

RICHARD STRADNER

**Punk::Schwab:Artaud oder Fick zurück was dich zufickt
(die Sprache)**

Erstpublikation in: Werner Schwab. Hrsg. v. Gerhard Fuchs und Paul Pechmann. Graz/Wien: Droschl 2000 (= Dossier. 16.) S. 155-173.

Online:

Richard Stradner: Punk::Schwab:Artaud oder Fick zurück was dich zufickt (die Sprache).

Online in: Dossier - NEU GELESEN

URL: <http://www.literaturhaus-graz.at/robert-stradner-punkschwabartaud/> (22.12.2015)

In der [Reihe DOSSIER](#) sind bis zu ihrer Einstellung im Jahr 2011 insgesamt [36 Materialienbände](#) zu österreichischen AutorInnen erschienen. Das Redaktionsteam der Gesamtreihe bestand aus Kurt Bartsch, Gerhard Fuchs, Günter Höfler und Gerhard Melzer. Im Rahmen der Literaturhaus-Plattform [Dossier online](#) werden einzelne Publikationen aus der Reihe DOSSIER seit dem Herbst 2015 als [Dossier - NEU GELESEN](#) im Netz frei zugänglich gemacht.

Impressum:

Franz-Nabl-Institut für Literaturforschung

Elisabethstraße 30/I

8010 Graz

<http://franz-nabl-institut.uni-graz.at/>

RICHARD STRADNER

PUNK::SCHWAB:ARTAUD

oder Fick zurück was dich zufickt (die SPRACHE)

Nun, wenn ich bloß Kakophonie bin, die die Stimme meines Unwohlseins ist, ist es Zeit, mein Sein sein zu lassen, es in sein Element eintreten zu lassen, das Übel, wo mir unwohl im Sein ist, weil das Sein nichts Übles will, weil es das Übel nicht begreift. Denn die Worte sind Kakophonie und die Grammatik, die Angst vor dem Übel hat, weil sie stets das Wohl sucht, das Wohlbefinden, wo doch das Übel die Grundlage des Seins ist, Pest-Schmerz der Kakophonie, Fieber-Unglück der Disharmonie, Grind-Pustel einer Polyphonie, wo es dem Sein bloß im Übel des Seins wohl ist, Syphilis seines Unendlichen.¹

In Interviews hat der Dramatiker, Regisseur, Prosaautor und vormalige Objektkünstler Werner Schwab sich als „Pop-Star“ definiert – „nachdem [er] mit dem Theater nie etwas zu tun hatte und mit dem Dichterhabitus auch nicht“². Aber allein seine musikalischen Vorlieben, die sarkastische Art seiner öffentlichen Auftritte und Presse-Interviews, der Habitus gänzlichen Desinteresses an dem ihm plötzlich allgemein entgegengebrachten Interesse verweisen ihn deutlich auf die Anti-Pop-Fraktion von Punk und Hardcore, die nicht nur seine Schreibearbeit musikalisch konstant begleiteten, sondern auch wesentlicher Bestandteil der Inszenierungen seiner Stücke waren. Als prototypische „ehrlliche Rockikonen“ des deutschsprachigen Literatur/Theater-Betriebs der 60er/70er Jahre müssen nach wie vor Theater-Autoren wie Peter Handke oder Wolfgang Bauer gelten. Seit den Tagen von *Publikumsbeschimpfung* und *Magic Afternoon* zählt Pop zum gesellschaftlich etablierten Bestandteil der sogenannten Hochkultur, was sich von Punk trotz seines vierundzwanzigjährigen Be-

stehens (für gewöhnlich wird die Gründung der Sex Pistols 1976 als Geburtsstunde von Punk veranschlagt) nur begrenzt sagen läßt.

Erst mit Punk ist die Rockmusik voll und ganz Anti-Kunst geworden, damit auch „antibürgerlich“, erst jetzt formuliert eine ganze Bewegung, was zuvor nur Randerscheinungen vorbehalten war [...]: daß Kultur und Subkultur [...] mit gesellschaftlicher Billigung gesegnet sein wird, sobald sie formal Wert auf Dauer legt [...], also ein gewisses „Niveau“ vorlegt [...]. Aus genau diesem Grund ist Punk tatsächlich eine Auflehnung gegen die „ehrlichen“ Rockikonen gewesen und genau aus diesem Grund hat Punk den Trash, den Kulturmüll stets geliebt.³

In dieser Hinsicht verhält sich das „Projekt Schwab“ zu dem Pop-Dichter Handke und dem Bühnen-Rocker Bauer wie das „Projekt Sex Pistols“ zu den Beatles oder den Stones. Wo diese – Handke auf einer sprach- und gesellschaftskritischen Ebene, Bauer auf surrealistisch-halluzinogener – zumindest für ein gleichaltriges Publikum Identifikationsmuster im gemeinsamen Widerstand gegen herrschende (Theater-)Normen stifteten, setzte der Punk-Schriftsteller Schwab ein anarchisches Sinnzersplitterungsspektakel in Szene, dessen grobschlächtige Negativität dem distinguierten Theatergeschmack (auf Seiten etablierter Regisseure genauso wie bei Teilen von Publikum und Kritik) zuwiderlief. Sein unerwartetes, fast anachronistisch anmutendes Erscheinen auf deutschen Bühnen Anfang der 90er Jahre war von nicht weniger intensiver Präsenz und kaum längerer Dauer als die sechs- und zwanzig Monate der Pistols, die am 14. Januar 1978 mit einem letzten desaströsen Konzert im Winterland Ballroom von San Francisco abrupt endeten (ein Jahr später nahm sich Bassist Sid Vicious mit einer Überdosis Heroin das Leben). Und wie die Band des zynischen Impresarios Malcolm Mc Laren hinterließ der Autor bei seinen Rezipienten das verstörende Gefühl, sich nicht entscheiden zu können, ob es sich um einen intelligent an-

