genügt. Zum Glück genügt es glücklich immer. (FBH 119)

„Wechselbalgvorgänge“

Zu Shakespeares *Troilus und Cressida*⁵⁸ äußerte sich Schwab negativ und urteilte radikal: „Troilus und Cressida“ ist sowieso ein schlechtes Stück. In jeder Szene stehen drei, vier unglaublich gute Sätze und der Rest ist zum Wegschmeißen.“⁵⁹ Dementsprechend anarchisch geht Schwab mit dem Aus-

⁵⁷ Vgl. dazu auch: Gollner, *Rache der Sprache*, S. 294.

⁵⁸ Auf Shakespeares *Troilus und Cressida* wurde Schwab durch eine Inszenierung von Dieter Dorn an den Münchner Kammerspielen (Premiere am 16. März 1986) aufmerksam (vgl. Werner Krause: *Sprachschmerzlektionen*. In: Kleine Zeitung (Graz) v. 27.3.1995.); Schwab soll die Aufzeichnung einer Aufführung im Fernsehen gesehen und „darunter gelitten“ haben (vgl. Wolfgang Kralicek: *Hector auf dem Campinggrill*. Die definitiv vorletzte Schwab-Uraufführung: *Troiluswahn und Cressidatheater* in Graz. In: Theater heute (1995), H. 5, S. 18f., hier S. 18.). Als textliche Basis hat Schwab die Übersetzung von Michael Wachsmann (ab 1976 Dramaturg an den Kammerspielen und von 1986 bis 2001 Künstlerischer Direktor des Hauses), den er persönlich kennenlernte, verwendet.

⁵⁹ Lux, *Werner Schwab im Gespräch*, S. 90.

Frank Günther legt dar, dass insbesondere im Epilog von Shakespeares *Troilus und Cressida*, aber auch im Rest des Textes öfters ein „schriller Ton“ vorherrschend ist (vgl. Frank Günther: *Aus der Übersetzerwerkstatt*. Ziemlich zynisch oder Oh, what a lovely war. In: William Shakespeare: *Troilus und Cressida*. Zweispr. Ausg. Neu übers. und mit Anm. vers. v. F. G.. Mit einem Essay und Literaturhinweisen v. Werner von Koppenfels. München: dtv 2002. (= dtv. 12755.) S. 274-283, hier S. 274), der Schwab zugesagt haben dürfte, denn bestimmte Textstellen erinnern in ihrer Diktion wie auch wegen des massiven Einsatzes eines Körper- und Fleischvokabulars und der Ausführung „ausgesuchteste[r] und grobschlächtigste[r] Beschimpfungsorten“ (ebd.)

gangsmaterial um: Er konstruiert eine metadramatische Situation, denn „[m]an probt doch tatsächlich und aus ziemlich unerfindlichen Gründen *TROILUS UND CRESSIDA* von *WILLIAM SHAKESPEARE*“ (TW 123). Von Shakespeares Handlung bleiben indessen nur noch Bruchstücke erhalten. Die Probensituation rechtfertigt wiederum diese Aufsplitterung: Konstellationen und Situationen aus *Troilus und Cressida* werden teilweise aufgegriffen, verflüchtigen sich dann aber schnell wieder oder werden von anderen Themen überlagert, sodass man bis zuletzt nur einen oberflächlichen Eindruck von den im Original behandelten Problematiken rund um die Belagerung Trojas und die Liebesgeschichte von Troilus und Cressida bekommt. Shakespeares Text wird als strukturelle Folie verwendet, doch wird sie permanent ausgefranst oder mit anderen „Geschichten“ durchsetzt. Der Text legt dies offen, indem er beispielsweise Ulysses verlautbaren lässt, dass man „eben mit einer jedwedigen Geschichte eine jedwedig fremdselige Geschichte voranerzählen“ (TW 140) kann. In puncto Sprachgestaltung geht Schwab so vor, dass der originale Text (in der Übersetzung Wachsmanns) oft direkt zitiert, zugleich aber auch kommentiert oder ins „Schwabische“ überführt und massiv verändert wird. Die beiden sprachlichen Codes in *Troiluswahn und Cressidatheater* beschreibt der Verfasser vorab im Nebentext als „[d]ie Konklusioeinheiten Shakespeares und die todtraurig sich verlustierenden Sprachschmerzlektionen des sich immerzu windenden Autors“ (TW 122). Das Shakespeare'sche „problem play“ dient Schwab also ganz im Sinne des oben zitierten Rainald Goetz als Fundus, den er plündert. Dabei konzentriert sich Schwab – wie schon bei den beiden anderen Coverversionen – auf bestimmte Aspekte in der Figurengestaltung seines Prätextes. Die Figuren des Originals sind davon bestimmt, dass sie meist durch Dritte dargestellt werden, die Meinungen äußern, aber keine Wahrheiten vermitteln. Das Innen wird im Gegensatz zum Außen, zur Oberfläche, kaum thematisiert und der „Wert“ einer Figur wird durch Äußerlichkeiten definiert. In einem so gearteten System klaffen folgerichtig auch Schein und Sein der Figuren weit auseinander. Die mannigfachen Phrasen in

