

Zweitveröffentlichung



Bartl, Andrea

Von „todtraurig sich verlustierenden Sprachschmerzlektionen“ : Die Sprache im Werk des Schriftstellers und bildenden Künstlers Werner Schwab (1958-1994)

Datum der Zweitveröffentlichung: 07.08.2026

Akzeptiertes Manuskript (Postprint), Beitrag in Sammelwerk

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-116627x

Erstveröffentlichung

Bartl, Andrea (2002): Von „todtraurig sich verlustierenden Sprachschmerzlektionen“ : Die Sprache im Werk des Schriftstellers und bildenden Künstlers Werner Schwab (1958-1994), in: Helmut Koopmann und Manfred Misch (Hrsg.), Grenzgänge : Studien zur Literatur der Moderne ; Festschrift für Hans-Jörg Knobloch, Paderborn: Mentis, S. 301–325.

Rechtehinweis

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt das deutsche Urheberrecht.

Andrea Bartl

Von „todtraurig sich verlustierenden
Sprachschmerzlektionen“.
Die Sprache im Werk des Schriftstellers und bildenden
Künstlers Werner Schwab (1958-1994)

Werner Schwabs Werk ist auch für Leser und Zuschauer heute, einige Jahre nach seinem Tod, ein in vielem schwer zu beschreibendes und ebenso schwer zu verstehendes Phänomen, und diese 'Inkommensurabilität' liegt nicht zuletzt in der für den österreichischen Autor typischen Sprachverwendung begründet. Versuche, sich Schwabs Werken kategorisierend zu nähern,¹ gab es in den vergangenen Jahren einige, die auch in Richtung auf ein mögliches Zentrum der Werke vorstießen. Andere erreichten als Fazit die Aussage, jeder unternommene Deutungsversuch Schwabscher Texte sei

- 1 Werner Schwabs Werk wurde in der (noch recht spärlichen) Forschung zu diesem Autor aus unterschiedlichen Perspektiven in dem schmalen Grenzstreifen zwischen Tradition und Innovation angesiedelt. Hier kristallisierte sich zumeist die Haltung heraus, Schwab sei im Grunde „kein großer Neuerer“. Jutta Landa: „Königskomödien“ oder „Fäkalien Dramen“? Zu den Theaterstücken von Werner Schwab. In: *Modern Austrian Literature*. Jg. 26. 1993. Nr. 3/4. S. 215-229. Bes. S. 220. – Was beispielsweise die Gattung seiner Stücke angeht, so reihte man Schwab (mit abweichendem Ergebnis) in die Vertreter des Neuen Volksstücks ein und stellte ihn an die Seite Turrinis, Kroetz' und anderer; vgl. hierzu: ebd. S. 218ff.; Dragutin Horvat: *Zersprachlichung der Wirklichkeit – Zerwirklichung der Sprache: Werner Schwab*. In: *Zagreber Germanistische Beiträge*. Beiheft 2. 1994: *Der Wende entgegen? Zum österreichischen Drama seit 1980*. S. 101-106. Bes. S. 103ff.; Ernst Nef: *Der Mensch, die Sache – und die Wut darob. Das Werk des Dramatikers Werner Schwab*. In: *Schweizer Monatshefte*. Jg. 75. 1995. Nr. 11. S. 30-32. Bes. S. 30 und weitere; vgl. mit anderer Bewertung auch: Hannelore Schlaffer: *Die Wörter des grotesken Körpers. Der Dramatiker Werner Schwab*. In: *Merkur*. Jg. 48. 1994. Nr. 538-549. S. 265-271. Bes. S. 265 (alles Volksstückhafte sei nur bewußt aufgebaute Kulisse) oder Joanna Jablowska: *Sprachspiele. Das postmoderne Unwissen. Zu Werner Schwab*. In: „Moderne“, „Spätmoderne“ und „Postmoderne“ in der österreichischen Literatur. Beiträge des 12. Österreichisch-Polnischen Germanistiksymposiums Graz 1996. Hg. von Dietmar Goltschnigg/Günther A. Höfler/Bettina Rabelhofer. Wien 1998 (= *Zirkular*. Sondernr. 51). S. 219-231. Bes. S. 221 (Schwab unternehme eine „sprachliche Zersetzung des Volksstücks“). – Schwab habe die bekannten Traditionen genutzt und experimentell verfremdet, so sei sein Schreiben mit der Chiffre „Traditionelle Modernität“ zu fassen; vgl. hierzu: Achim Nuber: *Traditionelle Modernität in Werner Schwabs Erzähltext „Abfall, Bergland, Cäsar. Eine Menschensammlung“*. In: *Sprachkunst*. Jg. 26. 1995. Halbbd. 1. S. 65-74.

unweigerlich zum Scheitern verurteilt, was wiederum von der sich einer eindeutigen Dechiffrierung entziehenden Sprache verursacht werde.²

Ein Etikett, das bisher schnell bei der Hand war, wenn es um Werner Schwab ging, ist das des postmodernen Autors;³ damit ging einher, daß seiner Sprache die konkrete Aussageabsicht abgesprochen und sie somit zu beliebigem Kombinationsmaterial, auch zu einer Collage ganz unterschiedlicher Zitate oder dem rein „selbstbezügliche[n] Spiel der Signifikanten“⁴ erklärt wurde. Schwabs Sprache sei Produkt einer „ausschließlichen oder ausschließenden Unsinn miteinführende[n], neu radikalisierte[n] 'Lust am Formulieren'“.⁵ Es ist sicherlich zu einfach, die für Schwabs Texte spezifische Sprache als Produkt eines mehr oder minder beliebigen „Spiel[s] mit Worten“ anzusehen,⁶ hingegen zeugen zahllose Sprachimplosionen auch von dieser Lust an der Sprache und ihrem zerstörerischen Potential. Darin, in dem großen Sprachwitz, liegt zum Teil die Faszination begründet, die der Rezipient Schwabs Werken entgegenbringen kann. Schwabs Bühnenwirksamkeit speist sich unter anderem aus der sprachlich erzeugten Komik, die in der Theaterlandschaft der 90er Jahre ihresgleichen sucht. So weisen denn Schwabs Texte, vor allem auch die essayistisch-theoretischen Aussagen zum eigenen Schreiben, einen großen Prozentsatz an dadaistisch produziertem 'Unsinn' („Das Gras ... das Gras ist eine lange explosive Auseinandersetzung mit ... mit dem Suppenteller“),⁷ leerer Sprachspielerei, Provokation und Selbststilisierung auf. Der Leser bzw. Zuschauer hält sich dabei an die von Schwab bewußt eingebauten, bedeutungsschwer klingenden Phrasen oder Zitate, versucht sie in einen sinnvollen Bezug zum Ganzen zu setzen, ja bemüht sich überhaupt um eine stringente Entschlüsselung des Schwabschen Codes – und wird zumeist zu keinem (traditionell) befriedigenden Ergebnis kommen. Die Enttäuschung der meisten Leseerwartungen ist Schwabs Texten inhärent.

- 2 Vgl. u. a. Jablkowska (wie Anm. 1). S. 231: „Jeder Deutungsversuch wird im Endergebnis einen Unsinn produzieren, weil er sich von jeder beliebigen Textstelle widerlegen läßt“.
- 3 Vgl. Horvat (wie Anm. 1). S. 103; Jablkowska (wie Anm. 1); Stephan Zimmermann: *Werner Schwab* (51. Nlg. Stand: 1. 8. 1995). In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. S. 4 u. ö.
- 4 Harald Miesbacher: *Vom Sprachproblemstellungskommando. Zu Werner Schwabs „Sprachtheorie“*. In: *Werner Schwab*. Hg. von Gerhard Fuchs/Paul Pechmann. Graz/Wien 2000 (= *Dossier. Die Buchreihe über österreichische Autoren*. Bd. 16). S. 59-80. Bes. S. 75.
- 5 Gerda Elisabeth Moser: *Oswald Wiener – Werner Schwab, Anfang und Ende einer radikalen literarischen Sprachkritik*. In: *Ide*. Jg. 18. 1994. Nr. 4. S. 97-109. Bes. S. 104; vgl. ähnlich auch Landa: „*Königskomödien*“ oder „*Fäkaliendramen*“ (wie Anm. 1). S. 221.
- 6 Moser (wie Anm. 5). S. 108.
- 7 Werner Schwab: *Königskomödien*. Graz/Wien 1992. S. 102.

Das alles in Rechnung gestellt, bleibt die virtuose und innovative Sprache Werner Schwabs jedoch nicht 'nur' auf der Ebene postmodern-unverbindlichen Sprachspiels. Das ganz eigene Idiom des Autors reflektiert vielmehr Funktionen, die der Sprache in der Philosophie seit Jahrhunderten zugeschrieben werden, und negiert diese Funktionen vor dem Hintergrund der (besonders in der österreichischen Literatur vehement auftretenden) Sprachkrise im 20. Jahrhundert. Schließlich, und das ist wohl ein besonderes Faszinosum seiner Texte, kann die Sprache, nachdem sie durch die Schrottpresse⁸ des Sprachvernichters Werner Schwab gegangen ist, einige dieser Funktionen wenigstens punktuell wieder übernehmen.

„Und wütend bedient man Sprache und Maschine“.⁹ Werner Schwabs
Umgang mit der Sprache

Das Unverwechselbare in den Werken Werner Schwabs ist sicherlich die Sprache, die schnell mit der Bezeichnung „Schwabisch“ versehen wurde. Das programmatische Stück hierfür ist *Hochschwab*, denn dieser Titel bezieht sich nicht nur auf den gleichnamigen Berg, sondern meint indirekt das spezifische Idiom der Schwabschen Texte sowie die darin stets enthaltenen sprachtheoretischen Reflexionen mit. Im Ton changiert „Schwabisch“ zwischen Aggression und Melancholie, zwischen satirischem Wortwitz und Kalauern. Hinzu kommen groteske Neologismen. Syntaktische und morphologische Strukturen werden bewußt ausgehebelt durch Zusammenziehungen, Verdoppelungen, Inversionen, falsch zugeordnete Suffixe und Präfixe. Die Wirkung auf den Leser resp. Hörer ist kalkulierte Irritation durch Paradoxa, Redundanzen, Tautologien und ad absurdum geführte Verkomplizierungen; „Versprecher aller Art“ treten auf.¹⁰ Nicht-literarische Einflüsse liegen im Beamtendeutsch, in der Sprache der Kinder, in dem parodistisch verfremdeten Jargon der Medien- und Warenwelt sowie (am deutlichsten in *Mein Hundemund*) im österreichischen Dialekt.¹¹ Aber auch an sprachphilo-

8 Vgl. eine von zahlreichen vergleichbaren Äußerungen Schwabs bei Helmut Schödel: *Seele brennt. Der Dichter Werner Schwab*. Wien 1995. S. 6.

9 Werner Schwab: *Dramen*. Bd. III. Graz/Wien 1994. S. 106.

10 Schwab: *Königskomödien* (wie Anm. 7). S. 92; vgl. dazu die für Schwabs Sprachtheorie programmatische Kombination aus Versprechen und Erbrechen im Untertitel von *Offene Gruben Offene Fenster*: „Ein Fall von Ersprechen“. Ebd. S. 7.

