



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Jede Personenhaftigkeit ist VOLLKOMMEN verloren“

Analyse der Figurenkonzepte in Werner Schwabs
„Coverdramen“ im Vergleich zu den Originaldramen

verfasst von / submitted by

Eva Luzia Preindl, BA BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Deutsche Philologie

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke

für meine Eltern

„Wenn man so tut, als hätte man alles begriffen, ist das Werk erledigt.“

Robert Wilson¹

„Es ist eine der angenehmen Errungenschaften des 20. Jahrhunderts, positiv an einer Nichtidentität zu leiden. Ohne konkrete, übertriebene Schmerzkategorien. I muß mi wegen sowas net aufhängen.“

Werner Schwab²

¹ Zitiert nach: Simhandl, Peter: *Theatergeschichte in einem Band*. Berlin: Henschel 1996, S. 461.

² Bauer, Wolfgang: *Wolfgang Bauer spricht mit Werner Schwab*. In: *derzeit. 31 Tage Kultur in Graz* (1993, H. 8), S. 4-7, S. 7.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
These und Vorgehensweise	1
Aktueller Forschungsstand und bisherige Einordnungsversuche mit dem Fokus auf der Charakterisierung Schwabs als postmoderner und postdramatischer Autor	6
1. Forschungsdiskurs zur „postdramatischen Figur“	13
1.1. Transformation der Figur im „postdramatischen Theater“	14
1.2. Schwabs „Sprache als (un)heimlicher Hauptdarsteller“ und „Ent-Ichung“	20
2. Die „Coverdramen“	28
2.1. Genese, Edition und Uraufführungen	28
2.2. Das „Cover(n)“	30
2.2.1. Schwab und die Musik: Punk!	30
2.2.2. Punk und Literatur	35
2.2.3. Zum Begriff und Phänomen des „Cover(n)s“	37
2.2.4. Das „Cover(n)“ in der Literatur	41
2.2.5. Exkurs: Vor und nach Schnitzler, Goethe und Shakespeare.....	46
2.3. Formen intertextueller Bezugnahmen in den „Coverdramen“	51
2.3.1. Intention und Herangehensweise aus der Sicht des Autors	52
2.3.2. Beschreibungsversuche der „Coverdramen“ in der Sekundärliteratur und Kritik..	54
2.3.3. Analyse von Intertextualität in den „Coverdramen“ nach Broich/Pfister.....	58
3. Analyse der Figuren in den „Coverdramen“ vor dem Hintergrund der Figurenkonzeption in den Originaldramen	81
3.1. „DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER“	81
3.1.1. Das Figurenkonzept in Schnitzlers „Reigen“	81
3.1.1.1. Die Figur als Typus.....	81
3.1.1.2. (Ge-)Triebhaftigkeit und Mechanik der Beziehungen	85
3.1.2. Das „technologisierte“ Personal in Schwabs „DER REIZENDE REIGEN“	88
3.1.2.1. Die Figur als Maschine: Objekthaftigkeit	88
3.1.2.2. Der Sexualakt als Mechanismus (des Marktes)	96

3.2. „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“	104
3.2.1. Die Konzeption der Faust-Figur in Goethes „Faust I“	104
3.2.1.1. Geistesgeschichtlicher Kontext und Goethes Ich-Konzepte	105
3.2.1.2. Faust als Repräsentant des selbstbestimmten Individuums	109
3.2.1.3. Destabilisierung der Einheit der Figur	117
3.2.2. Schwabs Faust-Figur.....	119
3.2.2.1. Das Kreisen um das Ich und Faust als Kreator der Hypostase	119
3.2.2.2. Zersetzung der Figureneinheit	131
3.3. „Troiluswahn und Cressidatheater“	137
3.3.1. Die Gestaltung der Figuren in Shakespeares „Troilus und Cressida“	137
3.3.1.1. Die Figuren im Kaleidoskop der Meinungen und im Wechselkurs der Werte.....	138
3.3.1.2. Die Figur als Sprachkreatur und Zitat	143
3.3.2. Die Figuren als hohle Rollen in Schwabs „Troiluswahn und Cressidatheater“ ...	148
3.3.2.1. Vom Konzept der „WECHSELBALGVORGÄNGE“ zum Rollenchaos...	150
3.3.2.2. „Prothesenvorgänge“: Abrechnung mit dem einheitlichen Gefüge Schauspieler – Rolle – Figur und mit dem Menschen	161
4. Schlussbetrachtung	167
5. Siglenverzeichnis	175
6. Literaturverzeichnis.....	176
6.1. Primärliteratur.....	176
6.2. Sekundärliteratur	176
6.3. Interviews, Gespräche, Portraits, Kritiken.....	191
6.4. Onlinequellen.....	196
6.5. Tonträger	198
7. Anhang	199
7.1. Abstract.....	199
7.2. Danksagung	201
7.3. Lebenslauf	202

Einleitung

These und Vorgehensweise

„Eine Person ist hier freilich keine Person im üblichen Herkömmlichkeitswahn mehr. Jede Personenhaftigkeit ist VOLLKOMMEN verloren, verloren von einer Rolle in die andere ... und davongeglitscht in eine weit herumliegende : auf und hinweg : und retour. WAS aber keinerlei alltägliche Rollenspielvorstellungsscheiße aufkommen lassen darf, weil eben bei keiner Person eine originärindividuelle Anwaltschaft vorausgesetzt werden kann. [...]“³ Diese Notiz Werner Schwabs zu den Personen in seinem „Coverdrama“ „Troiluswahn und Cressidatheater“ verweist auf einen Umgang mit der dramatischen Kategorie „Figur“, wie er in der viel diskutierten „Postdramatik“ zu erkennen ist. Daher bildete diese Angabe auch den Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit, die eine nähere Betrachtung der dramatischen Figuren in Schwabs „Coverdramen“ im genannten Kontext vornimmt.

Von Beginn an stand bei der Schwab-Rezeption im Feuilleton sowie in der literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit seinem Werk die höchst idiomatische, artifizielle Sprache, das „Schwabische“⁴, im Zentrum des Interesses und damit zugleich die Frage, wie die Figuren analytisch erfasst werden können. Denn der Autor wurde nicht müde, die absolute Vorrangstellung der Sprache unmissverständlich zu betonen⁵ („Zuerst kommt die Sprache,

³ Schwab, Werner: *Troiluswahn und Cressidatheater. Ein Spiel von Werner Schwab nach TROILUS UND CRESSIDA von William Shakespeare in der deutschen Übersetzung von Michael Wachsmann*. In: Schwab, Werner: *Coverdramen. Mit einem Nachwort von Eckhard Schumacher*. (Werner Schwab Werke hg. v. Ingeborg Orthofer, Bd. 8). Graz: Droschl 2009, S. 121-187, S. 122.

⁴ Die Bezeichnung des Bühnenedioms als „Schwabisch“ geht auf ein vom Theaterexperten Michael Merschmeier verfasstes Portrait Schwabs aus dem Jahr 1991 zurück. (Vgl. Merschmeier, Michael: *Kommunion der Kannibalen. Ein Portrait des Grazer Dramatikers Werner Schwab*. In: *Theater heute* (1991, H. 3), S. 45-47, S. 47.) Der Begriff hat sich in Folge schnell etabliert. (Vgl. Miesbacher, Harald: *Die Anatomie des Schwabischen. Werner Schwabs Dramensprache*. Graz/Wien: Droschl 2003 (= DOSSIER EXTRA), S. 29/30.) Diese besondere Sprachform trug maßgeblich zur erfolgreichen Karriere Schwabs bei. (Vgl. ebd., S. 241.)

⁵ Zur Einbeziehung von Informationen aus den Interviews mit Werner Schwab in dieser Arbeit ist anzumerken, dass die Aussagen zwar mit Vorsicht behandelt werden, entgegen der Einschätzung Jutta Landas, die in den Rezeptionssteuerungen, die vom Autor angeboten werden, wenig Hilfreiches entdeckt (vgl. Landa, Jutta: „Königskomödien“ oder „Fäkaliendramen“? Zu den Theaterstücken von Werner Schwab. In: *Modern Austrian Literature. The Contemporary Austrian „Volksstück“*. Vol. 26, Nos. 3/4 (1993), S. 215-229, S. 216), aber durchaus als Quellen mit Hinweisscharakter aufgefasst werden, die im besten Fall zu neuen Erkenntnissen führen. Bezüglich der Rezeption im Feuilleton (aber auch in literaturwissenschaftlichen Artikeln) ist festzuhalten, dass gerne mehr auf die Person Schwab, sein Erscheinungsbild und seinen Habitus eingegangen wird als auf das zu beschreibende Werk. Schwab selbst konstatiert diesbezüglich süffisant: „Meistens ist das Foto größer als der Text [...]“. (Bauer, Wolfgang: *Wolfgang Bauer spricht mit Werner Schwab*, S. 7.) Generell wäre eine umfassende Analyse des medialen Umgangs mit dem Autor und seinem Werk (bis in die Gegenwart) lohnend. Harald Miesbacher hat dahingehend bereits einiges zusammengetragen, wobei er sein Hauptaugenmerk auf die Betrachtung des „Schwabischen“ in der Theaterkritik legte. (Vgl. Miesbacher, Harald: *Die Anatomie des Schwabischen*, S. 13-51.) Auch Barbara Schmiedl hat in ihrer Diplomarbeit bereits sich wiederholende Argumentationslinien in der Kritik (pro und contra Schwab) aufgezeigt. (Vgl. Schmiedl, Barbara: „Schrott mit einer schrottenen Halbwertszeit“.

dann kommt der Mensch.“⁶ „Sprache, sonst gar nix.“⁷) und immer wieder zu erklären, dass die Sprache körperlich sei und den Menschen beherrsche. Sie sei „der jeweilige Körper der agierenden Personen. Die Sprache zerzt die Personen hinter sich her: wie Blechbüchsen, die man an einem Hundeschwanz angebunden hat“⁸, heißt es im viel zitierten, programmatischen Notat zur Sprache im „Fäkaliendrama“ „Mein Hundemund“. Dementsprechend umschrieben Theaterkritiker und Feuilletonisten das, was Schwab von einer „klassischen“ Figur mit klar definiertem Persönlichkeitskern übrig ließ, mit Formulierungen wie „Unpersonen“, „Worthülsen“, „hölzerne Marionetten“ oder „grauenhafte Sprechfiguren [...], ausgestopft mit Sprachmüll und befallen von der Geistessklerose“.⁹ Schwab selbst spricht hinsichtlich der *dramatis personae* in einem sehr funktionalen Sinn von „Vehikeln, die man benutzen muß, um die Sache in Gang zu halten.“¹⁰ Zugleich steht er auf inhaltlicher Ebene Vorstellungen von einem subjektiven Kern skeptisch gegenüber und zweifelt an, wie er es nennt, „Ich-Formationen“¹¹: „Die Figuren sind absichtsvoll leer, weil ich kaum überhaupt jemand Subjektcharakter zugestehe oder so etwas zugestehe wie das Dasein eines Individuums.“¹²

Werner Schwab, seine Arbeitsmethode und die Rezeption seiner Werke in den Medien. Graz, Diplomarbeit 1996.) Ebenso hat Beatrix Müller-Kampel die drei bestimmenden „Narrativ[e] in der theaterkritischen Kanonisierungsrhetorik“ um Schwab herausgearbeitet: erstens das „Schwabische“, zweitens das „Grazerische als Pars pro toto des Österreichischen“ und drittens „ein ganz spezielles soziales Flair“. (Müller-Kampel, Beatrix: *Trauriger Riese auf dem Theaterstrich. Werner Schwab und die Theaterkritik.* In: Nickel, Gunther (Hg.): *Beiträge zur Geschichte der Theaterkritik.* Tübingen: Francke 2007 (= Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, Bd. 35), S. 389-430, S. 401 und vgl. ebd., S. 389-404.) Des Weiteren beleuchtet Müller-Kampel auch, wie der Journalismus Schwabs Biografie verarbeitet und wie der Künstler selbst sein Image im Rahmen des Projekts „Schwab“ schuf. (Vgl. ebd., S. 414-425.)

Der zuletzt erschienene Droschl-Band zu Schwab, der zahlreiche Gespräche und Interviews mit dem Autor sowie Texte desselben aus Programmheften und Theaterzeitschriften und den Essay „Der Dreck und das Gute. Das Gute und der Dreck“ versammelt, vereinfacht eine Betrachtung der Beziehung von Schwab und den Medien. (Vgl. Schwab, Werner: *Der Mensch, der Schreibmuskel, der Suchtfetzen. Gespräche, Interviews, Essays. Mit einem Nachwort von Diedrich Diederichsen.* (Werner Schwab Werke hg. v. Ingeborg Orthofer, Bd. 9). Graz/Wien: Droschl 2016.)

⁶ Siedenberg, Sven: *Erst die Sprache, dann der Mensch. Werner Schwab über sein Stück „Volksvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos“* In: *Süddeutsche Zeitung* (25.11.1991), S. 32.

⁷ Koberg, Roland/Nüchtern, Klaus: *Vernichten, ohne sich anzuputzen.* In: *Falter* (1992, Beilage zu Nr. 40), S. 1 und S. 3-5, S. 3.

⁸ Schwab, Werner: *Mein Hundemund. Das Schauspiel. Vier Szenen.* In: Schwab, Werner: *Fäkaliendramen.* Graz/Wien: Droschl 2007, S. 179-235, S. 181.

⁹ Harder, Charlotte: *Komet der Postmoderne.* In: *Skyline* (1992, H. 11), S. 12/13, S. 12./Pees, Matthias: *Aus dem Sudelbuch eines Übermenschen. Anmerkungen zum dramatischen Aufsteiger des letzten Jahres – eine Schwabvernichtung.* In: *Berliner Zeitung* (06.01.1993), S. 26./Krause, Werner: *Werner Schwab.* In: *Literatencafé Frankfurt 1991. Österreichische Literatur 1991.* Graz: Droschl 1991, S. 20-23, S. 21.

¹⁰ Siedenberg, Sven: *Erst die Sprache, dann der Mensch*, S. 32. Poschmann führt aus, dass die Figuration (die „Vehikel“) bei Schwab nur Mittel zum Zweck sind – ein Gerüst, an dem er seine Sprache festmachen kann. (Vgl. Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse.* Berlin: De Gruyter 1997 (= Theatron, Bd. 22), S. 185/186.)

¹¹ Koberg, Roland/Nüchtern, Klaus: *Vernichten, ohne sich anzuputzen*, S. 4.

¹² Schwab, Werner: *„Das Gescheiteste ist eh, man bleibt im Bett“ (Schwab über Schwab).* In: Staatstheater Hannover-Ballhaus, Programmheft Nr. 47. *Volksvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos.* Hannover, Spielzeit 1992/1993, S. 7-12, S. 7.

Folglich sind in Schwabs Werk generell Auflösungsprozesse eines ganzheitlichen Subjekts zu verzeichnen, doch gestaltet sich in den „Coverdramen“ die Transformation der Figureneinheit durch den Bezug auf und das Wechselspiel mit den Dramen-„Klassikern“ auf eine spezielle Art. Hier greift Schwab nämlich auf Arthur Schnitzlers „Reigen“, Johann Wolfgang von Goethes „Faust. Der Tragödie erster Teil“ und William Shakespeares „Troilus und Cressida“ zurück und überführt die dramaturgische Struktur bzw. Handlungssegmente, Sprachformen und eben auch die *dramatis personae* in seinen Kosmos: Die Figuren Schnitzlers, Goethes und Shakespeares werden in Schwabs Dramentexten „DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER“, „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“ und „Troiluswahn und Cressidatheater“¹³ neu angelegt und erfahren tiefgreifende Veränderungen, wobei die Vorlagen – so meine dieser Arbeit zugrunde liegende These – den Autor der Coverversionen jeweils zu einer Schwerpunktsetzung in der Figurenkonzeption veranlassen. Die Typen aus Schnitzlers Reigen, die wie Zähne eines Zahnrades ineinandergreifen und sich wieder trennen, werden im „REIZENDEN REIGEN“ einer umfassenden Mechanisierung unterworfen und mit „abschraubbare[n] Geschlechtsteile[n]“ bzw. „austauschbare[n] Muttern“¹⁴ versehen. Die Goethe'sche Faust-Figur, die oftmals als das Sinnbild des modernen abendländischen Menschen gelesen wurde, transformiert Schwab in ein sein und das Ich im Allgemeinen in Frage stellendes Dividuum, dessen Vorstellungen die anderen Figuren entspringen. In „Troiluswahn und Cressidatheater“ betreibt der Autor ein Spiel mit der Rolle als einem konstitutiven funktional-theatralen Element, das schließlich zu dessen Zerreißung führt. Durch eine vergleichende Analyse der Figuren im Original¹⁵ und im

¹³ In dem im Droschl-Verlag 2009 erschienenen Band mit dem Titel „Coverdramen“ ist noch ein vierter Theatertext, „Antiklimax“, enthalten, den ich in meine Analyse nicht miteinbeziehen werde, da es sich hier nicht um ein Cover im Sinne einer (Neu-)Bearbeitung/Weiterschreibung/Transformation eines bestehenden Dramas handelt. In „Antiklimax“ geht es nämlich um die Kindheit bzw. Vorgeschichte der Mariedl aus Schwabs „Fäkaliendrama“ „Die Präsidentinnen“.

¹⁴ Schwab, Werner: *DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER*. In: Schwab, Werner: *Coverdramen*, S. 5-58, S. 6.

¹⁵ Unter dem kontroversen Begriff „Original“ wird in dieser Arbeit das den Texten Schwabs zugrunde liegende konkrete literarische Material von Schnitzler, Goethe und Shakespeare verstanden, auch wenn sich diese Autoren bei ihrer Textproduktion auf Vorlagen bzw. Traditionen bezogen haben, worauf an anderer Stelle noch eingegangen wird. (Siehe dazu: 2.2.5. Exkurs in dieser Arbeit.) Als „Original“ fasse ich hier also jenes Werk auf, das aus chronologischer Sicht vorher geschaffen wurde und als eine Vorlage für ein spezifisches nachfolgendes Werk diente, wohl wissend, dass diese simple Auffassung nicht unproblematisch ist, da Originale meist erst im Nachhinein und erst durch eine Praxis des Sekundären als solche definiert werden: „Originale begründen nicht nur eine Vielzahl von kulturellen Diskursen, sondern werden über diese allererst als Originale konstituiert. In den unterschiedlichen Praktiken des Kopierens, Imitierens, Simulierens oder Reproduzierens und den daran anschließenden Diskursen ästhetischer, juristischer und ökonomischer Ausrichtung werden erst jene Transkriptionsleistungen vollbracht, die etwas in den Status eines Originals überführen und es als Original ausweisen.“ (Fehrmann, Gisela/Linz, Erika/Schumacher, Eckhard/Weingart, Brigitte: *ORIGINALKOPIE. PRAKTIKEN DES SEKUNDÄREN – EINE EINLEITUNG*. In: Fehrmann, Gisela/Linz, Erika/Schumacher, Eckhard/Weingart, Brigitte (Hg.): *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*. Köln: DuMont 2004, S. 7-17, S. 9.)

„Coverdrama“ soll in dieser Arbeit dargelegt werden, wie Schwab die seinen Texten zugrunde liegenden Dramen(stoffe) „parasitär bef[ä]ll[t]“¹⁶, den Fokus auf bestimmte Aspekte der Figurenkonstitution setzt und sich der figuralen Muster bedient, um sie letztendlich implodieren zu lassen.¹⁷ Ein Hauptaugenmerk liegt also darauf, zu zeigen, welche (intertextuellen) Schreibverfahren Schwab anwendet, da auch erfasst werden soll, wie das „Covern“ – ein Begriff aus der Populärmusik, den der Autor für die Benennung des Dramenbandes bewusst entlehnt hat – bei ihm beschrieben werden kann.

Nachdem die Forschung im sogenannten „postdramatischen Theater“ immer wieder Tendenzen in der Gestaltung von Figuren aufzeigte, die sich von einer ausdefinierten dramatischen Figur entfernen und bis zu deren Auflösung reichen, und bereits einige Ansätze existieren, die Schwab in der Postdramatik zu verorten versuchen, liegt es nahe, die Figuren in den „Coverdramen“ auf eine solche Einordnung hin genauer zu untersuchen – vor allem auch, weil postdramatisches Theater, soweit ist man sich einig, keine komplette Überwindung des „dramatischen Theaters“ (also nicht im Sinne eines Vorher-Nachher, wie das Präfix „post“ suggeriert) darstellt, sondern sich gerade durch die mannigfach geartete Wechselwirkung mit „herkömmlichen“ Theaterformen konstituiert.¹⁸ Daher eignen sich die „Coverdramen“ durch ihre Bezugnahme auf bestehende Dramen (die zwar auch jeweils unterschiedlichen Traditionen verpflichtet sind, aber die Kategorie Figur als solche nicht dekonstruieren bzw. sie weitgehend problemlos nutzen¹⁹) in besonderer Weise für eine solcherart ausgerichtete Analyse.

¹⁶ Schumacher, Eckhard: *Wechselbalgvorgänge, plötzlich abschweifend. Zu Werner Schwabs „Coverdramen“*. In: Schwab, Werner: *Coverdramen*, S. 240-246, S. 245.

¹⁷ Im Gespräch mit Wolfgang Bauer spricht Schwab sowohl davon, etwas „auf[zu]lade[n]“, bis es halt irgendwie explodiert“, als auch von Implosionen. (Bauer, Wolfgang: *Wolfgang Bauer spricht mit Werner Schwab*, S. 5.) Um welches Kräfte- bzw. Druckverhältnis es sich bei der Zerstörung der Figureneinheiten handelt, wird die Untersuchung zeigen. (Vgl. auch: Höfler, Günther A.: „*Stop making sense*“. *Werner Schwabs Pop-Stück „Mesalliance aber wir ficken uns prächtig“ – ein postmodernes Volksstück?* In: Berger, Albert/Moser, Gerda Elisabeth (Hg.): *Jenseits des Diskurses. Literatur und Sprache in der Postmoderne*. Wien: Passagen Verlag 1994 (= Passagen Literatur), S. 323-336, S. 327.)

¹⁸ Auch Danijela Kapusta, die sich im Speziellen mit der Transformation figurativer Muster im deutschsprachigen Theater um die Jahrtausendwende auseinandersetzt, betont immer wieder, dass eine dualistische Optik unangebracht wäre, wo es um ein Oszillieren zwischen Formen der Manifestation und der Auflösung dramatischer Kategorien geht, was die Herausforderung und den Spannungsreichtum ausmacht. (Vgl. Kapusta, Danijela: *Personentransformation. Zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende*. München: Utz 2011 (= Münchener Universitätschriften Theaterwissenschaft, Bd. 20), S. 18.)

¹⁹ Die aktuelle Forschung fordert eine differenzierte Betrachtung „traditioneller“ Dramenformen wie des bürgerlichen Theaters des 18. Jahrhunderts (das Lehmann als Inbegriff des „dramatischen Theaters“ und damit als Kontrapunkt zum „postdramatischen Theater“ sieht), da durch Pauschalisierungen die Vorstellung einer Homogenität transportiert wird, die de facto nicht existiert hat. (Vgl. Fleig, Anne/Haß, Ulrike/Pewny, Katharina: *Diskussion zum Beitrag „Texttheatralität und dramatische Form. Plädoyer für eine historische Perspektivierung von Text und Aufführung bei Elfriede Jelinek“*. In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa (Hg.): „*Postdramatik*“. *Reflexion und Revision*. Wien: Praesens Verlag 2015 (= Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek Forschungszentrums, Bd. 11), S. 295/296.) Daher ist es für die vorliegende Analyse auch von essentieller Bedeutung, die Originale jeweils nach ihrer spezifischen Ausformung der dramatischen Figur zu durchleuchten,

Um eine Grundlage für die geplante Untersuchung zu schaffen, werden im ersten Kapitel die entscheidenden Veränderungen der dramatischen Figur im postdramatischen Theater umrissen. Ohne die zahlreichen und umfassenden Diskussionen um den Begriff „Postdramatik“ und dessen Sinnhaftigkeit wiederzugeben, sollen relevante Punkte hinsichtlich figuraler Kompositionen aufgezeigt werden, die in den Dramen ab den 1970er Jahren konstatiert und wissenschaftlich diskutiert wurden. Gleichzeitig soll terminologische Klarheit über die oftmals synonym verwendeten Begriffe „Figur“, „Person“, „Charakter“, „Subjekt“ und „Rolle“ geschaffen werden. Auf diesem theoretischen Abriss aufbauend, werden das Sprach- und Figurenkonzept Schwabs, das mit „Sprache als (un-)heimlicher Hauptdarsteller“²⁰ umschrieben wird, und die sich daraus ergebenden Folgen für die Subjektkonstitution („Ent-Ichung“²¹) erläutert.

Was man unter einem „Cover“ im Bereich der Musikwissenschaft versteht, wie und ob überhaupt „Cover“-Strategien auf die Literatur übertragen werden können, wird im zweiten Kapitel behandelt. Dabei werden unter anderem die musikalischen Vorlieben Schwabs miteinbezogen, die Aufschluss über seinen Schreibgestus geben sollen. Schließlich wird mit literaturwissenschaftlicher Methodik versucht, die intertextuellen Bezugnahmen in Schwabs „Coverdramen“ zu beschreiben. Als theoretische Basis und methodisches Hilfsmittel ziehe ich den von Ulrich Broich und Manfred Pfister herausgegebenen Sammelband „Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien“²² heran, in dem der Intertextualitätsbegriff praktikabel gefasst und die Formen von Intertextualität für eine Textanalyse aufbereitet werden. Während in diesem zweiten Abschnitt intertextuelle Verfahren in einem weiteren Rahmen aufgezeigt werden, beschäftigt sich das dritte Kapitel als Hauptteil der Arbeit mit der detaillierten Figurenanalyse auf inhaltlicher und formal-funktionaler Ebene. Die Reihenfolge der Einzelanalysen folgt der Chronologie der Dramen in der Droschl-Ausgabe, die wiederum auf den (hypothetischen) Zeitpunkt der Fertigstellung der Texte durch den Autor zurückzuführen ist. Zunächst werden jeweils die Figurenkonzepte in den Originalen betrachtet, um im nächsten Schritt die Coverversionen auf die spezifischen Transformationen des Figurenarsenals durch Schwab zu untersuchen. Am Schluss sollen die Ergebnisse der Analysen der einzelnen Dramen in einer kompakten Zusammenschau miteinander verglichen werden.

vor allem weil zwischen der Erstveröffentlichung des ältesten („Troilus und Cressida“) und des jüngsten („Reigen“) Dramas knapp dreihundert Jahre Theater- bzw. Dramengeschichte liegen.

²⁰ Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theater*, S. 185.

²¹ Merschmeier, Michael: *Kommunion der Kannibalen*, S. 47.

²² Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer 1985 (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 35).

Hinsichtlich der Textnachweise für die Primärliteratur werden der Einfachheit wegen für die einzelnen Originaldramen wie auch für die „Coverdramen“ Siglen verwendet, nämlich R für Schnitzlers „Reigen“ und RR für „DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER“, F für Goethes „Faust. Der Tragödie erster Teil“, FBH für „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“ und TC für „Troilus und Cressida“ von Shakespeare sowie TW für „Troiluswahn und Cressidatheater“.

Aktueller Forschungsstand und bisherige Einordnungsversuche mit dem Fokus auf der Charakterisierung Schwabs als postmoderner und postdramatischer Autor

Zu den „Coverdramen“ gibt es mit Ausnahme einiger weniger Hochschulschriften und wissenschaftlicher Artikel in Sammelbänden wenig fundierte Literatur. Eine umfassende Betrachtung der „Coverdramen“ in ihrer Gesamtheit als Dramenband ist ebenso ausständig. Nachdem vor allem die „Fäkaliendramen“, aber auch noch die „Königskomödien“ in der Literaturwissenschaft Beachtung fanden²³, wurde den „Coverdramen“ weit weniger Bedeutung beigemessen. Lediglich der Skandal um die Uraufführung und Sperrung von „DER REIZENDE REIGEN“ in Zürich erregte große mediale Aufmerksamkeit. Ulrich Staehle, der sich im Jahr 2008 (fünfzehn Jahre nach Schwabs Tod) mit der Zukunft der Stücke Schwabs auf den Theaterspielplänen auseinandersetzte, gibt die vorherrschende Meinung wieder, dass Schwab bei seinen „Fäkaliendramen“ am meisten Kreativität an den Tag legte, während das „Schwabische“ in den „Königskomödien“ schon weit weniger „original“ wirkt. Eine Überlebenschance für die „Coverdramen“ wird generell angezweifelt.²⁴

²³ Bevor Schwab Texte für das Theater schrieb, „produzierte“ er Unmengen an Prosa, die äußerst schwer zu erschließen ist, weshalb Schwab bei Verlagen und Zeitschriften auf Ablehnung stieß. Bis heute ist Schwabs Prosawerk (mit Ausnahme von „Abfall, Bergland, Cäsar. Eine Menschensammlung“ und auch „Joe Mc Vie alias Josef Thierschädl“) wissenschaftlich kaum untersucht, zumal vieles davon auch noch nicht publiziert wurde. (Vgl. Schwar, Stefan: „ERZÄHLFETZEN : CHRONOLOGISCH“. *Notizen zu den frühen Prosaarbeiten Werner Schwabs*. In: Fuchs, Gerhard/Pechmann, Paul (Hg.): *Werner Schwab*. Graz: Droschl 2000 (= Dossier. Die Buchreihe über österreichische Autoren, Bd. 16), S. 81-102, S. 81.) Im Editionsplan des Droschl-Verlages scheinen zwei Prosabände auf, jedoch wird kein voraussichtliches Datum der Veröffentlichung angegeben. (Vgl. Literaturverlag Droschl: <http://www.droschl.com/autor/werner-schwab/> (Zugriff: 09.02.2018).)

²⁴ Vgl. Staehle, Ulrich: *Werner Schwab. Der Aufstieg eines Theaterautors*. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz, Akad. Verl. Stuttgart 2008 (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Nr. 443), S. 100. Auch die von Staehle interviewten Schauspieler/innen, Regisseure/Regisseurinnen, Dramaturg/innen und die Agentin Schwabs, Eva Feitzinger, stehen einem zukünftigen Erfolg der „Coverdramen“ weitgehend skeptisch gegenüber (mit Ausnahme des Textes „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“, den es einigen Stimmen zufolge noch zu entdecken gilt). (Vgl. ebd., S. 100-158.) Tatsächlich wurden die „Coverdramen“ in den vergangenen sechs Spielzeiten nur selten zur Aufführung gebracht: Einer Auskunft des S. Fischer Theaterverlages zufolge wurde „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“ lediglich in der Spielzeit 2011/2012 am Theater Krefeld und Mönchengladbach gelesen. Die österreichische Erstaufführung (in der Regie von Claudia Bauer) erfolgte am 29.09.2017 als Eröffnungspremiere der Spielzeit 2017/2018 am Schauspielhaus Graz. (Vgl. Schauspielhaus Graz: *Programm Schauspielhaus Graz. Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm*. <http://www.schauspielhaus-graz.com/play-detail/faust-mein-brustkorb->

Eine zusammenhängende und tiefgreifende Analyse der „Coverdramen“ mit dem hier gewählten – oder einem ähnlichen – Ausgangspunkt wurde meinen Recherchen zufolge bisher nicht veröffentlicht. Ich beziehe mich also hauptsächlich auf Rezensionen in Theaterzeitschriften, Aussagen Schwabs in Interviews, auf die spärlichen wissenschaftlichen Artikel, in denen die „Coverdramen“ entweder näher thematisiert oder auch nur gestreift werden, und auf vergleichbare Analysen – etwa jene, die im ersten Kapitel für die Besprechung der Figurengestaltung bei Schwab herangezogen werden. Es liegen mehrere ausführliche Arbeiten vor, die sich mit den Figuren in Schwabs Dramen (vor allem in den „Fäkaliendramen“) beschäftigen und die fundamentale subjektkritische Haltung erörtern.

In Bezug auf die bisherigen Versuche einer Einordnung von Schwabs Dramenwerk ist zu sagen, dass mehr oder minder argumentativ stichhaltige Verbindungen zu unterschiedlichsten literarischen und dramatischen Traditionen hergestellt wurden.²⁵ Um welche Bandbreite es sich dabei handelt, wird in folgender Aufzählung Iris Dennekers deutlich:

Will man nicht mit dem Tieckschen Desillusionstheater, Jean Pauls Sprachmaßlosigkeiten oder E.T.A. Hoffmanns Grotesken, der Commedia dell'Arte und ihrer Wiederbelebung bei Büchner oder Grabbe beginnen, so wären als Anreger für Schwabs Stücke zu nennen: Artaud und sein Theater der Grausamkeit, die Aktionistenkunst der Wiener Gruppe um H.C. Artmann, Achleitner, Bayer und Rühm, die Performances eines Otto Muehl, Hermann Nitsch, Günter Brus, entsprechend die Schockdramaturgie eines Peter Turrini (*Rozznjogd, Sauschlachten*) oder Wolfgang Bauer (*Magic Afternoon*), die Sprachphilosophie von Mauthner bis Wiener, der Publikums- und Weltverachtungsgestus der österreichischen Literatur, insbesondere der in den 70er Jahren aktiven Gruppen in Graz (Kolleritsch, Handke, Bauer, Jonke, Eisendle) und, ein Jahrzehnt zuvor in Wien, um Artmann, Rühm, Konrad Bayer und Ossi Wiener. Nachweislich rezipiert hat Schwab zudem Botho Strauß, Beckett, Ionesco, Achternbusch, Horváth und Thomas Bernhard, Martin Sperr und Rainald Goetz, Fassbinder, Canetti, Cesare Pavese und natürlich die Vorbilder seiner Coverstücke: Shakespeare, Goethe, Schnitzler.²⁶

[mein-helm](#) (Zugriff: 02.10.2017).) „Troiluswahn und Cressidatheater“ wurde laut S. Fischer seit der Uraufführung nicht mehr öffentlich gezeigt oder gelesen. „DER REIZENDE REIGEN“ wurde hingegen in den Spielzeiten 2011/12 bis 2016/17 insgesamt achtmal in Deutschland und Österreich inszeniert (vorwiegend jedoch „nur“ an Theaterschulen und kleineren Theatern). (Vgl. Trussina, Isa-Marie: *Auflistung der Aufführungen der „Coverdramen“ in den letzten fünf Jahren*. E-Mail vom 11.05.2017.)

²⁵ Einen Überblick über die relevante literaturwissenschaftliche Rezeption bis ins Jahr 2003 liefert Miesbacher, wobei er sich auf jene Texte konzentriert, die sich mit dem „Schwabischen“ auseinandersetzen. (Vgl. Miesbacher, Harald: *Die Anatomie des Schwabischen*, S. 53-77.)

²⁶ Denneker, Iris: „Management + Legende + Text = Sieg + Spaß“. *Schwab-Theater – ein Fall für ‚kritische Literaturwissenschaft‘?* In: Klein, Michael/Klettenhammer, Sieglinde (Hg.): *Literaturwissenschaft als kritische Wissenschaft*. Wien: LIT Verlag 2005 (= Innsbrucker Studien zur Alltagsrezeption, Bd. 1), S. 101-137, S. 109. Mit besonderer Vorliebe werden von der Schwab-Forschung die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zur Volksstück-Tradition (von seinen Anfängen bis zum „neuen“ Volksstück) besprochen. (Vgl. dazu: Herzmann, Herbert: *VOLKSSTÜCKSVERNICHTUNG ODER MEIN KÖRPER IST SINNLOS. Anmerkungen zu den „Fäkaliendramen“ von Werner Schwab*. In: Fuchs, Gerhard/Pechmann, Paul (Hg.): *Werner Schwab*, S. 106-124./Buchwaldt, Martin: *Von der Demaskierung des Bewusstseins zum Sprachproblemstellungskommando. Das Volksstück: Horváth – Kroetz – Schwab*. In: Descourvières, Benedikt/Marx, Peter W./Rüttig, Ralf (Hg.): *Mein Drama findet nicht mehr statt. Deutschsprachige Theater-Texte im 20. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang 2006, S. 95-117.)

Punktuell können Affinitäten zu allen genannten Künstlern, Autoren und literarischen Gruppen, Traditionen und Dramaturgien aufgezeigt werden, doch verweigern sich Schwabs Texte einer eindeutigen Kategorisierung.²⁷ So ist es nicht verwunderlich, dass Schwab zum „Paradedichter der Postmoderne“²⁸ erklärt wurde, denn „[f]ür diese Art einer sich gängiger Klassifizierung widersetzenden Literatur bietet sich [...] die Qualifizierung ‚postmodern‘ an, quasi als Auffangbecken für Unbestimmbares, nicht oder nur sperrig auf Tradition zu Verpflichtendes.“²⁹ Beziehungsweise sind genau diese elementare Undefinierbarkeit³⁰ und das Spiel mit (und die gleichzeitige Unterwanderung von) tradierten Formen Kennzeichen postmoderner Kunstwerke. Auf der Grundlage von Paul Michael Lützeler's Beitrag zu postmodernen Erzählelementen zählt Joanna Jabłkowska konkrete Merkmale der Postmoderne auf, die auch für Schwab geltend gemacht werden können: „Es wären u. a. der Anarchismus der Stile, der weltanschauliche und ästhetische Pluralismus, das Spielerische, Exzentrische des literarischen Werkes, das Prinzip der Intertextualität, des Pastiche, des Eklektizismus, die Destabilisierung des traditionellen Helden, Utopie-Skepsis etc.“³¹

Peter V. Zima, der Schwab ebenfalls in den Kontext der Postmoderne stellt, definiert noch einen weiteren Punkt und liest Schwabs Texte als Beispiele für die „Negation der verspielten und konsumierbaren Literatur.“³² Er betrachtet das Theater Schwabs (und nennt es hierbei in einem

²⁷ Allein die höchst eigentümlichen „Genre“-Definitionen seiner Texte („Kadaverstück“, „Radikalkomödie“, „Selbstverfreilicht eine Komödie“, „Variationskomödie“, „Theaterzernichtungslustspiel“, „Schwitzkastenschwank“) sowie die Benennung von Szenen/Akten als „Affekte“ oder „Gerüchte“ sind Ausdruck einer Verweigerungshaltung gegenüber gängigen Bezeichnungen literarischer Formen.

²⁸ Pelka, Artur: *Körper(sub)versionen. Zum Körperdiskurs in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Werner Schwab*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2005 (= Gießener Arbeiten zur Neueren Deutschen Literatur und Literaturwissenschaft, Bd. 25), S. 7. Zudem waren in den Rezensionen Betitelungen wie „Komet der Postmoderne“ (Harder, Charlotte: *Komet der Postmoderne*, S. 12) oder „erste[r] Heimatdichter der Postmoderne“ (Wille, Franz: *Das wirkliche Vorspiel für die weichgekochte Liebe: das Sterben*. In: *Theater heute* (1995, H. 5), S. 13-17, S. 15) populär.

²⁹ Höfler, Günther A.: „*Stop making sense*“, S. 324.

³⁰ Selbst das Phänomen der Postmoderne an sich lässt sich durch sein heterogenes Wesen nicht genau bestimmen (vgl. Jabłkowska, Joanna: *sprachspiele. das postmoderne unwissen. zu werner schwab*. In: Goltschnigg, Dietmar/Höfler, Günther A./Rabelhofer, Bettina (Hg.): „*Moderne*“, „*Spätmoderne*“ und „*Postmoderne*“ in der österreichischen Literatur. Wien: Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur im Literaturhaus 1998 (= Beiträge des 12. Österreichisch-Polnischen Germanistiksymposiums Graz 1996, ZIRKULAR. Sondernummer 51), S. 219-231, S. 219), was von Lützelers wie folgt konkretisiert wird: „[E]ine fixierende Definition postmoderner Poetologie wäre ein Widerspruch in sich. Die postmoderne Literatur ist gekennzeichnet durch Pluralismus, und so wird ihre Poetik offen sein müssen.“ (Lützelers, Paul Michael: *Von der Präsenz der Geschichte. Postmoderne Konstellationen in der Erzählliteratur der Gegenwart*. In: *Neue Rundschau* H. 1, 104. Jahrgang (1993), S. 91-106, S. 95.)

³¹ Jabłkowska, Joanna: *sprachspiele*, S. 220. Inwieweit sich Schwab bewusst auf Themen der Postmoderne (schließlich finden sich in seinen Texten Anleihen an Lyotard oder Baudrillard) bezieht und inwieweit er lediglich ein Kind seiner Zeit war, wird von Jabłkowska als „spekulative These“ ausgewiesen. (Vgl. Jabłkowska, Joanna: *sprachspiele*, S. 226.) Peter V. Zima führt einige Bezüge zu Lyotard in seiner Untersuchung zu Artaud/Schwab und der Postmoderne an. (Vgl. Zima, Peter V.: *Ästhetische Negation. Das Subjekt, das Schöne und das Erhabene von Mallarmé und Valéry zu Adorno und Lyotard*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 194-200.)

³² Ebd., S. 193.

Atemzug mit jenem Artauds) als Revolte gegen ein bildungsbürgerliches Unterhaltungstheater³³, die sich in einer Zerstörungswut gegenüber der Sprache³⁴ und der Subjektivität äußert. Darin steckt laut Zima keine nach außen gerichtete Gesellschaftskritik, die eine Überwindung bestehender Verhältnisse anstreben und Utopien aufzeigen würde, sondern eine sich innerhalb der eigenen kontingenten Existenz bewegende revoltierende Haltung.³⁵

In Bezug auf mögliche Interpretationen (und Autor-Intentionen) ist Jabłkowska im Gegensatz zu Zima vorsichtiger und schließt Eindeutigkeit aus: „Jeder Deutungsversuch wird im Endergebnis einen Unsinn produzieren, weil er sich von jeder beliebigen Textstelle widerlegen läßt.“³⁶ Das Boykottieren eines klar zu erfassenden Sinns in Schwabs Werk wird auch von Höfler unterstrichen. Ihm zufolge setzt Schwab „auf einen hermeneutischen Schock, nämlich auf die Totalfrustration des menschlichen Verstehenswillens. [...] Undurchdringlichkeit für kohärente Deutungen und Intensität sind die Hauptattribute von Schwabs Stücken.“³⁷

Die nicht bedeutungsgenerierende Haltung von Schwabs Texten und die Ausrichtung auf die Erzeugung synästhetischer Effekte bringen Höfler auch dazu, Schwabs „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“ als postdramatisches Werk³⁸ aufzufassen, wobei er unter anderem auch einige Intertexte herausfiltert, um diese Lesart zu untermauern, die für ihn „weiterführende Perspektiven“ eröffnet und Schwabs Werk „aus dem Prokrustesbett der Einordnungsversuche

³³ Auch wenn Schwabs Dramen tatsächlich nicht dem „klassischen“ Unterhaltungstheater zuzuordnen sind, fällt auf, dass Zima in seinen Ausführungen die komische Wirkung des „Schwabischen“ wie auch der grotesken Situationen außer Acht lässt.

³⁴ Eine Seite später relativiert Zima dieses Urteil, indem er sagt, dass die „Sprachzerstörung [...] eine neue Sprache hervor[bringt], die von den Deformationen der Gesellschaft zeugt.“ (Zima, Peter V.: *Ästhetische Negation*, S. 199.)

³⁵ Vgl. ebd., S. 193-194 und S. 198. Dabei verabschiedet sich Schwab Zima zufolge gänzlich vom Schönen und Guten und konzentriert sich in seinem Schreiben voll und ganz auf das Hässliche. (Vgl. ebd., S. 200.)

³⁶ Jabłkowska, Joanna: *sprachspiele*, S. 231.

³⁷ Höfler, Günther A.: „*Stop making sense*“, S. 330. (Höfler bezieht sich in seinen Ausführungen hauptsächlich auf die „Königskomödien“ und dabei vornehmlich auf „MESALLIANCE aber wir ficken uns prächtig.“) Von der Behauptung, dass sich beim Lesen das Gefühl der „Totalfrustration“ einstellt, möchte ich mich distanzieren. Wenngleich in manchen Texten Schwabs Sinnzusammenhänge schwer zu erfassen und Sprachkonstruktionen zum Teil mühevoll und schwierig zu „decodieren“ sind, kann von totaler Sinnzersetzung auf allen Ebenen – wie es Höfler (auch wenn er dies gegen Ende seines Beitrages abschwächt, indem er die denotative Dimension von Sprache doch leicht, wenn auch gebrochen, durchscheinen sieht (vgl. ebd., S. 333)), vermittelt – nicht die Rede sein.

³⁸ Die Zuordnung Schwabs zur Postmoderne und gleichzeitig zur Postdramatik durch Höfler wirft die Frage nach dem Verhältnis der beiden „Strömungen“ zueinander auf. Lehmann steht dem Begriff des „postmodernen Theaters“ in Bezug auf die von ihm beschriebenen theatralen Formen ablehnend gegenüber, da diese nicht durch eine „prinzipielle Abwendung von der Moderne, wohl aber von Traditionen der dramatischen Form“ gekennzeichnet sind. (Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1999, S. 29.) Ich stimme allerdings der Meinung Brigitte Jirkus zu, dass „postdramatisch als Ausdruck einer postmodernen Konstellation und postmoderner Transformationen gelesen werden sollte.“ (Jirku, Brigitte: *Materialität und Medialität postdramatischer Theatertexte*. In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa (Hg.): „*Postdramatik*“, S. 308-317, S. 309.) Daher ist Höflers Einordnung Schwabs sowohl in die Postmoderne als auch in die Postdramatik in meinen Augen schlüssig.

in herkömmliche Schemata [...] befreit.“³⁹ Sich auf Hans-Thies Lehmann beziehend, erkennt Höfler in „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“ postdramatische Schreibweisen wie die Privilegierung formaler Arrangements gegenüber logischer Kohärenz ebenso wie die Dominanz einer szenisch-performativen Disposition.⁴⁰ Lehmann selbst erwähnt Schwab in seinem paradigmatischen theaterwissenschaftlichen Essay „Postdramatisches Theater“ im Zusammenhang mit den „hypernaturalistischen“ Zügen des Theaters der 90er Jahre, die sich in einer „Steigerung [der Realität] nach unten“ manifestieren, was Lehmann als eine neue „Aufladung“ der banalen und trivialen Wirklichkeit“ versteht.⁴¹

Das Unterste ist nicht, wie im Naturalismus, die Wahrheit, das Reale, das bloßzulegen ist, weil es ausgeblendet und verdrängt wurde. Das Unterste ist vielmehr das neue „Heilige“, die eigentliche Wahrheit, das was Norm und Regel sprengt: *Verausgabung* in Droge, Verfall und Lächerlichkeit. Die Untat, die banal im spießigen Alltag sich zuträgt, nimmt den Stellenwert des „Anderen“ ein, der Ausnahme, des Ungeheuren und Unerhörten, der Extase.⁴²

Auf einen anderen Aspekt bei Schwab geht Gerda Poschmann ein. Sie untersucht in ihrem 1997 erschienenen literaturwissenschaftlichen Werk „Der nicht mehr dramatische Theatertext“ Schwabs Dramen⁴³ hinsichtlich ihrer (nicht mehr) dramatischen Eigenheiten. Für sie stehen Schwabs Texte als „Zeugnisse für die Krise dramatischer Theatralität angesichts der Tatsache, daß das Subjekt zusehends hinter der unpersönlichen Macht der Diskurse verschwindet“⁴⁴, worauf im ersten Teil dieser Arbeit näher eingegangen wird. Poschmann weist die Texte als formal dramatisch, aber als generell nicht mehr dramatisch aus, da sie die dramatische Form (etwa die des Volksstückes) unterwandern, indem Narration und Handlung aufgebrochen und zu Versuchsanordnungen mit rituellem Charakter (erzeugt durch die Mechanik der Handlungen, die Künstlichkeit der Dialoge, die metadramatischen Signale) werden.⁴⁵

³⁹ Höfler, Günther A.: *Des Pudels Schwanz – „DER Arsch DAS Chaos und DIE Theorie“*. Zum ‚Faust‘-Stück. In: Fuchs, Gerhard/Pechmann, Paul (Hg.): *Werner Schwab*, S. 126-141, S. 127. Zwar erfolgt hierdurch eine Befreiung von herkömmlichen Schemata, doch geht es bei Höfler erneut um einen Einordnungsversuch Schwabs. Meine Arbeit will nicht behaupten, dass mit einer Betrachtung von Schwabs „Coverdramen“ im Kontext des postdramatischen Theaterschaffens die Frage der Klassifizierung eindeutig geklärt werden könnte, sondern sie soll einen möglichen Weg aufzeigen und eventuell einen Anstoß für andere Lesarten geben.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 128.

⁴¹ Vgl. Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, S. 211. Wenn Lehmann schreibt, dass „Werner Schwab [...] Stücke [schrieb], in denen aus dem Milieu der Verkommenheit, Engstirnigkeit und Spießigkeit im karikaturhaft genau geschilderten Alltag sinnleere Gewalt als rituell abrollender Schrecken geboren wird [...]“, bezieht er sich wohl auf Schwabs „Fäkaliendramen“ und eventuell auch auf die „Königskomödien“, ohne jedoch konkrete Beispiele zu nennen.

⁴² Ebd., S. 211.

⁴³ Poschmann erwähnt zwar auch Schwabs „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“ und „Troiluswahn und Cressidatheater“, doch zieht auch sie für ihre Ausführungen vor allem Textbeispiele aus den „Fäkaliendramen“ und „Königskomödien“ heran. (Vgl. Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 184-194.)

⁴⁴ Ebd., S. 191.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 184-187.

In ähnlicher Weise – als Ineinandergreifen dramatischer Konventionen und gleichzeitigem Bruch mit denselben⁴⁶ – charakterisiert die jüngste Nennung Schwabs in der Linie der österreichischen postdramatischen Autoren⁴⁷ die Texte des Autors. In der Studie Hanna Klessingers, die die Nachzeichnung epischer Muster im Phänomen des Postdramas zum Ziel hat, heißt es zu Schwab: „Das Erfolgsrezept, das diesen Autor zum Shooting-Star der frühen neunziger Jahre machte, bestand in einer Mischung aus konventioneller Dramenform, postdramatischen Brechungen und exzessivem Körpereinsatz, der direkt an die Wiener Aktionskunst anschließt. Die Nähe zur Postdramatik ist vor allem bedingt durch Schwabs Sprache [...]“⁴⁸

In Hinblick auf eine Definition des Postdramas (und auf die Einordnung Schwabs in diese Strömung) betrachtet Achim Stricker die Studien Poschmanns und Lehmanns kritisch, denn beide richten „ihr Konzept des Dramatischen aus am autonom handelnden Subjekt der Neuzeit. Poschmann konzentriert sich auf die poststrukturalistische Subjektdezentrierung, die sie parallelisiert mit der Dekonstruktion der dramatischen Figur und Fragmentarisierung von Handlung und Dialog.“⁴⁹ Stricker stellt diese Parallelisierung von dekonstruktivistischer Subjektphilosophie und theatraler Figuration als Praxis in Frage und verweist auf die Heterogenität der theatralen Formen der 1980er und 1990er Jahre, die den Darstellungsversuch einer linearen Entwicklungsgeschichte (wie er etwa durch den formalen Aufbau von

⁴⁶ Diese Vorgehensweise ist auch im Prosawerk Schwabs zu verzeichnen: In seinem im Jahr 1992 erstveröffentlichten Prosaband „Abfall, Bergland, Cäsar. Eine Menschensammlung“ greift er – noch umfassender als hinsichtlich der volkstümlichen Elemente in seinen ersten Dramen – auf eine Gattungstradition, nämlich auf das von der Antike bis zur Postmoderne bestehende Genre der Charaktertypologie zurück, um es zu untergraben. (Vgl. Strowick, Elisabeth: „küchenschlauchfehler“. Zu Werner Schwabs ‚Abfall, Bergland, Cäsar. Eine Menschensammlung‘. In: Schwab, Werner: *Abfall, Bergland, Cäsar. Eine Menschensammlung. Mit einem Nachwort von Elisabeth Strowick*. (Werner Schwab Werke hg. v. Ingeborg Orthofer, Bd. 2). Graz/Wien: Droschl 2008, S. 135-143, S. 135.)

⁴⁷ Neben den zwei „großen“ als „postdramatische Autoren“ deklarierten österreichischen Schriftstellern Peter Handke und Elfriede Jelinek führt Klessinger als Autor/innen, in deren Werken postdramatische Ästhetiken erkennbar sind, Thomas Bernhard, Ernst Jandl, Peter Turrini und Marlene Streeruwitz an. (Vgl. Klessinger, Hanna: *Postdramatik. Transformationen des epischen Theaters bei Peter Handke, Heiner Müller, Elfriede Jelinek und Rainald Goetz*. Berlin/Boston: De Gruyter 2015 (= Studien zur deutschen Literatur, Bd. 209), S. 20-23.)

⁴⁸ Ebd., S. 23.

⁴⁹ Stricker, Achim: *Text-Raum. Strategien nicht-dramatischer Theatertexte. Gertrude Stein, Heiner Müller, Werner Schwab, Rainald Goetz*. Heidelberg: Winter 2007 (= Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft, Bd. 35), S. 34/35.

Poschmanns Untersuchung suggeriert wird⁵⁰) problematisch macht.⁵¹ Daher geht Stricker in seiner Studie einen anderen Weg:

Um den anwachsenden Formenpluralismus fassen zu können, soll hier anstelle einer diachronen, dialektischen Abfolge (Prä-Drama – Drama – Postdrama, bzw. traditionelles Drama – Anti-Drama der Moderne – Postdrama) eine *synchrone Zusammenschau von theatralen Phänomenen und bildkünstlerischen Verfahren* versucht werden. Der Wechsel in bildkünstlerische Termini erlaubt zudem, die affinen Erscheinungen auf dem Theater positiv zu beschreiben, anstatt *ex negativo* von einem absolut gesetzten Modell des „Dramatischen“ abzurechnen („keine Figur“, „kein Dialog“, „keine Handlung“).⁵²

Dementsprechend beschreibt Stricker das Schreiben Schwabs als Materialaktion gemäß einem bildkünstlerischen Verfahren, das auf Sprache angewandt wird und durch das Literarität und Körperlichkeit weitestgehend kongruent gemacht werden sollen,⁵³ was anschließend im Unterkapitel zu den Figuren näher erläutert wird. Stricker nähert sich über das Konzept der Installation⁵⁴ und dessen Begrifflichkeiten den „Text-Räumen“ Schwabs und umschiffet damit die oben beschriebenen Defizite bei einer Unterscheidung von Drama/Postdrama.

Die hier skizzierten bisherigen Zuordnungs- und Beschreibungsversuche des Schwabschen Œuvres mit dem Fokus auf jenen, die postmoderne und postdramatische Tendenzen aufzeigen bzw. versuchen, andere Zugangsweisen zu finden, sollten zum einen auf die Divergenzen im literaturwissenschaftlichen Umgang mit Schwabs Werken hinweisen und zum anderen die Perspektive auf eine genauere Betrachtung der Postdramatik bzw. der Aus-/Umformung der Figur in der Postdramatik eröffnen.

⁵⁰ Vgl. Stricker, Achim: *Text-Raum*, S. 34. Poschmann unterteilt das dritte Kapitel ihrer Arbeit, in dem es um Theatertexte verschiedener Autoren geht, nach dem Unterschied im Umgang mit der dramatischen Form, wobei sie zunächst Beispiele einer „Nutzung der dramatischen Form“ (hier führt sie die „problemlose Nutzung“ auf der einen und die „kritische Nutzung“ auf der anderen Seite an – unter Letzteres fallen als Beispiel für eine „Unterwanderung der dramatischen Form“ u. a. auch Texte Schwabs) abarbeitet und dann zur „Überwindung der dramatischen Form“ hinführt. (Vgl. Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. V/VI.)

⁵¹ Vgl. Stricker, Achim: *Text-Raum*, S. 35. Die Feststellung, dass es keinen postdramatischen Autor per se gibt, sowie die Notwendigkeit, das Postdramatische immer anhand konkreter Beispiele zu betrachten, werden in diesem Forschungsfeld generell hervorgehoben. (Vgl. Jürs-Munby, Karen/Pelka, Artur: „Postdramatik“? Zur aktuellen Forschungssituation mit Blick auf Elfriede Jelinek. E-Mail-Wechsel zwischen Karen Jürs-Munby und Artur Pelka. In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa (Hg.): „Postdramatik“, S. 17-32, S. 18.)

⁵² Stricker, Achim: *Text-Raum*, S. 32/33.

⁵³ Vgl. ebd., S. 225/226.

⁵⁴ Installation wird bei Stricker definiert als „polyzentrische Vernetzung von kommunizierenden Objekten in einem Raum-Kontext, dessen ‚Arrangement weder unveränderlich noch zufällig ist.“ (Ebd., S. 45.)

1. Forschungsdiskurs zur „postdramatischen Figur“

Bevor die dramatische Figur, der das Hauptinteresse dieses Kapitels gilt, unter die Lupe genommen wird, sollen einige Tendenzen des postdramatischen Theaters umrissen werden. Zunächst muss angemerkt werden, dass sich ein großes Forschungsfeld mit unterschiedlichen fachspezifischen Methoden und Ansätzen mit dem Begriff und Phänomen „Postdramatik“ bzw. „postdramatisches Theater“ befasst.⁵⁵ Zudem umfasst der Begriff immer ein Bündel an Merkmalen, die nicht als absolut angesehen werden dürfen, sondern variieren und nicht für alle theatralen Ausformungen im selben Maß geltend gemacht werden können.⁵⁶ Bezugnehmend auf Lehmann, der in seinem Essay zum „neuen“ Theater der 1970er bis 1990er Jahre vorwiegend Theaterrmittel (und weniger den Theatertext) beleuchtet, erfasst Franziska Schößler diese Eigenheiten wie folgt:

Das Theater seit Ende der 1960er Jahre verändert nicht nur, so Lehmann, Handlung und Fabel, Rollentext und dramatische Illusion, sondern verabschiedet diese Darstellungsprinzipien. Die Fabel zerbricht, es gibt keine geschlossenen, klar identifizierbaren Figuren mehr; der Text wird zu einem „gleich-gültigen“ Element in einem plurimedialen, parataktischen Ausdrucksensemble, das widersprüchlich organisiert sein kann. Das postdramatische Theater verzichtet auf kohärenzbildende Makrostrukturen und verabschiedet die Ganzheiten und Geschlossenheiten einer klassischen Ästhetik wie Handlung, Fabel, Figur und Nachahmung. Mit dem nicht-hierarchischen Einsatz der theatralen Mittel entfällt die charakteristische Trennung von Neben- und Hauptsache, von Dekor und literarischem Text. Sämtliche Eindrücke stehen gleichberechtigt nebeneinander, sodass es zu Desorientierung und Reizüberflutung kommen kann. [...] [Die] Simultaneität der Informationen führt zu Bedeutungsverdichtung und Intensität. Im postdramatischen Theater geht es um Präsenz, nicht um Repräsentation, um den Prozess, nicht um das Resultat, um Intensität, nicht um Information.

⁵⁵ Für eine kurze und prägnante Darstellung der Begriffsgeschichte siehe: Hochholdinger-Reiterer, Beate: *Spricht wer? Zwischenbilanz textanalytischer Annäherungen*. In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa (Hg.): „Postdramatik“, S. 98-111, S. 99/100.

⁵⁶ In der aktuellen Forschungsdiskussion wird bemängelt, dass bei der Verwendung des Begriffs oft unklar bleibt, ob er in Bezug auf einen Text oder eine Inszenierung angewandt wird. (Vgl. Janke, Pia/Jürs-Munby, Karen/Lehmann, Hans-Thies/Meister, Monika/ Pelka, Artur: „Für jeden Text das Theater neu erfinden“. Gespräch mit Pia Janke, Karen Jürs-Munby, Hans-Thies Lehmann, Monika Meister, Artur Pelka. In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa (Hg.): „Postdramatik“, S. 33-45, S. 35.) In der vorliegenden Arbeit wird „postdramatisch“ als Adjektiv lediglich für textliche Elemente bzw. Schreibweisen verwendet. Dies hat den Grund, dass diese Analyse primär literaturwissenschaftlich angelegt ist und sich daher – auch wenn eine Betrachtung des szenischen Umgangs mit den Figuren in Schwabs „Coverdramen“ mit Sicherheit noch zu weiteren Erkenntnissen führen würde (besonders weil auch in Bezug auf Schwabs Dramen des Öfteren konstatiert wurde, dass sie als Lesedramen ermüden und erst in der szenischen Umsetzung ihr Potential entfalten) – ausschließlich auf die Textebene bezieht, jedoch vor dem Hintergrund, dass diese das der Aufführung zugrunde liegende Material darstellt. Jürs-Munby bevorzugt, wenn es um den Text an sich geht, den Begriff „nicht mehr dramatischer Theatertext“ von Poschmann. (Vgl. Jürs-Munby, Karen/Pelka, Artur: „Postdramatik“?, S. 19.) Poschmann plädiert dafür, den Begriff des „Dramas“ durch den des „Theatertextes“ zu ersetzen, da letzterer weniger mit konventionalisierten Erwartungshaltungen an eine Gattung geknüpft ist und „als Kompositum in unübertrefflicher Weise den ‚Doppelcharakter‘ erfasst, welcher der Dramatik als Bestandteil der Inszenierung im Theater einerseits und als literarischer Gattung mit Textstatus andererseits eigen ist.“ (Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 41.) Im Falle Schwabs, der explizit von „Coverdramen“ spricht, werde ich bei der Bezeichnung „Drama“ bleiben, obwohl mit konventionellen dramatischen Schreibweisen gebrochen wird.

Ist die Sprache nicht mehr das primäre Ausdrucksmittel im postdramatischen Theater, so kommt der Körper verstärkt ins Spiel [...]. Das Verbale hingegen wird als Rhythmus und Klang inszeniert [...], sodass die poetische Dimension in den Vordergrund tritt, und löst sich tendenziell von den Schauspielerkörpern ab, kann also auch medial reproduziert werden.⁵⁷

Es gilt noch einmal hervorzuheben, dass mit dem Präfix „post“ keine Fortschrittslogik und auch keine totale Überwindung dramatischer Formen bzw. gänzliche Verabschiedung klassischer Dramenkategorien im postdramatischen Theater intendiert werden soll. Karen Jürs-Munby bringt es auf den Punkt: „Das Postdramatische rekurriert immer wieder auf das Dramatische und stellt eine Anamnese des Dramatischen dar.“⁵⁸ Im Zuge der hier genannten Transformationen hinsichtlich der Strukturelemente von Drama und Inszenierung hat auch die dramatische Figur als (ehemaliger) Träger der Handlung wesentliche konzeptionelle Veränderungen erfahren, die nun nachgezeichnet werden sollen.

1.1. Transformation der Figur im „postdramatischen Theater“

Um die Veränderungen der Figur als Instanz im Drama nachvollziehen zu können, soll zunächst die „gängige“ Konzeption – ohne Anspruch auf Vollständigkeit erheben zu wollen – skizziert werden: Im Allgemeinen versteht man nach Manfred Pfister unter dem Begriff „Figur“ im Kontext eines dramatischen Textes⁵⁹ „etwas intentional Gemachtes, Konstrukthaftes, Artifizielles“⁶⁰, das funktional bestimmt und an seinen Kontext gebunden ist.⁶¹ Die Figur wird durch einen Satz von spezifischen Eigenheiten und Differenzmerkmalen gekennzeichnet, der – im Gegensatz zu den Informationen über eine reale Person – endlich und abgeschlossen ist und demnach von einer Analyse ausgeschöpft, aber nicht erweitert werden kann.⁶² Noch genauer ist „die dramatische Figur zu definieren als die Summe ihrer strukturellen Funktionen der

⁵⁷ Schöblier, Franziska: *Dramatik/Postdramatik, Theatralität und Installation: Elfriede Jelineks begehbare Landschaften*. In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa (Hg.): „*Postdramatik*“, S. 297-307, S. 298/299.

⁵⁸ Vgl. Janke, Pia/Jürs-Munby, Karen/Lehmann, Hans-Thies/Meister, Monika/Pelka, Artur: „*Für jeden Text das Theater neu erfinden*“, S. 37.

⁵⁹ Ich verwende hier den Begriff des „dramatischen Theaters“ nach dem Verständnis von Hans-Thies Lehmann, der damit „den Kern der europäischen Theatertradition der Neuzeit“ bezeichnet, der sich durch die Kategorien „Nachahmung“ und „Handlung“ definierte, unter der Vorherrschaft des Textes stand und sich der Illusionsbildung verschrieb: „[...] [D]ramatisches Theater war Illusionsbildung. Es wollte einen *fiktiven Kosmos* errichten und die ‚Bretter, die die Welt bedeuten‘ als Bretter, die die Welt darstellen, erscheinen lassen – abstrahiert, aber darauf angelegt, daß Phantasie und Einfühlung der Zuschauer die *Illusion* mitvollzogen. Zu einer solchen Illusion ist nicht Vollständigkeit, nicht einmal Kontinuität der Repräsentation vonnöten, wohl aber das Prinzip, daß das im Theater Wahrgenommene auf eine ‚Welt‘, und das heißt auf eine Totalität bezogen werden kann. Ganzheit, Illusion, Repräsentation von Welt sind dem Modell ‚Drama‘ unterlegt, umgekehrt behauptet dramatisches Theater durch seine Form Ganzheit als *Modell* des Realen.“ (Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, S. 20-22.)

⁶⁰ Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Fink ¹¹2001 (= UTB 580), S. 221.

⁶¹ Ebd., S. 221.

⁶² Vgl. ebd., S. 221.

Situationsveränderung und Situationsstabilisierung, und der Charakter (im neutralen Sinn der Identität) einer Figur als die Summe der Korrespondenz- und Kontrastrelationen zu den anderen Figuren des Textes.“⁶³

Hinsichtlich des Begriffs „Person“ differenziert Heidi Wunderlich:

Zunächst und ursprünglich meint er als das altrömische „persona“ die Maske im Theater und bezeichnet dann erweitert die theatrale Rolle, mit dem Zusatz „dramatis“ die dramatisch-literarische Figur. Auch außerhalb dieser Kontexte findet der Begriff Anwendung, wobei der damit bezeichneten Instanz die strukturell-abstrakten Merkmale Einheit, Zentrum und Konstanz zugeordnet werden.⁶⁴

Vom Begriff der „Figur“ genauer zu unterscheiden sind auch die Begriffe „Subjekt“ und „Charakter“: Ersterer bezeichnet als grammatikalisch-linguistische Kategorie den Satzgegenstand und als philosophische bzw. psychologische Kategorie eine über Sprache und Bewusstsein verfügende Instanz, was jedoch beispielsweise im Kontext poststrukturalistischer Theorien in Frage gestellt und verabschiedet wird.⁶⁵ Über den Begriff „Charakter“ im theaterwissenschaftlichen Diskurs klärt Asmuth auf:

Das Wort Charakter bezeichnet 1. nicht den ganzen Menschen, sondern nur seine geistige Eigenart, 2. nur deren konstante Merkmale, nicht den augenblicklichen Gemütszustand. Innerhalb dieser Grenzen hat sich der Bedeutungsschwerpunkt in neuerer Zeit verschoben, nämlich 3. vom Moralisch-Normativen zum Deskriptiven, 4. vom Typischen zum Individuellen.⁶⁶

Von Bedeutung für diese Arbeit ist der vierte Punkt, zu dem Asmuth ausführt, dass bis ins frühe 18. Jahrhundert die „Typen“ dominierten, d. h. dass nicht individuelle, sondern häufig vorkommende, wiederholbare Verhaltenstypen verkörpert wurden (etwa in der *Commedia dell'Arte*). Dementsprechend wurde der Begriff „Charakter“ anders als heute im Zusammenhang mit überpersönlichen Faktoren gebraucht (daher war beispielsweise mit „Charakterkomödie“ und „Typenkomödie“ dasselbe gemeint). Mit der Aufklärung rückte aber

⁶³ Pfister, Manfred: *Das Drama*, S. 224. Entgegen dem Vorschlag Pfisters, den Begriff der „Figur“ dem der „Person“ oder des „Charakters“ vorzuziehen, um die intendierte Fiktionalität zu verdeutlichen, erklärt Bernhard Asmuth, dass die beiden Begriffe „Figur“ und „Person“ nicht vollkommen voneinander abgrenzbar sind, da der implizierte Darsteller (individuell mit Körper und Stimme ausgestattet) hinter der vom Autor und Regisseur konzipierten Figur als Kunstprodukt nie ganz verschwinden kann und demnach Personalität immer auch gegeben ist – er kommt zum Schluss: „Die Fiktionalität der Figuren reicht nicht aus, ihnen jegliche Personalität abzuerkennen.“ (Asmuth, Bernhard: *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart: Metzler 2009 (= Sammlung Metzler, Bd. 188), S. 91.)

⁶⁴ Wunderlich, Heidi: *DRAMATIS PERSONA: (Exit.). Die Auflösung der dramatischen Person als produktive Überschreitung*. Berlin: Logos-Verlag 2001, S. 13.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 14.

⁶⁶ Asmuth, Bernhard: *Einführung in die Dramenanalyse*, S. 91.

das Interesse am Besonderen und unverwechselbaren Individuellen sowie Psychologischen in den Mittelpunkt, sodass sich schließlich auch eine Bedeutungsverschiebung ergeben hat.⁶⁷

Zu erwähnen ist noch der bei Figurenanalysen oft verwendete Begriff der „Identität“, bei dem „[n]eben den Eigenschaften Konstanz und Identifizierbarkeit [...] die Struktur von Persönlichkeitskern und Rolle(n) als eine Beziehung von Innen und Außen, Tiefe und Oberfläche im Vordergrund [steht].“⁶⁸

Der wiederum vielen Wandlungen und unterschiedlichen Auffassungen (von der Antike über Diderot zu Stanislavskij, Brecht etc.) unterlegene Begriff der „Rolle“ wird seit dem 18. Jahrhundert gebraucht „zur Bezeichnung der Position (eine R. übernehmen), Funktion (sich in eine R. versetzen) und Aufgabe (eine R. spielen) des Schauspielers in einem Bühnenwerk. Zuletzt wird R. auch mit der ‚durch einen Schauspieler darzustellenden Figur‘ – im 18. und 19. Jh. ‚Charakter‘ – synonym verwendet.“⁶⁹

Die hier angeführte Differenzierung der Begrifflichkeiten ist für die Analyse der Figuren in den Originaldramen von Nutzen, auf Schwabs Texte ist diese Terminologie nur mehr bedingt bzw. ex negativo anwendbar und erweist sich auch bei Postdramen als nicht mehr operabel. Denn in Hinblick auf den „nicht mehr dramatischen Theatertext“ konstatiert Poschmann, dass „die Figur als gesicherte dramatische Kategorie verabschiede[t] [wird].“⁷⁰ Die Entwicklung, die letztlich zu diesem Urteil Poschmanns führt, beginnt Kapusta zufolge bereits Ende des 19. Jahrhunderts:

Die grundlegende Veränderung im Stellenwert der dramatischen Person setzt im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts mit dem Aufkommen der symbolistischen Theaterästhetik ein, die die menschliche Gestalt immer mehr aus dem Zentrum des Bühnengeschehens entfernt und schließlich durch Marionetten und Automaten ersetzt. Kennzeichnete die historische Entwicklung der dramatischen Person bis ins beginnende 20. Jahrhundert eine „zunehmende Differenzierung und Individualisierung“, wird sie bei den Symbolisten und nachkommenden Avantgarde-Bewegungen durch die „aller Individualität entkleideten menschlichen Schemen“ ersetzt. Die Tendenz zur Entindividualisierung der dramatischen Person wird im Absurden Theater fortgesetzt und gipfelt in den 80er- und beginnenden 90er-Jahren im antfiguralem Theater Heiner Müllers, Elfriede Jelineks, Rainald Goetz' oder Gisela von Wysockis, in dem das menschliche Subjekt zunehmend marginalisiert und durch die kaum oder gar nicht mehr identifizierbaren Sprecherinstanzen ersetzt wird.⁷¹

⁶⁷ Vgl. Asmuth, Bernhard: *Einführung in die Dramenanalyse*, S. 92/93.

⁶⁸ Wunderlich, Heidi: *DRAMATIS PERSONA*, S. 14/15.

⁶⁹ Haß, Ulrike: *Rolle*. In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler 2005, S. 278-283, S. 278. Generell, so erklärt Jeßnig, geht es darum, dass „Schauspieler [...] die Darstellung einer dramatischen Figur als Rolle [übernehmen]. D. h., sie trennen ihre Bühnengebärden, die Art zu sprechen, mimisch und gestisch zu agieren, mehr oder weniger deutlich von ihrer eigenen personalen Identität ab und legen die Präsentation der Figur als gestalterisch umgesetzte künstlerische ‚Vortäuschung‘ der gespielten Person an.“ (Jeßnig, Benedikt: *Dramenanalyse. Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt 2015 (= Grundlagen der Germanistik, Bd. 56), S. 33.)

⁷⁰ Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 306.

⁷¹ Kapusta, Danijela: *Personentransformation*, S. 15. Trotz dieser Entwicklungen kann bei der Analyse zeitgenössischer Texte durchaus auch noch der Begriff „dramatische Person“ zur Anwendung kommen, „da die

Die hier von Kapusta angesprochene Entindividualisierung der dramatischen Figur sowie die Verwendung des Begriffs „Sprecherinstanz“ anstelle von „Figur“ weisen auf die Radikalisierung der Tendenz zur Transformation der *dramatis persona* zum „Träger eines Diskurses“ hin, der nicht mehr psychologisch ausdefiniert ist und sich nicht mehr durch bestimmte identitätsbezogene Merkmale auszeichnet,⁷² sondern funktional bestimmt ist. Dementsprechend ersetzt auch Poschmann den Begriff „Figur“ durch „Textträger“: Er bezeichnet die „Funktion der Schauspieler [...], wie sie im Theatertext entworfen ist – unabhängig davon, ob es Sprech- oder Zusatztext ist, der von den Schauspielern ‚getragen‘ wird, und unabhängig auch davon, ob Verlautbarungs- und Diskursinstanz in eins fallen oder getrennt sind.“⁷³ Poschmann führt weiter die „Beliebigkeit der Zuordnung von Sprechtext und Textträger“ an, was neben anderen Aspekten wie der „Ungewißheit der Identitäten“ und der „Verweigerung konsistenter Rollen“ (offenbart sich durch widersprüchliche Handlungsmotive bzw. die Diskontinuität von Handlungen⁷⁴) dazu führt, dass der „Textträger zur reinen Hülle für ein Sprechen wird.“⁷⁵

Daneben werden metadramatische Verfahren⁷⁶ eingesetzt, durch die eine Figureneinheit aufgebrochen und „das dramatische Repräsentationsprinzip als unzureichend für die Darstellung vielschichtiger (subjektiver) Wirklichkeit(en) entlarvt“⁷⁷ wird. „Metadramatische

Helden dieser Stücke weiterhin erkennbare und durch eine Reihe spezifischer Eigenschaften gekennzeichnete Individuen darstellen.“ (Kapusta, Danijela: *Personentransformation*, S. 23.)

⁷² Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 46.

⁷³ Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 307.

⁷⁴ Vgl. Kapusta: *Personentransformation*, S. 27-30. Diese Aspekte allein reichen Kapusta zufolge für den Stempel „postdramatisch“ jedoch nicht aus. Denn es ist für sie gerade die „Auflösung der Personenidentität selbst bzw. die Unmöglichkeit des Rezipienten, eine Figur als individuell erkennbare dramatische Person überhaupt zu bestimmen“, die postdramatische Texte auszeichnen, während ein „zerrissenes Bewusstsein und die widersprüchlichen Handlungsmotive [...] seit eh und je ein Merkmal der dramatischen Personen [sind].“ (Ebd., S. 29/30.)