regelrecht an das „Schwabische“ – z. B.: „THERSITES Die Griechenseuche auf dich, du Fürstenbastard mit dem Rindfleischhirn! / AJAX Red schon, du ganz verschimmelter Sauerteig, red! Ich schlag dich zur Schönheit!“ (Akt II, Szene 1)

der Figurenrede lassen keinen existentiellen Kern erkennen – die Verlautbarungen konstituieren hohle Sprachkreaturen, als die sich die Figuren auch gegenseitig analysieren.⁶⁰ In seinen Notizen zum Stück vermerkt der Produktionsdramaturg der Inszenierung an den Münchner Kammerspielen: „Es gibt keine festen Werte, nur Wertungen, kein Ich, nur Wahrnehmungen und Wirkungen.“⁶¹ Damit zusammenhängend werden die Figuren vornehmlich als Objekte behandelt, die wie im Räderwerk der Marktwirtschaft an Wert gewinnen oder verlieren (beispielsweise fungiert Cressida im Tausch mit Antenor als „Handelsware“).⁶²

In *Troiluswahn und Cressidatheater* werden diese Brüche auf struktureller/formaler und inhaltlicher Ebene so weiterverarbeitet, dass das funktional-theatrale Element „Rolle“ ausgehöhlt und die Figurenidentität aufgelöst wird. Dieses Ziel legt Schwab in seiner Personenbeschreibung zum Stück fest:

PERSONEN:

Eine Person ist hier freilich keine Person im üblichen Herkömmlichkeitswahn mehr. Jede Personenhaftigkeit ist VOLLKOMMEN verloren, verloren von einer Rolle in die andere ... und davongeglitscht in eine weit herumliegende : auf und hinweg : und retour. WAS aber keinerlei ältliche Rollenspielvorstellungsscheiße aufkommen lassen darf, weil eben bei keiner Person eine originärindividuelle Anwaltschaft vorausgesetzt werden kann. Die wirkliche Wirklichkeit ist schließlich das gleich große Arschloch wie die Theaterwirklichkeit.

Es gibt nichts ALS DAS ERLEBNIS. (TW 122)

Hier nimmt Schwab bereits vorweg, dass seine Rollen keine individuelle Persönlichkeitsstruktur mehr aufweisen, d. h. keine Figurenpsychologie auch nur umrisshaft abbilden, und dass die Schauspieler/innen weit davon entfernt sind, eine Rolle zu verkörpern, also ein Rollenfach zu verinnerli-

⁶⁰ Vgl. Günther, *Aus der Übersetzerwerkstatt*, S. 278-281 sowie Elizabeth Freund: „*Ariachne's broken woof*“: the rhetoric of citation in *Troilus and Cressida*. In: *Shakespeare and the Question of Theory*. Hrsg. v. Patricia Parker und Geoffrey Hartman. New York [u.a.]: Methuen 1985, S. 19-35, hier S. 21.