11 Die Integration von Dialekt in das Wortkunstwerk bezieht sich wiederum auf eine in der österreichischen Literatur präsente Tradition. – Das Burgtheater lehnte übrigens 1988 Schwabs *Präsidentinnen* ab, weil das Stück „[p]rimitive realistische Dialoge mit bayerischem Sprachklang, durchbrochen von bemerkenswert obszöner Phantasie“, aufweise; durch „mangelndes Sprachvermögen des Autors“ wirke „viele unfreiwillig komisch“. Das abschließende Urteil lautete: „Nicht aufführbar“; vgl. *Werner Schwab*:

sophischen Werken zeigte Schwab beachtliches Interesse, die er sich zwar in großer Breite, jedoch punktuell und autodidaktisch aneignete. Hier reicht der Bogen von Heidegger und Jaspers bis zu Derrida und Lacan. Einen wichtigen Einfluß auf Schwabs spezifischen Umgang mit Sprache stellt in diesem Kontext die Tradition der Sprachkrise und der experimentellen Sprachzertrümmerung dar, wie sie ein zentrales Moment der österreichischen Literatur im 20. Jahrhundert war. Schwab las Fritz Mauthner und Oswald Wiener, besonders dessen spätere, deutlich sprachskeptischen Werke.¹²

In Schwabs Dramen sprechen alle Figuren im Grunde eine Sprache; deutlich unterscheidbare Sozio- oder Dialekte gibt es nicht.¹³ Das „Schwabische“ findet sich in den Theatertexten und dem Roman *Abfall, Bergland, Cäsar*, zugleich aber auch in den theoretischen und persönlichen Schriftstücken wie Briefen. Selbst die mit Schwab geführten Interviews weisen Partikel des „Schwabischen“ auf, was belegt, daß diese spezifische Sprache nicht nur als charakterisierendes Merkmal bestimmter fiktionaler Figuren oder einmalig eingesetztes Stilmittel anzusehen ist, sondern eklatant zu Schwabs Selbstinszenierung als Autor gehört. Diese Inszenierung ist beträchtlich; sie führt über das Sprachliche hinaus in eine an Thomas Bernhard gemahnende Veränderung der eigenen Biographie zum Zwecke der Selbstverfremdung und Legendenbildung und trug wohl auch nicht unmaßgeblich zu dem kometenhaften Aufstieg des jungen Autors bei. Die permanente Selbstinszenierung macht es übrigens auch unmöglich, Schwabs Aussagen über sich, seine Sprache und sein Schreiben vorbehaltlos zu vertrauen.

Zudem bricht Schwabs Idiom bewußt mit jeder mimetischen Tradition. Es ahmt in keiner Zeile eine alltäglich gesprochene Sprache nach, sondern markiert konstant die Künstlichkeit und Fiktivität des gerade Gezeigten oder Erzählten. Damit gehen in alle Texte Schwabs, selbst in kurze essayistische Auftragsarbeiten, eingestreute Bemerkungen einher, daß das Gesagte auf Fiktion basiere und daher im Grunde „gelogen“¹⁴ sei. Überdies nimmt die Sprache in Schwabs Texten ein Eigengewicht an, das dem der dramatis

Die Präsidentinnen. Akademietheater/Burgtheater im Kasino am Schwarzenbergplatz. 1993/94. Hg. vom Burgtheater Wien. Wien 1994 (= Programmbuch. Nr. 126). S. 91.

12 Vgl. Schödel (wie Anm. 8), S. 15.

13 Freilich kommen graduelle Abweichungen vor. So klingen mitunter Bildungsdefizite und, im Gegenteil, übertrieben zur Schau gestelltes Bildungsgut auch sprachlich an.

14 Werner Schwab: *Der Schreibmuskel und der Suchtsetzen*. In: *Theater 1992. Das Jahrbuch der Zeitschrift „Theater heute“*. S. 32-34. Bes. S. 32; vgl. auch die Widmung zu *Volksvernichtung*: „Mir selber zugewidmet, dem Autor, dem großräumigen Lügner“. Werner Schwab: *Fäkalien Dramen*. Graz/Wien 1993. S. 121; vgl. auch Schwab: *Dramen III* (wie Anm. 9). S. 8: „Das Theater als der instruktivste Wahn und die herrschaftlichste Lüge...“.

personae oder des Schauplatzes gleichkommt.¹⁵ So finden sich in fast allen Dramentexten nicht nur Erläuterungen der Figuren und Orte, auch die Sprache des Stückes wird als die Handlung maßgeblich bestimmender Faktor vorgestellt.¹⁶

An Thomas Bernhard¹⁷ erinnern die ungehemmten Wortfluten der Figuren, die sich bei beiden österreichischen Autoren durch ihre Tiraden fäkalisch entleeren und 'auskotzen'. Bei Werner Schwab wird der Akt des Sprechens beinahe stereotyp mit diesen beiden Bereichen menschlicher „Ausscheidung“¹⁸ sowie mit körperlichen Vorgängen wie Essen und Ejakulation verbunden, und in dieser Hinsicht sind zahlreiche seiner sprachlichen Kunstwerke ganz im Sinne Bachtins als grotesk zu bezeichnen. Die Verbindung von Sprache und Körper ist grundlegend für Schwabs Texte.¹⁹ So formulierte er einmal, die einzige Möglichkeit, das degenerierte Theater (freilich nur momenthaft und verkrüppelt) wiederbeleben zu können, sei es, „Sprache in reines Menschenfleisch umzuwandeln... und selbstnatürlich um-

15 In einem Interview mit Sven Siedenbergl für die *Süddeutsche Zeitung* (Nr. 271. 25. 11. 1991. S. 32) antwortete Schwab auf die Frage „Sie interessiert am Theater vor allem die Sprache?“, „Genau. Der Inhalt ist sekundär. Das Mittel ist der Zweck. Zuerst kommt die Sprache, dann kommt der Mensch“.

16 Vgl. Schwab: *Königskomödien* (wie Anm. 7). S. 123; Schwab: *Dramen III* (wie Anm. 9). S. 198 u. ö.

17 Schwab hat Thomas Bernhards Texte nachweislich gekannt, vgl. Schödel (wie Anm. 8). S. 15 und Stefan Schwar: „Erzählfetzen: chronologisch“. Notizen zu den frühen Prosaarbeiten Werner Schwabs. In: *Werner Schwab*. Hg. von Gerhard Fuchs/Paul Pechmann. Graz/Wien 2000 (= *Dossier. Die Buchreihe über österreichische Autoren*. Bd. 16). S. 81-102. Bes. S. 101; vgl. in anderem Zusammenhang einige Parallelen bei Horvat (wie Anm. 1). S. 103; vgl. auch Schlaffer (wie Anm. 1). S. 265; dort (S. 268) zugleich eine Abgrenzung: „Schwabs Unsinnspoesie ist der wahre Hohn auf Bernhards Minimal art“.

18 Schwab: *Schreibmuskel* (wie Anm. 14). S. 34.

19 Vgl. dazu Corina Caduff: *Kreuzpunkt Körper: Die Inszenierungen des Leibes in Text und Theater. Zu den Theaterstücken von Elfriede Jelinek und Werner Schwab*. In: *Das Geschlecht der Künste*. Hg. von Corina Caduff/Sigrid Weigel. Köln u. a. 1996 (= *Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte. Kleine Reihe*. Bd. 8). S. 154-174; vgl. auch Jutta Landa: *Schwabrede = Redekörper*. In: *Werner Schwab*. Hg. von Gerhard Fuchs/Paul Pechmann. Graz/Wien 2000 (= *Dossier. Die Buchreihe über österreichische Autoren*. Bd. 16). S. 39-57. Bes. S. 40: „Indem sich Figurenrede als Redekörper präsentiert, stellen Schwabs Stücke die in der zeitgenössischen österreichischen Dramatik (Peter Turrini, Elfriede Jelinek, Peter Handke, Thomas Bernhard) bisher radikalste Verbindung von Körperlichkeit und Sprache her“. Vgl. auch Herbert Herzmann: *Volksstücksvernichtung oder mein Körper ist sinnlos. Anmerkungen zu den „Fäkaliendramen“ von Werner Schwab*. In: *Werner Schwab*. Hg. von Gerhard Fuchs/Paul Pechmann. Graz/Wien 2000 (= *Dossier. Die Buchreihe über österreichische Autoren*. Bd. 16). S. 106-124.

gekehrt“.²⁰ Die Figuren auf der Bühne werden zu Sprachkörpern: „Die Sprache ist der jeweilige Körper der agierenden Personen“.²¹ So benimmt sich die Sprache in Schwabs Stücken nicht nur körperlich (auch was extremes Wachstum, Wucherung oder Ausscheidung angeht, etwa in den ungedämmten Monologen oder neologistisch gebildeten Wortungetümen),²² sie ist auch von Vokabular und Metaphorik aus diesem Bereich bestimmt. Sprache ist folglich eng mit Körperfunktionen, besonders Sexualität und Fäkalausscheidungen, verbunden.²³ Schwabs Figuren sind jeder idealistischen Stilisierung entkleidet und auf ihren Körper sowie dessen Bedürfnisse und Exkremente reduziert. Diese Rückführung zeigt sich in der Sprache, zugleich wird sie durch die Sprache vorgenommen.

Sprache erhält auf der Bühne beinahe physisches Eigengewicht, sie wird zu einer gleichberechtigten Spielfigur. Jede an sich dramatische Grundkomponente, jedes Dialogische wird ihr ausgetrieben, vielmehr nutzt ein Monologisierender das Gegenüber, ähnlich wie bei Thomas Bernhard, zum Stichwortgeber für seine aggressiven Haßtiraden.²⁴ Die dauernde Wiederholung und außerdem prinzipielle Wiederholbarkeit dieser Monologe macht eine hermetische Sphäre der Sprache deutlich, aus der ein Entkommen unmöglich ist. Die Figuren in Schwabs Stücken sind Gefangene der Sprache, ihr Verhalten sowie die marginalen Reste ihrer Persönlichkeit sind sprachlich konditioniert. Identität oder ein Leben außerhalb der Sprache ist nicht denkbar („Man kann eben nichts als die Sprache“),²⁵ zugleich ist der Selbstbezug der Sprache größer als ihr Bezug zu einer eventuellen Welt außerhalb der Worte („Sprache ist selbstgenügsam Pornographie im Verhältnis zu was?“).²⁶ Schwabs Sprache stellt sich selbst zwischen den Zuschauer und die agierende Figur, so daß schon deswegen jede Einfühlung von vornherein unmöglich wird. Auch das Berichtete tritt in den Hintergrund; die Schwabsche Sprache schafft einen verfremdeten Code,²⁷ den der Leser (oft vergeblich) auf eine Botschaft hin zu entschlüsseln sucht.

20 Werner Schwab: *Das Grauensvollste – einfach wundervoll*. In: *Theater heute*. Jg. 1991. Nr. 12. S. 9.

21 Schwab: *Fäkaliendramen* (wie Anm. 14). S. 181; vgl. ebd. S. 13: „Die Sprache, die die Präsidentinnen erzeugen, sind sie selber“.