⁷⁵ Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 308. Damit im Zusammenhang steht auch der veränderte Umgang mit der für das dramatische Theater wesentlichen dialogischen Form. Der postdramatische Theatertext wird oft nicht mehr in Dialogform strukturiert, sondern weist nur so etwas wie „Dialogizität“ auf, was Maja Sibylle Pflüger bezogen auf die Theatertexte Elfriede Jelineks als „Interferenz der Textfragmente“ beschreibt, die jenseits einer geregelten dialogischen Gesprächssituation mit homogenen Figuren zwischen einzelnen Repliken aufscheint. Oder der Text wird zwar formal dialogisch gestaltet, aber die Repliken selbst sind monologartig angelegt. (Vgl. Roselt, Jens: *Dialog/Monolog*. In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S. 67-72, S. 70/71.)

⁷⁶ In Bezug auf das „Metadrama“ gibt es verschiedene Auffassungen von der inhaltlichen Dimension des Begriffs, die von Heidi Wunderlich zusammenfasst werden: „[E]inerseits [kann] der innerhalb des literarischen Mediums verbleibende Bezug vom Drama zum Drama (bzw. zur Gattung) gemeint sein [...], andererseits aber auch ein Bezug des dramatischen Textes auf ‚Theater‘ im weitesten Sinne: auf eine tatsächliche, eine implizite oder eine im Text repräsentierte Aufführung, auf einen Diskurs über Theater und schließlich auf die Theatermetapher mitsamt ihren soziologischen Implikationen.“ (Wunderlich, Heidi: *DRAMATIS PERSONA*, S. 35.) Poschmann fasst unter „Metadrama“ (bzw. ersetzt sie den Begriff durch den des „Meta-Theatertextes“) Theatertexte, die Theater als künstlerisches Medium nutzen, als ästhetische Texte für das Theater gelten und gleichzeitig ihren Charakter als Theatertexte sichtbar machen (Autoreflexion), wodurch Wahrnehmungsprozesse entautomatisiert werden. (Vgl. Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 92/93.)

⁷⁷ Ebd., S. 306.

Tendenzen thematisieren und problematisieren [...] die Stellung der dramatischen Figur, stellen damit das Konzept des Subjekts in Frage und verweisen auf die Rollenhaftigkeit der lebensweltlichen Existenz, auf Dezentrierung des Subjekts und eine Spaltung in multiple Rollensegmente.⁷⁸ Wunderlich bespricht zusätzlich zu den metadramatischen auch intertextuelle Strategien hinsichtlich der Entgrenzung der Figur als einheitlich bestimmbare und strukturell integre Zeichenstruktur.⁷⁹

Je nach dem Ausmaß und der Gestaltung der Bezugnahme einer Figur auf eine oder mehrere literarische Vorgänger läßt sich z.B. eine mehr oder weniger deutliche (und auch irritierende) Verdopplung oder Vervielfachung der Verlautbarungsinstanz registrieren. So stellt sich im Fall einer zitierten Figurenaussage die Frage: „wer spricht?“ – die eine Figur und gleichzeitig die andere, die eine durch die andere, die eine und daneben die andere? Das Zusammentreten von Figuren und Referenzfigur(en) kann durchaus einem integrativen Schema folgen, doch führt das Aufeinanderprallen unterschiedlicher Diskurse, aus denen die Figur zusammengesetzt wird, potentiell zu ihrer Zerreißung.⁸⁰

Darüber hinaus läßt die bereits einführend zusammen mit anderen postdramatischen Tendenzen erwähnte Entsemantisierung des sprachlichen Ausdrucks, also die Modifizierung der Sprache dahingehend, dass die poetische Funktion die referentielle dominiert,⁸¹ keine klar konturierte Figur mehr erkennen. Sprache wird „durch Techniken der wiederholenden Variation, der Entkoppelung von unmittelbar einleuchtenden semantischen Verknüpfungen, durch Privilegierung formaler Arrangements nach syntaktischen oder musikalischen Prinzipien (Klangähnlichkeit, Alliteration, rhythmische Analogien) [...]“⁸² in ihrer Materialität ausgestellt. Durch diesen partiellen⁸³ Entzug der semantischen Einheit der Sprache wird es schwierig, aus dem Text einen konstruktiven Rückschluss auf Charakteristika der sprechenden Instanz zu ziehen, wie später am Beispiel von Schwabs Texten zu zeigen sein wird. Zusammenfassend ist das „postfigurale Theater“⁸⁴ – wie es von Guido Hiß bezeichnet wird – geprägt von einer nicht mehr psychologisch konturierten dramatischen Figur: der

⁷⁸ Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 306.

⁷⁹ Vgl. Wunderlich, Heidi: *DRAMATIS PERSONA*, S. 32. Für die Markierung der intertextuellen Dimension der Figur benutzt sie den Begriff „Interfiguralität“.

⁸⁰ Ebd., S. 32.

⁸¹ Vgl. ebd., S. 18.

⁸² Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 266.

⁸³ Eine ganzheitliche Loslösung von der Bedeutung ist nicht möglich. Auch Sprache als Klangmaterial beinhaltet noch eine sinnhafte Ebene, wenn Sprache als solche identifizierbar ist. (Vgl. dazu: Schmidt, Christina: *SPRECHEN SEIN. Elfriede Jelineks Theater der Sprachflächen*. In: *Sprache im technischen Zeitalter*. 153 (2000), S. 65-74, S. 72.)

⁸⁴ Guido Hiß verwendet diesen Begriff im Zuge seiner Erklärung, dass herkömmliche Raster bei einer Aufführungsanalyse von unkonventionellen Theaterformen nicht mehr greifen: „Aufführungsanalyse kann scheitern, wenn es ihr nicht gelingt, signifikante Einheiten in einem oft unüberschaubaren Gefüge an Zusammenhängen auszumachen [...]. Wer eine Wilson-Veranstaltung, eine ‚Anti-Oper‘ oder ein Fluxus-Spektakel untersucht, wird feststellen, daß die wichtigste der konventionellen Segmentierungsstrategien nicht mehr greift: die Figur als Fixpunkt der disparaten Zeichen. Im Prinzip ermöglicht es uns erst das postfigurale

„Umfunktionierung“ der Figur vom Handlungsträger zum reinen „Textträger“ in einem Theatertext, der oft nicht mehr klassisch dialogisch organisiert ist und in dem Sprache keine primär referentielle Funktion mehr hat, was zusammen mit metadramatischen und/oder intertextuellen Verfahren zusätzlich zur Entgrenzung einer fassbaren Figureneinheit führt.⁸⁵ Für diese Arbeit schließe ich mich hinsichtlich der Terminologie Kapusta an, die im Begriff „Figur“ einen operablen Terminus erkennt, da der Begriff als relativ neutral zu werten ist und bereits eine definitorische Öffnung erfahren hat, weshalb er auch auf lediglich umrisshafte oder fragmentarisch erkennbare Subjekte anwendbar ist.⁸⁶

Die hier nachgezeichneten Veränderungen der Figurenkonstitution auf textlicher Ebene haben selbstredend auch Auswirkungen auf den/die Schauspieler/in bzw. die szenische Darstellung. Da der szenische Umgang mit Schwabs Texten nicht Thema dieser Untersuchung ist, soll lediglich resümierend festgehalten werden, welche Konsequenzen für die Figur auf der Bühne im Zuge der Verschiebung der Dominante von der Repräsentation hin zur Präsenz, von der Signifikation zur Manifestation und von der Information zur Energetik⁸⁷ im postdramatischen Theater entstehen. Poschmann kehrt die „Materialität der DarstellerInnen *als* DarstellerInnen“⁸⁸ als zentrales Moment in der Wahrnehmung der Figur heraus. So wird der/die Schauspieler/in nach Poschmann zu einem „Funktionsträger“, der nicht mehr die Aufgabe der Darstellung eines menschlichen Subjekts hat, sondern als Träger theatraler Zeichen fungiert.⁸⁹ Lehmann erläutert diesen Gesichtspunkt unter dem Kapitel „Körperlichkeit“:

Darum ist eine Verschiebung der Auffassung vom Zeichenmachen insgesamt am Werk, wenn es im postdramatischen Theater zu extremen Ausprägungen von unmittelbar sich aufdrängender, oft erschreckender Körperlichkeit kommt. Nicht als Träger von Sinn, sondern in seiner Physis und Gestikulation wird der Körper zum Zentrum. Das zentrale Theaterzeichen, der Körper des Schauspielers, verweigert den Signifikantendienst.⁹⁰

Theater, den Stellenwert dieser uralten von der Dramen- auf die Aufführungsanalyse übertragenen Kategorie zu erkennen und sie zu relativieren: als eine – und eben nicht die einzig denkbare – rezeptive Sinnklammer. Ästhetisch avancierte Formen legen somit die Relativität traditioneller Selektionskriterien offen: Figurales Erkennen ist keine ‚Selbstverständlichkeit‘, sondern ein elementares Strukturprinzip, auf dessen Basis die überwiegende Mehrzahl der historischen Theatersprachen arbeiten.“ (Hiß, Guido: *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse*. Berlin: Reimer 1993, S. 75/76.)

⁸⁵ An dieser Stelle gilt es, die differenzierte Betrachtung Kapustas hervorzuheben, die in ihrer Untersuchung des Öfteren vermerkt, dass man trotz der postdramatischen Tendenz hin zur Auflösung der *dramatis persona* nicht von einer gänzlichen Dekonstruktion sprechen kann, da immer ein – wenn auch noch so kleiner – Rest von Identität erhalten bleibt. (Vgl. Kapusta: *Personentransformation*, S. 9/14/17.)

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 22/23.

⁸⁷ Vgl. Schöblier, Franziska: *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*. Tübingen: Narr 2004 (= Forum modernes Theater, Bd. 33), S. 17.

⁸⁸ Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 306.

⁸⁹ Vgl. ebd., S. 307.

⁹⁰ Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 163.

Jens Roselt vereint diesen Ansatz Lehmanns (Auftritt des sinnfreien Körpers) mit jenem Poschmanns (der Körper als funktionaler Zeichenträger) zu einer treffenden Einschätzung des/der „postdramatischen Schauspielers/SchauspielerIn“ auf der Bühne:

Die einzelnen schauspielerischen Elemente sind nicht durchweg aufeinander, das heißt auf eine Figur, bezogen. Körperhaltungen, Bewegungen, Stimme und Sprache können nebeneinander stehen beziehungsweise für sich wahrgenommen werden, ohne dass sie auf einen Grund der Seele oder ein eigentliches Ich verweisen müssten. Jeder Versuch der Synthese bleibt partiell und produziert permanent Leerstellen, die nicht mit Sinn gefüllt werden können. Fixpunkte des Interesses der Zuschauer sind so nicht mehr vornehmlich die Figuren, sondern die handelnden Schauspieler.⁹¹

Aufbauend auf den hier dargelegten Modifikationen in der Figurengestaltung soll nun der Schwabsche Umgang mit Figuren festgehalten werden.

1.2. Schwabs „Sprache als (un)heimlicher Hauptdarsteller“ und „Ent-Ichung“

Wie einführend erwähnt, standen die Schwabschen Figurenkreationen im Zusammenhang mit seiner Sprachform und -theorie von Anfang an im Fokus der Betrachtungen. Während sich der Plot – mehr im Sinne eines rudimentären Situationsgerüsts als eines dramaturgisch konventionell gebauten, linearen Handlungsverlaufs – in beinahe allen Stücken Schwabs relativ problemlos nachzeichnen lässt, bedarf das Wie (die Sprachform und Schreibweisen) einer eingehenden Untersuchung. Um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu sprengen, wird nur auf jene wesentlichen Punkte eingegangen, die die Forschung in Bezug auf das Verhältnis von Sprache und Figur und im Zusammenhang mit dem Entzug von Subjektivität ausgeführt hat und die dementsprechend für die nachstehende Analyse der „Coverdramen“ interessant sind.

Prinzipielle Eigenheit der Sprache Schwabs ist ihre Position und Funktion als „(un)heimlicher Hauptdarsteller“⁹². Poschmann, die diesen Ausdruck für den Stellenwert der Sprache in Schwabs Theatertexten geprägt hat, erklärt, dass Schwab der Sprache eine eigene Theatralität⁹³ zukommen lässt, die über die Darstellungsfunktion, also über die dramatische Funktion der Figurenrede und damit zugleich auch der Figurencharakterisierung/Psychologisierung (sowie der Funktion als Handlungsbeschreibung) hinausgeht, weil ihr Materialwert hervorgekehrt

⁹¹ Roselt, Jens: *In Ausnahmeständen. Schauspieler im postdramatischen Theater*. In: *Theater fürs 21. Jahrhundert. TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur*. Sonderband (XI/04), S. 166-176, S. 169.

⁹² Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 185.

⁹³ Unter „Texttheatralität“ versteht Poschmann die Eigenschaft eines Textes, „die Theatralität der Aufführung nicht nur sprachlich [zu] repräsentieren, sondern ‚durch Akzentuierung der Materialität der Signifikanten‘ auch in der Sprachgestaltung selbst [zu] ‚präsentieren‘.“ (Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 44.) Für weitere Ausführungen zum Begriff der „Texttheatralität“ siehe: Stricker, Achim: *Text-Raum*, S. 54-65.

wird.⁹⁴ Dies erreicht der „Sprachanarchist Schwab“⁹⁵ durch die Konstruktion ganz eigener, künstlicher und „unorthodoxer“ Wort- und Satzgebilde, deren zahlreiche Charakteristika hier nur in einer Zusammenfassung Miesbachers, des wohl besten Kenners des „Schwabischen“, wiedergegeben werden können:

[...] [B]eim *Schwabischen* [handelt es sich] unbestritten um einen hochelaborierten und ungeheuer komplexen Kunstcode [...], der sich gewissermaßen respektlos über alle gängigen Sprachnormen hinwegsetzt, diese gelegentlich konterkariert und über die Dekonstruktion eine Neukreation anstrebt. [...] Übliche wortgrammatische und syntaktische Formgesetze werden außer Kraft gesetzt. In der Wortbildung zeigt das *Schwabische* eine ausgeprägte Tendenz zu Agglutination und Hypertrophie, Schwabs neologistische Hybridbildungen lassen sich nachgerade als *Wortmonstren* bezeichnen. Auch an der *schwabischen* Syntax fallen solche hybride und insbesondere proliferative Züge auf. Das *Schwabische* hinterläßt solcherart im ganzen einen ungemein anamorphen und hyperplastischen Eindruck.⁹⁶

Jutta Landa verzeichnet die hier geschilderte Bearbeitung der Sprache durch Schwab⁹⁷ unter der mimetischen Vermittlung⁹⁸ der Körperlichkeit (sich manifestierend über die

⁹⁴ Vgl. Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 180. Bei Schwab dominiert die poetische Funktion der Sprache. Auf Basis der strukturalistischen Theorie erklärt Poschmann diese „als Entautomatisierung der Zuordnung von Bezeichnendem (*signifiant*) und Bezeichnetem (*signifié*), der sprachliche Signifikant erhält also einen Eigenwert vor seinem rein kommunikativen ‚Gebrauchswert‘ zur Bezeichnung eines Signifikats, das sprachliche Zeichen wird im ästhetischen Gebrauch autoreflexiv, was zum Phänomen der Mehrdeutigkeit solcher Sprache führt.“ (Ebd., S. 177.) Auch für Andreas Herzog „verschiebt Schwab die Semantik der ‚Figurensprache‘ ins Unbestimmte, wo sie von ihrer direkt repräsentierenden Funktion zumindest partiell befreit ist.“ (Herzog, Andreas: *Volksvernichtung oder meine Sprache ist sinnlos. Werner Schwab und die Gewalt der Sprache in der neuesten österreichischen Literatur*. In: Corbineau-Hoffmann, Angelika/Nicklas, Pascal (Hg.): *Gewalt der Sprache, Sprache der Gewalt – Beispiele aus philologischer Sicht*. Hildesheim u. a.: Olms 2000, S. 265-293, S. 267.) Es gilt anzumerken, dass der/die Empfänger/in sehr wohl einen Sinn hinter den verqueren Kreationen ausmachen kann (zumindest in den früheren Theatertexten Schwabs; in den späteren, so befindet Miesbacher, „bleibt dann so manches wirklich unentschlüsselbar“) und sich auch die Figuren untereinander problemlos verständigen. (Vgl. Miesbacher, Harald: *Das „Schwabische“ – Zwischen Dekonstruktion und Rekonstruktion*. In: *manuskripte. Zeitschrift für Literatur*. H. 156 (Juni 2002), S. 135-139, S. 135./Stricker, Achim: *Text-Raum*, 231.) Jedoch ist diese Sprache keine den dramatischen Figuren inhärente, sondern als „Sprache des Autors“ zu klassifizieren, da Schwab sie auch in den Prosatexten sowie in seinen als „sprach- und theatertheoretische“ Texte (z. B. Schwab, Werner: *Der Dreck und das Gute. Das Gute und der Dreck*. („Essay“ eine Literatur-Reihe hg. v. Walter Grond). Graz/Wien: Droschl 1992) geltenden Ausführungen einsetzt. (Vgl. Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 189.) Herzog definiert diesbezüglich eine maskierende Eigenschaft der Sprache: „Die konstruierte Sprache maskiert nicht nur die individuelle und soziale Physiognomie der Figuren, sondern auch die des Autors und seiner Werke.“ (Herzog, Andreas: *Volksvernichtung oder meine Sprache ist sinnlos*, S. 268.)

⁹⁵ Miesbacher, Harald: *Das „Schwabische“ – Zwischen Dekonstruktion und Rekonstruktion*, S. 139.

⁹⁶ Ebd., S. 135. Hinzu kommen weitere Auffälligkeiten wie die Verwertung dialektaler Ausdrücke für die Erzeugung einer Art Kunstdialekt, die Häufung fäkal- und sexualsprachlicher Ausdrücke, eine verfremdete Verwendung von Stilfiguren sowie Redewendungen, zahlreiche Passivkonstruktionen, die Aneinanderreihung von Modalverben und viele andere sprachliche Eigentümlichkeiten. Für eine ausführliche Beschreibung der „Schwabismen“ siehe: Miesbacher, Harald: *Die Anatomie des Schwabischen*, S. 87-239.

⁹⁷ Schwab selbst betont die Analogie zwischen der bildkünstlerischen Bearbeitung von Stoffen und der schriftstellerischen Formung/Gestaltung von Sprache. (Vgl. Witzeling, Klaus: „Ich behandle Sprache so wie ein Bildhauer“ *Erfolgsautor 1992: Dramatiker Werner Schwab im MORGENPOST-Gespräch*. (4.12.1992) In: Schwab, Werner: *Der Mensch, der Schreibmuskel, der Suchtfetzen*, S. 185/186.)

⁹⁸ Daneben nennt Landa die deskriptive Vermittlung von Körperlichkeit (durch Sprachbetrachtungen, die über die Beschreibung von Körpervorgängen dargelegt werden) und die lexikalische Vermittlung (durch die häufigen Fäkal- und Sexualausdrücke in der Figurenrede). (Vgl. Landa, Jutta: *SCHWABREDE = REDEKÖRPER*. In: Fuchs, Gerhard/Pechmann, Paul (Hg.): *Werner Schwab*, S. 39-57, S. 45.)

Körperfunktionen Sekretion, Mutation und Elimination) von Sprache.⁹⁹ Die von Miesbacher definierten „neologistischen Hybridbildungen“ bilden „Sprache optisch und akustisch als Redekörper ab, der vor sich hin absondert, ausscheidet oder wuchert: in darmschlingenähnlichen Umschreibungen blähen sich monströse Wörter. So lautet ein schlichter Figurenbefehl wie etwa ‚Aufhören‘ in Schwabische Rede übersetzt: ‚Verschlußartig unumgänglich angehalten, mein wahnverstopfter Pandarus.‘“¹⁰⁰

Die so strukturierte, körperlich anmutende Sprache¹⁰¹ formt die theatralen Figuren und beherrscht sie zugleich, wie in dem bereits in der Einleitung zitierten Sprachnotat zu „Mein Hundemund“ deutlich wird. Auch in der Bemerkung zur Sprache bei „Die Präsidentinnen“ insistiert Schwab auf der figurenbildenden Funktion: „Die Sprache, die die Präsidentinnen erzeugen, sind sie selber. Sich selber erzeugen (verdeutlichen) ist Arbeit, darum ist alles an sich Widerstand.“¹⁰²

Dem Schreiben Schwabs liegt generell ein äußerst subjektkritischer Ansatz poststrukturalistischer Prägung¹⁰³ zugrunde, der von einem „allein durch Sprache definierte[n] und darin gefangene[n] (Zeichen-)Wesen“¹⁰⁴ ausgeht und in dem es „nicht um die Toderklärung des Subjekts, sondern um die Infragestellung seiner Autonomie, um seine Historisierung, um den Nachweis seiner Konditionierung, Fragmentierung oder gar Pulverisierung, Flexibilität und Metamorphosebereitschaft [geht].“¹⁰⁵ Diese Programmatik ist Schwabs Texten in hohem Maße inhärent – es finden sich keine autonomen, psychologisch ausdefinierten Subjekte, die sich der Sprache bedienen, sondern von der Sprache dominierte „Sprechmaschinen“¹⁰⁶. Diese

⁹⁹ Vgl. Landa, Jutta: *SCHWABREDE = REDEKÖRPER*, S.48.

¹⁰⁰ Ebd., S. 48/49. Die hier von Landa zitierte Stelle stammt aus „Troiluswahn und Cressidatheater“.

¹⁰¹ Als einen weiteren Punkt bezüglich der Selbständigkeit der Sprache bei Schwab führt Herzog die Regieanweisungen am Anfang der Stücke an, wo der Autor der Sprache (gesondert von den Elementen „Personen“ und „Raum“) immer einen eigenen Abschnitt mit Erklärungen widmet. (Vgl. Herzog, Andreas: *Volksvernichtung oder meine Sprache ist sinnlos*, S. 269.) Stricker interpretiert die separaten Bemerkungen zu Sprache und Raum dahingehend, dass diese „personifiziert“ und damit zu „unabhängigen Protagonisten“ werden. (Vgl. Stricker, Achim: *Text-Raum*, S. 227.)

¹⁰² Schwab, Werner: *Die Präsidentinnen. Drei Szenen*. In: Schwab, Werner: *Fäkalien Dramen*, S. 11-58, S. 13.

¹⁰³ Miesbacher gibt an, dass in der Büchersammlung Schwabs Werke Foucaults, Barthes, Derridas und Baudrillards zu finden waren, und vermutet, dass sich die Beschäftigung mit der postmodernen Differenzphilosophie während des Bildhauerstudiums in Wien ergeben hat. (Vgl. Miesbacher, Harald: *Das „Schwabische“ – Zwischen Dekonstruktion und Rekonstruktion*, S. 137.) Das „Fehlen einer eindeutigen Identität“ bzw. ein „ich- und weltverlustiges ‚Dividuum‘“ werden von Stefan Schwar bereits in den ab der Mitte der 1980er Jahre entstandenen Prosatexten Schwabs ausgemacht. (Vgl. Schwar, Stefan: *„ERZÄHLFETZEN“ : CHRONOLOGISCH*, S. 91.) Diese damals von Verlagen/Zeitschriften nicht angenommenen Prosaarbeiten dienten Schwab als Materialfundus für seine späteren Dramen, die ihm zum Erfolg verhalfen. (Vgl. ebd., S. 86.)

¹⁰⁴ Miesbacher, Harald: *Das „Schwabische“ – Zwischen Dekonstruktion und Rekonstruktion*, S. 139.

¹⁰⁵ Lützel, Paul Michael: *Von der Präsenz der Geschichte*, S. 101.

¹⁰⁶ Miesbacher, Harald: *Die Anatomie des Schwabischen*, S. 246.

produzieren fortlaufend Sprache¹⁰⁷ und „existieren nur im Sprechen, überformt von einer fremden, uneigentlichen Sprache, die metaphorisch überschrieben und metonymisch verschoben ist“¹⁰⁸ und weder auf einen individuellen Persönlichkeitskern¹⁰⁹ verweist noch Ausdruck einer semantischen Tiefenstruktur ist¹¹⁰, wodurch dem/der Leser/in jegliche Identifikationsmöglichkeit mit den Sprechinstanzen versagt bleibt. Folgende Replik aus „Mein Hundemund“ soll diese Punkte vor Augen führen:

DER HUNDSMAULSEPP

[...] jeder Mensch gehört einem anderen Menschen
der kein Mensch sein kann
und jedem Menschen gehört ein anderer Mensch
auch wenn der andere Mensch nie ein Auftauchen hat
[...] das Stinken ist die geheime Wirklichkeit
ein Mensch stinkt einem in den eigenen Menschen hinein
und man greift dem Menschen auf den Menschen
bis er vorbei ist
man verlegt sein Gesicht
man legt sich auf die Menschenstelle [...] ¹¹¹

¹⁰⁷ Landa interpretiert auch diese „Sprechflut“ gemäß ihrer Einteilung in eine deskriptive, lexikalische und mimetische Vermittlung der Körperfunktionen von Sprache als letztere, nämlich als „Spiegelfunktion der Sprache als Absonderung, Abfall, Kompost und krankhafte Wucherung.“ (Landa, Jutta: *SCHWABREDE = REDEKÖRPER*, S. 48.)

¹⁰⁸ Stricker, Achim: *Text-Raum*, S. 257. Dass die Figuren nur im Sprechen existieren, wird auch in den Primärtexten zum Thema, so heißt es in „DER REIZENDE REIGEN“: „HAUSHERR: [...] Das Leben spricht ab einem gewissen Lebenszeitpunkt eben eine unterirdische Sprache und füllt den fertiggesprochenen Menschen auf mit den weißen und fidelen Maden.“ (RR, S. 17)

¹⁰⁹ Miesbacher weist auf die durchaus feststellbare biografische und soziologische Verortung der Figuren hin, die jedoch zu keiner Individualisierung führt. (Vgl. Miesbacher, Harald: *Das „Schwabische“ – Zwischen Dekonstruktion und Rekonstruktion*, S. 136.) Auch die Namen, die Schwab seinen Figuren verleiht, stehen nicht für Individuen, sondern können laut Ernst Nef als „eine Art Gattungsbezeichnungen“ aufgefasst werden. (Nef, Ernst: *Der Mensch, die Sache – und die Wut darob. Das Werk des Dramatikers Werner Schwab*. In: *Schweizer Monatshefte. Für Politik Wirtschaft Kultur* (1995, H. 11), S. 30-32, S. 31.) Es sind oft sprechende Namen („Herr und Frau Torti“, „Saftmann“, „Manuela Schrei“, „Helmut Brennwert“, „Schweindi“, „Frau Grollfeuer“), Namen, die auf reale Personen verweisen („Sepp Moik“, „Hans Jägerstätter“, „Rubens“) oder Berufsbezeichnungen darstellen („Die Kammerschauspielerin“, „Der Regisseur“, „Die Ministerin für Familie und Umwelt“). Manchmal sind sie auf Pronomen und eigenwillige Funktionen („Er“, „Sie“, „Das Vehikel“) oder auf Nummerierungen reduziert wie „99, 100, 101 Die Malgehilfen Herrmanns.“ In „ESKALATION ordinär“ wird das Thema Namensgebung vom Hauptprotagonisten angeschnitten: „HELMUT BRENNWERT Wenn nur mein Name einen anderen Körperschweinestall aus Menschenfleisch ausgesucht hätte ... als meinen Geburtskörper. So ein Name ist eine richtige Bezeichnungstätowierung, und eine Bezeichnungstätowierung ist der ultimative Sinn des Lebens.“ (Schwab, Werner: *ESKALATION ordinär. Ein Schwitzkastenschwank in sieben Affekten*. In: Schwab, Werner: *Königskomödien. Mit einem Nachwort von Elfriede Jelinek*. (Werner Schwab Werke hg. v. Ingeborg Orthofer, Bd. 7). Graz: Droschl 2010, S. 343-405, S. 352.) In dieser Replik, die als Metakommentar zu Schwabs Vergabe von Figurennamen gelesen werden kann, wird der Name als autonom handelndes Subjekt präsentiert und von der Person dissoziiert. Helmut Brennwert, der sich am Ende des Stücks selbst anzündet, ergibt sich schließlich dem (eigen)mächtigen Namen als „Bezeichnungstätowierung“.

¹¹⁰ Vgl. Höfler, Günther A.: „*Stop making sense*“, S. 334. Höfler führt diesbezüglich aus: „Die Figuren sind vollkommen a-psychologisch konzipiert, es gibt kein symptomatisches Sprechen, kein Tekmereion [sic!] bei ihnen, da keine unbewußte Ebene ihrer Rede, keine semantische Tiefendimension entsteht. Das Ver-Sprechen folgt der gleichen Logik wie das Sprechen, es findet auf der gleichen Ebene statt. Alles passiert an der verbalen Oberfläche, der Witz, die Sexualität und die Grausamkeit [...]“ (Ebd., S. 334.)

¹¹¹ Schwab, Werner: *Mein Hundemund*, S. 209.

Für die Strategie, mittels derer Schwab die Entgrenzung des Subjekts vorantreibt, fand Michael Merschmeier in seinem Portrait von Schwab den passenden Begriff der „Ent-Ichung“¹¹². Von Judith Kern, die die Auflösung ganzheitlicher Subjekte im Zusammenhang mit der Sprachauffassung Schwabs anhand der „Fäkaliendramen“ genauer untersucht, werden drei wesentliche sprachliche Merkmale des Autors herausgefiltert, die zum Entzug eines subjektiven Kerns führen:

[D]ie „Distanzierung“ der Figuren von sich selbst, die durch unpersönliche Formulierungen auf ein problematisches Verhältnis der Figuren zu sich selbst verweisen. Die von den Figuren immer wieder thematisierte Außenwelt, der gegenüber lediglich ein diffuses Inneres opponiert. Diese Grenze zwischen Welt und Figur wird in einem mühsam geführten sprachlichen Austausch und in Form eines Machtkampfes wahrnehmbar. Als drittes Merkmal ist die „Verdinglichung“ relevant [...]. Gegenstände und Abstrakta erhalten ein Eigenleben und somit die Dominanz, auf die Figuren einwirken zu können. Die Figuren unterliegen so der Außenwelt, die durch „Verdinglichung“ an Macht gewonnen hat. Gegen die äußeren Umstände wird kein innerer Kern entwickelt, der diesen etwas entgegensetzen könnte.¹¹³

Als Beispiel für diese Schreibweisen sei hier nochmals eine Textpassage aus „Mein Hundemund“ angeführt, in der die Distanz des Sprechers zu sich selbst, das unsichere, konturlose Innere, die Gewalt und Macht des konkret gewordenen Abstrakten über die Verlautbarungsinstanz und deren Ausgeliefertsein erkennbar sind:

DER HUNDSMAULSEPP

[...] aber das ist das Brennen von einer Wahrheit
wenn so ein richtiger Schweinehund
wenn der Hundsmausepp mit dem Maul voraus
von der Vorsehung selber
auf den Schrott geschmissen wird
in die Überbleibsel von einem Überhauptnix
hineingedroschen wird

...

unterm Wellblech
ins Mistbett
zur ewigen Ruhe
das wäre eine saubere Sache
(wütend)

aber jetzt werden andere Saiten aufgezogen
die Sachen unterstehen sich ja nicht selber
jetzt werden dem Sepp die Seiten gleichgeschnitten
ich unterstehe mir ja nicht selber
dem Hundsmausepp eine aufs Dach
da wird er schon aufmerken müssen
wenn er das Brett zu spüren die Pflicht hat
(*Er holt sich ein Brett aus dem Gerümpel, bearbeitet seinen Kopf damit und lacht, wie es endlich bricht; schließlich wimmert er und knurrt*)

¹¹² Merschmeier, Michael: *Kommunion der Kannibalen*, S. 47.

¹¹³ Kern, Judith: *Fäkalien Mord und Tuschwasser. Subjektauflösung in den frühen Dramen Werner Schwabs*. Marburg: Tectum Verlag 2004, S. 111.

jetzt plärrt sie wieder
 die Hundsmaulstimme
 innen
 ohne eine Gurgel
 und ich muß mir das alles denken über einen wie mich
 ich muß mir das alles anhören von einem wie mir
 jeden Tag wenn ein Tag heraufkommt
 ...
 aber was soll es machen sonst
 innen im Beuschel von einem wie ich einer sein muß
 frisch geschlagen kann man das unerträglich Tägliche ertragen
 und sich die Löcher hineinstecken lassen
 Lebenslöcher
 von der Faustwelt [...] ¹¹⁴

An dieser Textpassage lässt sich exemplarisch zeigen, wie das Ich als das Konzept eines ganzheitlichen und selbstbestimmten Individuums in der Auflösung begriffen ist und ein „quasi körperliches *Rest-Ich* [übrig bleibt], das indes allein als Umschlagplatz von äußeren Sinneseindrücken und [...] von umherschwirrender Sprache fungiert.“ ¹¹⁵

Die „Leibes- und damit auch Raumbilder“ ¹¹⁶, die Schwab mittels unzähliger Körper- und Fleischesvokabeln kreiert, werden von Caduff als für den/die Schauspieler/in täuschend ausgewiesen, da sie sich einer darstellerischen Verkörperung ¹¹⁷ entziehen: Der Schauspieler/innenkörper wird zwar dahingehend theatertechnisch zentriert, dass die Sprache auf menschliche Körper angewandt ist (Caduff nennt es „leiblich behafte[n]“), doch werden ihm die konventionellen körperlich-repräsentativen Darstellungsmöglichkeiten durch Schwabs Sprachkonstruktionen (er „[stülpt] das darstellerisch unerreichbare Leibesinnere seiner Figuren nach außen“) verweigert. ¹¹⁸

Schwab selbst äußert in Bezug auf die Aufführungspraxis, „daß genausogut eine Person den ganzen Text sprechen könnte, weil es keinen Unterschied von Sprachtypen gibt.“ ¹¹⁹ Die unterschiedlichen „Schauspielertypen“ würden laut Schwab dann aber entstehen, weil „die Schauspieler untereinander ein großes Abgrenzungsbedürfnis haben und ihre ganze Physis in

¹¹⁴ Schwab, Werner: *Mein Hundemund*, S. 183/184.

¹¹⁵ Miesbacher, Harald: *Das „Schwabische“ – Zwischen Dekonstruktion und Rekonstruktion*, S. 137.

¹¹⁶ Caduff, Corina: *Kreuzpunkt Körper: Die Inszenierungen des Leibes in Text und Theater. Zu den Theaterstücken von Elfriede Jelinek und Werner Schwab*. In: Caduff, Corina/Weigel, Sigrid (Hg.): *Das Geschlecht der Künste*. Köln u. a.: Böhlau 1996 (= Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte. Kleine Reihe, Bd. 8), S. 154-174, S. 173.

¹¹⁷ Caduff versteht darunter die Funktion des/der Schauspielers/Schauspielerin, „durch sein physisches Erscheinen die Grenzen zwischen Innen und Außen einer Rollenfigur zu markieren und entsprechend zwischen äußerem Handeln und seelischer Innerlichkeit wie auch immer zu vermitteln [...]“ (Ebd., S. 172.)

¹¹⁸ Vgl. ebd., S. 173/174.

¹¹⁹ Siedenbergh, Sven: *Erst die Sprache, dann der Mensch*, S. 32.

den Text hineinknallen.“¹²⁰ Dass die Schauspieler sich körperlich (nicht geistig) mit dem Wort identifizieren, sei auch sein Ziel: „Da ich beim Theater auf Schauspieler angewiesen bin, versuche ich, sie durch die Sprache zu zwingen, daß ein relativ hoher Identifikationsgrad zwischen Fleisch und Wort entsteht.“¹²¹ Tatsächlich wird die Arbeit mit der Sprache von den von Staehle interviewten erfahrenen Schwab-Schauspielern/Schauspielerinnen, -Regisseur/innen und -Dramaturg/innen stets als elementar hervorgekehrt und eine psychologisierende Herangehensweise an die Figur als durchwegs „falsch“ erachtet.¹²² Michael Tregor, der in der Uraufführung von „Volksvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos“ an den Münchner Kammerspielen den Herrmann gespielt hat, greift für die Beschreibung der Art und Weise, Schwabs Figurenkonstrukte nicht zu verinnerlichen (im Sinne des Einfühlens/Psychologisierens), sondern die Sprache „pur“ zu verlautbaren, auf einen Ausdruck aus einer anderen künstlerischen Sparte zurück: „Es gibt einen Begriff in der Rockmusik, der heißt ‚unplugged‘. Ohne Synthesizer einfach Punk oder Rock and Roll.“¹²³

Die hier ausgeführten Ergebnisse literatur- und theaterwissenschaftlicher Analysen zeigen, dass die hohe Körperlichkeit der Sprache in den Texten Schwabs die Figuren formt und zugleich dominiert, dass spezifische Sprachkonstruktionen das philosophische Konzept eines einheitlichen Subjekts zersetzen und damit auch keine Identifikation bzw. leibhaftige Verkörperung (durch Leser/innen bzw. Schauspieler/innen) ermöglichen. Dabei wurden von der Forschung für diese Betrachtungen zu Sprache und Figur vor allem die „Fäkaliendramen“, „Königskomödien“ und der Prosatext „Abfall, Bergland, Cäsar“ herangezogen. Auch in den „Coverdramen“ sind die hier präsentierten Schreibweisen auszumachen, doch muss bei der Untersuchung der Figuren in den „Coverdramen“ der Blick noch einmal geweitet werden, da Schwab hier die Sprachformen der Vorlagen einflieht bzw. verarbeitet, wie er beispielsweise in der Bemerkung zur Sprache in „Troiluswahn und Cressidatheater“ schreibt: „Die Konklusioeinheiten Shakespeares und die todtraurig sich verlustierenden Sprachschmerzlektionen des sich immerzu windenden Autors.“ (TW, S. 122) Damit ist in den

¹²⁰ Siedenbergh, Sven: *Erst die Sprache, dann der Mensch*, S. 32.

¹²¹ Ebd., S. 32.

¹²² Vgl. Staehle, Ulrich: *Werner Schwab*, S. 101/S. 135/S. 138/S. 154/S. 158.

¹²³ Staehle, Ulrich: *Interview mit Michael Tregor am 4.03.07*. In: Staehle, Ulrich: *Werner Schwab*, S. 154-158, S. 158. Unter „unplugged“ (engl. „to unplug“: den Stecker herausziehen) versteht man die Neueinspielung eines Songs ohne elektrische Instrumente. (Vgl. Hoffmann, Christian: *Unplugged*. In: Hassler, Harald (Red.): *Musiklexikon*. (In vier Bänden, Bd. 4). Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, S. 604.) Der Synthesizer ist eine „Apparatur[...] zur Erzeugung elektronischer Klänge. Aus einer Vielzahl von Einzelfunktionen, die sehr genau bestimmbar sind, werden die unterschiedlichen Bestimmungsgrößen von Klängen zusammengefügt.“ (Humpert, Hans-Ulrich: *Synthesizer*. In: Hassler, Harald (Red.): *Musiklexikon*, S. 454.)

„Coverdramen“ – eben weil „Sprache als Hauptdarsteller“ fungiert und weil nach der Sprachauffassung Schwabs „die Leute nicht sprechen, sondern gesprochen werden“¹²⁴ – mit einem anderen Figurenkonzept als in den anderen Texten zu rechnen. Möglicherweise wird daher durch die Analyse der „Coverdramen“ noch deutlicher, wie Schwab mit der Vorstellung einer homogenen Figur, eines individuellen Subjekts, der körperlichen Komponente und dem theatralen Rollenkonzept umgeht.

¹²⁴ Koberg, Roland/Nüchtern, Klaus: *Vernichten, ohne sich anzupatzen*, S. 4.

2. Die „Coverdramen“

Im folgenden Kapitel sollen nicht nur die äußeren Umstände, unter denen die „Coverdramen“ entstanden, ediert und uraufgeführt wurden, in aller Kürze nachgezeichnet werden, sondern es soll vor allem auch die eigentümliche Benennung des Dramenbandes ergründet werden. Dazu ist es hilfreich, der musikalischen Sozialisation des Autors und deren Auswirkungen auf sein Schreiben nachzuspüren und den populärmusikalischen Begriff des „Coverns“ genauer zu definieren, um schließlich auch Strategien festmachen zu können, die Schwab speziell bei diesen Dramen verfolgt haben könnte.

2.1. Genese, Edition und Uraufführungen

Die „Coverdramen“ Werner Schwabs sind in zwei Phasen seiner schriftstellerischen Tätigkeit¹²⁵ zu verorten. Während „DER REIZENDE REIGEN“ bereits 1991 vorlag¹²⁶ und die Idee einer Bearbeitung des „Faust“-Stoffes schon in der Mitte der 1980er-Jahre im Raum stand¹²⁷ und von Schwab immer wieder verfolgt, wenn auch erst 1992 (aufgrund eines konkreten Auftrages) schriftlich abgeschlossen wurde¹²⁸, handelt es sich bei „Troiluswahn und Cressidatheater“ um ein „reines“ Auftragswerk¹²⁹ des Deutschen Schauspielhauses Hamburg (für den Regisseur Arie Zinger) aus dem Jahr 1992, nachdem dort im April 1992 mit großem

¹²⁵ Schwabs literarische Schaffenszeit soll hier nur grob nachgezeichnet werden: die „frühen“ Jahre ab den späten 1970er bis etwa Mitte/Ende der 1980er Jahre, in denen er vor allem Prosa (auch Kindergeschichten!) schrieb bzw. (im Rahmen des Bildhauerstudiums) Installationen für Stimmen entwarf und Performances („Das Lebendige ist das Leblose und die Musik“, 1989 in der Grazer „Bronx“) realisierte; in den späten 80er Jahren versandte er auch erste Theatertexte, stieß aber noch auf Ablehnung (siehe dazu auch: Bartens, Daniela: *Werner Schwab: Abgesagt und angesagt – Korrespondenz 1983 bis 1993*. <http://www.literaturhaus-graz.at/werner-schwab-abgesagt-und-angesagt-korrespondenz-1983-bis-1993/> (Zugriff: 30.01.2018).); 1990 wurden „Die Präsidentinnen“ am Wiener Künstlerhaus durch eine freie Künstlertruppe (Regie: Günther Panak) uraufgeführt, was nur geringes mediales Echo fand; die Uraufführung von „ÜBERGEWICHT, unwichtig: UNFORM“ am Schauspielhaus Wien (1991, Regie: Hans Gratzner) wurde schon breiter wahrgenommen; schließlich folgten der endgültige Durchbruch mit der Uraufführung von „Volkvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos“ an den Münchner Kammerspielen (Spielstätte: Werkraum) am 25.11.1991 (Regie: Christian Stückl) und die Zeit einer steil nach oben verlaufenden Karriere mit vielen Auftragswerken bis zu Schwabs Tod in der Silvesternacht 1993/1994. (Vgl. Orthofer, Ingeborg/Schwar, Stefan: *Werner Schwab (1958-1994)*. In: Allkemper, Alo/Eke, Norbert Otto (Hg.): *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Erich Schmidt 2000, S. 884-899, S. 884-887./Schwar, Stefan: „ERZÄHLFETZEN : CHRONOLOGISCH“, S. 81-102./Staehe, Ulrich: *Werner Schwab*, S. 13.)

¹²⁶ Vgl. Kohse, Petra: *Urkomisch und gruselig real*. In: *die tageszeitung* (Berlin) 04.04.1996, S. 16./Kramberger, Lizzi/Orthofer, Ingeborg: *Editorische Notiz*. In: Schwab, Werner: *Coverdramen*, S. 235-239, S. 236.

¹²⁷ Vgl. ebd., S. 237.

¹²⁸ Im Interview mit Thomas Trenkler im Oktober 1992 spricht Schwab davon, dass er vor einigen Wochen den „Faust“ fertiggeschrieben habe. (Vgl. Trenkler, Thomas: „Irgendwie so ein komischer Geniebetrieb“. *Ein Gespräch mit Werner Schwab im Oktober 1992 über das Theater und manch anderes*. In: Fuchs, Gerhard/Pechmann, Paul (Hg.): *Werner Schwab*, S. 9-32, S. 10.)

¹²⁹ Vgl. Kramberger, Lizzi/Orthofer, Ingeborg: *Editorische Notiz*, S. 235.

Erfolg „Volkvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos“ aufgeführt worden war und Schwab bereits zu einem der meistgespielten Gegenwartsdramatiker auf deutschsprachigen Bühnen avanciert war.¹³⁰

Bevor die drei Dramen im Sinne und nach dem ursprünglichen Konzept des Autors erstmals 2009 gesammelt in einem Band unter dem Titel „Coverdramen“ erschienen, wurde „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“ im Dezember 1993 in der Zeitschrift „manuskripte“¹³¹ und später 1994 zusammen mit „Troiluswahn und Cressidatheater“ und anderen Stücken Schwabs unter dem Titel „Dramen III“ und „DER REIZENDE REIGEN“ (zuvor zwei Szenen 1991 in „Die Bühne“ abgedruckt¹³²) 1996 als Einzelband jeweils im Droschl-Verlag herausgegeben.¹³³

Die Uraufführungen fanden alle erst nach dem Tod Schwabs statt: Aufgrund urheberrechtlicher Streitigkeiten, die an späterer Stelle noch kurz erläutert werden, musste „DER REIZENDE REIGEN“ am Schauspielhaus Zürich (Spielstätte: „Keller“) nach nur einer einzigen „Privatvorstellung“ (Regie: Rüdiger Burbach) im März 1995 wieder abgesetzt werden, wurde aber ein Jahr später, am 31. März 1996, an ebendiesem Haus in derselben Inszenierung (mit geringfügiger Besetzungsänderung) öffentlich gezeigt.¹³⁴ „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“ war eigentlich als Koproduktion verschiedener Theaterhäuser geplant und die Uraufführung für den Mai 1993 angesetzt¹³⁵, wurde aber erst am 29. Oktober 1994 am

¹³⁰ Vgl. Staehle, Ulrich: *Interview mit Monika Steil am 14.3.06*. In: Staehle, Ulrich: *Werner Schwab*, S. 148-154, S. 153. Ulrich Staehle gibt an, dass im Jahr 1992 an über siebzig deutschen Bühnen Schwab-Texte gespielt wurden. (Vgl. Staehle, Ulrich: *Werner Schwab*, S. 3.) 1991 wurde Schwab von der Zeitschrift „Theater heute“ zum „Jungdramatiker des Jahres“ gewählt. 1992 kürte ihn dieselbe Fachzeitschrift (neben George Tabori) zum „Dramatiker des Jahres“. Im selben Jahr bekam Schwab für „Volkvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos“ den renommierten Mülheimer Dramatikerpreis sowie den Förderungspreis des Schiller-Gedächtnispreises des Landes Baden-Württemberg. (Vgl. Literaturhaus Wien: *Werner Schwab – Kurzbiografie*. <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=6066> (Zugriff: 07.11.2017).) Wie vehement Schwab mit seinen Texten in der damaligen Theaterlandschaft eingeschlagen hat, demonstriert die Erfolgsgeschichte von „Volkvernichtung“. In der Zeit der Direktion von Dieter Dorn (1976-2001) war das „Fäkalidrama“ an den Münchner Kammerspielen mit 117 Aufführungen das am häufigsten gespielte Stück und war sechs Spielzeiten lang im Repertoire. (Vgl. N. N.: *Die Chronik. Die Inszenierungen der Spielzeiten von 1976/77 bis 2000/01*. In: Dultz, Sabine (Hg.): *Die Münchner Kammerspiele. Mit Dieter Dorn und Michael Wachsmann. Schauspieler – Regisseure – Aufführungen 1976 bis 2001*. München/Wien: Carl Hanser Verlag 2001, S. 564-593, S. 583.)

¹³¹ Vgl. Kramberger, Lizzi/Pechmann, Paul: *Bibliographie Werner Schwab*. In: Fuchs, Gerhard/Pechmann, Paul (Hg.): *Werner Schwab*, S. 293-364, S. 295.

¹³² Vgl. Lohs, Lothar: „*Es ist alles unmöglich, solange man am Leben ist*“. Ein Portrait des Grazer Dramatikers Werner Schwab, dem jüngsten Kometen am Theaterhimmel. In: *Die Bühne. Das österreichische Kulturmagazin* (1991, H. 12), S. 94-99. Im Rahmen dieses Portraits wurden erstmals zwei Szenen aus „DER REIZENDE REIGEN“ (6. Szene „DER EHEMANN UND DIE SEKRETÄRIN“ und 8. Szene „DER DICHTER UND DIE SCHAUSPIELERIN“) veröffentlicht.

¹³³ Vgl. Kramberger, Lizzi/Orthofer, Ingeborg: *Editorische Notiz*, S. 235/236.

¹³⁴ Vgl. Kohse, Petra: *Urkommisch und gruselig real*, S. 16.

¹³⁵ Schwab spricht in einem Interview von einer „Koproduktion zwischen Berlin, Wien, Hamburg und wahrscheinlich Düsseldorf“. (Krieger, Gottfried: *Mir ist ziemlich wurscht, wo ich mein Gehirn reinballere*. Neue Zeit (Graz), (22.10.1992) In: Schwab, Werner: *Der Mensch, der Schreibmuskel, der Suchtfetzen*, S. 148-150, S. 149.)

Potsdamer Hans Otto Theater (Theaterhaus Am Alten Markt) in der Regie von Thomas Thieme uraufgeführt. Nachdem die Probenarbeit zu „Troiluswahn und Cressidatheater“ am Schauspielhaus Hamburg nach wenigen Tagen wieder abgebrochen worden war¹³⁶, brachte Marc Günther das Stück am 25. März 1995 am Schauspielhaus Graz (Hauptbühne) erstmals auf die Bühne.¹³⁷

2.2. Das „Cover(n)“

2.2.1. Schwab und die Musik: Punk!

In zahlreichen Interviews betonte Werner Schwab, dass ihm das Theater als Kunstform und Institution immer fern war, sein persönliches Interesse der bildenden Kunst¹³⁸ und vor allem auch der Musik galt und er sich vielmehr von dieser beeinflusst sah.¹³⁹ Dementsprechend besuchte er eigenen Aussagen zufolge lieber (Punk-)Konzerte als Theateraufführungen:

¹³⁶ Aus einem Brief Arie Zingers an Schwabs Agentin vom 29.08.1992 geht hervor, dass alle (mit Ausnahme von zwei) für die Besetzung von „Troiluswahn und Cressidatheater“ vorgesehenen Schauspieler/innen nicht mehr willens waren, das Stück zu spielen, nachdem sie in der Sommerpause den Text zur Durchsicht zugeschiedt bekommen hatten. Der Regisseur selbst zeigte sich in diesem Brief von Schwabs Text angetan und war überzeugt, dass er umsetzbar wäre. (Vgl. Brief von Arie Zinger an den Thomas Sessler Verlag, z. H. Eva Feitzinger, 29.08.1992 (Hamburg), 2 Bl. A4 masch. in Kopie, Besitz des Franz-Nabl-Instituts für Literaturforschung Graz, Werner Schwab-Nachlass.) Schwab gibt diese Information in einem Interview genau so wieder, nämlich, dass er einen Brief von Zinger bekommen habe, in dem stand, „daß es ihm leid tut und er angeblich keine Schauspieler gefunden hat.“ (Krieger, Gottfried: *Mir ist ziemlich wurscht, wo ich mein Gehirn reinballere*, S. 149.)

¹³⁷ Vgl. Schödel, Helmut: *Seele brennt. Der Dichter Werner Schwab*. Wien: Deuticke 1995, S. 168/169.

¹³⁸ Schwab besuchte die Kunstgewerbeschule in Graz und studierte von 1978 bis 1982 Bildhauerei bei Bruno Gironcoli an der Akademie der Bildenden Künste in Wien (vgl. Merschmeier, Michael: *Kommunion der Kannibalen*, S. 45), wobei Schwab selbst relativierend meint, dass er nicht besonders konsequent studiert habe. (Vgl. Kralicek, Wolfgang: *Interview Werner Schwab. Wolfgang Kralicek, 26.11.1990*. In: Schwab, Werner: *Der Mensch, der Schreibmuskel, der Suchtfetzen*, S. 7-14, S. 9.)

¹³⁹ Vgl. Trenkler, Thomas: „Irgendwie so ein komischer Geniebetrieb“, S. 17./Rheinländer, Jörg: *Holzfäller der deutschen Gegenwarts-Dramatik. Ein Gespräch mit Theaterautor Werner Schwab, dessen Stück „Präsidentinnen“ jetzt in Frankfurt seine Uraufführung (deutsche Erstaufführung! Anm. d. Verf.) erlebt*. In: *Frankfurter Rundschau* (02./03.10.1992), S. 26./Bauer, Wolfgang: *Wolfgang Bauer spricht mit Werner Schwab*, S. 5.

Wie intensiv sich Schwab mit Musik beschäftigte und wie wichtig Musik für seine Person war, weist Schwar anhand eines (recht emotionalen) Briefentwurfs von Schwab an den Redakteur einer Musiksendung im Radio nach. (Vgl. Schwar, Stefan: „*Musik enigmatisch erratisch unsympathisch ... einfach großartig*“. *Werner Schwab und die Musik*. In: Melzer, Gerhard/Pechmann, Paul: *Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur. Bernhard – Handke – Jelinek – Jonke – Rühm – Schwab*. Wien: Sonderzahl Verlag 2003, S. 151-170, S. 155/156.) Der Schwab-Biograf Helmut Schödel gibt an, dass es Schwabs „Lebenstraum [war], Musiker zu werden.“ (Schödel, Helmut: *Seele brennt*, S. 118.) Darüber hinaus kehren Ingeborg Orthofer und Stefan Schwar die Relevanz von Musik für das schriftstellerische Werk Schwabs heraus: „Einerseits war sie ein im Schreibprozeß intensiv eingesetztes ‚Schmiermittel‘, war gleichermaßen Stimulans und Metronom. Andererseits nützte Schwab Musik als Zeichensystem, Bedeutungsträgerin, Material und Methode. Die Musikalität seiner Sprache, sowohl in den Dramen als auch in der frühen Prosa und insbesondere in den nachgerade lyrischen Texten aus den späten siebziger und frühen achtziger Jahren, wie z. B. *brack komma ein* oder *schlagen da zwei*, ist wohl mit eines der zentralen Charakteristika des Gesamtwerks von Werner Schwab. In etlichen Theaterstücken spielt die Musik eine tragende Rolle. Der Bogen spannt sich von ins Absurde kippende Couplets oder volksliedhaften G’stanzen im dritten Akt

Ich gehöre überhaupt zu denen, die erst spät zum Theater gekommen sind. Wir sind zu Konzerten von den EINSTÜRZENDEN NEUBAUTEN gegangen, haben uns mit Antonin Artaud und Claude Lévi-Strauss ausgekannt, wären aber nie auf die Idee gekommen, ins Theater zu gehen. Als ich in Wien an der Akademie der bildenden Kunst studiert habe, war meine Wohnung direkt gegenüber dem Schauspielhaus in der Porzellangasse; ich wäre aber nie auf die Idee gekommen, dort einmal hinzuschauen. Ich war eher bei Punk-Konzerten in der Arena.¹⁴⁰

Schwabs musikalische Vorlieben¹⁴¹, die Art seiner öffentlichen Auftritte¹⁴² und seine Texte – „anarchische[...] Sinnzersplitterungsspektakel [...], [deren] grobschlächtige Negativität dem distinguierten Theatergeschmack (auf Seiten etablierter Regisseure genauso wie bei Teilen von Publikum und Kritik) zuwiderlief“¹⁴³ – veranlassen Richard Stradner dazu, Schwab in die Punk-

der *Präsidentinnen* über die Realisation des in Zusammenarbeit mit den ‚Einstürzenden Neubauten‘ geschriebenen *Faust* [...] bis zu Werner Schwabs letzter Regiearbeit, der Uraufführung von *Pornogeographie* [...] mit dem Schlagwerker F.M. Einheit [...].“ (Orthofer, Ingeborg/Schwar, Stefan: *Werner Schwab (1958-1994)*, S. 886.) Dass Schwab „[e]ine bewusste musikalische Strukturierung der Texte durch Wiederholungs-, Variations- und Permutationstechniken, wie sie bei Autoren im Kontext der ‚Sprachmusik‘ zumeist auftaucht“, vorgenommen hätte, kann laut Schwar nicht konkret festgemacht werden. (Vgl. Schwar, Stefan: „*Musik enigmatisch erratisch unsympathisch ... einfach großartig*“, S. 165.)

¹⁴⁰ Loibl, Elisabeth: *Punk und Theater. Nach den Fäkalien Dramen und den Königskomödien werden nun die Coverdramen erscheinen: Werner Schwab ist einer der erfolgreichsten und produktivsten Dramatiker Österreichs*. In: *Buchkultur* (1993, H. 19), S. 54-56, S. 54.

¹⁴¹ Es gibt eine von Orthofer erstellte Musikliste mit den von Schwab präferierten Gruppen: Auf ihr sind neben (grob eingeteilt) Jazz-Musikern, die vor allem in Schwabs Schulzeit verortet werden, und Industrial sowie Post-Industrial und New-Wave-Bands auch viele Punk- und Post-Punk-Gruppen wie die Sex Pistols, Dead Nittls (eigentlich „Nittls“, Anm. d. Verf.), Iggy Pop, Steff (eigentlich „Stiff“, Anm. d. Verf.) Little Fingers, The Membranes, Laibach (genreübergreifend), Einstürzende Neubauten (experimentell, (Post-)Industrial), No Means No – um nur einige aufzuzählen – vermerkt. (Vgl. Schödel, Helmut: *Seele brennt*, S. 78/79.) Auf einem maschinengeschriebenen Brief an János Erdödy hat Schwab im unteren linken Eck handschriftlich „The Bathol Surfers“ (eigentlich „Butthole Surfers“, Anm. d. Verf.), eine alternative (Psychedelic-)Rock- und Punk-Band der 80er Jahre, notiert (vgl. Fuchs, Gerhard/Pechmann, Paul (Hg.): *Werner Schwab*, S. 188) – dies zeigt, dass sich Schwab auch mit seinen Freunden über Bands und Musik austauschte.

¹⁴² Damit meint Stradner wohl Schwabs Outfit – „[...] ganz in schwarz, Cowboystiefel, kahlrasierte Schläfen unter wilder Tolle, im wehenden brennenden Mantel“ (Wille, Franz: *Das wirkliche Vorspiel für die weichgekochte Liebe: das Sterben*, S. 17. Der brennende Mantel spielt auf das berühmte Foto Schwabs von Joseph Gallus Rittenberg an.) – gepaart mit seiner Selbstinszenierungsstrategie, wie sie (in einem Verriss Schwabs für die Zeitschrift „profil“) von Sigrid Löffler beschrieben wird: „Er spielt nicht die Unschuld vom Land, er wirft sich in die Pose des abgebrühten Durchschauers, er spielt Mr. Kaltschnauz, den coolen Vierschröter aus Nirgendwo, den weltläufigen Großklotz auf gnädigem Zwischenstopp in Berlin-Dorf.“ (Löffler, Sigrid: *Meeting Mr. Kaltschnauz*. In: *profil* (01.06.1992), S. 75.) Dabei muss angemerkt werden, dass sich Schwab zwar meist – laut Orthofer/Schwar aus Selbstschutz – betont arrogant und zynisch gab, was seinem (und auch das wird von Kolleg/innen des Autors immer wieder beschrieben) feinfühligem und zerbrechlichen Wesen jedoch keineswegs entsprach. (Vgl. Orthofer, Ingeborg/Schwar, Stefan: *Werner Schwab (1958-1994)*, S. 884.)

Darüber hinaus teilte Schwab auch inhaltliche Positionen mit der Punk-Kultur, wie etwa den Erkenntnisgewinn durch Selbstverletzung, was er in einem Interview erläutert: „[...] Selbstverletzung ist doch immer etwas Positives [...] [und], gemessen an Fremdverletzung, ein absoluter Erkenntnisprozeß. [...] Ich meine ja nicht Selbstgeißelung oder Flagellation im Namen Gottes oder so, sondern eben für sich gewonnene Erkenntnis. Ich habe das als junger Mensch früher auch gerne gemacht, das war ein wesentliches Element damals in der frühen Punk-Kultur oder noch früher beim jungen Iggy Pop, der sich auf der Bühne mit heißem Öl übergossen hat. [...]“ (Bubner, Christiane: *Gespräch mit dem Autor Werner Schwab. Schauspielhaus Bochum, Programmheft, 06.03.1993*. In: Schwab, Werner: *Der Mensch, der Schreibmuskel, der Suchtfetzen*, S. 195-207, S. 204.)

¹⁴³ Stradner, Richard: *PUNK::SCHWAB:ARTAUD oder Fick zurück was dich zuffickt (die SPRACHE)*. In: Fuchs, Gerhard/Pechmann, Paul (Hg.): *Werner Schwab*, S. 155-173, S. 156.

und Hardcore-Fraktion einzuordnen.¹⁴⁴ Auch Schwar kehrt diese Schiene als entscheidend für Schwabs Musik-Sozialisation und folglich auch für seine künstlerische Produktion hervor: „Die subkulturelle Welt und das Lebensgefühl von ‚Punk‘ als bewusst entworfenes gesellschaftliches Gegenmodell werden zur Folie der eigenen kreativen Arbeit.“¹⁴⁵ So wie die Punk-Rock-Bands der 70er/80er Jahre radikal, rebellisch und zugleich lustvoll mit der Dramaturgie und den Konventionen der Pop-Tradition brachen, um sich Freiräume für neue musikalische Ausdrucksformen zu schaffen, die sich in anarchischem Gestus gegen gesellschaftliche Normen richteten¹⁴⁶, so sind laut Stradner auch Schwabs Texte eine „Subversionübung gegen den etablierten gesellschaftlichen Diskurs und Zerrspiegel von dessen passiven und aktiven Protagonisten.“¹⁴⁷

Miesbacher macht diese „antiautoritäre“ Haltung an Schwabs Umgang mit der Sprache fest:

Das Schwabische ist insofern als fundamentale Revolte gegen den sanktionierten Sprachgebrauch bzw. gegen das durchgestaltete grammatische, syntaktische, auch semantische

¹⁴⁴ Vgl. Stradner, Richard: *PUNK::SCHWAB:ARTAUD*, S. 155/156. Zur Entstehung und Entwicklung der Punk-Bewegung in den USA, England und in Deutschland siehe: Tillmann, Markus: *Populäre Musik und Pop-Literatur. Zur Intermedialität literarischer und musikalischer Produktionsästhetik in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld: transcript 2013 (= Lettre), S. 116-147.

¹⁴⁵ Schwar: „Musik enigmatisch erratisch unsympathisch ... einfach großartig“, S. 154/155. Auch Schwab selbst hebt mehrfach die Relevanz der Subkultur für seine Arbeit hervor. (Vgl. Bauer, Wolfgang: *Wolfgang Bauer spricht mit Werner Schwab*, S. 5.)

¹⁴⁶ Vgl. Stradner, Richard: *PUNK::SCHWAB:ARTAUD*, S. 157/158 und S. 161. „Punk“ bedeutet übersetzt in etwa Rowdy, Rabauke, Randalierer. (Vgl. Graf, Christian: *Punk*. In: Graf, Christian: *Punk-Lexikon. God Save Rock'n'Roll! – 30 Jahre Punk und die Folgen*. Berlin: Lexikon Imprint Verlag 2000, S. 266.) Tillmann bringt den Habitus der ab Mitte der 1970er Jahre aufkommenden Punk-Szene mit den Stichworten „Autonomie, Do-it-Yourself-Gestus, Provokation und Tabubruch, Anti-Ästhetik“ auf den Punkt. (Tillmann, Markus: *Populäre Musik und Pop-Literatur*, S. 122.) Jon Griebler hebt zusätzlich die Nähe zum Dadaismus hervor: „Punk ist in musikalischer und soziologischer Gestalt ein polystrukturelles Ereignis und somit ein übertragbares Phänomen, die der Musik des Punk immanente *Anästhetik* [...] bietet verschiedene Ebenen komplexer Bearbeitungs- und Rezeptionsmöglichkeiten. In der subkulturellen Kommunikation mit der Umwelt wird der Stil *ein Angriff auf die Syntax des Alltagslebens* [...], der Punk zum Bricoleur, der Diskurs wird durch die Bricolage und deren anarchistische Deutung unterminiert, das rückt Punk in die Nähe von Dada und umgekehrt.“ (Griebler, Jon: *Musikinhärente Strukturen als Basis der Neuen Künste*. Graz, Diss. 2011, S. 17.) Hinzu kommt der „bewusste Dilettantismus“ (Pendzich, Marc: *Von der Coverversion zum Hitrecycling. Historische, ökonomische und rechtliche Aspekte eines zentralen Phänomens der Pop- und Rockmusik*. Münster: Lit Verlag 2004 (= *Populäre Musik und Jazz in der Forschung. Interdisziplinäre Studien*, Bd. 11), S. 190), den man gewissermaßen auch Schwab nachsagen könnte, wenn man seine Auffassung von (seiner) Regiearbeit studiert: „Bis zu einem gewissen Grad wachst ich schon rein in das Ganze. Erstens, weil das Theater eines der hübschesten Ghettos ist, die es gibt. Aber ich würde zum Beispiel nie von jemand anderem ein Stück inszenieren. So gesehen ist der Unterschied ja nicht so groß, ein Stück zu schreiben oder zu inszenieren. [...] Regisseur ist a bissl so ein Trottelberuf. Nämlich insofern, daß man sehr viel... Natürlich gibt's die handwerklichen Sachen dabei. Aber da gibt's auch viele Sachen, wo's einfach darum geht, daß man es kann – oder man kann's nicht. Wenn man's nicht kann, hilft's ganze Handwerk a nix.“ (Trenkler, Thomas: „*Irgendwie so ein komischer Geniebetrieb*“, S. 15.) Sehr ähnlich beschreibt auch Büsser einen Leitgedanken des Punk: „[...] Konzept und Idee [waren] dezidiert wichtiger als das Handwerk [...]“. (Büsser, Martin: „*Ich steh auf Zerfall*“. *Die Punk- und New-Wave-Rezeption in der deutschen Literatur*. In: *Pop-Literatur. TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur*. Sonderband (X/03), S. 149-157, S. 150.) Demnach waren auch die künstlerischen Verfahren und Stilmittel der Punk-Musik extrem reduziert. (Vgl. Griebler, Jon: *Musikinhärente Strukturen als Basis der Neuen Künste*, S. 17.)

¹⁴⁷ Stradner, Richard: *PUNK::SCHWAB:ARTAUD*, S. 161. Die Verbindung Schwabs zu Artaud, die Stradner an dieser Stelle herstellt, kann aufgrund des Umfangs hier nicht weiterverfolgt werden.

Koordinatensystem zu begreifen, wobei dieses – in Nachfolge sprachkritischer Tradition – vor allem wegen seines inhärenten Herrschaftsgestus’ kritisiert wird. Schwab verweigert sämtliche Weisen gängigen Sprechens. Mit Brachialgewalt wird an die Spracharbeit herangegangen, wobei an den anarchischen Attacken wider den Sprachkörper ein sehr kalkuliertes, aber auch lustvolles Moment auffällig ist.¹⁴⁸

Was das Vorhalten eines Zerrspiegels anbelangt, negierte Schwab immer wieder eine subversive oder gar gesellschaftskritische Intention seiner Texte¹⁴⁹, denn das Thema sei ihm gleichgültig und das „sprachliche Material [hat] seine gesellschaftliche Bedeutung verloren [...] und [liegt] wie Abfall auf dem Schrottplatz herum. [Es ist] Schrott, mit dem ich herumspiele.“¹⁵⁰ Höfler erkennt in diesem „Spiel mit dem Schrott“ oder, anders gesagt, in Schwabs Wort- und Satzkreationen die Technik des Pastiche wieder:

¹⁴⁸ Miesbacher, Harald: *Das „Schwabische“ – Zwischen Dekonstruktion und Rekonstruktion*, S. 135.

¹⁴⁹ Vgl. Lohs, Lothar: *Der Schrottplatz, auf dem ich spiele*. In: *Der Standard* (23./24.11.1991), S. 13./Siedenbergs, Sven: *Erst die Sprache, dann der Mensch*, S. 32./Koberg, Roland/Nüchtern, Klaus: *Vernichten, ohne sich anzuputzen*, S. 1, S. 3-5. Aufgrund solcher Aussagen wurde Schwab vermehrt vorgeworfen, dass er ohne (relevanten) Inhalt („Worum geht’s? Geht’s um was?“), fragt sich Ulrike Kahle anlässlich der Aufführung von „Volksvernichtung“ am Deutschen Schauspielhaus Hamburg. (Kahle, Ulrike: *Hamburg: Grazkunst ist Sprachkunst*. In: *Theater heute* (1992, H. 8), S. 42)) und ohne Anliegen schreibe. „Seinen Stücken fehlt jedes aufklärerische Erkenntnisinteresse“, schreibt zum Beispiel Franz Wille. (Wille, Franz: *Das wirkliche Vorspiel für die weichgekochte Liebe: das Sterben*, S. 15.) Pelka entdeckt in seiner Studie über den Körperdiskurs bei Schwab hingegen ein durchaus sozialkritisches Moment. Durch sein anarchisches Körperkonstrukt (ein pathologischer und verletzter Körper) hält Schwab laut Pelka der Gesellschaft mit ihrer „Körperideologie“ einen Zerrspiegel vor. (Vgl. Pelka, Artur: *Körper(sub)versionen*, S. 179.) Landa hingegen versteht Schwabs Dramaturgie ganz wie der Autor selbst: „[...] [B]ei [den] impliziten Schockstrategien wäre es falsch, einen metatheatralischen oder gar metaphysischen Kontext aufzuspüren zu wollen. Hinter dem Spiel mit verschiedenen Variationen steht die Haltung des Punk-Postmodernisten, der *Trash* und *Grunge* beliebig montiert und kombiniert, nicht um mögliche Sinnbezüge einzufangen, sondern um sie aufzuheben.“ (Landa, Jutta: *„Königskomödien“ oder „Fäkaliendramen“?*, S. 221.) Dieser dem Punk (und auch dem Dadaismus) zugeschriebene Nihilismus wird von Griebler – meiner Meinung nach ganz zu Recht – als positiv interpretiert, da er Freiräume und Wahlmöglichkeiten jenseits des herkömmlichen Bedeutungszusammenhangs schafft. (Vgl. Griebler, Jon: *Musikinhärente Strukturen als Basis der Neuen Künste*, S. 16.) Auch der amerikanische Kulturtheoretiker Greil Marcus widerspricht in einem Gespräch mit dem „Falter“ der Ansicht, Punk wäre etwas Nihilistisches. Es gebe zwar auch „sehr stumpfe Bands“, doch macht er in Punk-Songs Botschaften aus, die nicht zu verkennen sind. (Vgl. Stöger, Gerhard: *„Punk war nie nihilistisch“*. In: *Falter. Stadtzeitung Wien Steiermark*. (Nr. 46/06), S. 24.) Christian Graf verweist auf den geschichtlichen und kulturellen Kontext, in dem Punk „ein jugend- und gesellschaftspolitisches Vakuum [füllte], das nach den Hippies und den 68ern entstanden war“ und durchaus engagierte Punks hervorbrachte, die sich gegen Rassismus und Faschismus wehrten und auf aktuelle politische Themen reagierten. (Vgl. Graf, Christian: *Punk*, S. 266.)

¹⁵⁰ Lohs: *Der Schrottplatz, auf dem ich spiele*, S. 13. Abfall spielt bereits zu Beginn von Schwabs schriftstellerischer Tätigkeit eine wesentliche Rolle. Symptomatisch dafür steht der Titel seines ersten „Stücks“, das an der Akademie in Wien entstanden ist: „brack komma ein“ (ein brack = Abfall). Es handelte sich um eine Art Installation von Objekten in einem Raum, durch den sich die Zuschauer frei bewegen konnten. Aus zwei Lautsprechern ertönten eine Stimme vom Band, einen stark fragmentierten Text wiedergebend, unterschiedliche Geräusche und Stimmengewirr. (Vgl. Schödel, Helmut: *Seele brennt*, S. 39./Stricker, Achim: *Text-Raum*, S. 235-239.) Auch der Titel von Schwabs bekanntestem Prosawerk „Abfall, Bergland, Cäsar. Eine Menschensammlung“ beinhaltet das Wort „Abfall“. Schrott und Materialverwertung werden auch in den Dramen zum Thema, so heißt es in einer Regieanweisung und Replik Fausts: „FAUST [...] / (Er holt sich aus dem Hintergrund eine Schneeschaukel und schiebt einige Bücherhaufen an die Ränder des Studierzimmers.) / So / Ha / jetzt wird der Schrott verstoßen sein / natürlich’ Migration von Schrott zu Schrottgebirge / Jetzt kommt der Lutschstein aus Beton gegossen / neue Zunge : neues Leben : neues Leiden / Ein jedes Material wird laut zu heulen haben müssen / daß als Materialiensammlung es auf den Strich sich wagen wollte [...]“ (FBH, S. 74)

Der Sprachduktus in Schwabs Dramen ist am treffendsten mit *pastiche* benennbar, unreine, zumeist paradoxe Mischungen aus Partikeln der Hochsprache, des Gossenjargons, den Ausdrucksweisen der Medien, der Werbung, überhaupt der Pop-Kultur als der „Kultur des modernen Marktes“ werden nach dadaistischer Produktionslogik, die sich alles Triviale, die Abfälle und den „Schund“ einverleibt, verarbeitet. [...] Die Schwabsche Sprache ist in ihrer mitteilungslosen, postrealistischen Künstlichkeit ein Ausdrucksmittel, das in einer Art sprachlichem Mischpult (Composer) aus diversen Registern synthetisiert wird.¹⁵¹

Diese (interessanterweise mittels Begriffen aus der Musikpraxis umschriebene) Verarbeitung von Sprache und die Vorstellung von Theater „als eine[r] Art höherer Schrottplatz“¹⁵² stellt wiederum einen Berührungspunkt mit dem Konzept der Punk-Art dar, wie es von Peter Wicke charakterisiert wird:

Anknüpfend an die Pop-Art der frühen 1960er Jahre arbeiteten sich Künstler der unterschiedlichsten Sparten hier (New Yorker Underground am Anfang der 70er Jahre, Anm. d. Verf.) am Konzept einer Punk-Art ab. Das gemeinhin Wertlose, Banale, Triviale sollte zum Ausgangspunkt einer Kunstpraxis werden, die ihre Materialien aus den verdrängten Abfallprodukten des bürgerlichen Alltags bezieht, seien es die obszönen Triebfantasien der Pornografie, die geheimen Horrorbilder hinter der Normalität bürgerlicher Wohlanständigkeit, die kommerziellen Stereotype einer die letzten Winkel des Alltags durchdringenden Fernsehkultur oder einfach die angehäuften Müllberge einer fragwürdigen Zivilisation. Mit der möglichst schockierenden Präsentation des Wertlosen suchten die New Yorker Punk-Artisten ein Wertesystem infrage zu stellen, dessen Kehrseite sie zelebrierten. Der Kunst wieder eine relevante kulturelle Position im Alltag zu verschaffen, war der Anspruch dahinter.¹⁵³

Dieses Konzept findet sich nicht nur in der Schreibstrategie Schwabs, sondern auch in seinen bildkünstlerischen Arbeiten. Neben seiner schriftstellerischen Tätigkeit beschäftigte sich Schwab nämlich als bildender Künstler und trug für seine Kreationen vorgefundenes, wertneutrales Material zusammen: „einfache Alltagsgegenstände, achtlos Weggeworfenes, zivilisatorische Ausschussware.“¹⁵⁴ Daneben arbeitete Schwab – vor allem in der Zeit, die er im süd-oststeirischen Kohlberg verbrachte (1981-1989) – mit allen Bestandteilen von

¹⁵¹ Höfler, Günther A.: „*Stop making sense*“, S. 333.