gelegten Fake gehandelt habe, oder ob hier ein verspäteter Nachfahre der nietzscheanischen Dionysien sich noch einmal ins authentische Abenteuer von Exzeß und Überschreitung gestürzt hat. Ganz sicher gefiel ihm im Licht der Öffentlichkeit das Spiel mit wechselnden Masken und ging der Authentizitätsanspruch seiner aggressionsgeladenen Fäkal-Ästhetik Hand in Hand mit einer reflexiven Distanz zur Arbeit und der eigenen Person, insbesondere aber zum Kultur- respektive Theaterbetrieb, der den jahrelang wenig beachteten Schriftsteller plötzlich auf Händen trug – was weder der Verständigungsverweigerungshaltung der Stücke (und um einiges mehr der Prosatexte) die Spitze nahm, noch zu einer vom Klischee des Bühnen-Berserkers gereinigten Sicht auf deren Substanz führte. Seine Dramen und Radikal-Komödien bezogen ihre originäre Kraft ja gerade aus dem Abstand ihres Autors zur Kunstform Theater.

Der ehemalige Schlagwerker der Einstürzenden Neubauten, F. M. Einheit, Freund des Autors, der 1993 mit ihm gemeinsam die Grazer Inszenierung von *Pornogeographie* erarbeitete und selber bislang an über sechzig Theaterprojekten beteiligt war, sieht darin gerade die besonderen Vorzüge Schwabs:

Er hatte von Theater im klassischen dramaturgischen Sinn eigentlich wenig Ahnung. Das war auch sehr gut so. Er hat zwar fürs Theater geschrieben, aber wie so oft sind ja gerade die Leute, die nicht in so einem Betrieb drinstecken und einfach behaupten: Das ist Theater! sehr gut in dem, was sie machen.⁴

Auch Punk bezog seine musikrevolutionäre Kraft aus dem radikalen Bruch mit der klassischen Dramaturgie einer Pop-Tradition, die bis in die Anfänge von R & B zurückreichte. Erstmals standen Menschen auf der Bühne, die ihre Instrumente ostentativ nicht oder kaum beherrschten und sich dadurch völlig neue musikalische Wege und Ausdrucksformen eröffneten, die sich im Laufe der Jahre und in zahllosen Stil-Verästelungen wiederum

ästhetisch verfeinerten, reflexiv wurden. Aber zuerst einmal mußten harmonische und rhythmische Konventionen, inhaltliche Klischees zertrümmert, respektive negiert werden, um ganz neu beginnen zu können. F. M. Einheit über die Anfänge der *Neubauten* vor zwanzig Jahren:

Für uns war es am Anfang wichtig, einen Platz zu schaffen. Dafür mußte manchmal eine Bühne brennen. Aber für uns war erstmal unwichtig, womit die Musik bis dahin behaftet gewesen ist, sowohl durch die Theorie als auch allein durch die Instrumente. Nach dem Krieg gab es letztendlich nur amerikanische Musik, und das hat uns einfach nicht so interessiert. Das mußte erstmal weg, um eine eigene Sprache finden zu können. Und es ging auch um den Spaß dabei.⁵

Einen zweiten Bezugspunkt bilden die Schriften des Theatertheoretikers, Schauspielers, Regisseurs, Dichters und Zeichners Antonin Artaud (1896-1948), dessen wesentlicher Einfluß auf die Poetik Werner Schwabs (er hat sich über Jahre hinweg intensiv mit Artaud befaßt) bislang wenig kenntlich gemacht wurde, und dessen Vorreiterrolle für die asozialen Strategien des Punk aus historischer Perspektive (Punk, in seiner spontanistischen Urform, stellte sich in keine intellektuelle Tradition) offenkundig ist. Artaud, der selbst keine bedeutenden Stücke produzierte oder inszenierte, hatte durch seine essayistischen Schriften einen immensen Einfluß auf nachfolgende Theatergenerationen. Seine vor allem in *Das Theater und sein Double* entwickelte Konzeption eines Regietheaters, das sich auf außereuropäische (orientalische, vor allem balinesische und chinesische) Inszenierungspraktiken beruft, die Körpersprache und die Körperlichkeit der Sprache („briser le langage pour toucher la vie“ – die Sprache zertrümmern um ans Leben ranzukommen: ein zentrales Motiv der Schwabschen Theaterauffassung) über die Psychologie- und Dialogfixiertheit der westlichen Dramenauffassung stellt, hatte das europäische Theater der Nachkriegszeit nachhaltig geprägt.

Beckett, Tadeusz Kantor und sein „Theater des Todes“, Peter Brook, die Fluxus- und Happening-Bewegung der 60er Jahre, Beuys, Filmemacher wie Herzog, Fassbinder, Schroeter, Pasolini haben die Gedanken Artauds in ihren Arbeiten mehr oder weniger radikal umgesetzt.