⁶¹ Hans-Joachim Ruckhäberle: *Troilus-Notizen*. In: Dieter Dorn/Jürgen Rose/Michael Wachsmann: *William Shakespeares Troilus und Cressida*. Photographiert v. Oda Sternberg. Mit einem Vorwort v. Hans Mayer und einem Beitrag v. Hans-Joachim Ruckhäberle. Weinheim/Berlin: Quadriga 1987, S. 164-166, hier S. 165.

⁶² Vgl. Werner v. Koppenfels: *Mehr Gottesdienst als Gott*. Shakespeares Demontage von Heros und Eros. In: *Shakespeare, Troilus und Cressida*, S. 324-347, hier S. 333f.

chen. Im Rollenverzeichnis unter dem „Titel“ „WECHSELBALGVOR-
GÄNGE“ spiegelt sich dieser Ansatz wider: In zwölf Zeilen werden mit
einer Ausnahme jeweils zwei Figurennamen, mittels eines Gedankenstrichs
voneinander getrennt, aufgelistet, wobei es sich bei den „Figurenpaaren“
zum Teil um eine Figur aus dem griechischen und eine Figur aus dem troja-
nischen Lager handelt.⁶³ Indem Schwab also einem/einer Darsteller/in zwei
– nicht miteinander zu vereinbarende – Rollen zuteilt und „zweiblütige Un-
gereimtheit[en]“ (*TW* 180) schafft, ist der erste Schritt zur Zersetzung einer
stringenten Figurenpsychologie gemacht. Darüber hinaus findet ein „Her-
austreten“ aus diesen Rollen statt, denn die Schauspieler/innen spielen auch
sich selbst als Schauspieler/innen. Mittels einer Reihe von Verfahren
(Überlagerung von Themen und Codes sowie unsystematische Kombination
der Zitate aus Shakespeares Werk mit dem Schwab’schen Text, uneindeu-
tige Angabe der Sprecherposition, plötzlicher Wechsel und Verwechslung
von Rollen, ständige Kommentierung der anderen, Bezugnahmen auf Rollen
der Darsteller/innen in anderen Stücken) kreierte Schwab ein schwer bis
nicht mehr zu entwirrendes Durcheinander in Bezug auf die Identität von
Personen, das jegliche „ältliche Rollenspielvorstellungsscheiße“ im Keim
erstickt. Im fünften Akt wird diese Konfusion in einer Art Zusammenfas-
sung noch einmal dargestellt:

ULYSSES

Nun, mein imperial wahnhaftes Mylordchen, du bist Troilus und der Die-
ner Cressidas, weil du nicht mehr wissen kannst, was du sonst davonver-
körpern sollst. Cressida plus einer kleinen Meckerziegencassandra hat
längst vergessen müssen, mit welchem fremden Rollenblick sie anheben
mußte, sich von sich zu entfernen. Diomedes-Pandarus, der eben ihren
Nektar schlürfen meint zu müssen, weil bloß einheilig noch, daß er irgend
einen Schwanz zu füttern hat, und ich, Ulysses-Theresites, stehe vor einem

⁶³ Pandarus – Diomedes, Troilus – Alexander, Cressida – Cassandra, Nestor –
Calchas, Ulysses – Theresites, Aeneas – Prolog, Ajax – Der allgemeine Diener,
Agamemnon – Priamus, Achill – Menelaus, Paris – Patroclus, Helena –
Andromache, Hector – und sonst nichts, weil er so gräßlich sterben muß (*TW*
122).

Außerdem divergiert der gesellschaftliche Status der beiden Figuren, die ein/e
Schauspieler/in zu verkörpern hat, zum Teil eklatant: So ist beispielsweise
Troilus der Sohn von Priamus und damit von einem unvergleichlich höheren
Rang als Alexander, der Diener der Cressida. Auch beim Rollenpaar Ajax – Der
allgemeine Diener ist die gesellschaftliche Fallhöhe beträchtlich, was vom
Schauspieler auch kommentiert wird: „DER ALLGEMEINE DIENER Vom Ajax
zum allgemeinen Diener. Ein jedes Theater hat ganz selbstnatürlich ein
Grausamkeitsaggregat eingebaut, denke ich.“ (*TW* 164)

namenlosen Knäuel, nur um gerade noch zu wissen, daß die Fäden halt zu ziehen sind. Das ist alles. Das ist aus mit sich. (TW 183f.)