22 Vgl. Landa: *Schwabrede = Redekörper* (wie Anm. 19). S. 45. Landa sieht in dieser mimetischen Wiedergabe körperlicher Funktionen durch Sprache das wirklich Neue und Innovative Schwabscher Texte.

23 Vgl. z. B. Schwab: *Königskomödien* (wie Anm. 7). S. 96.

24 Vgl. Landa: „Königskomödien“ oder „Fäkaliendramen“ (wie Anm. 1). S. 222.

25 Schwab: *Fäkaliendramen* (wie Anm. 14). S. 181.

26 Schwab: *Dramen III* (wie Anm. 9). S. 136.

27 In einem Interview mit Sven Siedenbergl für die *Süddeutsche Zeitung* (Nr. 271. 25. 11. 1991. S. 32) äußerte Schwab: „Ich erzähl ja nichts, was nicht schon erzählt worden ist. Es geht einfach darum, daß man etwas neu codiert“.

„ALSO bauen wir halt etwas GANZ was SCHÖNES zusammen aus einem sogenannten menschenfeindlichen Material“.²⁸ Das Sprachkunstwerk als Schrottskulptur

Schwab erhebt den kalkulierten Bruch jeder grammatischen Regel zur artistischen Technik. Sprache wird als „buntes Material in Massen“²⁹ gesehen, mit dem Werner Schwab arbeitet, das er zerlegt und kreativ montiert.³⁰ Dazu wird das Material Schwabscher Wort-Plastiken in enge Beziehung zu organischen 'Werkstoffen', wie Teilen des menschlichen Körpers und auch dessen Ausscheidungen, gesetzt. Somit benutzt Schwab nicht nur die Methode der Wiener Gruppe, Sprache in ihre 'materiellen' Einzelteile zu zertrennen und diese neu zu kombinieren, sondern in übertragenem Sinn auch Techniken aus seiner eigenen Arbeit als bildender Künstler. Die Wiener Aktionisten müssen als Vorläufer³¹ hierfür genannt werden, allen voran Hermann Nitsch mit seinem „Orgien Mysterien Theater“, dessen Werke sein Diktum illustrieren: „wir sind das stärkste, unersättlichste und rücksichtsloseste mordende raubtier“. Auch Schwab zeigt das, die Sprache nutzt er dafür als Demonstrationsobjekt und Tötungswerkzeug zugleich.³²

Sprache ist für Schwab in dieser Hinsicht Material, organisch, daher verfaulend, daher eigendynamisch. Damit geht das Bild einher, das Schwab stereotyp für die von ihm benutzten Materialien, oft als Synonym für Sprache, gebraucht: Abfall, Dreck,³³ Schrott. Schwab montiert auch in literarischer

28 Schwab: *Fäkaliendramen* (wie Anm. 14). S. 10.

29 Schwab: *Königskomödien* (wie Anm. 7). S. 91.

30 Vgl. die einschlägigen Äußerungen Werner Schwabs, zitiert bei Miesbacher (wie Anm. 4). S. 70ff.

31 Nigehell weist für Schwabs Arbeiten als bildender Künstler noch weitere wichtige Einflüsse nach: Dada, George Grosz, John Heartfield, Damien Hirst, Francis Bacon, André Serrano und Peter Greenaway. Franz Nigehell: *Die Anatomie des Verdeckens. Zu Werner Schwabs bildkünstlerischen Arbeiten*. In: *Werner Schwab*. Hg. von Gerhard Fuchs/Paul Pechmann. Graz/Wien 2000 (= *Dossier. Die Buchreihe über österreichische Autoren*. Bd. 16). S. 176-182. – Gerade Greenaway dürfte mit der in seinen Filmen und Installationen häufig hergestellten Verbindung von Schrift, Körper und Kunstwerk auch Schwabs Literatur maßgeblich beeinflusst haben.

32 Vgl. die programmatische Aussage der Pianistin in *Hochschwab*: „Bauen wir ein Psychotop aus Fetzen, Farbe, Musik. Modellieren wir noch einen Spaß und teilen wir uns in zwei Reichshälften. Drücken wir einen kranken Innenbegriff, nämlich den Begriff Phantasie, so lange, bis er vor lauter Atemnot zu stinken beginnt“. Schwab: *Königskomödien* (wie Anm. 7). S. 114.

33 Vgl. neben dem Essay *Der Dreck und das Gute. Das Gute und der Dreck* (Graz/Wien 1992 [= *Essay. Eine Literatur-Reihe*. Bd. 15]) auch Schwab: *Königskomödien* (wie Anm. 7). S. 239.

Hinsicht: in den zahllosen verballhornten oder mitunter transkribierten³⁴ Zitaten aus den Werken Goethes, Schnitzlers und anderer, aus Songtexten,³⁵ Werbesprüchen etc. – objets trouvés, Konsummüll, den es zu recylen gilt, allerdings nicht in dem Sinne, daß daraus ein neues funktionstüchtiges und konsumtaugliches Objekt würde. Sprach-Müll wird für Schwab Material und Werkstoff, dessen Verwesung eine erwünschte Eigendynamik in das damit montierte Kunstwerk bringt; auch der bildende Künstler Werner Schwab arbeitete mit zumeist organischem Abfall. Schwabs Plastiken aus tatsächlichem Unrat und seine Plastiken aus sprachlichem Unrat sind Fäulnis-skulpturen, Dichtung wird zur „Speisekammer der Verwesung“.³⁶

Dabei gibt sich die Sprache selbst als handwerklich bearbeitbares Material zu erkennen; alles natürlich Gewachsene, alles Idealisierte oder Höhere an ihr wird als Illusion entlarvt. Die Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat sowie grammatische Strukturen werden als beliebig veränderbar vorgeführt.³⁷ „Die Wörter verlassen die Sachen und die Ketten zu den Sachen und heißen nichts mehr, heißen gar nichts mehr und sind eine Unterhaltung“, heißt es ironisch in *Hochschwab*.³⁸ Damit steht in Beziehung, daß Stimmlage, Artikulation, Sprachrhythmus, Rededuktus etc. nicht mehr inhaltlich an das Ausgesagte gekoppelt sind. Schwab experimentiert durch seine Figuren vielmehr mit allen möglichen Arten, wie etwas geäußert werden kann, ohne daß die jeweilige Form mit dem Inhalt der Botschaft in Zusammenhang stünde: sie schreien, deklamieren, verwandeln das Gesagte in Töne und Rhythmus etc., und das eben ohne jede inhaltliche Motivierung. Das Pendant dazu sind im Schriftbild die semantisch zumeist nicht begründeten

34 So scheinen folgende Zeilen eine (ironische) Transkription von Eichendorffs „Schläft ein Lied in allen Dingen,/ Die da träumen fort und fort,/ Und die Welt hebt an zu singen,/ Triffst du nur das Zauberwort“ zu sein: „ein Gedicht ist in allen Sachen eingebaut/ die einen auffinden müssen/ wenn einen die Sachen anschauen/ und wenn man die Sachen anschaut/ und für die Sachen eine Anschauung tätigt / dann wird das Ganze zusammengeschauf / [...] ein Gedicht das die Sachen zusammenverzählt / bis sie zusammengehören können“. Schwab: *Fäkaliedramen* (wie Anm. 14). S. 188f; vgl. Joseph von Eichendorff: *Gedichte. Erster Teil. Text.* Hg. von Harry Fröhlich/Ursula Regener. Stuttgart u. a. 1993 (= *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff. Historisch-kritische Ausgabe.* Begr. von Wilhelm Kosch und August Sauer. Fortgef. und hg. von Hermann Kunisch (†) und Helmut Koopmann. Bd. I/1). S. 121.

35 So bezieht sich Mephistos Sentenz „denn Gott hat sich erschossen/ ein Dachgeschoß wird ausgebaut“ (Schwab: *Dramen III* [wie Anm. 9]. S. 101) auf *Haus der Lüge* von den *Einstürzenden Neubauten*.

36 Schwab: *Königskomödien* (wie Anm. 7). S. 74.

37 Vgl. ebd. S. 117: „Und was hat eure Sprache den Sachen außerhalb der Sprache jetzt erzählt? Was hat eure Sprache nun den Außensachen angetan? Kein Mensch kann eure Bilder behaupten und behalten. Ihr baut nur ungehaltene Zusammenhänge auf zwischen euch“.

38 Ebd. S. 96.

Großbuchstaben, die mit der Erwartung des Lesers spielen, das betreffende Wort sei besonders wichtig. Mitunter, etwa in *Abfall, Bergland, Cäsar*, ergeben die Passagen in Großbuchstaben eigene 'Binnentexte', die zerstückelt in den Haupttext eingefügt werden.³⁹

Diese Partikularisierung kann als programmatisch angesehen werden. Die Sprache ist bei Schwab ein gewaltsam isoliertes Medium. Die Verbindung zwischen Sprache und Sprecher ist ebenso zerrissen wie die zwischen Sprecher und Hörer: „Sprache tut nicht so mit sich/ als ob sie für uns wär'/ und wir für sie“.⁴⁰ Auch die (in der Sprachphilosophie seit der Antike diskutierte wie problematisierte) Relation von Signifikant und Signifikat, von *verbum* und *res* wird bei Schwab fragwürdig.⁴¹ Das zeigen schon die irritierenden Sprachspiele mit der wörtlichen und übertragenen Bedeutung von Redewendungen. Schwabs Sprache ist deshalb sehr bildreich. Diese Bilder, Vergleiche und Analogien sind aber oft mindestens schief, wenn nicht sogar ganz falsch; häufig ergibt sich in diesem metaphorischen 'Fauxpas' jedoch ein neuer, die schöne Fassade einreißender Sinn.

„Nun, es ist alles ein Sprachproblemstellungskommando...“.⁴²
(Selbst)Entlarvung durch Sprache

Sprache ist auch bei Werner Schwab ein Indikator für die Soziabilität der Sprecher und den freiheitlichen Zustand der Gesellschaft. In diesem Sinne erweist sich sein Sprachverständnis tatsächlich als in etlichem traditionell, geht diese Vorstellung doch mindestens bis in die Sprachphilosophie des 18. Jahrhunderts zurück. Die deformierte Sprache verweist auf, und das ist ein Grundthema Schwabscher Werke, existentiell gestörte zwischenmenschliche wie soziale Bindungen. Des weiteren zeigen sich in der Sprache die Entindividualisierung und Verdinglichung der Sprecher in einer von Schwab mit großer Aggression sezierten Gesellschaft. Individuen sucht man vergebens, die Figuren sind vielmehr austauschbar, eben „menschenmaterial“, das wie in einem Objektinventar von A bis Z zu kategorisieren ist.⁴³ Zwar haben (neben Generalisierungen wie „Der Mäzen“, „Der Bauer“) einige der Figu-

39 Vgl. Nuber (wie Anm. 1). S. 72.

40 Schwab: *Dramen III* (wie Anm. 9). S. 85.

41 Vgl. dazu auch Julian Preece: *The use of language in the plays of Werner Schwab. Towards a definition of „das Schwabische“*. In: *Contemporary German Writers, Their Aesthetics and Their Language*. Hg. von Arthur Williams/Stuart Parkes/Julian Preece. Bern u. a. 1996. S. 267-282. Bes. S. 278 sowie Landa: *Schwabrede=Redekörper* (wie Anm. 19). S. 48.