¹⁵² Lohs: *Der Schrottplatz, auf dem ich spiele*, S. 13. Dementsprechend sollten, wie Schwab im Interview mit Trenkler zum Ausdruck bringt, die Inszenierungen seiner Stücke auch weniger „wichtig“ und „schwerblütig“ sein. Er führt aus, wie er sein Stück „Volksvernichtung“ in Linz inszenieren wird (Premiere am Phönix-Theater am 8.12.1993): „Es wird alles viel kaputter ausschauen. Viel kränker irgendwie. So lustig-krank wird's ausschauen. Es wird einfach viel schriller, dreckiger irgendwie, es wird einfach bis zu einem gewissen Grad auch poppiger, einfach moderner. Und schrottiger vor allem [...].“ (Trenkler, Thomas: „*Irgendwie so ein komischer Geniebetrieb*“, S. 17.)

¹⁵³ Wicke, Peter: „*The Times They Are A-Changin' ...*“ *Die Entwicklung der Popmusik seit den 1960er Jahren – Versuch eines Überblicks*. In: Brügge, Joachim (Hg.): *Coverstrategien in der Populärmusik nach 1960. Beiträge der Tagung vom 1. und 2. Juni 2012 in Salzburg*. Freiburg i. Br. u. a.: Rombach Verlag 2013 (= Rombach Wissenschaften Reihe „klang-reden“. Schriften zur Musikalischen Rezeptions- und Interpretationsgeschichte, Bd. 11), S. 15-39, S. 27.

¹⁵⁴ Schwar: „*Musik enigmatisch erratisch unsympathisch ... einfach großartig*“, S. 163.

Tierkadavern und anderen verderblichen Materialien und arrangierte sogenannte „verwesende Plastiken“.¹⁵⁵

2.2.2. Punk und Literatur

In der Einleitung zu seiner Analyse der Einflüsse populärer Musik auf die Literatur stellt Markus Tillmann die These auf, dass sich „[...] der Schriftsteller, der sich in die ‚Nachbarschaft‘ der Boxen und Musikmaschinen begibt, [...] von der deterritorialisierenden Kraft der Musik irritieren und zu neuen Schreibweisen inspirieren lässt.“¹⁵⁶ Schwab besuchte nicht nur regelmäßig Konzerte, sondern hat erwiesenermaßen auch während des Schreibens sehr laut Musik gehört.¹⁵⁷ Ob sich die Nähe zu den Boxen in der Weise auf seine literarischen Schöpfungen – insbesondere die „Coverdramen“ – ausgewirkt hat, wie es Tillmann postuliert, soll noch festgestellt werden.

In Bezug auf deutschsprachige literarische Erzeugnisse, die im Rahmen der Punk-Bewegung entstanden sind, verweist Tillmann zunächst ganz grundlegend auf die literarischen Momente in den Songs und in Folge auf den vorherrschenden Duktus der Kurzatmigkeit, die keine großen Erzählungen zulässt, weshalb es sich bei den ersten Veröffentlichungen um Sammelbände und Anthologien handelt, in denen Text- und Bildmaterial unterschiedlichsten Formats zusammengetragen wurde.¹⁵⁸ Als ein Beispiel für Punk-Literatur führt er Kiev Stings 1984 veröffentlichtes Buch „Die besoffene Schlägerei“ an: „[Es] besteht [...] sowohl aus essayistischen, tagebuchartigen und literarischen Textfragmenten als auch – ganz dem Collage-

¹⁵⁵ Vgl. Stricker, Achim: *Text-Raum*, S. 249./Pelka, Artur: *Körper(sub)versionen*, S. 13/14. Stricker erläutert, dass solche künstlerischen Arbeiten im Zusammenhang mit (ekelerregenden) Transformationsprozessen in den 1980/90er Jahren verbreitet und als „Abject Art“ (in etwa zu umschreiben mit „Kunst des Verworfenen oder Verderblichen“) bekannt waren. (Vgl. Stricker, Achim: *Text-Raum*, S. 250/251.) Auch der Postverkehr zwischen Werner Schwab und Erdödy, der 1996 in der Ausstellung „SCHWABPost. Mail-Art. Eine Ausstellung. Wien“ erstmals öffentlich gezeigt wurde, trägt gewissermaßen den Charakter der „Abject Art“: „Beide Künstler waren als Archäologen ihres Alltags tätig. Sie ‚gruben‘, sammelten und verwerteten, was sie fanden, gruppieren ‚Gerümpel‘: aus dem Zusammenhang gerissene Schlagzeilen, Zeitungsfotos, Zigarettenschachteln, Zugfahrkarten; SCHWABPost ist Material, das für den Postverkehr bestimmt ist, Ansichtskarten etwa oder Persönliches wie Einkaufszettel oder Röntgenbilder mit Zeichnungen, Konzepte für Ausstellungen, Texte aus Erzählungen oder Hörstücken und politische Karikaturen. [...] In diesem Prozeß der Aneignung und Transformation von nicht ‚kunstfähigem‘ (Abfall)Material war das Produzierte Teil ihrer Arbeit als Künstler.“ (Orthofer, Ingeborg/Weibel, Peter: *EDITORIAL*. In: Orthofer, Ingeborg/Weibel, Peter (Hg.): *Über SCHWABTexte*. Graz/Wien: Droschl 1996, S. 7-15, S. 12.)

¹⁵⁶ Tillmann, Markus: *Populäre Musik und Pop-Literatur*, S. 15. Mit dem Ausdruck „deterritorialisierend“ bezieht sich Tillmann auf Gilles Deleuze und Félix Guattari, die unter „Deterritorialisierung“ unter anderem den Prozess der Entgrenzung, die zu einem neuen Gefüge ohne Anfang und Ende – zum „Rhizom“ – führt, verstehen. (Vgl. ebd., S. 14.)

¹⁵⁷ Vgl. Schwar: „*Musik enigmatisch erratisch unsympathisch ... einfach großartig*“, S. 154.

¹⁵⁸ Vgl. Tillmann, Markus: *Populäre Musik und Pop-Literatur*, S. 147/148.

und Montage-Prinzip der Punk-Bewegung verpflichtet – aus einer Vielzahl an Fotos.“¹⁵⁹ Genauer noch geht Tillmann anhand literarischer Arbeiten Peter Glasers darauf ein, wie die Punk-Bewegung und deren Musik sich in Form des „angewandte[n] Prinzip[s] der subkulturellen Bricolage“¹⁶⁰ in der Literatur niedergeschlagen haben¹⁶¹:

[...] [Sie sind] von einer humoristisch-satirischen Haltung gekennzeichnet, wobei Glaser die Handlung oft ins Groteske und Karikaturhafte steigert und Identitätskonstrukte auflöst. Dabei bedient er sich der Elemente der Science-Fiction- oder Krimi-Literatur, verweist immer wieder auf die populäre Musik, greift auf Szenejargon zurück und benutzt häufig Neologismen, Anagramme und Metonymien. [...] [Der] forcierte Umgang mit den Formen der populären Kultur, der zudem dazu dient, die Grenzen zwischen hoher und niederer Kultur aufzulösen, bleibt dabei oftmals als Collage sichtbar, da Glaser das zitierte bzw. verarbeitete Material zum Teil offenlegt.¹⁶²

Rainald Goetz (mit dem Schwab im Übrigen gerne verglichen wird¹⁶³), dessen frühes Werk von Tillmann ebenso im Punk-Kontext verortet wird¹⁶⁴, weist Klassiker aus der Literatur in seinem Prosabändchen „Hirn“ als besonders geeignet für die Praxis der „subkulturellen Bricolage“ aus:

¹⁵⁹ Tillmann, Markus: *Populäre Musik und Pop-Literatur*, S. 149.

¹⁶⁰ Ebd., S. 159. Tillmann verwendet den Begriff „Bricolage“ im Sinne von Claude Lévi-Strauss: Dieser definiert den „Bricoleur“ („Bastler“) als jemanden, der mit Vorgefundenem hantiert, wobei „die Welt seiner Mittel [...] begrenzt [ist], und die Regel seines Spiels [...] immer darin [besteht], jederzeit mit dem, was ihm zur Hand ist, auszukommen, d. h. mit einer stets begrenzten Auswahl an Werkzeugen und Materialien, die überdies noch heterogen sind, weil ihre Zusammensetzung in keinem Zusammenhang zu dem augenblicklichen Projekt steht, wie überhaupt zu keinem besonderen Projekt, sondern das zufällige Ergebnis aller sich bietenden Gelegenheiten ist, den Vorrat zu erneuern oder zu bereichern oder ihn mit den Überbleibseln von früheren Konstruktionen oder Dekonstruktionen zu versorgen.“ (Lévi-Strauss, Claude: *[Die Bricolage]*. In: Wirth, Uwe (Hg.): *Kulturwissenschaft. Eine Auswahl grundlegender Texte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1799), S. 209-228, S. 210.)

¹⁶¹ Der Einfluss der Punk-Bewegung äußerte sich auch darin, dass die Bewegung selbst zum Sujet von Texten wurde, wie in dem 1996 entstandenen Roman „Autobigophonie“ von Françoise Cactus, in dem die Musikerin von ihrer Punk-Sozialisation erzählt. Martin Büsser macht in diesem Werk zudem auch einige für den Punk charakteristische formale Elemente aus: „[...] [D]en collagenhaften Stil – Genres werden vermischt, Songtexte eingestreut –, eine abgeklärte Grundhaltung gegenüber dem Leben und das Spiel mit Versatzstücken aus der Trivial- und Alltagskultur, darunter Anleihen an Kinderbücher [...], aber auch an die keineswegs um Literarizität bemühte Berichterstattung aus Fanzines. Das Buch [...] wirkt wie eine Ansammlung kurzer Songs, weshalb es vor Überschriften nur so wimmelt.“ (Büsser, Martin: *„Ich steh auf Zerfall“*, S. 155.) Allerdings vermisst Büsser den „für Punk typische[n] konfrontative[n] Grundton; statt Hass, Ausdruck von Entfremdung und affirmativer Lust am Untergang, dominiert ein humorvoller, pseudo-naiver und versöhnlicher Ton.“ (Ebd., S. 155.)

¹⁶² Tillmann, Markus: *Populäre Musik und Pop-Literatur*, S. 159.

¹⁶³ Poschmann sieht in der zentralen Bedeutung sowie in der Verwendung der Sprache als „autoreflexiv[es] [...] Medium der ästhetischen Kommunikation im äußeren Kommunikationssystem“ eine Gemeinsamkeit von Goetz und Schwab. (Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 180.) In einem Interview aus dem Jahr 1993 antwortet Schwab auf die Frage nach seiner literarischen Verbindung zu Goetz, dass er dessen Werk erst seit einigen Jahren kenne, dass es aber „zumindest sympathetisch [...] da schon irgendwas [gebe].“ (Wohlfeil, Sebastian: *Orpheus des Gekröses. Gespräch mit dem österreichischen Hochdramatiker Werner Schwab*. In: *Express* (30.07.1993), S. 6-9, S. 7.)

¹⁶⁴ Vgl. Tillmann, Markus: *Populäre Musik und Pop-Literatur*, S. 169-181. Goetz bestätigt diese Interpretationsschiene in einem Gespräch vom 19.11.1999 mit Dietmar Dath und Diedrich Diederichsen, in dem er vom „argumentativen Punkgestus“ seiner Schreibweise spricht, bei der es laut Goetz darum geht, „zerstörerisch, spalterisch tätig zu werden, Differenz zu stärken“. (Dath, Dietmar/Diederichsen, Diedrich/Goetz, Rainald: *Politik fürs Publikum?* In: *Spex. Das Magazin für Popkultur* (1999, H. 12), S. 94-99, S. 98.) Auch Klessinger bezeichnet Goetz ob seines rebellischen Gestus, etwa bei seiner legendären Lesung beim Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb

Das Beste an Klassikern ist, [...] daß sie viel zu vielen Leuten viel zu bekannt sind und daß jeder Depp damit machen kann, was er will. Deshalb ist der Klassiker ein Poppheänomen. Er ist benutzbar für die widersprüchlichsten Zwecke, ein Zitatendfundus, der geplündert werden möchte [...]. Im besten Fall ist der Klassiker logisch das, was auch Pop im besten Fall ist: nämlich ein Hit. Hits sind so gut, daß sie einen nie nicht langweilen, genau umgekehrt, je auswendiger man sie kennt, desto noch auswendiger mag man sie kennen lernen. [...] Denn ein Hauptmerkmal, geradezu ein Kardinalsymptom des Hits wie des Klassikers ist schließlich: daß er Mut macht, einem neue Kraft, neue Stärke, neues Neu und neue Wut für die nächste neueste Attacke.¹⁶⁵

Ob man nun auch in Schwabs „Coverdramen“ den anarchischen Grundton sowie Gemeinsamkeiten mit dem Punk hinsichtlich ästhetischer und formaler Prinzipien eruieren kann, inwiefern der Autor die Werke Schnitzlers, Goethes und Shakespeares plündert und für seine Dramen verwertet, um eine Kehrseite zu zelebrieren, und wie sich diese etwaigen Sinnzersplitterungen als Tendenzen einer postdramatischen Schreibpraxis (wie im ersten Kapitel umrissen) lesen lassen, wird anhand der Figurenanalyse im anschließenden Kapitel noch zu zeigen sein.

2.2.3. Zum Begriff und Phänomen des „Cover(n)s“

Mit der Verwendung des Begriffs „Cover(dramen)“ setzt Schwab seine Texte ganz deutlich in Beziehung zu einer Tradition des Musikbetriebes und rekurriert auf pop- und rockmusikalische Arbeitsmethoden¹⁶⁶, weshalb zunächst versucht werden soll, definitorische Klarheit über diesen Begriff zu erlangen. Der musikwissenschaftliche Begriff „Coverversion“¹⁶⁷ umschreibt nach Marc Pendzich, der sich in seiner Dissertation eingehend mit den historischen, ökonomischen und rechtlichen Aspekten dieses Phänomens beschäftigt, Folgendes:

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

1983, wo er sich während des Vortrags die Stirn mit einer Rasierklinge ritzte, als „Punk-Autor“. (Vgl. Klessinger, Hanna: *Postdramatik*, S. 235.)

¹⁶⁵ Goetz, Rainald: *Hirn*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986 (= edition suhrkamp 1320, Neue Folge, Bd. 320), S. 24/25. Schwab hat dieses schmale Bändchen besessen und soll laut Schwar bei seiner Prosaproduktion davon beeinflusst worden sein. (Vgl. Schwar, Stefan: „*ERZÄHLFETZEN : CHRONOLOGISCH*“, S. 90.)

¹⁶⁶ Vgl. Schumacher, Eckhard: *Wechselbalgvorgänge, plötzlich abschweifend*, S. 241. Die eindeutige Zuordnung zum Bereich des Dramatischen bzw. zu den Texten für das Theater wird von Schwab durch den zweiten Teil des Kompositums („Dramen“) kenntlich gemacht.

¹⁶⁷ „Cover“ kann auch die Bedeutung von „Deckel“ (Titelseite) eines Buches, eines Tonträgers etc. haben. In dieser Arbeit wird er ausschließlich im Sinne von „Coverversion“ (der Begriff ist in den 50er Jahren in der US-amerikanischen Musikbranche entstanden; vgl. Pendzich, Marc: *Von der Coverversion zum Hitrecycling*, S. 418.) verwendet.

der Coverversionen sind oft Modifikationen unterworfen oder durch anderssprachige, meist thematisch an die Vorlage angelehnte Texte ersetzt.

Aus dieser Definition folgt, dass verwandte und umgangssprachlich des Öfteren synonym bezeichnete Zitate, Allusionen, Stiladaptionen, Remixe, Samples einzelner Klänge oder von Kleinstmotiven sowie Plagiate *keine* Coverversionen sind.¹⁶⁸

Zu Recht befasst sich die Tagung zum Thema „Coverstrategien in der Populärmusik nach 1960“ ausgehend von Pendzichs Definition mit den Fragen, inwieweit sich eine Coverversion vom Original entfernen darf, damit dieses noch erkenntlich ist und wie sich eine Coverversion beispielsweise von einer Allusion unterscheiden lässt.¹⁶⁹ Es bedarf also eines Versuchs, die einzelnen Begriffe klärend voneinander zu trennen: Unter Allusion ist eine „Anspielung auf bestimmte Epochen, Typen oder Stile, Genres, Gattungen, Instrumentationen, Werkgruppen, einzelne Werke, Melodiewendungen, Themen, Akkordkonstellationen bis hin zu Werkausschnitten“¹⁷⁰ zu verstehen, ohne dass diese direkt zitiert werden. Das Zitat hingegen ist durch die „Übernahme bewusst gewählter und damit spezifischer Eigenarten charakterisiert [...] [Es] fügt sich in sein Umfeld entweder ein oder es steht in spürbarem Kontrast dazu [...]. [Grundsätzlich entsteht] [m]it dem Einfügen eines Prätexts in einen Folgetext [...] innerhalb des neuen musikalischen Kontextes ein semantisches Feld.“¹⁷¹

Doch auch wenn man die Begriffe theoretisch umreißt, sind diese und die anderen von Pendzich von einer Coverversion abgegrenzten Phänomene Sample und Remix in der Praxis oft schwer von einem Cover zu unterscheiden, wie Bodelier erklärt: „Ob ein Song gecouvert, bearbeitet, gesampelt oder geremixt wird, ist im Einzelfall meist recht schwer abzugrenzen. Häufig ist es sogar eine Kombination aus mehreren Elementen wie einer Coverversion und einem Remix.“¹⁷² Aufschluss über das Sampling (engl. „sample“: Beispiel, Probe¹⁷³ bzw. engl. „to sample“: nehmen von¹⁷⁴) gibt Karlheinz Essl: „[Beim Sampling] wird in erster Linie nicht auf eine vorbestehende Komposition zurückgegriffen, sondern das Sample ist ein Ausschnitt aus einer bereits bestehenden Tonaufnahme. Das kann ein einzelner Trommelschlag sein oder eine kurze Sequenz aus einem Lied, welche dann in einen neuen musikalischen Zusammenhang gestellt werden.“ Dabei können die Samples in unterschiedlichster Weise verarbeitet werden:

¹⁶⁸ Pendzich, Marc: *Von der Coverversion zum Hitrecycling*, S. 2.

¹⁶⁹ Vgl. Brügge, Joachim: *Vorwort*. In: Brügge, Joachim (Hg.): *Coverstrategien in der Populärmusik nach 1960*, S. 9-11, S. 10.

¹⁷⁰ Hochradl, Karin: *Olga Neuwirths und Elfriede Jelineks gemeinsames Musiktheaterschaffen. Ästhetik, Libretto, Analyse, Rezeption*. Bern: Peter Lang 2010 (= Salzburger Beiträge zur Musik- und Tanzforschung, Bd. 4), S. 27.

¹⁷¹ Ebd., S. 26.

¹⁷² Bodelier, Janine: *Der rechtliche Hintergrund von Coverversionen*.

<http://www.soundandrecording.de/stories/der-rechtliche-hintergrund-von-coverversionen/> (Zugriff: 21.08.2016).

¹⁷³ Großmann, Rolf: *Sampling*. In: Schanze, Helmut (Hg.): *Metzler Lexikon Medientheorie. Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2002, S. 320/321, S. 320.

¹⁷⁴ Brügmann, Nikolaus: *Sampling*. In: Hassler, Harald (Red.): *Musiklexikon*, S. 148.

Die einfachste Manipulation des Samples besteht darin, dass man es verkehrt herum abspielt. Ein anderes beliebtes Verfahren ist die Transposition des Samples auf unterschiedlichen Tonhöhen. Dabei fällt auf, dass beim Heruntertransponieren das Sample langsamer wird und bei Herauftransponieren schneller. Nun gibt es aber auch interessante Methoden, Transposition und zeitliche Ausdehnung des Samples voneinander unabhängig zu machen. Durch Anwendung einer Technik, die sich Granularsynthese nennt, kann man das Sample stretchen – also dehnen – ohne dass sich seine Tonhöhe ändert.¹⁷⁵

Unter Remix versteht man hingegen die „Neugestaltung eines Musikstücks auf der Grundlage seiner technisch aufgezeichneten Klangmaterialien“, wobei der Remix „Bearbeitung und (Neu-)Interpretation als medienästhetisches Verfahren [vereint].“¹⁷⁶ Beim Remix werden ausgewählte Tonspuren, die Versatz- und Bruchstücke der musikalischen Originalproduktion (in geringem bis großem Ausmaß) digital bearbeitet und rekombiniert (gemixt), sodass eine Version entsteht, die auf den gewünschten Medienkontext abgestimmt ist (Radio-Mix, Club-Mix für den Dancefloor etc.)¹⁷⁷. Durch den direkten Medienbezug unterscheidet sich der Remix auch von der Coverversion: „Eine Cover-Version bezieht sich auf Struktur und Text eines Stücks im traditionellen Sinne von Komposition, der R. bezieht sich dagegen auf eine konkrete Mediengestalt, die als Klangaufzeichnung vorliegt.“¹⁷⁸

Neben der schwierigen – hier nur rudimentär erklären – Abgrenzung von verwandten Phänomenen kommt hinzu, dass der Charakter einer Coverversion selbst in der Tat sehr vielseitig sein kann und einen weiten Interpretationsspielraum eröffnet. Auch Kurt Mosser verweist auf die Notwendigkeit, jedes Cover für sich zu betrachten und zu analysieren, versucht sich aber trotz der Komplexität des Phänomens und Ambiguität des Begriffs an einer hinreichenden Typisierung/Kategorisierung:

In sum, if we take „cover song“ as a genus, we can identify a continuum of species that ranges from an attempt to reduplicate a given song or performance to a parody that maintains only the most minimal connection with the song being parodied. In between these two extremes, we find a wide range of other kinds of covers: homages, or minor interpretive covers that are very closely related to, and show a great deal of respect for, the base song; major interpretations, that refashion the base song into a song so distinct that it virtually functions as an independent creation, and can even become identified as the paradigmatic version of the base song; the send-up cover, that subverts the base song into a distinct song, but with an ironic distance and a reworking of meaning that distinguish it from a major interpretation cover, and the parody, which simply exploits the base song for comic effect.¹⁷⁹

¹⁷⁵ Essl, Karlheinz: *Sample. Ein verwaschener Begriff*. <http://www.essl.at/bibliogr/musiklexikon-sample.html> (Zugriff: 21.08.2016).

¹⁷⁶ Großmann, Rolf: *Remix*. In: Schanze, Helmut (Hg.): *Metzler Lexikon Medientheorie*, S. 311/312, S. 311.

¹⁷⁷ Vgl. ebd., S. 312.

¹⁷⁸ Ebd., S. 312.

¹⁷⁹ Mosser, Kurt: „Cover Songs“: *Ambiguity, Multivalence, Polysemy*. <http://www.popular-musicology-online.com/issues/02/mosser.html> (Zugriff: 22.02.2016).

Welcher Art von Cover Schwabs Dramen zugeordnet werden können, wird die anschließende Analyse zeigen. Um aber auch in Bezug auf das Covern speziell auf die von Schwab bevorzugte Punk-Musik einzugehen und um mögliche Parallelen zu Schwabs Vorgehensweise in seiner Textproduktion ziehen zu können, sollen hier zusätzlich einige Grundzüge des – in diesem Genre relativ selten vorkommenden¹⁸⁰ – Punk-Covers angeführt werden:

Punk adopted intentions ranging from playful irony laced with tribute, to scathing, high-energy parody. [...] [Punk covers] tended to be stereophonic, depending for their full impact on the audience being acquainted with the originals and thus reminding listeners of the past. Punk covers deconstructed their originals, removing and/or exaggerating the pretty, the pompous, and the pop. The audience's knowledge of the original allowed it to hear punk's fast and raw style more clearly. [...] [Punk bands] all subverted the originals by transposing them to an irreverent musical attitude. Through parody, the punk cover attacked the conventions of authenticity in rock as pompous, pretentious, and (laughably) lame. The punk cover took the new position of distancing criticism, opening up an intentional gap in attitude between original and cover that had not been present before. [...] Punk covers negated the originals without attempting to obliterate them; consequently, they keep the originals in play by constituting themselves over and against them.¹⁸¹

Auch Pendzich beschreibt die Coverstrategie des Punk dahingehend, dass „das Original durch das Punk-Soundgewand regelmäßig beabsichtigt pervertiert und in seiner Aussage trotz u. U. korrekter Textwiedergabe ins komplette Gegenteil verkehrt [wurde].“¹⁸² Als ein Beispiel für Musikgruppen, die nach diesem Konzept der „destruktive[n] Coverversion“¹⁸³ arbeiten, gibt Pendzich die – von Schwab sehr gern gehörte¹⁸⁴ – slowenische Band „Laibach“ an.¹⁸⁵

Von der Cover-Praxis in der Punk-Musik unterscheidet Deena Weinstein jene in der Ära der Postmoderne und des Post-Punk, in der die musikalische Vergangenheit (die Originalsongs) nicht „zerstört“ und untergraben, sondern „geplündert“ und über das Covern angeeignet wird¹⁸⁶, was in den 1980er und 1990er Jahren in den verschiedensten Formen seinen Ausdruck findet und wofür es die unterschiedlichsten Motive gibt:

¹⁸⁰ Pendzich vermutet, dass es im Punk aufgrund „[der] Schlichtheit in der Wahl der musikalischen Mittel, de[r] enorm hohen Tempi, de[r] im Allgemeinen nicht besonders großen instrumentalen Fertigkeiten der Punk-Musiker sowie [...] der allgemeinen Antihaltung, die natürlich auch Rock/Pop-Musik anderer (älterer) Stile betraf“, weniger (aufgenommene) Coverversion gibt. (Pendzich, Marc: *Von der Coverversion zum Hitrecycling*, S. 190.)

¹⁸¹ Weinstein, Deena: *The History of Rock's Pasts through Rock Covers*. In: Swiss, Thomas/Sloop, John/Herman, Andrew (Hg.): *Mapping the Beat. Popular Music and Contemporary Theory*. Malden u. a.: Blackwell Publishers 1998, S. 137-151, S. 144.

¹⁸² Pendzich, Marc: *Von der Coverversion zum Hitrecycling*, S. 190.

¹⁸³ Pendzich recurriert hier auf eine Art von „Coveversion“, deren Charakter und Entwicklung Johannes Ullmaier in einem Artikel für die Buchreihe über Popgeschichte und -theorie „testcard“ nachzeichnet. Darin schreibt er, dass bei einer „destruktiven Coverversion“ „[...] das Original in seiner gehaltlichen bzw. ästhetischen Eigenart mehr oder weniger genau lokalisiert [wird], um anschließend entweder umfassend oder aber lediglich in bestimmten Facetten negiert zu werden.“ (Ullmaier, Johannes: *Destruktive Cover-Versionen*. In: *testcard. beiträge zur popgeschichte*. Nr. 1 (1995), 2. Auflage (1997), S. 60-87, S. 65.)

¹⁸⁴ Vgl. Schwar, Stefan: „Musik enigmatisch erratisch unsympathisch ... einfach großartig“, S. 155 und S. 160.

¹⁸⁵ Vgl. Pendzich, Marc: *Von der Coverversion zum Hitrecycling*, S. 191.

¹⁸⁶ Vgl. Weinstein, Deena: *The History of Rock's Pasts through Rock Covers*, S. 145.

Covers are done in every conceivable way now, ranging from radical modification to slavish imitation. The reason for doing covers in the postmodern moment are as varied as the ways in which they are done: the commercial advantage of familiarity, homage, introducing obscure artists to a wider audience, gaining credibility, criticizing the past, appropriating a song from one genre into another, demonstrating one's roots, finding the original song to express the cover artists' views or feelings as well as if not better than anything they could write, and lack of creativity.¹⁸⁷

Namhafte Bands bringen auch Alben ausschließlich mit gecoverten Songs heraus¹⁸⁸, so wie auch Schwab einen Dramenband – wenn auch erst posthum erschienen – nur mit Coverversionen konzipiert hat. Nun gilt es also der Frage nachzugehen, ob die Literaturwissenschaft das Phänomen des „Cover(n)s“, so wie es für den musikalischen Bereich untersucht wird, kennt und erforscht.

2.2.4. Das „Cover(n)“ in der Literatur

Obwohl in verschiedenen Medien und Disziplinen Bezugnahmen auf vorliegende Kunstwerke festgestellt werden können, die mit den Vorgehensweisen des „Covers“ vergleichbar wären, wird vom Begriff der „Coverversion“ meist nur im Kontext der Populärmusik Gebrauch gemacht.¹⁸⁹ Ralph J. Poole, der meinen Recherchen zufolge den ersten Versuch machte, das Konzept der Coverversion auch für die Literaturwissenschaft nutzbar zu machen (wobei er sich auf die Literatur der Postmoderne konzentriert), stellt sich zwar am Beginn seiner Spurensuche die Frage, ob es in der Literaturwissenschaft nicht bereits genügend ähnliche Begriffe (Zitat, Intertextualität, Parodie, Plagiat) gibt, bemerkt dann aber, dass „sie alle [...] den Sachverhalt des Covers [...] nicht wirklich [treffen], zumindest auf den ersten Blick.“¹⁹⁰ Poole geht bei seiner Analyse von der urheberrechtlichen Grundsituation¹⁹¹ in Deutschland aus und führt die

¹⁸⁷ Weinstein, Deena: *The History of Rock's Pasts through Rock Covers*, S. 146.

¹⁸⁸ Vgl. ebd., S. 147.

¹⁸⁹ Vgl. Neumaier, Otto: *Hybridität in der Populärmusik und anderen Künsten*. In: Brügge, Joachim (Hg.): *Coverstrategien in der Populärmusik nach 1960*, S. 73-101, S. 99-101. Interessanterweise werden Interpretationen bestehender Werke im Bereich der klassischen Musik nicht als „Coverversionen“ bezeichnet und angesehen, was sich Otto Neumaier so erklärt, „dass in solchen Fällen der Bezug auf den Urheber eines Werkes als konstitutives Merkmal für dessen Identität gilt, so dass die einzelnen Aufführungen bei aller Anerkennung des damit verbundenen Könnens nicht als eigenständige künstlerische Leistungen angesehen werden, sondern eben als Interpretationen des von jemandem geschaffenen Werkes.“ (Ebd., S. 95.)

¹⁹⁰ Poole, Ralph J.: *(Kein) Cover in der Literatur? Literarische Coverstrategien der Postmoderne*. In: Brügge, Joachim (Hg.): *Coverstrategien in der Populärmusik nach 1960*, S. 103-128, S. 104.

¹⁹¹ Pendzich sieht im Urheberrecht(bewusstsein) einen das (musikalische) Phänomen der Coverversion fundamental konstituierenden Faktor: „Der vom Copyright bzw. dem Urheberrecht gesteckte rechtliche Rahmen hat das Phänomen ‚Coverversion‘ in der bekannten Gestalt erst ermöglicht und wesentlich beeinflusst.“ (Pendzich, Marc: *Von der Coverversion zum Hitrecycling*, S. 3.) Und zwar deshalb, weil hier unterschiedlichste gesetzliche Regelungen in der wie auch immer gearteten Verwendung geistigen Eigentums existieren, die bei der Veröffentlichung von Coverversionen beachtet werden müssen. (Vgl. ebd., S. 53-55.)

Unterscheidung von „echtem“ und „unechtem“ Musik-Cover als wesentliches distinktives Merkmal ein. Ersteres stellt eine Interpretation der Vorlage, eine in Text und Melodie (weitgehend) unveränderte Wiedergabe eines musikalischen Werkes dar, bei der aber „Änderungen der Tonart, der Instrumentierung, der Rhythmusbegleitung, des Sounds, unwesentliche tonale Abweichungen oder leichte Kürzungen oder Verlängerungen unter Berücksichtigung des kompositorischen oder textlichen Ausgangswerkes [...] zulässig [sind].“¹⁹² Poole legt dar, dass es in der Literatur kein solches „echtes“ Cover geben kann, da im Unterschied zur Musik in der Literatur eine Melodie (oder ein Rhythmus) nicht unabhängig vom Text erzeugt werden kann – sie besteht nur durch ihn, beide Elemente sind untrennbar miteinander verbunden.¹⁹³ Eine „unechte“ Coverversion, die durch eine Bearbeitung bzw. Umgestaltung eines Werkes gekennzeichnet ist und damit als eigenständiges Werk und eigene geistige Schöpfung gilt (das, was Mosser als „major interpretation“ bezeichnet), die urheberrechtlich geschützt werden soll, ist hingegen auch in der Literatur zu finden; vor allem, weil auch Übersetzungen und Überführungen in eine andere Kunstform als „unechtes“ Cover verstanden werden.¹⁹⁴ Als erstes Beispiel für diese Art des „unechten“ Covers nennt Poole die Übertragung einer frühneuzeitlichen Verssatire auf einen Roman der Postmoderne. Auf parodistische Weise wird der Inhalt des Gedichtes in einem Roman wiedererzählt, der im Stil und Sprachduktus („Melodie“) der Romane des 18. Jahrhunderts geschrieben ist.¹⁹⁵ Ein zweites, die Frage nach der Autorschaft radikal in Frage stellendes Beispiel ist die viel diskutierte Kurzgeschichte „Pierre Menard, Autor des ‚Quijote‘“ von Jorge Luis Borges. Borges gestaltet diesen Text als eine Art Nachruf auf einen von ihm erfundenen Schriftsteller (Menard), gibt einen kurzen Einblick in dessen ebenfalls fiktives Werk und berichtet über dessen Text-Projekt zu „Don Quijote“. ¹⁹⁶ Borges gibt an, dass Menard versucht hätte, den Text von Miguel des Cervantes nicht zu kopieren, sondern so zu komponieren, dass er mit Cervantes’ übereinstimmt. Laut Borges kann Menards Text, der – wie sollte es auch anders sein – nicht

¹⁹² Poole, Ralph J.: *(Kein) Cover in der Literatur?*, S. 105/106. Als Grundlage für seine Ausführungen zieht Poole das Buch „Musikrecht: Die häufigsten Fragen des Musikgeschäfts“ der Anwälte und Experten für Urheber- und Medienrechte Gunnar und Barbara Berndorff und Knut Eigler heran.

¹⁹³ Vgl. ebd., S. 106.

¹⁹⁴ Vgl. ebd., S. 106.

¹⁹⁵ Vgl. ebd., S. 109-112. Es handelt sich um das Gedicht „The Sot-Weed Factor, or A Voyage to Maryland, A Satyr“ (von Ebenezer Cook, auch Cooke, 1708) und die Roman-Nacherzählung „The Sot-Weed Factor“ (von John Barth, 1960).

¹⁹⁶ Vgl. ebd., S. 114-116. Poole stellt fest, dass es vor allem frühneuzeitliche Texte sind, derer sich Autoren der Postmoderne annehmen, was er unter anderem mit einem Essay von Leslie Fiedler in Verbindung bringt. Dieser Text ist „nicht nur ein Bekenntnis zur Seriosität der Popkultur und der Postmoderne, sondern [fordert] auch dezidiert als Manifest des Cross-Over gemeint, [...] Schluss mit ‚falschen‘ Oppositionen wie hochgebildeter Kulturkunst versus subkulturellem Ungeschmack zu machen.“ (Ebd., S. 114.)

erhalten blieb, als eine „Art Palimpsest“¹⁹⁷ gelesen werden. Die Darstellung dieser komplexen Schichtung realisiert Borges „in Form eine metaliterarischen Mischgattung [...] Dieser Text ist Theorie, Essay und Fiktion in einem.“¹⁹⁸ Bei Pooles drittem Beispiel handelt es sich um die digitale Abschrift eines analog verfassten berühmten Romans, die sukzessive – jeden Tag eine Seite – in einem Blog veröffentlicht wird, wodurch eine umgekehrte Erzählfolge entsteht, da der aktuellste Blogbeitrag immer zuerst aufscheint.¹⁹⁹ Des Weiteren taucht bei Poole im Zuge der Auseinandersetzung mit dem Cover in der Literatur der Begriff „patchwriting“ auf, der die Praxis eines ungehemmten Zitierens unterschiedlicher Quellen, die einen neuen Text ergeben, beschreibt.²⁰⁰ Abschließend betrachtet er das die Popmusik kennzeichnende „endlose Recycling und Plagiiere[n] sowie de[n] Trend zur Autoreferentialität“²⁰¹ gleichermaßen als Techniken des postmodernen Covers, wo zwischen Original und Kopie auch keine klare Trennung mehr vollzogen wird. Poole endet mit der Ansicht, dass die „Strategie des Covers auch schon lange die Literatur bestimmt, avant la lettre.“²⁰² In ähnlicher Weise argumentierend ordnet Schumacher – auch er erkennt in den „Verfahren der variierenden Wiederholung vorgegebener Formen“²⁰³ ein der Literatur seit einigen Jahrhunderten zugrunde liegendes Merkmal – Schwabs „Coverdramen“ in den Kontext dieser Tradition ein. Hierfür geht auch er auf die Literatur der Postmoderne ein und führt als Textbeispiel Heiner Müllers „Hamletmaschine“ an, das er als „Komprimierung“ von Shakespeares „Hamlet“ bezeichnet.²⁰⁴ David Barnett wiederum erkennt in Müllers Text ein „Patchworking“: In seiner Analyse werden

¹⁹⁷ Poole verweist hier auf Genettes Werk „Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe“. Ein Palimpsest ist ein „Schriftstück, dessen ursprünglicher Text durch einen anderen ersetzt wurde, ohne daß der ursprüngliche gänzlich verschwunden, vielmehr unter dem neuen noch lesbar ist [...]“ (Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. (Neue Folge, Bd. 683). Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2015 (= edition suhrkamp, Neue Folge, Bd. 683), S. 2.) Genette überträgt diese ursprüngliche Bedeutung von „Palimpsest“ auf die hypertextuellen Verfahren, durch die Texte überlagert werden. Er verweist auch auf Borges’ Einfall als Beispiel dafür, „daß sogar die wörtlichste Abschrift eine Neuschaffung durch Verschiebung des Kontextes ist.“ (Ebd., S. 30.)

¹⁹⁸ Poole, Ralph J.: *(Kein) Cover in der Literatur?*, S. 118.

¹⁹⁹ Es ist die Rede von Jack Kerouacs Roman „On the Road“ (1957), den Kerouac auf einer fast 40 Meter langen Papierrolle verfasst haben soll, um durch das Papierwechseln bei der Schreibmaschine nicht im Schreibfluss unterbrochen zu werden, und von dem Text „Getting Inside Jack Kerouac’s Head“ des Konzept-Künstlers Simon Morris, der diese Papierrolle in einen Blog (31. Mai 2008 bis 24. März 2009) überführte. (Vgl. ebd., S. 119/120.)

²⁰⁰ Vgl. ebd., S. 122.

²⁰¹ Ebd., S. 127.

²⁰² Ebd., S. 128.

²⁰³ Schumacher, Eckhard: *Wechselbalgvorgänge, plötzlich abschweifend*, S. 244.

²⁰⁴ Vgl. ebd., S. 244. Der 1977 erschienene Text von Müller umfasst nicht mehr als zehn Seiten (fünf kurze Szenen), wobei zu beachten ist, dass „Hamlet“ Shakespeares längstes Stück ist. Lehmann versteht Müllers „Hamletmaschine“ als Dialog mit dem Shakespeare’schen „Hamlet“: Indem Müller seine Lesart über die tradierten Motive legt, lässt er die Texte miteinander in einen Dialog treten, der allerdings vom Rezipienten/der Rezipientin vervollständigt werden muss. (Vgl. Kovacs, Teresa: *Unterbrechung, Übermalung, Dialog. Elfriede Jelineks „Sekundärdrama“ im Dialog mit Lessing/Goethe*. In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa (Hg.): „Postdramatik“, S. 226-241, S. 238/239.) Von Klessinger wird Müllers Text als „Paradebeispiel postmoderner und postdramatischer Ästhetik [angeführt]: Intertextualität, Intermedialität und Metatheatralität zeichnen diesen Text aus, dessen Struktur weitgehend einer Traumlogik folgt.“ (Klessinger, Hanna: *Postdramatik*, S. 29.)

die „unstable voices of the play, [...] the patchwork of textual elements [and] the absence of final meaning“²⁰⁵ hervorgehoben – Merkmale, die auch für Schwabs „Coverdramen“ konstitutiv sind.

In Bezug auf die Techniken des Patchwritings, Samplings, Remixings und Covers ist auf alle Fälle das Œuvre Elfriede Jelineks zu beachten, der sich Schwab im Übrigen verbunden zeigte und umgekehrt.²⁰⁶ Ihr Werk ist von einer tiefgreifenden intertextuellen Praxis geprägt und bezieht sich in unterschiedlichster Weise auf andere literarische Erzeugnisse.²⁰⁷

Von besonderem Interesse unter Jelineks Texten für das Theater und im Zusammenhang mit der Frage nach einem Cover in der Literatur ist das von ihr entwickelte und so benannte „Sekundärdrama“²⁰⁸, das sie mit ironischem Unterton als „Geschäftsidee“²⁰⁹ ausgibt. Es lebt davon, dass es in Kombination mit dem „Primärdrama“ als eine Art „Begleitdrama“ aufgeführt

²⁰⁵ Barnett, David: *Heiner Müller, „Die Hamletmaschine“*. In: Marx, Peter W. (Hg.): *Hamlet-Handbuch. Stoffe, Aneignungen, Deutungen*. Stuttgart: Metzler 2014, S. 422-428, S. 425.

²⁰⁶ Artur Pelka führt eine Reihe von Anerkennungen an, die sich Schwab und Jelinek gegenseitig haben zuteilwerden lassen: Beispielsweise hat Jelinek den Essay „Der Dreck und das Gute. Das Gute und der Dreck“ von Schwab in ihr Lesebuch „Jelineks Wahl. Literarische Verwandtschaften“ aufgenommen. (Vgl. Pelka, Artur: *Körper(sub)versionen*, S. 11.) Schwab wiederum hat Feitzinger zufolge lediglich Jelinek und Tschechow als Schriftsteller/in gelten lassen. (Vgl. Staehle, Ulrich: *Interview mit Eva-Maria Feitzinger am 8.6.06*. In: Staehle, Ulrich: *Werner Schwab*, S. 106-112, S. 111.) Des Weiteren verweist Pelka auf Affinitäten von Schwabs und Jelineks Werk hinsichtlich Sprachkritik, dem Verständnis von Theater und auf inhaltlicher Ebene in Bezug auf den Körperdiskurs. (Vgl. Pelka, Artur: *Körper(sub)versionen*, S. 8-12.) Analogien und Differenzen (besonders in Hinsicht auf den Körperdiskurs) in den Theater texts Jelineks und Schwabs werden auch von Caduff analysiert. (Vgl. Caduff, Corina: *Kreuzpunkt Körper*, S. 154-174.)

²⁰⁷ Vgl. Kovacs, Teresa: *Unterbrechung, Übermalung, Dialog*, S. 227. Als Beispiele für Texte Jelineks, die auf bestehende Dramen oder Dramentraditionen rekurrieren, nennt Kovacs u. a. „Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft“, „Ulrike Maria Stuart“, „Die Kontrakte des Kaufmanns“, „Die Schutzbefohlenen“. Ebenso wird Jelineks Œuvre von aktuellen politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Ereignissen gespeist. Interessant in Hinblick auf Jelineks Arbeitsmethoden und Schreibverfahren ist ihr Text über das „Parasitärdrama“, den sie als Reaktion darauf verfasst hat, dass ein Kollege ihre Stücke als parasitär definiert, „weil sie sich so oft an einen Wirt klammern, ohne den das Drama dann nicht verstanden werden kann.“ (Jelinek, Elfriede: *Das Parasitärdrama*. <http://www.elfriedejelinek.com/> (Zugriff: 04.03.2016).) Sich selbst als Parasit bezeichnend, bestätigt Jelinek, dass sie sich an Ereignisse bzw. Berichte aus der Wirklichkeit heftet. Könnte man diese Aussage auch auf Schwab übertragen? Hängt auch er sich wie ein Parasit an die Original-Dramen an? Wäre ohne die Kenntnis der Originale den Coverversionen ein Sinn zu entlocken? Schumacher deutet eine solche Lesart an, indem er im Nachwort zu den „Coverdramen“ schreibt, dass die Vorlagen „nicht systematisch durchgearbeitet, sondern parasitär befallen und auf zunächst nicht vorgesehene, aber gerade deshalb produktive Weise verwendet [werden].“ (Schumacher, Eckhard: *Wechselbalgvorgänge, plötzlich abschweifend*, S. 245.)

²⁰⁸ Jelinek hat bisher zwei dezidiert als solche bezeichnete „Sekundärdramen“ verfasst: Zu Gotthold Ephraim Lessings „Nathan der Weise“ hat sie den Text „Abraumhalde“ geschrieben und zu Goethes „Urfaust“ ein „Sekundärdrama“ mit dem Titel „FaustIn and out“. Um genau zu sein, wurde die Idee des „Sekundärdramas“ erst durch die Inszenierung ihres Textes „Abraumhalde“ in Kombination mit Lessings „Nathan der Weise“ in der Regie von Nicolas Stemmann am Hamburger Thalia Theater geboren. (Vgl. Kovacs, Teresa: *Unterbrechung, Übermalung, Dialog*, S. 226.)

²⁰⁹ Vgl. ebd., S. 226. Geschäftliches Kalkül spielte bei Schwab, der systematisch vermarktet wurde, eine ernsthafte Rolle: Sein Image und die Art seiner künstlerischen (Selbst-)Präsentation waren Teil einer Strategie, der die Formel „Management + Legende + Text = Sieg + Spaß“ zugrunde lag. (Vgl. Denneler, Iris: „Management + Legende + Text = Sieg + Spaß“, S. 101, S. 106/107.)

wird, wodurch es zu unterschiedlichen Referenzen zwischen „Primär- und Sekundärdrama“ kommt.²¹⁰ Teresa Kovacs splittet Jelineks Gattungsbezeichnung auf und erklärt:

Einerseits wird mit dem Rückgriff auf die historische Kategorie „Drama“ gerade jene spezifische Tradition zitiert, mit dem das Postdramatische, dem Jelineks Texte oftmals zugeordnet werden, eigentlich bricht. Andererseits eröffnet der Begriff des „Sekundären“ weitreichende Assoziationen: er verweist auf sekundäre, zitierende Textformen wie Parodie, Pastiche, Kontrafaktur etc. sowie auf sekundäre, zitierende Formen der Textproduktion. Darüber hinaus fungiert der Begriff auch als Wertungskategorie und macht Hierarchien im literarischen Feld sichtbar. Dies führt Jelinek ironisch vor, indem sie das „Primärdrama“ als „Hauptdrama“ dem „Sekundärdrama“ als „Begleitdrama“ überordnet bzw. indem sie der Dauerhaftigkeit der „Klassiker“ ihre „vergänglichen“ und mit Trivialem angereicherten Sekundärdramen gegenüberstellt. Mit dem Begriff des Sekundären werden jedoch auch Selektions- und Ausschlussmechanismen sichtbar gemacht. [...] Das „Sekundäre“ markiert somit die wesentlichen konstitutiven Charakteristika der Gattung: auf formaler Ebene sind es die Arbeit mit vorhandenem Material und der deutliche Bezug bzw. die unbedingte Bindung an einen Prätext, auf inhaltlicher Ebene geht es darum, Ausschlussmechanismen zu thematisieren und die verdrängten Stimmen hörbar zu machen, die vom Primärdrama nicht repräsentiert werden.²¹¹

Auf der Grundlage dieser Überlegungen und Darstellungen Kovacs' stellt sich die Frage, wie sich bei Schwab das Verhältnis vom „Coverdrama“ zum Original gestaltet: Macht auch er in seiner Coverversion verdrängte Diskurse sichtbar? Werden „Tiefenschichten des Originals“ freigelegt? Kann auch für Schwabs „Coverdramen“ der Begriff „Dialog“ nutzbar gemacht werden, den Kovacs unter Bezugnahme auf Lehmann auf das Konzept des „Sekundärdramas“ anwendet? Inwiefern stellt Schwab die Dramenkonventionen in Frage?

Grundsätzlich bleibt die Frage zu klären, ob Schwab den Begriff „Cover“ mit all seinen hier dargelegten Implikationen bewusst gewählt hat, um zu verdeutlichen, dass er spezifische Techniken aus der musikalischen Praxis auf die Literatur anwendet, oder ob er einmal mehr seine emotionale Bindung zur Musik ausdrücken wollte und er die Benennung dieses

²¹⁰ Vgl. Kovacs, Teresa: *Unterbrechung, Übermalung, Dialog*, S. 228. Kovacs stellt einerseits eine Unterbrechung des „Primärdramas“ durch das „Sekundärdrama“ dadurch fest, dass das „Sekundärdrama“ Leerstellen im „Primärdrama“ füllt. Andererseits beschreibt sie auf textueller Ebene eine „Übermalung“ des „Primärdramas“ durch das „Sekundärdrama“, indem beispielsweise Zitate derart entstellt werden, dass sie kaum mehr erkennbar sind. Schließlich greift Kovacs den Begriff „Dialog“ auf, der als produktiver Austausch zwischen den Dramen (ohne dass das eine dem anderen etwas nimmt) das Konzept des „Sekundärdramas“ am adäquatesten beschreibt. (Vgl. ebd., S. 235-239.) Jelinek bestimmt diese gegenseitige Speisung gleichsam als Ziel: „Ich benutze ja immer wieder Zitate für meine Stücke, und das Sekundärdrama ist für mich etwas wie ein Klumpen-Zitat, das in ein fremdes Stück eingefügt wird und seinerseits wieder Zitate aus dem Primärdrama, wenn man es so nennen kann, verwendet. Im Idealfall entsteht eine Art dialektischer Wechselwirkung zwischen dem Originalstück und dem Sekundärdrama, ein Oszillieren, bei dem das eine dem anderen nichts nimmt, sondern etwas hinzufügt, das wieder ein andres Licht auf das Originalstück wirft (und vielleicht auch umgekehrt), es aus einem andren Blickwinkel zeigt. Das Sekundärdrama nistet sich also dort ein und gibt dem ursprünglichen Text einen bestimmten Drall, aktualisiert ihn manchmal und versucht, die Tiefenschichten des Originals freizulegen [...]“ (Behrendt, Barbara: *Vorspiel: Die Autorin Elfriede Jelinek*. <http://www.theaterheute.de/blog/muelheimstuecke/vorspiel-die-autorin-elfriede-jelinek/> (Zugriff: 17.08.2016).)

²¹¹ Kovacs, Teresa: *Unterbrechung, Übermalung, Dialog*, S. 229/230.

Dramenkonvoluts aufgrund seiner dem Covern ähnlichen Methode für zutreffend hielt. So wie Poole anführt, gibt es eine Reihe von literaturwissenschaftlichen Begriffen, die in definitorischer Nähe zu dem liegen, was im Kontext der Populärmusik mit Covern bzw. den ästhetischen Strategien des Coverns umrissen wird. In Ermangelung wissenschaftlicher Grundlagen, die sich eingehender mit dem Covern in der Literatur beschäftigen, werde ich mich über die Theorie der Intertextualität den Schreibverfahren Schwabs in den „Coverdramen“ annähern und versuchen, sie mit den hier aufbereiteten musikalischen Praxen (und gleichzeitig mit den Charakteristika der Punk-Musik bzw. der Punk-Bewegung) zu verknüpfen.

2.2.5. Exkurs: Vor und nach Schnitzler, Goethe und Shakespeare

In ihrer Betrachtung von Jelineks „Sekundärdramen“ unterstreicht Kovacs, dass

sich die Problematisierung und Infragestellung der Unterscheidung von Original und Kopie bereits durch die Wahl der „Primärdramen“ [zeigt], denn sowohl Goethes *Faust*-Stoff-Bearbeitung als auch Lessings *Nathan der Weise* sind in dem Sinne keine genuin originären Kunstwerke, da beide auf tradierte Stoffe zurückgreifen. Dass beide Texte heute den Status des Originals beanspruchen, ist späteren Rezeptions- und Kanonisierungsprozessen geschuldet.²¹²

Auch hier soll festgehalten werden, dass allen drei Dramen, auf die Schwab zurückgreift, jeweils eine Stoff- bzw. Motivgeschichte vorausgeht:

Hinsichtlich Schnitzlers „Reigen“ etwa verweist Hermann Schlösser auf den Theaterkritiker Alfred Kerr, der in seiner Rezension im „Berliner Tageblatt“ zur offiziellen Uraufführung des „Reigen“ am 23. Dezember 1920 am Kleinen Schauspielhaus in Berlin bereits bemerkte, dass „die seelische Tragikomik des körperlichen Begebnisses [...] der himmlische Hogarth in zwei Bildern unsterblich festgelegt [hat]“²¹³:

Herr Kerr denkt hier an die beiden Gemälde *Before* und *After*, die der britische Moralist und Satiriker William Hogarth 1736 gemalt hat und die seit dem 18. Jahrhundert als populäre graphische Blätter im Umlauf waren. *Before* zeigt den Mann als heiteren Galan, der eine spröde Schöne umwirbt, die sich empört den Annäherungen ihres Verehrers zu entziehen versucht. (*En passant* sollten Betrachter und Betrachterinnen jedoch auch bemerken, dass die Dame ihr Mieder bereits ausgezogen und auf dem Sessel [...] abgelegt hat. Als bedrohte Unschuld will Hogarth sie sicher nicht verstanden wissen.) Auf dem Gegenstück *After* hat der Mann sein Ziel offensichtlich erreicht, etwas verlegen ordnet er seine Kleidung, während die Frau weinend

²¹² Kovacs, Teresa: *Unterbrechung, Übermalung, Dialog*, S. 232.

²¹³ Kerr, Alfred: *Arthur Schnitzler: „Reigen“*. *Kleines Schauspielhaus*. In: Fetting, Hugo (Hg.): *Alfred Kerr. Mit Schleuder und Harfe. Theaterkritiken aus drei Jahrzehnten*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1981, S. 200-202, S. 201.

neben ihm kniet und ihn – vergeblich, wie man wohl annehmen soll – festzuhalten versucht. Dieser gemalten Vorlage folgt Schnitzler mit den Mitteln des Dramatikers sehr genau.²¹⁴

Daneben werden von Alfred Pfoser, der die Stoffgeschichte des „Reigen“ in einem weiten Rahmen betrachtet, der Briefroman „Liaisons dangereuses“ von Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos sowie eine Episode aus Voltaires Roman „Candide oder die beste aller Welten“ als Vorbilder für Schnitzlers Werk angeführt.²¹⁵ Des Weiteren werden gerne strukturelle Analogien zwischen dem „Reigen“ und dem mittelalterlichen Totentanz hergestellt.²¹⁶ Neben anderen Allusionen, wie etwa dem Namen der Ehefrau „Emma“ (R, S. 26), der auf die Hauptperson und Ehebrecherin in Gustave Flauberts gleichnamigem Roman „Madame Bovary“ verweist, lässt sich auch eine Bezugnahme auf Goethes „Faust“ ausmachen: Im Satz des Dichters zum Süßen Mädel „Du bist schön, du bist die Schönheit, du bist vielleicht sogar die Natur, du bist die heilige Einfalt“ (R, S. 80) wittert Evelyne Polt-Heinzl eine Anspielung auf Fausts Fantasien von den „Brüsten der Natur“.²¹⁷

Was nun den Faust-Stoff selbst angeht, ist eine Unmenge an Forschungsliteratur vorhanden, die den historischen Faust, die Sagen über diese Gestalt, die daraus entstandenen Volksbücher und die wiederum daraus hervorgegangenen Puppenspiele, Dramen(-fragmente) und Romane (bzw. Roman-Fragmente) bis hin zu Goethes Bearbeitung des Stoffes und darüber hinaus beleuchtet. Diese lange Tradition lässt sich hier nicht wiedergeben, daher soll nur eine dem Überblick dienende Aufzählung zitiert werden:

²¹⁴ Schlösser, Hermann: *Gedankenstriche. Arthur Schnitzlers ‚Reigen‘ und die Kunst der Aussparung*. In: Polt-Heinzl, Evelyne/Steinlechner, Gisela (Hg.): *Arthur Schnitzler. Affairen und Affekte*. Wien: Christian Brandstätter Verlag 2006, S. 35-45, S. 38. Ein klares Indiz dafür, dass Schnitzler von Hogarths Kupferstichen inspiriert wurde, findet Rolf-Peter Janz in der Szene zwischen dem jungen Herrn und der jungen Frau, die angibt, kein Mieder zu tragen. (Vgl. Janz, Rolf-Peter: „Reigen“. In: Janz, Rolf-Peter/Laermann, Klaus: *Arthur Schnitzler: Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle*. Stuttgart: Metzler 1977, S. 55-75, S. 61.)

²¹⁵ Vgl. Pfoser, Alfred: *Rund um den ‚Reigen‘. Eine interpretatorische Einführung*. In: Pfoser, Alfred/Pfoser-Schewig, Kristina/Renner, Gerhard: *Schnitzlers ‚Reigen‘. Der Skandal. Band I*. Frankfurt a. M.: Fischer 1993, S. 13-42, S. 14/15, 18. Die Verbindung zu Voltaires Werk stellt auch Kerr her: „Voltaire hat im ‚Candide‘ Ähnliches vorgemacht. [...] Auch hier ist [...] von der so oft erstrebten Überbrückung der Klassenunterschiede wenigstens einiges durchgeführt.“ (Kerr, Alfred: *Arthur Schnitzler: ‚Reigen‘*, S. 200/201.) Schlösser nennt zusätzlich auch noch die Oper „Così fan tutte“ von Mozart und Da Ponte. (Vgl. Schlösser, Hermann: *Gedankenstriche*, S. 40.)

²¹⁶ Vgl. Samstad, Christina: *Der Totentanz. Transformation und Destruktion in Dramentexten des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2011 (= MeLis. Medien – Literaturen – Sprachen in Anglistik/Amerikanistik, Germanistik und Romanistik, Bd. 11), S. 278-294.

²¹⁷ Vgl. Polt-Heinzl, Evelyne: *Schnitzlers ‚Reigen‘ – sozialpsychologische Momentaufnahmen*. In: Polt-Heinzl, Evelyne/Steinlechner, Gisela (Hg.): *Arthur Schnitzler*, S. 49-59, S. 56. Polt-Heinzl führt dies nicht weiter aus, sie bezieht sich wohl aber auf die Verse 430-459 im Anfangsmonolog Fausts, als dieser das Buch aufschlägt und das „Zeichen des Makrokosmos“ beschaut. (Vgl. F, S. 22/23.)

Von Marianne Wünsch werden noch weitere intertextuelle Relationen zu einzelnen Werken (neben Flauberts „Madame Bovary“ auch Stendhals „De l’Amour“ und Schillers „Lied von der Glocke“) aufgezählt. (Vgl. Wünsch, Marianne: *Reigen. Zehn Dialoge*. In: Jürgensen, Christoph u. a. (Hg.): *Schnitzler-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2014, S. 69-73, S. 72.)

Goethes *Faust* geht zurück auf das Volksbuch *Historia von D. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwartzkünstler* (1587). Dieses hatte bereits Christopher Marlowe zu einer Dramatisierung des Faust-Stoffes angeregt (*Die tragische Historie von Doktor Faustus*, 1604). Im 18. Jahrhundert hatten sich Lessing (*Faust-Fragmente*, 1755-1781), Maler Müller (*Fausts Leben dramatisiert*, 1776/78) sowie Klinger (*Fausts Leben, Thaten und Höllenfahrt*, 1791; *Der Faust der Morgenländer*, 1797) mit dem Stoff auseinander gesetzt. Goethes Faust-Bearbeitung galt mit ihrem ersten und zweiten Teil schon bald als „klassische“ Deutung, an der sich nachfolgende Generationen abarbeiteten.²¹⁸

Die stoffliche Grundlage, auf die Shakespeares Drama „Troilus und Cressida“ zurückgeht, ist nicht weniger umfangreich. Laut Walter Kluge gehörte die Belagerung Trojas in England um 1600 zu den beliebtesten literarischen Stoffen.²¹⁹ Dabei greift Shakespeare auf diverse Vorlagen aus der mittelalterlichen Überlieferungstradition zurück, unter anderem (vor allem was die Darstellung der kriegerischen Auseinandersetzung betrifft) auf Lydgates „Troy Book“ sowie Caxtons „Recuyell of the Historeyes of Troye“ und (hinsichtlich der Liebesgeschichte) auf Chaucers „Troilus and Crisseyde“.²²⁰

Die Werke Schnitzlers, Goethes und Shakespeares waren wiederum Inspirationsquellen für nachfolgende Autor/innen. Neben der bereits oben erwähnten Schriftstellerin Elfriede Jelinek haben sich auch andere österreichische²²¹ Autor/innen der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts den Faust-Stoff auf ihre spezielle Weise zu eigen gemacht. Helmut Gollner verzeichnet unter dem Kapitel „Wenn Faust unter die Österreicher gerät“ neben Schwabs „Coverdrama“ Texte von Ernst Jandl („fortschreitende räude“: Gollner zieht die Interpretation heran, die Jandls Text mit jener Passage in Goethes Werk kurzschließt, in der Faust über die Übersetzung des Johannes-Evangeliums – „Im Anfang war das Wort!“ – nachdenkt), Peter Turrini („Faust, III. Teil. Eine merkwürdige Fortsetzung. Eine Komödie, teils, teils“), Wolfgang Bauer („Herr Faust spielt

²¹⁸ Stephan, Inge: *Goethes Spätwerk als Bilanz der Epoche*. In: Beutin, Wolfgang u. a.: *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler 2008, S. 227-230, S. 229. Vgl. dazu auch: Trunz, Erich: *Nachwort*. In: Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust*. Hg. u. komm. v. Erich Trunz. Jubiläumsausgabe. München: C.H. Beck 2010, S. 470-504, S. 470-477.

²¹⁹ Die Geschichte von Troilus und Cressida kommt bei Homer nicht vor, sie ist eine mittelalterliche Schöpfung und „gehört zu den beim Weitererzählen des beliebten Stoffes hinzuerfundenen Elementen.“ (Suerbaum, Ulrich: *Der Shakespeare-Führer. Mit 49 Abbildungen*. Stuttgart: Reclam 2006 (= RUB 17663), S. 166.)

²²⁰ Vgl. Kluge, Walter: *Troilus und Cressida*. In: Schabert, Ina (Hg.): *Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt*. Stuttgart: Körner 2009, S. 437-442, S. 437. /Thompson, Ann: *Shakespeare's Chaucer. A Study in Literary Origins*. Liverpool: Liverpool University Press 1978 (= Liverpool English Texts and Studies, Bd.16), S. 115.

Der Bezug zu Chaucer wird von Ann Thompson en détail diskutiert. Nach einem Vergleich einzelner Themen, Motive, Szenen und Situationen kommt sie zum Schluss: „Thus I would argue that Chaucer's poem was not only an important influence on the detailed presentation of the love-story in Shakespeare's play but that the ideas it contained offered many suggestions of structural and thematic importance to the play as a whole. Moreover Chaucer's continuous and explicit discussion of the problems of dealing with a well-known story which is at once both tragic and sordid inspired the peculiar tone and attitude which Shakespeare adopted in this particular play.“ (Thompson, Ann: *Shakespeare's Chaucer*, S. 165.)

²²¹ Ich beschränke mich aufgrund der Überfülle lediglich auf österreichische Autor/innen.

Roulette“) und Gustav Ernst („Faust“).²²² Zudem ist als erfolgreicher österreichischer Dramatiker, der Goethes „Faust“ als „Prätext“ verwendet hat, Ewald Palmethofer und sein Theatertext „faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete“ zu nennen.²²³ Ebenso hat Schnitzlers „Reigen“ viele Autor/innen dazu angeregt, sich mit diesem Werk und seiner Dramaturgie zu beschäftigen. Zu den österreichischen Literat/innen (bzw. Künstler/innen) der letzten siebzig Jahre, die Schnitzlers „Reigen“ produktiv rezipiert haben, gehören unter anderem Michael Kehlmann, Carl Merz, Helmut Qualtinger („Reigen 51“ von Kehlmann/Merz/Qualtinger, „Reigen-Express“ von Merz und Qualtinger und „Äskulap-Reigen“ von Qualtinger alleine) und Lilian Faschinger („Paarweise. Acht Pariser Episoden“).²²⁴ Diese Aufzählung soll die besondere Anziehungskraft der von Schwab ausgesuchten Stoffe²²⁵ auf Schriftsteller/innen herauskehren und, wie vielleicht schon allein durch die Titel zu erahnen ist, die große Vielfalt der Aneignung und Bandbreite der Bezugnahme und Bearbeitung widerspiegeln.

Wenn also Alfred Pfoer in seinem Originalbeitrag für das Programmheft zur Uraufführung von „DER REIZENDE REIGEN“ in Zürich schreibt, dass „[d]ie Weltliteratur [...] ein Verweisungs- und Schmarotzersystem [ist], und [es] daraus [...] kein Entkommen [gibt]“ und dass „[a]lle Dichter [...] vorerst Zwerge [sind], die vorerst auf den Schultern stehen, bis sie sich

²²² Vgl. Gollner, Helmut: *Die Rache der Sprache. Hässlichkeit als Form des Kulturwiderstands in der österreichischen Gegenwartsliteratur. Ein Essay*. Innsbruck: Studienverlag 2009, S. 13-67 und S. 328.

²²³ Klessinger zieht für die Beschreibung von Palmethofers Text aufgrund seiner strukturbildenden Intertextualität Schwabs Begriff „Coverdrama“ heran, der für sie „das freie Spiel mit der Vorlage“ umschreibt. (Vgl. Klessinger, Hanna: *Postdramatik*, S. 253.) „Coverdrama“ bietet sich also gewissermaßen als Bezeichnung einer dramatischen Untergattung an. Auch Gollner verwendet „Cover-Drama“ in diesem Sinne, wenn er schreibt: „In Gustav Ernsts Cover-Drama (gemeint ist Gustav Ernsts „Faust“, Anm. d. Verf.) entzieht Gretchen dem Goethe-Konzept den Boden [...]“ (Gollner, Helmut: *Die Rache der Sprache*, S. 13.)

²²⁴ Vgl. Schneider, Gerd K.: „Ich will jeden Tag einen Haufen Sternschnuppen auf mich niederregnen sehen“. Zur künstlerischen Rezeption von Arthur Schnitzlers „Reigen“ in Österreich, Deutschland und den USA. Wien: Praesens 2008, S. 62-74, S. 96-98. Schneider hat auch einen Band mit zwölf *Reigen*-Parodien aus den Jahren 1903-1931 herausgegeben. (Vgl. Schneider, Gerd K./Braunwarth, Peter Michael (Hg.): *Ringel-Ringel-Reigen. Parodien von Arthur Schnitzlers „Reigen“*. Wien: Sonderzahl 2005.)

²²⁵ Zu „Troilus und Cressida“ liegen keine mit den anderen Werken vergleichbaren Bearbeitungen von österreichischen Autor/innen vor, sondern nur verschiedene Übersetzungen und Bühnenfassungen (siehe: Verband Deutscher Bühnen- und Medienverlage, Theatertexte: <https://www.theatertexte.de/nav/2/2/2/searchP> (Zugriff: 01.03.2017)) bzw. wurde Shakespeares Drama zum Teil in einen neuen Theatertext eingebettet (so bei „Frauen. Krieg. Lustspiel“ von Thomas Brasch, vgl. Verband Deutscher Bühnen- und Medienverlage, Theatertexte: https://www.theatertexte.de/nav/2/2/2/werk?verlag_id=suhrkamp_verlag&wid=4506235&ebex3=2 (Zugriff: 01.03.2017)), in ein modernes Jugendtheaterstück verwandelt (Trapp, Dietrich: „Liebe und Krieg. Eine Liebesgeschichte in den Wirren des Krieges“, vgl. Verband Deutscher Bühnen- und Medienverlage, Theatertexte: https://www.theatertexte.de/nav/2/2/2/werk?verlag_id=theaterstueckverlag&wid=1457240712&ebex3=2 (Zugriff: 01.03.2017)) oder lediglich als ein Element in einer sich inhaltlich ganz anders entfaltenden Handlung benutzt (Nicholas Wright: „Cressida“, vgl. Verband Deutscher Bühnen- und Medienverlage, Theatertexte: https://www.theatertexte.de/nav/2/2/2/werk?verlag_id=rowohlt_theaterverlag&wid=3815349&ebex3=2 (Zugriff: 01.03.2017)) und auch für die Oper adaptiert.

wiederum zu Riesen auswachsen, auf deren Schultern wiederum ... Und so weiter“²²⁶, dann trifft dies auf die drei hier genannten Dramen wohl in besonderer Weise zu. Und auch der zweite Teil von Pfosers Zitat findet wiederum seine Bestätigung in der Betrachtung der gegenwärtigen österreichischen Literaturszene, in der sich Autor/innen ausmachen lassen, die auf den Schultern Schwabs stehen. So etwa der „Shooting-Star unter den neuen österreichischen Dramatikern“²²⁷ Ferdinand Schmalz (mit bürgerlichem Namen Matthias Schweiger), dessen Sprache Charakteristika des „Schwabischen“ (vgl. Kapitel 1.2. in dieser Arbeit) aufweist, wie folgende Passage aus „der herzerlfresser“ verdeutlichen soll:

herbert man muss dem menschen wie einer sache auf den grund gehen.
öffnet florentina die bluse.
florentina da ist kein grund.
herbert entdeckt eine narbe auf florentinas brust.
florentina ich hab es überlebt, mein eignes herz.
herbert kein herz nur eine wunde.
florentina das stimmt so auch nicht ganz, hab einen stellvertreter einverpflanzt gekriegt.
 /
 du bist der, den sie herzerlfresser nennen.
 [...]
herbert ein jeder sehnt sich doch nach einer anerkennung, nach aneignung durch einen anderen.
 im grunde unsres herzens sind wir doch allein. und so ein tod bedroht uns mit noch größerer einsamkeit.
 [...]
 wie will man einen anderen begreifen, ohne ihn anzugreifen?
 was ich biete, ist ein versprechen, ein versprechen einer berührung, die keine trennung kennt.
florentina dabei liegt alles doch in dem dazwischen.
herbert und mach ihr innerstes zu meinem innerst inneren. ja gut, wer dauern will, muss sich in mich verdauen lassen. und wird so wieder fleisch von meinem fleisch. mein magen ist ein paradies, das wir verloren haben.²²⁸

Schmalz selbst reagiert auf den (öfter gezogenen²²⁹) Vergleich mit Schwab mit der Erläuterung seines Anspruches, etwas Eigenes kreieren zu wollen, und wählt aber gleichzeitig für die Beschreibung seiner Sprachauffassung Bilder, die ebenso von Schwab stammen könnten:

²²⁶ Pfoer, Alfred: *Zweimal „Reigen“ oder die Witze der Geschlechtlichkeit*. In: Schauspielhaus-Keller, Programmheft Nr. 3. *DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER*. Zürich, Spielzeit 1994/1995, S. 16-20, S. 17.

²²⁷ Redaktion: *Editorial. Die Highlights im Februar*. In: *Bühne. Österreichs Theater- und Kulturmagazin* (2018, Nr. 2), S. 5. Am 23.02.2018 feiert Schmalz' Stück (Auftragswerk!) „jedermann (stirbt)“, das Hugo von Hofmannsthal's „Jedermann“ als Vorlage hat, am Burgtheater Wien in der Regie von Stefan Bachmann Premiere. (Vgl. ebd., S. 5 und vgl. Huber-Lang, Wolfgang: *Die Buhlschaft als Tod. Ferdinand Schmalz. Der Bachmann-Preisträger über Domplatz und Donauinselfest, sein Stück „jedermann (stirbt)“ und seine Roman-Zukunft*. In: *Bühne. Österreichs Theater- und Kulturmagazin* (2018, Nr. 2), S. 20.) Damit setzt sich die Bearbeitung klassischer Dramenstoffe durch österreichische Autor/innen mit einer sehr eigenen Sprache fort.

²²⁸ Schmalz, Ferdinand: *der herzerlfresser*. In: *Theater heute. Das Stück* (2016, H. 1), S. 10.

²²⁹ Vgl. Halter, Martin: *Feuchte Träume von der wahren Bademeisterschaft. Ferdinand Schmalz leistet in Zürich „Thermalen Widerstand“*. <http://www.badische-zeitung.de/theater-2/feuchte-traeume-von-der-wahren-bademeisterschaft--127587509.html> (Zugriff: 03.01.2017)./Isenberg, Michael: *Unterm Pflaster schlägt das Herz. Der Herzerlfresser – Ferdinand Schmalz' neues Stück am Schauspiel Leipzig radikal künstlich uraufgeführt*.

[Behrendt:] Ihr Text („am beispiel der butter“, Anm. d. Verf.) ist auch eine Sprachfarce, gespickt mit Wortassoziationsketten und Sprachkalauern, die an Elfriede Jelinek erinnern, das manieristische Umstandsdeutsch weckt Assoziationen an Werner Schwab – sind diese Autoren für Sie die wichtigsten Vorbilder?

[Schmalz:] Es war für mich immer wichtig, eine eigene sprachliche Form zu finden. Die Sprache wird im Stück in gewisser Weise selbst zu Butter, sie schwitzt, sie schmilzt, sie zerrinnt, sie beginnt zu brutzeln oder härtet aus. Mich interessiert es, wenn Sprache konkret wird, wenn man das Gefühl hat, die Dinge brechen aus den Wörtern heraus. [...]²³⁰

Wie diese verkürzte Darstellung zeigen sollte, befinden wir uns weder in thematischer noch stilistischer Hinsicht im luftleeren Raum, oder um es wie Genette auszudrücken: „Es gibt kein literarisches Werk, das nicht, in einem bestimmten Maß und je nach Lektüre, an ein anderes erinnert; in diesem Sinne sind alle Werke Hypertexte.“²³¹

2.3. Formen intertextueller Bezugnahmen in den „Coverdramen“

Zwar wurden, wie bereits oben ausgeführt, in der Sekundärliteratur schon zahlreiche Verbindungen von dramatischen und anderen literarischen Traditionen zu Werner Schwabs Werk aufgezeigt und die stilistische und inhaltliche Nähe zu diversen Autor/innen behandelt, tiefgreifende Analysen intertextueller Schreibverfahren in seinem Œuvre liegen bisher aber noch nicht vor.²³² Eine eingehende Untersuchung von Formen der Bezugnahme für die

http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11802:herzerlfresser-ferdinand-schmalz-neues-stueck-am-schauspiel-leipzig-radikal-kuenstlich-uraufgefuehrt&catid=38&Itemid=40 (Zugriff: 03.01.2017). / Kriechbaum, Reinhard: *Die Welt, die eilt, wie man ja selbst*. <http://www.drehpunktkultur.at/index.php/auf-den-buehnen/theater-kabarett/9125-die-welt-die-eilt-wie-man-ja-selbst> (Zugriff: 03.01.2017).

²³⁰ Behrendt, Barbara: *Ferdinand Schmalz über „am beispiel der butter“*. <http://www.theaterheute.de/blog/muelheimstuecke/ferdinand-schmalz-uber-beispiel-der-butter/> (Zugriff: 03.01.2017).

²³¹ Genette, Gérard: *Palimpseste*, S. 20. Genette versteht unter Hypertext „jeden Text, der von einem früheren Text durch eine einfache Transformation [...] oder durch eine indirekte Transformation (durch *Nachahmung*) abgeleitet wurde.“ (Ebd., S. 18.)

²³² Bisher wurden intertextuelle Verfahren bei Schwab lediglich kurz oder nebenbei abgehandelt, beispielsweise von Höfler, wenn er in Bezug auf „MESALLIANCE aber wir ficken uns prächtig“ schreibt: „Bruchstücke kultureller Überlieferung, zeitgenössische und veraltete Ideologeme, Partikel aus wissenschaftlichen Werken, alles wird unter Aufhebung der vorgängigen Bedeutung zu einem heterogenen, dissonanten Intertext verwoben – das Auswahlkriterium ist dabei einzig das der Steigerung der Aufführungsdichte.“ (Höfler, Günther A.: „*Stop making sense*“, S. 332.) Siehe dazu auch: Krawehl, Stephanie: „*Die Welt abstechen wie eine Sau*“. *Sprachgewalt und Sprachentgrenzung in den Dramen Werner Schwabs*. Oberhausen: ATHENA 2008 (= Übergänge. Grenzfälle. Österreichische Literatur in Kontexten, Bd. 13), S. 41: „Schwabs Poetologie spiegelt sich in Techniken wie Intertextualität [...] wider. Das intertextuelle Verfahren folgt dabei zwei Mechanismen: Zum einen werden Fremdtex te einbezogen, zum anderen werden die eigenen Texte zitiert. Durch die ‚Transtextualität‘ täuscht der Autor ein Referenzsystem vor, auf das er sich scheinbar bezieht. Die radikale (poststrukturalistisch-dekonstruktivistische) Intertextualität, die im Zeichen der Entgrenzung und Auflösung steht, macht das Kunstsystem radikal, weil über die Differenz hinausgehend und sich Akzeptanz verweigern d. Assoziationen mit bekannten Modellen werden nur evoziert, um verworfen zu werden. Bestehende Stile und Stoffe werden gecover t, recycelt, gesampelt und im dadaistischen Sinne adaptiert.“

„Coverdramen“ vermag dieses – innerhalb des Schwabschen Werks durch die direkte Anlehnung an klassische Stoffe außergewöhnliche – Dramenkonvolut möglicherweise zu erhellen.