Was Artaud 1925 über die geschriebene Sprache schrieb, hätte er wahrscheinlich fünfzig Jahre später mit den Pistols, den Slits, mit Siouxsie and the Banshees oder den Clash – nur mit Bezug auf die Pop-Kultur – ins Mikro geschrien:

„Toute l'écriture est de la cochonnerie“: Alles Geschriebene ist Schweinerei.

Und hier nun setzt das Theater des Werner Schwab ein.

Die Sprache/Das Fleisch/Die Gewalt

Artaud schrieb in einem Brief vom 22. September 1945 aus der psychiatrischen Klinik von Rodez, beziehend auf Lewis Carrolls *Jabberwocky*:

Die Sprache und ihre Gesetze aufgeben, um sie umzudrehen und das geschlechtliche Fleisch der Glossis bloßzulegen, aus der die Samenbissigkeiten der Seele und das Gezeter des Unbewußten heraustreten, ist schön und gut, aber nur unter der Bedingung, daß das Geschlecht sich als ein aufständischer Orgasmus versteht, heftig, nackt, uterin, auch erbärmlich, naiv, erstaunt darüber, verdammt zu sein, und daß diese Arbeit nicht den Eindruck eines Sieges der Armut erweckt, wo der Stil aus allen Ecken seiner Disharmonien nach dem Mief eines gemästeten Geistes stinkt. [...] Ich liebe die Gedichte, die nach Armut stinken und nicht nach gut zubereiteten Mahlzeiten.⁶

Ein wesentlich irritierendes Moment der Schwabschen Dramen und Prosa basiert auf diesem immer wieder unternommenen Gleichsetzungsversuch: von Sprache und Scheiße, Lingualität und Analität, Geist und Körper bei gleichzeitiger Einsicht in deren grundlegender Dissoziation oder, mit einem Schwabschen

Wort, „Mesalliance“. – Was der oberflächlichen Lektüre mancher seiner Texte als bloßes Sich-Suhlen in fäkalischen/sadomasochistischen Glossolalien anmutet, erscheint beim tieferen Eindringen in den Textkörper als Bedürfnis, die Bedeutungsgehalte der Sprache solange „durchzuficken“, bis ein anderer Sinn oder zumindest eine solche Überfülle an Sinngehalten entsteht, die jede semantische Eindeutigkeit als Platitüde und literarische Konvention hinter sich läßt.

Das Problematische an den „klassischen“ Autoren der Überschreitung wie de Sade, Artaud, Bataille, Klossowski besteht für den Rezipienten in der Frage, wie man denn einer Literatur begegnet, die darauf abzielt, die Grenzen des semantischen Bereichs zur reinen Körperlichkeit hin zu überschreiten? Solche Sprache geht ja nicht-analytisch, vielmehr radikal poetisch vor, sie ist eine im Artaudschen Sinne hysterische. Von der Schwabschen Rede jedoch läßt sich sagen, daß sich ihre signifikante Tiefenschichtung einem „Rauschen des Sinns“ (Foucault) allemal anzunähern versucht. Die Konnotationen häufen sich zwar zu einer maßlosen semantischen Polyvalenz, aber die lexikalische Matrix bewahrt durchaus eine sinn-konstitutive Funktion. Als „aufständischer Orgasmus“ läßt die Fäkalität und libidinöse Zentriertheit der Schwabschen Bühnensprache jene „zone de non-pensé“⁷, jenen subversiven Bereich des Nicht-Gedachten, Bewußtlosen oder sprachlich Unbewußten zum Ausdruck kommen und entfaltet ihr befreiendes, gegen den herrschenden Diskurs aggressiv wucherndes Potential. Und so zeigt sich die Affinität von Schwab zu Punk gerade auch in der wirkungsästhetischen Dimension der Zentrierung auf das Somatische. Bezugnehmend auf den Song *Arschlecker* (1982) von TOXOPLASMA schreibt der Punk-Theoretiker Martin Büsser:

Indem Punk einer gestörten, jegliche Selbstbestimmung einschränkenden Gesellschaft entspringt, beinhaltet Punk auch Lust an Zerstörung,

Verstümmelung, Anpissen, Zuschießen – verweist aber auch gleichzeitig auf ein anarchisch befreites Danach: auf eine Gesellschaft ohne „Arschlecker“ und ohne Frauen, die gemäß ihrer Rolle „cool gucken“, auf eine Gesellschaft, die keine „langhaarige Sau“ mehr als Anschein von Protest hervorbringt [...] als allumfassendes Abstoßen anerzogener Verhaltensregeln, als Ficken-Saufen-Furzen-Schießen-Stinken-Schlagen war Punk zwar völlig unüberlegter infantiler Kampf gegen jeglichen Glauben an Ordnung in dieser Welt, aber damit auch die erste und einzige umfassend-authentische, sich befreiende Gegenbewegung, die es in der Rockmusik bisher gegeben hat.⁸

Andererseits enthüllen solche Verfahren – wie auch die im Bühnenraum von Schwabs Stücken sich vollziehenden (sexuellen) Macht- und Unterwerfungsrituale – die ganze regressive Gewaltbereitschaft einer unterdrückten, analfixierten Gesellschaft. So ist die Schwabsche Theater-Prosa (und dasselbe läßt sich von Punk sagen) stets beides zugleich: Subversionsübung gegen den etablierten gesellschaftlichen Diskurs und Zerrspiegel von dessen passiven und aktiven Protagonisten.