42 Schwab: *Fäkaliedramen* (wie Anm. 14). S. 124.

43 Vgl. hierzu den Aufbau von Schwabs einzigem veröffentlichten Roman *Abfall, Bergland, Cäsar*. Werner Schwab: *Abfall, Bergland, Cäsar. Eine Menschensammlung*. Salzburg/Wien 1992.

ren Eigennamen, die in ihrer Form mitunter sogar an liebevoll-neckende Spitznamen erinnern, aber diese Namen („Frau Wurm“, „Schweindi“, „Fotzi“) denunzieren satirisch die Unmenschlichkeit oder Identitätslosigkeit der Figuren.

Das zeigt sich auch deutlich in der Art, wie der einzelne von sich selbst spricht. Das Personalpronomen ich findet sich so gut wie nicht; bezeichnet eine Figur sich selbst, so nennt sie sich den „meinigen Menschenplaneten“, „alles Meinige“, „mein Mirmich“ o. ä.⁴⁴ Auch spiegelt sich die innere wie äußere Verkrüppelung der Figuren in Formulierungen, in denen der menschliche Körper sprachlich in einzelne Teile zerlegt wird, die anarchistische Eigendynamik erhalten. Ein Beispiel in bezug auf die chaotische Verselbständigung der Sprechorgane ist die Bemerkung des Hundsmaulsepps: „jetzt plärrt sie wieder/ die Hundsmaulstimme/ innen/ ohne eine Gurgel“.⁴⁵ Auf die Sprache bezieht sich eine Aussage, die erneut die Zerteilung einer ganzheitlichen Identität ausdrückt und in Analogie dazu auf den Zerfall des Mediums selbst hinweist: „Der Mund und das Ohr haben keine Verbrüderung“.⁴⁶ Die Verselbständigung der Körperteile nimmt nicht nur die in den Stücken ‘vollzogene’ (oft kannibalische) Zerstückelung der jeweiligen Figuren vorweg, sondern ist ein eindringlicher Beweis für die Ohnmacht und automatenhafte Leere der Personen: „ich unterstehe mir ja nicht selber“.⁴⁷

Das alles gilt übrigens auch für Schwab, der sich sprachlich in die Reihe seiner Figuren stellt. Selbst in seinen essayistischen Texten (mitunter Auftragsarbeiten, deren Leser und Initiatoren, beispielsweise die Zeitschrift *Theater heute*, mit der Erwartungshaltung an den Text herangehen, Werner Schwab spreche dort direkt zu ihnen) fehlt jedes ‘ich’. Hier ist, ironisch mit der Neugier der Leser spielend, von „man selber, die Autorenschaft ist gemeint“, oder bestenfalls „von einem selber“⁴⁸ die Rede. Schließlich bezeich-

44 Schwab: *Königskomödien* (wie Anm. 7). S. 96; Schwab: *Fäkaliendramen* (wie Anm. 14). S. 195 und 203. Schwab befindet sich hier erneut in einer Traditionslinie innerhalb der österreichischen Literatur, denn bereits Oswald Wiener äußerte seine Skepsis, ob dem Personalpronomen ich wirklich eine anthropologische Konstante wie Identität entspreche oder ob letztere nicht vielmehr reines Konstrukt sei; vgl. dazu auch Markus Paul: *Sprachartisten – Weltverbesserer. Bruchlinien in der österreichischen Literatur nach 1960*. Innsbruck 1991 (= *Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe*. Bd. 44). S. 88.

45 Schwab: *Fäkaliendramen* (wie Anm. 14). S. 183.

46 Ebd. S. 192.

47 Ebd. S. 183; vgl. ebd. S. 193: „Dann macht die Welt wieder mit dir was sie will“; vgl. Schwab: *Königskomödien* (wie Anm. 7). S. 65: „Die anderen Personen schwimmen im ‘Original’ des Sprachflusses“.

48 Schwab: *Schreibmuskel* (wie Anm. 14). S. 32 und 34; vgl. ebd. S. 32: „Die hier schrif-tende Autorenschaft“ oder S. 34: „des Verfassers der diesigen Schrift“. Wenn einmal im Text „ich“ fällt, so wird es sogleich verfremdet in: „ich, mein Eigendichter“ (ebd. S. 34).

net sich der Autor gar als den „Schreibmuskel“,⁴⁹ was die Destruktion von Körper und Identität sowie die Reduktion des angeblich freien Willens hin zu mechanischem Ausführen höherer Befehle auf die Spitze treibt. Zugleich wird hier das Handwerkliche und Körperliche der Kunst, das Schwab so oft betont, sichtbar.

Ebenfalls werden Subjekt und Objekt vertauscht, oder Dinge erhalten menschliche Eigenschaften.⁵⁰ Das handelnde Subjekt wird dadurch als Illusion und von der Welt der Objekte beherrscht entlarvt.⁵¹ Sachen oder Abstrakta werden personifiziert, Personen verdinglicht: „Das Essen ist jetzt fertig mit mir“.⁵² Dem steht zur Seite, daß die Figuren auf der Bühne konsequent und ohne Skrupel wie Gegenstände beseitigt oder wie Tiere abgeschlachtet werden.

Die Sprecher sind bei Schwab nicht Herren ihrer Sprache, sondern werden wie Bauchrednerpuppen von der Sprache gesprochen („Sprecher und Besprochenes vermischen sich dann überdeutlich und wirken dadurch ‘unrein’“).⁵³ Die Sprache dominiert und kontrolliert ihre Verwender; sie „zerzt die Personen hinter sich her: wie Blechbüchsen, die man an einem Hundeschwanz angebunden hat“.⁵⁴ Dieses Zitat stammt aus dem Schauspiel *Mein Hundemund*, in dem der Protagonist am Ende von seinem Hund, den er das ganze Stück über mißhandelt hat, zerfleischt wird. Der schon im Vorfeld hergestellte Bezug zwischen Hund und Sprache läßt eine (freilich nicht deckungsgleiche oder gar allegorische) Übertragung zu – die Sprecher leben ihre Aggressionen an der und durch die Sprache aus, schließlich werden sie von der Sprache vernichtet. Hier wird ein für Schwabs Sprachauffassung charakteristisches Wechselverhältnis sichtbar. Der Mensch ist von der Sprache konditioniert; sie wird somit zur Bedrohung und zum identitätszerstörenden Faktor. Schwabs Texte stellen die inzwischen traditionelle Frage nach der Determinierung des Individuums durch Sprache, wie sie etwa zentrales Thema in Peter Handkes *Kaspar* war, neu. Zwischen Sprache und Sprecher besteht ein Abhängigkeitsverhältnis, das der Sprache die mächtigere Position einräumt. Eine solche Unfreiheit schürt im Sprecher Angriffslü-

49 Ebd. S. 34.

50 Zum Beispiel: „die Straße geht auf uns hinüber“ (Schwab: *Königskomödien* [wie Anm. 7], S. 92)/ „Mein Auto ist schwer erkrankt. [...] Wie soll ich jeden Tag unsere Schweine verlassen können, wenn der Vergaser zuhause bleiben will“./ „das Gras muß mich wieder einmal niederstechen“ (beim Mähen gesprochen; Schwab: *Fäkalien Dramen* [wie Anm. 14], S. 185 und 195); vgl. die Rede der Frau ebd. S. 197.

51 Vgl. dazu auch Schwab: *Schreibmuskel* (wie Anm. 14), S. 34: „Die vermeintlich meiningen Dinge haben sich alsoartig verfremdet. Die Dinge haben sich, sich erscheinungsmäßig verabschiedend, umverwüestet“.

52 Schwab: *Fäkalien Dramen* (wie Anm. 14), S. 201.

53 Ebd. S. 60.

54 Ebd. S. 181.

ste, die zunächst nur durch die Sprache, später in den Theaterstücken auch durch Taten (in der brutalen Ermordung Mariedls in *Die Präsidentinnen* etc.) ausgelebt werden. Mit der Kontrolle über die Sprache geht auch die aufklärerische Hoffnung auf eine Kontrolle der Welt endgültig verloren. Das Subjekt handhabt die Umwelt nicht souverän, im Gegenteil; seine Autonomie wird als inhaltsleere Floskel der Klassik abgetan. Schwabs Sprache weist deswegen auch deutlich mehr Passiv-Konstruktionen auf als eine alltägliche Umgangssprache. Bestes Beispiel in bezug auf die Sprache ist hier die Selbsteinschätzung der Sängerin in *Hochschwab*: „ich werde gesprochen“. ⁵⁵

Die Störung der Subjekt-Objekt-Kategorien und der Unterscheidung von Innen- und Außenwelt spiegelt sich in der für Schwab typischen Vertauschung der Pronomen, ⁵⁶ die zudem nicht unmaßgeblich zur Komik der Stücke beiträgt. Die Häufung von Wendungen wie „in hinein“, „aus heraus“ oder „an heran“ suggeriert zudem die (auch körperliche) Bedrohung durch Sprache: „weil man für ein Beispiel etwas an sich herankauft“, ⁵⁷ „und dann täte man in die fetten Kinder ein Geld hineinstecken“ oder „dir will ich ein Umbringen an den Körper heranbringen“. ⁵⁸

All diese Strategien dienen nicht unbedingt dazu, daß sich der Leser mit Schwabs Texten leichttut; ein rasches und eindeutiges Verstehen-Können bleibt bewußt auf der Strecke, die kommunikative Funktion der Sprache wird untergraben. Die Ursache dafür liegt nicht in billiger Provokation oder Unfähigkeit begründet, vielmehr spiegelt diese Art der Sprache die bis ins Innerste zerrissenen zwischenmenschlichen Beziehungen. Kommunikation zielt bei Schwab nicht nach außen auf konstruktive Verständigung mit einem Partner, sondern zeigt monologische, den einzelnen von jeder Sprachgemeinschaft ausschließende Tendenzen. Zugleich verliert Sprache somit zu einem großen Teil ihre Funktion, auf eine außersprachliche Objektwelt zu verweisen, und bezieht sich in tautologischen Zirkeln nur mehr auf sich selbst. Die Sprache gehört in Schwabs Stücken dadurch am ehesten zu den auf der Bühne präsentierten Objekten.