2.3.1. Intention und Herangehensweise aus der Sicht des Autors

Wie unter Punkt 2.2.3. dargelegt, gibt es für das Erstellen von Coverversionen unterschiedlichste Beweggründe und es werden damit diverse Absichten verfolgt. Welche und ob überhaupt eine bestimmte künstlerische Intention bei Schwab dahintersteckt, weshalb er sich gerade mit diesen drei Dramen auseinandersetzt, kann nicht festgemacht werden, denn er tut diesbezüglich eine grundlegende Gleichgültigkeit kund: „Mir ist auch ziemlich wurscht, wo ich mein Gehirn reinballere, ob in Goethe, Shakespeare oder in meine eigenen Sachen.“²³³ Darüber hinaus macht Schwab aber auch finanzielle Gründe geltend, da ihm Auftragswerke – wie es „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“ und „Troiluswahn und Cressidatheater“ schließlich waren – mehr einbringen.²³⁴ In Hinsicht auf den „Faust“ ist zahlreichen Interviews zu entnehmen, dass Schwab am (szenischen) Projekt (mit der von ihm gewünschten Besetzung: Bernhard Minetti als der alte Faust, Blixa Bargeld als Mephisto, Andrea Eckert als Margarethe und Jennifer Minetti als Frau Schwerdtlein²³⁵) und vor allem an der musikalischen Zusammenarbeit mit den „Einstürzenden Neubauten“ viel lag. Außerdem lässt er hier wiederholt thematisches Interesse an der Situation der Faust-Figur durchscheinen.²³⁶ Das Interesse an „Troilus und Cressida“ wurde hingegen durch eine Inszenierung von Dieter Dorn an den Münchner Kammerspielen (Premiere am 16. März 1986) geweckt²³⁷: Schwab soll die Aufzeichnung einer Aufführung im Fernsehen gesehen und „darunter gelitten“²³⁸ haben; er hat Michael Wachsmann, den Übersetzer des Stücks (von 1976 an Dramaturg an den Kammerspielen und von 1986 bis 2001 Künstlerischer Direktor des Hauses), persönlich

²³³ Krieger, Gottfried: *Mir ist ziemlich wurscht, wo ich mein Gehirn reinballere*, S. 149/150.

²³⁴ Vgl. Trenkler, Thomas: „Irgendwie so ein komischer Geniebetrieb“, S. 20.

²³⁵ Vgl. ebd., S. 11. Letztendlich ist die Besetzung bei der Uraufführung etwas anders ausgefallen: Der Mephisto wurde zwar von Blixa Bargeld und Marthe Schwerdtlein von Jennifer Minetti gegeben, der alte Faust (und Famulus Wagner) aber von Hans-Peter Minetti (dem Sohn von Bernhard Minetti); die Figur Margarethe wurde vervielfacht, keine der fünf Margarethen wurde jedoch von Andrea Eckert gespielt. (Vgl. Wiegand, Karsten: *[Besetzungsliste.]* In: Hans Otto Theater, Programmheft. *FAUST:: MEIN BRUSTKORB: MEIN HELM*. Potsdam, Spielzeit 1994/1995, S. 3.)

²³⁶ Vgl. Krieger, Gottfried: *Mir ist ziemlich wurscht, wo ich mein Gehirn reinballere*, S. 149./Vgl. Kramberger, Lizzi/Orthofer, Ingeborg: *Editorische Notiz*, S. 238./Vgl. Krause, Werner: *Sprachschmerzlektionen*. In: *Kleine Zeitung* (27.03.1995), S. 51.

²³⁷ Krause, Werner: *Sprachschmerzlektionen*, S. 51.

²³⁸ Kralicek, Wolfgang: *Hector auf dem Campinggrill. Die definitiv vorletzte Schwab-Uraufführung: „Troiluswahn und Cressidatheater“ in Graz*. In: *Theater heute* (1995, H. 5), S. 18/19, S. 18.

kennengelernt, weshalb er für seine Arbeit am „Coverdrama“ dessen Übersetzung verwendete.²³⁹

1992 konstatiert Schwab in seinem Schreiben eine Veränderung: „[...] [I]ch [merk], daß die Stücke völlig anders ausschauen wie [die] im ersten Buch. [...] Das („Die Präsidentinnen“, „ÜBERGEWICHT, unwichtig: UNIFORM“ Anm. d. Verf.) wirkt schon ganz anders als die Sachen, die ich jetzt schreib.“²⁴⁰ Er kann die Unterschiede zwar nicht genauer benennen, führt sie aber auf die Arbeit an den „Coverdramen“ zurück.²⁴¹ Schwab wurde des Öfteren darüber befragt, wie sich seine Herangehensweise an die Stoffe, die er in seinen Kosmos überführt, gestaltet. Seine Antworten verdeutlichen, dass er die seinen Coverversionen zugrunde liegenden Originale so wie die Sprache, die er nach seinem Stil bearbeitet, als (Ausgangs-) Material betrachtet, mit dem er frei, aber (verhältnismäßig) respektvoll umgeht: „Das ist Material wie alles andere auch. Außerdem habe ich ja mit relativer Hochachtung vor der jeweiligen Vorlage gearbeitet [...]“.²⁴² Auf die Frage, ob er sich systematisch eingelezen habe, antwortet Schwab salopp und der Vorgehensweise eines Bricoleurs entsprechend: „Ich hab’ halt einfach benützt, was da ist.“²⁴³ Dabei erachtet Schwab das Covern als eine (noch) leichtere Aufgabe als das Schreiben eines „neuen“ Stücks. „[D]as ist noch einfacher als sonst, weil man überhaupt nichts suchen muß. Das schaut man sich an, und ‚peng‘ habe ich sofort meine

²³⁹ Vgl. Kramberger, Lizzi/Orthofer, Ingeborg: *Editorische Notiz*, S. 238./Krause, Werner: *Sprachschmerzlektionen*, S. 51. Glücklicherweise wurde zu dieser Inszenierung ein Buch mit der Besetzungsliste, Szenenfotos, Beiträgen von Hans Mayer und Hans-Joachim Ruckhäberle und mit dem gesamten Stücktext in der Übersetzung von Michael Wachsmann, den ich für die Analyse heranziehen kann, publiziert. (Dorn, Dieter/Rose, Jürgen/Wachsmann, Michael: *William Shakespeares Troilus und Cressida. Photographiert von Oda Sternberg. Mit einem Vorwort von Hans Mayer und einem Beitrag von Hans-Joachim Ruckhäberle*. Weinheim/Berlin: Quadriga 1987.) Wahrscheinlich lernten sich Schwab und Wachsmann im Rahmen der Uraufführung von „Volksvernichtung“ an den Kammerspielen kennen.

²⁴⁰ Trenkler, Thomas: „*Irgendwie so ein komischer Geniebetrieb*“, S. 13.

²⁴¹ Vgl. ebd., S. 13. In Bezug auf die Hintergründe dieses sichtlichen Wandels deutet Schwab lediglich an, dass seine „Grammatiken“, seitdem er sie „erfunden“ hat, komplizierter geworden sind. Damit bezieht er sich wohl darauf, dass die Konstruktionsweisen des „Schwabischen“ immer ausgefeilter wurden, was Schwab auch an anderer Stelle anmerkt: „Die Sprache hab’ ich zu einem gewissen Zeitpunkt einmal erfunden, semantisch und syntaktisch ausgerechnet. Seitdem muß ich sie nur noch perfektionieren.“ (Loibl, Elisabeth: *Philosoph & Popstar. Basta, November 1992*. In: Schwab, Werner: *Der Mensch, der Schreibmuskel, der Suchtfetzen*, S. 151-157, S. 156.) Mit Sicherheit hat sich seine Schreibweise auch durch die zahlreichen Aufträge verändert, die ihn dazu trieben, am laufenden Band zu produzieren. In den Jahren 1992/1993 entstanden viele Auftragswerke, welche in der Sammlung „Königskomödien“ (bzw. 1994 im Dramenband „Dramen III“, jeweils im Droschl-Verlag) veröffentlicht wurden. Schwab spricht in einem Interview sogar davon, dass er nach den „Coverdramen“ einen Zyklus unter dem Titel „Auftragsdramen“ herausgeben möchte mit Stücken, die er „aus finanziellen Gründen“ schreibt. (Vgl. Molden, Ernst: „*Das verwest ja*“. *Vor der zweiten Schwab-Uraufführung am ‚Schauspielhaus‘ – ein Gespräch. Gegenwart Gegenwart, 1991*. In: Schwab, Werner: *Der Mensch, der Schreibmuskel, der Suchtfetzen*, S. 34-38, S. 36.)

²⁴² Bubner, Christiane: *Gespräch mit dem Autor Werner Schwab*, S. 205.

Was Schwab über seine „Verwertung“ von Sprache sagt, gilt wohl auch für die Verarbeitung der Prätexte: „Das hat reinen Materialcharakter. Das kommt schon von meiner Bildhauerausbildung her. Daß man erst einmal versucht, ein Material weiterzuverwenden, ohne gleich die ganzen Konnotationen meinen hineintun zu müssen, die dem aufoktroyiert sind.“ (Wohlfeil, Sebastian: *Orpheus des Gekröses*, S. 9.)

²⁴³ Trenkler, Thomas: „*Irgendwie so ein komischer Geniebetrieb*“, S. 12.

Version im Kopf.“²⁴⁴ Generell nimmt er Abstand von der Auffassung, man könnte etwas Neues erzählen, da ihm zufolge alles schon erzählt worden ist und die Innovation immer nur darin besteht, etwas neu zu „codieren“.²⁴⁵ Damit drückt Schwab erneut aus, dass die Sprache, der individuelle sprachliche Code, im Zentrum seines Interesses steht. Dennoch spricht er in Bezug auf die „Coverdramen“ wiederholt von „erzählen“, von einer „Story“ oder „Geschichte“²⁴⁶. Zum Beispiel, wenn er behauptet, er würde die Geschichten „zumindest für die Gegenwart [...] besser erzählen“ können als seine Vorgänger Shakespeare, Goethe und Schnitzler.²⁴⁷ Oder im Zuge der Erklärung seiner generellen Cover-Methode: „Ich mache das so, daß ich die Dramen völlig neu schreibe, aber die Struktur belasse. Wer sich das anschaut, muß nicht vorher den Klassiker gelesen haben, er bekommt die Story trotzdem rüber.“²⁴⁸ Das heißt, dass Schwab doch bemüht war, eine Art „Story“ zu generieren bzw. zu transportieren – wie die „Neucodierung“ im Vergleich zum Original aussieht, wird zu zeigen sein. In Bezug auf „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“ tätigt Schwab beispielsweise die Aussage, dass es ihm darum geht, das Stück „einfach einmal auf die Höhe von einem jetzigen Bewußtsein zu heben“²⁴⁹, in anderen Worten: die Thematik in die Aktualität zu überführen. In den Gesprächen mit Schwab lassen sich immer wieder solche konkrete Gedanken zu den einzelnen „Coverdramen“ finden. Diese werden später herangezogen, um den jeweiligen speziellen intertextuellen Verfahren auf den Grund zu gehen.

2.3.2. Beschreibungsversuche der „Coverdramen“ in der Sekundärliteratur und Kritik

Durchforstet man die Rezensionen zu den Texten und die Kritiken zu den Inszenierungen, tauchen sehr unterschiedliche Begriffe auf, mittels derer versucht wird, die „Coverdramen“ zu

²⁴⁴ Koberg, Roland/Nüchtern, Klaus: *Vernichten, ohne sich anzuputzen*, S. 5. Dabei schildert Schwab auch den Findungsprozess bei seinen anderen Dramen auf diese Weise: „Es ist ein Draufschauen auf eine [...] [S]ituation. Und die hab ich halt irgendwie explodieren lassen, weil sonst ist Stückeschreiben ja eh uninteressant.“ (Kralicek, Wolfgang: *Interview Werner Schwab*, S. 8.) Die Wahl der Worte „explodieren“ und „peng“ sowie auch der oben zitierte Ausdruck „das Gehirn irgendwo reinballern“, den Schwab in Interviews vermehrt verwendet, vermittelt den Eindruck einer exzessiven und zugleich radikalen Auseinandersetzung mit dem vorgefundenen Material.

²⁴⁵ Vgl. Siedenbergh, Sven: *Erst die Sprache, dann der Mensch*, S. 32.

²⁴⁶ Andererseits betont Schwab unentwegt, dass der „Grund-Fauxpas“ in der Rezeption seiner Stücke darin bestehe, eine Geschichte entdecken zu wollen, die der Autor erzählen möchte. Denn Geschichten würden ihn persönlich ebenso wie Schicksale überhaupt nicht interessieren. (Vgl. Koberg, Roland/Nüchtern, Klaus: *Vernichten, ohne sich anzuputzen*, S. 4.)

²⁴⁷ Lux, Joachim: *Werner Schwab im Gespräch mit Joachim Lux. Düsseldorfer Schauspielhaus, Programmheft, 19.09.1992*. In: Schwab, Werner: *Der Mensch, der Schreibmuskel, der Suchtfetzen*, S. 79-91, S. 90. Auf die Frage, weshalb er dieser Meinung sei, antwortet Schwab: „Weil ich noch am Leben bin und die nicht – das ist der Hauptaspekt dabei, wohl gemerkt, was die Präpotenz bis zu einem gewissen Grad wieder relativiert.“ (Ebd., S. 90.)

²⁴⁸ Loibl, Elisabeth: *Philosoph & Popstar*, S. 152.

²⁴⁹ Trenkler, Thomas: *„Irgendwie so ein komischer Geniebetrieb“*, S. 11.

beschreiben. Dabei werden oft eher allgemein und vage gehaltene Umschreibungen wie „Neufassung[en]“²⁵⁰, „Klassiker-Bearbeitungen“²⁵¹ oder „Paraphrasen“²⁵² verwendet. „DER REIZENDE REIGEN“ wird außerdem als „Schnitzler-Nachdichtung“²⁵³ oder „Reigen-Adaption“²⁵⁴ und auch als „Übersetzung“²⁵⁵ charakterisiert. Darüber hinaus findet man Beschreibungen (mit einer leicht negativen Konnotation) wie „Schnitzler-Verschnitt“²⁵⁶ oder Neologismen wie „Schwabifikation“²⁵⁷.

Tatsächlich ist die Frage nach der Einordnung bzw. Einschätzung bei „DER REIZENDE REIGEN“ besonders interessant, da das Stück unter Plagiatsverdacht stand und es im Zuge der Uraufführung zu einem „Theatertohuwabohu“ kam: Die Vorgeschichte hatte sich so zugetragen, dass der S. Fischer Verlag, bei dem die Rechte an Arthur Schnitzlers Werk lagen,

²⁵⁰ Krieger, Gottfried: *Mir ist ziemlich wurscht, wo ich mein Gehirn reinballere*, S. 149.

²⁵¹ Loibl, Elisabeth: *Philosoph & Popstar*, S. 152.

„Bearbeitung“ ist ein sehr allgemeiner Terminus und gilt als „Veränderung eines lit[erarischen] Werkes durch fremde Hand“, was aus unterschiedlichen Gründen erfolgen kann, etwa zum Zweck von Verbesserungen, der Erschließung neuer Leserkreise oder der Überführung in ein anderes Medium (z. B. Bühnenbearbeitungen), wodurch „Bearbeitung“ dem Begriff der „Adaption“ verwandt ist. (Vgl. Schweikle, Günther: *Bearbeitung*. In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: Metzler 2007, S. 73.)

²⁵² Literaturhaus Wien: *Werner Schwab: Coverdramen*. <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=7199> (Zugriff: 02.03.2017)./Höbel, Wolfgang: *Das Gute und der Dreck. Warum Werner Schwab genau der Erfolgsdramatiker ist, den das deutschsprachige Gegenwartstheater verdient – ein Portrait*. In: *Süddeutsche Zeitung* (05.11.1992), S. 19./Krause, Werner: *Sprachschmerzlektionen*, S. 51.

Als „Paraphrase“ wird unter anderem eine „erweiternde oder erläuternde Wiedergabe eines Textes in derselben Sprache, v. a. zur Verdeutlichung des Sinnes, etwa bei einer Interpretation“ bezeichnet. (Schweikle, Günther: *Paraphrase*. In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur*, S. 571.)

²⁵³ Molden, Ernst: „*Das verwest ja*“, S. 36.

Eine „Nachdichtung“ ist eine „freie Form der Übers[etzung] mit eigenem, vom Bezug auf das Original weitgehend abgelöstem poetischen Anspruch.“ (Burdorf, Dieter: *Nachdichtung*. In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur*, S. 526.)

²⁵⁴ Samstad, Christina: *Der Totentanz*, S. 295./Fuest, Leonhard: *Nach dem Schwindel. Überlegungen zu Werner Schwabs Stück „DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER“*. In: Heßelmann, Peter u. a. (Hg.): „*Das Schöne soll sein*“. ‚Aisthesis‘ in der deutschen Literatur. *Festschrift für Wolfgang F. Bender*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2001, S. 469-485, S. 470.

Unter „Adaption“ versteht man in der Literaturwissenschaft eine „Transformation eines lit[erarischen] oder medialen Werks, die durch einen Gattungs- oder Medienwechsel bei Wahrung wesentlicher Handlungselemente gekennzeichnet ist“, bzw. auch ein Werk als Ergebnis einer solchen Transformation. (Vgl. Leubner, Martin: *Adaption*. In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur*, S. 5.) Dieser Definition zufolge ist der Begriff „Adaption“ für keines der „Coverdramen“ passend, da weder ein Gattungs- noch ein Medienwechsel erfolgen.

²⁵⁵ Kohse, Petra: *Urkomisch und gruselig real*, S. 16. Damit ist die Übersetzung ins „Schwabische“ als eigener Sprachform, mit der spezifische inhaltliche Phänomene wie die „Ent-Ichung“ einhergehen, gemeint. Der Begriff „Übersetzung“ eröffnet indes ein sehr breites Spektrum wissenschaftlicher Implikationen, die hier nicht angeführt werden können. Eine „Übersetzung“ im klassischen Sinn ist ein „hermeneutischer Akt im kulturellen Prozess der Aneignung von fremden Kenntnissen und Vorstellungen, durch den ein *Ausgangstext* („Original“) in einem anderen sprachlichen System eine neue Konstitution erhält und somit zu einem neuen Text wird, unter der konventionellen Voraussetzung, dass seine Aussage gleich bleibt.“ (Reitani, Luigi: *Übersetzung*. In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur*, S. 789-791, S. 789.)

²⁵⁶ Köpke, Horst: *Viel Bewegung, leerlaufend*. In: *Frankfurter Rundschau* (23.09.1997), S. 10.

²⁵⁷ Löffler, Sigrid: *Shakespeare rächt sich*. In: *Süddeutsche Zeitung* (28.03.1995), S. 14.

den „REIZENDEN REIGEN“ als unerlaubte Bearbeitung ansah und daher Schwab zur Unterzeichnung einer Unterlassungserklärung (für Publikationen/Aufführungen etc.) aufforderte. Schwab kam dieser Aufforderung nach. Für den weiteren brisanten Verlauf bis hin zum glücklichen Ausgang der Affäre ziehe ich die anschaulichen Ausführungen Kobergs heran:

Als Werner Schwab fünfunddreißigjährig in der Neujahrsnacht 1994 starb, waren einige seiner Stücke noch unaufgeführt. Für den „Reizenden Reigen“ aber tat sich ein Hintertür auf. In die Schweiz! Dort nämlich waren Autoren nur fünfzig Jahre über ihren Tod hinaus geschützt, nicht wie in Deutschland, Österreich und den meisten (inzwischen: allen) EU-Ländern siebzig Jahre. Arthur Schnitzler starb 1931 [...]. Wo Schnitzler nicht geschützt war, konnte Schwab nicht verboten sein. Das Zürcher Schauspielhaus griff zu. Ein junger Regieassistent sollte im Keller sein Inszenierungsdebüt geben. Es kam anders. Die Schweizer Gründlichkeit hatte versagt. Bei einer umfassenden Revision des Schweizer Urheberrechts wurde zwar per 1. Juli 1993 die Schutzfrist für Autoren auf siebzig Jahre angehoben, infolge eines redaktionellen Versehens aber blieb unklar, ob davon auch Autoren betroffen sind, die zum Zeitpunkt des Inkrafttretens bereits frei waren. Ob also – kleines Rechenexempel – Autoren, die zwischen 1926 und 1943 starben, in der Schweiz heute genehmigungs- und tantiemenpflichtig sind: Hofmannsthal, Kraus, Tucholsky, Pirandello, Horváth, Toller, Barlach, Sternheim, Musil oder eben Schnitzler. [...] Anlässe, die Sache vor Gericht zu bringen, hätte es seit 1993 einige gegeben. Doch erst bei Werner Schwabs „Reizendem Reigen“ sah S. Fischer seine Stunde gekommen. Schwab verhindern und Rechtssicherheit erzwingen! Das Zürcher Gericht reagierte mit Furor auf die Klage aus Frankfurt: „Notwendigenfalls mit Hilfe der Polizei“ werde man dafür sorgen, daß die Aufführung nicht stattfindet. So blieb es bei einer einmaligen „Privatvorstellung“ wie zu Fin-de-siècle-Zeiten und der Aussicht auf einen jahrelangen Prozeß. Überraschung! Das Zürcher Schauspielhaus kündigt die Uraufführung von Werner Schwabs „Reigen“ am 31. März 1996 an. S. Fischer, Sessler und das Zürcher Schauspielhaus haben sich verglichen. Schwabs Stück ist plötzlich eine erlaubte Bearbeitung, und Sessler wird sich die Tantiemen mit S. Fischer teilen, sogar über die endgültige Freigabe des Schnitzlerschen Werkes hinaus. Außerdem darf jetzt jedes Theater der Welt Schwabs „Reizenden Reigen“ aufführen. Reizend.²⁵⁸

Wie „DER REIZENDE REIGEN“ wird auch „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“ einerseits als „Adaption“²⁵⁹ eingestuft, andererseits als Übersetzung, die beschrieben wird als „poetische[r] Verdauungsprozess [...], bei dem Schwab *seinen* Goethe-Text nachvollziehbar auf seine spezielle Weise übersetzt hat.“²⁶⁰ Darüber hinaus gibt es erneut recht unpräzise Benennungen wie „Faust-Variante“²⁶¹, aber auch Versuche der Darlegung des Umgangs mit dem Ausgangsmaterial mithilfe mehrerer Begriffe: „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“ als „krude Mischung aus Parodie, Travestie und Schwabdeutsch“²⁶² oder in Bezug auf die

²⁵⁸ Koberg, Roland: *Schrauben und Muttern*. In: *DIE ZEIT* (Printausgabe: 12.04.1996, http://www.zeit.de/1996/16/Schrauben_und_Muttern/komplettansicht (Zugriff: 15.02.2017).

²⁵⁹ Krawehl, Stephanie: „Die Welt abstechen wie eine Sau“, S. 145.

²⁶⁰ phg: *Schwabs hinterlassener „Faust“*. In: *Die Presse* (03.11.1994), S. 20.

²⁶¹ Kranz, Dieter: *Aus dem Nachlaß. Werner Schwabs „Faust: Mein Brustkorb: Mein Helm“*. In: *Frankfurter Rundschau* (02.11.1994), S. 8.

²⁶² Wille, Franz: *GOETHE TOT, OPERATION GELUNGEN. Imponierende Vernichtungen: Werner Schwabs „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“ in Potsdam uraufgeführt*. In: Fuchs, Gerhard/Pechmann, Paul (Hg.): *Werner Schwab*, S. 227-229, S. 228. Die „Travestie“ beschreibt eine verspottende (durch die Übernahme des Inhalts aus der Vorlage, aber bei unpassender formaler/stilistischer Umsetzung) literarische Schreibweise, wobei

Travestie noch etwas konkreter: Schwab „bedient sich der Travestie, schlägt einen hohen Ton an und dann flugs wieder einen Haken“²⁶³. Gerlinde Ulm Sanford erkennt in Schwabs „Faust“ eine „Parodie“, wobei sie auf Genettes etymologische Herleitung des Begriffs²⁶⁴ rekurrierend grundsätzlich jede Neubearbeitung als Parodie im Sinne eines „Nebengesanges“, „Beiliedes“ oder „Gegengesanges“²⁶⁵ sieht. Schwab selbst hat hinsichtlich seines Schreibverfahrens bei „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“ mehrfach versichert: „Die Story wird beibehalten, also kein Verriß und keine Persiflage und selbstverständlich inklusive Hofknicks vor dem Herrn Geheimrat.“²⁶⁶

In Hinsicht auf „Troiluswahn und Cressidatheater“ scheint die Kritik ratlos zu sein. Es finden sich zwar Deskriptionen wie „Persiflage“²⁶⁷ bzw. mit Beifügung „Persiflage des Theaterbetriebs“²⁶⁸, daneben aber auch vielfältige Versuche (Hans Haider versucht in einer Kritik gleich mehrfach, „Troiluswahn und Cressidatheater“ zu erfassen: „Konglomerat aus Zitaten und Eigenerfindungen, Figurenumkrepelungen, Motivschändungen, zynischen Kommentaren zum alten Liebesgetändel und heutigen Theaterbrauch“, „Shakespeare-Zerlegung“, „Wechselspiel zwischen alt und neu, Nachdichtung [...] und hohnvoller

die Kenntnis des Originals Voraussetzung für die auf Verlachen angelegte Wirkung der Travestie ist. (Vgl. Wende, Waltraud: *Travestie*. In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur*, S. 780.) Nach Genette ist die Travestie (wie auch die Parodie) eine einfache bzw. direkte Form der Transformation des Hypotextes, bei der „der parodierte Inhalt durch ein System stilistischer Transpositionen und herabsetzender Themen abgewertet wird.“ (Genette, Gérard: *Palimpseste*, S. 40.) Der Unterschied zwischen Travestie und Parodie besteht laut Genette darin, dass Erstere auf formaler Ebene eine stilistische Transposition, Letztere aber eine semantische Transformation vornimmt. Hinsichtlich der funktionellen Aspekte „[geht] die Travestie ja unleugbar satirischer oder aggressiver mit dem zu parodierenden Hypotext [um] als die Parodie, die ihn nicht eigentlich als Objekt einer bloßstellenden stilistischen Bearbeitung, sondern lediglich als Modell der Konstruktion eines neuen Textes betrachtet, der sich nach Fertigstellung von seiner Vorlage ablöst.“ (Genette, Gérard: *Palimpseste*, S. 42/43.)

²⁶³ Literaturhaus Wien: *Werner Schwab: Coverdramen*.

²⁶⁴ Vgl. Genette, Gérard: *Palimpseste*, S. 21/22.

²⁶⁵ Vgl. Ulm Sanford, Gerlinde: *Zu Werner Schwabs „Faust:: Mein Brustkorb: Mein Helm.“* In: *Modern Austrian Literature. Special Issue. Austrian Literature in Transition. New Authors – New Themes – New Trends. A Journal devoted to Austrian Literature and Culture of the 19th and 20th Centuries*. Vol. 31, Nos. 3/4 (1998), S. 332-355, S. 333.

²⁶⁶ Behr, Martin: *Vorstadt als Kriegsschauplatz. Als nächstes: der „Faust“-Stoff*. SN-Redakteur Martin Behr sprach mit Werner Schwab über ihn und sein neues Stück. *Salzburger Nachrichten*, (3.10.1992) In: Schwab, Werner: *Der Mensch, der Schreibmuskel, der Suchtfetzen*, S. 117-120, S. 119.

²⁶⁷ Behr, Martin: *Der Endsieg der Heimtücke wirrer [sic!] Alptraum in Zeitlupe*. *Werner Schwabs „Troiluswahn und Cressidatheater“ im Grazer Schauspielhaus*. In: *Salzburger Nachrichten* (27.03.1995), S. 7.

Die „Persiflage“ ist ein Mittel von Satire, Parodie und Travestie. Darunter wird „eine kunstvoll-intellektuelle Strategie der Verspottung mit dem Ziel, ein im Visier des Angriffs stehendes Objekt [...] durch Übertreibung der Lächerlichkeit preiszugeben, [verstanden]. Eine häufig gebrauchte Vorgehensweise der P. ist die imitierende Überzeichnung von kollektiven oder individuellen Wirklichkeitsvorstellungen und Deutungsmustern, Gefühlsprofilen, Handlungspraxen und Kommunikationsweisen. Durch verzerrende Bezugnahme auf [...] Sprach- und Textformen werden kulturelle Ordnungen, [...] Kunstwerke verlacht, demaskiert, in Frage gestellt.“ (Wende, Waltraud: *Persiflage*. In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur*, S. 578.)

²⁶⁸ ru/wg: *Vom Un-Sinn zum Unsinn*. In: *Neues Volksblatt Linz* (27.03.1995), S. 16.

Demontage“²⁶⁹), die vom Nicht-Gelingen einer eindeutigen Klassifikation zeugen. Vor diesem Hintergrund ist die Einschätzung Gerhard Melzers von Bedeutung, der konstatiert, dass es sich bei „Troiluswahn und Cressidatheater“ um ein „unzugängliches Dramengebilde [handelt], [...] [das] in letzter Konsequenz kein Stück sein will“²⁷⁰. Darauf deutet auch der offene Untertitel hin, den Schwab dem Text verliehen hat: „Ein Spiel von Werner Schwab nach TROILUS UND CRESSIDA von William Shakespeare [...]“ (TW, S. 121)

In Anbetracht dieser Sammlung zum Teil recht diffuser Begrifflichkeiten kann man für die bisherigen Einordnungs- und Deskriptionsversuche der „Coverdramen“ die Tendenz festmachen, dass die Texte eine Verunsicherung hervorrufen und den Interpreten eine ganze Reihe an Erklärungsbemühungen abverlangen, da sie (gemäß der postmodernen Vielfalt) nicht *einer* Schreibweise/Methode/Strategie zugeordnet bzw. auf einen Typ reduziert werden können oder, um es mit Schumacher zu sagen, „keinem einheitlichen Programm folgen“²⁷¹. Gemeinsam ist allen Beschreibungsversuchen jedoch, dass sie auf den Bereich der Intertextualität verweisend referentielle Praxen akzentuieren. Auffällig dabei ist wiederum, dass nicht der Versuch unternommen wird, über das musikalische Covern zur Klärung der literarischen Schreibverfahren zu gelangen. Diesen im Grunde recht naheliegenden Schritt macht erst Schumacher, der zur Einschätzung kommt, dass sich sowohl die „vermeintlich destruktiven Coverversionen“ in der Musik als auch Schwabs „Coverdramen“ „weder auf Verfahren der Destruktion noch auf wie auch immer übersteigerte Varianten von Ironie, Persiflage oder Parodie beschränken [lassen].“²⁷² Unabhängig also von diesen Genrebezeichnungen und den damit verbundenen Verfahren sollen hier intertextuelle Aspekte aufgezeigt werden; da aber eine rein hermeneutische Sinnsuche bei Schwab zwangsläufig scheitern muss, bleibt auch dieses Aufzeigen der Bezugnahmen punktuell, soll aber eine Basis für die vertiefende Analyse mit dem Fokus auf den Figuren in dem jeweiligen „Coverdrama“ schaffen.

2.3.3. Analyse von Intertextualität in den „Coverdramen“ nach Broich/Pfister

Im nachfolgenden Abschnitt greife ich auf den relativ engen Intertextualitätsbegriff von Broich und Pfister²⁷³ zurück, der auf eine produktions- und rezeptionsästhetische Relevanz der Bezüge

²⁶⁹ Haider, Hans: *Im Ruinentheater vor Troja*. In: *Die Presse Wien* (27.03.1995), S. 17.

²⁷⁰ Melzer, Gerhard: *MINIDRAMEN DER SPRACHE. Uraufführung von Werner Schwabs „Troiluswahn und Cressidatheater“ in Graz*. In: Fuchs, Gerhard/Pechmann, Paul (Hg.): *Werner Schwab*, S. 239-242, S. 239.

²⁷¹ Schumacher, Eckhard: *Wechselbalgvorgänge, plötzlich abschweifend*, S. 245.

²⁷² Ebd., S. 241/242.

²⁷³ An Broich/Pfister wird dahingehend Kritik geübt, dass sie zwar einen engen Intertextualitätsbegriff als Grundlage nehmen, um die Theorie für die analytische Praxis anwendbar zu machen, aber diesen dann doch immer

zwischen Texten abzielt.²⁷⁴ Demzufolge „[...] liegt Intertextualität dann vor, wenn ein Autor bei der Abfassung eines Textes sich nicht nur der Verwendung anderer Texte bewußt ist, sondern auch vom Rezipienten erwartet, daß er diese Beziehung zwischen seinem Text und anderen Texten als vom Autor intendiert und als wichtig für das Verständnis seines Textes erkennt.“²⁷⁵ Die Beziehung der „Coverdramen“ zu den Dramen Schnitzlers, Goethes und Shakespeares²⁷⁶ ist von Schwab ganz klar intendiert, wird von ihm aber als relativ belanglos für das Verständnis seiner Texte erachtet, denn er äußert sich dazu ganz lapidar: „Wer sich das anschaut, muß nicht vorher den Klassiker gelesen haben, er bekommt die Story trotzdem rüber.“²⁷⁷ Zugleich deutet Schwab hier eine Gebundenheit an den Prätext in dem Sinn an, dass es auf inhaltlicher Ebene eine Ähnlichkeit von Prätext und Coverversion gibt.

Unterzieht man Schwabs „Coverdramen“ den sechs qualitativen Kriterien Pfisters, die dieser für eine „Messung der Intensität von Intertextualität“ entwickelte, erkennt man einen hohen Grad an Bezugnahmen, die in Folge dargelegt werden sollen:²⁷⁸

wieder auf das weite Modell (Intertextualität als eine universale Eigenschaft von allen Texten) beziehen. (Vgl. Berndt, Frauke/Tonger-Erk, Lily: *Intertextualität. Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2013 (= Grundlagen der Germanistik, Bd. 53), S. 145.) Broich/Pfister versuchen, zwischen den beiden Modellen zu vermitteln, indem sie die Phänomene des engen Modells, also die bewussten, intendierten und markierten Bezüge, als „prägnante Aktualisierungen jener globalen Intertextualität“ erfassen. (Vgl. Pfister, Manfred: *Konzepte von Intertextualität*. In: Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität*, S. 1-30, S. 25.) Berndt und Tonger-Erk sehen außerdem in Broichs/Pfisters Typologie lediglich eine Modifikation der Genettschen (vgl. Berndt, Frauke/Tonger-Erk, Lily: *Intertextualität*, S. 99) und erkennen sie damit im Gegensatz zu jener von Riffaterre oder Lachmann nicht wirklich an. Geum Hwan Choo, der in seiner Dissertation der Intertextualität in Botho Strauß' Dramen auf den Grund geht und dafür (globale wie auch eingrenzende) Intertextualitätskonzepte zahlreicher Theoretiker erörtert, zieht schlussendlich der Praktikabilität wegen die Kriterien Pfisters heran, ohne die „jeweilige[n] Texte in die systematischen Schubladen einzusortieren“. (Vgl. Choo, Geum Hwan: *Intertextualität in Botho Strauß' Dramen. Anhand ausgewählter Stücke und Inszenierungen*. München: Herbert Utz Verlag 2006 (= Sprach- und Literaturwissenschaften, Bd. 20), S. 50.) Ich folge diesem Ansatz und nutze ebenfalls das praktische Grundgerüst Broichs/Pfisters, ohne Schwabs Texte in die Zwangsjacke einer konkreten Einordnung stecken zu wollen.

²⁷⁴ Ich beschränke mich hier zunächst auf die Einzeltextreferenz (den Bezug eines Textes auf einen oder mehrere Texte) und gehe erst abschließend kurz auch auf die Systemreferenz ein. (Vgl. Broich, Ulrich: *Bezugsfelder der Intertextualität. Zur Einzeltextreferenz*. In: Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität*, S. 48-52, S. 49.)

²⁷⁵ Broich, Ulrich: *Formen der Markierung von Intertextualität*. In: Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität*, S. 31-47, S. 31.

Meistens handelt es sich beim Bezugstext um den Text eines/einer anderen Autors/Autorin, wobei Broich einräumt, dass es sich auch um den Prätext des/der gleichen Autors/Autorin handeln kann (vgl. Broich, Ulrich: *Bezugsfelder der Intertextualität*, S. 49/50), was beispielsweise bei Schwabs ebenfalls im Band „Coverdramen“ veröffentlichten Text „Antiklimax“ der Fall ist. Schwab bezieht sich hier auf sein eigenes Drama „Die Präsidentinnen“ und dabei auf eine bestimmte Figur, nämlich die Mariedl. (Vgl. Schwab, Werner: *Antiklimax*. In: Schwab, Werner: *Coverdramen*, S. 189-231.)

²⁷⁶ Der Inhalt der einzelnen Originale wird als bekannt vorausgesetzt und daher nur wiedergegeben, wo es für die Analyse unabdingbar ist.

²⁷⁷ Loibl, Elisabeth: *Philosoph & Popstar*, S. 152.

²⁷⁸ Die einzelnen Kriterien sind nicht immer strikt voneinander zu trennen bzw. können bestimmte Textstellen bei Schwab mehreren Kriterien zugeordnet werden. Daher behauptet diese Zuordnung keineswegs einen Anspruch auf Vollständigkeit.

Hinsichtlich des Kriteriums der **Referentialität**, nach dem „eine Beziehung zwischen Texten umso intensiver intertextuell ist, je mehr der eine Text den anderen thematisiert, indem er seine Eigenart [...] ‚bloßlegt‘“²⁷⁹, kann man festhalten, dass Schwab die Prätexte nicht nur benutzt, sondern die Bezugnahme deutlich hervorhebt und die Prätexte metatextuell erfasst. In „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“ wird die Anknüpfung an den Prätext durch einzelne Passagen („Und jetzt kommt Keller Trunk und Goethe / und Auerbach verrucht uns seinen Wein“ FBH, S. 82) thematisiert. In „Troiluswahn und Cressidatheater“ hingegen liegt eine spezifische Form der Referentialität vor, da Shakespeares „Troilus und Cressida“ als Gegenstand des adaptiven sowie fiktionalen Metadramas²⁸⁰ eingeführt wird. Gleich zu Beginn heißt es in der Regieanweisung: „*Man probt doch tatsächlich und aus ziemlich unerfindlichen Gründen TROILUS UND CRESSIDA von WILLIAM SHAKESPEARE.*“ (TW, S. 123) Aus diesem Grund werden die Situationen und Abläufe im Shakespeare'schen Stück wiederholt angesprochen

²⁷⁹ Pfister, Manfred: *Konzepte von Intertextualität*, S. 26.

²⁸⁰ Das „adaptive Metadrama“ ist der Einteilung und Definition Karin Vieweg-Marks' zufolge durch einen Rückgriff auf eine historische Dramenvorlage gekennzeichnet. Das „fiktionale Metadrama“ hingegen beinhaltet eine Potenzierung der Fiktion und besteht in seiner einfachsten Form im „Spiel im Spiel“. (Vgl. Brüster, Birgit: *Das Finale der Agonie: Funktionen des „Metadramas“ im deutschsprachigen Drama der 80er Jahre*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang 1993 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1419), S. 30/31.) Wie im Zuge der Analyse deutlich werden wird, können in „Troiluswahn und Cressidatheater“ im Grunde (auch wenn die metadramatischen Erscheinungsformen unterschiedlich stark gewichtet sind) alle von Vieweg-Marks erfassten Ausprägungen des Metadramas ausgemacht werden: Das Theater fungiert als Schauplatz von Theater („thematisches Metadrama“), die Fiktion wird kommentiert („episierendes Metadrama“), sprachliche Formen verweisen auf die dramatische Selbstbewusstheit („diskursives Metadrama“), die dramatische Rolle wird reflektiert („figurales Metadrama“). (Vgl. ebd., S. 26 und Vieweg-Marks, Karin: *Metadrama und englisches Gegenwartsdrama*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang 1989 (= Literarische Studien, Bd. 1), S. 19-42.) Eine strikte, durchgängige Analyse nach dieser Typologie wäre meines Erachtens hinsichtlich „Troiluswahn und Cressidatheater“ jedoch nicht gewinnbringend, da Schwab zwar metadramatische Techniken einsetzt, sie aber zugleich in ihrer Funktion unterwandert, was sich beispielsweise in der wilden Vermischung der Fiktionsebenen oder der beliebig wirkenden Bezugnahme auf den Prätext zeigt. Der Text verschließt sich einer systematischen Betrachtung, weshalb es mir sinnvoller erscheint, gegebenenfalls punktuell auf die metadramatischen Aspekte hinzuweisen.

Nicht nur in „Troiluswahn und Cressidatheater“, sondern auch in anderen Theatertexten Schwabs finden sich Anleihen an unterschiedliche metadramatische Formen. David Barnett zeichnet in seinem Artikel unterschiedliche Stufen in der Entwicklung von Schwabs Dramaturgie von Metatextualität nach hinsichtlich „its increasingly intricate investigation of human identity“. (Barnett, David: *Access denied. Werner Schwab, the explosion of character and the collapse of the play-within-a-play*. In: Williams, Arthur/Parkes, Stuart/Preece, Julian (Hg.): *German-Language Literature Today: International and Popular?* Oxford u. a.: Lang 2000, S. 281-294, S. 282.) In „Die Präsidentinnen“ (wo sich im letzten Akt ein Theater auf der Bühne befindet und Erna, Grete und Mariedl eine Weile zusehen, wie das Stück „Die Präsidentinnen“ gegeben wird) macht er einen konventionellen Umgang mit dem Spiel im Spiel-Konzept aus, der aber bereits den Versuch einer kritischen Nutzung der Form in sich birgt: „[...] Schwab is already trying to suggest a more problematic and unsettling link between what seemed a deformed version of reality and the world of the spectator.“ (Ebd., S. 284.) „Endlich tot endlich keine Luft mehr“ hat die Probenarbeit an einem Theaterstück mit Regisseur, Dichter, Schauspielern/Schauspielerinnen, Bühnenbildner etc. zum Inhalt, in die die Realität zusehends heftiger eindringt; die Ebenen werden ineinander verschränkt, doch sind Theater und „Wirklichkeit“ in „Endlich tot“ noch klar voneinander unterscheidbar, während Schwab in „Troiluswahn und Cressidatheater“ die Grenzen so verwischt, dass das Spiel im Spiel-Konzept in sich zusammenbricht. (Vgl. ebd., S. 292.)

(„PANDARUS Oh ... äh, nun ja, laut Shakespeare wird gesungen jetzt.“ TW, S. 167) und Vorgaben thematisiert:

PANDARUS

Das ist da so ein Stückwitzmechanismusauftrag dieses Stückes, daß sich ein genialistisches Dreckschwein wie ich in die eherne Psychopathie eines Troilus hineinparasitiert mit einer vor- und nachläufigen Tugend Cressidas, wo es dann freilich auch noch ein tonnenschwerer Totalverstärker sein muß, daß Papa Calchas ein Konfident ist und im Griechenschloß von Troja fertiggedacht wird, von wo er als Priester ausgebücht. [...]“ (TW, S. 128)

Mit dem Parameter der **Kommunikativität** wird der „Grad der Bewußtheit des intertextuellen Bezugs beim Autor wie beim Rezipienten, der Intentionalität und der Deutlichkeit der Markierung im Text selbst“²⁸¹ erfasst. Die hohe „Bewußtheit“ bei Schwab, die in der Betitelung des Dramenbandes mit „Coverdramen“ ihre Bestätigung findet, wurde bereits besprochen, hier sollen die Markierungen von Intertextualität im Text selbst angeführt werden. Auch wenn es sich bei den Prätexten um Klassiker handelt, die nach Broich des hohen Bekanntheitsgrades wegen keiner Markierung bedürften²⁸², markiert Schwab die Bezugnahme sehr deutlich. Bereits die Titel²⁸³ – laut Broich das häufigste Mittel der Markierung eines Bezugs zu einem Prätext in Nebentexten²⁸⁴ – der einzelnen „Coverdramen“ stellen einen expliziten Verweis dar, zumal sowohl bei „DER REIZENDE REIGEN“ als auch bei „Troiluswahn und Cressidatheater“ sogar der vollständige Titel des Bezugstextes und dessen Autor angeführt werden: bei Ersterem in

²⁸¹ Pfister, Manfred: *Konzepte von Intertextualität*, S. 27.

²⁸² Vgl. Broich, Ulrich: *Formen der Markierung von Intertextualität*, S. 32.

²⁸³ Die einzelnen Titel der „Coverdramen“ eröffnen einen großen Interpretationsspielraum, daher möchte ich hier nur einige mögliche Deutungen wiedergeben. Der Titel „DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER“ ist im Vergleich zu den anderen beiden relativ konkret. Die Versalien sowie die Wortwiederholung legen den Fokus auf das Attribut „reizend“, was – versteht man es im Sinne von „bezaubernd“ oder „erregend“ – einen ironischen Bruch mit dem darstellt, was das Stück beinhaltet. Der Titel „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“ wird in der Sekundärliteratur unterschiedlich interpretiert. Ulm Sanford führt u. a. die Deutung an, bei der „Brustkorb“ als Körper und „Helm“ als Geist gelesen wird, wobei sie die Frage aufwirft, wer hinter dem „Mein“ steht. (Vgl. Ulm Sanford, Gerlinde: *Zu Werner Schwabs „Faust:: Mein Brustkorb: Mein Helm.“*, S. 333/334.) Etwas anders wird der Titel von Orthofer/Schwar zerlegt, denn sie lesen (auf den Titel der handschriftlichen Fassung von 1992 – „FaustKampf“ – verweisend) „Faust“ als Körper, „Brustkorb“ als Seele und „Helm“ als Geist und entdecken daher im Titel die „drei Formen der menschlichen Existenz, die jeweils unterschiedliche Möglichkeiten der Erkenntnis eröffnen“. (Orthofer, Ingeborg/Schwar, Stefan: *Werner Schwab (1958-1994)*, S. 894.) Krawehl hingegen sieht im „Brustkorb“ den „Brustschutz“, der aus den von Faust imaginierten Figuren besteht, und im „Helm“ ebenfalls eine Art Schutz bzw. Panzer, der die Bücher, die Musik, die Schatten usw. enthält. Diese „Hilfskonstruktionen des Ichs bilden Fausts [...] Körper- und [...] Kopfpanzer“. (Krawehl, Stephanie: *„Die Welt abstecken wie eine Sau“*, S. 146.) Stricker weist darüber hinaus darauf hin, dass der Titel dem Text der frühen Rauminstallation Schwabs „schlagen da zwei“ entstammt. (Vgl. Stricker, Achim: *Text-Raum*, S. 256.) Den Titel „Troiluswahn und Cressidatheater“ sezierend, könnte man die erste Wortzusammensetzung dahingehend interpretieren, dass Troilus seinem Liebeswahn verfällt, und die zweite, dass Cressida „nur Theater spielt“ im doppelten Sinn – die Liebeschwüre sind ohne wahren Kern und alles ist ohnehin nur Illusion. Die Angabe zum Ort im Nebentext, in der die Wörter „Wahn“ und „Theater“ noch einmal vorkommen, würde diese Lesart unterstützen: „Das Theater als der instruktivste Wahn und die herrschaftlichste Lüge ...“ (TW, S. 122)

²⁸⁴ Vgl. Broich, Ulrich: *Formen der Markierung von Intertextualität*, S. 36. Die Definition von Neben- und Haupttext beruht auf jener von Pfister. (Vgl. Pfister, Manfred: *Das Drama*, S. 35.)

der Beifügung „nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER“, bei Letzterem im Untertitel: „Ein Spiel von Werner Schwab nach TROILUS UND CRESSIDA von William Shakespeare in der deutschen Übersetzung von Michael Wachsmann“²⁸⁵. Bei „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“ wird der Titel des Prätextes dahingehend modifiziert, dass Schwab noch zwei Nomen hinzufügt. Des Weiteren wird beispielsweise auch in der Bemerkung zur Sprache in „Troiluswahn und Cressidatheater“ der Shakespeare-Bezug durch die Nennung der „Konklusioeinheiten Shakespeares“ (TW, S. 122) offensichtlich markiert.

Ebenso kommt das, was Broich unter Markierungen im inneren Kommunikationssystem verhandelt, also Bezugnahmen, bei denen der Prätext selbst Gegenstand der werkimmanenten Textwelt wird, bei Schwab vor – etwa dadurch, dass die Figuren den Bezugstext lesen oder über ihn diskutieren,²⁸⁶ um nur ein von Broich diesbezüglich angeführtes Beispiel zu nennen. Der Umstand, dass „Troilus und Cressida“ geprobt wird (wie der Nebentext angibt), führt unweigerlich dazu, dass dieses Drama zum Diskussionsgegenstand für die Figuren bzw. Schauspieler/innen wird: „PANDARUS [...] Troja, du vorkriegszeit- und endsiegreies Arschloch, Kriegsvorgang und Todestrieblichkeit, oder was ist aufzutischen auf der Theatertafel des Herrn Shakespeare? PROLOG Aber eine schwungvogelhaft Schönheitskonjunktur ist auch zwangseingewuchtet in der verdrossenen Griechenshakespearehaftigkeit.“ (TW, S. 124) Es kommt auch vor, dass die dargebotenen Vorgänge angezweifelt und auf ihre Kongruenz mit dem Shakespeare'schen Text befragt werden: „TROILUS Aber ... aber ... aber warum wird denn die Diomedes- und Cressidaausweidung hinter dem Wohnwagen ... schmutzigverspielt? Das steht doch in keinem einzigen Shakespearestück. ULYSSES Nein, das steht in keinem keinigen Shakespearestück nicht, aber es steht priapäisch [sic!] bei Shakespeare an sich.“ (TW, S. 183)

Am Ende von „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“ wird der Anfang des Stückes – demnach muss wohl von Intratextualität gesprochen werden – noch einmal aufgegriffen und der Unwillen zum Ausdruck gebracht, es noch einmal von vorne beginnen zu lassen. Zugleich erinnert diese letzte Replik in „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“ an die Bauweise von

²⁸⁵ Schwab referiert bereits mit der Betitelung seines zweiten Dramenbandes „Königskomödien“ auf Shakespeare und dessen „Königsdramen“, was in Anbetracht der Protagonisten der Dramen Schwabs, unter denen sich kein König befindet (die aber einer höheren gesellschaftlichen Schicht angehören als jene in den „Fäkalidramen“ und die von Schwab als „Elite-Typen“ bezeichnet werden (Seidenfaden, Ingrid: *Zwischen Fäkalidramen und Königskomödien. AZ-Gespräch mit dem Wiener Newcomer-Dramatiker Werner Schwab. ABENDZEITUNG, 1./2.2.1992*. In: Schwab, Werner: *Der Mensch, der Schreibmuskel, der Suchtfetzen*, S. 54-57, S. 56)), eine Ironie darstellt. Schwab wollte mit diesem Personal- und Milieuwechsel bezwecken, dass er nicht als „Untergrundschreiber“ oder „Milieu-Dichter“ abgestempelt wird. (Vgl. ebd., S. 56.)

²⁸⁶ Vgl. Broich, Ulrich: *Formen der Markierung von Intertextualität*, S. 39.

Schwabs frühen Dramen, in denen es immer auch einen zweiten, vom ersten ganz unterschiedlichen Schluss gab.²⁸⁷ Doch hier folgt eben kein Umkehrschluss:

DER ALTE FAUST

[...]

Wie ging das noch zu spielen?

Philosophie

Megalomanie

äh Hypochondrie

und äh Geriatrie ...

Nein, nicht noch einmal ein neues Mal.

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

Unter der Markierung intertextueller Bezüge im äußeren Kommunikationssystem²⁸⁸ vermerkt Broich z. B. die Übernahme von Figurennamen aus den Bezugstexten²⁸⁹, was bei Schwabs „Coverdramen“ auch zum Teil der Fall ist. Die Vorgangsweise in dieser Arbeit legt es jedoch nahe, diesen Aspekt erst bei der Figurenanalyse genauer zu beleuchten. Ein weiteres Intertextualitätssignal stellen die unterschiedlichen Typografien in „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“ dar, die im Sprachnotat zum Stück thematisiert werden: „SPRACHE: Drei Sprachtypen, die durch zwei Schriftarten gezeichnet sind.“ (FBH, S. 60) Im Interview mit Trenkler gibt Schwab Auskunft über diese Sprachtypen und definiert den ersten als einen, der „im gewissen Grad mit der Goetheschen Dings kommuniziert“ (wobei kein Satz Goethes übernommen wurde), den zweiten als „das Übliche“ (also das „Schwabische“) und den dritten als „eine Art Vermischung von beiden“.²⁹⁰

Autoreflexivität liegt nach Pfister dann vor, wenn ein/e Autor/in „über die intertextuelle Bedingtheit und Bezogenheit seines [ihres] Textes in diesem selbst reflektiert, d. h. die Intertextualität nicht nur markiert, sondern sie thematisiert, ihre Voraussetzungen und

²⁸⁷ Vgl. beispielsweise: Schwab, Werner: *Die Präsidentinnen*, S. 57/58./Schwab, Werner: *ÜBERGEWICHT, unwichtig: UNIFORM: Ein europäisches Abendmahl*. In: Schwab, Werner: *Fäkaliendramen*, S. 59-120, S. 108-120./Schwab, Werner: *Volksvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos. Eine Radikalkomödie*. In: Schwab, Werner: *Fäkaliendramen*, S. 121-177, S. 175-177.

²⁸⁸ Broich führt unter diesem Punkt auch strukturelle Ähnlichkeiten auf Inhaltsebene an, auch wenn sie nicht explizit markiert sind. (Vgl. Broich, Ulrich: *Formen der Markierung von Intertextualität*, S. 43.) Ich bearbeite dies der Übersichtlichkeit wegen erst unter dem Gesichtspunkt der „Strukturalität“.

²⁸⁹ Vgl. ebd., S. 41.

²⁹⁰ Trenkler, Thomas: „*Irgendwie so ein komischer Geniebetrieb*“, S. 12. In den in der vorliegenden Arbeit angeführten Zitaten aus „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“ wird der erste Typus in der Schriftart Arial, die beiden letzteren Typen in der Schriftart Times New Roman wiedergegeben.

So wie Ulm Sanford kann auch ich den letzten von Schwab beschriebenen Sprachtypus – trotz seines Hinweises, dass sich diese Vermischung der beiden Sprachen gegen Ende des Stückes vollzieht (vgl. Trenkler, Thomas: „*Irgendwie so ein komischer Geniebetrieb*“, S. 12) – im Text nicht eindeutig identifizieren. (Vgl. Ulm Sanford, Gerlinde: *Zu Werner Schwabs „Faust:: Mein Brustkorb: Mein Helm.“*, S. 336.) Krawehl erfasst die „Körpersprache“, also die in den Regieanweisungen beschriebene Handlung, als einen der drei Sprachtypen (vgl. Krawehl, Stephanie: „*Die Welt abstechen wie eine Sau*“, S. 148), was mir allerdings mit Schwabs Aussage nicht kompatibel erscheint.

Leistungen rechtfertigt oder problematisiert.“²⁹¹ Von Schwab wird das intertextuelle Verfahren sehr deutlich im Nebentext von „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“ thematisiert: „SPRACHE: [...] *Ständig* Sprache generieren : UND die ganze Scheiße noch einmal an-, fertig- und niedererzählen, um sich einzulösen, weil man das muß, wenn man selber falschhaftig zusammengebaut ist. *Auf Wiedersehen*.“ Als Metatext kann man auch folgende Replik Margarethes lesen: „Und vergessen Sie nicht, es ist eine zitierbar grauenabgrenzbare Unglücklichkeit, daß es sich erfunden hat und schließlichsam so werden mußte, wie es werden wollte, weil es ist, IST, IST : des Faustens Geschichte eben ...“ (FBH, S. 114) Hier wird eine durch die intertextuelle Praxis entstandene Abhängigkeit vom Handlungsverlauf des Prätextes vermittelt. Als ein Verweis auf den Prätext bzw. auf den eigenen Status als Nachfolgetext ist auch diese Stelle zu interpretieren: „Ein Fest hebt an ein Fest zu werden am Ende eines Originals. Die Festivität durchblutet sich an der Hand einer Originalität der Skeletthaftigkeit eines möglichst altbekannten Witzes.“ (FBH, S. 69)²⁹² Darüber hinaus finden sich in einer Replik Mephistos Umschreibungen der textuellen Referenzbeziehung, die allerdings ausgesprochen kryptisch und hermeneutisch nicht fassbar sind. Es lässt sich lediglich herauslesen, dass sich „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“ als ein Text versteht, der aus einem nicht unproblematischen Plot eines Prätextes hervorgeht und sich auch in diesem Zusammenhang zu verorten versucht.

MEPHISTO

Ich trank mich einst von einem Irgendwas herum in einen Faust hinein. Der Faust hing in der Ecke, wie eine ausgeweidete Kruzifikation verwest. Als hellgrau schwarzes Loch war er versucht, umliegende Energie zu mahlzeiten, um beizeiten sich mutieren zu müssen von einem Mausegrau in den Albino. Und weil das Spiel der Schwäche mit den Schwachen nicht beseelt, flog ich ihm ganz unerlegt und ungeschlachtet in den schüchternhaften Rachen. Dort sah er sich in mir und wußte, zugegeben scharf, was er sich da zu kredenzieren hätte. Die Superfetation schien ihm gelungen, die Superfekundation, sie sollte den Urfaust einäschernd abtragen können, und Gretchens Margarethe hätte bloß den Faust unter mich hineingeschoben, wie ein Nachttopf abgeschoben werden muß unter das verdammte Bett, ein nettes kleines Substitütionchen wär's gewesen, sonst nichts. Kein Faust mehr und kein Mephisto gar nicht mehr. Kurz : Ein hoher Bastard sollte sich in Frauenkinderfrauens Margarethensgretchen aufzulösen wissen. (FBH, S. 105/106)

Wie bereits erwähnt, werden die Textvorlage sowie die Bezugnahme auf dieselbe, also die intertextuelle Dimension des Textes, in „Troiluswahn und Cressidatheater“ permanent zum Thema. Dabei finden sich Passagen, in denen die inhaltlichen Vorgaben des Originals wiedergegeben, aber auch Modifikationen vorgeschlagen werden.

²⁹¹ Pfister, Manfred: *Konzepte von Intertextualität*, S. 27.

²⁹² Dass sich die „möglichst altbekannten Witze[...]“ am besten für Attacken und Verwertungen aller Art eignen, hat schon Goetz festgestellt. (Vgl. S. 36/37 in dieser Arbeit.)

ULYSSES

(seufzt heftig)

Und ein jedwediger Kleinmenschenskram ist uns jetzt abermalsig wieder aufmarschiert. Das steht mit sich im Shakespearebuch doch so, daß der Archill jetzt voll geschnitten wird, weil er gerade ein arschverficktes Arschloch ist in seinem Bettgemeinheitszelt.

ACHILL

Ach so ... aber so echtleidtragend muß sich das ja nicht gestalten. Es ist doch schließlich schlußunendlich auch noch alles eingefaßt mit einer Campingfreizeitstimmung, oder?

(TW, S. 174)

Auf der anderen Seite wird ähnlich wie in „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“ die Abhängigkeit vom Referenztext geschildert, indem die Figuren die Verpflichtung äußern, der originalen Handlungsstruktur Folge zu leisten. „ANDROMACHE [...] wir müssen eine Verlassenschaft der hiesigen Theaterzusammenhänglichkeit werden, bevor die Grenzen sich durchbluten und ermannen. HECTOR Ich kann noch nicht. Ich habe noch Schmerzen auszuteilen, die man mir verschleiert zuzustellen wußte.“ (TW, S. 186) Das vom Prätext vorgeschriebene Schicksal der Figuren wird auch an anderer Stelle festgehalten: „ULYSSES [...] Diese Sehenswürdigkeit wird sich in deiner Gedächtnisvorratskammer einnisten müssen, mein dicker süßer Troilusmylord. Es ist der finstere Höhepunkt dessen, das dich als Figur andauernd ausdenken muß.“ (TW, S. 183)

Die intertextuelle Bezugnahme manifestiert sich in Schwabs „Coverdramen“ am deutlichsten im Kriterium der **Strukturalität**, das seine intensivste Ausprägung dann findet, wenn „ein Prätext zur strukturellen Folie eines ganzen Textes wird.“²⁹³ Wenn Schwab sagt, dass er die Dramen völlig neu schreibt, während er ihre Struktur beibehält²⁹⁴, dann trifft dies wohl am meisten auf den „REIZENDEN REIGEN“ zu, bei dem er die zyklische Struktur von Schnitzlers „Reigen“ eins zu eins übernimmt. Auf Inhaltsebene kann man einen motivisch-thematischen Transfer (Fuest nennt als Beispiel das Venedig-Motiv²⁹⁵) festhalten und zum Teil kann man tatsächlich davon sprechen, dass Schwab Schnitzler „übersetzt“.²⁹⁶ Dies lässt sich gut nachvollziehen, wenn man Textpassagen einander direkt gegenüberstellt:

DER GATTE.

[...] Ich möchte dich nur vor allem aufklären, daß ich nicht in Wien lebe. Ich komm nur von Zeit zu

EHEMANN

Am morgigen Tag muß ich früh ans Tageslicht, da fahre ich nach Graz. [...] Ich bin nicht sehr viel

²⁹³ Pfister, Manfred: *Konzepte von Intertextualität*, S. 28.

²⁹⁴ Vgl. Loibl, Elisabeth: *Philosoph & Popstar*, S. 152.

²⁹⁵ Vgl. Fuest, Leonhard: *Nach dem Schwindel*, S. 475-477. Vgl. dazu R, S. 52/53 und RR, S. 30/31.

²⁹⁶ Dem Text „DER REIZENDE REIGEN“ wird generell eine für Schwab unübliche „Milde“ attestiert (vgl. Pfoser, Alfred: *Zweimal „Reigen“ oder die Witze der Geschlechtlichkeit*, S. 19), was durch ebendiesen Übersetzungsvorgang zu erklären versucht wird: „Doch die fäkalische Ungebärdetheit anderer Schwab-Stücke fehlt; es scheint, als habe der Autor im Versuch, den Ton von Schnitzlers schwebender Sprache des Uneigentlichen, von Diskretion und Enthüllung bloß zu ‚verschwaben‘, an Kraft eingebüßt.“ (Persché, Gerhard: *Ganz privat: Schwabs „Reizender Reigen ...“ ...ohne den reizenden Herrn Schnitzler*. In: *Der Standard* (17.03.1995), S. 31.)

Zeit auf ein paar Tage her.
 [...] Ich lebe in Graz. [...]
 DAS SÜSSE MÄDEL.
 Du bist verheiratet, wie?
 [...] DER GATTE.
 Ja, sag mir nur, wie kommst du denn darauf?
 DAS SÜSSE MÄDEL.
 Wenn einer sagt, er lebt nicht in Wien und hat nicht immer Zeit –
 DER GATTE.
 Das ist doch nicht so unwahrscheinlich.
 DAS SÜSSE MÄDEL.
 Ich glaub's nicht.
 DER GATTE.
 Und da möchtest du dir gar kein Gewissen machen, daß du einen Ehemann zur Untreue verführst?
 DAS SÜSSE MÄDEL.
 Ah was, deine Frau macht's sicher nicht anders als du.
 DER GATTE *(sehr empört)*.
 Du d a s verbitt ich mir. Solche Bemerkungen.
 DAS SÜSSE MÄDEL.
 Du hast ja keine Frau, hab ich geglaubt.
 DER GATTE.
 Ob ich eine hab oder nicht – man macht keine solchen Bemerkungen. *(Er ist aufgestanden.)*
 DAS SÜSSE MÄDEL.
 Karl, na Karl, was ist denn? Bist böse? Schau, ich hab's ja wirklich nicht gewußt, daß du verheiratet bist. Ich hab ja nur so g'redt. Geh, komm und sei wieder gut.
 DER GATTE *(kommt nach ein paar Sekunden zu ihr)*.
 Ihr seid wirklich sonderbare Geschöpfe, ihr ... Weiber. *(Er wird wieder zärtlich an ihrer Seite.)*
 DAS SÜSSE MÄDEL.
 Geh ... nicht ... es ist auch schon so spät. –
 DER GATTE.
 Also jetzt hör mir einmal zu. Reden wir einmal im Ernst miteinander. Ich möcht dich wieder sehen, öfter wiedersehen. (R, S. 68-70)

in Wien. Nur das Geschäft ist in Wien, und darum bin ich mit meiner Person auch manchmal in Wien.
 SEKRETÄRIN
 Du bist sicher mit einer Frau verheiratet.
 EHEMANN
 Jaja, mit was denn sonst? Hast du jetzt eine Tugend für dich aufgefunden, die dir ein Genieren besorgt?
 SEKRETÄRIN
 Ich hab' ja nur so vor mich alles hergemeint, weil alle Grazer, die in Wien ihr Wesen betreiben, verheiratet sind.
 EHEMANN
 Und jetzt ist dir eine Unwohlheit zugestoßen mit mir, weil du einen echten Ehemann in geschlechtliche Schwierigkeiten verwickelt hast.
 SEKRETÄRIN
 Aber geh, deine Frau treibt doch sicher auch alle männlichen Liebesmöglichkeiten in die gleichen Schwierigkeiten hinein mit sich.
 EHEMANN
(springt auf) Was ist denn das für ein Delirium in deinem Liebeshunger? Meine Frau ist der Wirklichkeitsaufenthalt in der Reinheit der Seele. Meine Frau ist eine Unternehmerin, weil ich ein Unternehmer geworden bin, und du bist bloß meine vielleichtige Zukunftssekretärin.
 SEKRETÄRIN
 Verursachen Sie bitte eine Verzeihung mit mir. Ich will ja nur eine gut organisierte Sekretärin sein *(schluchzt auf)*.
 EHEMANN
 Aberaber, du winziges Hascherl, jetzt werden wir uns doch keine geisteskranken Ausfälligkeiten antun *(streichelt ihr Haar)*.
 SEKRETÄRIN
 Seien Sie mir wieder gut.
 EHEMANN
 Ihr seid aber auch eine gewissensunruhige Komplikation, ihr Weiber.
 [...] Machen wir jetzt einen Ernst in der Dramaturgie. Morgen beginnst du mein Büro zu betreiben mit dir, und dann werden wir uns in den geeigneten Zeitschneisen immer wieder privat zusammenstecken. (RR, S. 35-37)

Dagegen sind die Abweichungen in anderen Szenen eklatant: Die zweite Szene spielt bei Schwab im Frisiersalon an einem Faschingsdienstag, was wohl eine Reminiszenz an den Pratertrubel in Schnitzlers zweiter Szene darstellen soll, doch die Themen und der Dialogverlauf unterscheiden sich hier – wie auch in der dritten Szene – stark von der Vorlage

(vgl. RR, S. 10-15 und R, S. 12-18/RR, S. 16-19 und R, S. 19-24.) Prinzipiell sind die einzelnen Szenen bei Schwab wesentlich kürzer als bei Schnitzler, denn er verdichtet lange Wortwechsel zu kompakten Erklärungen. Beispielsweise werden die sich über eine ganze Szene erstreckenden Ausführungen zu den vorehelichen Sexualkontakten des Mannes mit Prostituierten und zum richtigen Liebes- und Sexualverhalten im Eheleben (R, S. 43-53) bei Schwab auf wenige Repliken reduziert (vgl. RR, S. 27/28).

Während Schwab bei „DER REIZENDE REIGEN“ das Handlungsgerüst der Vorlage übernimmt, weicht der Handlungsaufbau in „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“ massiv von dem in Goethes „Faust I“ ab. Wenn Schwab sagt, dass er dieses Stück, das vom „Thema und [der] Grundstruktur [...] ja nicht so weit weg von uns [ist]“²⁹⁷, „von der Hölle herauf und vom Himmel herab auf die Erde stell[en] [will]“²⁹⁸, dann lässt sich davon schon ableiten, dass Himmelssphären und Höllenreich und damit auch die Religion keine Rolle mehr spielen. Dementsprechend fallen neben der „Zueignung“ und dem „Vorspiel auf dem Theater“ auch der „Prolog im Himmel“ weg und es gibt keine Wette mehr zwischen Gott und Mephisto. Schwab beginnt mit seiner in zehn Szenen unterteilten „Faust“-Version im Studierzimmer (wie Goethes „Urfaust“) und greift in weiterer Folge nur sehr rudimentär auf die Struktur der Vorlage zurück: Mephisto taucht auf, eine Szene spielt in Auerbachs Keller, die Begegnung mit Margarethe auf der Straße sowie ein „Walpurgisnachtstestchen“ finden statt; ansonsten gibt es keine direkte Anlehnung an die inhaltliche Struktur von Goethes Text. Stattdessen kommen andere, neue Szenen dazu, etwa die Szene in der Diskothek²⁹⁹ (vgl. FBH, S. 71) oder der Besuch Valentins in Fausts Studierzimmer, da er – die Figurenkonstellationen sind bei Schwab stark abgeändert – an einer amourösen Verbindung mit Margarethe interessiert ist und über Faust mit ihr Kontakt aufnehmen möchte (vgl. FBH, S. 98-103). Trotz der massiven Unterschiede zu Goethes „Faust“ schließt Ulm Sanford Schwabs Stück akkurat mit Goethe kurz. Ich stupe diesen Versuch als eine in ihrem Sinne zurechtgeschnittene Parallelisierung ein und pflichte Höfler bei, der Ulm ebenso kritisch gegenübersteht:

Daß man der Schwabschen *Faust*-Version nur bedingt nahekommen kann, wenn man drangeht, sie an Goethes Vorlage engzuführen und sie damit dicht an die bekannte Motivkette anzubinden, die der Autor eigentlich „niedererzählen“ will, zeigt Gerlinde Ulms Versuch, das Stück auf die geläufige Form einer Parodie zu verpflichten. Damit einher geht nämlich auch, daß man sich das Divergente zurechtliest, andernfalls man kaum zur Auffassung käme, daß man es hierbei mit einer „konsequente[n] Handlungsfolge“ zu tun habe.³⁰⁰

²⁹⁷ Lux, Joachim: *Werner Schwab im Gespräch mit Joachim Lux*, S. 90.

²⁹⁸ Krieger, Gottfried: *Mir ist ziemlich wurscht, wo ich mein Gehirn reinballere*, S. 149.

²⁹⁹ Gollner will in dieser Szene den Osterspaziergang aus dem Original wiedererkennen, ohne dass er dies genauer erklärt. (Vgl. Gollner, Helmut: *Die Rache der Sprache*, S. 53.)

³⁰⁰ Höfler, Günther A.: *Des Pudels Schwanz – „DER Arsch DAS Chaos und DIE Theorie“*, S. 127.

Auch an anderen Textstellen wird im direkten Vergleich mit Goethe die Vehemenz sichtbar, mit der Schwab den Prätext erfasst und – wie bereits in Bezug auf den Umgang mit Schnitzlers Text beschrieben – in seine Sprache „übersetzt“. Wo Goethe mit seiner Wortwahl dem Faust noch ein Gefühl von Mitleid für Wagner verleiht, steht bei Schwab nur noch pure Verachtung.

FAUST allein.
Wie nur dem Kopf nicht alle Hoffnung
schwindet,
Der immerfort an schalem Zeuge klebt,
Mit gier'ger Hand nach Schätzen gräbt,
Und froh ist, wenn er Regenwürmer findet!
Darf eine solche Menschenstimme hier,
Wo Geisterfülle mich umgab, ertönen?
Doch ach! für diesmal dank' ich dir,
Dem ärmlichsten von allen Erdensöhnen.
Du rissest mich von der Verzweiflung los,
Die mir die Sinne schon zerstören wollte.
Ach! die Erscheinung war so riesengroß,
Daß ich mich recht als Zwerg empfinden sollte.
(F, V 602-613)

FAUST
Der täglich Laufsteg ist ein Psychotop
wo Popanz Wagner mir die Schulter klopf
der Famulus
der Untertrottel
geschmeißvoll lebt so einer eine Strecke
lang
und heißt die Strecke spurig Weg
Doch jeden Dreckmenschs Nachteil
beködert einen Vorteil
Jetzt hat er mich erschreckt und aus der
Trauer auferweckt
(FBH, S. 69)

Neben solchen Transpositionen kann man noch eine andere Form intertextuellen Schreibens ausmachen, die als Fortschreibung des Prätextes definierbar ist: Beispielsweise wenn Margarethe – nun als Erwachsene („Als kleines Mädchen hieß ich Gretchen. Jetzt bin ich Margarethe und kein Mädchen mehr.“ FBH, S. 105) – Rache am jungen Faust (indirekt an Goethes Faust) übt³⁰⁴ und ihn beim „Walpurgisnachtfestchen“ zum Selbstmord drängt, der hanswurstiadische Formen³⁰⁵ annimmt:

Margarethe nähert sich dem eingerollten Faust, rollt ihn auf und schneidet ihm das Hemd auf. Sie schneidet so lange daran herum, bis es abfällt. Dann ritzt sie ihm sorgsam ein riesiges Kreuz auf die Brust und setzt das Messer am Mittelpunkt des Kreuzes an. Streng faßt sie nach Fausts Hand, umfaßt mit ihr den Messergriff und fordert ihn auf, sich das Brotmesser hineinzurammen. [...] Aus Ungeschicklichkeit rutscht dem jüngeren Faust das Messer ab, weswegen es sich in die Bauchhöhle bohrt. Gedärme quellen hervor. (FBH, S. 109)

Hinsichtlich des Kriteriums der Strukturalität nimmt „Troiluswahn und Cressidatheater“ eine Sonderstellung ein. Der originale Text³⁰⁶ wird in die Probensituation, in das Theater auf dem

³⁰⁴ Vgl. Krawehl, Stephanie: „*Die Welt abstecken wie eine Sau*“, S. 162.

³⁰⁵ In dieser Szene werden mehrere Vorgänge beschrieben, die Assoziationen mit der Hanswurstdiade wecken, beispielsweise die Malträtierung Wagners: „Frau Schwerdtlein wird auf den am Boden liegenden Wagner aufmerksam, stellt das Tablett ab, beginnt ihn zu necken und schließlich zu quälen. Sie gießt ein Glas nach dem anderen über Wagner aus, um schließlich Riesenbrote von Valentin zu holen, die sie Wagner in den Mund und in den Hintern stopft, nachdem sie ihm genüßlich die Hose geöffnet hat. Vor Vergnügen kreischt sie wie wahnsinnig auf.“ (FBH, S. 108)

³⁰⁶ Hinsichtlich der Vergleiche auf sprachlicher Ebene verstehe ich unter „Originaltext“ die von Schwab herangezogene deutsche Übersetzung Wachsmanns.