Die genormte Rede durchbrechen bedeutet (und sei es nur für die Dauer einer Aufführung oder eines Songs) ein utopisches Jenseits der gesellschaftlichen Normen anwünschen. Hierbei nun treffen sich Schwab und Punk mit Artaud:

Die Metaphysik der artikulierten Sprache verwirklichen, heißt, daß man die Sprache dasjenige ausdrücken läßt, was sie für gewöhnlich nicht zum Ausdruck bringt: heißt, sich ihrer auf neue, ungewohnte, außerordentliche Weise bedienen, heißt, ihr die eigenen Möglichkeiten körperlicher Erregung zurückgeben, heißt, sie aktiv zu zerlegen und im Raum zu verteilen ...⁹

Aus der Sprache, ihrer semantischen Diktatur ausbrechen wollen, indem man sie „erspricht“ (*Offene Gruben offene Fenster*), also erbricht, geht in Schwabs „Volksstücken“ stets damit einher, aus jener Institution ausbrechen wollen zu müssen, in der diese Diktatur ihre Wurzeln hat:

Die Familie/ Faschismus/ Sex

Die meisten Stücke Schwabs spielen sich drinnen, im Uterus der Familie, im Bauch des Gesellschaftskörpers, im gesellschaftsverordneten Gefängnis ab. Die darin Gefangenen – ob nun die Schriftsteller-Alter-Egos, der Maler Herrmann Wurm in der *Volksvernichtung* und *Der Himmel mein Lieb meine Sterbende Beute* sowie der Theaterautor Mühlstein in *Endlich tot endlich keine Luft mehr* (hier ist es die „Theaterfamilie“) oder Mariedl in *Die Präsidentinnen* und *Antiklimax* – erproben, meist vergeblich, den Aufstand. Die Wohnzimmer-Szenarios können wahlweise durch ländliche Gaststuben, Bauern-Katen, Porno- oder Aufnahme-Studios ersetzt werden: immer sind es geschlossene Gemeinschaften, in denen, vergleichbar Pasolinis traumatischem Entwurf einer faschistischen Gesellschaft in seinem letzten Film *Salò*, die Macht ihre diffusen Feste feiert. Diffus, da sie permanent die Seiten wechselt, Unterdrücker und Unterdrückte nicht mehr voneinander zu unterscheiden sind.

Bei keinem anderen österreichischen Autor der 80er, 90er Jahre (ausgenommen vielleicht Elfriede Jelinek) erlangt die verdinglichende Sprache des Dritten Reiches – die „LTI“ („Lingua Tertii Imperii“), als die der Romanist Otto Klemperer sie in einem umfangreichen Essay der 50er Jahre analysierte – durch die Überfütterung mit katholischen, von unterdrückter Sexualität platzenden Austriazismen eine dermaßen abstoßende poetische Plastizität. Sie kann, zumal in dem Land, an dem die Stücke ihren Anstoß genommen haben, als das eigentlich Provozierende gelten. In ihr artikuliert sich deren brutaler Humor am markantesten. Die kleinbürgerlich-bäuerlich-faschistische Verrohtheit wird darin ihrer zivilisatorischen Hülle enthäutet. Kein Wunder, daß in den ersten irritierten Kritiken Worte wie „menschenverachtend und auch ziemlich frauenfeindlich“¹⁰ fielen. .

Aber man vergleiche eine beliebige Stelle aus den Dramen mit dem folgenden, oben bereits erwähnten Punk-Text von TOXOPLASMA, der wegen einem ebensolchen Tabubruch für Empörung sorgte, und rufe sich in Erinnerung, wie die Punks der ersten Stunde mit Hakenkreuzen provozierten, oder in den 90ern Christoph Schlingensiefel von Linksautonomen wegen vermeintlicher Ausländerfeindlichkeit und Sexismus angegriffen wurde:

Laß mich in Ruhe, laß mich allein / ich will nicht mehr dein arschlecker sein / du glaubst, du wärst die schärfste Frau / ich piss dir in die Fresse, du alte Sau / du glaubst, du hast mich total in der Hand / hau ab, oder ich hau dich mim Kopf durch die Wand / ich will nicht mehr dein arschlecker sein [...]

Greil Marcus schrieb 1987 über die New Yorker Punk-Band Pussy Galore (was soviel wie „haufenweise Mösen“ bedeutet – die Gruppe bestand aus zwei Frauen und drei Männern):

In einem Punk-Kontext, wo die Gewißheit, daß alles erlaubt ist, inzwischen bedeutet, daß nichts wahr ist, gewinnen früher verbotene und heute allgemein gebräuchliche und sinnentleerte Wörter jene Kraft zurück, die sie noch hatten, als sie ausschließlich in Flüchen gebraucht wurden, als sie genau das bedeuteten, was sie besagten, als die Leute zu Recht Angst vor ihnen hatten. Sie gewinnen allmählich ihren verbotenen Inhalt zurück, ihren verbotenen Geist – und dieser Geist ist heute nicht weniger bedrohlich, als er es schon immer war. Die Worte schneiden ins Fleisch; der Ton schmerzt; beides elektrisiert [...] Sollte der Rock'n'Roll keine Spielart seiner selbst mehr hervorbringen, die es wert ist, verboten zu werden, dann wird sowieso nichts mehr an ihm hörensenswert sein.¹¹