Noch in anderer Hinsicht wird die Sprache zum Indikator: sie entlarvt die dem Figurenpersonal zugrundeliegende Geisteshaltung, obwohl zahlreiche Personen bemüht sind, diese sprachlich zu verschleiern. Die Allgegenwart nationalsozialistischer Vokabulars (auch in ganz unterschiedlichen Situationen und Milieus) verdeutlicht, einem zentralen Thema österreichischer Literatur seit 1945 gemäß, wie präsent faschistisches Gedankengut in der zeitgenössischen österreichischen Gesellschaft noch immer sei. Das Be-

55 Schwab: *Königskomödien* (wie Anm. 7), S. 96.

56 Vgl. Preece (wie Anm. 41), S. 272f.

57 Schwab: *Schreibmuskel* (wie Anm. 14), S. 32.

58 Schwab: *Fakaliendramen* (wie Anm. 14), S. 191 und 197.

sondere daran ist, daß sich in allen sozialen Schichten, Berufs- und Altersgruppen dieses Vokabular findet. Selbst die in den Stücken gerade noch zur Identifikation tauglichen Figuren (der Hundsmausepp, Herrmann Wurm etc.) sowie die ansonsten die Sprache „ironisch bis zur Auflösung“⁵⁹ verwendenden Künstlerfiguren „der geniale Komponist“ und „die geniale Pianistin“ (übrigens beide eine Mischung aus Punk-Anarchisten und Vertretern eines Fin de siècle-Ästhetizismus) sprechen von „Führerstellvertreter“, „Eierschalenhitler“, dem „akustischen Endsieg“ oder von „entartet“, „das Minderwärtige“ und „Konzentrationslager“.⁶⁰

Auch die latente Brutalität der Gesellschaft wird vielfältig indirekt zum Thema: so ironisiert Schwab etwa in einer von *Theater heute* initiierten Äußerung zum Theater die Gefährdung eines Intellektuellen im Kunstbetrieb,⁶¹ wenn er von der damit „in Anschlag gebrachte[n] Fragestellung“⁶² schreibt. Die fehlerhaft wirkende Kombination von „Fragestellung“ und „in Anschlag gebracht[er]“, was eindeutig mit einer Waffe konnotiert wird, äußert eine empfundene Bedrohung und gehört zu einer breiten Schicht von für Schwab typischen Sprachspielen, die auf Gewalttätigkeit, Ohnmacht oder Schmerz verweisen. Dieses Gefühl bleibt dann auch als einziges nicht sofort relativiertes Fazit des essayistischen Textes stehen und stellt wohl Schwabs Antwort auf die „in Anschlag gebrachte Fragestellung“ dar: „Alles tut halt also eben eigennützig immerzu beträchtlich weh, UND selbst diese Behauptung ist das mühsam transpierte Sekret eines langjährigen Durchschnitts“.⁶³

Die Brutalität, denen die Figuren ausgesetzt sind und die sie selbst erzeugen, hat in den Dramen zwei Ventile: meist pantomimisch ablaufende Zerstückelungsszenen sowie darauf vorbereitende, variationslos abgespulte Worttiraden. Hier wird eine Spannung sichtbar, die die gesamten Dramen Werner Schwabs bestimmt: sie oszilliert zwischen den handlungsarmen und durch ausufernde Monologe geprägten Sprachszenen und den auf Sprache völlig verzichtenden, dafür extrem tatenreichen Bewegungschoreographien. War vorher die Gewalt vor allem in der Sprache präsent, so explodiert diese in stummen Tötungsorgien, die allerdings als logische Folge der bislang rein verbalen Brutalität anzusehen sind. Die Verletzungen, die die Figuren in *Hochschwab* dem Impresario mit Worten beibringen, bevor sie ihn am Ende

59 Schwab: *Königskomödien* (wie Anm. 7). S. 65.

60 Schwab: *Fäkaliendramen* (wie Anm. 14). S. 193; vgl. Schwab: *Königskomödien* (wie Anm. 7). S. 71f. und 77.

61 Diese Attitüde wird freilich erneut zur Selbststilisierung genutzt; vgl. auch Schwab: *Schreibmuskel* (wie Anm. 14). S. 34: „Nun, anno dazumal, als man nichts war, als eine wütende Erscheinung, die immer zeitlich zu existieren wußte, da konnte sich kein Mensch ohne mich mit mir fertigbeschäftigen. Und jetzt wird man ohne eine eigene körperliche Erlaubnis beschaut, belesen und besprochen“.

62 Ebd. S. 32.

63 Ebd. S. 33.

töten, äußern sich bei ihm in Sprachwunden: er kann passagenweise nur mehr stammelnd um Schonung bitten („Nein...nicht sagen so...nicht sprechen so...“) und macht die „Schlächtersprache“ für seine Qual verantwortlich.⁶⁴

Wann immer Schwabs Sprache die Funktion übernimmt, den Sprecher und dessen verdrängte Bestialität oder gesellschaftliche Mißstände, wie etwa die Bildungsborniertheit des Theaterpublikums, zu entlarven, erreicht sie hohes satirisches Potential. Als Beispiel sei auf die typisch Schwabschen Neologismen und die an Stilblüten erinnernden Kombinationen („rotweiß-rote Marschmusiknahrhaftigkeit“)⁶⁵ verwiesen. So wird von einer Theaterbesucherin aus Wien berichtet, „die sonst in Zigeunerbaronpausen oder Fledermauspasen ein kulturelles Gläschen zu trinken pflegt“,⁶⁶ aber auch Schwabs Stücke mit demselben Unterhaltungseffekt zu goutieren weiß. Die Orientierung des Kunstbetriebs an der Verkäuflichkeit und den Gesetzen der Marktwirtschaft wird satirisch in *Hochschwab* zum Thema gemacht. Hier ist es wie in allen Stücken Schwabs: es werden keine breiten sozialkritischen Analysen oder politischen Parolen präsentiert, vielmehr deckt Schwab allein durch satirische Neologismen bestimmte Mechanismen auf, etwa wenn die Figuren den Mäzen als „Geldmusikmensch“ oder „Geldkunstmensch“ bezeichnen.⁶⁷ Die von ihm sentimental idealisierte Hoffnung darauf, an dem (angeblich) gemütlichen und authentischen Leben einer ländlich-österreichischen Gastwirtschaft teilnehmen zu können, wird allein schon als (für die österreichische Gesellschaft repräsentative) Illusion mit gefährlichen oder gar leidvollen Folgen entlarvt, wenn er sagt: „Wir werden die Buschenschenke befahren, die uns schon haufenweise *Freude angetan hat* in der Vergangenheit“.⁶⁸

Ein weiteres Beispiel dieser satirischen Entlarvung durch Sprache ist die bigotte Erna in den *Präsidentinnen*. Ihre Monologe sind auf dogmatische Phrasen aus dem Bereich des Katholizismus fixiert. Erna ist aber auch in der Hinsicht eine typisch Schwabsche Figur, daß sie die Sprache wie eine Maske aufsetzt, um die dahinterliegende, ganz unchristliche Brutalität zu verbergen. Sie kann ihre Rede aber zu keiner Zeit wirklich kontrollieren, so daß in diesem Fall die Eigendynamik des Mediums ihre Verdrängungsmechanismen unterläuft und trotz allem diaphan wird für die ‚Wahrheit‘. Erna wird somit doppeltes Opfer der Sprache: jede Identität oder Individualität erstirbt

64 Schwab: *Königskomödien* (wie Anm. 7). S. 74.

65 Ebd. S. 88.

66 Schwab: *Das Grauensvollste* (wie Anm. 20). S. 9.

67 Schwab: *Königskomödien* (wie Anm. 7). S. 69 und 99; vgl. ebd. S. 79 eine Selbstaussage des Mäzens: „Jetzt wird es endlich abwechslungsamüsant, wie es immer in mir als führendes Geld für die totale Musik anberaumt gewesen ist“.

68 Ebd. S. 72. Hervorhebung von mir.

in dem Gefängnis der Worte. Diese machen zugleich aber die Mechanismen sichtbar, die wie Prothesen Ernas innere Verkrüppelung verbergen sollen, aber zu weiterer Brutalität und Verstümmelung (etwa an ihrem Sohn Herrmann) beitragen. Die einengende Starrheit, die Erna in ihrem Umfeld errichtet, korrespondiert mit den von ihr ständig reproduzierten Floskeln.

„Die Welt, sie hat uns wieder“. Vom Aufbrechen dogmatischer
Formelsprache

Mit der Sprache von Figuren wie Erna entlarvt und destruiert Schwab starre Formeln, die eine inhaltliche Verhärtung nach sich ziehen und in Folge den Sprecher in dem Versuch, die Welt gedanklich und sprachlich zu handhaben, einschränken. Die Sprache wird als beengendes Gefängnis erlebt und als solches ausgewiesen. Sie drückt nicht nur die dadurch entstandene Qual der Figuren (in monologischen Haßtiraden) aus, sondern vergrößert mit jedem Satz die Unfreiheit und verursacht neuen Schmerz. Sprechen ist für keine Figur nur eine befreiende oder leichte Tätigkeit, im Gegenteil: es bedeutet „Arbeit“, „Widerstand“, „Anstrengung“,⁶⁹ eben: „todtraurig sich verlustierende[] Sprachschmerzlektionen“.⁷⁰

Formeln wie „nur nicht den Kopf verlieren“⁷¹ oder „Die Welt, sie hat uns wieder“⁷² werden in ihrer Inhaltslosigkeit vorgeführt. Dabei geht es gerade auch um Phrasen einer (illusionären) österreichischen Gemütlichkeit oder aus sentimentalisierten Kolportagewerken. Der Impresario träumt etwa von „lauter Schutzengeln, die ja so gerne naschen“.⁷³ Auch weitere Klischees besonders aus Heimatfilmen oder -romanen werden grell-provokant destruiert. So nimmt der Geschlechtsverkehr zwischen der Sängerin aus der Stadt und dem Altbauern die klischeehafte Vorstellung des gesunden Landlebens (verbunden mit der Chiffre des tiefen, grünen Waldes) im Gegensatz zum degenerierten Stadtleben wieder auf, wenn die Sängerin mit deutlich erotischer Konnotation zum Altbauern sagt: „Jetzt kannst du dein gesundes Land in meine Stadt hineinpumpen [...]. Willst du ihn nicht ... den meinigen tiefen Wald?“⁷⁴ Ähnlich wie in Neuen Volksstücken etwa eines Horváth oder Kroetz wird so jede rührselige Heimatromantik als Lebenslüge entlarvt, unter der aggressive Sexualität und Gewalt sichtbar werden.

Diese Formeln werden zusätzlich entwertet durch minimale sprachliche Veränderungen, Inversionen oder tautologische Wiederholungen: „Nur nix

69 Schwab: *Fäkalien Dramen* (wie Anm. 14). S. 13.

70 Schwab: *Dramen III* (wie Anm. 9). S. 8.

71 Schwab: *Königskomödien* (wie Anm. 7). S. 93.

72 Ebd. S. 118.

73 Ebd. S. 97.

74 Ebd. S. 103.

verkommen lassen ganz. Nix anbrennen lassen voll. [...] Mein Gott, was für ein Abend; was für ein Gott, mein Abend...“.⁷⁵ Durch diese Art der Verfremdung wird die Sinnentleertheit der Sätze deutlich. Sie wirken auf den Zuhörer fern und unangebracht, eine weitere gedankenlose Verwendung wird wohl wenigstens für kurze Zeit erschwert. Der Verfremdungseffekt stellt sich auch ein, wenn Schwab, was typisch für sein bewußt infantilisiertes Schreiben ist, übertragene Bedeutungen wörtlich nimmt: „Meine sich verfärbenden Schulterblätter im Herbst...“.⁷⁶ In anderen Passagen werden mit demselben Resultat bekannte Floskeln als Spielmaterial für dadaistische Sprachexperimente genutzt; eine Verwandtschaft sinnlos gewordener Phrasen mit bewußt unsinnigen Dada-Gedichten wird somit angedeutet:

Ich werde etwas Nichtiges sagen:
Das Essen ist fertig
es ist klares Wetter
es verfärbt sich
jedes Trommelfell wird älter
jetzt produzieren wir wieder Fingernägel mit Köpfen⁷⁷

Ein weiteres Beispiel zeigt erneut, wie Schwabs Texte sentimental-schnulzige Phrasen und die dahinterstehende Lebenslüge destruieren. Der Komponist äußert: „Musik liegt also in der Luft“. Die Pianistin ergänzt diesen Schlagertitel mit einer paradoxen Unsinnbehauptung: „Musik liegt in der Luft, also ein ausgestopfter Vogel ist durch seine Handhabbarkeit lebendiger als ein davonfliegender“. „[A]lso“ scheint eine synonym verwendete Erklärung des ersten Satzteils („Musik liegt in der Luft“) einzuleiten. Die nur scheinbare Erläuterung im zweiten Teil („ein ausgestopfter Vogel ist durch seine Handhabbarkeit lebendiger als ein davonfliegender“) entlarvt jedoch indirekt die Floskelhaftigkeit von „Musik liegt in der Luft“: durch solche Phrasen wird Lebendiges oder Freies (wenn man den davonfliegenden Vogel so ‘deuten’ will) abgetötet und auf dessen Handhab- und Verwertbarkeit reduziert.