Theater, hineinmontiert, d. h. oft direkt zitiert, zugleich aber kommentiert, abgeändert, ins „Schwabische“ überführt und massiven Veränderungen unterworfen, wie in Folge veranschaulicht wird. In Bezug auf die inhaltliche Ebene wage ich zu behaupten, dass der Rezipient ohne die Kenntnis des Prätextes dessen Handlungsverlauf nicht nachvollziehen kann und widerspreche damit Schwab, der diesbezüglich meint, dass man auch ohne die Lektüre des Klassikers die „Story“ versteht.³⁰⁷ Von der Handlung in Shakespeares „Troilus und Cressida“ bleiben nämlich nur noch Bruchstücke erhalten, die über den gesamten Text verteilt werden. Die Probensituation rechtfertigt wiederum diese Aufsplitterung: Konstellationen und Situationen aus Shakespeares Stück werden teilweise aufgegriffen, verflüchtigen sich dann aber schnell wieder oder werden von anderen Themen überlagert, sodass man bis zuletzt nur ein oberflächliches Gefühl für die im Original behandelten Problematiken bekommt. Als Beispiel soll hier der Vergleich zwischen der Ratsversammlung der griechischen Fürsten in Szene drei des ersten Aktes bei Shakespeare und jener bei Schwab dienen: Wird bei Shakespeare mit großer Ernsthaftigkeit und viel Pathos über die Kriegssituation diskutiert (vgl. TC, S. 134-136), lässt Schwab die Erörterung der Lage in einen Streit über Wurstsemmeln übergehen, bei dem auch die Waffen gezückt werden:

ULYSSES

[...] (*Er wirft sich in Pose.*)

Und dies Fieber hält Troja auf den Füßen,

Nicht sein Sehnen. Die lange Rede kurz gerafft :

Troja steht, weil wir schwach sind, nicht durch eigene Kraft.

(*Erschöpft*)

Mensch, Nestor, jetzt können wir ein Schälchen Alterssabber ausverbrauchen, damit das Theaterhafte wieder ruhig steht, ruhig in sich wie eine antike Vase.

(*Er holt sich zu trinken und beißt in eine Wurstsemmel.*)

AENEAS

(*springt auf. Mit der linken Hand hält er die Spielkarten, mit der rechten hat er ein Schwert gezogen.*)

Heee, das ist die Semmel mit der Champignonaufschnittswurst. Die ist mir zugeordnet. Eure Leberkäs- und Extrawurstsemmeln sind gegen meine Geschmacksknospen angetreten und aufmarschiert und werden es nicht erleben, daß sich meine Magenschleimhäute ihnen hingeben.

AGAMEMNON

(*zieht auch sein Schwert*)

Schweig, Trojer, dies ist eine rein griechische Ernährungssequenz. Du wirst uns geschmäckerlich nicht schwächen können.

AENEAS

(*steckt sein Schwert großmütig wieder ein*)

Ha, dann sei sie euch gegönnt, die Champignonaufschnittswurst. Sie möge eure Schwäche festigen, auf daß sie nicht noch größer sich gebärde.

ULYSSES

Nichts Griechisches hat innenwirklich er sich jemals angestammt, unser Prolog – Aeneas, und Troja hielt er höchstwahrscheinlich für einen Abenteuerkinderspielplatz.

³⁰⁷ Vgl. Loibl, Elisabeth: *Philosoph & Popstar*, S. 152.

(Aeneas steckt ihm die Zunge heraus und spielt weiter Karten.)

NESTOR

(war etwas abwesend oder eingenickt)

Höchst klüglich hat Ulysses hier das Fieber

Entdeckt, das unser ganzes Heer krank macht. [...] (TW, S. 140/141)

Ab- und Ausschweifungen dieser Art kommen vermehrt vor, sodass der Prätext einerseits ironisch gebrochen und andererseits in seinem Illusionscharakter ausgestellt wird. Schwab bedient sich des originalen Theatertextes, indem er ihn in einen scheinbar klar strukturierten Rahmen einfügt, der dem traditionellen Spiel im Spiel-Modell folgt sowie formal in die klassischen fünf Akte gegliedert ist. Zugleich sprengt er diesen Rahmen nach allen Regeln der Kunst, wobei „[d]as Theater als der instruktivste Wahn und die herrschaftlichste Lüge ...“ (TW, S. 122)³⁰⁸ fixiert wird, wie es in der Anmerkung zum Ort heißt. Schwab zielt also auf eine „Theaterzernichtung“³⁰⁹ ab – er mixt alle Ebenen des Spiels und höhlt dadurch jegliche Konventionen des Repräsentationstheaters aus.

Die „Theaterzernichtung“ vollzieht sich hier als Zusammenbruch des Kunstgriffs „Spiel im Spiel“, als Zusammenbruch der Rollenidentität und als Zusammenbruch des Stils Shakespeares im Code Schwabs. Die Grenzen von Prozebühne, Shakespearebühne, Theaterbühne und gesellschaftlicher Bühne verschwimmen, die Kategorien von Spiel und Identität werden unterminiert.³¹⁰

Wie Krawehl hier beschreibt, geht die Auflösung der Bühnengrenzen mit der Mischung der Sprachstile einher, wie folgende Gegenüberstellung zeigen soll:

CRESSIDA Guten Morgen, Onkel Pandarus.
PANDARUS Guten Morgen, Nichte Cressida;
wovon redet Ihr? – Guten Morgen, Alexander –
Wie gehts Euch, Nichte? Wann wart ihr auf Burg
Ilium? (TC, S. 132)

CRESSIDA
Guten Morgen, Onkel Pandarus.
PANDARUS
Guten Morgen, Nichte Cressida; wovon redet
Ihr? Guten Morgen, Alexander, ach verfriß dich
endsam bühnenunterwärts, du Mastschwein ohne
Unterfutter. (TW, S. 132)

Shakespeares Text wird also als strukturelle Folie verwendet, doch wird sie permanent ausgefranst oder mit anderen „Geschichten“ durchsetzt. Auch das legt der Text offen, indem er beispielsweise Ulysses verlautbaren lässt, dass man „mit einer jedwedigen Geschichte eine jedwedig fremdselbige Geschichte voranerzählen [kann].“ (TW, S. 140) Es soll an dieser Stelle

³⁰⁸ In der Widmung von „Volksvernichtung“ bezeichnet sich Schwab (als Autor) als Lügner: „Mir selber zugewidmet, dem Autor, dem großräumigen Lügner.“ (Schwab, Werner: *Volksvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos*, S. 121.)

³⁰⁹ „Ein Theaterzernichtungslustspiel“ ist der Untertitel von Schwabs Drama „Endlich tot endlich keine Luft mehr“ – doch wäre er für „Troiluswahn und Cressidatheater“ noch passender, wo er als Programm aufgefasst werden könnte. (Vgl. Barnett, David: *Access denied*, S. 288.)

³¹⁰ Krawehl, Stephanie: „*Die Welt abstechen wie eine Sau*“, S. 91.

noch einmal auf die Aussage Schwabs hingewiesen werden, dass es nichts Neues zu erzählen gebe, sondern dass es darum gehe, etwas neu zu „codieren“.³¹¹

ULYSSES

[...]

Troja wäre schon nieder bis zum Grund
Und herrenlos des großen Hectors Schwert,
Ohne folgende Gründe.

Unser Hauptplatz ist ein fallbeispielförmiger Eiterherd geworden. Die Trauerweiden, die Parkbänke beschatten, beflegeln höhnisch die Fahne auf dem Kirchturm, weil unter den Trauerweiden, auf der Parkbankhaftigkeit, all jene fidelen Zustände eine Zustandsgebundenheit betreiben, die keine Zuständlichkeit haben dürften zueinander. Die Zustandsgebundenheit ist solchermassen das Geschlecht, der Zustand ist der Rang. Alles verfügt sich einander fremdblutig und artfremd in das Horizontale, und nichtig ein Gewerbe ist wenigstens überhauptfallsig noch eine Voraussetzung. Alles gratis.

[...]

Das war eine Scheißarschgeschichte, was? Aber man kann eben mit einer jedwedigen Geschichte eine jedwedig fremdselige Geschichte voranerzählen.

[...] (TW, S. 139/140)

Im Laufe der „Handlung“, vor allem in den letzten drei Akten, „verdrösl[t]“ (TW, S. 174) sich die Shakespeare'sche Geschichte zusehends, scheint nur noch punktuell durch und vermischt sich mit der „Campingfreizeitstimmung“ (TW, S. 174), bis zum Schluss Hector auf dem Campinggrill ermordet wird – zwar im Off, aber von Nestor eindrücklich geschildert (vgl. TW, S. 186).

Mit dem Kriterium der **Selektivität** wird der Grad der „Prägnanz der intertextuellen Verweisung“ erfasst, d. h. „wie pointiert ein bestimmtes Element aus einem Prätext als Bezugsfolie ausgewählt und hervorgehoben wird und wie exklusiv oder inklusiv der Prätext gefaßt ist, d. h. auf welchem Abstraktionsniveau er sich konstituiert.“³¹² Dabei stellt nach Pfister das wörtliche Zitat das Maximum an intertextueller Intensität dar. In „DER REIZENDE REIGEN“ und in „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“ kommt kein einziges direktes Zitat vor, dennoch konstituieren sich die intertextuellen Verweise auf keinem so hohen Abstraktionsniveau, dass sich die Bezüge nicht erkennen ließen. Wie oben gezeigt, „übersetzt“, d. h. radikalisiert, deformiert und entstellt Schwab den ursprünglichen Sinngehalt, der unter den Schwabschen Wortkaskaden dennoch durchscheint bzw. zumindest im direkten Vergleich als Bezugsfolie auszumachen ist.

In Bezug auf das Kriterium der Selektivität ist die Analyse von „Troiluswahn und Cressidatheater“ durch die metatheatrale Struktur ergiebiger. Die Kombination der beiden sprachlichen Codes in „Troiluswahn und Cressidatheater“ – Schwab beschreibt sie vorab im

³¹¹ Vgl. Siedenberg, Sven: *Erst die Sprache, dann der Mensch*, S. 32.

³¹² Pfister, Manfred: *Konzepte von Intertextualität*, S. 28.

Nebentext als „[d]ie Konklusioeinheiten Shakespeares und die todtraurig sich verlustierenden Sprachschmerzlektionen des sich immerzu windenden Autors“ (TW, S. 122) – gestaltet sich auf vielfältigste Weise. Einerseits zitiert Schwab direkt aus dem Primärtext, andererseits wandelt er die wörtlichen Zitate geringfügig (wie bei einem Wortspiel) ab, wodurch sich ein Interpretationsraum eröffnet: „PROLOG [...] unser Stück / Springt über den Beginn, die Erstlinge der Krämpfe, / Bis in die Mitte, und so viel folgt dann, / Wie man in einem Stück verstauen kann.“ (TW, S. 125)³¹³ Das einzige im Vergleich zum Original veränderte Wort – „Krämpfe“ anstatt „Kämpfe“ – kann als Metatext aufgefasst werden, als Kommentar Schwabs zu Shakespeares Stück, das sich oft, wie noch gezeigt wird, in Redeschwallen verliert und handlungstechnisch stillsteht. In manchen anderen direkten Zitaten ersetzt und erweitert Schwab einzelne Formulierungen durch „Schwabismen“:

HELENA Teurer Lord, Ihr seid voll von schönen Worten. (TC, S. 144)

HELENA Sündteurer Lord, Ihr seid ja umfassend überfüllt mit wunderhaften Worten. (TW, S. 165)

Wieder andere Passagen werden, ähnlich wie in „DER REIZENDE REIGEN“ und auch in „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“, sehr frei in eine komprimierte Schwab-Version überführt.

TROILUS O Pandarus – ich sag dir, Pandarus –
Wenn ich dir sag, da liegt mein Hoffen, ertränkt,
Erwidre nicht, wie viele Faden tief
Ersäuft es liegt. Ich sag dir, ich bin wahnsinnig
Nach Cressidas Liebe: du antwortest, „Sie ist schön“;
Gießt mir ins offene Geschwür des Herzens
Ihr Auge, Haar, Gesicht, den Gang, die Stimme;
Besprichst in deiner Predigt – O – diese ihre Hand,
Womit verglichen alle Weiße Tinte sind,
Die eigne Schande schreibend; gegen deren sanften Griff
Schwanflaum rauh ist, und ein Hauch von Berührung
Grob wie des Pflügers Faust. Das sagst du mir,
Und du sprichst wahr, wenn ich sage, ich liebe sie.
Doch redend so, statt Öl und Balsam legst du
In jeden Schnitt, den mir die Liebe gab,
Das Messer, das ihn machte. (TC, S. 131)

TROILUS
Also, meine Gehirnverdauung ist belastet von der
paralysierend schönen Schönheit Cressidas, die
in meinem bilderflutkatastrophierten Kopf einen
noch stetiger tropfenden Hintern ihr
schwerbewaffnetes Eigenheim heißen kann als
Helena und von ihrem Geschicklichkeitsonkel
Pandarus anverpriesen wird wie ein
metaphysischer Globalstaubsauger. Richtig?
(TW, S. 127)

³¹³ Im Gegensatz zu diesem Beispiel wird an anderen Textstellen auf die fehlerhafte Rezitation des Originaltextes durch die Schauspieler/innen hingewiesen: Als beispielsweise Troilus beklagt: „Doch bin ich schwächer als alle Frauenträume, / Zahmer als ein Schaf [...]“ (TW, S. 126), verbessert ihn Pandarus umgehend: „Neiin ... schwächer als eine Frauenträne, zahmer als Schlaf ... [...]“ (TW, S. 127).

Generell arbeitet Schwab mit einer starken Verknappung der Shakespeare'schen Figurenrede; so werden beispielsweise von den 29 Versen der Rede Agamemnons (vgl. TC, S. 134/135) lediglich drei vom Autor wörtlich zitiert und der Rest in Interjektionen aufgelöst bzw. auf das Wesentlichste heruntergebrochen:

AGAMEMNON
Neiiiin, äh ... nein ...
So, Fürsten, ist uns keine neue Sache,
Daß wir zurück sind hinterm Ziel bis jetzt,
Daß Trojas Mauern nach sieben Jahren Belagerung noch stehn
(*Plötzlich schlaff*)
Nun ja, äh ... nicht geklappt es bis total jetzoendlich totalitaristisch gänzlich ... und Schluß.
(TW, S. 136)³¹⁴

In „Troiluswahn und Cressidatheater“ kommen zuhauf „Schwabische“ Paraphrasierungen von Textstellen aus „Troilus und Cressida“ vor. Zudem folgt sehr oft auf ein direktes Zitat aus dem Originaltext ein Kommentar zum Inhalt oder Ton dieses Zitats als „verlustierende[...] Sprachschmerzlektion[...]“ (TW, S. 122) Schwabs:

AGAMEMNON
[...]
Was setzt Euch Groll die Gelbsucht auf die Wangen?
Der weite Vorsatz, den die Hoffnung macht
Bei jedem Plan, auf Erden hier begonnen,
Verfehlt die Größe der Erwartung : Rückschlag und Unstern
Wächst in den Adern hochgebäumter Taten,
Wie Knoten, wenn der Saft drängt und mischt,
Die starke Pinie verseuchen, und ihren Samen ...
Uahhh hehe, daß ein abgesunkener Hodensack als Kriegsbesprechung so anervögelt klingen mag, ist wohl ein präfreudianistisches Verdienst ... oder? (TW, S. 135/136)

Darüber hinaus nutzt der Autor im Prätext vorkommende Elemente als rein formale Bezugspunkte. Wird bei Shakespeare in der ersten Szene des dritten Aktes von Pandarus ein Lied vorgetragen, verfasst Schwab auch für sein „Coverdrama“ eines, wobei er einen Liedtext von Robert Gilbert (Komposition Ralph Benatzky)³¹⁵ aus dem Singspiel „Im weißen Rößl“ umdichtet und den pikanten Ton von Shakespeares Lied obszön übersteigert.

PANDARUS	PANDARUS
Ganz im Ernst, es beginnt so.	[...]
Liebt, liebt, noch und noch, liebt und liebt noch	Es muß was Wunderbares sein
mehr!	auf deiner Haut zu schwitzen

³¹⁴ An anderen Stellen bricht Schwab die Originalreden auch abrupt ab und leitet mit einem „Also peng“ (TW, S. 146) oder „Äh, ach was“ (TW, S. 177) zu einer verkürzten Schilderung über.

³¹⁵ Vgl. Songtexte.com: *Es muss was Wunderbares sein. Songtext von Ralph Benatzky.* <http://www.songtexte.com/songtext/ralph-benatzky/es-muss-was-wunderbares-sein-4b428372.html> (Zugriff: 22.08.2017).

Die Liebe lockt,
 Trifft Reh und Bock;
 Ihr Pfeil verletzt
 Nicht, was er ritzt,
 Er reizt die Wunde mehr.
 Oh, schreit das Paar, wir sterben gar!
 Und tödlich scheint der Stoß – dabei
 Macht er aus Oh ein Ah ah ah!
 Sterbend wächst Liebe neu.
 Oh oh zuerst, dann Ah ah ah!
 Oh oh, das stöhnt nach Ah ah ah! – Ah oh!
 (TC, S. 144)

es muß was Wunderbares sein
 auf deinem Lustloch nur zu sitzen.
 [...]
 Es muß was Wunderbares sein
 nur deine Scham zu lecken
 es muß was Wunderbares sein
 in deinem Fettarsch nur zu stecken
 [...]
 Es muß was Wunderbares sein
 nur deinen Stuhlgang zu servieren
 es muß was Wunderbares sein
 in deinem Bauch sich zu verlieren.
 (Lacht.)
 Es muß was Wunderbares sein
 nur deinen Dickdarm zu erpressen
 es muß was Wunderbares sein ...
 (TW, S. 168)

Diese Schilderung sollte einen Überblick über die verschiedenen „Grade in der Präganz der intertextuellen Verweisung“³¹⁶ in Schwabs „Troiluswahn und Cressidatheater“ bieten. Die Kombination und Durchmischung der Codes sowie der Ebenen des Spiels in Hinblick auf den „Zusammenbruch der Rollenidentität“³¹⁷ wird in der Figurenanalyse en détail analysiert.

Das letzte von Pfister genannte qualitative Kriterium ist jenes der **Dialogizität**, das besagt, dass „ein Verweis auf vorgegebene Texte oder Diskurssysteme von umso höherer intertextueller Intensität ist, je stärker der ursprüngliche und der neue Zusammenhang in semantischer und ideologischer Spannung zueinander stehen.“³¹⁸ In der nachfolgenden Figurenanalyse wird diesem Kriterium besondere Beachtung beigemessen, da sich ebendiese semantische Spannung durch den Rückgriff Schwabs auf ein Element in der Figurenzeichnung des Originals und der gleichzeitigen Modifikation desselben aufbaut und entlädt. An dieser Stelle werden deshalb nur einige grundlegende Aspekte ausgeführt.

Schöblier stellt in Bezug auf Schwabs „Fäkaliendramen“ fest, dass der Autor in seinen Texten Schattenseiten diskursiver Zusammenhänge aufzeigt:

Schwabs Verfahren besteht darin, die Hochwertbegriffe einer kulturellen Tradition – das Genie, den Künstler (in *Volksvernichtung*), den katholischen Glauben, die Rede vom menschlichen Geist – mit dem zu versetzen, was aus diesen Diskursen ausgegrenzt ist. So greift beispielsweise der Kannibalismus um sich, wie in *Übergewicht, unwichtig: Unform. Ein europäisches Abendmahl*. Bereits der Titel signalisiert, dass die exzessiven Körperphantasien die Kehrseite eines Katholizismus darstellen, der Sinnlichkeit und Körperlichkeit in einem evoziert und domestiziert.³¹⁹

³¹⁶ Pfister, Manfred: *Konzepte von Intertextualität*, S. 28.

³¹⁷ Krawehl, Stephanie: „Die Welt abstecken wie eine Sau“, S. 91.

³¹⁸ Pfister, Manfred: *Konzepte von Intertextualität*, S. 29.

³¹⁹ Schöblier, Franziska: *Augen-Blicke*, S. 249.

Dieses Verfahren wendet Schwab auch bei den „Coverdramen“ an, indem er an „klassische“ Texte anknüpft, in die darin verhandelten Diskurse eindringt und sie mit den Radikalismen in seinen Darstellungen und der Drastik seiner Bilder sowie der Anarchie und Aggressivität des „Schwabischen“ engführt. Schöblers Interpretation ist jener von Kovacs in Bezug auf Jelineks „Sekundärdramen“ nicht unähnlich. Kovacs schreibt, dass Jelinek darin Stimmen zu Wort kommen lässt, die in den Originalen unterdrückt oder gar nicht berücksichtigt werden: „Dieses Hörbarmachen fremder, aus dem gesellschaftlichen und kulturellen Gedächtnis verdrängter Stimmen ist eines der zentralen Anliegen des Sekundärdramas, das die Leerstellen der kanonisierten Texte füllt und die von den Dramen nicht repräsentierten ‚Anderen‘ sprechen lässt. Das Sekundärdrama lenkt den Fokus auf die Kehrseite der glatten Oberfläche, auf Unter- bzw. Abgründe [...]“³²⁰ In „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“ wird dies durch die Fokussetzung auf die Irrationalität, wie später noch detaillierter beschrieben wird, erzielt. Gleichzeitig tritt Schwabs Text mit dem Goethe’schen in einen Dialog, was dazu führen kann, dass man den alten Text aus einer neuen Perspektive betrachtet oder bestimmte Aspekte hinterfragt. Beispielsweise wenn Schwab Margarethe zur selbstbewussten und kühlen Rächerin macht und ihr damit, ähnlich wie es Kovacs für Jelineks „Sekundärdramen“ festhält, eine laute Stimme gibt³²¹, die einen starken Kontrast zur streng religiösen Figur in Goethes Text bildet. Im Allgemeinen wird die „Spannung“ zwischen den Prätexten und den „Coverdramen“ vordergründig dadurch erzeugt, dass Schwab das Irr- und Unsinnige und Chaotische der Existenz, die Kälte und Brutalität in den Beziehungen als zentrale inhaltliche Elemente exponiert. Damit „[kollabiert] [d]ie Grenzziehung zwischen U- und E-Kultur [...], weil das Gute, Wahre und Schöne fundamental und unhintergebar auf das Hässliche, den Schmutz und das Böse bezogen ist.“³²²

Der Unterscheidung Pfisters/Broichs zufolge, wonach die Einzeltextreferenz den Bezug eines Textes auf einen oder mehrere Texte und die **Systemreferenz** den Bezug eines Textes auf „hinter [Textkollektiva] stehende[...] und sie strukturierende[...] textbildende[...] Systeme[...]“³²³ beschreibt, lassen sich im Falle von Schwabs „Coverdramen“ beide

³²⁰ Kovacs, Teresa: *Unterbrechung, Übermalung, Dialog*, S. 235.

³²¹ Vgl. dazu auch die Textstelle: „MARGARETHE Dann bin ich ihm als IHNEN zugeordnet von dem echten Faust, weil er mich schlagen, lecken und verehren will, um Schuld zu haben und Vergebung, weil opportun den Tod es weidet, wenn unterwegs man sich unterwirft. [...] Ich bin gefunden, weil der ehrlich mordlüstige Erfinder ein einzig Mal auch treffen muß, was er erfand. So ist der Schuß die Waffe und die Waffe dann die Wunde.“ (FBH, S. 96)

³²² Schöbler, Franziska: *Augen-Blicke*, S. 252.

³²³ Pfister, Manfred: *Bezugsfelder der Intertextualität. Zur Systemreferenz*. In: Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität*, S. 52-58, S. 53. Dabei grenzt Pfister die Systeme auf sprachliche oder versprachlichte ein. Zudem beschränke ich mich hier auf die Referenz auf literarische Gattungen und klammere jene auf allgemeine Diskurstypen aus. (Vgl. dazu ebd., S. 54-56.)

Referenzarten ausmachen.³²⁴ Während die Einzeltextreferenz mithilfe der qualitativen Kriterien zur „Messung“ der Intensität der intertextuellen Verweise ausgeführt wurde, sollen nun auch noch systemreferentielle Gesichtspunkte angesprochen werden, die hinsichtlich einer Einordnung Schwabs in das postdramatische Theaterschaffen von Interesse sind. Wie bereits diskutiert, spielt Schwab gerne mit Gattungskonventionen und -grammatiken, indem er sie benützt und zugleich aushöhlt. Auch diesbezüglich müssen die Originale noch einmal genauer betrachtet werden, da interessanterweise alle drei zu ihrer jeweiligen Entstehungszeit nicht den gängigen Dramenkonventionen entsprachen: Dass Goethes „Faust“ alles andere als eine klassisch aufgebaute, homogene Tragödie³²⁵ darstellt, fasst Schöne prägnant zusammen:

Und weit hinaus noch über eine [...] Stilmischung, die das Tödernste mit Hochamüsantem, Entsetzliches mit Vergnüglichem verbindet, umfaßt die *Faust*-Dichtung ein ganzes Bündel von Gattungen oder Gattungszügen, Dichtarten und Darstellungsweisen, Spieltraditionen aus vielen Zeiten und vielen Literaturen. Sie erinnert an das Spiel im Puppentheater wie an das auf der Wanderbühne, zitiert mit dem *Prolog im Himmel* die großen Mysterienspiele oder holt in die *Nacht*-Szene das mittelalterliche Osterspiel herein, stellt in den Margareten-Szenen des Ersten Teils ein neuzeitlich Bürgerliches Trauerspiel vor und bildet im Helena-Akt des Zweiten Teils die antike Tragödie nach, nimmt ebenso die Dionysien wie das Satyrspiel in sich auf, die Zauberposse wie das Rüpelspiel, das geistliche Spiel und die Moralität wie die ‚Textsorten‘ der Revue, der Maskerade, des Umzugspiels oder des höfischen und des kultischen Festes [...].³²⁶

Darüber hinaus brachte der „Faust“-Text aus aufführungstechnischer Sicht Probleme mit sich³²⁷, was sich in den Daten zu den Uraufführungen widerspiegelt: „Faust I“ wurde erst 21 und „Faust II“ 22 Jahre nach der Drucklegung uraufgeführt.³²⁸

³²⁴ Zumal Einzeltext- und Systemreferenz sich auch nicht voneinander trennen lassen, jedoch jeweils mehr oder weniger intensiv auftreten.

³²⁵ Die von Aristoteles für ein geschlossenes Kunstwerk formulierten Regeln der Einheit von Ort, Zeit und Handlung werden vordergründig in „Faust II“, aber auch schon in „Faust I“ nicht eingehalten: Die Schauplätze sind vielfältig und wechseln, die Spielzeiten (v. a. in „Faust II“) erstrecken sich über eine enorme Zeitspanne und auch die Einheit der Handlung ist nicht gegeben, wie Albrecht Schöne erläutert: „Entschieden handlungswichtige, also eigentlich darstellungsbedürftige Vorgänge bleiben (keineswegs erst im Zweiten Teil) ausgespart und werden gleichsam ‚hinter die Bühne‘ verlegt. Auch sind einzelne Passagen nunmehr ‚erzählend‘ skizziert und der ergänzenden Vorstellungskraft des Lesers oder dem Improvisationsvermögen der Schauspieler überlassen worden. Unbekümmert um lückenlose Begründungen des Geschehens wird der Handlungszusammenhang (nicht nur in der *Frühen Fassung* des sogenannten ‚Urfaust‘) in fragmentarische Ausschnitte zerrissen, in eine Bilderreihe, eine Stationenfolge zerlegt.“ (Schöne, Albrecht: *Johann Wolfgang Goethe. Faust. Kommentare.* (Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, vierzig Bände hg. v. Apel, Friedmar u. a., Bd. 7/2). Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1994 (= Bibliothek deutscher Klassiker, 114), S. 44.)

³²⁶ Ebd., S. 18/19.

³²⁷ Vgl. Böhme, Gernot: *Goethes Faust als philosophischer Text.* Zug: Die Graue Edition 2005 (= Die Graue Reihe, Bd. 43), S. 10. Böhme verweist auf Willi Jasper, der zwei Hauptgründe für die Problematik hinsichtlich der szenischen Umsetzung ins Feld führt: einer ist der „Totalitätsanspruch der Dichtung“, die ein Ganzes darstellen will, und der andere ist die „allegorische und mythologische Darstellungsart“. (Vgl. ebd., S. 10/11.) Auch Schöne führt einzelne „nicht bühnenfähige Elemente“ an, die „Faust“ zum Lesestück machen. (Vgl. Schöne, Albrecht: *Johann Wolfgang Goethe. Faust. Kommentare.* S. 24/25.)

³²⁸ Vgl. ebd., S. 21/22. Böhme spricht in Bezug auf die Aufführungsgeschichte von „Faust II“ sogar von 44 Jahren zwischen der Veröffentlichung und der Uraufführung. (Vgl. Böhme, Gernot: *Goethes Faust als philosophischer Text.* S. 9.)

Auch Schnitzlers „Reigen“ wurde seinerzeit und das sogar vom Autor selbst als „vollkommen undruckbar“ und unaufführbar eingestuft³²⁹, wobei Schnitzler wohl nicht nur auf die Brisanz des Themas, sondern auch auf den Unterschied zwischen der Form³³⁰ seines Stückes und der gängigen Dramatik abhob: „[...] [F]ormal ist der Text zweifellos ein innovatives Experiment, das massiv von der üblichen Dramenproduktion abweicht, die bis dato eine um eine Hauptfigur gruppierte Serie von Geschehnissen mehr oder minder mimetisch ‚abbildete‘, während im *Reigen* zwar jede einzelne Szene mimetisch akzeptabel ist, nicht aber die Szenenfolge insgesamt, die eher etwas wie ein abstraktes Resümee aus einer Menge möglicher Geschichten darstellt.“³³¹ Sprengel hingegen hinterfragt diese Einschätzung des „Reigen“ als einen mit der Tradition brechenden dramatischen Text und stellt, auf den Untertitel der Erstausgabe „Zehn Dialoge“ verweisend, die Hypothese auf, „dass Schnitzler sich beim Schreiben dieses eigenwilligen Textes möglicherweise gar nicht in erster Linie als Dramatiker verstanden, sondern in einer anderen Tradition gesehen hat.“³³² Und zwar zieht Sprengel Rückschlüsse auf „die Tradition des philosophischen und/oder satirischen Dialogs, wie er in der griechischen Antike von Platon und Lukian ausgebildet wurde.“³³³ In Anbetracht der Tatsache, dass der Text seit fast hundert Jahren erfolgreich als Vorlage für Aufführungen dient, so der Gedanke Sprengels, kann er entgegen diversen Einwänden doch als Drama³³⁴ betrachtet werden – einzig die Gedankenstriche (wie auch immer man diese Stelle in der Aufführung lösen mag) stören „als Form der Ellipse inmitten einer an und für sich geschlossenen Szene [...]“. ³³⁵

Interessanterweise gibt es auch bei Shakespeares „Troilus und Cressida“ Diskussionspunkte hinsichtlich der Klassifizierung mittels traditioneller Kriterien. Dieses Stück gilt neben den zwei anderen Shakespeare’schen Dramen „Maß für Maß“ und „Ende gut, alles gut“ (oft werden andere seiner Stücke zu dieser Gruppe dazugezählt) als sogenanntes „problem play“. ³³⁶ Der kontrovers diskutierte Begriff wird einerseits für die Umschreibung einer „neue[n] eigene[n] Gattung im Mittelfeld zwischen Komödie und Tragödie“³³⁷ verwendet. Andererseits war für

³²⁹ Sprengel, Peter: *Reigen. Zehn Dialoge. Die ungeschriebenen Regeln der Liebe*. In: Kim, Hee-Ju/Saße, Günter (Hg.): *Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen*. Stuttgart: Reclam 2007 (= RUB 17532), S. 101-116, S. 101, S. 103.

³³⁰ Inhalt und Struktur des „Reigen“ gehen Hand in Hand.

³³¹ Wünsch, Marianne: *Reigen*, S. 73.

³³² Sprengel, Peter: *Reigen. Zehn Dialoge*, S. 103.

³³³ Ebd., S. 103.

³³⁴ Vor dem Hintergrund neuer Begriffsbildungen für solche nicht vollends den dramatischen „Regeln“ folgenden Texte könnte man den „Reigen“ sehr gut mit dem Begriff „Theatertext“ beschreiben.

³³⁵ Sprengel, Peter: *Reigen. Zehn Dialoge*, S. 104.

³³⁶ Vgl. Kluge, Walter: *Die Problemstücke. Einleitung*. In: Schabert, Ina (Hg.): *Shakespeare-Handbuch*, S. 434-436, S. 434.

³³⁷ Ebd., S. 435.

F. S. Boas, der den Begriff auf Shakespeares Dramen übertrug, „die Präsentation einer komplexen und verwirrenden Gewissensfrage, die auch den Zuschauer vor eine schwierige Entscheidung stellt, die nicht eindeutig ausfallen kann“³³⁸, kennzeichnend. Vielleicht hat Schwab gerade aufgrund der heiklen Frage der Zuordnung des Originals zu einer dramatischen Untergattung für seinen Text die Bezeichnung „Spiel“ gewählt. Damit greift er die Problematik auf, hält sich in der Definition relativ neutral und markiert gleichzeitig den unsystematischen, spielerischen Umgang mit dem Bezugstext. Außerdem wird in Schwabs Text Theater bzw. die „Theaterwirklichkeit“ (TW, S. 122) und die „Theaterbeschaffenheitsunzulänglichkeit“ (TW, S. 133) immer wieder zum Thema, worauf später noch genauer eingegangen wird. Gemeinsam ist den Texten Shakespeares und Schwabs, dass sie in Hinblick auf die Aufführung als sperrig gelten. Dementsprechend wurde das Shakespeare'sche Stück nach der Fertigstellung in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts vielleicht nur als Privataufführung oder möglicherweise gar nicht gegeben. Die Wiederaufführung des englischen Originals ist erst für das Jahr 1907 belegt³³⁹, die deutsche Erstaufführung fand bereits 1895 am Gärtnerplatztheater in München statt.³⁴⁰ Zu der von Schwab verwendeten deutschen Fassung sagt der Übersetzer Michael Wachsmann, dass es eine Anstrengung darstellte, „Formen und Haltungen zu finden, die die Situation erzählen.“³⁴¹ Der komplizierte Text habe, so der Regisseur der Inszenierung an den Münchner Kammerspielen Dieter Dorn, allen Beteiligten in der neunmonatigen (!) Probenzeit viel abverlangt.³⁴² Wie bereits angesprochen, führte die diffizile Beschaffenheit von Schwabs Textkonstrukt sogar dazu, dass das Uraufführungsprojekt in Hamburg (vor allem aufgrund der Zweifel vonseiten der Schauspieler/innen) fallen gelassen wurde. Dass es laut dem S. Fischer Theaterverlag seit der Uraufführung 1995 zu keiner weiteren Aufführung des Werkes kam³⁴³, zeugt ebenso von der Inkompatibilität des Textes mit dem Medium Theater.

Abschließend und zusammenfassend kann für Schwabs „Coverdramen“ Ähnliches festgehalten werden, wie es Kovacs für Jelineks „Sekundärdramen“ konstatiert. Die Gattung „Drama“ wird zitiert, deren Regeln werden aber bewusst nicht erfüllt, Gattungserwartungen werden

³³⁸ Kluge, Walter: *Die Problemstücke. Einleitung*, S. 434.

³³⁹ Diese Aufführung stellte damals für die „Times“ den „Beweis [für die] Unspielbarkeit“ des Textes dar. Vgl. v. Koppenfels, Werner: *Mehr Gottesdienst als Gott. Shakespeares Demontage von Heros und Eros*. In: Shakespeare, William: *Troilus und Cressida. Zweisprachige Ausgabe. Neu übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Frank Günther. Mit einem Essay und Literaturhinweisen von Werner von Koppenfels*. München: dtv 2002 (= dtv 12755), S. 324-347, S. 327.

³⁴⁰ Vgl. Kluge, Walter: *Troilus und Cressida*, S. 437, S. 440/441.

³⁴¹ N. N.: *Ganz einfach: Wir wollten nur alles. Dieter Dorn und Michael Wachsmann im Gespräch – ein Rückblick*. In: Dultz, Sabine (Hg.): *Die Münchner Kammerspiele*, S. 6-29, S. 15.

³⁴² Vgl. ebd., S. 15.

³⁴³ Stand: Juni 2017. Vgl. Trussina, Isa-Marie: *Aufführungen von „Troiluswahn und Cressidatheater“ nach der Uraufführung*. E-Mail vom 20.06.2017.

hervorgerufen und zugleich unterminiert. Dadurch wird „der Blick der/des RezipientIn [sic!] auf die Gattung selbst und ihre konstitutiven Merkmale gelenkt bzw. [werden] so erst ihre Merkmale und Konventionen sichtbar gemacht [...]“. ³⁴⁴ Außerdem rekurriert Schwab in gleicher Weise wie Jelinek auf Primärtexte, die sich zu ihrer Entstehungszeit der eindeutigen Kategorisierung als „Dramen“ versperren, und unterstreicht damit die Problematik einer glatten Zuordnung. ³⁴⁵

³⁴⁴ Kovacs, Teresa: *Unterbrechung, Übermalung, Dialog*, S. 232.

³⁴⁵ Kovacs, Teresa: *Drama als Störung. Elfriede Jelineks Konzept des Sekundärdramas*. Bielefeld: transcript 2016 (= Theater, Bd. 88), S. 129.

3. Analyse der Figuren in den „Coverdramen“ vor dem Hintergrund der Figurenkonzeption in den Originaldramen

Um den für eine Masterarbeit vorgesehen Rahmen nicht zu sprengen, werden die Figuren in den drei Originaldramen und in den „Coverdramen“ jeweils nur auf jene Aspekte hin untersucht, die in Bezug auf meine These aufschlussreich sind. Dementsprechend folgt dieses Kapitel folgendem Aufbau: Zunächst werden die relevanten Gesichtspunkte in der Figurenkonzeption der Prätexte beleuchtet und im darauffolgenden Schritt die Transformation ebendieser Figuren-Schwerpunkte bei Schwab beschrieben.

3.1. „DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER“

3.1.1. Das Figurenkonzept in Schnitzlers „Reigen“

In beinahe jeder Studie zu Schnitzlers ungemein viel rezipiertem „Reigen“ werden zwei konstitutive Merkmale ausgeführt, die meiner These zufolge für Schwab den Ausgangspunkt für seine Konzeption geboten haben: die Typisierung der Figuren und damit zusammenhängend die Mechanisierung/Automatisierung ihrer Beziehungen.

3.1.1.1. Die Figur als Typus

Das von Arthur Schnitzler im Winter 1896/97 verfasste Stück „Reigen“ mit dem Untertitel „Zehn Dialoge“ (ursprünglicher Titel „Liebesreigen“) folgt einer zyklischen Struktur: In zehn Szenen³⁴⁶ treffen sich immer zwei Figuren (jeweils eine männliche und eine weibliche), von denen eine in der nächsten Szene auf eine andere Figur trifft, die wiederum in der darauffolgenden Szene mit einer anderen auftritt. Geschlossen wird der Kreis, indem eine Figur

³⁴⁶ In der Literatur kommt für die Bezeichnung der einzelnen Episoden sowohl „Akte“ (Vgl. Fliedl, Konstanze: *Arthur Schnitzler*. Stuttgart: Reclam 2005 (= RUB 17653), S. 85) als auch „Szenen“ (Vgl. Wunsch, Marianne: *Reigen*, S. 71) oder beides gemischt (vgl. Scheffel, Michael: *Nachwort*. In: Schnitzler, Arthur: *Reigen*, S. 135-147, S. 140) vor. Ich schließe mich der Meinung Sprengels an, der die Bezeichnung des „Reigen“ als „Einakter-Zyklus“ als problematisch einstuft, „da die einzelnen Teilstücke des *Reigen* keine vergleichbare Selbständigkeit gewinnen, sondern Situationen eines seriellen Prozesses sind, die nur im Zusammenhang gewürdigt werden können.“ (Sprengel, Peter: *Reigen. Zehn Dialoge*, S. 104.) Die Tatsache, dass sich Schnitzler dagegen ausgesprochen hat, einzelne Szenen – auch wenn sie in sich geschlossen sind – isoliert aufzuführen, festigt die Argumentation Sprengels. (Vgl. Scheffel, Michael: *Nachwort*, S. 143.)

aus der letzten Szene auf eine aus der ersten Szene trifft. Insgesamt ist der Leser also mit zehn Figuren konfrontiert, die zehn verschiedene Paare bilden.

Bei diesen Figuren handelt es sich nicht um individuell ausdefinierte Charaktere, sondern um Typen³⁴⁷ aus unterschiedlichen Gruppen der Wiener Gesellschaft zur Zeit des Fin de Siècle, vom einfachen Volk aufsteigend bis zur Aristokratie. Einen ersten Hinweis auf diese entindividualisierende Setzung der Figuren bietet die Auflistung des Stückpersonals, das nicht mit Eigennamen, sondern mit gesellschaftlichem Stand oder Berufsbezeichnung angeführt ist: „DIE DIRNE“, „DER SOLDAT“, „DAS STUBENMÄDCHEN“, „DER JUNGE HERR“, „DIE JUNGE FRAU“, „DER EHEGATTE“, „DAS SÜSSE MÄDEL“, „DER DICHTER“, „DIE SCHAUSPIELERIN“, „DER GRAF“ (vgl. R, S. 6). Die sozialen Verhältnisse werden jeweils durch die äußeren Gegebenheiten der einzelnen Szenen abgesteckt. Der in den Regieanweisungen ganz am Beginn jeder Szene beschriebene Ort des Geschehens (z. B. „*An der Augartenbrücke*“ (R, S. 7), „*Ein behagliches Schlafgemach*“ (R, S. 43), „*Ein Cabinet particulier im Riedhof*“ (R, S. 54), „*Ein ärmliches Zimmer*“ (R, S. 111)) markiert bereits die gesellschaftliche Stellung der Akteure. Ebenso fungieren die erwähnten textilen Requisiten sowie jene kulinarischer Natur als Gradmesser für den sozialen Rang³⁴⁸: So ist das Stubenmädchen mit einer blauen Bluse bekleidet (vgl. R, S. 22) und muss sich mit einem Bier begnügen (vgl. R, S. 18), während das Süße Mädel³⁴⁹ Baisers, Obst, Käse und ungarischen Wein aufgetischt bekommt (vgl. R, S. 54) und die junge Frau weiße, bestickte Handschuhe, Hut, Schleier und Pelzmantille trägt (vgl. R, S. 26-28).³⁵⁰

Bedeutender als diese äußeren Umstände sind die spezifischen Verhaltensmuster, die die Figuren als jeweilige Repräsentant/innen ihrer Gesellschaftsschicht an den Tag legen. Die einzelnen Szenen sind mit zwei Ausnahmen (in der vierten Szene werden zweimal

³⁴⁷ Nach Pfister verfügt die Figur als Typ über „einen ganzen, kleineren oder größeren, Satz von Eigenschaften. Sie repräsentiert nicht eine einzige Eigenschaft (im Gegensatz zur Personifikation, Anm. d. Verf.), sondern eine soziologische und/oder psychologische Merkmalkomplexion. [...] [Die Typen sind] entweder [...] synchron aus der zeitgenössischen Charakterologie und Sozialtypologie bezogen, oder sie entstammen der diachronen Tradition vorgeprägter dramatischer Typen (*stock figures*).“ (Pfister, Manfred: *Das Drama*, S. 245.) Bei den Typen aus dem „Reigen“ trifft das Erstere zu. Die Typisierung nimmt laut Sprengel im zweiten Teil, also ab der sechsten Szene, ab, da z. B. die Schauspielerin und der Dichter – bei aller spielerischen Veränderung – nach persönlichen Modellen gezeichnet sind. (Vgl. Sprengel, Peter: *Reigen. Zehn Dialoge*, S. 112.)

³⁴⁸ Vgl. Polt-Heinzl, Evelyne: *Schnitzlers ‚Reigen‘*, S. 56.

³⁴⁹ Zur Figur des Süßen Mädels gilt es hier nur in aller Kürze anzumerken, dass sie wohl die im höchsten Maße typisierte Figur des „Reigen“ darstellt, da sie im Grunde als ein reines Wunschbild der Vorstellungswelt des Mannes entspringt und kein Pendant in der Realität aufweist. (Vgl. Janz, Rolf-Peter: *Zum Sozialcharakter des „süßen Mädels“*. In: Janz, Rolf-Peter/Laermann, Klaus: *Arthur Schnitzler: Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle*, S. 41-54.)

³⁵⁰ Vgl. dazu auch: Vogel, Juliane: *Hautnähe und Körperhaftung. Kleider bei Arthur Schnitzler*. In: Polt-Heinzl, Evelyne/Steinlechner, Gisela (Hg.): *Arthur Schnitzler*, S. 25-33, besonders S. 30-32. Vogel erörtert die Unterschiede zwischen den niederen und höheren Gesellschaftsschichten anhand der Gewichtung in der Thematisierung der Kleidung und dem damit zusammenhängenden Vorgang des Entkleidens im „Reigen“.

Gedankenstriche gesetzt und in der letzten Szene kommen keine Gedankenstriche vor)³⁵¹ in ihrem inneren Aufbau ident:

Der erste Teil der Szene besteht im *verbalen Vorspiel*, in dem die Partner die Voraussetzungen schaffen, unter denen für sie Sexualität mit dem anderen akzeptabel wird; der *Vollzug des Sexualakts* bleibt im Text eine durch Gedankenstriche signalisierte Leerstelle; ihm folgt ein *verbales Nachspiel*, in dem die Figuren sich über den Status ihrer derzeitigen Beziehung verständigen und erklären, ob sie die Beziehung fortsetzen wollen;³⁵²

Jedoch unterscheidet sich die Länge und Art des Umgangs der Paare „Ante coitum“ und „Post coitum“³⁵³ stark voneinander: „Während der Soldat und die Dirne noch sehr direkt das Ziel [...] ansteuern, wird der Verführungsaufwand mit Fortdauer der Reigenkette immer raffinierter und komplizierter, wie auch der Abschied, das Voneinander-Fliehen schichtenspezifische Eigenarten erhält.“³⁵⁴ Mit den Verhaltensarten gehen auch die entsprechenden Redeweisen einher: „Schnitzler setzt den direkten, fragmentarischen Stakkatostil der Unterschichten, das Bildungsdeutsch des Bürgertums, die Exzentritäten der Boheme (mit spielerischen Beschimpfungen) wie einen Graf-Bobbyhaften Aristokratenjargon gezielt ein.“³⁵⁵ Ergo wird das sexuelle Begehren, das alle Figuren antreibt³⁵⁶, vom jungen Herrn anders codiert („[...] *Sachlich:*) Sie haben eine schöne weiße Haut, Marie.“) als beispielsweise vom Dichter, der dem Süßen Mädel überschwänglich beteuert: „Aber ich bete dich ja an. (*Küßt sie heiß.*) Ich bete dich ja an, mein Schatz, mein Frühling ... mein ...“ (R, S. 79)³⁵⁷

Der Aufwand in der Vorbereitung des Sexualaktes hängt mit den zu beachtenden sozialen Konventionen³⁵⁸ und Normen in Bezug auf die Sexualmoral zusammen, die die Figuren theoretisch verinnerlicht haben (was sie unter anderem in der Artikulation der Angst, entdeckt

³⁵¹ Vgl. Schlösser, Hermann: *Gedankenstriche*, S. 42.

³⁵² Wunsch, Marianne: *Reigen*, S. 71.

³⁵³ Pfoser, Alfred: *Rund um den „Reigen“*, S. 28.

³⁵⁴ Ebd., S. 32.

³⁵⁵ Ebd., S. 32.

³⁵⁶ Auch wenn sich der sexuelle Trieb nivellierend auf die Figurenorganisation auswirkt, ist die Sexualität durch die Darstellung der damals möglichen Beziehungstypen im „Reigen“ strikt organisiert. Eine Liaison zwischen Soldat und Schauspielerin wäre beispielsweise undenkbar gewesen. (Vgl. Janz, Rolf-Peter: „Reigen“, S. 74./Sprengel, Peter: *Reigen. Zehn Dialoge*, S. 108/109.) Zudem gilt im Reigen, dass die männlichen Personen immer ranghöher sind (oder zumindest den gleichen sozialen Status haben) als ihre Gegenspielerinnen. Dass die sexuellen Vereinigungen standesgemäß durchgetaktet sind, bedeutet trotzdem nicht, dass sie normgerecht wären, denn gemäß der (offiziellen) Moral der damaligen Zeit war jede Form außerehelicher Sexualität mit einem Tabu belegt. In diesem Zusammenhang wird in der Forschung die zentrale Stellung der fünften Szene – nicht nur als strukturelle Mitte des Dramas, sondern auch wegen ihrer inhaltlichen Bedeutung – hervorgehoben, denn zwischen Ehemann und Ehefrau findet die einzig legitime sexuelle Verbindung statt. Darüber hinaus setzt der Ehemann hier zu Unterweisungen über die einzuhaltenden Regeln einer funktionierenden Ehe bzw. des sexuellen Lebens (des Mannes) vor der Ehe an, die sich auf dem Hintergrund des Wissens über den vorausgehenden Seitensprung der Ehefrau und den darauffolgenden des Ehemannes als heuchlerische Scheinreden erweisen. (Vgl. ebd., S. 108-112.)

³⁵⁷ Vgl. dazu auch: Sprengel, Peter: *Reigen. Zehn Dialoge*, S. 107.

³⁵⁸ Vgl. Samstad, Christina: *Der Totentanz*, S. 289.

zu werden, zum Ausdruck bringen wollen), deren praktische Nicht-Einhaltung in der Dialogführung aber – mehr oder weniger aufwendig – verschleiert werden soll.³⁵⁹ Demnach konstatiert Ursula Keller zu Recht: „Genauestens abgeschattiert in der sozialen Diktion sind es doch die immergleichen Floskeln, die da stereotyp wiederkehren und die permanente Präsenz gesellschaftlicher Kontrolle im Privatesten signalisieren [...]“. ³⁶⁰

Im schematischen Handeln und Reden offenbart sich, dass die Figuren keine psychologische Tiefe haben, sondern Rollenverpflichtungen folgen.³⁶¹ Auch die immer wiederkehrenden Fragen nach dem Namen oder dem Grad der Zuneigung, in denen sich ein scheinbares Bedürfnis nach Individualität manifestiert³⁶², entpuppen sich in ihrer Wiederholung als hohle Phrasen. Des Weiteren wird die Beantwortung persönlicher Fragen meist abgelehnt³⁶³ und auch ganz offen kommuniziert, dass individuelle Merkmale nicht interessieren. Ein hierfür modellhafter Wortwechsel von Soldat und Stubenmädchen in der Dunkelheit auf der Wiese hinter dem Prater, wo man „nicht zwei Schritt weit“ (R, S. 14) sieht, lautet:

STUBENMÄDCHEN.

... Ich kann dein G'sicht gar nicht sehn.

³⁵⁹ Vgl. Wunsch, Marianne: *Reigen*, S. 71/72. Dadurch entsteht Horst Thomé zufolge eine paradoxe Interaktion, „da die handlungsleitenden Intentionen, die der Andere erkennen und aufnehmen muß, und die verbalisierten Absichten einander widersprechen. Damit sie gleichwohl gelingen kann, ist eine komplizierte Codierung erforderlich, die das ‚So-tun-als-täte-man-nicht‘ institutionalisiert und für die Teilnehmer handhabbar und berechenbar macht.“ (Thomé, Horst: *Arthur Schnitzlers „Reigen“ und die Sexualanthropologie der Jahrhundertwende*. In: *Arthur Schnitzler. TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur*. Bd. 138/139 (1998), S. 102-113, S. 108.)

³⁶⁰ Keller, Ursula: *Böser Dinge hübsche Formel. Das Wien Arthur Schnitzlers*. Frankfurt a. M.: Fischer 2000, S. 190/191.

³⁶¹ Diese Figurengestaltung erklärt sich Keller aus den historisch-gesellschaftlichen Umständen heraus, die den Menschen, dessen Ich sich in der Krise befindet, in ein Korsett drängen. „Ob Karussell, Marionettentheater oder Puppenspiel, das übergeordnete Allgemeine, das die Bewegungen der Individuen nach seinen Gesetzen koordiniert, ist – ohne je thematisch zu sein – allgegenwärtig. Präsenzer als in dem, was es den Individuen antut, kann es nicht sein. Wo das vereinzelte Besondere der Übermacht des Allgemeinen ausgesetzt ist, da stößt der analytische Blick in den Tiefen des Einzelnen auf die nivellierende Signatur des Ganzen. Im stagnativen Kontext des Wien von 1900 muß das zerfallende, kernlose, unrettbare Ich, das die flottierenden Elemente um kein Ich-Zentrum mehr zu gruppieren vermag, zum Typus erstarren.“ (Keller, Ursula: *Böser Dinge hübsche Formel*, S. 198.) Keller zitiert hier Schnitzler, der in seinem „Buch der Sprüche und Bedenken“ (Schnitzler selbst beschreibt dieses im Jahr 1927 erschienene Werk als „eine Reihe von Bemerkungen, die anlässlich von Erlebnissen, äußeren und inneren, manchmal nach reiflicher Erwägung, öfter noch aus einer augenblicklichen Stimmung heraus aufgezeichnet wurden“ Schnitzler, Arthur: *Buch der Sprüche und Bedenken. Aphorismen und Fragmente*. In: Schnitzler, Arthur: *Gesammelte Werke. Aphorismen und Betrachtungen*. Hg. v. Robert O. Weiss. Frankfurt a. M.: Fischer 1967, S. 5-133, S. 7) vom Wesen des „kernlosen Menschen“ schreibt: „Die Seele mancher Menschen scheint aus einzelnen gewissermaßen flottierenden Elementen zu bestehen, die sich niemals um ein Zentrum gruppieren, also auch keine Einheit zu bilden imstande sind. So lebt der kernlose Mensch in einer ungeheuren und ihm doch niemals völlig zu Bewußtsein kommenden Einsamkeit dahin.“ (Ebd., S. 53. Vgl. dazu auch: Le Rider, Jacques: *Tiefenpsychologie und Psychiatrie*. In: Jürgensen, Christoph u. a. (Hg.): *Schnitzler-Handbuch*, S. 35-39, S. 38/39.)

³⁶² Vgl. Scheffel, Michael: *Nachwort*, S. 143.

³⁶³ Vgl. Neuse, Erna: *Die Funktion von Motiven und stereotypen Wendungen in Schnitzlers „Reigen“*. In: *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur*. Vol. 4 (1972), S. 356-370, S. 362/363.

SOLDAT.

Ah was – G'sicht ... (R, S. 15)

Konstanze Fliedl interpretiert diese und andere Stellen im „Reigen“ als Zeichen für eine Anonymisierung von Käufer und Ware am Liebesmarkt.³⁶⁴ Überhaupt ist in der Dunkelheit, die bereits am Beginn jeder Szene herrscht oder in deren Verlauf herbeigeführt wird, im Prinzip jede Figur austauschbar.³⁶⁵ So mahnt das Süße Mädel in seiner kecken Art den Dichter: „Na, paß nur auf, daß du mich mit keiner andern verwechselst.“ Worauf er – die Verwechslungsgefahr bestätigend – erwidert: „Es ist seltsam, ich kann mich nicht mehr erinnern, wie du aussiehst.“ (R, S. 76) Neben der Dunkelheit ist das häufig auftauchende Requisit Schleier laut Nicole Terwort als ein Symbol für den Verlust von Identität aufzufassen.³⁶⁶

3.1.1.2. (Ge-)Triebhaftigkeit und Mechanik der Beziehungen

Die hier beschriebene Entindividualisierung der einzelnen Figuren wird im Speziellen durch die originäre Struktur des „Reigen“ vorangetrieben bzw. erst durch sie wirklich greifbar: „Erst die Form der konsequenten Wiederholung zeigt in aller Anschaulichkeit, wie austauschbar der jeweilige Partner ist und wie schablonenhaft die Figuren agieren [...]“.³⁶⁷ Vor dem Hintergrund der Wiederholung desselben Grundgerüsts auf Handlungs- und Dialogebene ist es nachvollziehbar, dass für die Beschreibung der Funktionsweise der Dramaturgie von Schnitzlers „Reigen“ immer wieder Bilder aus dem Bereich der Mechanik gewählt werden, so beispielsweise von Polt-Heinzl: „Auch Schnitzlers *Reigen* ist als Rundtanz angelegt, mit einer Choreographie, die wie ein Zahnradmechanismus funktioniert. Zehn Figuren werden über

³⁶⁴ Vgl. Fliedl, Konstanze: *Arthur Schnitzler*, S. 88.

³⁶⁵ Vgl. Neuse, Erna: *Die Funktion von Motiven und stereotypen Wendungen in Schnitzlers „Reigen“*, S. 366./Terwort, Nicole: *Ich-Entwertung und Identitätsverlust in Arthur Schnitzlers Dramen: „Reigen“, „Anatol“ und „Komtesse Mizzi“*. In: Lindken, Hans-Ulrich (Hg.): *Das Magische Dreieck. Polnisch-deutsche Aspekte zur österreichischen und deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1992 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1308), S. 10-28, S. 26.

³⁶⁶ Vgl. ebd., S. 26.

³⁶⁷ Scheffel, Michael: *Nachwort*, S. 143. Nicht nur der Ablauf der Szenen wiederholt sich, sondern in manchen Szenen verweisen die Figuren selbst auf frühere Erlebnisse bzw. die Ähnlichkeit des/der aktuellen Liebhabers/Liebhaberin mit einer/einem Verflorenen. (Vgl. Pfoser, Alfred: *Rund um den „Reigen“*, S. 30.) Infolgedessen wird die Austauschbarkeit ausgestellt. „Durch die zirkulierenden Bilder und Klischees hindurch aber enthüllt die Mechanik des Reigens ihre unbarmherzige Gestalt: Wo jeder jeden funktionalisiert und jeder gegen jeden austauschbar ist, erscheinen alle Begegnungen beliebig und alle Konstellationen zufällig. Die abwesenden ‚anderen‘, gegen die die erotischen Protagonisten jederzeit ausgetauscht werden können, sind denn auch ständig präsent. Die kaum noch bewußte Sehnsucht nach Einzigartigkeit hat sich längst der nivellierenden Macht des Tausches gebeugt [...]“ (Keller, Ursula: *Böser Dinge hübsche Formel*, S. 194.)

Keilriemen des sexuellen Begehrens [...] miteinander verkettet [...].³⁶⁸ Aus diesem Grund erachtet Schlösser den jetzigen Titel des „Reigen“ auch als schlüssiger als den ursprünglichen („Liebesreigen“) und erkennt in dem wie automatisch erscheinenden Ablauf die wirkliche Sprengkraft des Textes:

Tatsächlich ist der erste Titel nicht der beste, denn hier geht es nicht um „Liebe“, sondern um deren Rohstoff, die Sexualität. Fünf Frauen und fünf Männer werden hier zusammengebracht, um sich zu paaren. Doch liegt in dieser Reduktion des Menschlichen auf das Geschlechtliche noch nicht die größte Provokation des Stückes. Anstößiger ist, dass die Beteiligten ständig die Partner wechseln, und die womöglich größte moralische Herausforderung des *Reigen* besteht darin, dass die Liebesbegegnungen in mechanischer Zwangsläufigkeit zustande kommen.³⁶⁹

Im Jahr 1993 – zu dem Zeitpunkt lag Schwabs „DER REIZENDE REIGEN“ schon vor – schrieb Pfoser in einer Monografie zu Schnitzlers „Reigen“, dass ebendiese Konstitution des Stückes als eine Art Getriebe mitunter seine Modernität ausmacht: „Die erstarrte Mechanik der Beziehungen, die reale Ferne zwischen den so geselligen Individuen, ihre Fremdheit sich selbst und anderen gegenüber, die großen Ängste und die kleinen Ausflüchte, das Ersticken der Gefühle inmitten der Rollenpanzer: der Problemkatalog beweist, daß Schnitzler seine Modernität behaupten kann. Die Hinwendung zu seinem Werk bestätigt dies.“³⁷⁰ In diesem Sinne erfasst auch Lotte S. Couch, die eine psychoanalytische Interpretation des „Reigen“ vornimmt und einen Vergleich zwischen den Freud’schen (Trieb-)Theorien und Schnitzlers Text zieht, die Figuren als „Ersatzobjekte“, die die wirklichen Wünsche des jeweils anderen nicht erfüllen können.³⁷¹

Von diesen Bildern des mechanischen Ablaufs und der Objekthaftigkeit der Figuren ist es schließlich nicht mehr weit zu einem Interpretationsansatz unter Zuhilfenahme des

³⁶⁸ Polt-Heinzl, Evelyne: *Schnitzlers ‚Reigen‘*, S. 49. Dass sich Schnitzler in einem Brief gegen das Bild der Kette im Sinne einer „verhakenden Notwendigkeit“ der einzelnen Akte ausgesprochen hat, aber die Verknüpfung dennoch dramatisches Prinzip ist, wird von Janz diskutiert. (Vgl. Janz, Rolf-Peter: „*Reigen*“, S. 59/60.) Auch auf der Mikroebene (am Ende der zweiten Szene) wird der Zahnradmechanismus geradezu versinnbildlicht: „STUBENMÄDCHEN. Ja, ich werd warten. (*Sie treten in den Tanzsaal ein.*) / SOLDAT. Wissen S’, Fräul’n Marie, ein Glas Bier lassen S’ Ihnen geben. (*Zu einer Blondin sich wendend, die eben mit einem Burschen vorbeitanzt, sehr hochdeutsch.*) Mein Fräulein, darf ich bitten? –“ (R, S. 18) Soeben hat sich der Zahn des Rädchens „Soldat“ von der Zahnücke des Rädchens „Stubenmädchen“ gelöst und fügt sich gleich – sich weiterdrehend – in die Zahnücke des Rädchens „eine Blonde“ ein, die sich gleichzeitig (tanzend) von dem Zahn des Rädchens „ein Bursche“ löst.

³⁶⁹ Schlösser, Hermann: *Gedankenstriche*, S. 36. Terwort stellt – auf Henri Bergson rekurrend – für das Verhalten Anatols aus dem gleichnamigen Einakter-Zyklus etwas fest, was wohl auch auf den „Reigen“ übertragen werden kann: Die „Aufprägung von etwas Mechanischem auf etwas Lebendiges“ ergibt eine gewisse Komik. (Vgl. Terwort, Nicole: *Ich-Entwertung und Identitätsverlust in Arthur Schnitzlers Dramen*, S. 16.) Auch Pfoser spricht dem Text eine komische Wirkung zu, die durch die Wiederholung bzw. Parallelität der Situationen sowie durch die Stereotypik erzeugt wird. (Vgl. Pfoser, Alfred: *Rund um den ‚Reigen‘*, S. 28/29.)

³⁷⁰ Ebd., S. 27.

³⁷¹ Vgl. Couch, Lotte S.: *Der Reigen: Schnitzler und Sigmund Freud*. In: *Österreich in Geschichte und Literatur (mit Geographie)*. H. 4, 16. Jahrgang (1972), S. 217-227, S. 223.

Marktmodells. Stephanie Catani zufolge handelt es sich um keinen Zufall, dass die Darstellung von „Sexualität als Ware“ – nämlich in der ersten (Dirne und Soldat) und in der zehnten Szene (Graf und Dirne) – die Rahmung der gesamten Szenenfolge bildet, denn hier zeigt sich ganz offensichtlich, dass Liebe im „Reigen“ allgemein zum Geschäft³⁷² geworden ist, und zwar in Bezug auf ihre Ablaufmechanismen, die von den Frauenfiguren durchschaut und thematisiert werden.³⁷³ Als Beispiel führt Catani die Äußerung des Stubenmädchens an, das nach dem Sexualakt mit dem Soldaten genau weiß, dass der „Konsum“ seinerseits nun weitergeht: „Freilich, ich weiß schon, jetzt kommt die Blonde mit dem schiefen Gesicht dran!“ (R, S. 17)³⁷⁴ Ebenso auf den routinemäßigen Verbrauch anspielend, fragt die Schauspielerin den Dichter: „Nun, wem bist du in diesem Moment untreu?“ (R, S. 89) Noch deutlicher als Catani geht Horst Albert Glaser auf die Analogie zum Markt ein: „Ähnlich dem ökonomischen kennt der Liebesmarkt des liberalen Modells keine institutionalisierten oder privilegierten Abnehmerbeziehungen des homo sexualis. Die Zirkulationssphäre [sic!] reguliert sich durch den Mechanismus von Angebot und Nachfrage. Was ihn vom ökonomischen wieder trennt, ist die Abwesenheit des universellen Tauschmittels Geld.“³⁷⁵ Bei Schnitzler werden Geld bzw. andere Tauschmittel in den unteren Klassen der Gesellschaft zum Thema, etwa wenn die Dirne vom Soldaten „ein Sechserl für’n Hausmeister“ (R, S. 11) verlangt oder der Soldat dem Stubenmädchen als Abfertigung ein Bier vorschlägt (vgl. R, S. 18). Auch in der nächsten Szene muss sich das Stubenmädchen mit einer nicht-monetären Tauschware (Zigarre) zufrieden geben, die sie heimlich entwendet (vgl. R, S. 24). Die Geschäftsthematik in ihrer ökonomischen Dimension ist also schon bei Schnitzler, wenn auch nicht vordergründig, im Keim angelegt und wird in „DER REIZENDE REIGEN“ hochgradig potenziert, indem sie sich durch das gesamte Stück zieht. Dass bei Schwab der Vergleich mit dem kapitalistischen Tauschhandel und Marktmechanismus vollends zündet, wird in Folge dargelegt.

³⁷² Der „Reigen“ ist, so stellt Fliedl fest, Schnitzlers „schärfste und souveränste Abrechnung mit dem Liebesgeschäft.“ (Fliedl, Konstanze: *Arthur Schnitzler*, S. 85.)

³⁷³ Vgl. Catani, Stephanie: *Gender-Konstellationen: Männer und das Männliche – Frauen und das Weibliche*. In: Jürgensen, Christoph u. a. (Hg.): *Schnitzler-Handbuch*, S. 309-317, S. 317.

³⁷⁴ Vgl. ebd., S. 317.

³⁷⁵ Glaser, Horst Albert: *Arthur Schnitzler und Frank Wedekind – Der doppelköpfige Sexus*. In: Glaser, Horst Albert (Hg.): *Wollüstige Phantasie. Sexualästhetik der Literatur. Aufsätze über Sade, Bataille, Genet, Miller, Nabokov, Schnitzler, Wedekind*. München: Carl Hanser 1974 (= Reihe Hanser, Bd. 147), S. 148-184, S. 159. Gerade wegen der Irrelevanz der Rolle, die das Geld spielt, hinkt laut Janz der Vergleich mit dem Marktmodell. Zudem merkt Janz an, dass zwar das Prinzip von Angebot und Nachfrage herrsche, dass aber „keineswegs [...] die liberale Illusion von der prinzipiellen Gleichheit der am Tausch Beteiligten“ bestehe. (Vgl. Janz, Rolf-Peter: „*Reigen*“, S. 57/58.) Dieser Aspekt wird von Glaser jedoch durchaus berücksichtigt, indem er an seinen Vergleich mit dem Marktmodell eine wesentliche Bemerkung anhängt, nämlich dass Schnitzler die institutionalisierten Beziehungen nicht sprengt, sondern sie „unterspült“. (Vgl. Glaser, Horst Albert: *Arthur Schnitzler und Frank Wedekind*, S. 160.)

3.1.2. Das „technologisierte“ Personal in Schwabs „DER REIZENDE REIGEN“

Eingangs gilt es anzumerken, dass Schwabs „DER REIZENDE REIGEN“ das von der Forschung am meisten und besten bearbeitete „Coverdrama“ ist, was wohl daran liegen mag, dass es sich hier um den zugänglichsten Text des Dramenbandes handelt. Neben einigen Hochschulschriften sind mehrere wissenschaftliche Artikel vorhanden, die vergleichende Analysen der beiden Werke mit unterschiedlicher Fokussetzung vornehmen. Ich kann mich also in meinen Ausführungen auf die bisherigen Untersuchungen stützen und auf ihnen aufbauen, wobei mein Schwerpunkt wieder lediglich auf der „Mechanisierung“ der Figur liegt.

Schwab selbst regt in folgender Aussage über das „Reigen“-Cover eine Betrachtung in diese Richtung an: „Beim ‚Reigen‘ ist der Übertragungsvorgang auf heute relativ neutral, denn da geht es immer nur ums Ficken, und das ist immer das Gleiche. Trotzdem besteht meine Leistung darin, den ‚Reigen‘ technologischer zu erzählen, als das zu Schnitzlers Zeiten möglich war.“³⁷⁶ Dass eine „technologische“³⁷⁷ Komponente der Figurenzeichnung und Dramaturgie von Schnitzlers Text immanent ist, wurde in der vorangegangenen Darstellung hinlänglich gezeigt; wie Schwab diese aufgreift und intensiviert, wird Inhalt der folgenden Ausführungen sein.

3.1.2.1. Die Figur als Maschine: Objekthaftigkeit

Beleuchtet man Schwabs Figuren in „DER REIZENDE REIGEN“ im Vergleich zu Schnitzlers Typen, fällt vordergründig auf, dass all jene Aspekte, die Schnitzler zur Konturierung und Distinktion der gesellschaftlichen Schichten eingesetzt hat, bei Schwab nur noch schwach durchblitzen. Er bringt die Figuren zwar – analog zu Schnitzler sozial abgeschattiert – auf den aktuellen Stand („DIE HURE“, „DER ANGESTELLTE“, „DIE FRISEUSE“, „DER HAUSHERR“, „DIE JUNGE FRAU“, „DER EHEMANN“, „DIE SEKRETÄRIN“, „DER DICHTER“, „DIE SCHAUSPIELERIN“, „DER NATIONALRATSABGEORDNETE“), die Differenzierung der gesellschaftlichen Ränge, die durchaus nicht mehr denselben Grad an Heterogenität wie bei Schnitzler aufweisen, und die damit zusammenhängenden Unterschiede von Milieu und Aufmachung des Zusammentreffens sind aber nicht mehr in der Weise essentiell wie bei Schnitzler.³⁷⁸ Besonders deutlich wird die Nivellierung in Anbetracht der

³⁷⁶ Lux, Joachim: *Werner Schwab im Gespräch mit Joachim Lux*, S. 90.

³⁷⁷ In diesem Zusammenhang fasse ich den von Schwab verwendeten Begriff „technologisch“ im Sinne von emotionslos, distanziert, unpersönlich, materiell, mechanisch, maschinell, technisch auf.

³⁷⁸ Im Gegensatz zu Schnitzler könnte bei Schwab, der Zeit gemäß, jede Figur mit jeder sexuell interagieren. In Bezug auf die realen Milieus seiner Zeit und Lebenswelt hat Schwab auch eine klare Stellungnahme abgegeben,

Sprachgestaltung in den grundsätzlich gleich wie bei Schnitzler aufgebauten Szenen (Dialog³⁷⁹ – Geschlechtsverkehr – Dialog): „Während der ‚Reigen‘ von Schnitzler schichtenspezifische Dialoge in einer Weise inszeniert, der man eine gewisse idiomatische Authentizität und gesellschaftskritische Funktion nachsagen kann, sind es im REIGEN [...] nur noch referentielle Restbestände, welche von der enormen Künstlichkeit der Schwabschen Sprache gleichsam verschluckt werden.“³⁸⁰ Schwab drückt allen Figuren dieselbe Sprache auf, die von Wołkowicz demnach als „homogenisierte und homogenisierende Sprache“³⁸¹ bezeichnet wird. In diesen Zusammenhang ist auch Schwabs Vermerk zur Sprache in „DER REIZENDE REIGEN“ zu stellen: „DIE unerhörte Sprache gehört einfach standrechtlich erschossen von EINER Sprache.“ (RR, S. 6) Die verschiedenen Jargons („unerhört“ im Sinne von „sich durch eine Besonderheit auszeichnend“³⁸²) werden radikal ersetzt durch eine allen Figuren gemeine Sprache. Dadurch wird der Individualitätsverlust bei Schwab im Vergleich zu Schnitzlers Text noch weiter vorangetrieben.³⁸³ Demgemäß fallen bei Schwab wiederum auch Komponenten weg, die in Schnitzlers „Reigen“ den Ruf der Figuren nach Individualität, d. h. den Wunsch, ein/e

und zwar, dass sich alles „überlappt und vermischt“ und es kein „intaktes oder großbürgerliches Milieu“ mehr gibt. (Vgl. Koberg, Roland/Nüchtern, Klaus: *Vernichten, ohne sich anzuputzen*, S. 5.) Demgemäß vergleicht sich der Abgeordnete in „DER REIZENDE REIGEN“ in beruflicher Hinsicht sogar mit der Hure: „HURE [...] Was bist denn du eigentlich von Beruf? ABGEORDNETER Auch so eine traurige Zeitrechnung bin ich ... wie du, auch so ein Bezugsballawatsch.“ (RR, S. 57)

Auch in Bezug auf die Beschreibung der Örtlichkeiten des Zusammentreffens ist bei Schwab im Vergleich zu Schnitzler nicht mehr dieser Detailreichtum gegeben – Schwab beschränkt sich meist auf sehr knappe Angaben. Zu beachten ist diesbezüglich auch seine dem Stück vorangestellte Notiz zum Raum: „Der tendenziöse Raum ist die Voraussetzung für eine umfangreiche Sammlung.“ (RR, S. 6) Eine mögliche Interpretation könnte sein, dass Schwab den Raum immer schon von bestimmten Anschauungen (etwa von denen Schnitzlers?) gekennzeichnet sieht, es den „leeren“, von jeglichen Werten (be)frei(t)en Raum also nicht gibt. Die Charakterisierung „tendenziös“ erschließt sich mir in diesem Zusammenhang aber nicht vollends, vor allem nicht in Hinsicht auf den zweiten Teil des Satzes. Die „umfangreiche Sammlung“ erinnert an Schwabs Untertitel zu „Abfall, Bergland, Cäsar“, nämlich „Eine Menschengsammlung“, bei dem er (wie bereits oben erwähnt) auf die Genre-Tradition der Charaktertypologie zurückgreift und das Alphabet zum Ordnungsprinzip erhebt. Die Unterordnung der Figuren unter dieses serielle Prinzip sowie der Untertitel (bzw. die Genre-Definition), der „eine ‚Inventarisierung‘ von Menschen ankündigt“, verweisen auf eine entindividualisierende Figurenkonzeption. (Vgl. Nuber, Achim: *Traditionelle Modernität in Werner Schwabs Erzähltext „Abfall, Bergland, Cäsar. Eine Menschengsammlung“*. In: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft*. 1. Halbband, Jahrgang XXVI (1995), S. 65-74, S. 68.) In „DER REIZENDE REIGEN“ nimmt Schwab eine weitere Reduktion vor und schreibt nicht mehr von einer „Menschengsammlung“, sondern nur noch von einer „Sammlung“, wodurch die Objekthaftigkeit der Figuren stärker herausgekehrt wird.

³⁷⁹ Anna Wołkowicz bezweifelt, dass sich die Sprechtexte als „Dialoge“ bezeichnen lassen, da doch jeder für sich spricht, ohne wirklich auf den anderen einzugehen. (Vgl. Wołkowicz, Anna: *Zwei „Reigen“*. In: Surowska, Barbara (Hg.): *Das intellektuelle Europa der Jahrhundertwenden*. Warschau: Universität Warschau 2000, S. 159-167, S. 163.)

³⁸⁰ Fuest, Leonhard: *Nach dem Schwindel*, S. 471.

³⁸¹ Wołkowicz, Anna: *Zwei „Reigen“*, S. 160. Wegen des immer gleichen Idioms verliert laut Wołkowicz die fünfte Szene bei Schwab auch ihre zentrale Bedeutung, denn „[d]ie Predigt des Mannes über den Ernst der Ehe, die voreheliche Reinheit der Frau und die ‚moralischen Affengesichter‘, die ein ‚männliches Leben‘ braucht, um ‚ein Frauenleben auskennen (zu) können‘, ist halt eine der vielen pathetisch-obszönen Reden, die in diesem Drama gehalten werden.“ (Ebd., S. 160.)

³⁸² DUDEN online: *unerhört*.

http://www.duden.de/rechtschreibung/unerhoert_unglaublich_besonders#Bedeutung3 (Zugriff: 03.02.2017).