Bekannterweise gibt es keinen Punk-Love-Song und wurde bürgerlicher Sex von Punks als Zugeständnis an die Gesellschaft abgelehnt. Wenn Sex vorkommt, dann in Form von Pornographie, Perversion oder Gewalt, aber das alles, um dem „System“ seine demaskierte Fratze entgegen zu halten. Im Bandnamen der ersten

Punk-Band ist das alles enthalten, und es ist kein Zufall, daß ihr zynischer „Erfinder“, Malcolm McLaren, zur Zeit der Gruppen-gründung in der Londoner Kings Road zusammen mit Vivienne Westwood eine Mode-Boutique für Leder- und Plastik-Fetischi-
sten führte.

Daß man einer schockverwöhnten Gesellschaft nicht mit Schocks (wie sie etwa jene Liedzeile „I don't want Holidays in the Sun / I want to go to the new Belsen.“ der Sex Pistols beim Establishment vielleicht noch 1977 zu evozieren vermochte) zu kommen braucht – und schon gar nicht in einem so veralteten Präsentationsrahmen wie dem Theater –, war Schwab vollkom-
men klar. Es ist auch nie das unmittelbare Bühnengeschehen, an dem man sich stößt, sondern die auf ihre nackte Animalität zu-
rückgeführte Sprache samt ihren diktatorisch primitiven Implika-
tionen, die in erster Linie „elektrifiziert“ und „schmerzt“. In ei-
nem „desadesken“ Spiel mit der Syntax und latent in der österrei-
chischen Umgangssprache verborgenen Nazismen, die in Form
von Inzest, Vergewaltigung oder Mord ihre bühnengerechte Dar-
stellung finden, erweist sich der Autor als sehr bewußtes, hellhö-
riges Kind seiner Heimatstadt Graz, der „Stadt der Volkserhe-
bung“.

Punk, konkret/ GRAZ und die Achtziger/ Die Neubauten

Schwabs persönliche Nähe zu den asozialen wie infantilen Ge-
sten des Punk äußerte sich in den ritualisierten „Gesellschafts-
spielen“, die der noch gänzlich unbekannte Schriftsteller in den
frühen Wiener Jahren, als Schüler Gironcolis, mit seinen WG-
Kollegen praktizierte. Seine spätere Ehefrau Ingeborg Orthofer
berichtet davon:

Das erste halbe Jahr in Wien hat er gar keine Wohnung gehabt, hat er mit
seinem Freund Kostmann im Park geschlafen. Danach haben sie sich
dann auf Stiegenhäuser verlegt. Dann hats Wohngemeinschaften gege-

ben, die letzte war Schwab-Strohmeyer-Erdödy. Das war eine wilde Partie. Die hatten so ganz tolle Gesellschaftsspiele, ein Punktesystem für Schrecklichkeiten, z. B. beim Essen. Also wenn man ganz was Schreckliches isst, so ein besonders scheußliches Gulasch oder einen aufgeweichten Toast, wo er am furchtbarsten schmeckt, hat man Pluspunkte bekommen. Und dann Sammelleidenschaften natürlich: Alles, was in der Stadt nicht niet- und nagelfest war, aber wirklich nur der letzte Schrott, den haben sie angekarrt. Das war die Schwab-Strohmeyer-Erdödy-WG.¹²

Anfang der achtziger Jahre zog der Kunststudent Schwab mit seiner Lebensgefährtin von Wien in die oststeirische Provinz unweit von Graz und konzentrierte sich hinfort ganz auf die schriftstellerische Produktion. Die einzige Verbindung zur Außenwelt, so kann man annehmen, bestand zu jener Zeit aus dem bereits erwähnten Briefwechsel mit dem Künstler-Kollegen János Erdödy und dem Radio. Über den slowenischen Sender Ljubljana 2 konnte man sich über das aktuelle Musikgeschehen der Independent-Szene auf dem laufenden halten. Die Reihe „Novi Rok“ – in etwa vergleichbar der damaligen „Music Box“ auf dem ORF-Programm Ö3 – präsentierte die kommenden Stars aus Punk, Hardcore, Noise und Electronic. Bands und Musiker wie Sonic Youth, Lydia Lunch, Diamanda Galas, Sisters of Mercy, Beasts of Bourbon, Bad Brains, Nick Cave and The Bad Seeds, die Neubauten, die slowenischen Gruppe Laibach veröffentlichten damals ihre ersten LPs und prägten die musikalische Landschaft nachhaltig. Sie standen in unmittelbarer Nachfolge der ersten Punk-Generation und setzten auf ästhetisch und technisch elaborierter Ebene fort, was wenige Jahre zuvor mit Iggy Pop, The Sex Pistols, The Slits, The Ramones, Siouxsie and The Banshees, The Clash (um nur die Speerspitze zu nennen) als unüberhörbar radikale Attacke auf Hörgewohnheiten, die kommerzielle Musikindustrie und politischen Konformismus begonnen hatte. Die