Der Komponist nimmt nun erneut den Spielball auf und wirft ihn zurück. Er erweitert diese Thesen mit exkursiven, sich semantisch immer mehr verschlingenden Zusatzbehauptungen, bis jedes Sinnrelikt der Ausgangsphrase ad absurdum geführt ist. Des weiteren setzen die von ihm verwendeten Begriffe ausgestopft, töten, abhäuten etc. die Verbindung zwischen sprachlicher Floskel und Leblosigkeit, Gewalt, Freiheitsentzug fort:

Ein warmer Nachmittag ist folglich ein ausgestopftes Vogelgeschäft, in dem man das, was man brauchen kann, nicht unbedingt töten muß, weil einem

75 Ebd. S. 103 und 106.

76 Ebd. S. 108.

77 Ebd. S. 107.

alles die Musik abhäutet und erläutert, die ja in der Luft liegt, wie Musik eben in der Luft zu liegen pflegt, wenn eine Zeitschneise sich aufrafft und rot wird.⁷⁸

Hier kreuzen sich mehrere für Werner Schwab zentrale Einflußbereiche: Schwabs Vorgehen erinnert an Dada oder an Ödön von Horváths Sprachkritik in den *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Man mag auch an dekuvierende, hauptsächlich assoziativ zu verstehende Texte Ernst Jandls denken, an sein Gedicht *wien: heldenplatz* etwa, das in dem nur durch Gedankenverbindung aufzulösenden, komprimierten Sprachexperiment vielleicht eine treffendere Analyse des Phänomens Heldenplatz liefert als andere Versuche. Die Tradition der erprobten Sprachkritik und auch Sprachzertrümmerung in Österreich hatte deutlich Einfluß auf Werner Schwab, ebenso die von Musikern der Punk-Kultur propagierte sprachliche wie soziale Anarchie. Schwab hat sich mehrfach auf Künstler dieser Bewegung berufen.⁷⁹ Eine kreative Formation, deren Wurzeln in demselben Boden liegen, sind die *Einstürzenden Neubauten*. Schwab arbeitete wiederholt mit Mitgliedern der *Einstürzenden Neubauten* zusammen. So entwarf 1993 F. M. Einheit eine Geräuschkulisse für die Grazer Uraufführung von *Pornogeographie*, zu der Werner Schwab die Regie übernommen hatte. Oder die *Einstürzenden Neubauten* schufen die Musik für Schwabs *Faust*, in den wiederum zu einem erheblichen Prozentsatz deren Songtexte eingegangen sind.⁸⁰ Zu den *Einstürzenden Neubauten* gibt es zahlreiche inhaltliche Beziehungen; eine ist die Metapher des Feuers, die mit einer anarchistischen Zerstörung bestehender Verkrustungen konnotiert werden kann.⁸¹ Zudem wird – bei Schwab wie bei Blixa Bargeld, dem Gründer der *Einstürzenden Neubauten*⁸² – die Sprache häufig mit Feuer verbunden, was auf die (ambivalent zu bewertende) destruktive Kraft des Wortes hinweist. Schwabs Kredo zu sprachlichen Experimenten paßt nahtlos in das poetische wie musikalische Konzept der *Einstürzenden Neubauten*: „alle Begriffe müssen einstürzen/ MÜSSEN befangen werden“.⁸³

78 Ebd. S. 113.

79 Vgl. Schödel (wie Anm. 8). S. 78f.; vgl. auch Richard Stradner: *Punk::Schwab:Artaud oder Fick zurück was dich zufickt (die Sprache)*. In: Werner Schwab. Hg. von Gerhard Fuchs/Paul Pechmann. Graz/Wien 2000 (= *Dossier. Die Buchreihe über österreichische Autoren*. Bd. 16). S. 155-173.

80 Vgl. Schwab: *Dramen III* (wie Anm. 9). S. 76.

81 Vgl. dazu Schwab: *Königskomödien* (wie Anm. 7). S. 90ff. Bes. S. 93: „ICH Feuersbrunst MUSIK“.

82 Vgl. dessen Textsammlung *Stimme frißt Feuer*. Berlin 1988.

83 Schwab: *Königskomödien* (wie Anm. 7). S. 89.

„Der Dreck [der Sprache] prägt sich als Gold ein in einem und verblutet lebensgünstig als Erkenntnis“. ⁸⁴ Die kognitive Funktion der Sprache

Schwabs Sprache ist somit als Verweigerungshaltung zu verstehen, als Destruktion der Illusion, alles sei in Worten klar und 'wahr' mitteilbar, die Sprache schaffe und spiegele eine vernünftige Ordnung. Alle rationalen Systematisierungs- und Ordnungsraster der Sprache schlagen in Schwabs Idiom um ⁸⁵ in eine die Sprecher beengende Überreglementierung, in eine Scheinlogik, deren übersteigerte Argumentationsketten die Figuren weiter umschlingen, mit dem finalen Ziel: „Endlich aus/ endlich keine Luft mehr“. ⁸⁶ Jede Idealisierung der Sprache, wie sie spätestens seit der Aufklärung versucht und spätestens seit avantgardistischen Texten des 20. Jahrhunderts verworfen wurde, wird angesichts der Schwabschen Werke lächerlich. Die kognitive, kommunikative sowie gemeinschafts- und identitätsstiftende Funktion der Sprache wird im „Schwabisch“ ad absurdum geführt. Hatten Sprachphilosophen der Aufklärung wie Locke, Leibniz, Mendelssohn oder in diesem Punkt auch Herder betont, mit dem Akt der Bezeichnung würde ein Akt der Erkenntnis einhergehen, Sprache helfe dabei, die für das Wesen des Gegenstandes konstitutiven Merkmale zu abstrahieren, zu speichern und mitteilbar zu machen, äußert sich Schwab zu dieser Hypothese wie folgt:

Der Bezug ist hergestellt. Die Sprache hat einen Gegenstand angebrunzt, wackelt ihr Ausscheidungsorgan trocken und geht.

Der sprachnasse Gegenstand bleibt ohne eine erkannte Eigenschaft zurück.

Die Sprache, was immer sie sein mag, hat sich selbst als ihre eigene Wegzehrung auf gar nichts hinzu zu erkennen. ⁸⁷

Die fälschlicherweise idealisierte Sprache wird von ihren Sprechern nur mehr dazu benutzt, „um alles hinwegzuerkennen“. ⁸⁸ Und in dieser neuen Formulierung ergibt sich das Relikt jener kognitiven Möglichkeit: durch die neologistische Kombination „hinwegzuerkennen“ wird die Kritik an der fehlenden Erkenntnisfähigkeit durch Sprache ausgesprochen, ohne selbst in die Falle zu tappen. So macht die eben zitierte Passage von der die Gegenstände anbrunzenden Sprache neben ihrer narzißtischen Selbstreferenzialität vor allem auch das subversiv-anarchistische Potential einer solchen Sprache deutlich.

84 Ebd. S. 96. Die Passage aus *Hochschwab* ironisiert vor allem den Bildungsjargon.

85 Vgl. Jablkowska (wie Anm. 1). S. 226: „Keine Aussage ist verpflichtend, keine vermag zu systematisieren, keine läßt sich festlegen“.

86 Neben dem fast gleichnamigen Drama vgl. Schwab: *Königskomödien* (wie Anm. 7). S. 93.

87 Schwab: *Dramen III* (wie Anm. 9). S. 198.

88 Schwab: *Königskomödien* (wie Anm. 7). S. 57.

Hiermit sind wir mitten in der Frage nach der Wirkung von Schwabs Sprachspielen und nach Gegenwelten, die trotz der ätzenden Zersetzung sprachlicher wie sozialer Strukturen in Schwabs Texten möglicherweise sichtbar werden. Und: ist Werner Schwab eine sozialkritische Absicht zu unterstellen?

Mit Schwabs deformierter Sprache verschiebt sich beim Leser, wenigstens für kurze Zeit, die Wahrnehmung der von ihm alltäglich verwendeten und konsumierten Sprache. Daß diese Veränderung von Dauer sein kann, das verneinte Schwab stets; Schwab ist kein sozialkritischer Autor mit utopischen Idealen.⁸⁹ Allerdings kann man eine gewisse sozialpolitische Aussage seiner Texte nicht als bloßes postmodernes Spiel oder traditionelle Österreich-Beschimpfung abtun: seine Werke zeigen die nahtlose Verbindung von unterschwelliger Aggression und bürgerlicher Moral auf. Sie problematisieren dogmatische Religiosität, Relikte des Faschismus in der modernen österreichischen Gesellschaft, verkappten Militarismus, latente Gewaltbereitschaft, Rassismus, die Verherrlichung von Ehe und Familie, die Verdrän-