³⁸³ Vgl. Samstad, Christina: *Der Totentanz*, S. 301.

individuelle/r Partner/in zu sein, (zumindest oberflächlich) zum Ausdruck gebracht haben. Individuelle Lebensgeschichten sollen gar nicht zur Sprache kommen, wo es nur um Sex geht, folglich lautet die Ansage der Hure: „Jetzt mußt du versuchen, deine Geschichte hinter dem Schließmuskel zurückzuhalten. Eine Lust hat niemals eine Vergangenheit.“ (RR, S. 8) In Schwabs Szenen-Reigen wird folglich nicht einmal mehr nach dem Namen des Gegenübers gefragt, mit Ausnahme von Szene sieben, wobei der Dialog vor der Folie Schnitzlers (und durch den absichtlichen Buchstabendreher) stark ironisiert wirkt, denn der Dichter drängt der völlig desinteressierten Sekretärin das Wissen um seinen Namen geradezu auf:

DICHTER

[...] Erkennst du überhaupt den Namen, den ich mir gegeben habe für die Nachwelt?

SEKRETÄRIN

Na ja, Hans heißt' halt.

DICHTER

Das ist der Name meiner Geburt, aber was geht mich meine Geburt an?³⁸⁴

SEKRETÄRIN

Dann sag halt, was deine Lust für einen Namen hat mit dir.

DICHTER

Ha [...], behüte dein armes Gehirn vor dem Klangschock meines Namens. Ich sage nur: Nestory. Man spielt mich in der Josefstadt.

SEKRETÄRIN

Die Josefstadt ist ein schönes vornehmes Stadtviertel.

DICHTER

Was? Und Nestory? Was ist mit Nestory?

SEKRETÄRIN

Das klingt auch nicht weniger boshaft blöd wie der meinige Nachname. (RR, S. 41/42)

Ebenso interessieren sich die Figuren gar nicht mehr oder nur noch rudimentär für die anderen Verhältnisse ihrer Sex-Partner/innen respektive den Grad der Zuneigung oder es werden diesbezüglich Dialoge Schnitzlers aufgegriffen, um sie als formelhaftes Wortgeklänge zu dekuivieren, wie folgende Gegenüberstellung darlegt:

DIE JUNGE FRAU.

Und jetzt ... lassen Sie mich wieder gehen. Was Sie von mir verlangt haben, hab ich getan.

[...]

DER JUNGE HERR.

Ich will Ihnen etwas sagen, Emma. Wenn Sie sich schämen, hier zu sein – wenn ich Ihnen also gleichgültig bin – wenn Sie nicht fühlen, daß Sie für mich alle Seligkeit der Welt bedeuten – – so gehn Sie lieber. –

DIE JUNGE FRAU.

Ja, das werd ich auch tun.

JUNGE FRAU

So, meinen Besuch haben Sie empfangen dürfen. Jetzt muß ich wieder heim mit mir. Mein Mann bekommt sonst womöglich eine Nervosität in seine Ehe hinein.

HAUSHERR

Tun Sie nur das nicht den meinigen Edellustgefühlen an Ihnen an, wo du doch weißt, wie bedeutungsschwanger du für mich bist. Ich habe doch keinen wirklichen Menschen in meinem Seelenstall.

³⁸⁴ Diese signifikante Zeile fasst den tiefgreifenden Verlust eines Persönlichkeitskerns bei Schwab zusammen.

DER JUNGE HERR (*sie bei der Hand fassend*).
Wenn Sie aber ahnen, daß ich ohne Sie nicht leben kann, daß ein Kuß auf Ihre Hand für mich mehr bedeutet, als alle Zärtlichkeiten, die alle Frauen auf der ganzen Welt ... Emma, ich bin nicht wie die anderen jungen Leute, die den Hof machen können – ich bin vielleicht zu naiv ... ich ...

DIE JUNGE FRAU.

Wenn Sie aber doch sind wie die anderen jungen Leute?

DER JUNGE HERR.

Dann wären Sie heute nicht da – denn Sie sind nicht wie die anderen Frauen. (R, S. 28, S. 32)

JUNGE FRAU

Das kann mir über meine Lebensmännerfahrung aber nicht glaubhaft erscheinen, mein Lieber. Die Männer sagen für ein Beispiel, daß sie ganz ruhig sind und dabei steht ihnen der Schaum vor dem Mund. Alle Männer bewohnen gerne die Lüge.

HAUSHERR

Da bin ich eine offene Ausnahme auf der Manneswelt. Außerdem gewinnt die Liebe jeden Weltkrieg gegen die Lüge.

(*Er nähert sich ihr, küßt sie, bückt sich und zieht ihr den Rock hoch.*)

Scheiße.

JUNGE FRAU

Was? Was ist denn?

HAUSHERR

Ohne Strapse geht nix. (RR, S. 21/22)

Hinsichtlich des Verlustes von Individualität ist auch in „DER REIZENDE REIGEN“ die für Schwabs Sprachidiom charakteristische „Verdinglichung“ von Abstrakta, die den Sprecher beherrschen und zu einer Umkehrung von Subjekt-/Objektstatus führen, zu verzeichnen.³⁸⁵ Gleichzeitig werden hier die Menschen durch die Beschreibung mittels entsprechender Sprachbilder in ihrer „maschinellen“ Objekthaftigkeit ausgestellt, was nun anhand einiger (chronologisch geordneter) Beispiele aus „DER REIZENDE REIGEN“ demonstriert werden soll. Bezeichnend dafür steht der erste Satz des gesamten Stückes, den die Hure an den Angestellten richtet: „Na, du schönes schnelles Auto, willst du nicht machen etwas mit deiner einsamen Karosserie an der meinigen Person am heutigen Abend?“ (RR, S. 7) Obwohl der Angestellte zunächst entgegnet, dass er „kein schönes schnelles Auto“, sondern „ein waschechter Angestellter“ (RR, S. 7) sei, sagt er dann von sich: „Und jung bin ich überhaupt und gut zusammengebaut ...“ (RR, S. 8) In derselben Szene ist noch einmal vom „menschliche[n] Auto“ (RR, S. 9) die Rede. Eine doppeldeutige Replik des Ehemanns vermittelt die Konzeption des Menschen als Automaten in oder außer Betrieb: „Und dann schlendern meine Gedanken und ich am Arbeitsamt vorbei und stoßen mit einem traurigen kleinen Fräulein zusammen, das eine Sekretärin sein muß, aber eine außer Betrieb.“ (RR, S. 32) Auf die zentrale Idee von Schwabs „DER REIZENDE REIGEN“, die darin besteht, dass der Sexualakt nur mehr eine aller Intimität entledigte Zusammenführung zweier Objekte ist, wird

³⁸⁵ Textbeispiele dafür sind: „Der Fasching nimmt den Menschen in das grelle Auge [...]“ (RR, S. 10), „Wir werden uns näher auskennen müssen mit uns, mein Fräulein, weil der Plan das entschlossen hat.“ (RR, S. 11), „Was, hat dich deine geschäftliche Post heute schon erledigt?“ (RR, S. 26), „Und es freut Ihre Arbeitslosigkeit also wirklich, daß sie bei mir arbeiten darf, bis sie die Losigkeit verloren hat?“ (RR, S. 33), „Der Wein ist so komisch mit mir.“ (RR, S. 34), „[...]Und woran arbeitet es gerade an dir?“ (RR, S. 50).

in Folge noch eingegangen. Im Text wird dieser technische Vorgang von den Figuren selbst thematisiert, etwa vom Ehemann: „[...] und dann werden wir uns in den geeigneten Zeitschneisen immer wieder privat zusammenstecken.“ (RR, S. 37) Seine absolute Fassungslosigkeit drückt der Dichter über das Bild von sich als eines auseinandergefallenen Objekts aus: „Ich kann sie nicht mehr zusammenrotten, meine Einzelteile.“ (RR, S. 42) Die Schauspielerin wiederum reduziert den Dichter auf körperliche Eigenheiten – seine Masse („Das ist eine ganz und gar zauberreizende Idee von dir, die beste, seit du begonnen hast, mich mit deinem lächerlichen Gewicht zu belasten.“ RR, S. 46) und Bewegungsabläufe („Wir lieben dich ja so entsetzlich, darum quälen wir ein bißchen deine Motorik.“ RR, S. 46). In einem anderen Satz „technologisiert“ sie das weibliche Geschlecht und eröffnet zugleich den Ausblick auf weitere Akte: „Das war heute das erste Volksvertretungsglied in meiner weiblichen Gleitbahn.“ (RR, S. 53) In der letzten Szene verweist die Hure mit sentimental-sarkastischem Unterton auf das phallische Objekt: „Oje, da liegt ein vergessenes Fundstück, für das es aber kein Fundamt gibt. (*Sie hebt sein Plastikding auf und steckt es ihm in die offene Hose.*)“ (RR, S. 56) Und schließlich erinnert sich der Abgeordnete an die Zeit zurück, in der man sich noch im Bereich des Personalen und nicht des Mechanischen³⁸⁶ befunden hat und Gefühle noch eine Rolle spielten: „Wie ich noch ein großfeuerjugendlicher Mensch habe sein können, wo mein Schwanz noch nicht zum Abschrauben gegangen ist, da war ich zum Sterben anverliebt in eine verheiratete Frau.“ (RR, S. 58)

Petra Meurer beschreibt die Figuren in den Texten Schwabs – sich vordergründig auf die „Fäkaliendramen“ beziehend – als „Sprechmaschinen“, weil das (ununterbrochene) Sprechen ihre Existenz ausmacht: „[...] [W]ie laufende Motoren produzieren Schwabs Figuren atemlos einen Satz nach dem anderen [...].“³⁸⁷ Angetrieben werden sie laut Meurer von ihren unbewussten Wünschen. Davon ausgehend stellt sie eine Verbindung zwischen dem Schwabschen Menschen und dem „Schizo“ her, wie er von Gilles Deleuze/Félix Guattari in „Anti-Ödipus“ entworfen wurde, und referiert auf die dort ausgeführten Vorstellungen der aus den Maschinen und allumfassenden maschinellen Prozessen zusammengesetzten Welt.³⁸⁸

³⁸⁶ Vgl. Gollner, Helmut: *Die Rache der Sprache*, S. 204.

³⁸⁷ Meurer, Petra: *Theatrale Räume. Theaterästhetische Entwürfe in Stücken von Werner Schwab, Elfriede Jelinek und Peter Handke*. Berlin: LIT Verlag 2007 (= Literatur – Theater – Medien, Bd. 3), S. 76.

³⁸⁸ Vgl. ebd., S. 76/77.

Dass Deleuze/Guattari den Begriff der Maschine nicht im herkömmlichen Sinn erfassen, erklärt Gerald Raunig: „[Es geht] um eine Erweiterung oder Erneuerung des Begriffs, keineswegs um die Metaphorisierung der Maschine. Deleuze und Guattari etablieren keinen „übertragenen Sinn“ der Maschine, sondern versuchen in kritischer Distanz sowohl zur Alltagsbedeutung als auch zur marxistischen Forschung den Begriff neu zu erfinden: „Nicht vom metaphorischen Gebrauch des Wortes Maschine gehen wir aus, sondern von einer (unklaren) Hypothese über ihre Entstehung: der Art und Weise, wie beliebige Elemente durch *Rekursion und Kommunikation* dazu gebracht werden, Maschine zu sein.““ Dabei grenzen Deleuze/Guattari den Maschinen-Begriff von dem ab, was für

Überall sind es Maschinen im wahrsten Sinne des Wortes: Maschinen von Maschinen, mit ihren Kupplungen und Schaltungen. Angeschlossen eine Organmaschine an eine Quellemaschine: der Strom, von dieser hervorgebracht, wird von jener unterbrochen. Die Brust ist eine Maschine zur Herstellung von Milch, und mit ihr verkoppelt die Mundmaschine. [...]

Stets ist eine Maschine einer anderen angekoppelt. Die produktive Synthese, Produktion der Produktion, besitzt konnektive Form: „und“, „und dann“ ... Weil nämlich immer eine den Strom erzeugende Maschine und jene ihr angeschlossene, einen Einschnitt, eine Stromentnahme [...] ausführende Maschine vorhanden ist (Brust–Mund). Und da jene erste Maschine ihrerseits einer weiteren angeschossen ist, der gegenüber sie Einschnitt und Entnahme ausführt, ist die binäre Serie in alle Richtungen hin linear. Unaufhörlich bewirkt der Wunsch die Verkoppelung der stetigen Ströme mit den wesentlich fragmentarischen und fragmentierten Partialobjekten.³⁸⁹

Analog dazu betrachtet Meurer die Funktionsweise der Sprechmaschinen Schwabs, bei denen „ein Wort [...] das andere [ergibt], eine Verletzung die nächste.“³⁹⁰ Sie stellt fest, dass bei Schwab „[...] die Mystik des beseelten Körpers profanisiert [wird] durch eine Materialisierung und Mechanisierung des Körpers“³⁹¹ und resümiert nach einer Aufzählung der Eigenheiten des „Schwabischen“³⁹²: „Die Metaphern des Schwabischen konstruieren den Menschen als ‚Schizo‘: Ein Gegenstandsensemble aus Partialobjekten. Der Mensch kann in der Vorstellung der Figuren auseinander- und neu zusammengesetzt werden und verhält sich damit nicht anders als alle ‚Gegenstände‘ in dem metaphorischen Welt-Raum [...].“³⁹³ Obwohl das von Deleuze/Guattari in „Anti-Ödipus“ konstruierte philosophische Gerüst weitaus komplizierter

gewöhnlich mit etwas beschrieben wird, was den Menschen verlängert/ersetzt, denn „[d]as Narrativ von der Anpassung des Menschen an die Maschine, der Ersetzung des Menschen durch die Maschine verfehlt nach Deleuze/Guattari das Maschinische, sowohl in seiner kritischen, marxistischen Ausformung als auch in seiner euphorischen Tendenz. ‚Nicht mehr geht es darum, Mensch und Maschine zu konfrontieren, um darin die möglichen oder unmöglichen Korrespondenzen, Verlängerungen und Ersetzungen des einen oder anderen einzuschätzen, vielmehr darum, beide zu verbinden und zu zeigen, wie der Mensch mit der Maschine, oder wie er mit anderen Dingen zu einem Stück (einer Einheit) wird, um so eine Maschine zu konstituieren.‘ [...] Die ‚anderen Dinge‘ mögen Tiere, Werkzeuge, andere Menschen, Aussagen, Zeichen oder Wünsche sein, sie werden Maschine jedoch nur in einem Prozess des Austausches, nicht im Paradigma der Ersetzung.“ (Raunig, Gerald: *Einige Fragmente über Maschinen*. <http://eipcp.net/transveral/1106/raunig/de/print> (Zugriff: 21.02.2017).)

³⁸⁹ Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 7/11.

³⁹⁰ Meurer, Petra: *Theatrale Räume*, S. 77.

³⁹¹ Ebd., S. 77.

³⁹² Meurer nennt u. a. die metaphernreiche Sprache, die sowohl psychische als auch physische Vorgänge beschreibt, die wiederum vom Menschen abgetrennt werden. (Vgl. ebd., S. 88.)

³⁹³ Ebd., S. 89. In Bezug auf das „Zusammengebaut-Sein“ des Menschen, wie es die Figuren (in „DER REIZENDE REIGEN“ der Angestellte, siehe Bsp. oben) artikulieren, ist zu sagen, dass sich dies durch das gesamte Werk Schwabs zieht: So sagt der Hundsmausepp über sich: „immer schlecht zusammengebaut ich selbst / und außerdem fehlt mir ein Stück Schweinefleisch am Sepp / die ganze Stelze / das Bein hat der Krieg gut gebrauchen können“ (Schwab, Werner: *Mein Hundemund*, S. 216.) In „MESALLIANCE“ spricht Frau Pestalozzi über die Tugendhaftigkeit ihres Mannes wie von einem Haus: „Es ist schon alles gut, Hans, weil du an deinem Grundstein gut sein mußt [...]“. (Schwab, Werner: *MESALLIANCE aber wir ficken uns prächtig. Eine Variationskomödie*. In: Schwab, Werner: *Königskomödien*, S. 129-207, S. 149.) In „ESKALATION ordinär“ heißt es: „HELMUT BRENNWERT [...] Mir fehlt ja sowieso der Kopf im Kopf. Nicht einmal einen Totenschädel hat man mir eingebaut in meinen Kopf. [...]“ (Schwab, Werner: *ESKALATION ordinär*, S. 392.) Außerdem kommt in „Pornogeographie“ das Bild der von den Körpern der Menschen abgetrennten, nicht-montagefähigen Geschlechtsteile vor: „DER JUNGE MANN [...] Die Geschlechtsteile irren über die Weltoberfläche und verstecken sich voreinander, weil sie sich in der allgemeinen Kümmerlichkeit nicht montieren können. [...]“ (Schwab, Werner: *Pornogeographie. Sieben Gerüchte*. In: Schwab, Werner: *Königskomödien*, S. 281-342, S. 334.)

ist, als es sich in dieser knappen Darstellung hat zeigen lassen, kann man Meurers Ansatz für die Betrachtung von „DER REIZENDE REIGEN“ heranziehen, da sich gewisse Parallelen erkennen lassen.³⁹⁴ So fügen sich die oben wiedergegebenen sprachlichen Bilder aus dem Bereich des Maschinellen durchaus in die Interpretation Meurers ein und sind Teil des Gesamtkonzepts Schwabs in „DER REIZENDE REIGEN“, wie auch Wołkowicz konstatiert: „Die[...] mechanische[n] Metapher[n] [werden] in einer typischen Schwabschen Manier wörtlich genommen und konsequent weitergesponnen in der Darstellung von sexuellen Vereinigungen der jeweiligen Partner.“³⁹⁵ Denn der zentrale Clou von Schwabs Stück, die „geniale dramaturgische Erfindung [...], [die] seinem Reigen jene besondere – über die Vorlage hinausweisende – Originalität verleiht [...]“³⁹⁶, sind die abnehmbaren/austauschbaren äußeren Geschlechtsorgane: „Alle männlichen Figuren haben abschraubbare Geschlechtsteile. Alle weiblichen Figuren haben austauschbare Muttern.“ (RR, S. 6), erklärt er vorab im Notat zu den Personen. Diese „technische“ Funktion bildet die Grundlage für die Substitution der Gedankenstriche (die bei Schnitzler an der Stelle der sexuellen Vereinigung stehen) durch den Akt des Einführens des „abgeschraubten“ Gliedes – aus Plastik, wie die Regieanweisung in jeder Szene von Neuem angibt³⁹⁷, – in die „Mutter“.³⁹⁸ Damit geht Schwab in „DER

³⁹⁴ Seine Affinität zur neueren französischen Philosophie drückt Schwab im Interview mit Koberg/Nüchtern aus. (Vgl. Koberg, Roland/Nüchtern, Klaus: *Vernichten, ohne sich anzuputzen*, S. 5.) Zudem gibt Schödel an, dass Schwab immer ein Zitat von diversen Philosophen, darunter Baudrillard, parat gehabt habe. (Vgl. Schödel, Helmut: *Seele brennt*, S. 16.)

³⁹⁵ Wołkowicz, Anna: *Zwei „Reigen“*, S. 162.

³⁹⁶ Reiter, Wolfgang: *EINE GROSSGUTE SAUEREI. Dreimal Werner Schwab. Beinahe ein Uraufführungsreigen. Doch die Polizei hat den ersten Teil verhindert*. In: Fuchs, Gerhard/Pechmann, Paul (Hg.): *Werner Schwab*, S. 236-239, S. 238. Dittrich legt in seiner Kritik zur Inszenierung des „REIZENDEN REIGENS“ in der Regie von Amélie Niermeyer am Schauspiel Frankfurt dar: „Die Idee dieses symbolischen Akts entstammt den Gedanken des Philosophen Vilém (Vilém, Anm. d. Verf.) Flusser, der in seinem Essay ‚Sex entwerfen‘ schreibt: ‚Bei Menschen passen die beiden Geschlechter zueinander wie Schraube und Mutter.‘“³⁹⁶ (Dittrich, Rüdiger: *Schwabs verschraubter Reigen als ein wahres Spiel der Lust. Amélie Niermeyer inszeniert einen munteren Tanz von Höhepunkt zu Höhepunkt*. In: *Gießener Anzeiger, Service-Magazin* (20.09.1997), S. 14. Vgl. dazu auch: Flusser, Vilém: *Sex entwerfen*. In: Flusser, Vilém: *Vom Subjekt zum Projekt. Menschwerdung*. (Vilém Flusser, Schriften, Bd. 3). Bensheim/Düsseldorf: Bollmann 1994, S. 105-118, S. 108.) Auch wenn man nicht mit Bestimmtheit sagen kann, dass Schwab diesen konkreten Gedanken gekannt hat, so hat er sich doch sicherlich mit Flusser beschäftigt, da im Detailverzeichnis des Schwab-Nachlasses Material zu Flusser angeführt ist. (Vgl. Franz-Nabl-Institut für Literaturforschung: *Nachlass Werner Schwab* http://static.uni-graz.at/fileadmin/gewi-institute/Franz-Nabl-Institut/Bilder/2013_Gesamtaufnahme_Schwab1.pdf (Zugriff: 16.02.2017).)

³⁹⁷ Vgl. „Plastikglied“ (RR, S. 8/23), „Plastikschwanz“ (RR, S. 13/19/35/49/53/56), „Plastikding“ (RR, S. 30/43/56). Das Geschlechtsteil wird aber auch anders „betitelt“: Die Hure hat ein ganzes Repertoire an demütigenden Synonymen in petto: „Mauseschwanz“, „Regenwurm“, „Stummelschwanz“, „Stummelschwanzkrüppel“ (RR, S. 8/9). Des Weiteren kommen die Bezeichnungen „Faschingsscherz“ (RR, S. 13), „Volksvertretungsglied“ (RR, S. 53) und „Fundstück“ (RR, S. 56) vor. Parallel dazu werden die „Muttern“ nicht gerade schmeichelhaft bezeichnet als: „fleischerne Klamuschel“ (RR, S. 9), „Loch“ (RR, S. 9), „sumpfige[s] Loch“ (RR, S. 28), „unvermeidliche Öffnung“ (RR, S. 39), „feuchte[...] Buchhaltung“ (RR, S. 41), „Damenfleisch“ (RR, S. 49). Schwab verkehrt in seinem Werk generell den positiv konnotierten Ort der Lebenszeugung in einen negativ besetzten Ort der Verwesung und Ausscheidung. (Vgl. Gollner, Helmut: *Die Rache der Sprache*, S. 206.)

³⁹⁸ Auch die Dunkelheit in den Szenen gibt es bei Schwab nicht mehr, damit sind die Figuren in aller Deutlichkeit und *offensichtlich* austauschbar.

REIZENDE REIGEN“ über die sprachliche Ebene (der Maschinen-Metapher) hinaus und überträgt das oben genannte Prinzip der Verkoppelung der Partialobjekte (ganz im Sinne Deleuzes/Guattaris) auf die performative Ebene.

Für das nähere Verständnis dieser Schwabschen Idee findet auch Fuest eine Interpretationsgrundlage in der französischen Philosophie: Er verweist auf Jean Baudrillards Essay „Transparenz des Bösen“ und die darin ausgeführte Interpretation der Postmoderne als eine Zeit nach der Orgie (während die Orgie in der Moderne als eine Phase der wahren Befreiung in allen Bereichen – „[p]olitische Befreiung, sexuelle Befreiung, Entfesselung der Produktivkräfte, Entfesselung der destruktiven Kräfte, Befreiung der Frau, des Kindes, der unbewußten Triebkräfte, Befreiung der Kunst“³⁹⁹ – stattgefunden hat), in der nur mehr Simulationen von Neuerungen möglich sind. Baudrillard behandelt die Auswirkungen dieser Veränderung auf den Bereich der Ästhetik, Politik und der Sexualität – hinsichtlich der Sexualität schreibt er:

Der geschlechtsspezifische Körper ist heute einem künstlichen Schicksal ausgeliefert. Und dieses künstliche Schicksal heißt Transsexualität. Transsexuell nicht im anatomischen Sinn, sondern im allgemeineren Sinn des Transvestiten, des Spiels mit der Vertauschung der Geschlechtsmerkmale und – im Gegensatz zum früheren Spiel der sexuellen Differenz – des Spiels der sexuellen Indifferenz, der Nicht-Differenzierung der sexuellen Pole und der Gleichgültigkeit gegenüber dem Sex als Genuß. Das Sexuelle bezieht sich auf das Genießen (das ist das Leitmotiv der Befreiung), das Transsexuelle auf das Künstliche, ob es dabei um Geschlechtsumwandlung oder um das für die Transis charakteristische Spiel der morphologischen, gestischen oder Kleidungszeichen geht. In allen Fällen, ob chirurgische oder semiurgische Operation, Zeichen oder Organ, handelt es sich dabei um Prothesen, und heute, wo es das Schicksal des Körpers ist, Prothese zu werden, ist es nur logisch, daß das Modell der Sexualität die Transsexualität wird und sie überall zum Ort der Verführung wird.⁴⁰⁰

³⁹⁹ Baudrillard, Jean: *Transparenz des Bösen. Ein Essay über extreme Phänomene. Aus dem Französischen von Michaela Ott.* Berlin: Merve Verlag 1992, S. 9.

⁴⁰⁰ Ebd., S. 27. Zudem ist bei Baudrillard in ähnlicher Weise wie bei Deleuze/Guattari von einer maschinellen und zugleich metastatischen (rhizomatischen) Verknüpfung zu lesen: „Einst war der Körper die Metapher für die Seele, dann für den Sex, heute ist er Metapher für gar nichts mehr, ist er Ort der Metastase, der maschinellen Verkettung all seiner Vorgänge, einer unendlichen Programmierung ohne Symbolbildung, ohne transzendentes Ziel, in reiner Promiskuität mit sich selbst, die zugleich die der Netze und integrierten Schaltkreise ist.“ (Ebd., S. 13/14.) Die Erklärungen Pelkas zu Baudrillards Theorie vom „zum Material austauschbarer Zeichen degradierte[n] Körper“ als einem in die Zwänge der Marktwirtschaft eingespannten Kapital/Tauschobjekt und folglich auch Konsumgegenstand lesen sich ebenso wie eine Ausführung zu Schwabs „DER REIZENDE REIGEN“. (Vgl. Pelka, Artur: *Körper(sub)versionen*, S. 65.)

Die damalige Aktualität des Diskurses – auch in Österreich – spiegelt sich in der Publikation mit dem Titel „Philosophien der neuen Technologie“ zum gleichnamigen 1988 in Linz stattgefundenen Symposium wider, bei dem (Geistes-)Wissenschaftler technologische Entwicklungen und die sich daraus ergebenden Konsequenzen für den Menschen/die Gesellschaft diskutierten. (Vgl. *Ars Electronica* (Hg.): *Jean Baudrillard, Hannes Böhringer, Vilém Flusser, Heinz von Foerster, Friedrich Kittler, Peter Weibel. Philosophien der neuen Technologie.* Berlin: Merve Verlag 1989.) Darin ist auch ein Artikel Baudrillards zu finden, in dem er dieses „Prothese-Sein“ des Menschen vor dem Hintergrund der Videokunst, der Verbindung über Bildschirme, beleuchtet. Auch hier findet sich eine Passage, die auf Schwabs „DER REIZENDE REIGEN“ anwendbar wäre: „Die Pornographie mit ihrer extremen Promiskuität zerlegt den Körper in seine kleinsten Teile und die Gesten in kleinste Bewegungsmomente. Und unser Verlangen gilt gerade diesen neuen kinetischen, numerischen, fraktalen, künstlichen, synthetischen

Diese Aussage projiziert Fuest auf „DER REIZENDE REIGEN“, wo Schwab mit seiner Idee der abschraubbaren/austauschbaren Geschlechtsteile (Prothesen) „nichts anderes als die Künstlichkeit von Körperlichkeit und Sexualität“⁴⁰¹ entwirft. Wegen dieser Beschaffenheit ist „DER REIZENDE REIGEN“ „bereits im Keim unfruchtbar“ und kann laut Fuest als „Reigen der Prothesen“ bezeichnet werden.⁴⁰²

Schließt man diese Auslegung mit den vorherigen Ausführungen zum Konnex zwischen Deleuzes/Guattaris Theorie und Schwabs Figurenkonstitution zusammen, könnte man in Bezug auf die „Maschinenfiguren“ in „DER REIZENDE REIGEN“ sagen, dass es zwar eine Koppelung gibt, doch dass der Strom nicht fließt – die Synthese also nicht produktiv ist.

3.1.2.2. Der Sexualakt als Mechanismus (des Marktes)

„[D]ie Paare [liefern] ihre Nummern ab [...]“⁴⁰³, hält Pfoser im Programmheft zur Uraufführung von „DER REIZENDE REIGEN“ fest und bringt damit auf den Punkt, dass Unpersönlichkeit, Gefühlslosigkeit und Uniformität den Sexualakt in „DER REIZENDE REIGEN“ prägen. Die einzelnen „Nummern“⁴⁰⁴ laufen grundsätzlich immer nach dem gleichen Schema (mit Ausnahme der ersten und zehnten Szene⁴⁰⁵) ab: Die männliche Figur gibt der weiblichen das „Plastikding“ oder sie bedient sich selbst und steckt es dann in ihre „Mutter“. Danach gibt sie es dem Mann wieder zurück und er verwahrt es bis zum nächsten Einsatz wieder

Bildern, weil sie alle weniger definiert sind. Man könnte fast sagen, diese Bilder seien – wie pornographische Bilder – aufgrund ihrer übertriebenen Wahrhaftigkeit und Deutlichkeit geschlechtslos. Jedenfalls suchen wir in diesen Bildern nicht mehr den imaginären Reichtum, sondern den Taumel ihrer Oberflächlichkeit, das Künstliche ihrer Details, die Intimität ihrer Technik. Nichts anderem als dieser ihrer technischen Künstlichkeit gilt unser wahres Begehren, unser echter Genuß. Ebenso verhält es sich mit dem Sex. Das Detail des Geschlechtsaktes inszenieren wir wie eine biologische oder chemische Reaktion auf einem Bildschirm, oder unter dem Mikroskop. Wir suchen die Wunscherfüllung in der technischen Verkünstlichung des Körpers und erstreben seine Vervielfachung in Partialobjekte. Mit der vorangegangenen sexuellen Befreiung wird der Körper zu einer bloßen Vielfalt von Oberflächen, zum Gewimmel zahlreicher Objekte, darin sich seine Endlichkeit, seine begehrenswerte Darstellung und seine Verführungskraft verlieren. Übrig bleibt ein metastatischer, ein fraktaler Körper, dem das Versprechen der Auferstehung nicht mehr voraussteht.“ (Baudrillard, Jean: *Videowelt und fraktales Subjekt*. In: *Ars Electronica* (Hg.): *Philosophien der neuen Technologie*, S. 113-131, S. 116/117.)

⁴⁰¹ Fuest, Leonhard: *Nach dem Schwindel*, S. 474.

⁴⁰² Ebd., S. 485.

⁴⁰³ Pfoser, Alfred: *Zweimal „Reigen“ oder die Witze der Geschlechtlichkeit*, S. 19/20.

⁴⁰⁴ Diese mechanische Dramaturgie unterstützend, sind auch die einzelnen Szenen bei Schwab durchnummeriert: Am Anfang steht – gewissermaßen als Titel – immer die ausgeschriebene Zahl der Szene („EINS“, „ZWEI“ usw.), darunter werden die beiden Figuren angeführt.

⁴⁰⁵ In der ersten Szene wird eine Fellatio (vgl. RR, S. 8), also eine andere Art des „Zusammensteckens“ als in den anderen Szenen, geschildert. In der zehnten Szene liegt der Plastikschiß am Boden und der Akt wurde – analog zur Szene in Schnitzlers „Reigen“ (vgl. R, S. 111-119) – bereits vollzogen. (Vgl. RR, S. 56-58)

in seiner Hose.⁴⁰⁶ Bei aller mechanischen Gleichförmigkeit – exemplarisch dafür ist der Akt in der siebten Szene: „(Sie holt sein Plastikding heraus, steckt es sich nachlässig unter den Rock, stöhnt pflichtschuldig und steckt es wieder zurück in den Hosenschlitz. Beide stehen auf.)“ (RR, S. 43)⁴⁰⁷ – gibt es doch auch kleine Variationen im Ablauf, die aber keine Individualität der Figuren generieren, wie an einigen Beispielen deutlich werden soll:

(Er geht hinaus und kommt wieder mit einem Schaff Wasser. Er packt sie (die FRISEUSE, Anm. d. Verf.), steckt ihren Kopf in das Schaff, holt seinen Plastikschwanz aus der Hose und gibt ihn ihr unter den Rock. Sie gurgelt, er läßt ab von ihr. Schwer atmend stehen beide da.)

[HAUSHERR] Das war jetzt aber eine Luftlosigkeit, nicht? [...]

(Er tritt an sie heran und hält die Hand auf. Sie faßt unter ihren Rock und gibt ihm seinen Plastikschwanz zurück, den er in sein Hosentürl hineinsteckt.) (RR, S. 19)

(Knurrend holt er (der DICHTER, Anm. d. Verf.) seinen Plastikschwanz aus der Hose, wirft ihn ihr (der SCHAUSPIELERIN, Anm. d. Verf.) ins Bett und steht trotzig starr da, während sie sich mit dem Ding vergnügt. Schließlich wirft sie es aus dem Bett und er hebt es verstört auf, um es einzupacken.) (RR, S. 49)⁴⁰⁸

(Er (der ABGEORNETE, Anm. d. Verf.) legt sich auf sie (die SCHAUSPIELERIN, Anm. d. Verf.) und küßt sie. Dann setzt er sich auf und holt seinen Plastikschwanz aus dem Hosentürl. Sie wälzt sich damit im Bett und stöhnt gekünstelt. Er steht neben dem Bett, knickt ein und kommt am Boden zu liegen. Sie hat sich beruhigt, holt das Ding hervor, küßt es neckisch und legt es dem Abgeordneten auf den Bauch. Der steckt es keuchend in die Hose und rappelt sich langsam hoch.) (RR, S. 53)

Generell ist der Vorgang jeweils gekennzeichnet von einer monotonen Simplizität und kommt ohne wirkliche erotisch-sinnliche Anklänge aus. Durch die Verwendung der Gedankenstriche in Schnitzlers „Reigen“ wird dem/der Leser/in die Information vorenthalten, wie sich der Sexualakt gestaltet und wie sich die Figuren dabei gebärden⁴⁰⁹; Schwab hingegen zeigt das überdeutlich. Dabei scheint er die Aneinanderreihung dieser typografischen Zeichen bei Schnitzler in ihrer Nüchternheit und Funktionalität interpretiert zu haben. Was bei Schnitzler

⁴⁰⁶ Damit werden bei Schwab metaphorische Beschreibungen, die bereits für Schnitzlers „Reigen“ herangezogen wurden („[...] [D]er Reigen, bei dem der Sex wie ein Staffelstab von einer Hand in die andere gegeben wird [...]“ Eickhoff, Hajo: *Arthur Schnitzler und der Reigen der Gestelle*. In: Polt-Heinzl, Evelyn/Steinlechner, Gisela (Hg.): *Arthur Schnitzler*, S. 17-23, S. 19), konkret im Sinne von „gegenständlich“. Sogar mit der oben beschriebenen Vorlage für Schnitzlers Werk hat Schwab etwas gemein: Das Emblem des die Rakete zündenden Amors auf den Kupferstichen Hogharts wird von Schwab realisiert.

⁴⁰⁷ Der oben zitierte Befund Baudrillards, die „Gleichgültigkeit gegenüber dem Sex als Genuß“, ist hier mehr als zutreffend.

⁴⁰⁸ In dieser Regieanweisung manifestiert sich bildlich die Haltung der „Wegwerfgesellschaft“, wie sie von Ametsbichler für den gesamten „REIZENDEN REIGEN“ geltend gemacht wird: „Detachable body parts signify the extreme alienation of humans that seem to be or seem to have become disposable – an apt satirical portrayal of our modern ‚Wegwerfgesellschaft‘.“ (Ametsbichler, Elizabeth G.: „Der Reiz des Reigens“: ‚Reigen‘ Works by Arthur Schnitzler and Werner Schwab. In: *Modern Austrian Literature. Special Issue. Austrian Literature in Transition. New Authors – New Themes – New Trends. A Journal devoted to Austrian Literature and Culture of the 19th and 20th Centuries*. Vol. 31, Nos. 3/4 (1998), S. 288-300, S. 298.)

⁴⁰⁹ Vgl. Schlösser, Hermann: *Gedankenstriche*, S. 43. Eine Ausnahme bildet die zweite Szene im „Reigen“, in der während des Sexualverkehrs ein kurzer Wortwechsel zwischen Soldat und Stubenmädchen erfolgt. (Vgl. R, S. 15)

auf der Struktur der Makroebene schon angelegt ist, wird bei Schwab weiter *ausgereizt* und ins Extreme überführt.

Schnitzler already used the chain-construction of sexual intercourse to call the superficiality and emptiness of intimacy into question. But, by using this chain of partners as his starting point, Schwab drives the de-personalization of human interaction to new extremes when each male character detaches his penis to perform intercourse. The physical distance between the partners [...] emphasizes just how perfunctory sexual acts have become in postmodern society.⁴¹⁰

Das Maximum an Intimitätsverlust wird in Szene sechs erreicht, in der sich die Protagonisten (Ehemann und Sekretärin) während des Aktes sogar in zwei unterschiedlichen Räumen aufhalten.⁴¹¹

(Er holt seinen Plastikschwanz aus der Hose und gibt ihn ihr ins Klo. Sie schließt die Tür wieder. Man hört sie drinnen stöhnen. Er windet sich vor der Tür, als hätte er Bauchschmerzen. Plötzlich beruhigt man sich. Die Tür öffnet sich wieder einen Spalt, sie gibt den Schwanz zurück, die Tür schließt sich wieder. [...]) (RR, S. 35)

Aufbauend auf der Darstellung der Entindividualisierung der Figuren und ihres distanzierten Verhältnisses zueinander, des „kalten“ Kontaktes zwischen ihnen, soll nun ein wesentlicher Punkt der Untersuchung auch die Erörterung von „DER REIZENDE REIGEN“ im Kontext des Marktmechanismus sein, der schon bei der Analyse des „Reigen“ zur Sprache gekommen ist. Hat die Interpretation mittels des ökonomischen Marktmodells bei Schnitzler keine volle (bzw. nur in Hinblick auf die Regulierung der Handlungsabläufe durch Angebot und Nachfrage) Durchschlagskraft besessen, kann sie bei Schwab absolut geltend gemacht werden, denn hier ist auch das „universelle Tauschmittel Geld“⁴¹² ein dominierendes Element. So wie die erste Szene mit aller Vehemenz die Objekthaftigkeit der Figuren ausstellt, tut sie dies auch in puncto

⁴¹⁰ Ametsbichler, Elizabeth G.: „Der Reiz des Reigens“, S. 293/294.

⁴¹¹ Obwohl in den sonstigen Ausführungen sehr präzise, irrt sich Koberg in seinem Artikel über den „Reigen“ und den „REIZENDEN REIGEN“, in dem er schreibt: „Will das eine zum anderen kommen, dann muß beides heraus aus den Menschen. An einem dritten Ort wird gedreht, gesteckt und gebohrt, die Menschen aber, nichts Besseres ist ihnen kraft Werner Schwabs Regieanweisungen vergönnt, ‚stöhnen pflichtschuldigt‘.“ (Koberg, Roland: *Schrauben und Muttern*.) Im Text gibt es jedoch keinen solchen dritten Ort, wo geschraubt wird, sondern „Schraube“ und „Mutter“ werden immer am Körper der Frau zusammengebracht. Ihr Geschlechtsteil kann nicht von ihrem Körper dissoziiert werden. Wäre dies der Fall, würde eine noch größere Distanz zwischen den Figuren herrschen. In der szenischen Einrichtung von „DER REIZENDE REIGEN“ von Calle Fuhr in der Roten Bar des Wiener Volkstheaters (Premiere am 23.03.2016) werden die Kühle und Härte im Ablauf und auch das Prinzip der generellen (Aus-)Tauschbarkeit noch verstärkt. Fuhr verleiht nämlich auch den Frauen – die Männer haben einen goldenen Stab – eine „abschraubbare“ Vagina in Form eines goldenen Armreifs, durch den es ermöglicht wird, das „Zusammenstecken“ tatsächlich an einem „dritten Ort“ stattfinden zu lassen. Zudem wird das „Geschlechtsteil“ bei den Männern (ähnlich wie der vorhin erwähnte Staffelfstab) immer und bei den Frauen manchmal jeweils an die Figur der nächsten Szene weitergegeben, also untereinander ausgetauscht – dieser Regieeinfall demonstriert die Möglichkeit zur produktiven Weiterentwicklung von Schwabs Idee. (Die Aussagen über diese Inszenierung basieren auf dem Besuch der Aufführung am 24.06.2016 sowie auf einem Gespräch mit Calle Fuhr.)

⁴¹² Glaser, Horst Albert: *Arthur Schnitzler und Frank Wedekind*, S. 159.

Marktmechanismus. Hat die Hure dem Angestellten kurz zuvor noch inständig versichert: „Aber ein gutgestellter Angestellter muß doch kein Entgelt abliefern für die erregende Freude, die er der Frauenwelt antun kann. Ein schöner Zugestellter kriegt ja fast selber ein Geld, wenn er sich einmal vergeuden tut.“ (RR, S. 7), sieht die Sache nachher ganz anders aus und ihm wird eingehend die Funktionsweise des desillusionierenden und kalkulierten Spiels erklärt:

HURE

[...] Du abgekarteter Volltrottel, du wirst dir doch nicht außerhalb von einem Geldspiel einbilden, daß ich vor lauter Geilheit deinen Regenwurm auslutsche. Das ist ein eingespieltes Spiel, du verwesendes Schwein. Das sind die geilen Einbildungsbilder, die ich fortverkaufe, daß alles gratis ist für ein richtiges Geld. Das sag' ich vor jedem Schwanz herunter, daß er zu schön ist für eine Banknote. Aber die meisten wissen am Ende automatisch um eine Bezahlung [...].

[...]

So, und jetzt erleichterst du deine schnelle Hose um einen Tausender, auf daß du endlich verschwinden kannst. (RR, S. 8/9)

Geld spielt bei Schwab in beinahe jeder Szene eine Rolle. Dafür wird „Sexualität als künstliches, entmystifiziertes Tauschmittel“⁴¹³ angeboten. Stimmig mit dem Bild des Marktes ist auch das auffällig häufig vorkommende Thema „Arbeit“⁴¹⁴, das in unterschiedlicher Weise mit dem Sexualakt einhergeht. Um meine These des technologischen und zugleich Marktmechanismen folgenden Reigen Schwabs ausreichend zu unterfüttern, wird der Darstellung dieses Komplexes hier genügend Platz eingeräumt:

Nachdem geklärt ist, dass ein Verhältnis mit dem Angestellten doch rentabel sein könnte, wird im Frisiersalon der Akt des „Zusammensteckens“, ohne Mehraufwand zu betreiben, in den Arbeitsablauf integriert:

FRISEUSE

(kämmt ihn heftig)

Verdienen Sie viel auf Ihrem Posten, der Sie arbeiten läßt?

ANGESTELLTER

Großartiges Geld überläßt mir meine Arbeit. Einsam bin ich mit meinem Geld, weil es nicht an der Zukunft arbeiten kann mit einer gesunden jungen Frau.

FRISEUSE

Na ja, vielleicht täte sich doch etwas herausarbeiten lassen können aus der Faschingsdienstagsgeschichte.

⁴¹³ Fuest, Leonhard: *Nach dem Schwindel*, S. 485. Dass es Schwab darauf ankam, den „Warencharakter von Sexualität“ zu betonen, führen auch Orthofer/Schwar an. (Vgl. Orthofer, Ingeborg/Schwar, Stefan: *Werner Schwab (1958-1994)*, S. 893.) In seinem Stück „Pornogeographie“ wird Sex ebenfalls wiederholt als Zahlungsmittel eingesetzt. (Vgl. Pelka, Artur: *Körper(sub)versionen*, S. 121.)

⁴¹⁴ Neben der Arbeit als Tätigkeit zur Einkommenssicherung wird in „DER REIZENDE REIGEN“ auch die körperliche Liebe als Arbeit im Sinne einer energieverbrauchenden Aktivität verstanden, denn die Wortwahl in der Beschreibung der Bewegungen der männlichen Figuren deutet auf ein hohes Maß an – nicht positiver – Anstrengung hin, die vielmehr an (ein) Leiden erinnert: „*Er krümmt sich weiter zu Ende, bis er einknickt.*“ (RR, S. 8), „*Er windet sich vor der Tür, als hätte er Bauchschmerzen.*“ (RR, S. 35), „*Er steht neben dem Bett, knickt ein und kommt am Boden zu liegen. [...] Der [Abgeordnete] steckt es keuchend in die Hose und rappelt sich langsam hoch.*“ (RR, S. 53);

[...]

(Er öffnet seinen Hosenschlitz und übergibt ihr seinen Plastikschwanz. Sie hebt ihren Arbeitskittel und steckt ihn sich hinein. Er windet sich im Sessel, sie frisiert ihn stöhnend fertig.)

FRISEUSE

So, die Frisur ist zu Ende, mein Herr. *(Gibt ihm den Schwanz zurück.)* Heute sind die Haare gratis. Bald werde ich den Haaren der Menschen kündigen und eine Ehe erreichen.

(Bürstet ihn umsichtig ab.) (RR, S. 14/15)

Auch Hausherr und Friseur einigen sich auf einen Tauschhandel. Kaum erledigt, fordert er sie aber auf zu gehen, da Arbeit anstehe.

HAUSHERR

[...] Ein junger Vermieter und eine junge Mieterin müßten doch eine Miete finden können für die jungen Möglichkeiten der unverbrauchten Menschen.

FRISEUSE

Aber ... aber da muß man schon schön aufpassen können, daß es etwas Ausgefallenes wird, wo einem Menschen dann auch wirklich die Luft wegbleibt, sonst bleibt ja nichts übrig von einer Liebesmiete.

[...]

([...] Er packt sie, steckt ihren Kopf in das Schaff, holt seinen Plastikschwanz aus der Hose und gibt ihn ihr unter den Rock. Sie gurgelt, er läßt ab von ihr. Schwer atmend stehen beide da.)

[...]

HAUSHERR

So, ich habe zu arbeiten jetzt. Jetzt muss ich wieder andocken bei meinen lebenslänglichen Notizen und bei der ganzen Hausverwaltung. Jetzt wirst du fortgegangen sein müssen, aber du kannst wieder einkehren bei meinen Möglichkeiten und ersparst dir die halbe Miete und die Betriebskosten. (RR, S. 18/19)

Arbeit und sexuelles Verhältnis sind in der Verbindung von Ehemann und Sekretärin am engsten miteinander verwoben, zumal geschildert wird, dass sie auf zweifache Weise „in Betrieb kommt“. Auch in diesem Fall wird Sex im Tausch mit Arbeit, ergo mit Einkommen, geboten. Um diesen Handel zu einem erfolgreichen Abschluss zu bringen, investiert der Ehemann zunächst, möchte aber sofort *danach* keine Ausgaben mehr haben.

SEKRETÄRIN

Zwischen dir und mir, da ist ein Arbeitsverhältnis.

EHEMANN

Ein Arbeitszärtlichkeitsverhältnis. Da, trink, damit deine Aufregung das einsehen kann.

SEKRETÄRIN

(trinkt) Der Wein ist so komisch mit mir. [...]

[...]

Ich ... ich muß in das Klo hinein. *(Stürzt aufs Klo.)*

[...]

(Er holt seinen Plastikschwanz aus der Hose und gibt ihn ihr ins Klo. [...] Bald kommt sie halbwegs restauriert auch wieder zurück, setzt sich und nimmt einen großen Schluck Wein.)

[EHEMANN] Genug ... genug davon, sonst versinkt ja alles in der Getränkesteuer. *(Sie schaut ihn verblüfft an.)* Außerdem erscheint langsam eine Verabschiedung am Horizont.

(RR, S. 34/35)

Vollkommen im kapitalistischen System beheimatet, erkennt der Dichter in seiner Arbeit wenig ideelle Werte, sondern erfreut sich der hohen monetären Erträge, die seine Tätigkeit abwirft.

SCHAUSPIELERIN

[...] Nun, erzähle uns, was macht die Riesenliteratur unseres Großdichters?

DICHTER

(*kommt in Trance*) Ja, ich ... jaaaa, die stattgefundenen Riesenerfolge bringen mich noch um. Jetzt bin ich schon in fünfzehn Sprachen davonübersetzt. Mein Konto ist total verstopft vor lauter Geld. [...] (RR, S. 50)⁴¹⁵

Die Schauspielerin verkehrt⁴¹⁶ mit dem Abgeordneten, nutzt aber im Gegenzug eine andere Form des Kapitals, nämlich seine Macht, aus. Anstehende Arbeit liefert auch für sie (wie beim Hausherrn und später der Hure) einen (sehr gelegen kommenden) Grund für die Trennung.

SCHAUSPIELERIN

Aber du redest mit dem Minister über meine Angelegenheit, die wir gestern abend versprochen haben, gell?

ABGEORDNETER

Jaja ... sicher ... im geheimen arbeitet er ja am besten, der Schweinehodenstaat.

[...]

SCHAUSPIELERIN

[...] Aber jetzt muß ich meine Schauspielerin baden und anziehen, weil meine Schauspielerin auf die Probe muß.

ABGEORDNETER

Ja, und ich schleiche mich in meine Todeszelle, in das Parlament.

SCHAUSPIELERIN

(*aus dem Bad heraus*) Und du denkst an meine Angelegenheit beim Minister. (RR, S. 54/55)

Beendet und zugleich auf eine Fortsetzung hin geöffnet wird die Abfolge gewinnorientierter Handlungen wiederum durch die Figur der Hure als Personifikation des funktionierenden Liebesmarktes. Die von ihr in der Eingangsszene klargestellten Spielregeln wurden vom Abgeordneten strikt eingehalten. Zudem manifestiert sich in der letzten Szene am deutlichsten, wie kontinuierlich sich das Hamsterrad der Arbeitswelt dreht.

⁴¹⁵ Einige Interpreten erkennen in der Dichter-Figur Schwab wieder (so wie auch Schnitzlers Dichter als dessen Selbstbild gelesen wird). (Vgl. Orthofer, Ingeborg/Schwar, Stefan: *Werner Schwab (1958-1994)*, S. 891.) In Bezug auf dieses Zitat könnte man ihnen Recht geben, denn auch in der Karriere Schwabs spielte geschäftliches Kalkül eine große Rolle. In Interviews spricht er davon, dass er mit dem Schreiben wieder aufhören möchte, sobald er finanziell abgesichert ist, „weil dann hätt’ ich wieder Ruh.“ (Trenkler, Thomas: *„Irgendwie so ein komischer Geniebetrieb“*, S. 22. Vgl. dazu auch: de Frenne, Gudrun: *Was ist so reizvoll an Exkrementen? Der Dramatiker Werner Schwab gibt Antwort. ZITTY, April 1993*. In: Schwab, Werner: *Der Mensch, der Schreibmuskel, der Suchtfetzen*, S. 213-217, S. 216.) Auch die oben zitierte Replik des Dichters „Das ist der Name meiner Geburt, aber was geht mich meine Geburt an?“ erinnert an eine Aussage Schwabs: „Es ist mir egal, woher ich stamme. Ich interessiere mich für meine eigene Biographie ja genauso wenig wie für die sogenannten wichtigen oder aktuellen Themen. Die Marlene Dietrich hat ja gesagt: Ich geh mich selber einen Scheißdreck an.“ (Schödel, Helmut: *Seele brennt*, S. 7.)

⁴¹⁶ Auch hier bleibt es ein Verkehren ohne Berührung – treffenderweise spricht Frido Hütter in seiner Kritik zur österreichischen Erstaufführung von „DER REIZENDE REIGEN“ im Schauspielhaus Wien (Regie: Hans Gratzner, Premiere am 11.01.1997) im wörtlichen Sinn von „Fremdenverkehr“. (Hütter, Frido: *Im Höchstschwab-Massiv*. In: *Kleine Zeitung Graz* (13.01.1997), S. 34.)

HURE

Jetzt hab' ich deinen Kopf eh eine vollzählige Stunde schlafen lassen, weil du (Abgeordneter, Anm. d. Verf.) so oberbrav gezahlt hast. [...]

[...]

Das freut mich, daß du mir zum Schluß noch eine fescche Geschichte angehängt hast. Aber jetzt muß ich die nächste Arbeitsgeschichte angehen.

(*Steht auf.*)

Servus.

[...]

Das nächste Mal zeigst du mir die Parlamentsstellung.

(RR, S. 56, 58)

Für die Erläuterung des Konzepts der Figur als Maschine sowie für die Beschreibung der Komponenten des Kapitalismus (Markt – Geld – Arbeit), die sich in Schwabs „DER REIZENDE REIGEN“ in der Serialität abbilden, bietet sich ein Verweis auf die Auffassung Andy Warhols vom Maschinellen und von der Maschinen-Kunst an⁴¹⁷, mit der sich einige Phänomene von Schwabs „DER REIZENDE REIGEN“ zusammenfassen lassen. Warhol charakterisiert diese Kunst als gefühllos und dem Gesetz der Wiederholung folgend, was dazu führt, dass die Referenz unterminiert wird und eine Selbstbezüglichkeit dominiert.⁴¹⁸ Diesen Aspekt verknüpft Klessinger mit der Postdramatik, denn:

Auf ganz ähnliche Weise tritt in postdramatischen Stücken die Referenz hinter der klanglichen Kraft der Sprache und dem ‚Eigenwert‘ der Bühnenelemente zurück. Doch da die ‚Welthaltigkeit‘ der eingesetzten – sprachlich oder optisch vermittelten – Motive niemals verschwindet, entsteht die spezifische, zwischen Bedeutung und Selbstbezüglichkeit

⁴¹⁷ Die Idee dazu habe ich bei Klessinger aufgegriffen, die Heiner Müllers „Hamletmaschine“ mit der Pop Art Andy Warhols vergleicht. (Vgl. Klessinger, Hanna: *Postdramatik*, S. 168-171.)

⁴¹⁸ Vgl. ebd., S. 169. Auch Bilder vom Tod, der bei Warhol ein zentrales Motiv ist, verlieren laut dem Künstler durch die Wiederholung ihre Wirkung. (Vgl. Klessinger, Hanna: *Postdramatik*, S. 169.) In „DER REIZENDE REIGEN“ wird der Tod, der bei Schnitzler nur punktuell vorkommt (vgl. beispielsweise R, S. 112: „[...] aber es ist wahr, der Schlaf macht auch schon gleich, kommt mir vor; – wie der Herr Bruder, also der Tod ...“), zu einem wiederkehrenden Thema: „Der Tod lungert überall herum.“ (RR, S. 11), „Auch der Tod wird uns verbinden.“ (RR, S. 12), „Ich bin selbstverständlich der neue Herr nach meinem alten Vater geworden, der am letzten Sonntag seinen letzten Funken verbraucht hat [...]“ (RR, S. 16), „Es ist alles unmöglich, solange man am Leben ist.“ (RR, S. 24), „Ja, das Sterben ist so ein Dessertthema hinter einem Sex. Als Vorspeise ist man halb am Leben und hinterher halb tot.“ (RR, S. 24), „So ein Krebs hat sicher nur eine einzige Heimat, nämlich den ganzen Menschen. Der Mensch ist die Einzelhaft von einem Krebs. [...] Und wer nicht ausbrechen kann, wenn er aus dem Gefangenenhaus ausgebrochen ist, der bricht dann so stark aus, bis er verfault sein muß.“ (RR, S. 29), „Dann gehen wir jetzt halt was essen, mein süßes Totenkopffäffchen.“ (RR, S. 44), „[...] mein süßer Sterbling“ (RR, S. 48), „Ja, morgen wird wieder ein aufregend schöner Tagestodestag für dich.“ (RR, S. 50), „Womöglich hat es ja wirklich eine Richtigkeit, daß das Parlament der Politiker eine nekrophile Anstalt ist.“ (RR, S. 52), „Ja, und ich schleiche mich in meine Todeszelle, in das Parlament.“ (RR, S. 55), „[...] da war ich zum Sterben anverliebt [...]“ (RR, S. 58). Dass bei Schwab der Tod immer schon in der Geburt angelegt ist, führt Gollner anhand zahlreicher Textbeispiele (vor allem aus „Antiklimax“) aus. (Vgl. Gollner, Helmut: *Die Rache der Sprache*, S. 202-205.) Samstad verweist hinsichtlich des Stellenwertes des Themas „Tod“ auf die Rezension von Schwabs Werk durch Nef, der ausführt, dass bei Schwab (Nef bezieht sich auf „ÜBERGEWICHT, unwichtig: UNFORM“ und „HOCHSCHWAB : Das Lebendige ist das Leblose und die Musik“) „[d]er Tod der Sache ‚Mensch‘ [...] kein erhebliches Ereignis [ist und] der Tatbestand ‚kaputt‘ [...] sozusagen lediglich eine weitere Eigenschaft [ist], die ebenso gut nicht sein könnte [...]“ (Nef, Ernst: *Der Mensch, die Sache – und die Wut darob*, S. 31.) Samstad erkennt darin ein Symptom der Punk-Generation, die die Vergänglichkeit durch ihre Outfits hervorkehrte und es als verlogen erachtete, sich dem Tod in Anbetracht seiner Unumgänglichkeit entgegenzusetzen. (Vgl. Samstad, Christina: *Der Totentanz*, S. 306.)

schwankende Ästhetik. [...] Ausgestellt wird eine Lust an der Wiederholbarkeit, an der Fülle [...]. In der eintönigen Serie tritt die Bedeutung des Einzelnen zurück. Auch die Referenz wird zugunsten der ästhetischen Qualitäten des Materials unterlaufen [...].⁴¹⁹

Auch die Spezifika von „DER REIZENDE REIGEN“ lassen eine entsprechende Rezeption zu: In der seriellen Wiederholung der Akte verliert das Individuelle seine Bedeutung. Zudem wird die Referenz auf die außersprachliche Wirklichkeit durch die Eigenheiten der Sprachkonstruktionen Schwabs generell in Frage gestellt. Neben der bereits erwähnten Künstlichkeit des „Schwabischen“ sind es für Fuest die Überzeichnungen und Übertreibungen, durch die „eindeutige Referentialisierungen (seitens des/der Lesers/Leserin) hier schnell zu Plattitüden verkommen können.“⁴²⁰ Dennoch verschwindet die „Welthaltigkeit“, wie Klessinger schreibt, (auch bei Schwab) nicht vollends. Die Einbettung der Figuren in eine dem Marktmechanismus und Kapitalismus folgende makrostrukturelle Handlungsstruktur und die Idee der „abschraubbaren Geschlechtsteile“ und „austauschbaren Müttern“ (zugleich auch in einem industriellen Zusammenhang zu verorten und als Produkte der Sexindustrie und damit der Konsumwelt interpretierbar) sind eine Reflexion über und Reaktion auf eine extrem funktionale Beziehungswelt. Mit Sicherheit hat Schwab damit aber keinerlei „moralischen“ bzw. aufklärerischen Absichten verfolgt – hierfür lassen sich keine explizit wertenden Elemente aus dem Text herausfiltern.

Wie die Analyse zeigen sollte, hat Schwab das, was Schnitzler vorgelegt hat, mit dem Augenmerk auf bestimmte Schwerpunkte in seiner Manier intensiviert und die Individualität der Figuren/die Figureneinheit weiter gehend zersetzt. Bezieht man am Ende der hier erfolgten Analyse noch einmal die oben zitierte Aussage Schwabs, er würde „den ‚Reigen‘ technologischer [...] erzählen“, in die Betrachtung mit ein und verknüpft sie vor dem Hintergrund des Covers mit der musikalischen Stilrichtung des Techno, könnte man es wagen, Schwabs „DER REIZENDE REIGEN“ als eine Techno-Version von Schnitzlers „Reigen“ zu charakterisieren, was sich in Anbetracht der stilistischen Merkmale des Techno nicht pauschal von der Hand weisen lässt:

Zwar hat sich „Techno“ als Überbegriff für verschiedenste Spielarten elektronischer Tanzmusik eingebürgert – genau genommen bezeichnet Techno jedoch allein jene Varianten, in denen eine gerade 4/4-Bassdrum zu hören ist. Entstanden ist dieser hektische, schnörkellose Stil im Detroit der 80er Jahre. Unter anderem inspiriert von der Düsseldorfer Band Kraftwerk und von Depeche Modes Synthie-Pop, entwickelten Juan Atkins, Kevin Saunderson und Jeff Mills einen kargen, maschinellen Sound, der bald den Namen Techno bekam. Im Gegensatz zu House verzichtet Techno auf emotionale Klangsignaturen und Verweise auf Disco und Soul. Ziel vieler Technoproduzenten ist eine abstrakte, rein körperlich wirkende Musik, die ohne historischen

⁴¹⁹ Klessinger, Hanna: *Postdramatik*, S. 169/170.

⁴²⁰ Fuest, Leonhard: *Nach dem Schwindel*, S. 477.

Ballast auskommt. Ein harter gerader Beat, eine Synthesizer-Basslinie und reduzierte Melodiearrangements bilden das Zentrum, gelegentlich tritt noch eine roboterhafte Vocoderstimme hinzu. Das Maschinelle bestimmt bis heute die Ästhetik von Techno.⁴²¹

„Schnörkellos“ und „karg“ trifft auf das „Schwabische“ kaum zu, dafür umso mehr der Versuch, eine Körperlichkeit entstehen zu lassen. Darüber hinaus kann man in Hinblick auf die Sprachgestaltung in „DER REIZENDE REIGEN“ den Verzicht auf emotionale Klangsignaturen sowie (vor allem im Vergleich zu den genau durchkomponierten Sprachunterschieden im „Reigen“) die reduzierten Melodiearrangements als Techno-Sound festmachen. Zudem arbeiten – und dies ist dem Verfahren Schwabs in „DER REIZENDE REIGEN“ durchaus ähnlich – Techno-Tracks mit der Wiederholung von Rhythmuspatterns und gegebenenfalls mit der geringfügigen Variation derselben und stellen damit eine „rhythmisierte[...], serialisierte[...] und durch Verfahren der Reduktion immer auch abstrahierte[...] Form“⁴²² dar. Auf körperlich-darstellerischer Ebene kommt außerdem das „Roboterhafte“ und „Maschinelle“ zum Tragen.

3.2. „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“

3.2.1. Die Konzeption der Faust-Figur in Goethes „Faust I“

Beschäftigt man sich mit Goethes „Faust“, ist man zwangsläufig mit einer unüberschaubaren Fülle an wissenschaftlichen Publikationen konfrontiert, die auch nur ansatzweise zu beleuchten in diesem Rahmen nicht geleistet werden kann. Ich grenze hier also sehr stark ein und ziehe für die Diskussion meiner Fragestellung einen vergleichsweise winzigen Teil an Literatur (vor allem neueren Datums) heran, der inhaltlich aber ein durchwegs solides Fundament bildet. Eine weitere meines Erachtens der Analyse zuträgliche Reduktion des Arbeitsumfanges wird dahingehend vorgenommen, dass im Gegensatz zum vorhergehenden Vergleich zwischen „Reigen“ und „DER REIZENDE REIGEN“ und der nachfolgenden Untersuchung von „Troilus und Cressida“ sowie „Troiluswahn und Cressidatheater“ hier lediglich eine Figur, der Hauptprotagonist Faust (vordergründig in „Faust I“), Gegenstand der Betrachtungen ist.

⁴²¹ Hoffmann, Michael: *Was ist Techno/Tekkno – Der Techno Guide*. <http://www.technoguide.de/a/Techno/Tekkno/Was-ist-Techno/Tekkno-Der-Techno-Guide.html> (Zugriff: 15.02.2017). Vgl. dazu auch: Audials: *Techno*. http://audials.com/de/genres/techno_musik.html (Zugriff: 15.02.2017).

⁴²² Fehrmann, Gisela/Linz, Erika/Schumacher, Eckhard/Weingart, Brigitte: *ORIGINALKOPIE. PRAKTIKEN DES SEKUNDÄREN – EINE EINLEITUNG*, S. 16.

3.2.1.1. Geistesgeschichtlicher Kontext und Goethes Ich-Konzepte

Für die Analyse der Faust-Figur in Goethes Werk hinsichtlich der erkenntnisleitenden Frage nach der Ich-Konzeption ist der geistesgeschichtliche Kontext von zentraler Bedeutung, weshalb die fundamentalen Umwälzungen in Bezug auf die Neubestimmung des Menschen an dieser Stelle in gegebener Kürze nachgezeichnet werden sollen:

Im 18. Jahrhundert vollzieht sich, getragen von den Gedanken der Aufklärung, eine Veränderung in Hinsicht auf das Verständnis des Menschen, deren Ergebnis mit „modernem Individualitätskonzept“⁴²³ umschrieben wird und die in Hinblick auf die Umstellung der Gesellschaftsstruktur im 18. Jh. gerne unter Zuhilfenahme der von Niklas Luhmann⁴²⁴ für die moderne Gesellschaft entworfenen Theorieposition der „Individualität durch Exklusion“ erfasst wird:

Im Prozess der zunehmenden Ausdifferenzierung von Subsystemen, so lässt sich die Erklärung bündig zusammenfassen, sind die Individuen immer mehr durch Teilhabe an mehreren, möglicherweise schlecht aufeinander abgestimmten Subsystemen bestimmt. Individualität wird von Inklusion auf Exklusion umgestellt. Identität, wie sie in der vormodernen ständischen Gesellschaft vorzufinden war, war durch *Inklusion* definiert; sie fand immer einen berechenbaren, normativ strukturierten Handlungsraum, eine kompakte Welt mit klaren Grenzen vor und dazu noch eine verlässliche Jenseits- oder Nichtwelt-Verwaltung, die tendenziell alle (und möglicherweise sehr große) Restprobleme absorbierte, wenn nur die diesseitigen Normen eingehalten wurden. In funktional differenzierten Gesellschaften jedoch gerät die Individualität in Außenstellung zur Gesellschaft, in *Exklusion*: Mehr und mehr handelt man, je nach Situation, als Teilnehmer am Rechtssystem, am Wirtschaftssystem, am Religionssystem, am Wissenschaftssystem, am Erziehungssystem, als Mitglied einer Familie, eines Vereins. Man ist überall beteiligt, aber gehört nirgends ganz dazu.

Die – scheinbare oder tatsächliche – Wahlfreiheit zwischen verschiedenen Rollen, mit der Möglichkeit gar, dass man mehreren verschiedenen Funktionsbereichen mit unterschiedlichen normativen Forderungen gleichzeitig angehört, fordert die Einführung einer separaten Entscheidungsinstanz, eines „Selbst“, das sich als ablösbar von seinen Rollen und zuständig für das Rollen-Management beschreiben kann. Deshalb muss in das Selbstkonzept die Möglichkeit eingebaut werden, zwischen dem Selbst und seiner Teilhabe an Funktionsbereichen zu unterscheiden. In anderem Vokabular ausgedrückt: Es entsteht ein Nebeneinander nicht mehr

⁴²³ Dirk Kemper setzt die Genese dieses Konzepts in der Sattelzeit zwischen 1750 und 1850 an und misst dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts „als Phase der Entfaltung eines emphatischen Begriffs vom Individuum, seiner experimentellen Erprobung, aber auch schon der Ausleuchtung von Aporien“ besondere Bedeutung in dieser Entwicklung bei. (Vgl. Kemper, Dirk: „ineffabile“. *Goethe und die Individualitätsproblematik der Moderne*. München: Wilhelm Fink 2004, S. 12.) Zur Diskussion über das Verständnis des Begriffs „Moderne“ siehe: Fülleborn, Ulrich: *Vorwort*. In: Fülleborn, Ulrich/Engel, Manfred (Hg.): *Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne. Ein internationales Symposium*. München: Wilhelm Fink 1988, S. 7-27, S. 10-13.

⁴²⁴ Dabei wird in erster Linie auf Kapitel drei „Individuum, Individualität, Individualismus“ im 3. Band von Luhmanns Werk „Gesellschaftsstruktur und Semantik“ zurückgegriffen, in dem er speziell die Folgen des strukturellen Umbaus des Gesellschaftssystems für die Stellung des Individuums zur Gesellschaft erörtert. (Vgl. Luhmann, Niklas: *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*. Bd. 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 149-258.)

integrierter Diskurse, und dieses Nebeneinander produziert eine „Subjektposition“ als Instanz, der nun die Integrationsleistung überantwortet wird.⁴²⁵

Nachdem sich das Ich nun nicht mehr in einem als gültig vorausgesetzten Ordnungssystem des Seins (wie es etwa in den Weltbildern der Antike und des Mittelalters geliefert wurde) definieren kann, werden ihm die Aufgaben der Selbstbestimmung/Selbstbegründung – zuvor im verbindlichen Welt- und damit Ichentwurf fixiert – übertragen. D. h. dass das Ich eine Ordnungsstruktur als Grundlage der Koordination von Ich- und Weltentwurf selbst erzeugen muss.⁴²⁶ Mit dem von Immanuel Kant in der in den 1780er Jahren erschienenen „Kritik der reinen Vernunft“ formulierten Grundsatz der Unmöglichkeit der Erkenntnis der Ordnung der „Dinge an sich“ stoßen wir schließlich auf einen Grundpfeiler der Individualitätsproblematik.

[...] [D]ie endgültig seit Kant aufgebrochene Kluft zwischen dem Ding an sich und der Erscheinung und damit zwischen der Ordnung des Denkens und der Ordnung des Seins [ist] nicht mehr zu überbrücken [...]. In diesem Sinne kann in der Moderne kein aus der Ordnung des Denkens konstruiertes Weltbild mehr einen Wahrheitsanspruch aus der Ordnung des Seins ableiten [...]. [A]uf jedem einzelnen liegt [...] eine Last, die nach Max Weber darin besteht, ein Weltbild selbst annehmen oder setzen zu müssen, sodann die Konsequenzen dieser Wahl und inneren Bindung selbst verantworten zu müssen und schließlich das Wissen um die Unmöglichkeit eines Wahrheitsanspruches des gewählten Weltbildes [...] hinnehmen zu müssen.⁴²⁷

Demnach können die Fragen der traditionellen Metaphysik und die zugleich für den Menschen weiterhin existentiellen Fragen nach dem Vorher und Nachher (Woher kommen wir? Wohin

⁴²⁵ Eibl, Karl: *Das monumentale Ich. Zwölf Vorlesungen über Goethes „Faust“*. (Neuausgabe hg. v. Mellmann, Katja/Jannidis, Fotis/Eibl, Maximilian). Marburg: Verlag LiteraturWissenschaft.de 2016, S. 55/56.

Marianne Willems geht näher auf den zeitlichen Rahmen dieser gesellschaftlichen Veränderungen ein und erwähnt auch die damit zusammenhängenden Neuerungen in anderen Bereichen: „Die Ausdifferenzierung funktionaler Teilsysteme läuft im späten Mittelalter an und erreicht im 18. Jahrhundert ein Ausmaß, das Schichtung als primäres Einteilungsprinzip der Gesellschaft auflöst. Als vollzogen gilt die Umstellung von der stratifikatorischen zur funktionalen Differenzierung als primärem Organisationsprinzip der Gesellschaft am Ende des 18. Jahrhunderts. Die gesellschaftlichen Veränderungstendenzen, die im 18. Jahrhundert voll ausgeprägt sind, die Konzentration der politischen Macht in der fürstlichen Bürokratie, die damit einhergehende Entmachtung der Stände und die Zurückdrängung aller partikularstaatlichen Mächte, die Zerstörung der zünftigen und feudalistischen Produktion im Zuge des Merkantilismus etc., stellen damit Teilvorgänge in einem umfassenden Prozeß funktionaler Differenzierung dar.“ (Willems, Marianne: *Das Problem der Individualität als Herausforderung an die Semantik im Sturm und Drang. Studien zu Goethes „Brief des Pastors zu *** an den neuen Pastor zu ***“, „Götz von Berlichingen“ und „Clavigo“*. Tübingen: Niemeyer 1995 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 52), S. 85.) Von Relevanz ist in diesem Zusammenhang zudem die Herausbildung einer neuen Schicht von Bürgern, die durch ihre Heterogenität (Unterschiede in der Herkunft, im sozialen Status und hinsichtlich beruflicher und religiöser Bindungen) dem Einzelnen keine klaren Orientierungsgrundlagen mehr bietet. (Vgl. ebd., S. 89-91.)

In literatur- und theaterwissenschaftlicher Hinsicht ergibt sich diesem Zeitraum entsprechend, in dem die Individualität des Menschen an Bedeutung gewinnt, die bereits (unter Punkt 1.1. im Zuge der Begriffsdefinition der mit „Figur“ zusammenhängenden Begriffe) erwähnte Interessensverschiebung hin zum Individuellen und Psychologischen in der Figurengestaltung.

⁴²⁶ Vgl. Kemper, Dirk: „ineffabile“, S. 2.

⁴²⁷ Ebd., S. 8/9.

gehen wir?) und nach seiner Bestimmung als (Einzel-)Mensch „innerhalb des neuen philosophischen Modus nicht mehr mit Gewissheit [beantwortet werden].“⁴²⁸

Eine Folge des hier skizzierten Wandels des anthropologischen Konzepts im 18. Jh. ist „ein allgemeiner Bedarf, sich und andere [durch eine einzigartige Weltkorrespondenz] als einzigartig zu stilisieren.“⁴²⁹ Dies kann auf der einen Seite – da losgelöst von jeglichen autoritären Zuweisungen – als Freiheit empfunden werden, auf der anderen Seite aber auch in einen „Selbstbegründungszwang umschlagen, vor allem dann, wenn das Ich gewahr wird, daß sein Selbstentwurf auf nichts anderem als dem eigenen Wollen gründet. Sich selbst der kritischen Analyse unterstellend, steht der Selbstentwurf der Moderne nämlich stets unter Motivverdacht, muß sich selbst auf Beweggründe wie Eitelkeit, Geltungssucht und vieles mehr hin befragen.“⁴³⁰

Genau zwischen diesen Polen bewegt sich laut Kemper das literarische Werk Goethes, der immerzu mit der „[...] für die Moderne spezifischen Problematik, einerseits Grundfragen des individuellen Seins beantworten zu wollen und andererseits dafür keine angemessene Beschreibungssprache im philosophisch-wissenschaftlichen Diskurs der Moderne mehr zu finden“, kämpft.⁴³¹ Dabei zeichnen sich im Goethe'schen Œuvre verschiedene Entwicklungsphasen im Umgang mit dieser Individualitätsproblematik und sich daraus ergebende Aporien ab, die hier nur in sehr groben Zügen (und ohne ihre Brüche zu verzeichnen) wiedergegeben werden können.

In der frühen Goethezeit wird ein Ideal von Ganzheitlichkeit, Vollkommenheit und Autonomie formuliert, das mit seinem utopischen Anspruch dem funktional differenzierten System mit einer Abwehrhaltung begegnet, da es der Multiplizierung der Rollen entgegensteht.⁴³² Zudem wird in der Zeit des Sturm und Drang „im Begriff des Originalgenies ein Individuum [propagiert], das vor allem selbstbestimmt seine Besonderheit entfaltet und sich damit selbst seine Identität gibt, also genau das leistet, was die funktionaldifferenzierte Gesellschaft nicht mehr leisten kann.“⁴³³ Die euphorisch gefeierte Verwirklichung des Anders- und damit Ich-

⁴²⁸ Kemper, Dirk: „*ineffabile*“, S. 9.

⁴²⁹ Willems, Marianne: *Stella. Ein Schauspiel für Liebende. Über den Zusammenhang von Liebe, Individualität und Kunstautonomie*. In: Eibl, Karl/Willems, Marianne (Hg.): *Individualität*. Hamburg: Meiner 1996 (= Aufklärung, Jg. 9, H. 2), S. 39-76, S. 51.