80er und frühen 90er waren die Zeit, als sich die Hardcore-Szene in verschiedene Fraktionen aufspaltete, die mal mehr, mal weniger politisch orientiert (jedenfalls immer deutlich links auf der linken Skala) waren, unterschiedliche Dress-Codes ausbildeten und disparate musikalische Wege einschlugen. Auf die erste Phase der rohen Anarchie folgte nun eine der künstlerischen Reflexion – und der Kommerzialisierung. Werner Schwab mag über all das durch die damals tonangebende deutsche Musikzeitschrift „Spex“ informiert gewesen sein;¹³ im nahegelegenen Graz, das in einem Post-Hippie-Schlummer dahintümpelte, war von all dem jedenfalls kaum etwas zu spüren. Das Stadtbild kannte so etwas wie Punks gar nicht. Der einzige Club, in dem in den Achtzigern Bands wie Die Ärzte, King Kurt, Animal Nightlife, die Toy Dolls oder Ann Clark auftraten, das „Ska“, wurde von Schwab, der der Grazer „Szene“ eher fern stand und zu Live-Events nach Wien fuhr, wenig frequentiert. Die einschlägigen Konzertsäle (Liebenauer Eishalle, Orpheum) waren in erster Linie dem 70er-Jahre-Pop vorbehalten. Für die musikalische „Avantgarde“ (unter die man neben Glenn Branca auch Leute wie Galas, Laibach oder Lunch subsumierte und somit „entschärfte“) war einmal jährlich der „steirische herbst“ zuständig, und somit war diese von vorne herein an ein kunstinteressiertes, intellektuelles Publikum gerichtet.

Eine der ersten Bands, die etwa zur selben Zeit, als Schwab in der steirischen Provinz seine Stücke schrieb, in Westberlin begannen, aus nicht für den musikalischen Gebrauch bestimmten Materialien (Eisenketten, Metallplatten, Stahlrohre, Hämmer, Einkaufswägen, Ziegelsteine etc.) Musik zu machen, waren Anfang der 80er Jahre die Einstürzenden Neubauten. Ihre elementaren Geräuschszenarien, die sich auf ihren ersten Konzerten und Platten („Aufzeichnungen des Patienten O. T.“, „Kollaps“, „Fünf auf der nach oben offenen Richterskala“, „Halber Mensch“) allen

musikalisch-harmonischen Konventionen der Popmusik wider- setzten, sich zeitlich und stilistisch auf einer Leerstelle zwischen Hardcore, Noise und Industrial bewegten, wurden später nur fol- gerichtig wesentlicher Bestandteil der Schwabschen Bühnen- spektakel. Aber wie so viele Bands jener Dekade haben sie sich im Laufe von zwei Jahrzehnten von der ursprünglichen Krach- Spontaneität zu einem kalkuliert arrangierten Klangkörper hin entwickelt. Schlagwerker F. M. Einheit, der vor allem für den un- verwechselbaren Sound der Gruppe zuständig war und mit Schwab im Alleingang zusammenarbeitete, ist vor einigen Jahren aus der Band ausgestiegen.

Darüber hinaus kann gesagt werden, daß, als 1993 in Wien im Anschluß an das „Ringstraßenspektakel“, der erste persönliche Kontakt zwischen dem Schriftsteller und den Neubauten zustan- de kam (Schwab kannte sie von Live-Konzerten), die Band be- reits auf einen dreizehnjährigen Werdegang zurückblicken konn- te und zum alteingesessenen Kanon der vormaligen Kreuzberger Club- und Hausbesetzerszene zählte. Sie waren für Peter Zadek in Hamburg auf der Bühne gestanden und wurden vom Goethe- Institut als deutscher Kulturexport ins Ausland geschickt. Die Neunziger standen im Zeichen von Hip-Hop, House, Dub und Techno – zu dem die Neubauten natürlich lang davor, auch als frühe Experimentatoren im elektronischen Bereich, Wesentliches beigetragen hatten. Man kann also annehmen, daß, wenn sich Schwab gerade die Neubauten als adäquate Ergänzung gewisser Stücke wünschte – einmal davon abgesehen, daß sie als deutsche Band auch zugänglich, „leicht zu haben“ waren –, es aus dem Grund geschah, weil sie entscheidend zu seiner musikalischen Sozialisation im Verlauf der 80er Jahre beigetragen haben,¹⁴ je- ner Zeit, in der die Stücke entstanden sind, die ihn bekannt ma- chen sollten.

Suizidale Vitalität/ Der abwesende Autor

Ich will kein Ich, denn alles was denkt, ist nicht Ich.¹⁵

Sich selbst zu zerstören heißt – im Selbstverständnis des Punk –, das System stören. Die Zerschlagung überkommener popmusikalischer Formen geht immer einher mit einer lustvollen, provokanten Ausreizung der eigenen physischen Grenzen. Die selbstzerstörerische Tendenz der Punk-Bewegung, das Aufbegehren gegen den eigenen Körper, der, ganz im Sinne Schwabs, immer ein normierter, also ein „Volkskörper“ ist (also Sprachkörper, also Scheiße), muß als Kampfansage an das herrschende System – das wie jedes immer ein bewahrendes, konservierend-konservatives ist – angesehen werden.