89 Die Frage, inwiefern Schwab ein sozialkritisches Anliegen habe, wurde bereits ausgiebig diskutiert. Gegen jede sozialkritische Dimension seiner Texte oder höchstens für „eine gewisse Verwandtschaft mit den Positionen der gesellschaftskritischen Literatur“ sprechen sich folgende Interpreten aus: Moser (wie Anm. 5). S. 107 (dort auch das Zitat); Landa: „Königskomödien“ oder „Fäkalien Dramen“ (wie Anm. 1). S. 220 bzw. 224; Zimmermann (wie Anm. 3). S. 7; Joachim Kronsbein: *Müllwerker der Bühne*. In: *Der Spiegel*. Jg. 46. Nr. 42. 12. 10. 1992. S. 304-308. Bes. S. 305; Mike Rogers: *Die Ordnung der Unordnung. Ein Versuch über Canetti, Bauer und Schwab*. In: *Centre Stage. Contemporary Drama in Austria*. Hg. von Frank Finlay/Ralf Jeutter. Amsterdam/Atlanta. GA 1999 (= *Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur*. Bd. 137). S. 31-39. Bes. S. 37f.; Miesbacher (wie Anm. 4). S. 75 und weitere. Schlaffer bemerkt, für Schwabs Stücke sei sein „helles literarhistorisches Bewußtsein“ stärker konstitutiv als jede „politische Verantwortlichkeit“; Schlaffer (wie Anm. 1). S. 266. Eine ganz andere Haltung nimmt Trenkler ein, für den Schwab „ein Moralist“ ist; Thomas Trenkler: *Die Krüppelwürmer. Der Defekt in den Dramen von Werner Schwab*. In: *Germanistische Mitteilungen*. Jg. 43-44. 1996: 50 Jahre 2. Republik – 1000 Jahre „Ostarrichi“. Beiträge zur Sprache, Literatur und Kultur in Österreich. S. 165-174. Bes. S. 174. Scheit erkennt in Schwabs Texten zwar keine erklärte Sozialkritik, jedoch einen in gesellschaftlichen Mißständen begründeten Haß; vgl. Gerhard Scheit: *Sie machens alle oder Volkssex bei Elfriede Jelinek und Werner Schwab*. In: Ders.: *Hanswurst und der Staat. Eine kleine Geschichte der Komik. Von Mozart bis Thomas Bernhard*. Wien 1995. S. 199-219. Bes. S. 216. Schwar wies in diesem Zusammenhang interessante konkrete Bezüge etwa zu Kurt Waldheim in der frühen Prosa nach; vgl. Schwar (wie Anm. 17). S. 88f. Schwab äußerte sich selbst in einem ironischen, das Publikum beschimpfenden Monolog zum Thema sozialkritische Aufgabe des Theaters in: Schwab: *Das Grauensvollste* (wie Anm. 20). S. 9; hier findet sich auch seine Definition der Gattung „Zeitstück[]“. In einem Interview mit Sven Siedenbergl für die *Süddeutsche Zeitung* (Nr. 271. 25. 11. 1991. S. 32) äußerte Schwab: „Ich gehör' eher zu der Sorte von Leuten, die nicht an der Außenwelt leiden. Wenn ich ein Problem hab', dann bin ich's selber“.

gung und dadurch Pervertierung körperlicher Funktionen, alles extremisiert in der Machtbeziehung zwischen Eltern(teil) und Kind. Schwab und seine Protagonisten nehmen hierbei, auch was die Verwendung der Sprache wie der Fäkalien angeht, die Position des Kindes ein – in dessen Opferrolle ebenso wie in dessen subversiver Grausamkeit.⁹⁰ Der Hundsmaulsepp aus *Mein Hundemund* erinnert zudem etwa an Helmut Qualtingers sich gesellschaftskritisch selbst entlarvenden Herrn Karl. Beide verweisen auf die fundamentale Inhumanität der österreichischen Gesellschaft. Alle Figuren in Schwabs Stücken sind Täter wie Opfer zugleich und – als Erduldende – mehrfach deformiert: körperlich verkrüppelt, isoliert, in Haß gefangen (auf sich selbst und alles Fremde), mit gestörter Sexualität und in besonderem Maße auch sprachlich verstümmelt.

Schwabs mißgestaltete und gleichsam wildgewordene Sprache fungiert somit trotz allem als Zerrspiegel einer chaotischen 'Wirklichkeit', einer sozialen 'Realität', die ihre Teilnehmer zu einem identitätslosen, verdinglichten Bündel von Rollenerwartungen sowie Verhaltensmustern degradiert. Zugleich ist jedoch eine moralistische Position außerhalb dieser sozialen Verhaltensmuster und außerhalb dieser Sprache unmöglich, das wäre sonst „ein Theaterhimbeersaftbeutel, der gerade im Sinne einer Humanitas aufgestochen wird“.⁹¹ Jedes Gefühl der Überlegenheit den Monstern in Schwabs Stücken gegenüber ist (auch für die Zuschauer!) eine Illusion. Derjenige, der sich überlegen fühlt, steht bei Schwab folgerichtig zum Schluß auf derselben Stufe wie die als inhuman gezeißelten anderen; das ist das Grundscheema der meisten Stücke:⁹² Frau Grollfeuer und Herrmann Wurm sitzen am Ende von *Volksvernichtung* mit den 'wieder auferstandenen' Nachbarn am Tisch, und das schöne Paar erweist sich im dritten Akt von *Übergewicht, unwichtig: Uniform* als ebenso fragwürdig wie Schweindi, Hasi und die anderen. Aber auch Werner Schwab selbst spricht in seinen Essays sowie mitunter in Briefen und Interviews die defekte Sprache seiner Figuren, zum Teil sogar in wörtlichen Zitaten.⁹³ Die überlegene Position des ein gesellschaftliches wie sprachliches Fehlverhalten kritisierenden Künstlers ist also nicht nur für einen Herrmann Wurm in dem Mikrokosmos der Dramen unhaltbar, sondern auch für dessen Autor.

90 Vgl. hierzu Rogers (wie Anm. 89). S. 35f. und Landa: *Schwabrede = Redekörper* (wie Anm. 19). S. 52. – Es finden sich in Schwabs Stücken auch ganz unmittelbar wirkend-wollende sozialkritische Positionen; vgl. Schwab: *Königskomödien* (wie Anm. 7). S. 106.

91 Schwab: *Schreibmuskel* (wie Anm. 14). S. 34.

92 Vgl. Zimmermann (wie Anm. 3). S. 5. Schwab wird somit zum „pessimistische[n] Moralist[en]“; ebd. S. 7.

93 Vgl.: „der Mensch ist das einzige [auf der Welt,] das für nix tut“; Schwab: *Fäkalien-dramen* (wie Anm. 14). S. 207 und Schwab: *Das Grauensvollste* (wie Anm. 20). S. 9.

Generell suchten immer wieder Regisseure und Interpreten nach dem Anderen in Schwabs Kabinett der Monstrositäten; manche Inszenierungen (wie etwa Ralf-Günter Krolkiewicz' *Volksvernichtung* in Augsburg, 1995) versuchten, Momente der Nähe und Solidarität zwischen den Personen aufzudecken, oder man glaubte in den mitunter vorkommenden attraktiven, selbstzufriedenen Figuren (wie etwa „Das schöne Paar“ in *Übergewicht, unwichtig: Uniform*) oder in einigen Äußerungen in *Hochschwab* und *Offene Gruben Offene Fenster* eine positive Gegenwelt entdecken zu können. Schwab wurde dann sogar zum „Moralist[en]“ erklärt.⁹⁴ Solche Konzepte gehen nur bedingt auf, denn so leicht machen es die Schwabschen Texte dem Leser nicht. Auch in bezug auf die Sprache sucht der Rezipient nach einer besseren Welt, jedoch genau mit dieser Erwartungshaltung brechen Schwabs Werke. Zugleich bewirken sie mehr als 'nur' ein postmodernes „anything goes“,⁹⁵ denn Schwab äußert trotz der provokanten Kritik an der „raumpflegerischen Theaterschaftlichkeit“⁹⁶ immer wieder eine „perverse Theaterrettungsidee“, und zwar „indem man es zerquetschend zermartert“.⁹⁷ Schwab schafft es gerade in seiner vielfach gebrochenen, in etlichem sinnentleerten und deformierten Sprache ephemer ein Gegenbild zu den kritisierten Phrasen zu entwerfen. Seine verbalen Techniken sind mitunter in der Lage, Erkenntnis zu schaffen und die kognitive Funktion der Sprache wenigstens zum Teil wahrzunehmen. Dabei wird sprachliches Bezeichnen ein kreativer und dynamischer Prozeß, der nicht mehr in erster Linie auf Eindeutigkeit und Verstanden-Werden ausgerichtet ist. Wenn sich beim Leser resp. Zuschauer das Verständnis einstellt, so geschieht es sicher nur momenthaft und mitunter eher assoziativ als rational-logisch. Dann geben wieder einige Wortkombinationen von satirischer Brillanz und analytischer Klarheit den Blick auf die kritisierten sozialen wie verbalen Mechanismen frei.

Also gibt es in jedem Text Relikte von Hoffnung, versteckte Utopien, die mit ebenso zynischer wie melancholischer Brutalität als Irrtum entlarvt werden; jedoch: sie sind da, und sie betreffen auch die Sprache. Das Zeigen eines Ideals ist bei Schwab höchstens und gerade noch in dessen Negation und sofortiger Destruktion möglich.⁹⁸ In den Stücken werden mehrmals Erwartungshaltungen an eine ideale Sprache geäußert, die zugleich als illusionäre Hoffnung dekuviert werden. Der Komponist beispielsweise spricht in *Hochschwab* seine Wünsche für die Sprache aus, der Irrealis macht jedoch sofort die Unmöglichkeit dieser Vorstellung deutlich: „Nun, tja, man müßte

94 Vgl. Trenkler (wie Anm. 89). S. 174.

95 Jablkowska (wie Anm. 1). S. 224.

96 Schwab: *Schreibmuskel* (wie Anm. 14). S. 32.

97 Schwab: *Das Grauensvollste* (wie Anm. 20). S. 9.

98 Vgl. auch Nef (wie Anm. 1). S. 32.

das fertigbeweisend sprechen, ersprechen, was eine Kostbarkeit ausmalt, in dem sie nicht ist, nicht existiert“.⁹⁹

Betrachtet man die Spannung zwischen Negation jeder Sinnvermittlung und (Selbst-)Entlarvung, so deutet sich an, daß die Sprache, nachdem sie durch die Schrottpresse eines Werner Schwab ging, möglicherweise Ansätze einer neuen kognitiven Funktion erhält.¹⁰⁰ Das 'Wesen' des Signifikats enthüllt sich (nur zum Teil und nicht mit Sicherheit) in der Sprache. Die innere Verkrüppelung der Figur spiegelt sich in ihrer deformierten Rede. Zugleich wirkt diese Sprache an der fortschreitenden Verstümmelung ihrer Benutzer mit. Hinter Schwabs Sprechtheater wird sicherlich keine „moralische Anstalt“ im Schillerschen Sinn sichtbar, auch keine Sprachkritik, wie sie noch Schriftsteller des 20. Jahrhunderts, etwa die Autoren der Wiener Gruppe zu Beginn ihres Schreibens, betrieben. Eine neue, ideale Sprache kann nicht unter den Trümmern der alten entdeckt werden. Werner Schwabs Sprache erfüllt jedoch in einigen Passagen, zusammengesetzt aus und überdeckt von großen Mengen verbalen Schrotts, jene Forderungen, wie sie seit Jahrhunderten an die Sprache gestellt und wieder verworfen wurden.

Von „todtraurig sich verlustierenden Sprachschmerzlektionen“. Die Sprache im Werk Werner Schwabs

Sprache bewegt sich in Werner Schwabs Texten zusammenfassend zwischen der radikalen Negation aller Ideale und Erwartungshaltungen einerseits und deren punktueller wie experimenteller Einlösung andererseits. Das wird besonders deutlich, wenn man eine mögliche kognitive, kommunikative und mnemotechnische Funktion der Sprache betrachtet.

Werner Schwab wischt in zahlreichen Äußerungen jede *kognitive Funktion der Sprache* vom Tisch; kein Sprecher ist in der Lage, durch Wörter eine wie auch immer geartete Erkenntnis der dahinterstehenden Objekte zu erlangen.¹⁰¹ Im Gegenteil: die Sprache beherrscht die Sprecher und konditio-

99 Schwab: *Königskomödien* (wie Anm. 7). S. 83.

100 Vgl. dazu die an sich paradox klingende Aussage: Schwabs Sprache „gehört sich selber und besorgt Klarheit, aber keine Einsicht, so hofft der Autor“. Schwab: *Fäkalien-dramen* (wie Anm. 14). S. 60.