⁴³⁰ Kemper, Dirk: „*ineffabile*“, S. 11.

⁴³¹ Ebd., S. XIV.

⁴³² Vgl. ebd., S. XIII.

⁴³³ Eibl, Karl/Willems, Marianne: *Einleitung*. In: Eibl, Karl/Willems, Marianne (Hg.): *Individualität*. Hamburg: Meiner 1996 (= Aufklärung, Jg. 9, H. 2), S. 3-6, S. 5.

Die Prometheus-Figur, die Goethe über dreißig Jahre seines Lebens begleitet, wird auch als „Symbolfigur des Schöpferischen, des titanischen Aufbegehrens der Sturm-und-Drang-Genies gegen ein restriktives

Seins⁴³⁴ kann beispielweise über die Kunst oder die Liebe erfolgen – Letzteres verschriftlicht Goethe in „Stella“ (1776 veröffentlicht), wo die „religiöse Emphase der Liebe [...] auf ihrer Funktion [beruht], die Individualität in ihrer Totalität, in all ihren Möglichkeiten zu bestätigen.“⁴³⁵ Am Schluss von „Stella“ steht jedoch ein scheinbar unlösbarer Konflikt: Einander entgegengesetzte Existenzweisen, beide Frauen, stehen dem einen Mann gegenüber, der die Verbindung nicht leisten kann, „nämlich innerhalb der gesellschaftlichen Existenz als Gatte, Vater und Bürger die Totalität der Individualität ‚des Liebenden‘ zu bewahren und zu entfalten.“⁴³⁶ Dieser Konflikt kann nur in der Literatur, nicht aber in der Realität der bürgerlichen Ordnung gelöst werden.⁴³⁷

Mit dem aus einem Brief Goethes an Lavater (aus dem Jahr 1780) entnommenen Zitat „Individuum est ineffabile“ betitelt Kemper das Kapitel über eine weitere Konzeption von Individualität als „der dem Individuum innewohnende Ausdruck seiner schicksalhaften Bestimmtheit, das ihm eigene individuelle Gesetz, das seinen Lebensweg festlegt.“⁴³⁸ Dabei ist sich Goethe des zu verwirklichenden Bestimmungsgesetzes gewiss (auf das auch Ich- und Weltentwurf ausgerichtet sein sollen, das aber Schwankungen in der eigenen Gewissheit über die eigene Bestimmung unterworfen ist und sich verbergend nur manchmal enthüllt); der Bestimmungsgrund (die bestimmende Macht) bleibt für ihn aber das „Unbezeichenbare“ („ineffabile“), was sich u. a. in Goethes wechselndem Gebrauch unterschiedlichster Termini niederschlägt.⁴³⁹

Der späte Goethe hingegen kritisiert den egozentrierten Ich- und Weltentwurf als Anmaßung des Menschen, der das Sollen (als „conditio humana“) vernachlässigt und sein Wollen verabsolutiert. So könnte das, „[w]as das Individuum seinem Selbstentwurf als Bestimmung oder Bestimmungsgesetz zugrunde legt, [...] bloßer Ausdruck des eigenen Wollens“ sein.⁴⁴⁰

Ordnungssystem in Staat, Religion und den Künsten“ gelesen. (Schulz, Manuela: *Prometheus, Luzifer, Faust – metaphysische Rebellen bei Goethe*. In: *Goethe-Jahrbuch* Bd. 121 (2004), S. 23-37, S. 25.)

⁴³⁴ Fritz Breithaupt erkennt im Sturm und Drang um das Jahr 1770 eine klare Tendenz zum oben beschriebenen „Ich-Zwang“: „Instead of celebrating the wealth of their individuality, these authors state and lament their lack of true selfhood and originality. [...] For these authors, the self exists as an *Ich-Zwang*, a self-compulsion, that is, the mere pressure to prove the self before its existence can be assured.“ (Breithaupt, Fritz: *Goethe and the Ego*. In: *Goethe Yearbook. Publications of the Goethe Society of North America*. Vol. XI (2002), S. 77-109, S. 78.)

⁴³⁵ Willems, Marianne: *Stella*, S. 63.

⁴³⁶ Ebd., S. 73.

⁴³⁷ Vgl. ebd., S. 73/74.

⁴³⁸ Kemper, Dirk: „*ineffabile*“, S. 23.

⁴³⁹ Vgl. ebd., S. 24/25. In den Zusammenhang mit der Spinoza-Rezeption Goethes gestellt, drückt der Satz „*individuum est ineffabile*“ aus, dass das Individuum, da es am Unendlichen (ebenfalls „*ineffabile*“) teilhat, nie ganz fassbar ist. (Vgl. ebd., S. 398.)

⁴⁴⁰ Ebd., S. 27-30.

Die wesentlichen „Etappen“ von Goethes Individualitätskonzept können auf den Ausführungen Kempers basierend wie folgt zusammengefasst werden: Während Goethe in seinen frühen Sturm-und-Drang-Jahren ein „egozentriertes Ich-Konzept“ vorantreibt, wird dieses in den Weimarer Jahren zu einem „schicksalszentrierten Individualitätskonzept“ abgewandelt und schließlich als Hybris verurteilt.⁴⁴¹

3.2.1.2. Faust als Repräsentant des selbstbestimmten Individuums

So wie Goethe in verschiedenen Schaffensperioden Subjektivität und Individualität jeweils anders begriffen hat, zeichnet sich diesbezüglich auch vom „Urfaust“ bis zu „Faust II“ eine Entwicklung ab, zumal sich Goethe über sechzig Jahre seines Lebens mit dem Stoff auseinandergesetzt hat.⁴⁴²

Helmut Kreuzer, der sich vornehmlich mit dem Sturm-und-Drang-Faust beschäftigt, erkennt in diesem ein „zeitsymptomatisches Ich“⁴⁴³ und nennt ihn „den Faust des unglücklichen Bewußtseins, des frustrierten Genietums, der Diskrepanz von Faust-Ich und sozialer Umwelt, aber auch von Selbstsein und Selbstbild der Faust-Figuren.“⁴⁴⁴ Die Chance, diesem Frust⁴⁴⁵ zu entkommen, Genuss zu erlangen und sich als Einzelner zu entfalten, wird in „Faust I“ durch den Pakt gegeben „und damit wird ein Faust-Roman oder -Drama für den Faust-Autor zum Medium eines Experiments, in dem alltägliche Beschränkungen und persönliche Leiden, aber auch grandiose Träume und ambitiöse Selbstbilder auf eine fiktive Figur projiziert werden können.“⁴⁴⁶ Während die Faust-Figur im „Urfaust“ das Individuum, „die unverwechselbare, einmalige genialische Persönlichkeit“⁴⁴⁷ ist, erfährt sie in „Faust I“, vor allem aber in „Faust II“, eine Erneuerung durch die „Pluralität des faustischen Ich, das mittels Heilschlaf, Neugeburt und Verwandlung die Bedingtheiten und Begrenzungen einer einzigen ‚Individuation‘

⁴⁴¹ Vgl. Kemper, Dirk: „ineffabile“, S. 26, S. 29.

⁴⁴² Abriss der Werkgenese in vier Bauperioden: In der ersten (ab den beginnenden 1770er Jahren) entstand der sogenannte „Urfaust“ (1775 von Goethe in Weimar vorgelesen und von Luise von Göchhausen abgeschrieben), in einer zweiten (ab 1786) der 1790 veröffentlichte Text „Faust. Ein Fragment“, in der dritten Bauperiode (1797-1806) arbeitete Goethe an „Faust I“ (1808 publiziert) und von 1825-1831 am 2. Teil (1832 posthum veröffentlicht). (Vgl. Trunz, Erich: *Nachwort*, S. 477-481.)

⁴⁴³ Kreuzer, Helmut: *Fragmentarische Bemerkungen zum Experiment des ‚faustischen Ich‘ (Mit Schwerpunkt auf Klingers ‚Faust‘-Roman)*. In: Fülleborn, Ulrich/Engel, Manfred (Hg.): *Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts*, S. 131-154, S. 132.

⁴⁴⁴ Ebd., S. 137. Kreuzer bezieht sich in seiner Aussage nicht nur auf Goethes „Urfaust“, sondern auch auf Maler Müllers und Friedrich Maximilian Klingers Faust-Texte.

⁴⁴⁵ Als Beispiel für die Artikulation dieser Not führt Kreuzer Verse aus dem „Urfaust“ an: „Auch hab ich weder Gut noch Geld, / Noch Ehr und Herrlichkeit der Welt. / Es möchte kein Hund so länger leben!“ (V 21-23) (Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust*, S. 367.)

⁴⁴⁶ Kreuzer, Helmut: *Fragmentarische Bemerkungen zum Experiment des ‚faustischen Ich‘*, S. 138.

⁴⁴⁷ Stephan, Inge: *Goethes Spätwerk als Bilanz der Epoche*, S. 227.

überschreitet.“⁴⁴⁸ Auch Walter Naumann konstatiert zwischen „Urfaust“ und „Faust I“ einen Wandel bzw. eine Ausarbeitung, die einerseits vom „Wechsel zwischen Auflösung, einem Sich-Überlassen an die heranflutende, vielfältige Welt und, andererseits, einer Neu-Besinnung, Erwachen zu neuem Erleben“⁴⁴⁹ gekennzeichnet ist. Diesen Rhythmus bezeichnet Naumann als „allgemein gültigen Lebens-Rhythmus“, der „wiederholt [wird] wie ein Ritual, dazwischen spielt sich, aufleuchtend, das individuelle Leben einer Handlung ab.“⁴⁵⁰ In „Faust II“ setzt sich dieses Schema fort und findet in der „Klassischen Walpurgisnacht“ den Höhepunkt. An dieser Szene kann wiederum der Unterschied zu „Faust I“ festgemacht werden:

Dort (u. a. in den Hexenszenen des ersten Teils, Anm. d. Verf.) war Faust durch das Zufällige, in der Verwirrung des Irrationalen an ihn Herangetragene verwandelt und erneuert worden. Das war gerade kennzeichnend für diese Pausen, daß sie einen Weg unterbrachen, um, inhaltlos, den Zustand einer neuen Bereitschaft anschaulich zu machen. In der „klassischen Walpurgisnacht“ ist dagegen Faust ein Suchender. Er verfolgt ein Ziel, die in seiner ekstatischen Beschwörung geschaute Idee der Schönheit, die einmal in griechischer Sage verkörpert war. Damit gehört die „Klassische Walpurgisnacht“ auch zum Weg der Weltgeschichte. [...] Dem Geschichtlichen wird Faust jetzt, für den Rest des Dramas, nicht mehr entgehen.⁴⁵¹

Analog zu dieser inhaltlichen Veränderung konturiert Fülleborn die Entwicklung der Faust-Figur auf poetologischer Ebene folgendermaßen:

[Man kann] eine Dramenfigur durchaus psychologisch gestalten, so daß sie als Individuum von anderen Figuren des Werks und von dramatisch theatralischen Figuren etwa des Mittelalters unterscheidbar wird, und man kann ihr gleichzeitig symbolische Repräsentanz verleihen. In dem Maße aber, wie die Repräsentanz umfassender und allgemeiner wird, setzen sich allegorische Züge durch. In diesem poetologischen Sinn hat Goethes „Faust“-Tragödie einen ungewöhnlich weiten Weg zurückgelegt, von der Darstellung eines großen Individuums im „Urfaust“, gemäß der Sturm-und-Drang-Ästhetik, über die symbolische Steigerung der Figur in „Faust I“, dem Werk der klassischen Zeit, bis zu ihrer höchsten Vergeistigung und universalen Repräsentanz im Alterswerk „Faust II“, also bis zum Übergang von symbolischer zu allegorischer Darstellungsweise, der sich fast von selbst aus Goethes Entwicklung ergab.⁴⁵²

⁴⁴⁸ Kreuzer, Helmut: *Fragmentarische Bemerkungen zum Experiment des ‚faustischen Ich‘*, S. 141.

⁴⁴⁹ Naumann, Walter: *Auflösung und Neugeburt in Goethes ‚Faust‘*. In: Fülleborn, Ulrich/Engel, Manfred (Hg.): *Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts*, S. 155-171, S. 161.

Er veranschaulicht seine These vom wiederkehrenden Rhythmus von dem „Verlust des Selbst im Irrationalen und [der] daraus entstehende[n] Erneuerung“ (ebd., S. 159.) beispielsweise anhand eines Vergleichs der Szenen „Hexenküche“ und „Wald und Höhle“ aus „Faust I“: Während Faust in der Hexenküche die reine Begierde empfindet, wenn er das Spiegelbild sieht („Was seh’ ich? Welch ein himmlisch Bild / Zeigt sich in diesem Zauberspiegel! / O Liebe, leihe mir den schnellsten deiner Flügel, / Und führe mich in ihr Gefild!“ (F, V. 2429-2432), „Laß mich nur schnell noch in den Spiegel schauen! / Das Frauenbild war gar zu schön!“ (F, V. 2599/2600)) besinnt er sich in „Wald und Höhle“ und schöpft daraus neue Kraft („Verstehst du, was für neue Lebenskraft / Mir dieser Wandel in der Öde schafft?“ (F, V. 3278/3279)), erkennt aber auch sein moralisches Verfehlen („Sie, ihren Frieden muß’ ich untergraben!“ (F, V. 3360)). (Vgl. Naumann, Walter: *Auflösung und Neugeburt in Goethes ‚Faust‘*, S. 157-159.)

⁴⁵⁰ Ebd., S. 162.

⁴⁵¹ Ebd., S. 165.

⁴⁵² Fülleborn, Ulrich: Diskussion zu Schulz, Gerhard: *Faust und der Fortschritt*. In: Fülleborn, Ulrich/Engel, Manfred (Hg.): *Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts*, S. 173-194, S. 194. Die von Fülleborn sehr knapp dargestellte Entwicklung vernachlässigt den Umstand, dass große Teile des „Urfaust“ (in

Gemäß der Eingrenzung auf den für Schwab als Bezugstext fungierenden „Faust I“ liegt nun die Konzentration auf dieser Faust-Figur⁴⁵³, die – wie Fülleborn es definiert – im Vergleich zum „Urfaust“-Faust „symbolisch übersteigert“ ist,⁴⁵⁴ was sich auch in den Interpretationen niederschlägt. Im Laufe der letzten zweihundert Jahre hat die Figur in Deutschland je nach politischen und wirtschaftlichen Verhältnissen unterschiedlichste Interpretationen erfahren, die anhand der Anmerkungen Schönes dargelegt werden: Im Zuge der früh einsetzenden Auffassung des „Faust“ als Hauptwerk der deutschen Nationalliteratur wurde seine Zentralfigur als „eine vorbildhaft-exemplarische wahrgenommen und das Bild dieses geduldlosen, ruhelosen, maßlosen und glücklosen Egozentrikers zum nationalen Mythos verklärt [...]“.⁴⁵⁵ In der Zeit des wirtschaftlichen Aufschwungs rund um die Bismarck'sche Reichsgründung 1870/71 „avancierte Faust zur kultischen Identifikationsfigur des aufstrebenden Deutschland“ und zum „Prototyp eines Denkers und Forschers“.⁴⁵⁶ Weit verbreitet ist auch die „perfektibilistische“ Deutung⁴⁵⁷, die „das ganze Spiel als ein zur Erlösungswürdigkeit führendes Läuterungsdrama“ auslegt und – diese Deutung unterstützend – den Mephisto als den „Verderber“ interpretiert, der „die eher arglosen Absichten und fahrlässigen Anordnungen seines Herrn erst ins eigentlich Böse, Verbrecherische kehrt.“⁴⁵⁸ Andererseits, aber in gleicher Weise im Fahrwasser nationalpolitischer Instrumentalisierung, wurden die Verfehlungen dem Faust zugeschrieben, man wertete sie aber

[...] geradezu als Ausweis „tragischer“ Größe: als unvermeidbare und vom historischen Prozeß gerechtfertigte Begleiterscheinung[...] eines objektiven und letztlich humanen Fortschritts, die von den Tätern wie von den Opfern in Kauf genommen werden mußte[...]. Solche Vorstellungen sind auch in den weit verbreiteten, in vielen Facetten schillernden Begriff des „Faustischen“ eingegangen, der sich nun vollends von Goethes Dichtung abgelöst und als ideologische Formel verselbständigt hat.⁴⁵⁹

dem beispielsweise schon alle Gretchen-Szenen vorhanden sind) in „Faust I“ eingegangen sind und demnach die Figurenzeichnung auch Elemente dieses Sturm-und-Drang-Individuums trägt.

⁴⁵³ An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass in der Sekundärliteratur oftmals keine präzise Unterscheidung zwischen den Faust-Figuren der verschiedenen Dramentexte gemacht wird bzw. wird meist nur der Faust im „Urfaust“ einerseits und jener in „Faust I“/„Faust II“ andererseits behandelt – so auch in den hier wiedergegebenen Interpretationen.

⁴⁵⁴ In Metzlers Literatur-Lexikon wird bei der Begriffserklärung von „Symbol“ Goethe zitiert, der das Verständnis des Terminus wesentlich prägt. Er begreift das Symbol als „ ‚Schau des Allgemeinen im Besonderen‘ [...] Das S. ‚verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt‘.“ Der Eintrag grenzt Symbol und Allegorie dahingehend voneinander ab, dass Letztere als Ausgangspunkt eine philosophische Abstraktion hat, während das Symbol von einer konkreten Anschauung ausgeht. (Jeßnig, Benedikt: *Symbol*. In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur*, S. 744.) Zur symbolischen und allegorischen Deutung der „Faust“-Texte siehe: Schöne, Albrecht: *Johann Wolfgang Goethe. Faust. Kommentare*, S. 54-64.

⁴⁵⁵ Ebd., S. 37.

⁴⁵⁶ Ebd., S. 38.

⁴⁵⁷ Zur „perfektibilistischen“ Deutung siehe: Eibl, Karl: *Das monumentale Ich*, S. 19-22.

⁴⁵⁸ Schöne, Albrecht: *Johann Wolfgang Goethe. Faust. Kommentare*, S. 39.

⁴⁵⁹ Ebd., S. 39.

Schöne führt sehr wohl auch Gegenpositionen zu diesen ideologisch besetzten und auf die „Perfektibilitäts“-These ausgerichteten Interpretationen an, verdeutlicht aber zugleich, wie hartnäckig sich die „deutsch-nationale“ Lesart das 20. Jahrhundert hindurch und durchaus auch unter sehr unterschiedlichen politischen Vorzeichen gehalten hat.⁴⁶⁰

Auch im Bereich der Philosophie gibt es eine Reihe von Positionen, in deren Kontext „Faust“ gelesen wurde.⁴⁶¹ Ulrike Zeuch zufolge liegt dem Werk als zentrale (philosophische) Fragestellung „Was ist der Mensch?“ zugrunde, ohne dass sich im „Faust“ eine philosophische Position eins zu eins abbilden würde. Goethe hat aus Gründen der Anschaulichkeit, Exemplarität und Diversifizierung der Wahrheitssuche gezielt zum Medium der Literatur, genauer noch zum Drama gegriffen, um den Menschen als Handelnden zu zeigen.⁴⁶² Denn die Literatur bietet die Möglichkeit, etwas vorzuführen, ohne eine Antwort zu favorisieren. Nach Zeuch hat Goethe im Fall von „Faust“ „die Wahrheitssuche selbst personifiziert. [...] [E]r hat [...] einen Prototypen geschaffen für diese Suche. Die Suche selbst ist universal, weder jedoch die Weise, wie Faust seine Antworten sucht, und noch viel weniger die Antworten selbst.“⁴⁶³ In diesem Sinne soll in Folge die Faust-Figur (aus dem ersten Teil) als Repräsentant des modernen Menschen erläutert werden in Hinsicht auf die Anforderungen, die die oben genannten historisch-kulturellen Neuerungen an das selbstbestimmte Individuum stellen, sowie auf die Konflikte und die Ausweglosigkeit, die sich daraus ergeben.⁴⁶⁴

Faust ist – auch wenn er aufgrund von allem, was ihm widerfährt, nicht beispielhaft für den durchschnittlichen Menschen steht, sondern als „Ausnahmemensch“ aufzufassen ist⁴⁶⁵ –

⁴⁶⁰ Vgl. Schöne, Albrecht: *Johann Wolfgang Goethe. Faust. Kommentare*, S. 40/41.

⁴⁶¹ Zeuch, Ulrike: *Das Verhältnis von Literatur und Philosophie am Beispiel von Goethes „Faust“*. In: Bernáth, Árpád/Mitnyán, Lajos/Simon-Szabó, Ágnes (Hg.): *Faust I und kein Ende. Studien zu Goethes Werk*. Szeged: Grimm Verlag 2012 (= Acta Germanica, Bd. 13), S. 17-36, S. 22/23.

⁴⁶² Ebd., S. 25. Kempers Befund geht ebenfalls in diese Richtung: „Auch in seinen letzten Konzeptionen bleiben [...] das Individuum und seine Individualität für Goethe das ‚ineffabile‘, das es zwar anzuerkennen gilt, das zugleich aber nicht mehr beschreibbar zu sein scheint und allenfalls im Medium der Dichtung veranschaulichend gestaltet werden kann.“ (Kemper, Dirk: „ineffabile“, S. XIV.) Ausgehend von den drei den „Faust I“ einleitenden Metatexten („Zueignung“, „Vorspiel auf dem Theater“, „Prolog im Himmel“), die in der zweiten Bauperiode um 1800 entstehen, hält auch Eibl fest, dass „Faust“ „um 1800 zum Formulierungsterrain [wird], auf dem Goethe die ‚Bestimmung des Menschen‘ abhandelt. [...] [E]r [handelt] im poetischen Medium die Aporien [ab], in die die Frage nach der Bestimmung des Menschen führt. Denn eine eindeutige Antwort [...] ist für ihn nicht mehr möglich.“ (Eibl, Karl: *Das monumentale Ich*, S. 66.)

⁴⁶³ Zeuch, Ulrike: *Das Verhältnis von Literatur und Philosophie am Beispiel von Goethes „Faust“*, S. 34.

⁴⁶⁴ Goethe belässt den Faust-Stoff in seiner Zeit. Sein Gelehrter steht also zwischen dem Ausgang des Mittelalters und dem Beginn der Neuzeit, was Goethe einige Möglichkeiten (in Bezug auf die Themenkreise Magie, Kirche usw.) eröffnet. (Vgl. Schulz, Gerhard: *Faust und der Fortschritt*, S. 175/176.)

⁴⁶⁵ Vgl. Trunz, Erich: *Nachwort*, S. 481. Trotz der ähnlichen Grundüberlegung wie Trunz wählt Schulz einen anderen interpretatorischen Ansatz, der von Faust nicht als einem „exemplarischen“, sondern einem „extremen“ Menschen ausgeht, der von Goethe experimentell verwertet wird. Damit will Schulz den „Faust“ (vor allem „Faust II“) von der Deutung, die die Hauptfigur hauptsächlich in Verbindung mit der Geschichte liest, lösen. (Vgl. Schulz, Gerhard: *Faust und der Fortschritt*, S. 177-179.)

dennoch als „genereller Menschentyp“ interpretierbar, da er die Fragen des modernen Einzelmenschen in sich trägt, nach höherem Wissen strebt und die Überwindung metaphysischer Grenzen zum Ziel hat.⁴⁶⁶ Damit ist dieser Text, so István Fried, vor dem geistes- und kulturgeschichtlichen Hintergrund als „Ausdruck einer Krisenwelle des europäischen Bewusstseins“ zu sehen: „In dieser Sicht beginnt das Drama mit der Erschütterung des traditionell-theologischen Weltbildes, um mit Kant zu sprechen, mit dem Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit.“⁴⁶⁷ Einen ähnlichen Zugang wählt auch Eibl, wenn er im „Prolog im Himmel“ eine thematische und für die folgende Handlung grundlegende Exposition ausmacht, die in der, in theologischer Hinsicht äußerst problematischen, Emanzipation Fausts⁴⁶⁸ im Sinne eines „Akt[s] der Entlassung aus der Vormundschaft des Herrn“ besteht. Aufgrund der Unzulässigkeit eines solchen Abkommens im „christlich-lutherischen Formulierungsrahmen“, in dem sich Goethe bewegt, wandelt Eibl seine Interpretation jedoch plausibel ab:

Der „Prolog im Himmel“ formuliert im religiösen Formulierungsmuster einen epochalen *diesseitigen* Freilassungsakt. Die ständischen und religiösen Festlegungen der Daseins- und Selbstdeutung besitzen keine Tragfähigkeit mehr. Faust wird angekündigt als exemplarischer Fall moderner Individualität, die, da sie nicht mehr ‚bestimmt‘ ist, sich selbst auf die Suche nach der Bestimmung des Menschen machen muss. Und diese Bestimmung muss in jedem Falle das Unmögliche möglich machen – muss das Sinnlich-Konkrete und das Unbegrenzte vereinen.⁴⁶⁹

Der Gelehrte – der vielen wissenschaftlichen Studien, die ihn nicht zur angestrebten Erkenntnis verhelfen konnten, überdrüssig – will die inneren Zusammenhänge der disparaten Welt nun durch andere Mittel schauen, wobei es Faust laut Eibl primär darum geht, dass die eigene Position in der Welt als notwendig (und nicht nur als kontingent) erfahren wird.⁴⁷⁰ Faust erstrebt „die Verankerung seiner Existenz in einem Notwendigen“, was wiederum als Symptom des modernen Problems identifiziert werden kann, weil das Gefühl von Kontingenz in der von

⁴⁶⁶ Szabó, Brigitta: *Prometheus, Faust und Mephistopheles. Die Goetheschen Rebellen*. In: Bernáth, Árpád/Mitnyán, Lajos/Simon-Szabó, Ágnes (Hg.): *Faust I und kein Ende*, S. 201-214, S. 208.

⁴⁶⁷ Fried, István: *Bemerkungen zur Frage des „Faustischen“*. In: Bernáth, Árpád/Mitnyán, Lajos/Simon-Szabó, Ágnes (Hg.): *Faust I und kein Ende*, S. 161-172, S. 162.

⁴⁶⁸ Faust emanzipiert sich nicht selbständig, sondern er wird emanzipiert. (Vgl. Eibl, Karl: *Das monumentale Ich*, S. 73.)

⁴⁶⁹ Ebd., S. 74. In den auf diese Deutung folgenden Ausführungen erörtert Eibl drei sich in der Handlung konstituierende Sinngebungsentwürfe (Eibl setzt diese Auslegung der „Perfektibilitätsthese“ entgegen): Erstens der Entwurf von Liebe, der im ersten Teil, wo Faust durch Gretchen (als Symbol des Ewig-Weiblichen) den Ganzheitsbezug erreichen will, verankert ist; zweitens der Entwurf von Schönheit, der die Helena-Handlung im zweiten Teil umfasst, wo versucht wird, „Sinnlichkeit und Ewigkeit im Schönen zu vereinen und festzuhalten“; der sich im daran anschließenden Handlungszyklus entfaltende dritte Sinngebungsentwurf besteht in Arbeit, doch kommt auch dieser wie die beiden anderen zu keinem gelungenen Ende, das einen Gewinn als eine Grundlage für das Darauffolgende darstellen könnte. (Vgl. ebd., S. 75-77.)

⁴⁷⁰ In diesem Sinne erfasst Eibl den Kontingenz-Begriff hier nicht als ontologische Kategorie, sondern als eine der Wirklichkeitsverarbeitung. (Vgl. ebd., S. 84.)

übergeordneten Bestimmungen losgelöst und in ihrer Konstitution zufällig erscheinenden Welt von Subsystemen gesteigert wird.⁴⁷¹ Ebenso interpretiert Manuela Schulz Goethes Faust-Figur (neben Prometheus und Luzifer⁴⁷²) in enger Verbindung mit dem ideengeschichtlichen Kontext der Neuzeit, und zwar als einen eigenen literarischen Figurentypus, den „metaphysischen Rebellen“, dessen Geburtsstunde sie im 18. Jahrhundert mit dem Wandel des anthropologischen Konzepts ansetzt.⁴⁷³ Ausgangspunkt für die so gerichtete Interpretation ist für Schulz ebenfalls der „Prolog im Himmel“:

Der Herr [...] präsentiert Faust als Paradigma für das Gelingen der Schöpfung und die Berechtigung der Theodizee. Später wird Faust für sich daraus die Rolle des Repräsentanten der Menschheit ableiten, zumal ihn der Herr mit deutlichen Anklängen an das Buch Hiob als „Knecht“ (V. 299) bezeichnet. In dieser Weise mit der Rettung des Theodizee-Gedankens betraut, begreift sich Faust als Stellvertreter des Herrn. Die Auswahl erhebt Faust zu mythischer Höhe [...]. Zwangsläufig verschieben sich dadurch die Gewichte im göttlichen Weltplan, denn Fausts Existenz begründet eine neue Weltordnung, eine Anthropodizee (V. 1608-1626). Erwählt von Gottes Gnaden, erscheint Faust als der erste Repräsentant einer neuen Ordnung, die sogar den Teufel einbezieht und zu instrumentalisieren weiß. Als exponierter Vertreter der Gattung ‚Mensch‘ hat Faust die Bürde der Knechtschaft abgestreift und sieht sich mit entsprechendem Führungsanspruch ausgestattet, der ihm [...] die Schlüsselrolle in der neuen, anthropologischen Ordnung zuweist. Der Doktor wird in seinem widersprüchlichen Verlangen nach „Himmel“ und „Erde“ als extremer Vertreter des Menschengeschlechts hervorgehoben [...].⁴⁷⁴

Sie bezieht sich hier auf die Replik Mephistos: „Vom Himmel fordert er die schönsten Sterne / Und von der Erde jede höchste Lust, / Und alle Näh’ und alle Ferne / Befriedigt nicht die tiefbewegte Brust.“ (F, V. 304-307) Aus der Unmöglichkeit der Überwindung der Grenzen des Menschseins, also der Nicht-Befriedigung von Fausts metaphysischen Ansprüchen im Diesseits, ergibt sich ein ständiges Zurückgeworfenwerden auf die eigene Beschränktheit, was nach Schulz das eigentliche „Dilemma der ‚faustischen‘ Existenz“ ausmacht. Diese seine „Mangel-Existenz“ stets beklagend, verkörpert Faust als Rebell eine „rastlose Veränderungsenergie“⁴⁷⁵ und fordert nicht nur „Selbstbestimmung über sein eigenes

⁴⁷¹ Eibl, Karl: *Das monumentale Ich*, S. 83/84.

⁴⁷² Ziel von Schulz’ Artikel ist die Konkretisierung von Parallelen zwischen der Goethe’schen Prometheus-, Luzifer- und Faust-Figur, doch ist dies für meine Darstellung weniger interessant und rückt deshalb hier in den Hintergrund. (Vgl. Schulz, Manuela: *Prometheus, Luzifer, Faust*, S. 24.)

⁴⁷³ Vgl. ebd., S. 23. Unter „metaphysisch“ versteht Schulz in ihrem Artikel „überempirisch“ im Sinne von ‚jede mögliche Erfahrung überschreitend‘. (Ebd., S. 23.)

⁴⁷⁴ Ebd., S. 32/33.

⁴⁷⁵ In der sich aus dieser Energie ergebenden Dynamik, die wiederum den Fortbestand der Schöpfung bedeutet, erkennt Schulz den Grund, dass Fausts Grenzüberschreitungen von Gott toleriert werden. (Vgl. ebd., S. 35.) Auf Werner Keller rekurrierend, der in seiner Interpretation des „Faust I“ das Konzept des „metaphysischen ‚Selbsthelfertum[s]‘“ einbringt (vgl. Keller, Werner: *Faust. Eine Tragödie*. In: Hinderer, Walter (Hg.): *Goethes Dramen. Interpretationen*. Stuttgart: Reclam 1992 (= RUB 8417), S. 258-329, S. 291), sieht Schulz das, was schon die Prometheus-Figur versinnbildlicht hat („Sein (Goethes, Anm. d. Verf.) Prometheus ist die erste Symbolfigur der Moderne, die als großer ‚Selbstmacher‘ den christlichen Schöpfungsgedanken zu Grabe trägt.“ (Schulz,

Schicksal“, sondern darüber hinaus ganzheitliche Erkenntnis, also gottgleiches Wissen und „Übermenschwürde“, was sich im kategorischen Vers „Allein ich will“ (F, V. 1784) manifestiert.⁴⁷⁶ Schulz bringt es unter Rückgriff auf Joachim Heimerl, der Fausts „unbedingte[n] Willen zum Verselbstungsprozess“ herausarbeitet⁴⁷⁷, auf den Punkt: Faust erstrebt die „Vergöttlichung der eigenen Subjektivität in der totalen Autonomisierung des eignen Ichs“, das sich über die Grenzen des menschlichen Daseins hinaus in die gottgleiche Sphäre des Übermenschen erheben will.⁴⁷⁸ Dieses unbedingte Streben bildet zusammen mit der gleichzeitigen Beschränktheit die von Schulz als „Signum der aufgeklärten *conditio humana*“⁴⁷⁹ definierte „Zerrissenheit des autonomen Subjekts“ ab. Diese innere Zerrissenheit der Faust-Figur wird gerne mit dem Vers „Zwei Seelen wohnen, ach ! in meiner Brust“ (F, V. 1112) und den Folgeversen inhaltlich untermauert. Die Seelen stehen für die beiden „Konstituenten des menschlichen Wesens“⁴⁸⁰: einerseits den diesseitigen, sinnlich-materiellen, beschränkten Teil – „Die eine hält, in derber Liebeslust, / Sich an die Welt mit klammernden Organen;“ (F, V. 1114/1115) –, andererseits die überirdische, entgrenzte (also unbedingte) Welt: „Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust / Zu den Gefilden hoher Ahnen.“ (F, V. 1116/1117) Auch wenn erstere Welt einschränkend und schmerzhaft zu sein scheint, ist sie unter den Voraussetzungen der modern gefassten Individualität der Verwirklichungsraum des Individuums. Eine Loslösung von demselben würde einen Ich-Verlust bedeuten, der mit der Zerstörung des neuen Weltzentrums einhergeht. Im Gegensatz zu älteren Zwei-Seelen-Lehren, die im Zeichen der Überwindung der materiellen Welt standen, gilt ebendiese folglich nicht mehr als „böse“.⁴⁸¹

In Hinblick auf die anschließende Analyse der Schwabschen Faust-Figur, die sich in ihrem „wahnvolle[n] Studierzimmergehirn“ (FBH, S. 60) Gegenbilder ihrer selbst, „NICHT ICH[S]“ (FBH, S. 107), schafft und letztlich an sich und ihren „Hypostasen“ – d. h. überhaupt an einer Ich-Bildung – scheitert, soll hier noch als letzter theoretischer Abriss in Zusammenhang mit der Ich-Konstitution in Goethes „Faust“ die Studie zum „self“ im 18. Jahrhundert von Fritz

Manuela: *Prometheus, Luzifer, Faust*, S. 25)), nun in Faust – „die paradigmatische Position des metaphysischen Rebellen, die [...] das ‚metaphysische Selbsthelfertum‘ Fausts reflektiert.“ (Ebd., S. 34.)

⁴⁷⁶ Ebd., S. 34. Schulz führt an, dass Goethe im Text selbst Kritik an diesem „Übermenschen“ übt (vgl. ebd., S. 34) und zieht als Beleg die Stelle „GEIST. [...] Welch erbärmlich Grauen / Faßt Übermensch dich! [...]“ (F, V. 489/490) heran.

⁴⁷⁷ Vgl. Heimerl, Joachim: *Systole und Diastole. Studien zur Bedeutung des Prometheusymbols im Werk Goethes. Versuch einer Neubestimmung*. München: Iudicum 2001 (= *Cursus*, Bd. 18), S. 310.

⁴⁷⁸ Schulz, Manuela: *Prometheus, Luzifer, Faust*, S. 34.

⁴⁷⁹ Ebd., S. 34.

⁴⁸⁰ Eibl, Karl: *Das monumentale Ich*, S. 96.

⁴⁸¹ Vgl. ebd., S. 96.

Breithaupt erwähnt werden.⁴⁸² Er sieht in Goethes Faust-Figur eine Antwort auf Goethes Frage, wie man die negativen (d. h. restriktiven) Aspekte des Ich überwinden kann, ohne der Individualität verlustig zu werden. Die Lösung liegt in der Fiktionalität dieses Ich – „because it is fictional, one can change it. Precisely because humans invent, construct, fictionalize, fetishize their identity, they can undo, change, leave each fictionalized *Ich*.“⁴⁸³ Breithaupt setzt in seiner Argumentation bei der zentralen „Wettszene“ zwischen Faust und Mephisto⁴⁸⁴ an: Die von Faust gegenüber Mephisto angeführte Reihe an Dingen („Doch hast du Speise, die nicht sättigt, hast / Du rotes Gold, das ohne Rast, / Quecksilber gleich, dir in der Hand zerrinnt, / Ein Spiel, bei dem man nie gewinnt, / Ein Mädchen, das an meiner Brust / Mit Äugeln schon dem Nachbar sich verbindet [...]“ (F, V. 1678-1683)), die keine Entsprechungen in der Wirklichkeit haben – was die Existenz Mephistos zugleich in Frage stellt –, wird von Breithaupt parallel gelesen zu der darauffolgenden Nennung der Täuschungen für ein befriedigtes Selbst: „Werd’ ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen, / So sei es gleich um mich getan! / Kannst du mich schmeichelnd je belügen, / Daß ich mir selbst gefallen mag, / Kannst du mich mit Genuß betrügen, / Das sei für mich der letzte Tag!“ (F, V. 1692-1697) Für Faust sind, so Breithaupt, sich zu Ruhe zu setzen und flüssiges Quecksilber mit festem Gold zu verwechseln dieselben täuschenden Vorstellungen: „[...] [A]ny vision of satisfaction or self-completion would be just as much subject to deception as are the artifacts of the devil.“⁴⁸⁵ Gleichzeitig werden die Täuschungen erst durch Faust artikuliert und durch ihn aktualisiert, d. h. existent.⁴⁸⁶ Faust kreiert sie (beispielsweise das Faulbett), um sich von ihnen zu distanzieren – darin liegt Breithaupt zufolge der springende Punkt: „In this sense, the *Ich* posits images of the *Ich* in order to distance itself from these as a mere *Nicht-Ich*. There are two *Ichs*, the image-producing, image-rejecting *Ich* and the images of the *Ich* (that are denounced as a *Nicht-Ich*, as fictions).“⁴⁸⁷

⁴⁸² Breithaupt macht drei Stufen in der Geschichte des Selbst fest: Während wie bereits oben erwähnt bei den Schriftstellern des Sturm und Drang ein gewisser „Ich-Zwang“ zu konstatieren ist, der aus einem Gefühl des Mangels an Individualität heraus entsteht, verfestigen die Autoren in den 1780er und -90er Jahren das Ich als eine Institution und „Blackbox“: Es wird zu einer Festung bzw. Schale, in die man sich zurückzieht und die gegen äußere Einflüsse geschützt ist. In einem dritten Schritt reagiert Goethe auf diese beiden Konzepte und bricht mit ihnen, indem er das Selbst als vielstimmig, auch Gegensätzlichkeiten in sich tragend, etabliert. Breithaupt fasst zusammen: „In short, the history of the self begins with the mere absence of the self, an absence however that in itself becomes manifest as a self-compulsion. In response to this self-compulsion, the self is fortified and institutionalized. And in response to this locking-in of the self, one of the walls of the self’s fortress is taken down to open up the theater of the inner ego.“ (Breithaupt, Fritz: *Goethe and the Ego*, S. 78.)

⁴⁸³ Ebd., S. 91.

⁴⁸⁴ „The wager is not only the trigger of the later action of the drama but also the defining moment for both Faust and Mephistopheles.“ (Ebd., S. 91.)

⁴⁸⁵ Ebd., S. 92.

⁴⁸⁶ Breithaupt stellt diesbezüglich etwas fest, was sich genauso auch auf Schwabs Faust-Figur übertragen lässt: „In this sense, the devil and his artefacts are a product of Faust.“ (Ebd., S. 93.)

⁴⁸⁷ Ebd., S. 93.

Diese Betrachtungsweise der Figur liest sich wie eine Beschreibung der Konzeption von Schwabs „Coverdrama“. Ebenso findet in der Forschung zu Goethes Faust-Figur wiederholt ein Aspekt Erwähnung, der bei Schwab eine Intensivierung erfährt und deshalb hier noch in gegebener Kürze angeführt werden soll.

3.2.1.3. Destabilisierung der Einheit der Figur

Auf formaler Ebene der Figurengestaltung deutet sich in „Faust I“ eine Auflösung der Faust-Figur im Sinne eines psychologisch ausdefinierten Charakters an, die sich in „Faust II“ intensiviert. Im Zuge der Beschreibung der Bauform der beiden Teile, die Goethe selbst bezeichnenderweise mit dem Bild einer aus der Erde wachsenden „großen Schwammfamilie“ erfasste, führt Schöne aus, dass die „äußere Fülle und innere Komplexität dessen, was der Aneigner in sein Drama einzubringen unternahm, [...] die Fassungskraft eines nach traditionell-aristotelischen Einheitsregeln gebauten, ‚geschlossenen‘ Kunstgebildes überfordert und seine Form gesprengt [hat].“⁴⁸⁸ Davon ist auch die Einheit der Figur betroffen und Schönes Befund lautet: „Schon im ‚Faust I‘ hat man die Charakterkonstanz des ‚Helden‘ mit guten Gründen vermißt, und für den ‚Faust II‘ kann selbst von einer personalen Identität kaum mehr die Rede

Diesem Dualitätskonzept auf den Grund gehend, weist Breithaupt darauf hin, dass Goethe in seiner Ausgabe von Johann Gottlieb Fichtes „Über den Begriff der Wissenschaftslehre“ folgende Zeilen markiert hat: „Also wäre das Ich in zweyerlei Hinsicht zu betrachten: als dasjenige, in welchem das Nicht-Ich gesetzt wird; und als dasjenige, welches dem Nicht-Ich entgegengesetzt, und mithin selbst im absoluten Ich gesetzt wäre.“ (Zitiert nach: Breithaupt, Fritz: *Goethe and the Ego*, S. 94.) Dieses philosophische Ich-Konzept wird in „Metzlers Philosophen Lexikon“ basierend auf Fichtes Schrift „Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre“ (1794) wie folgt umrissen: „Das empirische Ich ist – wie die erscheinende Welt – nur Vorstellung eines beide konstituierenden Bewußtseins, sie sind Geisteszustände eines zugrundeliegenden Geistes, des ‚absoluten Ich‘, welches, um sich zu realisieren, das heißt seine Möglichkeiten zur realen Anschauung zu bringen, sich im Bewußtsein in Welt – Nicht-Ich – und Individualbewußtsein – Ich – spaltet, beides aber als Bewußtsein umfaßt und beinhaltet und damit alle Realität ist: absolutes Sein.“ (Boin, Manfred: *Fichte, Johann Gottlieb*. In: Lutz, Bernd (Hg.): *Metzler Philosophen Lexikon. Von den Vorsokratikern bis zu den Neuen Philosophen*. Stuttgart/Weimar: Metzler ³2003, S. 218-221, S. 220.) Genau das sieht Breithaupt in der Wettszene übersetzt. Dabei kann Faust nur darum ein Nicht-Ich (Faulbett) setzen, weil er sich auf eine höhere Ebene stellt und ein „absolutes Ich“ voraussetzt. Erst das erlaubt es ihm, sein Ich zu destabilisieren und die Grenzen der eigenen Ich-Projektionen aufzuzeigen: „Mein Busen, der von Wissensdrang geheilt ist, / Soll keinen Schmerzen künftig sich verschließen, / Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist, / Will ich in meinem innern Selbst genießen, / Mit meinem Geist das Höchste und Tiefste greifen, / Ihr Wohl und Weh auf meinen Busen häufen, / Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern, / Und, wie sie selbst, am End’ auch ich zerscheitern. (F, V. 1768-1775) Breithaupt resümiert, dass die Geschichte des Faust letztlich eine „stor[y] of failures“ darstellt, da die Grenzen des Ich nicht überwunden und das „absolute Ich“ nicht erreicht werden kann bzw. weil die Figur die Welt der Wahrnehmung nicht mit diesem „absoluten Ich“, das per definitionem jenseits aller Vorstellungswelt liegt, vereinen kann. (Vgl. Breithaupt, Fritz: *Goethe and the Ego*, S. 94/95.)

⁴⁸⁸ Schöne, Albrecht: *Johann Wolfgang Goethe. Faust. Kommentare*, S. 43/44. Siehe dazu Fußnote 325 (S. 77) in dieser Arbeit.

sein [...].⁴⁸⁹ Auch Trunz bemerkt das Fehlen der Charakterkonstanz, doch vermerkt er eine generelle „Einheit der Gestalt“:

Goethe gestaltet hier keine psychologische Einheit des Charakters in dem Sinne, wie Götz oder Egmont Charaktere sind; doch es bleibt die Einheit der Gestalt, die unabänderlich und furchtlos auf äußerste Ziele zugeht. Die Bilder aus Fausts Leben, die das Drama vorführt, zeigen keine Entwicklung, sondern das Problem des Strebenden, Maßlosen, Grenzstürmenden, das sich in verschiedenen Lebensbereichen wiederholt. Das ist es, was diese Bereiche zusammenhält: jedesmal die Sehnsucht nach Entgrenzung und ein Ausgriff in Übermenschliches, und jedesmal die Erfahrung der Grenzen des Ich, im Erlebnis des Erkenntnissuchenden, des Liebenden, des in schöpferische Innenwelt Hinabsteigenden, des Herrschenden.⁴⁹⁰

Ein die Bereiche zusammenhaltendes figurales Medium, in dem sich eine Problemstellung konzentriert und durch das der Text organisiert wird, erkennt auch Eibl. Dafür ist es notwendig, den Werkbegriff zu dynamisieren und die sechzig Jahre der Werkgenese mitzudenken, in denen Goethe neue Textteile an bereits bestehende „angebaut“ (Eibl verwendet sinnigerweise die „Bau“-Metapher) hat, wodurch sich für Letztere neue Sinnräume ergeben haben. Vor diesem Hintergrund „wird [man] die einheitsstiftende Instanz dann nicht mehr in der ‚Charakterkonstanz‘ des Helden oder in einer ‚Idee‘ suchen, sondern im dominierenden Bezugsproblem und in der Hauptfigur als Medium der zentralperspektivistischen Organisation des Textes. Dann wird das Werk sich durchaus als ‚Ganzes‘ erfassen lassen: Als poetisches Spiel von der Bestimmung des Menschen.“⁴⁹¹

⁴⁸⁹ Schöne, Albrecht: *Johann Wolfgang Goethe. Faust. Kommentare*, S. 45. Vor allem in „Faust II“ setzt sich das Prinzip der Verwandlung gegenüber dem der Charakterkonstanz durch, was Schöne anhand von Beispielen von Metamorphosen unterschiedlichster Gestalten darstellt. (Vgl. ebd., S. 51-53.) In Bezug auf die Faust-Figur liest er Heilsschlaf und Vergessen am Beginn des zweiten Teils als Auflösung der an eine Person gebundenen Identität. (Vgl. ebd., S. 388.) Im Übrigen liegt in „Faust II“ der Fokus mehr auf den „transpersonale[n] Weltverhältnisse[n] und Vorgänge[n]“, was auf Kosten der personalen, chronologischen und räumlichen Kontinuität der „Helden“-Geschichte geht. (Vgl. ebd., S. 388/389. Siehe dazu auch: Kreuzer, Helmut/Neumann, Gerhard/Schulz, Gerhard: Diskussion zu Schulz, Gerhard: *Faust und der Fortschritt*, S. 193/194.) Schöne drückt es schließlich so aus, dass Goethe „die Fabel eines berühmten Helden bloß als eine Art von durchgehender Schnur [benutzt], um darauf aneinander zu reihen was er Lust hat.“ (Schöne, Albrecht: *Johann Wolfgang Goethe. Faust. Kommentare*, S. 391.) Auch wenn sich Schöne hauptsächlich auf den „Faust II“ bezieht, können solche Feststellungen zum Teil auch für den „Faust I“ gemacht werden. Beispielsweise wird die Einfügung des ursprünglich nicht im Zusammenhang mit dem „Faust“ entstandenen „Intermezzos“ „Walpurgisnachtstraum oder Oberons und Titanias Goldne Hochzeit“ (F, V. 4223-4398) von Trunz auf den „Wunsch [Goethes], das kleine Werk irgendwo unterzubringen“, zurückgeführt; Trunz weist diese Szene als keine für den dramatischen Zusammenhang relevante aus. (Vgl. Trunz, Erich: *Anmerkungen. Erster Teil*. In: Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust*, S. 512-581, S. 573.)

⁴⁹⁰ Trunz, Erich: *Nachwort*, S. 483. Trunz bezieht sich auf „Faust I“ und „Faust II“.

⁴⁹¹ Eibl, Karl: *Das monumentale Ich*, S. 32.

3.2.2. Schwabs Faust-Figur

Vom umfangreichen Figurenarsenal in Goethes „Faust“ übernimmt Schwab lediglich die wichtigsten Personen aus dem ersten Teil, die er im Personenverzeichnis wie folgt auflistet: „Der jüngere Faust“, „Mephisto“, „Margarethe“, „Famulus Wagner“, „Marthe Schwerdtlein“, „Valentin“, „Und : Der alte Faust“ (FBH, S. 60). Dazu kommen in mehreren Szenen nicht näher definierte Schatten: In der zweiten Szene begegnet man „*Schatten von wild tanzenden Figuren*“ (FBH, S. 71), in der sechsten „*[gehen] [e]tliche Schattenpersonen [...] im Hintergrund vorbei*“ (FBH, S. 87) und auch beim „Walpurgisnachtfestchen“ treten „*Schatten*“ auf sowie „*viele Musiker*“⁴⁹² (FBH, S. 108). Hinsichtlich der Figurenkonstellationen hat Schwab gegenüber Goethes Text tiefgreifende Veränderungen vorgenommen⁴⁹³, die jedoch für meine Fragestellung nicht sonderlich relevant sind. Es geht mir hier darum – ausgehend von der oben ausgeführten Interpretation des Goethe’schen Faust als Repräsentant des selbstbestimmten modernen Menschen, der mit seinem Ich hadert und unentwegt die Bestimmung seiner Existenz ausloten will, sowie den verzeichneten Brüchen in der Faust-Figur hinsichtlich ihrer Konturierung als einheitliche dramatis persona – nun auch Schwabs Faust auf diese Gesichtspunkte hin zu beleuchten. Wie schon im Vergleich zwischen Schnitzlers „Reigen“ und dem „REIZENDEN REIGEN“ wage ich auch hier die Behauptung, dass Schwab diese bei Goethe angelegten Aspekte fokussiert. Demnach ist bei Schwab das Ich das wesentliche Thema, gleichzeitig wird es in seiner Autonomie in Frage gestellt und in letzter Konsequenz zum Spielstein sprachlicher Abstraktion herabgesetzt. Damit geht auch die Auflösung der Figur als Handlungsträger einher.

3.2.2.1. Das Kreisen um das Ich und Faust als Kreator der Hypostase

Die Faust-Figur ist auch bei Schwab vom Überdruß am Leben gezeichnet.⁴⁹⁴ Wie bei Goethe, jedoch in Schwabscher Sprachverformungskunst synthetisiert und durch die Abwandlung (und gleichzeitige Entwertung) der klassischen Fakultäten ironisch gebrochen, wird im Eingangsmonolog der Hauptfigur die unzureichende Erkenntnis thematisiert, die bei Schwab

⁴⁹² Damit sind wohl die Musiker der Gruppe „Einstürzende Neubauten“ gemeint, die von Anfang an am „Faust“-Projekt beteiligt sein sollten.

⁴⁹³ In aller Kürze zusammengefasst bei: Ulm Sanford, Gerlinde: *Zu Werner Schwabs „Faust: Mein Brustkorb: Mein Helm.“*, S. 336/337.

⁴⁹⁴ Vgl. Krawehl, Stephanie: „*Die Welt abstechen wie eine Sau*“, S. 155.

ausgeweitet wird in eine umfassende Infragestellung von Sinn und Bedeutung der Existenz wie auch der Nicht-Existenz, des Todes.

FAUST
(sein Bücherbett umkreisend)
Philosophie
Megalomanie
Hypochondrie
Geriatric
Der Tag als Zeichentraum von einer Helligkeit
hat taubstumm aufgehört mit unsrer Sinnestäuschung
Der Wissensdurst gegenüber einer Dunkelheit
ist überschwemmt von sich
mit uns
mit allem : was es geben wollen mag
an sich und uns und überhaupt
...
UNS ach
ACH unser
würd' es bedeuten nur ein Ding
ein einzig sichres Ding bloß
tags unbewacht und nächstens ein gezähmter Feuersturm
dann gäb' es einen großen Tod
und denken dürfen tät' man sich
daß man sich stürbe ohnegleichen
(Hält inne.)
Ist aber nichts geworden bloßhaftnackt
war bloßvollzogen nichtig (FBH, S. 61)

Schwab stellt eine grundlegende Ähnlichkeit zwischen der Situation der Faust-Figur Goethes und der Ausgangslage seines Fausts fest, legt den Fokus im Text dann ganz klar auf die Irrationalität, die er in der Analogie erkennt: „Das Ganze ist eine ziemlich moderne Situation: Da liest sich jemand zu Tode und rutscht ins Irrationale ab. Nur daß das bei mir nix mit Gut oder Böse zu tun hat. Es geht darum, daß man das Stück von der Hölle herauf und vom Himmel herab auf die Erde stellt.“⁴⁹⁵ Das in Goethes Faust-Figur ungebrochen manifeste, zielgerichtete Streben ist dem Schwabschen Faust fremd. Vielmehr richtet Schwab sein Augenmerk auf einen Aspekt, den Michael Jaeger auch an der Goethe'schen Figur ausmacht, und zwar den Wahn

⁴⁹⁵ Krieger, Gottfried: *Mir ist ziemlich wurscht, wo ich mein Gehirn reinballere*, S. 149. Schwab stellt dahingehend auch eine Verbindung zur französischen Philosophie her: „Thema und Grundstruktur des ‚Faust‘ sind ja nicht so weit weg von uns: Jemand sitzt in seiner Studierstube und hat es satt, gebildet und studiert zu sein – das ist im Grunde der Ansatz der neuen französischen Philosophie, von Baudrillard, Deleuze und diesen Leuten.“ (Lux, Joachim: *Werner Schwab im Gespräch mit Joachim Lux*, S. 90.) Ein kurzer Abriss über die „posthumanistische“ Philosophie des 20. Jahrhunderts, deren Kritik vor allem auf die „humanistische Verdrängung alles Irrationalen und der biologischen und psychologischen Unfreiheiten“ abzielt, findet sich in: Gollner, Helmut: *Die Rache der Sprache*, S. 70. Darüber hinaus manifestiert sich in der Ablehnung des Spirituellen und dem Verzicht auf religiöse Sinnsuche und gesamtheitliche Lebenskonzepte die Haltung des Punk. (Vgl. Büsser, Martin: *„Ich steh auf Zerfall“*, S. 151.)

bzw. die Irrationalität der „nie innehaltende[n] Bewegung der strebenden Aktion“⁴⁹⁶, denn laut Jaeger hebt Faust mit dem Teufelspakt das „reflexive Grundprinzip des Logos auf[...].“⁴⁹⁷ Die Irrationalität ist ein Grundkonstituens von Schwabs Figur: Von vorneherein von jeglichen religiösen und gesellschaftlichen Bindungen befreit und bar jedes vernunftgeleiteten Denkens, überlässt sich sein Faust vollends dem Wahn und agiert triebgesteuert.⁴⁹⁸ Dabei ist, so Krawehl, „Fausts Suche nach Freiheit und Entgrenzung [...] leeres Ritual [...]“.⁴⁹⁹ Faust schnüffelt an seinem Nachttopf, was ihm aber nicht die notwendige Befriedigung bringt („wie der verfluchte Scheißdreck stinkt / und nichts sonst kundtut als Gestank“ FBH, S. 67), worauf er in der Ekstase Erfüllung sucht und erneut nicht findet:

*Fausts Studierzimmer erinnert jetzt an eine Diskothek. Menschengerausche, Gläserklirren; Schatten von wild tanzenden Figuren.
Die verschiedensten Musikstile werden angerissen.
Faust tänzelt herein, faßt irre nach den Schatten, lacht laut und tanzt exzessiv.
Famulus Wagner tritt, bekleidet mit einer Pyjamajacke und einer glänzenden Lederhose, auf.
Er bleibt am Rande stehen und klatscht linkisch mit den Rhythmen mit. Plötzlich stürzt Faust hin. Auf allen vieren wippt er noch eine Weile mit der Musik, bis er ganz niederbricht.
Wagner stürzt zu ihm, hilft ihm auf, wischt wieder mit den Händen seine Kleidung ab und führt ihn hinaus.
Die Schatten tanzen weiter. (FBH, S. 71)*

In diesen exzessiven Aktionen spürt Schwabs Faust seinem Inneren nach, denn die großen metaphysischen Fragen werden auch im „Coverdrama“ virulent. Direkt aufgeworfen werden sie von Famulus Wagner, der räsoniert: „Wer sind Sie, wer ist der Boden, wer die Haftung, wer der Plafond und seine Haftpflichtversicherung, und vor allem : wer bin ich denn? (Er seufzt.) Ach ja, die alten Fragen des Lebensjoghurts, woher die Existenzmilch kommen mag.“ (FBH, S. 93) Schwabs Stück dreht sich schließlich um dieses Ich. Es ist „eine explizite Auseinandersetzung mit dem klassisch-bürgerlichen Menschen- und daher Kulturideal“⁵⁰⁰, jedoch nicht im Sinne einer systematischen Verhandlung eines Diskurses, sondern in Form eines literarischen „Kreisen[s] um das Selbst“⁵⁰¹, das sich aus den Goethes Werk immanenten Gesichtspunkten im Zusammenhang mit dem Ich-Sein speist, diese aber nicht methodisch

⁴⁹⁶ Jaeger, Michael: *Fausts Kolonie. Goethes kritische Phänomenologie der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 466.

⁴⁹⁷ Ebd., S. 465.

⁴⁹⁸ Die Motivation Fausts ist hier, im Gegensatz zu Goethes „Faust“, nicht klar umrissen, sondern „wenn man überhaupt von Motivierung sprechen kann, dann resultiert diese eher aus richtungslos-diffusen kreatürlichen Antrieben.“ (Höfler, Günther A.: *Des Pudels Schwanz – „DER Arsch DAS Chaos und DIE Theorie“*, S. 128.) Vgl. dazu auch: Krawehl, Stephanie: „*Die Welt abstechen wie eine Sau*“, S. 160.

⁴⁹⁹ Ebd., S. 152.

⁵⁰⁰ Gollner, Helmut: *Die Rache der Sprache*, S. 38.

⁵⁰¹ Vgl. Krawehl, Stephanie: „*Die Welt abstechen wie eine Sau*“, S. 145.

bearbeitet, sondern nach Belieben erfasst und kreativ (weiter-)verarbeitet.⁵⁰² Zum Beispiel wird die innere Zerrissenheit von Goethes Faust-Figur, die in der oben zitierten Zwei-Seelen-Klage artikuliert wird, bei Schwab im Rahmen einer Überlegung Fausts über die (Un-)Möglichkeit der postalischen Zustellung selbst verfasster Liebesbriefe an ihn selbst aufgegriffen:

Und von Zeit zu Zeit zum Fall schreibe ich da sattsum plötzlich und teilweise andauernd ganz unwegsame Liebesbriefe an mich selber, die ich selbstverfreilicht schlichtweg niemals abschicke ... an mich eben. Meine geliebte Müllverbrennungsanlage, heißt es da, oder : Meine süße, alle Zähne dieser Welt in die Karies stürzende Zuckerstange, oder : Ach du, mein odematös übermütiges Ausgedinge. Ha, und morgen schreibe ich eine blinde Ansichtskarte mir, auf deren Briefkopf ohne Kopf im Brief zu verdauen stehen wird : Mein liebes kleines geiles neunundneunzigstes Vatikanisches Konzil. Aber das werde ich auch nicht abschicken können an mich, denn die Post nimmt freudig erregt alle meine Briefe auf, aber wenn sie dann die Namhaftigkeit der Adresse kostet, gibt sie mir meine Post an mich wieder zurück. Es muß ein Unterschied sein zwischen mir und mich, zwei Seelen womöglich. (FBH, S. 64)

In der geschilderten irrationalen, sich zum Nihilismus aufschwingenden Grundhaltung die eigene Existenz beklagend⁵⁰³ („Ja / Jaja / und jetzt jetzt jetzt / mein armer Fäustling mein / jetzt sind wir schweißlos tatverdorben / die Tat hat uns verwirkt“ FBH, S. 66) und zugleich eine ablehnende Position gegenüber „der Bildung als der kodifizierten und kanonisierten Form unserer Geisteserlebnisse“⁵⁰⁴ vertretend, kommt Schwabs Faust, während er „die Bücherberge mit Fußtritten [malträtiert]“ (FBH, S. 73), zum Schluss:

Man muß sich etwas Neues schaffen
und MAN bin ich
und SICH bin ich
und auch das Neue ist als das ICH das Maß
das als der Focus ständig gewärtig brennen wird die Zeit entlang
Keiner Meldung von außen wird der Schlüssel dann entwendet mehr
die Lust wird kochen in der eignen fremden Sprache
und die Eigenfremdheit wird mein eignes fremdes Eigen sein
Platsch
wird es grinsend heißen dürfen einst
und PLATSCH wird unser Faustname des Wassers sein

...
Ein flammend Lichtbild wird mir aus dem Arsch erwachsen (FBH, S. 73)

⁵⁰² Höfler spricht in Bezug auf einige Textstellen im „Coverdrama“ davon, dass Goethes Text „nachhallt“ und dass Schwab wie Goethe „eine Art alchemistische Poetik“ betreibt, die jedoch – im Unterschied zu Goethes Werk – „nicht in eine vielschichtige Bedeutungsverdichtung mündet“. (Höfler, Günther A.: *Des Pudels Schwanz – „DER Arsch DAS Chaos und DIE Theorie“*, S. 136/137.)

⁵⁰³ Durch die extreme Künstlichkeit der Formulierungen bekommt die Not der Figur keine Dringlichkeit, auch wenn in den Regieanweisungen emotionale Haltungen wie „nachdenklich“ (FBH, S. 62), „resignierend“ (FBH, S. 63) oder „traurig“ (FBH, S. 64/67) vermerkt werden. Damit werden dem Leser keine Identifikationsmöglichkeiten mit der Figur geboten. Außerdem wird durch die komischen, ins Groteske übersteigerten Ideen in Bezug auf den Inhalt wie auch die Sprache keine Ernsthaftigkeit transportiert.

⁵⁰⁴ Gollner, Helmut: *Die Rache der Sprache*, S. 46. In diesem Punkt erkennt Gollner die Gemeinsamkeit von Goethes und Schwabs Faust, wobei bei Letzterem das Missfallen um einiges vehementer zum Ausdruck kommt.

Aufgrund der Ausweglosigkeit „schafft“ sich die Figur also Vorstellungen von ihrem „Sehnsuchtsich“ (FBH, S. 74) – hier liegt der zentrale dramaturgische Einfall (vergleichbar mit dem Stellenwert der Idee von den abschraubbaren Geschlechtsteilen in „DER REIZENDE REIGEN“), der das Textkonstrukt bestimmt. Bereits in Schwabs Bemerkung zum Raum wird angedeutet, dass das gesamte Stück als eine „Abbildung [...] innerer (Bewußtseins-) Vorgänge“⁵⁰⁵ aufzufassen ist: „Immerzu Fausts wahnvolles Studierzimmergehirn.“ (FBH, S. 60)⁵⁰⁶ Auch wenn in den folgenden Regieanweisungen eine realistische Raumd disposition beschrieben wird, die sich je nach Situation verändert (z. B. „*Fausts Studierzimmer. Ein mit Büchern und Schriften überfülltes Bett, auch sonst überall ungeordnete Bücherhaufen.*“ (FBH, S. 61), „*Fausts Studierzimmer ist jetzt Auerbachs Keller, obwohl es noch eindeutig als Fausts Studierzimmer erkennbar ist.*“ (FBH, S. 83), „*Durch Fausts Studierzimmer führt jetzt eine Straße.*“ (FBH, S. 87)), besteht der Grundgedanke darin, dass alles in der Vorstellungswelt der Hauptfigur spielt, was diese auch verlautbart: „[...] nur [...] Chimäre, aus der das Figurenkabinett entsteigt.“ (FBH, S. 116) Geht man davon aus, dass jede Vorstellung ein wahrnehmendes Subjekt voraussetzt, spricht Schwab seiner Figur durchaus Subjektstatus zu. Die anderen Figuren⁵⁰⁷ hingegen sind als „Hypostasen“⁵⁰⁸ (vgl. FBH, S. 77/119) von Fausts Gedanken vordergründig Objekte in der egozentrisch angelegten Welt („als Gegenstand [...] totalitär herangeschwemmt an mich (Faust, Anm. d. Verf.)“ FBH, S. 76). Dennoch sind sie auch entscheidungsfähig und damit Handlungsträger, wie im Anschluss gezeigt wird. Primär sind sie (vor allem Mephisto und Margarethe) aber durch ihre Funktion definiert und stellen, so versteht es auch Krawehl, „[d]ie ideale Selbst-Verdoppelung [...] [dar und werden zum] Ausweg aus der eigenen Identitätslosigkeit.“⁵⁰⁹ Mephisto stellt diesbezüglich die wichtigste Projektion dar; seine Erschaffung erfolgt, indem sich Faust im Spiegel betrachtet und das Licht einer Taschenlampe auf das Spiegelbild richtet:

⁵⁰⁵ Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 188.

⁵⁰⁶ Auf die Phantasmagorien in „Faust II“ verweisend, spricht Höfler diesem Einfall seine Originalität ab. (Höfler, Günther A.: *Des Pudels Schwanz – „DER ARSCH DAS CHAOS UND DIE THEORIE“*, S. 132.)

⁵⁰⁷ Anders als bei den Figuren Wagner, Mephisto, Margarethe wird dieser Umstand im Fall der Figuren Valentin und Marthe Schwerdtlein im Text nicht direkt angesprochen, doch aufgrund der Bemerkung zum Raum ist davon auszugehen, dass auch sie den Vorstellungen Fausts entspringen sind.

⁵⁰⁸ Man muss den philosophischen Begriff der „Hypostase“ hier wohl im Kantschen Sinn als Gedanke, dem Realität zugesprochen wird, verstehen: „ ‚Hypostasieren‘ heißt nach Kant, etwas Gedanklichem fälschlicherweise selbständige Existenz zusprechen, es verdinglichen, also ‚Gedanken zu Sachen machen‘. Das so Hypostasierte ist reines ‚Blendwerk‘. In der Bedeutung des Vergegenständlichens oder Vergegenständlichtseins von etwas, das kein (selbständig existierender) Gegenstand ist, hat sich der Begriff der H. seither eingebürgert.“ (N. N.: *Hypostasierung*. In: Hügli, Anton/Lübcke, Poul (Hg.): *Philosophielexikon. Personen und Begriffe der abendländischen Philosophie von der Antike bis zur Gegenwart*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2013, S. 412.)

⁵⁰⁹ Krawehl, Stephanie: „*Die Welt abstecken wie eine Sau*“, S. 150.

FAUST

[...]

Mein Lichtbild wird mir zeigen mich

das Licht im Bild : es muß mich retten

Die Superfektion wird mich dann zartvoll drängen können
zum zweiten Ding

zur Superfektion fürs Sehnsuchtsich

um allen Zweifelshandel mit der Außenwelt zu würgen (FBH, S. 74)

Mephisto selbst charakterisiert sich als eine aus generell menschlicher und in dieser speziellen Situation aus Fausts Erfahrung und Imagination resultierende und definitiv fiktive Gestalt: „kausalerweise herausgewachsen aus dem Erfahrungswert der anderen Personen, den diese andauernd hinterlassen. [...] Im hiesigen Anverfalle bin ich halt des Faustens flammendes Lichtbild [...].“ (FBH, S. 77) Worauf Faust überrascht antwortet: „[...] Sie haben mein Lichtbild einfach so hypostasiert?“ (FBH, S. 77) Auch wenn Mephisto an dieser Stelle in seiner Antwort seine aktive Kraft herauskehrt („Diagnostiziert und gestaltet, mein dicker Freund, ich bin Menschenfleisch- und Nervenbildhauer.“ FBH, S. 77), versucht Faust seine Figuren als deren Erfinder zu steuern. Dies wird beispielsweise in dem Moment unmissverständlich klar, in dem er Margarethe folgenden Befehl erteilt: „Und Sie, junge Frau, so spricht jetzt Faust zu Ihnen, werden eine ganz neue Faustbewertungstechnologie zu entwerfen haben am sympathischen Reißbrett Ihrer weiblichen Existenzhaftigkeit.“ (FBH, S. 95) Demgegenüber verfügen die Hypostasen über ein Bewusstsein, denn sie erkennen ihre Existenzgründe – so fasst Margarethe die ihrigen und jene von Mephisto zusammen: „Sie (Mephisto, Anm. d. Verf.) sind erfunden, weil man Sie gefunden hat, als Crux, als schwarzen Stein einer ganz angekündigt Hinterlassenschaft. Ich bin gefunden, weil der ehrlich mordlustig Erfinder ein einzig Mal auch treffen muß, was er erfand. So ist der Schuß die Waffe und die Waffe dann die Wunde.“ (FBH, S. 96) Seiner buchstäblich „existenziellen“ Abhängigkeit vom Erfinder ist sich auch Wagner bewusst: „Aber ich verbitte mich schon sehr heftig vor der Ihrigen Gewährleistung meiner Figur [...].“ (FBH, S. 79) An einer anderen Stelle hinterfragt er den von Faust kreierten Entwurf hinsichtlich seiner Biografie: „Aber hat das wohl eine günstigsame Materialeigenschaft für meinen Lebensweg, was Sie mir da phantasiefigürlich angedeihen lassen, Herr Faust? Was erfinden Sie mir da für unwirkliche Menschen in die Biographie hinein?“ (FBH, S. 93) Eine vehementere Revolte gegen den eigenen Schöpfer stellen die Aussagen Margarethes im Dialog mit Mephisto dar:

MEPHISTO

[...] Drum fand der ausgesaugte Faust erst die Gefahr, um dann erst die Figur zu finden, die er im Namen der Gefahr von einem halbfremden Eigenmörder schlachten läßt. Faust ist der Anfang

und ich ihr Ende nur. Der Anfang klont sich selbst als Tod, um unter dem meinigen Fanal sich selbst und alles auszulöschen.

MARGARETHE

Sie übertreiben sich als Fälschung eines Fäustlings. Der Kautz als Mensch führt keinen Mechanismus an. Der Träger der Bedeutung ist bedeutungslos, er karriert Bedeutung fort aus einer ungeeichten Bahn wie Sand und Stein und Kot und Nichts, weil es im Wege ist. Und erst die abgeräumte Bahn ist Weg und Schrift als Vor- und Vatersnamen. (FBH, S. 97)

Margarethe dissoziiert den Bedeutungsträger (Faust) von der Bedeutung, spricht ihm eine Existenz, aber keine Bedeutung an sich zu.⁵¹⁰ In ihren Augen besteht er nur aus der Funktion, das Feld von Bedeutung zu befreien, sodass allein das Material/die Schrift zutage tritt – außerhalb der Sprache gibt es für Schwab keine Realität. Doch ist diese Textstelle so wie andere nicht eindeutig greifbar; unterschiedliche Versuche der Interpretation laufen letztlich immer wieder auf Grund. Ferner wird im Text vor allem von Margarethe und Mephisto wiederholt „Bedeutungsfreiheit“ thematisiert:

MARGARETHE

Dies ist als bedeutende Bedeutung abermals bedeutungsfrei. Wenn es bedeutet und bedeutet wird, dann verschmort es in Geschichte und verschmuggelt sich in eine Biographie.

(Sie zeigt auf Faust und die anderen.)

Sehen Sie, das ist Biographie und Gewalt und Biographie. Biographie existiert nur als Biographie, die tote Hand an sich legt, lebt wie ein Vieh als Biogramm. Was uns vor uns als ein Uns dann immerzu noch rettet, ist der Biographieentsorgungszustand, wo der Tod samt Keim zusammenbricht, oder halt der flammende Biographismus, der sich liest, weil er sich lesen kann : rein und hart aus den Nerven.

Nie die Zeit der Dinge und die Dinge selber, nur den Niederschlag von Ding und Zeit am Nerv.

MEPHISTO

Der Erfinder ist nicht mit sich, nur das Erfundene verkörpert Körper. (FBH, S. 105)

Nach mehreren solcher Infragestellungen wollen sich Margarethe und Mephisto schließlich gänzlich von ihrem Schöpfer emanzipieren und sie beschließen: „Jetzt ist’s genug in sich bei uns. Wir gehen fort, weil weiter, weiter fort, weit weg für uns.“ (FBH, S. 106) Obwohl Faust den beiden abgehenden Figuren hinterherstürzt, gelingt es ihm nicht, sie einzuholen: „FAUST Es hat sie nichts mehr einzuholen vermocht, gar nichts, sogar ich nicht als deren Schöpfer, auch ich nicht, gerade ich nicht, am wenigsten ich, ich schon überhaupt gar nicht, nicht ich, ich nicht, nicht ICH, NICHT ich, NICHT ICH.“ (FBH, S. 107) In dieser zentralen Textstelle vermittelt Schwab, dass das Ich als selbstbestimmte Instanz kein Fortbestehen mehr haben kann, wenn es keine Macht mehr über seine eigenen Vorstellungen, seine Ich-Bilder, sein eigenes Denken hat – es wird zum „NICHT ICH“. Zugleich bildet sich hier auch die für das Schwabsche Idiom

⁵¹⁰ Dies erinnert an das in der besonderen Sprachform des „Schwabischen“ oft wahrgenommene Auseinanderdriften von Bezeichnendem und Bezeichnetem, sodass dem sprachlichen Zeichen an sich ein Eigenwert zukommt. Siehe Fußnote 94 (S. 21) in dieser Arbeit.

charakteristische Umkehrung von Subjekt- und Objektstatus ab, durch die Subjektivität unterminiert wird.⁵¹¹

Nach diesem Selbstverlust verwandelt sich der junge Faust am Beginn des „Walpurgisnachtstests“ in den alten Faust⁵¹²: „*Faust sitzt lustlos neben dem immer noch gefesselten Wagner, den Kopf recht traurig in den aufgestützten Händen. Seine Haare werden immer weißer und dünner. Er verwandelt sich langsam in den alten Faust.*“ (FBH, S. 108) Irritierenderweise sind in weiterer Folge der Szene zwei Versionen einer Figur – der junge und der alte Faust – auf der Bühne anwesend, bis der junge Faust zum Selbstmord gezwungen wird. Am Ende des Festchens gewinnt die Faust-Figur wieder an Souveränität: Der alte Faust greift nun aktiv in das Geschehen ein („*Mit einem Spazierstock stochert er zwischen sie (Margarethe und Mephisto, Anm. der Verf.) und dividiert sie auseinander.*“ (FBH, S. 110), bringt in Szene neun gewissermaßen Ordnung in das Denken zurück, stellt die ursprüngliche Hierarchie wieder her und macht seine Besitzansprüche auf die Produkte seiner Imagination geltend: „Sie gehören immer noch ausschließlich mir, auch wenn wir zusammen keinen Beziehungskörper mehr fertigzuernähren haben. [...] Was für eine gütige Einfalt der menschenunmöglichen Einbildungskraft, daß Ihre Einbilderungsbilder zu dumm sind, um altern zu können. Der Wirt und Schöpfer einer Hypostase hat doch zu vertrocknen sich an Hand der Eigenzeit, die Hypostase stirbt erfindungsjung dahinter drein.“ (FBH, S. 112) Schließlich kündigt er die Vernichtung seiner Erfindungen an („Verkümmern und verkleinern werde ich Sie, SIE, meine obermenschenhafte Imagination.“ FBH, S. 113) und setzt seine Ankündigung am Schluss der neunten Szene in die Tat um, wobei „verkleinern“ wortwörtlich gemeint ist: „(*Mephisto bricht mit einem lauten Knall zu Boden, als würde er zerplatzen. Margarethe verläßt langsam und traurig die Bühne. Faust lacht.*)“ (FBH, S. 118) Auch noch nach ihrem imaginären Tod wird die Mephisto-Figur in ihrer Objekthaftigkeit ausgestellt: „*In Fausts Studierzimmer befindet sich jetzt Mephistos Haut, die aussieht wie eine nicht aufgeblasene Plastikpuppe.*“ (FBH, S. 119)⁵¹³

⁵¹¹ Siehe dazu Seite 24 in dieser Arbeit. Dafür sind in „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“ zahlreiche Beispiele zu finden, von denen hier lediglich eines angeführt sei: „Ich weiß nicht ... heute verdreht mir aber auch alles mein zweites Zweitgesicht. So eine Scheiße ... womöglich hat auch mit mir so eine zappelnde Geisteskrankheit so ein einfühlsames Verständnis und will mich adoptieren.“ (FBH, S. 93) Auch Gollner zieht eine Parallele zwischen der Auflösung des Subjektstatus in geistesgeschichtlicher und in grammatikalischer Hinsicht: „Dem Subjekt wird kulturgeschichtlich die Fähigkeit zugeschrieben, die Welt zu verstehen und zu gestalten (diese Fähigkeit ist Bedingung für das humanistische Weltbild), grammatikalisch hat das Subjekt die parallele Fähigkeit, über die Objekte zu bestimmen. Diese Subjektfähigkeiten werden in der Schwab-Sprache aufgehoben [...]“ (Gollner, Helmut: *Die Rache der Sprache*, S. 299.)