Punk und seine zahllosen Ausläufer in verschiedenen Hardcore-Schienen waren immer auch in Lebenspraxis übersetzte Musik, und dabei bei weitem radikaler als ihre Vorläufer, die Hippies.

Erst mit Punk wurden tatsächlich die letzten Reste von Selbstbeherrschung über Bord geworfen, die engelsgleiche Sanftheit der Hippies ebenfalls als stilisiert verlacht: Punk war deshalb absolut körperbezogen, aber asexuell und gleichzeitig absolut selbstbewußt, weil er die Vergänglichkeit kein bißchen mehr überspielte, sondern im Outfit und all seinen Äußerungen herauskehrte, wie sinnlos und verlogen es ist, gegenüber unserer lausigen, dem Tod geweihten Existenz einen Wettkampf antreten zu wollen.¹⁶

Wer sich selbst zerstört, gilt im allgemeinen als Störfaktor im humanistischen Betrieb – die kulturelle Zwangsjacke „Humanismus“ ist von den Aufklärungs-Kritikern, von La Mettrie, de Sade über Nietzsche und Artaud bis Michel Foucault, hinlänglich entflochten worden. Schwab stellte seine Arbeit selbst in diese subjekt-kritische Tradition, die den Menschen als ein seinen Erkenntnisinteressen und Disziplinierungstechniken unterworfenen

Wesen betrachtet. So müssen auch die bis zum Kannibalismus reichenden Gewalt-Eskalationen der Stücke als dramatische Mittel verstanden werden, die Subjekt-Grenzen der Figuren – eben auch im ganz theaterhaft physischen Sinne – aufzusprengen.

Demnach sind die Gewaltorgien, wie im Punk, Befreiungsschläge gegen die körperliche Limitiertheit der *dramatis personae*. Die musikalische Übermalung der Inszenierungen mit brachialen, minimal differenzierten Geräuschflächen dient demselben Effekt der Subjektauslöschung und entspricht dem Rauschen der in Dialoge aufgesplitteten Sprech-Prosa.

In der klassischen Hierarchie der literarischen Gattungen von Aristoteles bis Joyce nimmt das Drama als die objektivste, vom produzierenden Subjekt am weitesten emanzipierte, verselbständigte den obersten Rang ein. Nirgendwo sonst thront der Autor so auktorial über dem Geschehen wie am Theater. Spätestens seit Beckett und den Vertretern des absurden Theaters – deren allen gemeinsame geistige Ahnen Luigi Pirandello, Alfred Jarry und Antonin Artaud bis auf den heutigen Tag ihre Wirkung tun – ist diese Klassifikation nicht mehr haltbar. In den Stücken Thomas Bernhards, Bernd-Marie Koltès', Elfriede Jelineks und am radikalsten dann bei Schwab wird der Sprachduktus der Figuren weitgehend von der Stimme ihres Autors getragen; aber diese Stimme ist, gerade wegen ihrer, die verschiedenen Rollen auf ein gemeinsames Sprachniveau nivellierenden Tonlage, unpersönlich. Man hat nicht den Eindruck, den Autor sprechen zu hören, sondern daß „es“ spricht. Von einer auktorialen Theaterperspektive kann darum nicht mehr die Rede sein. Der Autor ist hinter der Maske seiner Rede vollkommen verschwunden. √

Energiefaktor Musik/ Inszenierungsstil

Die Vorstellung von einem Stück, das unmittelbar von der Bühne gemacht wird und sich an den Widerständen der Realisation und der Büh-

ne reibt, drängt die Entdeckung einer aktiven Sprache auf, einer aktiven und anarchischen, in der die gewohnten Begrenzungen der Gefühle und Wörter fortfallen würden.¹⁷

Werner Schwab war der erste Regisseur seiner Stücke. 1989 setzte er im Rahmen einer Veranstaltungsreihe des von ihm mitbegründeten Künstlervereins INTRO-GRAZ-SPECTION seine dramatische Prosa *Das Lebendige ist das Leblose und die Musik* (was später Eingang in die „Komödie“ *HOCHSCHWAB* fand) mit einer Darstellerin in Szene. Spielort war die Grazer Disco Bronx. Er selbst wählte die Musik (u. a. Neubauten) aus und bediente während der Aufführungen die Lautstärkereglern. Es wird berichtet, daß die Schauspielerin oftmals Mühe hatte, sich gegen die übermäßige Lautstärke zu behaupten. Auf ihren Körper warf ein Diaprojektor Bilder von Tierkadavern, auf der Bühne befand sich ein Tierschädel. Jedenfalls hat es sich bei dieser ersten Uraufführung eines Schwab-Stückes wohl eher um eine multimediale Performance denn um einen Theatermonolog im herkömmlichen Sinn gehandelt. Der Musik wurde der gleiche – wenn nicht sogar der größere – Spielraum zuerkannt wie dem Text und den Bildern.¹⁸ Und es läßt sich unschwer annehmen, daß Spontaneität und Improvisation wesentlichen Anteil daran hatten.