101 Schwab destruiert also die wichtigste in der Sprachphilosophie diskutierte Funktion der Sprache. So beruft er sich (wie etwa auch zahlreiche Sprachphilosophen um 1800) auf die Namensgebung Adams in *Genesis* 2,19 und negiert diese: „Noch vor der Namensgebung verschwindet alles, was wir je gemacht haben“ (Schwab: *Königskomödien* [wie Anm. 7]. S. 98). Sprache schafft demnach nicht Bedeutung, sondern zerstört diese, ja vernichtet gar die bezeichnete Sache selbst. Eine Freiheit garantierende Sprache wird, unter erneutem Bezug auf die *Lingua Adamica*, gleichfalls verneint: „Es stimmt, wenn man Namensgebungen zu vergeben sich anschickt, dann sind die Wälle schon gebaut“ (ebd. S. 99).

niert bzw. deformiert deren 'Identität'. Sie bedroht und beengt somit ihre Verwender. Zugleich entlarvt diese Eigendynamik der Zeichen jedoch soziale wie verbale Mechanismen und wirkt daher trotz allem punktuell erkenntnisfördernd: in ihrer Rede verraten Schwabs Figuren ihre Brutalität, latent faschistoide Gesinnung oder die Art, wie sie sich gegenseitig zu heteronomen Objekten degradieren. Sprache wird somit dennoch zum Indikator für die Soziabilität der Sprecher und den Zustand der Gesellschaft, sie macht das Fehlen zwischenmenschlicher Bindungen und sozialer Solidarität sichtbar.

Hier schließt sich die *kommunikative Funktion der Sprache* an. Auch diese wird von Schwab radikal negiert: seine Figuren kommen an keiner Stelle in einen gelungenen Dialog mit ihrer Umwelt, was sich beispielsweise in den ausufernden Monologen spiegelt. Die Sprache in Schwabs Texten bezieht sich zu einem Großteil nicht auf eine Objektwelt jenseits der hermetischen Sphäre der Worte, sondern auf sich selbst. Jede idealisierte Einheit von Signifikant und Signifikat, von Sprache und Sprecher, von Form und Inhalt oder von Sprecher und Hörer ist in Werner Schwabs Sprachverständnis unwiederbringlich zerstört. Dem Zuschauer resp. Leser gegenüber wird der Prozeß des Verstehens deshalb konstant erschwert: das „Schwabische“ unterläuft in jedem Satz eine Kommunikation mit dem Rezipienten. Zugleich findet diese Kommunikation zwischen Autor und Leser, gebrochen durch das neue Medium des typisch Schwabschen Idioms, dennoch punktuell statt.

Auch in Hinblick auf die *mnemotechnische Funktion der Sprache* ergibt sich dieses ambivalente Bild: Die Sprache als (kollektiver wie individueller) Wissensspeicher wird in Schwabs Stücken mehrfach thematisiert; sie verselbständigt sich dort jedoch als Medium der Erinnerung. In einer ironischen Bemerkung beschreibt der Komponist in *Hochschwab* sein Gedächtnis als Musikbox, auf deren Liedauswahl oder Laufzeit er jeden Einfluß verloren hat.¹⁰² Einerseits fördert gerade diese Gedächtnisleistung der Sprache die verdrängte Schuld der Figuren zutage, und so verhindert die Sprache ein Vergessen (etwa der nationalsozialistischen Untaten, weil diese Ideologie noch lebendiger ist, als die Figuren selbst wahrhaben wollen). Andererseits wird die mnemotechnische Leistung der Sprache zum Fluch für die Sprecher. Sie läßt ein Verdrängen eben nicht zu und bohrt qualvoll immer wieder in der erlittenen Wunde. So äußern einige Figuren, wie die relativ positiv bewertete Pianistin in *Hochschwab*, den Wunsch, nicht mehr sprechen zu müssen und endlich vergessen zu können. Sie träumen von einer Sprache, „die einen vergessen macht/ total vergessen macht/ das verstehen Sie sicher/

102 Ebd. S. 115: „Jetzt spielt mir mein eigenes Gedächtnis schon eine geschlagene Stunde alle einschlägigen Wald- und Wiesenlieder...“.

daß man ein jeder immer nur ein Stück totes Fleisch im Bauch hat“.¹⁰³ Ruhe und Freiheit von Schmerz ergeben sich allerdings erst im finalen Schweigen des Todes.¹⁰⁴

Werner Schwab destruiert jede Idealisierung des Mediums Sprache: weder schafft oder spiegelt es eine harmonische Weltordnung, noch stiftet es Gemeinschaft und Identität. Schwab benutzt Sprache allein als ein organisch-verfaulendes Material, das er willkürlich zerlegen und zu Schrott-Skulpturen neu montieren kann. Sprachkritisch bricht er zudem dogmatisch erstarrte Formeln auf und macht sie sich zum Werkstoff dadaistischer Experimente. Das geschieht nicht ohne jede sozialkritische Haltung, Schwab verneint indes eine moralistische Position außerhalb der gezeigten Verhältnisse und vor allem außerhalb der gezeigten Sprache. Dennoch haben Schwabs Theaterstücke eine Wirkung, die nicht nur auf Provokation oder Unterhaltung abzielt. Die mögliche Reaktion des Zuschauers ist allerdings, wie der Autor selbst betont, nicht von Dauer, auch mag sie sich durch die große Ähnlichkeit aller Schwabschen Werke abnützen.

Fast stereotyp findet sich daher in Rezensionen und Interpretationen zu Werner Schwabs Texten die Befürchtung, seine dramatischen und auch sprachlichen Techniken hätten sich überholt,¹⁰⁵ eine radikale Neuorientierung – etwa in Richtung der Prosa – hätte einsetzen müssen, wäre Werner Schwab nicht Anfang 1994 verstorben. Ohne sich dazu äußern zu wollen, denn jede Aussage darüber wurzelt im Boden der Spekulation, muß dennoch auf die Innovation und Virtuosität der Sprachverwendung in den Texten dieses Autors hingewiesen werden. Werner Schwab beantwortet die in der österreichischen Literatur traditionsreiche Frage, wie man trotz einer in ihren Grundfunktionen versagenden Sprache schreiben kann, auf überzeugende Weise. Die entlarvende Qualität des „Schwabischen“, seine selbstreferenziellen wie autodestruktiven Tendenzen, aber auch seine Stärke, verbunden mit einer scharfen Reflexion über dieses Medium, faßt folgende 'Maxime' in der für den Schriftsteller und bildenden Künstler Werner Schwab typischen Art zusammen: „Wie widerlich die Sprache sich durch sich verdeutlicht/ verteidigt/ vernichtet“.¹⁰⁶

103 Ebd. S. 84.

104 Vgl. ebd. S. 79.

105 Vgl. Landa: „Königskomödien“ oder „Fäkaliendramen“ (wie Anm. 1). S. 226f.; Horvat (wie Anm. 1). S. 106; Caduff (wie Anm. 19). S. 168. Schödel weist in seiner Biographie nach, daß Schwab selbst kurz vor seinem Tod das Gefühl gehabt habe, die Methodik seiner Stücke sei überholt, er sei als Dramatiker an einen Endpunkt gekommen. Nach Schödel habe Schwab seine literarische Zukunft als Prosa-Autor gesehen; vgl. Schödel (wie Anm. 8). S. 141.

106 Schwab: *Königskomödien* (wie Anm. 7). S. 123. – Für die weitere Beschäftigung mit dem Thema: Ulf Peter Hallberg: *Die Welt als Winterwüste*. In: Werner Schwab. Hg. von Gerhard Fuchs/Paul Pechmann. Graz/Wien 2000 (= *Dossier. Die Buchreihe über*

österreichische Autoren. Bd. 16). S. 142-154; Günther A. Höfler: *Des Pudels Schwanz – „Der Arsch das Chaos und die Theorie“*. Zum Faust-Stück. In: Werner Schwab. Hg. von Gerhard Fuchs/Paul Pechmann. Graz/Wien 2000 (= *Dossier. Die Buchreihe über österreichische Autoren*. Bd. 16). S. 126-141; Günther A. Höfler: „*Stop making sense*“. Werner Schwabs Pop-Stück „*Messalliance aber wir ficken uns prächtig*“ – ein postmodernes Volksstück? In: *Jenseits des Diskurses. Literatur und Sprache in der Postmoderne*. Hg. von Albert Berger/Gerda Elisabeth Moser. Wien 1994 (= *Passagen Literatur*). S. 323-336; *Die österreichische Literatur seit 1945. Eine Annäherung in Bildern*. Hg. von Volker Kalkreuth/Kristina Pfoser im Auftrag des Österreichischen Literaturarchivs, der Österreichischen Nationalbibliothek und der Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur). Stuttgart 2000; Günter Krause: „*Wir sind in die Welt gevögelt und können nicht fliegen*“. *Sprache als theatralischer Körper bei Werner Schwab*. In: *Literalität und Körperlichkeit. Littéralité et Corporalité*. Hg. von Günter Krause. Tübingen 1997 (= *Kultur-Kreise. Aires Culturelles*. Bd. 1). S. 197-207; Gerhard Melzer: *Sprachskepsis und Sprachmagie. Zur Kontinuität der Sprachthematik in der österreichischen Literatur*. In: Ders.: *Die verschwiegenen Engel. Aufsätze zur österreichischen Literatur*. Graz/Wien 1998. S. 33-50; Ingeborg Orthofer: *Werner Schwab (1958-1994). Die Figur des „Hundemund“*. In: *Der literarische Einfall. Über das Entstehen von Texten*. Hg. von Bernhard Fetz/Klaus Kastberger. Wien ²1999 (= *Profile*. Bd. 1/1998). S. 58-64; Julian Preece: *Form, structure, and poetry in the varied plays of Werner Schwab*. In: *Centre Stage. Contemporary Drama in Austria*. Hg. von Frank Finlay/Ralf Jeutter. Amsterdam/Atlanta, GA 1999 (= *Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur*. Bd. 137). S. 15-30; Thomas Trenkler: „*Irgendwie so ein komischer Geniebetrieb*“. Ein Gespräch mit Werner Schwab im Oktober 1992 über das Theater und manch anderes. In: Werner Schwab. Hg. von Gerhard Fuchs/Paul Pechmann. Graz/Wien 2000 (= *Dossier. Die Buchreihe über österreichische Autoren*. Bd. 16). S. 9-32; Gerlinde Ulm Sanford: *A preliminary approach to Werner Schwab's „Faust: Mein Brustkorb: Mein Helm“*. In: *Parody. Dimensions and perspectives*. Hg. von Beate Müller. Amsterdam/Atlanta, GA 1997 (= *Rodopi Perspectives on Modern Literature*. Bd. 19). S. 191-221; Klaus Zeyringer: *Österreichische Literatur 1945-1998. Überblicke. Einschnitte. Wegmarken*. Innsbruck 1999.