Das „namenlose Knäuel“ kann als Bild für das Resultat der „Wechselbalgvorgänge“ stehen – in der Verstrickung des Spiels sind Namen, im übertragenen Sinn Identitäten, ohne Bedeutung. Die Figuren sind austauschbar und mit Marionetten vergleichbar, an deren „Fäden halt zu ziehen“ ist und die in ein (Theater-)Spiel von Textwiedergabe verstrickt werden und als dilettantische „Hinterherfiguren“ (analog zu „Hinterherajax“ (TW 161), wie sich der aus dem Shakespeare’schen Text zitierende Ajax selbst bezeichnet) einer nicht zu fassenden Figurenidentität nachhängen. Das metatheatrale Stück entwirft in diesem Sinne die Schauspieler/innen als „Prothesen“ (man erinnere sich an den *REIZENDEN REIGEN*):

PANDARUS

Ich bin ein ältlich in die Welt verdauter Schauspieler [...]. Es war einmal ein geburtsfanatisch behauptetes Ich in einem ichzuständigen Zuhausegehäuse, das ein Ich wie ein Krüppel seine Krücken zugelassen hat. Aber jetzt sind mir die Prothesenvorgänge der Theaterbeschaffenheitsunzulänglichkeit zu langatmig geworden wie die Rollenstücke, die die ewige Vehemenz der Geschwindigkeit als Abschüssigkeit einverfordernd anverlangen. (TW 133)⁶⁴

„UND die ganze Scheiße noch einmal an-, fertig- und niedererzählen“

In den drei *Coverdramen* ist kein durchgängiges Cover-Muster zu eruieren, nach dem Schwab die Originale in seinen Kosmos überführt – sie werden vielmehr „parasitär befallen“⁶⁵, wie Eckhard Schumacher die Art der Bezugnahme treffend umreißt. Dabei bezieht der von Schwab konstruierte (sprachliche) Experimentierraum wesentliche Bausteine aus den Vorlagen, die modifiziert und aufgeladen werden, bis sie zerbersten, aber als Fragmente noch erkennbar sind. Hauptsächlich wird die dramatische Figur in

⁶⁴ Des Weiteren wird die den Shakespeare-Figuren inhärente Warenhaftigkeit in *Troiluswahn und Cressidatheater* auch mit dem Schauspieler-Beruf und dem Theater-Business in Verbindung gebracht: „ANDROMACHE [...] Werfen wir uns doch auf den freiheitlichen Markt. Vielleicht findet uns ein anderes Theater.“ (TW 185)

⁶⁵ Schumacher, *Wechselbalgvorgänge*, S. 245.

ihrer konventionellen Form destabilisiert, und zwar in *DER REIZENDE REIGEN* in ihrer körperlichen Konstitution (Mechanisierung), in *Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm* als geistig-ideelles Konstrukt (NICHT ICH) und in *Troiluswahn und Cressidatheater* in Hinblick auf ihre theatrale Dimension (Rollenchaos). Die Umsetzung erfolgt in diversen für die Punk-Kultur typischen Ausdrucksformen⁶⁶: In einem anarchischen Gestus, begleitet von einem grundlegend negativen Ton, der sich oftmals bis zur Aggressivität hin steigert, entfalten sich die (Denk-)Konzepte von „No Future“, Provokation und Anti-Ästhetik. Sie werden durch die Sprach- und Klang-Collage und das damit einhergehende „Sinnzersplitterungsspektakel“⁶⁷ als Gegenmodell, durch das sich neue Bedeutungsräume eröffnen, formal und inhaltlich unterstützt. Auf diese Weise wird das, was allgemein als „Hoch-“ und „Subkultur“ gilt, miteinander verschränkt. Die *Coverdramen* mögen tatsächlich keine leicht konsumierbare Kost sein, doch zeichnen sie sich durch eine Offenheit für unterschiedliche inszenatorische Zugriffe aus, die auf eine produktive Erweiterung der eingangs skizzierten Rezeptionsgeschichte hoffen lässt.