All das sollte auch die spätere Zusammenarbeit mit F. M. Einheit an der Grazer Inszenierung von *Pornogeographie* charakterisieren. Einheit (der mit dem Autor eine Opernproduktion in Brüssel ins Auge gefaßt hatte, die aber nicht mehr zustande kam):

Das Stück, eine Auftragsarbeit des steirischen Herbstes, war schon fertig. Ich hab ihm dann, so gut ich konnte, geholfen. Wir haben uns zusammen überlegt, an welchen Stellen die Musik zu plazieren wäre, aber letzten Endes war die Musik ein zusätzlicher Energiefaktor. Teilweise gings mit dem Text, teilweise zwischen die Texte, zwischen die Akte, aber auch mittenrein, während des Textes. Ich hab mich da reingestellt, ganz viel Krach gemacht, und das hat offensichtlich gefallen.¹⁹

Mit Blick auf die bisherigen Inszenierungen seiner Stücke könnte man sich fragen, ob nicht eine Spontaneisierung der allabendlichen Performance im Sinne von Punk-Konzerten angebracht wäre (auf der musikalischen Ebene, in der Zusammenarbeit mit F. M. Einheit und nach dem Tod des Autors mit den Neubauten, hat das ja bereits stattgefunden), da sie seiner Sprache entsprechender wäre. Ich denke dabei an eine Aufführungspraxis, die – angesiedelt zwischen den auf Deregulierung hinarbeitenden Bühnen-Happenings eines Christoph Schlingensief und dem Punk-Gigs und ganze Video-Filme in seine Inszenierungen integrierenden Jo Fabian – sich am „offenen“ Inszenierungsstil Frank Castorfs orientieren könnte, an dessen Berliner „Freie Volksbühne“ in der Theatersaison 2000 zuletzt *Volksvernichtung* unter der äußerst wohltemperierten Regie von Thomas Bischoff zu sehen war.

Die Bühnenaktion hätte dem explosiven Duktus der Sprache weitestmöglich entgegen zu kommen, den Akteuren wäre ein größerer Freiraum bei der Ausführung einzuräumen, die Aufführungsdauer könnte variieren. Denn die rücksichtslose Individualität dieser Stücke entspricht voll und ganz dem Regelmäß-achtungs-Gestus von Punk. Sie verhalten sich zum orthodoxen Theater wie jede gute Punk-Performance zu einer durchgestylten, genau „getimeten“, unpersönlichen Rock-Show.

Anmerkungen:

- ¹ Antonin Artaud: *Briefe aus Rodez. Postsurrealistische Schriften*. Aus d. Franz. übersetzt von Franz Loechler. München : Matthes & Seitz 1979. (= Batterien. 9.) S. 89.
- ² Werner Schwab zit. nach Helmut Schödel: *Seele brennt*. Der Dichter Werner Schwab. Wien: Deuticke 1995, S. 5.

- ³ Martin Büsser: *if the kids are united...: von Punk zu Hardcore und zurück*. 2., überarb. Aufl. Mainz: Dreieck-Verlag 1995. (= Ein Testcard-Buch.) S. 7.
- ⁴ F. M. Einheit in einem Interview, das der Autor mit ihm im Juni 2000 in Berlin führte.
- ⁵ Ebda.
- ⁶ Artaud, *Briefe aus Rodez*, S. 14.
- ⁷ Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*. Aus d. Franz. von Walter Seitter. Mit einem Essay von Ralf Konersmann. Erw. Ausg. Frankfurt/M.: Fischer 1992. (= Fischer-Taschenbücher. Fischer-Wissenschaft. 10083.) S. 81.
- ⁸ Büsser, *if the kids are united...*, S. 107.
- ⁹ Antonin Artaud: *Werke in Einzelausgaben*. Bd 8: *Das Theater und sein Double*. Hrsg., übers. und mit einem Nachw. vers. von Bernd Mattheus. Erw. Neu-Ausg. München: Matthes & Seitz 1996. (= Batterien.) S. 49.
- ¹⁰ Lona Chernel: *Gegen Gott und Menschen*. In: Wiener Zeitung v. 14.2.1990. [Zur Uraufführung von Schwabs *Die Präsidentinnen*.]
- ¹¹ Greil Marcus: *Im faschistischen Badezimmer*. Punk unter Reagan, Thatcher und Kohl. 1977 bis 1994. Aus dem Engl. übers. von Fritz Schneider. Frankfurt/M.: Rogner & Bernhard 1994, S. 446.
- ¹² Ingeborg Orthofer zit. nach Schödel, *Seele brennt*, S. 33.
- ¹³ Vgl. Schödel, *Seele brennt*, S. 83.
- ¹⁴ Vgl. die von Ingeborg Orthofer zusammengestellte, handschriftliche „musikliste“ in: Ebda, S. 78f. [Faksimile]
- ¹⁵ Artaud, *Postsurrealistische Schriften*, S. 90.
- ¹⁶ Büsser, *if the kids are united...*, S. 74f.
- ¹⁷ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S. 43.
- ¹⁸ Als musikalische Environments versteht nun auch F. M. Einheit alle Stücke Schwabs: „Letztendlich war das ziemlich musikalisch, was er geschrieben hat. Ich würde das eher als Musik bezeichnen, als, sagen wir, ein Theaterstück. Wobei das spezifisch Musikalische weniger im Rhythmus als im Klang der Worte lag. Für mich ist es eine Partitur gewesen. Dieses sogenann-

te ‚Schwabische‘ hatte schon seinen eigenen Sound.“ (F. M. Einheit im Interview mit dem Autor, a.a.O.)

¹⁹ Ebd.