Welche Intentionen Schwab mit seinen *Coverdramen* verfolgt hat, kann in Anbetracht der Tatsache, dass sich die *Coverdramen* einer eindeutigen Interpretation verschließen, nicht zweifelsfrei festgemacht werden. „*Ständig Sprache generieren : UND die ganze Scheiße noch einmal an-, fertig- und niedererzählen, um sich einzulösen, weil man das muß, wenn man selber falschhaftig zusammengebaut ist*“ (FBH 60), wie es im Sprachnotat zu *Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm* heißt, ist diesbezüglich wohl der einzige annähernd klare Hinweis auf eine inhaltliche Positionierung zu dem Cover-Projekt. Schwab als kahlschlagenden „Theater-Berserker“, als der er oftmals titulierte wurde, und seine *Coverdramen* als Produkte eines ostentativ

⁶⁶ Vgl. Markus Tillmann: *Populäre Musik und Pop-Literatur*. Zur Intermedialität literarischer und musikalischer Produktionsästhetik in der deutschen Gegenwartsliteratur. Bielefeld: transcript 2013. (= Lettre.) S. 122; Martin Büsser: „*Ich steh auf Zerfall*“. Die Punk- und New-Wave-Rezeption in der deutschen Literatur. In: TEXT + KRITIK X (2003), Sonderband: *Pop-Literatur*. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold und Jörgen Schäfer, S. 149-157.

⁶⁷ Stradner, *PUNK::SCHWAB:ARTAUD*, S. 156.

intertextuellen und destruktiven „Spiels auf dem Schrottplatz“⁶⁸ zu verstehen, ohne ihren spezifischen Beitrag in theaterästhetischer und subjekttheoretischer Hinsicht festzuhalten, greift – trotz des merklichen Spaßes an der drastischen Bearbeitung – allemal zu kurz, denn die Fokussierung Schwabs auf die Figurentransformation ist unmissverständlich. Weil „man selber falschhaftig zusammengebaut ist“ (soweit der Befund und gleichermaßen die Kritik am ganzheitlich gedachten Subjekt), rollt Schwab die Prätexte noch einmal anders bzw. neu auf und arbeitet sich am Material ab, um dem „Individuationsrheumatismus“ (*FBH 66*) entgegenzuwirken, und zwar ohne moralischen Zeigefinger. Vielmehr bringt der Autor in seinen *Coverdramen* virtuos eine Ansicht zu Papier, die er in einem Gespräch mit Wolfgang Bauer kundtut: „Es ist eine der angenehmen Errungenschaften des 20. Jahrhunderts, positiv an einer Nichtidentität zu leiden. Ohne konkrete, übertriebene Schmerzkategorien. I muß mi wegen sowas net aufhängen.“⁶⁹

⁶⁸ Lothar Lohs: *Der Schrottplatz, auf dem ich spiele*. In: *Der Standard* (Wien) v. 23./24.11.1991.

⁶⁹ Bauer, *Bauer spricht mit Schwab*, S. 7.
Dass in der österreichischen Dramatiker-Szene nach wie vor „gecovert“ wird, beweisen die jüngst uraufgeführten Texte (Auftragswerke) von zwei erfolgreichen Autoren: Ewald Palmethofers „Überschreibung“ von Gerhart Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* (UA 24.11.2017 Theater Basel) und Ferdinand Schmalz’ – der im Übrigen gerne mit Schwab verglichen wird – Bearbeitung des Hofmannsthal’schen Klassikers der Salzburger Festspiele mit dem Titel *jedermann (stirbt)* (UA 23.2.2018 Burgtheater Wien).