⁵¹² Staehle liest diese Verwandlung von jung zu alt als Abänderung des Motivs der Verjüngung in „Faust I“, jedoch ohne dies näher auszuführen. (Vgl. Staehle, Ulrich: *Werner Schwab*, S. 37.)

⁵¹³ Krawehl bemerkt an dieser Stelle eine Anleihe an jene Szene in Goethes „Faust II“, in der Faust nur noch Helenas Kleid und ihren Schleier in den Armen hält, während sich ihr Körper in der Umarmung mit Faust aufgelöst

Die Hintergründe für die „Ausrangierung“ der Figur erläutert Schwab in einem Interview und umreißt gleichzeitig seine Sicht auf seine Faust-Figur:

[...] [D]er alte Faust [kann] die ganzen erotischen Konstellationen und Vorstellungen nicht mehr brauchen [...] und [wirft sie] sozusagen über Bord [...]. Vergleichsweise wie wenn diesen Fick-Puppen der Stöpsel rausgezogen wird, die Luft geht raus, und sie ist weg. Weil man einfach irgendwann so pragmatisiert ist und all das dann nicht mehr braucht. Erst einmal ist man ein Jammerlappen, der die Sachen nicht zusammenkriegt, und irgendwann braucht man diese Phantasien nicht mehr. Dann schmeißt man sozusagen die Pornohefte weg, weil man eh keinen mehr hochkriegt.⁵¹⁴

Falls Faust seinen Mephisto dann doch wieder benötigt – so lässt sich der Gedanke weiterspinnen – holt er ihn wieder aus der geistigen Abstellkammer und bläst die Puppe wieder auf.

Genauso verfährt Schwab auch als Autor mit seinen Figuren. In dieser Hinsicht lässt sich eine Parallele zwischen der Autorschaft, wie Schwab sie versteht, und dem, wie Faust seine Antagonisten hypostasiert und benutzt, ziehen. Die Faust-Figur ist demnach als Autor interpretierbar, der seine Figuren erschafft, leben und ebenso gut sterben lässt, wie es Schwab in „Abfall, Bergland, Cäsar“ immer mit dem Verweis auf die „Autorenschaft“ und seine poetologische Grundidee vorführt:

[...] weil sie, die autorenschaft, QU liebt, QU anerkennt auf dem merkwürdigen haufen einer freundschaft zwischen QU und ihr, und weil es aber der autorenschaft am beispiel QU redlicherweise nicht um QU an sich, sondern bloß oder total um QUs eigenschaftlichkeit gehen kann, wie eben der ganzen von der autorenschaft abgesonderten schrift reine eigenschaftlichkeit und kein subjektsein zugrunde liegt, wie man das heißt. QU kann nicht lesen und nicht schreiben und ist der einzige lebendige schweinebeweis schlechterdings, daß es ein denken aus einem jeden loch gibt, daß es auch eine heftige hirnbewegung geben kann, wenn man als exkrement aus dem falschen loch hinausgeboren wurde. QU steht also für qual [...]. ABER schriftverständlich kann QU keine projizierte einzelhaftfigur abbilden, sondern muß eine beispielbewegung darstellen, die aus vielen personaleindrücken angerichtet ist, auch wenn sie, die bewegung, in QU ihre unbestrittene hauptstadt vorgefunden hat, eben weil die autorenschaft noch nie einen menschen als erratischen lutschstein beschrieben hat, weil eben das nicht geht, weil die sprache nicht gemacht ist SO, weil man immer nur eine ganze gattung beschreibt [...]. MAN verschreibt also einen menschen, wie man finken zusammenschreibt und meisen ... als vogelarten. aber lassen wir diese gemeinheiten. die autorenschaft versteht QU als zu lernendes gebirge und hat also keine muße, die eigenschaften QUs ihrer todeslogischen ausführung zuzuführen.⁵¹⁵

Während die eine Figur Q weiterbestehen darf, werden andere drastisch-virtuos ihrem Ende zugeführt, in jedem Fall werden sie alle als (Sprach-)Konstrukte des Autors (der

hat. (Vgl. Krawehl, Stephanie: „Die Welt abstecken wie eine Sau“, S. 163 und Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust*, S. 300.)

⁵¹⁴ Bubner, Christiane: *Gespräch mit dem Autor Werner Schwab*, S. 206.

⁵¹⁵ Schwab, Werner: *Abfall, Bergland, Cäsar*, S. 99-101.

„Autorenschaft“) präsentiert, die wie Marionetten an seinen Fäden hängen. Ganz ähnlich verhält es sich mit den „Kopfgeburten“⁵¹⁶ von Faust, die von der Figur selbst „meine Kinder“ (FBH, S. 106) gerufen werden. Doch ist es nur eine vermeintliche Macht Fausts über die Figuren, die letztlich – da alles ein Spiel ohne Realitätsanspruch ist – in eine Ohnmacht verkehrt wird. In der vorletzten Szene rekapituliert die Faust-Figur, wie es zu diesen Imaginationen gekommen ist: „Am Boden lag mir sterbend einst mein Faust, am Linoleum lag ich vor mir ... / (*Er lacht laut auf.*) / ... ein Faust von Konvulsionen vollgereichert. / Darum erfand mein Bodenfaust Mephisto und das Gretchen, ein Schönheitspack als Obermenschen, das mich nicht konnte als ein Spiel : UND Spiel, das kümmert sich um nichts.“ (FBH, S. 114) Das Schlüsselwort ist das „Spiel“, das auf der darauffolgenden Seite in seiner Bedeutung zu einem Sprach-Spiel erweitert wird: „Jetzt hat das Bad im Traum der Sprache wohl sein Ende.“ (FBH, S. 115) Schwab vermittelt in diesen beiden signifikanten Passagen, wie „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“ zu verstehen ist: Die Sprache steht auch hier im Zentrum seines Interesses, und zwar die Sprache als Material ohne primär referentielle Funktion („Traum“), als Material für das freie Arrangement („Bad“). Und es ist erneut die Sprache, die die Figuren einschließlich des „Kreators“ Faust beherrscht und durch Autonomie gekennzeichnet ist – auch dies wird in einer sprachtheoretisch angelegten Aussage von Faust festgehalten: „und Sprache tut nicht so mit sich / als ob sie für uns wär' / und wir für sie.“ (FBH, S. 69) Die Formulierung „das Bad im Traum der Sprache“ fasst Gollner als Bestätigung auf, dass „[...] das ganze Stück [...] ein sprachimmanentes Unternehmen [ist], aus dem man unverletzt, ungemeint aufwachen kann, wie aus einem Traum, der eine Welt zusammengebaut hat nach eigener Logik, die für die Realität nicht gilt.“⁵¹⁷ Der Text-Raum gestaltet sich als „Experimentierfeld“⁵¹⁸, auf dem sich wiederholt ein Spiel um Möglichkeit, (literarische) Wirklichkeit, Imagination/Illusion entfaltet.⁵¹⁹ Dabei kommentiert das Stück immer auch sich und das dahinterstehende Konzept:

⁵¹⁶ Krawehl, Stephanie: „*Die Welt abstecken wie eine Sau*“, S. 166.

⁵¹⁷ Gollner, Helmut: *Die Rache der Sprache*, S. 294. Gollner vergleicht Schwabs Figuren mit jenen von Elfriede Jelinek und bezeichnet sie als „bloße Sprachartefakte“: „[S]ie [haben] getönt statt existiert.“ (Ebd., S. 55.) Darüber hinaus setzt Bärbel Lücke Schwabs und Jelineks Figuren in den jeweiligen „Faust“-Versionen dahingehend in Beziehung, dass beide von einer „emphatischen Außerkraftsetzung des Ich“ bestimmt sind“, wobei gilt: „Was Schwab an der Hauptfigur erst durchexerzieren muss, eignet den Gretchen-Untoten (in „FaustIn and out“, Anm. d. Verf.) von vornherein.“ (Lücke, Bärbel: *Faust und Margarethe als Untote. Zu Elfriede Jelineks „FaustIn and out. Sekundärdrama zu Urfaust“ – offene/verdrängte Wahrheiten in freiheitlichen Zeiten*. In: *JELINEK[JAHR]BUCH. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2012*, S. 23-62, S. 34.)

⁵¹⁸ Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 187.

⁵¹⁹ Vgl. dazu auch: Krawehl, Stephanie: „*Die Welt abstecken wie eine Sau*“, S. 45.

FAUST

(sich an Margarethe wendend)

Sie bewohnen sicher sich erlebend diese Gegend

Womöglich wird sie mir mit Ihnen auch bekannt

Ich würde Sie hier treffen und auch mich

Eigenmimese wär's am Anfang bloß

doch könnt ich mich erfangen

Am Ende wär's die Kraft der Poesie

die uns dann holte wie ein hoher Teufel

Äh, meinen Sie nicht, daß das alles womöglich hochwirtschaftlich lukrativ aufregend sich gebärden könnte, wenn man es so als Prinzip abschriebe von der Möglichkeitswirklichkeit und übersetzte in die Wirklichkeitswirklichkeit, die dann erfahrungssüchtig umgebend krückenschonungstüchtige Sedimente anreichert in der Möglichkeitswirklichkeit, was in der Zukunft deponieren kann, daß eine Wirklichkeitswirklichkeit erneut überstürzen könnte. Kann ein ETWAS überstürzterweise etwas können? (FBH, S. 88)

Dass für den Rezipienten bis zum Schluss keine Antworten bereitgehalten werden, wird bereits am Beginn des Ganzen vorweggenommen, wo eine allgemeine Sinnhaftigkeit verabschiedet wird:

FAUST

[...]

Nun ja

nun nein

ein Doppelja

ein Doppelnein

dann ist's uns als Gerinnsel eine Null

und eine Null verbleicht sich selbst als Ruhe

ganz unerpicht auf sich

auf uns

und auf die eigne Unerpichtheit auch (FBH, S. 63)

Höfler liest diese Stelle als paradigmatisch für das ganze Drama: „Die Null, das Nichtige als Fluchtpunkt Faustischer Existenz, ist es auch, was den Schwabschen Anti-Faust im innersten zusammenhält, in Verbindung mit der Sprache, deren Zeichen für Schwab ‚als bedeutende Bedeutung abermals bedeutungsfrei‘ [...] sind.“⁵²⁰ Dementsprechend resümiert der alte Faust

⁵²⁰ Höfler, Günther A.: *Des Pudels Schwanz – „DER Arsch DAS Chaos und DIE Theorie“*, S. 127.

Aus diesem Grund konnten einige Kritiker/innen dem Stück weniger als nichts abgewinnen: „Schwabs kreuzschlechtes, banal salbaderndes, in endlosen Buchstabenspuln leer laufendes Stück“ (Brug, Manuel: *Hohler Fäustling. Theatralische Leichenfledderei: In Potsdam scheitert eine öde „Faust“-Bearbeitung aus dem Nachlaß von Werner Schwab*. In: *Wochenpost* (03.11.1994), S. 28.) „Nicht jede Hinterlassenschaft mehrt den Nachruhm. Wer den nun am Hans-Otto-Theater in Potsdam uraufgeführten ‚Faust‘ von Werner Schwab liest, zweifelt an der eigenen Konzentrationsfähigkeit. Wer ihn nicht las, dürfte erst recht *Bahnhof* verstanden haben.“ (phg: *Schwabs hinterlassener „Faust“*, S. 20.) Andere vermuteten, dass der Text noch nicht fertig gewesen sei: „Der Text wirkt über weite Strecken skizzen- und notizenhaft. Schwab hatte daran wohl noch arbeiten wollen.“ (Schaper, Rüdiger: *Der Ekel vor dem Buch. Werner Schwabs „Faust“-Paraphrase: eine posthume Uraufführung in Potsdam*. In: *Süddeutsche Zeitung (München)* (02.11.1994), S. 13.) Dem widerspricht allerdings die Angabe Schwabs vom Herbst 1992, dass er „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“ fertiggestellt habe. (Vgl. Trenkler, Thomas: *„Irgendwie so ein komischer Geniebetrieb“*, S. 10.)

am Schluss des gesamten Stücks selbstreflexiv⁵²¹: „Die Hypostase war ein Wahnwitz.“ (FBH, S. 119) Mit diesem Fazit setzt Schwab dem Ich ein Ende, denn er erklärt das Denken, die Suche nach einem Sinn zu absolutem Unsinn und gibt auch einem neuerlichen Versuch (oder gar einem zweiten Teil) keine Chance („Nein, nicht noch einmal ein neues Mal.“ FBH, S. 119). Somit kann als Erkenntnis am Ende stehen, dass es trotz der „Doubles“ keinen „Ausweg aus der eigenen Identitätslosigkeit“⁵²² gibt.

Schwabs „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“ ist das eindrücklichste Beispiel für den allgemein in seinem Werk verschriftlichten Widerstand gegenüber der Auffassung des Menschen als eines individuellen, autonomen Wesens, wie auch Gollner feststellt:

Schwabs Faust erlebt und artikuliert die völlige Macht- und Nutzlosigkeit seines Ichs. – Die Demontage des selbstgewissen abendländischen Ichs ist ein weithin geübtes und das radikalste Verfahren der literarischen Anti-Kultur. [...] „Ich-Formationen“ hat Schwab einmal jene Fähigkeiten und Leistungen des abendländischen Ichs genannt, auf die das aus Idealismus, Humanismus und christlicher Religion geschnürte bürgerliche Bewusstsein so stolz war: den freien Willen, die Distanzierung der Materie durch den Geist, die Veredelung der Wirklichkeit durch Sinn-Konzepte ... Die Annullierung dieser „Ich-Formationen“ ist Grundlage von Schwabs Werk.⁵²³

Einerseits wird diese „Demontage“ des Ich in „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“ vorangetrieben, indem die Welt (und damit auch der Mensch) zu Unsinn erklärt wird: „Die Welt ist Nonsens eines kalten Herrn“ (FBH, S. 84). Andererseits wird durch die gegebene Interfiguralität, die entsprechend thematisiert wird, die Individualität der dramatischen Figur unterminiert: „und ich kann jetzo nicht mehr heim / heim nicht als geklonter Credosänger / und nicht heim als eine abtrünnig ausgesargte Schrift“ (FBH, S. 65). Dass die Figur eine Vorgängerfigur nachahmt und eine Sprache hervorzubringen versucht, die der der Goethe'schen Figur nahekommt (das ergibt die „Hinterherbrandgeruchsprache“), wird von Mephisto direkt apostrophiert:

MEPHISTO
Zu suchen also ist die Pose
die große Pose tötet Faust
Der Sieg des Faustes ist die Differenz
indem die Pose abstürzt in die Posse
Aber ehrlichsam, Herr Faust, jetzt muß ich doch auchsam diese Hinterherbrandgeruchsprache
abnützen. Es ist genug gespielt an Ihnen. (FBH, S. 113)

⁵²¹ Vgl. Höfler, Günther A.: *Des Pudels Schwanz – „DER Arsch DAS Chaos und DIE Theorie“*, S. 139.

⁵²² Krawehl, Stephanie: *„Die Welt abstecken wie eine Sau“*, S. 150.

⁵²³ Gollner, Helmut: *Die Rache der Sprache*, S. 49.

Zusätzlich wird die „Annullierung dieser ‚Ich-Formationen‘“ auf formaler Ebene der Sprachgestaltung unterstützt, bei der, wie bereits kurz erwähnt, das Sprachmaterial an sich über seine inhaltliche Bedeutung gestellt wird. Dieses und weitere poetische Mittel, die die Figur als Subjekt, als dramatischen Handlungs- und Sinnträger destabilisieren, sollen nun noch veranschaulicht werden.

3.2.2.2. Zersetzung der Figureinheit

Das zentrale poetische Verfahren, durch das Schwab den/die Sprecher/in bzw. die Figureinheit auf formaler Ebene demontiert, ist jenes der willkürlich erscheinenden Zusammenstellung von Wortfolgen, die als Klangarrangements ihre Wirkung entfalten, jedoch keine klar dechiffrierbare Bedeutung transportieren.⁵²⁴ Vor allem in der Eingangsszene, in der Schwabs Faust-Figur über weite Strecken einen kryptischen Monolog führt, finden sich zahlreiche Beispiele dafür:

Also
also wirklich
die Unwirklichkeit hebt an mit sich als eine wirklichkeitsverfluchte
Schrift
Also Literatur
Tortur
Kuckucksuhr
Nein
nurbloß nicht
nichtbloß noch ein Zeitakkord (FBH, S. 63)

Kein Liegen kann mir mehr gehören
kein wissend Horizont verdunstet meine Wärme
ist Buch weg
ist Bett weg
ist Bett weg
ist Buch weg
ist Buch weg : bricht es dem Bett das Auge
ist Bett weg : bricht es dem Buch die Sicht (FBH, S. 65)

Dramatische Rede dient bei Schwab nicht der Konturierung der Psychologie einer Figur, denn von solchen Passagen lassen sich kaum oder nur sehr vage Rückschlüsse auf den Charakter des Sprechers ziehen. Das Spiel mit den Sprachformen und -stilen trägt vielmehr zur Zersetzung

⁵²⁴ In Bezug auf diesen Punkt differenziert Höfler, der Schwabs Text dem postdramatischen Schreiben zuordnet: „Natürlich evoziert die Schwabsche Sprachführung beim Rezipienten eine Unmenge an Assoziationen, die auch mit den bekannten Bedeutungen des eingesetzten Materials verknüpft sind. Den überladenen konnotativen Feldern, die sich dabei eröffnen, steht aber wenig denotativ Faßbares gegenüber.“ (Höfler, Günther A.: *Des Pudels Schwanz – „DER Arsch DAS Chaos und DIE Theorie“*, S. 129.)

der Subjektivität der Sprecherinstanz bei.⁵²⁵ Der Wechsel der „Sprachtypen“ innerhalb der Replik eines Sprechers in „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“ erzeugt den Eindruck, dass die Figur in sich gespalten ist, da die rein „Schwabischen“ Textteile (Schriftart Times New Roman) oftmals wie ein metasprachlicher Kommentar zu den poetisch angelegten Textstellen (Schriftart Arial) gelesen werden können:

FAUST

Gewagt hat alles vieles
ein jedes Sich sich selber
und alles ein rauhjedwedig Außersich
Dann ist ein jedes Stück ganz Stück für Stück verbröselt
[...]

Auf jedem Boden wuchs ein Buch jeeinst
ein Buch der Seiten günstig dreckig
humose Seiten gaben mir die Sicht
die Sicht als Blick
den Blick als Übersicht

Aber selbst seinerzeitlich noch, als man sich unter dem Banner der Schrift noch ordentlich unterstellen können konnte, wenn sich ein extravernünftiges Gewitterwetter anzukündigen wußte, wußte ein geselliges Gesellschaftswissen als Diktat ganz ausgeprägt und vollverbucht, daß mir, dem Faust, mein anakoluthisches Bücherbett abspenstig zu machen sei. Die Adoranten wußten immerzu und dar nur jeweilsig ein einziges Buch mit hudlerischem Buchgefolge zu jausnen als homöopathisches Menschenverdauungsmittel gegen einen jeden Individuationsrheumatismus. (FBH, S. 65/66)

Ein weiteres Verfahren Schwabs, das die Figur als individuellen Sprecher untergräbt, ist die nicht stringente Zuordnung von Sprechtext zum Sprecher. Zwar ist das Stück der Form nach in Dialogen aufgebaut, konstituiert sich aber inhaltlich oft nicht in Rede und Gegenrede⁵²⁶, sodass Repliken nicht unbedingt an ihren Sprecher gebunden sind und auch anderen Figuren zugeordnet werden könnten.⁵²⁷

Wie diese Ausführungen zeigen, zeichnet der Sprechtext lediglich in Ansätzen Züge einer dramatischen Figur, in keinem Fall konstruiert er aber eine psychologisch fest umrissene Person. Folglich kann im Verlauf des Textes auch keine wirkliche Entwicklung der Figuren

⁵²⁵ Für Schwabs Text lässt sich etwas Ähnliches feststellen, wie es Nils Lehnert in „Jeff Koons“ von Rainald Goetz erkennt, nämlich dass durch den Verzicht auf Figurenkohärenz „[u]nzählige Perspektiven, gattungsübergreifende Präsentationsmodi von Sprache, Emotionen und Situationen“ (Lehnert, Nils: *Oberfläche, Hallraum, Referenzhöhle. Postdramatische Diskurse um Text, Theater und zeitgenössische Ästhetik am Beispiel von Rainald Goetz* „Jeff Koons“. Hamburg: Igel Verlag Literatur & Wissenschaft 2012 (= SchriftBilder. Studien zur Medien- und Kulturwissenschaft, Bd. 3), S. 72) ermöglicht werden: „Die bunten, multiplen Verknüpfungsmöglichkeiten der Äußerungen, Kommentare, Reflexe und Reflexionen könnten vor dem Hintergrund klar umrandeter Charaktere keinen Bestand haben.“ (Ebd., S. 72.)

⁵²⁶ Im Grunde wird der Dialog oft über Seiten nur dadurch zusammengehalten, dass sich die Sprecherinstanzen gegenseitig direkt mit ihrem Figurennamen ansprechen.

⁵²⁷ Spricht zwar Margarethe, könnte aber jede andere Figur auch sagen: „Triumph der Müllschwade über den Müll, die himmelwärts zu steigen vermag, und unser Müll belastet uns mit sich ganz schwer am Boden. / Emanation dann doch, denn unser Himmel, der ist unten.“ (FBH, S. 93)

ausgemacht werden. Handlungsfolgen wirken unmotiviert, da sie fast gar nicht vorbereitet und schon gar nicht erst erklärt werden, sondern einfach passieren.⁵²⁸ Demnach lässt sich auch aus den Handlungen (bzw. Aktionen) keine innere Haltung der Figuren ableiten, zumal sie auch – da im Studierzimmergehirn bzw. im „Bad im Traum der Sprache“ alles möglich ist – oft nicht realistisch angelegt sind. Während beispielsweise die zuvor geschilderte Metamorphose vom jungen zum alten Faust noch nachvollziehbar ist, setzt die darauffolgende Doppelung der Figur die Bühnengesetze außer Kraft und löst damit nicht nur auf inhaltlicher Ebene, sondern auch auf der der Darstellung die Figureneinheit auf.⁵²⁹

Alle hier beschriebenen Aspekte des Textkonstrukts bilden sich entsprechend in der Dramaturgie der Inszenierung ab. So bestätigen etwa die Aussagen von Blixa Bargeld über seine Herangehensweise bei der Interpretation des Mephisto, dass der Text keine Rollenpsychologie („Ich spiele keine Rolle. Ich stelle einen Text aus.“⁵³⁰) und kein Rollenmodell des Einfühlungs- bzw. Repräsentationstheaters zulässt: „Ich spiele keine Rolle. Ich spiele nicht einmal mich selbst. Über persönliche Befindlichkeiten gibt es keinen Zugang zu diesem Text. Ich zitiere höchstens, was mir als Mephisto-Haltung durch den Kopf spukt.“⁵³¹ Diesbezüglich schätzen auch Kritiker/innen den Text als einen sich den klassischen Darstellungskonventionen widersetzenen ein: „Für das Theater ist dieser Text insofern eine Herausforderung, als er kaum Spiel-Material und schon gar keine Figuren bietet.“⁵³² Demnach wurde, wie den Kritiken zur Uraufführung zu entnehmen ist⁵³³, das Stück als „Sprachoratorium“⁵³⁴ auf die Bühne gebracht: „Der Text ertönt rhythmisch skandiert,

⁵²⁸ Vgl. Höfler, Günther A.: *Des Pudels Schwanz – „DER Arsch DAS Chaos und DIE Theorie“*, S. 135.

⁵²⁹ In der Uraufführung hat man das Problem der schwer umsetzbaren Regieanweisungen so gelöst, dass man eine auf der Bühne anwesende Erzählerfigur – einen „teuflische[n] Moderator des Spiels“ (Kranz, Dieter: *Aus dem Nachlaß*, S. 8) – eingeführt hat, die diese verlesen hat. So schreibt Franz Wille in der Kritik zur Uraufführung: „Der fast siebzigjährige Günter Rüger [...] hockt als mürrisch-böser Gnom mit wirrem grauen Haarschopf und roten Lippen auf der Szene und giftet rhythmussicher Schwabs unspielbare Regieanweisungen ins Kopfmikrofon.“ (Wille, Franz: *GOETHE TOT, OPERATION GELUNGEN*, S. 229.) Höfler schätzt diesen Einfall als gelungene Umsetzung von Schwabs Ontologie, in der die Figuren reine Sprachkörper sind und es nicht darum geht, wer spricht, sondern um „die Art und Weise des Sprechens“. Durch das laute Sprechen der Regieanweisungen wird der Neben- zum Haupttext und einmal mehr eine der klassischen Unterscheidungen der Dramenanalyse unterminiert. (Vgl. Höfler, Günther A.: *Des Pudels Schwanz – „DER Arsch DAS Chaos und DIE Theorie“*, S. 134.)

⁵³⁰ Bazinger, Irene: *Faustmaschine und Reißwolf. Die Einstürzenden Neubauten spielen ab Sonnabend in Potsdam Theater*. In: *Berliner Zeitung* (29.10.1994), S. 26.

⁵³¹ Bazinger, Irene: *Osterspaziergang durch Endzeit-Gerümpel. Werner Schwabs „Faust“-Paraphrase wird morgen in Potsdam uraufgeführt*. In: *Der Standard* (28.10.1994), S. 31.

⁵³² Kranz, Dieter: *Aus dem Nachlaß*, S. 8.

⁵³³ Bedauerlicherweise konnte mir das Hans Otto Theater aus rechtlichen Gründen keine Kopie der Aufzeichnung der Uraufführung zur Verfügung stellen, sodass ich auf die Beschreibung in den Kritiken angewiesen bin. Die „Faustmusik“ der „Einstürzenden Neubauten“ war hingegen verfügbar: *Einstürzende Neubauten: Faustmusik. Musik für „Faust: Mein Brustkorb: Mein Helm“ von Werner Schwab*. Rough Trade Records GmbH 1996.

⁵³⁴ Kranz, Dieter: *Aus dem Nachlaß*, S. 8.

genuschelt oder höhnisch gekreischt. Wie sich von wenigen Schnipseln eines Blattes gerade noch Thema und Duktus eines Textes ablesen lassen, sind hier nur noch Sinnfragmente und wechselnde Tonlagen zu unterscheiden.“⁵³⁵ Hinzu kam die Geräuschkulisse der „Einstürzenden Neubauten“⁵³⁶, für die eine spezielle Apparatur zur Musik-/Ton-Erzeugung auf die Bühne gestellt wurde, die von der Band folgendermaßen beschrieben wird:

Wir wollten eine bürokratische Musik spielen, eine Musik die nur aus Tischen und Büchern besteht. Eine hölzerne Musik. Bibliotheksmusik. Büchertrommeln, ausgehöhlte Bücher, Klopffzeichen, Folianten. Tische, manipulierte Tische, verschiedene mit Saiten oder Drähten bespannte Tische, ausgesägte Tische, Kalimbatische, das Rücken von Tischen. Buchmaschinen, Umblättermaschinen, eine motorisierte Bücher-Hi-Hat, ein ganzes aus verschiedenen Buchmaschinen zusammengesetztes Orchestrion (was eigentlich, analog zur Diskothek, eine Bibliothek bedeutet). Faustmaschinen, Faustmaschinchen (Bücherzerreissmaschinen) ... und eine Shredderanlage.⁵³⁷

Während sich die „Einstürzenden Neubauten“ in den 80er Jahren „zeitlich und stilistisch auf einer Leerstelle zwischen Hardcore, Noise und Industrial bewegten [...], haben sie sich [...] [später zusehends] von der ursprünglichen Krach-Spontaneität zu einem kalkuliert arrangierten Klangkörper hin entwickelt“⁵³⁸, zu dessen Produkten auch die „Faustmusik“ zu zählen ist. FM Einheit, Schlagwerker der „Einstürzenden Neubauten“ und Freund Schwabs, erkennt weniger eine strukturelle Ähnlichkeit zwischen seiner Musik und den Texten Schwabs, sondern mehr eine gemeinsame Grundhaltung, die unter anderem auf der Ablehnung von Theater als kulturschaffender und -verwaltender Institution basiert und in einer mit großer Vehemenz losgelassenen Energie ihren Ausdruck findet.⁵³⁹

Dieses Statement zur Musik der „Einstürzenden Neubauten“ und zur Schwabschen Textgestaltung führt zur Frage, wie der Cover-Stil hinsichtlich Schwabs „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“ zu beschreiben wäre. Auf der Grundlage der Ausführungen zum Punk sowie zur Praxis des Coverns im Punk im zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit kann

⁵³⁵ Zimmermann, Stephan: *Der Götze des Drecks. Uraufführung von Werner Schwabs Fauststück in Potsdam*. In: *Neue Zürcher Zeitung* (01.11.1994), S. 21.

⁵³⁶ Die „Einstürzenden Neubauten“ waren zu dem Zeitpunkt keine Theaterneulinge mehr. Bereits 1987 machten sie am Hamburger Schauspielhaus für Peter Zadek Musik zu einem seiner Stücke. Es folgten weitere Theater-Engagements sowie Musikkompositionen für Hörspiele (beispielsweise für „Bildbeschreibung“ von Heiner Müller), sodass sie „[i]n der zweiten Hälfte der 90er Jahre [...] ihre Subkultur gesellschaftsfähig gemacht [hatten].“ (Graf, Christian: *Einstürzende Neubauten*. In: Graf, Christian: *Punk-Lexikon*, S. 118-120, S. 119/120.)

⁵³⁷ *Einstürzende Neubauten: Faustmusik. Musik für „Faust:: Mein Brustkorb: Mein Helm“ von Werner Schwab*. Rough Trade Records GmbH 1996, Cover-Rückseite. Die leitmotivische Musik der „Einstürzenden Neubauten“ baut laut Blixa Bargeld auf den Figuren in Schwabs Text auf: „Für Mephisto und Margarethe gibt es ein Motiv. Die ‚Burleske‘ könnte man am ehesten Marthe Schwerdtlein zuordnen. Und es gibt einen Valentin-Groove.“ (Bazinger, Irene: *Faustmaschine und Reißwolf*, S. 26.)

⁵³⁸ Stradner, Richard: *PUNK::SCHWAB:ARTAUD*, S. 167.

⁵³⁹ Vgl. Schmidt, Kekke: „Für mich ist es einfach Energie“ – FM Einheit im Gespräch mit Kekke Schmidt. In: Studio Werkhaus Mannheim, Programmheft Nr. 31. *Volksvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos*. Mannheim, Spielzeit 1997/1998, S. 7-10, S. 7, S. 10.

Schwabs Text sowohl auf formaler als auch auf inhaltlicher Ebene in diese Richtung eingeordnet werden: Generell herrscht in „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“ ein aggressiver Grundton vor, der in Gewaltszenen wiederholt seinen Kulminationspunkt erreicht. Beispielhaft dafür steht das „Walpurgisnachtstreiben“, bei dem gequält, vergewaltigt und gemordet wird (vgl. FBH, S. 108/109). Stradner interpretiert die sich in rohen Aktionen entladende permanente Gewaltatmosphäre in Schwabs Werk als eine Subjekt-Kritik, die gegen das humanistische Idealbild des Menschen aufbegehrt:

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.⁵⁴⁰

Zugleich werden geistige Prinzipien wie die Liebe bei Schwab immer auf das rein Körperliche heruntergebrochen.⁵⁴¹ In diesem Tenor wird auch die Magie, konkreter Fausts Erdgeist-Beschwörung, zu einem Schnüffeln am eigenen Nachttopf („Oh Geist des Bodenturnens“ FBH, S. 67) und damit profaniert sowie degradiert. Des Weiteren ist (wie auch schon in „DER REIZENDE REIGEN“) die übergeordnete Rolle des Todes auffällig, was als Punk-Gestus des Autors zu verzeichnen ist im Sinne einer „affirmative[n] Lust am Untergang“⁵⁴² und anhand verschiedener Textstellen exemplifiziert werden kann: „FAUST [...] Der Tod ist ein Dandy⁵⁴³ / wie es heißen mag und muß / ein schwachhochsichtig Turm im Schlamm / frei von Gewähr verführt er ein Gefolge“ (FBH, S. 65) oder „MEPHISTO Den heißen

⁵⁴⁰ Stradner, Richard: *PUNK::SCHWAB:ARTAUD*, S. 169.

⁵⁴¹ So äußert der Schatten in der fünften Szene zunächst: „Ja, der Arsch, der Arsch, der Arsch. Wir wollen einen großen rundlichkeitsverniedlichten Arsch mit allen Ein- und Ausgängen, die er zu bieten hat als unendlicher Ameisenhaufen.“ (FBH, S. 83) Darauf wird er auf Fausts Geheiß von Mephisto zurecht gewiesen und in einer zweiten Version verlautbart der Schatten: „Wahrlich, es fehlt uns die Liebe einer zärtlich filetierten Frau.“ (FBH, S. 85) Das Interesse liegt – auch wenn von Liebe die Rede ist – nach wie vor am Körper. Frauen werden in „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“ als passive Objekte gesehen („FAUST [...] Du meine Güte : was ein Frauenzimmer / Geb's Gott : es sei noch unbewohnt“ FBH, S. 89) und in den Zusammenhang mit Bildern der Fleischverarbeitung gestellt: „FAUST [...] Die telefonistische Dame am Rande ihrer Telefonzelle wollte er stehlen und durch seinen privatistischen Fleischwolf drehen.“ (FBH, S. 103)

⁵⁴² Büsser, Martin: „*Ich steh auf Zerfall*“, S. 155.

⁵⁴³ Diese Zeile ist ein Liedtitel der „Einstürzenden Neubauten“. (Einstürzende Neubauten: *Der Tod ist ein Dandy*. <https://neubauten.org/de/Lyrics> (Zugriff: 15.05.2017).)

Tod / der sich vom Jammer freivermordet“ (FBH, S. 85) und „MARGARETHE [...] Das ist Ihr Sieg, Herr Faust, die Endlosigkeitshochzeit des Todes mit dem Sinn des Todes gar.“ (FBH, S. 113) und auch „DER ALTE FAUST [...] Der Tod von allem, er wohnt wonniglich in einer jeden Zelle, und Ihr seid nichts als tötungsvolle Zellstruktur.“ (FBH, S. 116)

Darüber hinaus ist in Schwabs Text die Collage als ästhetisches Prinzip des Punk⁵⁴⁴ erkennbar. Mit den beschriebenen unterschiedlichen Sprachtypen kreiert Schwab eine Sound-Collage, und zwar auf zweierlei Weise: erstens innerhalb des mit dem Goethe'schen kommunizierenden Sprachtypus selbst, indem er Goethes Ton und Rhythmus anschlägt/imitiert und dementsprechend auch eine Reihe „klassischer“ Stilmittel (vor allem Alliteration, Assonanz, Parallelismus, Repetito, Polypoton/figura etymologica) einsetzt⁵⁴⁵ und diesen Ton zugleich auch mit seinem Sprachregister zusammenführt sowie die gewohnten Schwabschen Bilder und Szenarien kreiert:

MEPHISTO

Er (der Trunk, Anm. d. Verf.) häutet Ihren morschen Schlund
Der Magen brennt sich als ein Scheiterhaufen nieder
Die Leber steigt in den Ring zum Kampf empor
Die Blase zeigt uns als Uhr die angefüllte Zeit
in der man die Sterne und den Abort sich zu betrachten hat
Der Trunk ist gut
er quält und kräuselt unsre Lebensdauer
Man ist gereizt und reizt den Reiz der Gegenwart
Und Gegenwart ist Wertung einer Unbesonnenheit (FBH, S. 76)

MEPHISTO

[...] Jetzt wird der Wagner blau vor Scham und Untergang
jetzt träumt der Wagner richtig
so richtig wie der Kot im Klo (FBH, S. 80)

Zweitens fügt er die mit den verschiedenen Sprachtypen einhergehenden Sounds zu einer Komposition zusammen.⁵⁴⁶ Durch dieses Ineinandergreifen von Klangmaterial unterschiedlicher Provenienz hoch- (Goethe) sowie subkultureller (Schwab) Art⁵⁴⁷ arbeitet sich

⁵⁴⁴ Vgl. Büsser, Martin: „*Ich steh auf Zerfall*“, S. 152.

⁵⁴⁵ Vgl. Höfler, Günther A.: *Des Pudels Schwanz – „DER Arsch DAS Chaos und DIE Theorie“*, S. 130.

⁵⁴⁶ Vgl. ebd., S. 137.

Schon rein äußerlich erinnert der Text durch die verschiedenen Schriftarten und die ungewöhnliche Typografie in der Groß- und Kleinschreibung sowie die Textanordnung an eine Collage. Typografische Besonderheiten wie beispielsweise der doppelt gesetzte Doppelpunkt oder der Doppelpunkt mit Leerzeichen vor- und nachher sind nicht eindeutig interpretierbar und sorgen während des Lesens immer wieder für Irritationsmomente. (Siehe zu einer möglichen Deutung der Doppelpunkt-Setzung in „Abfall, Bergland, Cäsar“: Kramberger, Lizzi/Orthofer, Ingeborg: *Editorische Notiz*. In: Schwab, Werner: *Abfall, Bergland, Cäsar*, S. 129-132, S. 129/130.) Gleichzeitig erscheint der Text dadurch als moduliertes Schriftmaterial und erhält ein plastisches Gepräge. (Vgl. dazu: Stricker, Achim: *Text-Raum*, S. 255.)

⁵⁴⁷ Dem Bereich der Subkultur ist auch die Diskothek als Raum bzw. Milieu, wo der Rausch ausgelebt wird, zuzuordnen.

der Text an einer Aufhebung der Grenzen „hoher“ und „niederer“ Kultur ab⁵⁴⁸, wie schon in Bezug auf das Kriterium der Dialogizität in der Text-Text-Beziehung hervorgehoben wurde. Resümierend kann festgehalten werden, dass Schwab seine Textvorlage zwar nicht respektlos, aber anarchisch benutzt, um in seinem „raw style“ mit der Illusion des selbstbestimmten und erkennenden Subjekts zu brechen. Vor der Folie von Goethes Faust-Figur, die allgemein als Inbegriff des suchenden Idealisten (auch wenn die Figur in ihrer dramatischen Ausführung Brüche aufweist) erfasst wird, definiert sich Schwabs Figur noch markanter als diffuses Wesen ohne bestimmbareren inneren Kern – als „Nicht-Ich“, in dem ein fragmentarisches „Ich“ zwar noch enthalten ist, das aber keine Bedeutung mehr hat.

3.3. „Troiluswahn und Cressidatheater“

3.3.1. Die Gestaltung der Figuren in Shakespeares „Troilus und Cressida“

Wie bereits unter Punkt 2.3.3. ausgeführt, wird das bezüglich der Entstehungszeit zwischen 1601 und 1603 datierte⁵⁴⁹ Werk „Troilus und Cressida“ den sogenannten „problem plays“ zugeordnet. Es zeichnet sich durch Komödien- sowie Tragödienelemente aus und ist weder in die eine noch die andere dramatische Untergattung eindeutig einzuordnen. Im Mittelpunkt stehen Krieg und Liebe als Themen, um die herum sich Diskussionen entspinnen, gespickt von Wertungen, zu denen der/die Leser/in Stellung beziehen muss: „Shakespeare läßt uns so Grenzen und Normen unseres eigenen Urteils erkennen und überprüfen. Nichts ist zu Ende definiert. Wir müssen uns verhalten;“⁵⁵⁰ Konsequenterweise bleibt auch der Plot am Schluss offen, wie überhaupt das ganze Stück viele Handlungsfäden aufweist und keinem stringent gebauten Handlungsablauf folgt, sondern vielmehr eine Komposition aus „illuminierende[n] Parallelen und Kontraste[n] zwischen Figuren, Parteien, Szenen und Themen“⁵⁵¹ darstellt. Damit ist die Identität der Figuren einer instabilen Lage ausgesetzt. Hierzu gibt es einige zentrale Punkte in der Figurenzeichnung, die wiederholt in den Fokus der Interpret/innen rücken und Gegenstand der nachfolgenden Betrachtung sein sollen.

⁵⁴⁸ Tillmann, Markus: *Populäre Musik und Pop-Literatur*, S. 159.

⁵⁴⁹ Vgl. Kluge, Walter: *Troilus und Cressida*, S. 437.

⁵⁵⁰ Ruckhäberle, Hans-Joachim: *Troilus-Notizen*. In: Dorn, Dieter/Rose, Jürgen/Wachsmann, Michael: *William Shakespeares Troilus und Cressida*, S. 164-166, S. 166.

⁵⁵¹ Kluge, Walter: *Troilus und Cressida*, S. 438/439.

3.3.1.1. Die Figuren im Kaleidoskop der Meinungen⁵⁵² und im Wechselkurs der Werte

In seinen Notizen zum Stück vermerkt der Produktionsdramaturg der Inszenierung an den Münchner Kammerspielen: „Es gibt keine festen Werte, nur Wertungen, kein Ich, nur Wahrnehmungen und Wirkungen.“⁵⁵³ Wie oben erwähnt, durchzieht eine Reihe von Debatten den Shakespeare'schen Text, in denen Figuren Ansichten über andere Figuren austauschen. Demnach ist für Frank Günther „opinion“ das „Schlüsselwort des Stückes“, dessen „Obsessionswort“ sowie der „Motor der Handlungen“ zugleich.⁵⁵⁴ Es sind keine sicheren Wahrheiten, die vorherrschen, sondern eben nur reine Meinungen, durch die sich die Figuren in den Augen und durch die Worte anderer bilden. Ein eindrückliches Beispiel hierfür findet sich in der zweiten Szene des ersten Aktes, in der sich Pandarus und Cressida positionieren, um die aus dem Schlachtfeld in die Stadt zurückkehrenden Kämpfer zu begutachten. Pandarus (in der Funktion des Moderators) schildert Cressida die Eigenheiten der Vorbeiziehenden; sein Augenmerk richtet er auf Troilus, mit dem er seine Nichte verkuppeln möchte.

PANDARUS Das ist Antenor: er hat einen scharfen Verstand, kann ich Euch sagen, und er ist als Mann nicht übel; er hat mit das gründlichste Urteil von allen in ganz Troja, und ein ansehnlicher Mann von Person. Wann kommt Troilus? Ich werd Euch Troilus gleich zeigen [...].

[...]

PANDARUS Das ist Hector, das, das, seht Ihr, das; der ist ein Kerl! Geh deines Wegs, Hector – der ist ein herrlicher Mann, Nichte – O herrlicher Hector! [...] Schaut nur, was für Beulen auf seinem Helm sind [...].

[...]

PANDARUS Dort kommt Paris, dort kommt Paris: schaut nur dort, Nichte, ist das nicht auch ein glänzender Mann, oder nicht? Also das ist ja herrlich: wer hat gesagt, er käme verwundet heim heute? Er ist nicht verwundet. Also das wird jetzt Helenas Herz guttun, hä? Ich wollt ich könnte Troilus sehen jetzt: Ihr werdet Troilus gleich sehen.

[...]

PANDARUS Das ist Helenus [...].

CRESSIDA Kann Helenus kämpfen, Onkel?

PANDARUS Helenus? Nein – ja, er wird mittelmäßig gut kämpfen – ich staune, wo Troilus ist. Horch, hört Ihr nicht die Leute schreien „Troilus“? – Helenus ist ein Priester.

[...]

PANDARUS Beachtet ihn, bemerkt ihn. O herrlicher Troilus! Schaut ihn gut an, Nichte, schaut nur, wie sein Schwert beblutet ist, und sein Helm mehr verbeult als Hectors, und wie er schaut, und wie er geht! O bewundernswerter Jüngling; er sah noch keine dreiundzwanzig. Geh deines

⁵⁵² Die Überschrift leitet sich aus dem Befund Günthers ab, der den Charakter von Shakespeares Text mit dem Bild des Kaleidoskops beschreibt: „Jeder wertet anders, und so läßt das boshafte Stück wie in einem wilden Kaleidoskop Meinungen und Standpunkte und Sichtweisen und Perspektiven aufeinanderprasseln – und weit und breit keine Figur im Stück, die noch einen verbindlichen Wertmaßstab setzen könnte.“ (Günther, Frank: *Aus der Übersetzerwerkstatt*. In: Shakespeare, William: *Troilus und Cressida*, S. 274-283, S. 282.)

⁵⁵³ Ruckhäberle, Hans-Joachim: *Troilus-Notizen*, S. 165.

⁵⁵⁴ Günther, Frank: *Aus der Übersetzerwerkstatt*, S. 280. Nachdem für das englische Wort „opinion“ im Deutschen eine ganze Bandbreite an Begriffen existiert, konkretisiert Günther: „Es meint in allen positiven wie negativen Varianten die Wertungen, die von außen an Dinge herangetragen werden.“ (Ebd., S. 280.)

Wegs, Troilus, geh deines Wegs. [...] Paris? Paris ist Dreck gegen ihn, und ich garantiere, Helena, um zu tauschen, gäbe ein Auge mit dazu. (TC, S. 133/134)

Diese Szene, in der die Figuren zur vergleichenden Bewertung regelrecht vorgeführt werden, kann paradigmatisch für den Inhalt des Textes stehen, der „das Thema des äußeren Scheins, der äußeren Ehre, des äußeren Ansehens, des äußeren Wertes in Form von Ruhm und Glorie“⁵⁵⁵ ins Zentrum des Interesses stellt. Eine andere Textstelle macht exakt diesen Sachverhalt zum Diskussionsthema – es wird argumentiert, dass persönliche Eigenschaften lediglich durch die Reaktionen anderer erfahrbar werden und sogar nur existieren, wenn sie (mit-)geteilt und gespiegelt werden, wobei der Zweck dieser Unterhaltung darin besteht, den kriegsmüden Achill zum Kampf zu animieren.

ULYSSES Ein seltsamer Bursche
Schreibt hier, der Mensch, wie kostbar auch begabt,
Wie reich an Habe, äußerlich wie innen,
Kann sich nicht rühmen, was er hat, zu haben,
Noch fühlen, was er besitzt, als nur im Widerschein,
Wenn seine Vorzüge, strahlend auf andre,
Sie wärmen und sie reflektieren die Wärme
zum ersten Geber.
ACHILLES Das ist nicht seltsam, Ulysses.
Die Schönheit, die man trägt hier im Gesicht,
Kennt nicht der Träger, außer sie empfiehlt sich
Den Augen andrer; noch kann das Auge selbst,
Der reinste Geist der Sinne, selbst sich sehn:
Es geht nicht aus sich selbst; doch Augen gegen Auge,
Grüßt eins im anderen sein eignes Bild;
Denn Sehkraft kehrt erst wieder zu sich selbst
Nach einer Reise dorthin, wo im Spiegel
Sie sich selbst sehn kann. Das ist gar nicht seltsam.
ULYSSES
Ich heb nicht auf die These ab – sie ist
Bekannt –, sondern auf die Tendenz des Autors,
Der ausdrücklich im Argument beweist,
Daß kein Mensch Herr von irgendetwas ist,
Mag in und an ihm noch so viel Substanz sein,
Bis seine Gaben er mit andern teilt;
Auch kann er für sich selbst sie nicht erkennen,
Bis er sie abgeformt im Beifall sieht,
Der sie verbreitet; er, wie ein Gewölbe,
Halbt den Schall wider; oder gleich einem Stahltor,
Der Sonne zugewandt, empfängt und strahlt zurück
Ihr Bild und ihre Wärme. [...] (TC, S. 147)

⁵⁵⁵ Günther, Frank: *Aus der Übersetzerwerkstatt*, S. 281. Koppenfels zufolge zeigt diese Szene, wie Shakespeare den „Großen Krieg als Theater [präsentiert], doch nicht im Sinn des Topos von Geschichte als Weltendrama (der den Elisabethanern wohlvertraut war), sondern als Theatralik des heldischen Rollenspiels“, was in Hinblick auf die Analyse des reinen und beinahe leerlaufenden Rollenspiels in Schwabs „Troiluswahn und Cressidatheater“ eine interessante Erkenntnis darstellt. (v. Koppenfels, Werner: *Mehr Gottesdienst als Gott*, S. 342.)

Die Definition von Identität sowie die Festlegung des „Wertes“ einer Person unterliegen stets der Einschätzung von außen und zielen nicht auf wesensmäßige Beschaffenheit. Demgemäß reduzieren auch die Antworten auf die im Text oft gestellte Frage nach der Identität⁵⁵⁶ die Figuren auf Oberflächlichkeiten und sind dabei durchaus mit sehr komischen Elementen versetzt, sodass die Frage nach dem „who’s who?“ auch ironisch-kritisch und zugleich selbstreflexiv gedeutet werden kann – so etwa in folgendem Wortwechsel, der sich spielerisch mit der Rolle einzelner Figuren und ihrer Beziehung zueinander befasst und in der Behauptung endet, dass letztlich alle Narren sind:

ACHILLES [...] Komm, was ist Agamemnon?
 THERSITES Dein Kommandeur, Achilles: dann sag mir, Patroclus, was ist Achilles?
 PATROCLUS Dein Herr Thersites: dann sag mir, ich bitte dich, was ist Thersites?
 THERSITES Dein Kenner, Patroclus: dann sag mir, Patroclus, was bist du?
 PATROCLUS Sags doch du, als Kenner.
 ACHILLES O sag, sag.
 THERSITES Ich dekliniere die ganze Frage. Agamemnon kommandiert Achilles, Achilles ist mein Herr, ich bin ein Kenner von Patroclus, und Patroclus ist ein Idiot.
 PATROCLUS Ihr Mistkerl!
 THERSITES Still, Idiot, ich bin nicht fertig.
 ACHILLES Der Mann hat Immunität: mach weiter, Thersites.
 THERSITES Agamemnon ist ein Idiot, Achilles ist ein Idiot, Thersites ist ein Idiot und, wie schon gesagt, Patroclus ist ein Idiot.
 ACHILLES Leite das ab: komm.
 THERSITES Agamemnon ist ein Idiot, das Kommandieren zu versuchen bei Achill, Achill ist ein Idiot, kommandiert zu werden von Agamemnon, Thersites ist ein Idiot, zu arbeiten bei so einem Idioten, und dieser Patroclus ist ein Idiot an sich.
 PATROCLUS Warum bin ich ein Idiot?
 THERSITES Stell diese Frage deinem Schöpfer, mir reicht, daß du bist. [...] (TC, S. 141)

Als exemplarisch für die „Neigung dieses Dramas, sein zentrales Geschehen unablässig und in divergenten Perspektiven von Akteuren und Beobachtern bespiegeln zu lassen“⁵⁵⁷, erachtet v. Koppenfels die Szene mit dem Liebesverrat von Cressida an Troilus im fünften Akt. Hier beobachten Troilus und Ulysses das Zusammentreffen von Diomedes und Cressida und kommentieren den Ablauf der sich vor ihren Augen abspielenden Szene. Zugleich spioniert auch Thersites den beiden nach und bringt seine Anmerkungen ein, sodass sich eine „Polyphonie von drei verschiedenen Tonlagen – Koketterie (Cressidas Verhalten, Anm. d. Verf.), Verzweiflung (vonseiten des Troilus, Anm. d. Verf.), sarkastischer Hohn (Ton des Thersites, Anm. d. Verf.)“⁵⁵⁸ ergibt, in der das Geschehen wiedergegeben wird:

⁵⁵⁶ Vgl. Freund, Elizabeth: „*Ariachne’s broken woof*“: the rhetoric of citation in „*Troilus and Cressida*“. In: Parker, Patricia/Hartman, Geoffrey (Hg.): *Shakespeare and the Question of Theory*. New York: Methuen 1985, S. 19-35, S. 32.

⁵⁵⁷ v. Koppenfels, Werner: *Mehr Gottesdienst als Gott*, S. 340.

⁵⁵⁸ Ebd., S. 340.

TROILUS Cressida kommt zu ihm.
 DIOMEDES Wie nun, mein Mündel.
 CRESSIDA Nun, mein süßer Vormund. Hört, ein Wort mit Euch.
Geflüster
 TROILUS Ja, so vertraulich?
 ULYSSES Sie singt jeden Mann vom Blatt.
 THERSITES Und jeder Mann kann sie geigen, wenn er die Noten hat und einen Ständer: sie ist
 notorisch.
 DIOMEDES Wollt Ihr dran denken?
 CRESSIDA Dran denken? Ja.
 DIOMEDES Nein aber tuts auch,
 Und laßt Euer Herz sich paaren mit Euren Worten.
 TROILUS Woran soll sie denken?
 ULYSSES Horcht!
 CRESSIDA Süßer Honiggriecher, lockt mich nicht zu mehr Dummheit.
 THERSITES Schweinerei. (TC, S. 157)

Beobachtung und Kommentar sind konstitutiv für diese Szene, wodurch die Handlung auf Distanz gebracht wird.⁵⁵⁹ Weiters lässt sich an dieser Textstelle einer der wichtigsten „dichotomen thematischen Stränge, die das Stück durchziehen“⁵⁶⁰, veranschaulichen, nämlich das Auseinandertreten von dem, was die Figur sagt bzw. wie andere sie erleben, und dem, wie sie ist und handelt. Cressida gilt gewissermaßen als die Personifikation dieser Diskrepanz zwischen Schein und Sein:

THERSITES Jetzt das Pfand: jetzt, jetzt, jetzt!
 CRESSIDA Hier, Diomed, behalt dies Band.
 TROILUS O Schönheit, wo ist deine Treue?
 [...]
 CRESSIDA Ihr seht auf dieses Band; schaut es gut an.
 Er liebte mich – O falsches Mädchen! – Gebts mir wieder!
 DIOMEDES Von wem war es?
 CRESSIDA Es ist ganz gleich, jetzt wo ichs wiederhabe.
 Ich will mich morgen nacht [sic!] nicht mit Euch treffen;
 Ich bitt dich, Diomed, besuch mich nicht mehr.
 THERSITES Jetzt schärfst sie: gut gesagt, Wetzstein.
 [...]
 DIOMEDES Kommt, sagt, von wem es war.
 CRESSIDA Von einem, der mich mehr liebte, als Ihr werdet.
 Doch wo Ihr jetzt habt, nehmt es.
 DIOMEDES Von wem war es?
 CRESSIDA Beim ganzen Hofstaat der Diana dort
 Und bei ihr selbst, ich sag Euch nicht, von wem.
 [...]
 DIOMEDES Gut dann, leb wohl:
 Nie wieder sollst du Diomed verspotten.

⁵⁵⁹ Vgl. Ruckhäberle, Hans-Joachim: *Troilus-Notizen*, S. 165.

⁵⁶⁰ Brönnimann-Egger, Werner: *Einleitung*. In: Shakespeare, William: *Troilus and Cressida*. *Troilus und Cressida*. Englisch-deutsche Studienausgabe. Deutsche Prosafassung, Anmerkungen, Einleitung und Kommentar von Werner Brönnimann-Egger. (Englisch-deutsche Studienausgabe der Dramen Shakespeares hg. v. Habicht, Werner/Leisi, Ernst/Stamm, Rudolf). Tübingen: Francke 1986, S. 11-37, S. 15.

CRESSIDA Ihr sollt nicht gehn; man kann nicht ein Wort sagen,
Gleich fahrt ihr [sic!] hoch.

[...]

DIOMEDES Nun, soll ich kommen? Wann?

CRESSIDA Ja, kommt: O Zeus, kommt nur: es wird mich quälen. (TC, S. 157/158)

Von diesem – hier von Thersites als „Schärfe“ bezeichneten – Sich-durch-Ablehnungsinteressant-Machen und Im-Wert-Steigern sind Cressidas Sprechhandlungen im gesamten Text geprägt. In einer Replik, in der sie mit sich selbst spricht, artikuliert sie ihre Strategie sehr direkt, weshalb Ivan Nagel der Figur ein „hellwaches Gespür für die Marktgesetze der Geschlechterkonkurrenz“⁵⁶¹ zuspricht:

CRESSIDA [...]

Aber ich seh tausendmal in Troilus mehr vereint,

Als Pandars Lob mir vorzuspiegeln meint;

Doch bleib ich spröde. Engel sind Fraun, so lang man um sie wirbt:

Der Sieg macht satt – und das Verlangen stirbt.

Sie, die geliebt wird, weiß nichts, die nicht weiß:

Was er nicht hat, das steigt beim Mann im Preis.

Die gab es nie, die nicht weiß, wie das geht:

So süß wird Liebe, wenn Begierde fleht.

So heißt der Spruch, den mich die Liebe lehrt:

„Erobert ist beherrscht; doch unbesiegt, begehrt.“

Mein Herz wird darum fest zur Liebe stehn,

Doch soll sie mir nie aus den Augen sehn. (TC, S. 134)

Cressida stellt sich durch die entsprechenden Sprachbilder in einen Marktzusammenhang und präsentiert sich und Frauen allgemein als Produkt, das in seinem Kurswert sinken oder steigen kann.⁵⁶² Dementsprechend werden Figuren auch immer wieder miteinander verglichen, wodurch sie letztlich in ihrem (Waren-)Wert definiert werden (wie bereits an der Textstelle, die die Heldenschau beschreibt, sichtbar war). Diesbezüglich sind die Frauenfiguren Helena und Cressida noch einmal gesondert zu betrachten, da sie als „Handelsware“⁵⁶³ für die beiden

⁵⁶¹ Nagel, Ivan: *Troilus und Cressida. Shakespeare über Krieg und Liebe*. In: Salzburger Festspiele/Theater Basel, Programmheft. *Troilus und Cressida*. Salzburg, Festspiele 1998, S. 8-17, S. 11.

⁵⁶² Vgl. v. Koppenfels, Werner: *Mehr Gottesdienst als Gott*, S. 333. Troilus stellt ganz in diesem Sinne einmal die Frage in den Raum: „Was ist was wert, als wie mans schätzt?“ (TC, S. 139)

⁵⁶³ Stephen X. Mead stellt auch eine andere Stelle in den Kontext des Warencharakters der Figuren, und zwar jene, in der Troilus in der Diskussion über die Sinnhaftigkeit des „Besitzes“ Helenas diese als Perle bezeichnet: „[...] Nun, sie ist eine Perle, / Deren Preis vom Stapel brachte über tausend Schiffe / Und machte aus gekrönten Häuptern Händler.“ (TC, S. 140) Ebenso vergleicht Troilus Cressida mit einer Perle: „Sag mir, Apoll, bei deiner Liebe zu Daphne, / Wer Cressida, wer Pandar ist, wer wir. / Ihr Bett ist Indien; dort liegt sie, eine Perle. [...] / Wir selbst der Kaufmann, und der Segler Pandar [...]“ (TC, S. 132) Vgl. dazu auch: Mead, Stephen X.: „*Thou art chang'd*“: *public value and personal identity in 'Troilus and Cressida'*. In: *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*. Vol. 22, no. 2 (1992), S. 237-259, S. 252. Auch Ruckhäberle schließt aus dieser Textstelle, dass der kapitalistische Marktgedanke das Movens der Figuren darstellt: „Was sich als Liebe versteht, meint den Wert, was sich als Austausch gibt, Liebe gegen Liebe, meint das Festhalten, den Besitz.“ (Ruckhäberle, Hans-Joachim: *Notizen zu 'Troilus und Cressida'*. In: Münchner Kammerspiele, Programmheft Nr. 4 A. *Troilus und Cressida*. München, Spielzeit 1985/1986, S. 2-8, S. 2.)

(männlichen) Lager dienen und ihr Besitz über das allgemeine Ansehen entscheidet, wie Linda Charnes argumentiert: „The kidnapping and holding of Helen is important only insofar as it enables several kinds of ‚commerce‘ between Greek and Trojan men. Helen (and Cressida) are the conduits through which these men form crucial political and psychological connections with each other. Through the holding of Helen, difference is established, and with difference (in the language of the play, ‚distinction‘) ‚reputation‘ is build and confirmed.“⁵⁶⁴ Diesen Punkt fokussiert auch Mead und vermerkt den damit einhergehenden Identitätsverlust: „To be coined, for currency and person, is to be a publicly declared value that may or may not correspond to substance. It is a move away from individual identity and toward a quantifiable function of circulation.“⁵⁶⁵ Im Zusammenhang mit dem Wert der Frauen auf dem Liebesmarkt ist noch der zu Beginn des Stückes gezogene Vergleich zwischen Cressida und Helena zu berücksichtigen (vgl. TC, S. 131): Je ähnlicher eine Frau Helena ist, desto höher ist für den Kuppler Pandarus ihr Marktwert.⁵⁶⁶ Erneut werden Figuren durch Dritte und mittels eines Vergleichs in ihrem Wert festgelegt, der wiederum nicht absolut ist. Menschen werden damit als Sachen deklariert, die einem Marktmechanismus unterworfen sind – sie sind eine Ware im „Spiel von Inflation und Deflation“⁵⁶⁷.

3.3.1.2. Die Figur als Sprachkreatur und Zitat

Aus den bisherigen Ausführungen ergibt sich noch ein weiterer wesentlicher Aspekt der Figurenkonstitution in „Troilus und Cressida“: Wie ausführlich dargelegt, werden die Figuren immer von außen betrachtet und ihre Identität durch Meinungen anderer vermittelt. Wahre innere Gefühle werden von den Figuren selbst nicht artikuliert. Auch wenn einzelne Repliken den Anschein erwecken, dass sie Innerlichkeit widerspiegeln, entpuppen sie sich letztlich als phrasenhafte Textkonstrukte, wie v. Koppenfels in Bezug auf Cressidas oben zitiertes

⁵⁶⁴ Charnes, Linda: „So Unsecret to Ourselves“: *Notorious Identity and the Material Subject in Shakespeare's ‚Troilus and Cressida‘*. In: *Shakespeare Quarterly*. Vol. 40, no. 4 (1989), S. 413-440, S. 424.

⁵⁶⁵ Mead, Stephen X.: „*Thou art chang'd*“, S. 239. Mead zählt eine Reihe von Passagen im Drama auf, in denen Termini der Geldwirtschaft benutzt werden. (Vgl. ebd., S. 250/251.) Wenn Cressida gegen Antenor „eingetauscht“ wird, erschließt sich die Analogie von monetärem Tauschgut und Figur besonders deutlich: Sowohl an der Stelle, an der Calchas den Tausch vorschlägt („[...] dieser Antenor, / Ich weiß, ist so sehr Drehpunkt ihres (Trojaner, Anm. d. Verf.) Handelns, / [...] sie geben fast uns / Einen Prinzen von Geblüt, einen Sohn von Priam, / Im Tausch für ihn. Entläßt ihn, große Fürsten, / Im Kauf für meine Tochter; und ihre Gegenwart“ (TC, S. 147)), als auch später bei der Übergabe selbst (TROILUS [...] Willkommen, Sir Diomed: hier ist die Lady, / Die für Antenor wir Euch überliefern. / Am Tor, Lord, geb ich sie in deine Hand, / Und laß dich auf dem Wege wissen, wer sie ist.“ (TC, S. 152)) dominiert der geschäftsmäßige Ton. (Vgl. dazu auch: Mead, Stephen X.: „*Thou art chang'd*“, S. 254/255.)

⁵⁶⁶ Vgl. Charnes, Linda: „*So Unsecret to Ourselves*“, S. 425.

⁵⁶⁷ v. Koppenfels, Werner: *Mehr Gottesdienst als Gott*, S. 335.

Selbstgespräch (TC, S. 134) und im Vergleich zu den von Emotionalität geprägten Äußerungen anderer Frauenfiguren in Shakespeares Dramen feststellt: „Im Gegensatz zu Julia und Cleopatra sehen wir Cressida nie wirklich ‚von innen‘, im Monolog, der die Leidenschaft des Fühlens unmittelbar ausspricht. Ihr kurzes Selbstgespräch am Ende von I, 2 besteht aus einer Serie platt gereimter, weltkluger Verhaltensregeln, deren Einsicht in den Illusionismus des Werbungsspiels von vornherein den erotischen Glücksmoment relativiert [...]“. ⁵⁶⁸ Abgesehen von dieser Art von unemotionaler Rede, die das Innere nicht nach außen kehrt, finden sich im Drama wortreiche, von Stilfiguren überhäufte Passagen, in denen im Grunde nichts, zumindest nichts Wesentliches verlautbart wird. Dahinter steht Günther zufolge eine Strategie Shakespeares, um die Ratlosigkeit des Sprechers, der nichts mehr zu sagen hat, auszudrücken: „Der ganze kunstvolle Rhetorik-Bombast wird für den Aufmerksamen durch seinen Phrasen- und Floskel-Plunder von Satz zu Satz immer mehr als rein *äußerliches* hohles Getöse erkennbar [...]. So erfährt man also einiges [...]: er (in diesem Fall ist Agamemnon der Sprecher, Anm. d. Verf.) weiß nicht ein, er weiß nicht aus, er hat nichts mehr zu sagen, aber das tut er wortreich [...].“ ⁵⁶⁹ Auch Ruckhäberle bemerkt in Hinsicht auf die Mitteilungsfunktion der Wortschwallen kritisch, dass in „Troilus und Cressida“ die Sprache ihren Sinn verloren hat ⁵⁷⁰ und der Inhalt durch die Form ersetzt wird ⁵⁷¹: „Einsicht äußert sich als Rhetorik, Gefühl als Klischee. Die gekonnte Formulierung zählt allemal mehr als die Lösung des Problems, das Reden mehr als das Tun [...].“ ⁵⁷² Insofern kommt Ruckhäberle zum Schluss, dass die Figuren nicht „sind“, sondern lediglich „über sich sprechen“ ⁵⁷³ – oder in anderen Worten: „[S]ie [haben] getönt statt existiert.“ ⁵⁷⁴ In diesem Kontext erläutert Elizabeth Freund, wie sich die Figuren auch

⁵⁶⁸ v. Koppenfels, Werner: *Mehr Gottesdienst als Gott*, S. 332.

⁵⁶⁹ Günther, Frank: *Aus der Übersetzerwerkstatt*, S. 278/279. Günther bezieht sich hier auf Agamemnons Rede in der Ratsversammlung im ersten Akt. (Vgl. TC, S. 134/135)

⁵⁷⁰ Ruckhäberle führt eine Replik an, in der die große Kluft zwischen Wort und Wirklichkeit unmissverständlich ausgedrückt wird: „TROILUS Nur Worte, Worte, Worte, kein Stoff vom Herzen; / Die Wirklichkeit geht einen andern Gang.“ (TC, S. 160)

⁵⁷¹ Vgl. Ruckhäberle, Hans-Joachim: *Notizen zu „Troilus und Cressida“*, S. 2.

⁵⁷² Ebd., S. 2.

⁵⁷³ Vgl. Ruckhäberle, Hans-Joachim: *Troilus-Notizen*, S. 165. Zur Untermuerung dieser Lesart zieht Ruckhäberle Troilus' und Cressidas Dialog über die Treue heran, in der sich Cressida mittels eines Zitats beschreibt, das laut Ruckhäberle bereits zu Shakespeares Zeiten gängig war: „[...] Wenn sie sagten ‚So falsch / Wie Luft, wie Wasser, Wind, wie Sanderde, / Wie Fuchs zum Lamm, wie Wolf zum jungen Kalb, / Panther zur Hirschkuh, Stiefmutter zum Sohn‘ – / Ja, laßt sie sagen, als Stich ins Herz der Falschheit, / ‚So falsch wie Cressida.‘“ (TC, S. 146)

⁵⁷⁴ Gollner, Helmut: *Die Rache der Sprache*, S. 55. So beschreibt Gollner die figuralen Sprachartefakte Jelineks und Schwabs. (Vgl. Fußnote 517 (S. 128) in dieser Arbeit.)

Inhaltlich wird die Handlungsarmut in „Troilus und Cressida“ durch die stagnierende Kriegssituation begründet. Daher diagnostiziert Paul Brodowsky bei den Titelfiguren einen „death-in-life-Zustand“, denn „Cressida wird zur Lagerhure der Griechen. Und Troilus wartet voll kalter Wut auf Trojas Ende. Die Kriegsmaschine ist längst woanders und hat die beiden als Kollateralschäden ausgespuckt.“ (Brodowsky, Paul: *Rhetorische Kriegsmaschinen. Drei Annäherungen*. In: Münchner Kammerspiele/Wiener Festwochen, Programmheft. *Troilus und Cressida*. München, Spielzeit 2007/2008, S. 12-18, S. 17.)

gegenseitig als Sprachkreaturen charakterisieren und analysieren, was sie anhand verschiedener Textstellen veranschaulicht. Ulysses äußert sich über Cressida, als ob er sie wie ein Buch lesen würde⁵⁷⁵: „[...] Da ist Sprache in ihren Augen, Wangen, Lippen – / Ja, ihr Fuß redet; [...]“ (TC, S. 153), und über Achill: „[...] Vermeinter Wert / Predigt in seinem Blut so heiß und schwülstig [...]“ (TC, S. 142). Auch Hector fühlt sich „wie ein Jagdhandbuch [durchgelesen].“ (TC, S. 155) und Thersites beschreibt Ajax als einen „wahre[n] Landfisch [...], sprachelos, ein Monstrum. [...]“ (TC, S. 149). Freund macht einen direkten Konnex von Körperlichkeit und Sprache aus: „Shakespeare’s identification of the nature of textuality with the textuality of nature is caught in the linkage of language and the body. But the world’s body is not the only text.“⁵⁷⁶ Mit dem, was Freund hier in Aussicht stellt, nämlich dass es noch eine weitere Ebene gibt, auf der die Figuren als Text gelesen werden, meint sie die intertextuelle Dimension der Figur und eröffnet damit das Problem der Abhängigkeit der Figurenidentität von den Prätexten, auf die Shakespeare rekurriert.⁵⁷⁷ Freund verweist diesbezüglich auf die feste Verbindung des Namens Cressida mit den Eigenheiten Falschheit und Treulosigkeit, sodass sich für die aktuelle Figur keine Möglichkeit einer anderen Charakterisierung ergibt⁵⁷⁸: „[...] [W]e are made aware of the derivative nature of the protagonists and their actions, indeed of their absence as characters, their nonexistence as other than citations from another text, inscriptions to be reinscribed and recontextualized.“⁵⁷⁹ Die Determiniertheit der Figuren durch die intertextuelle Disposition des Textes wird noch eingehender von Charnes dargelegt. Sie nimmt die oben angeführte Szene, in der Troilus die Untreue der Cressida beobachtet, und seine dabei getätigte Aussage „Das ist, und ist nicht, Cressida.“ (TC, S. 158) als Ausgangspunkt für eine psychologische Betrachtungsweise, bei der sie herausarbeitet, in welcher Zwickmühle sich die Figuren befinden zwischen ihrer bekannten, codierten Identität, die ihre Existenz gewissermaßen autorisiert, und dem Sich-Auflehnen dagegen, woraus sich eine Neurose ergibt:

The characters’ names instantly convey the roles they are required to play – by Shakespeare, by the audience, and [...] by each other. Their very existence is authorized by these roles. Consequently, to attempt to avoid or subvert their „official“ functions is to deconstruct their

⁵⁷⁵ Vgl. Freund, Elizabeth: „*Ariachne’s broken woof*“, S. 30.

⁵⁷⁶ Vgl. ebd., S. 21.

⁵⁷⁷ Siehe dazu Punkt 2.2.5. (= Exkurs) in dieser Arbeit.

⁵⁷⁸ Gerade wegen dieser Bedingtheit konstatiert Charnes für das Drama „the sense of being over before it has begun“. Shakespeares Text spielt mit dieser Eigenheit (etwa wenn Pandarus schon zu Beginn des Stücks einwirft: „[...] laßt sie (Cressida, Anm. d. Verf.) zu den Griechen [...] ich will alles lassen, wie ichs fand, und damit Schluß.“ TC, S. 131) und nimmt damit eine Sonderstellung im Œuvre ein, wie Charnes ausführt: „Unlike other Shakespeare plays in which the stories may be well known, this play ironically underscores the always-already-over nature of its material, creating for the audience the same dilemma it poses for the characters. How is one to believe in what is happening in the present moment when the future moment is already encoded as a past moment?“ (Charnes, Linda: „*So Unsecret to Ourselves*“, S. 419.)

⁵⁷⁹ Freund, Elizabeth: „*Ariachne’s broken woof*“, S. 23.

own origins, to somehow „undo“ their own conditions of existence and of meaning. It is to engage in a politics of rebellion against a culturally mandated „self“. If, as I claim, subjectivity is the experience of one's relationship to one's own identity, then in this play the subjectivity of the characters materializes in and through their „neuroses“: through the return, in various forms, of what they attempt to repress.⁵⁸⁰

Nach Charnes möchte Cressida dem ihrer Figur eingeschriebenen Selbst entfliehen, wie anhand eines Dialogs zwischen Troilus und Cressida aufgezeigt werden kann:

TROILUS Was beleidigt Euch, Lady?
CRESSIDA Sir, meine eigne Gesellschaft.
TROILUS Ihr könnt vor Euch nicht fliehen.
CRESSIDA
Laßt michs versuchen gehn.
Ich hab eine Art Selbst, das wohnt bei Euch,
Ein Selbst von Un-Art, das sich selbst verläßt
Und eines andern Narr wird. Ich wollte fort sein:
Wo ist mein Kopf? Ich weiß nicht, was ich rede. (TC, S. 146)

Cressida ist in „two ‚selves“ „gespalten: in jenes, das Troilus zugewandt ist, und in jenes, das weiß, dass sie den Treuebruch begehen und Diomedes gehören wird (also das Selbst ihrer Referenzfigur).⁵⁸¹ Auf der anderen Seite verfügen die Figuren über eine dramatische Präsenz, die den umfassenden Zitatcharakter in den Hintergrund treten lässt.⁵⁸² Diese zwiespältige Position hält auch Ruckhäberle fest: „Jede Figur ist so die im Stück agierende und zugleich ihr eigenes Zitat.“⁵⁸³ Darin erkennt wiederum Charnes eine Vorwegnahme von u. a. Bertolt Brechts Theorie des „epischen“ Theaters: „The characters in *Troilus and Cressida*, like the actors who ‚play‘ them, also ‚show‘ or ‚play‘ themselves *within* the world of play: self-histrionicism or theatricality is built into their ‚texts‘.“⁵⁸⁴

Wie in Folge gezeigt wird, verstärkt Schwab in seinem Stück die Spaltung der Figuren, indem er ihre Rollen multipliziert und zusätzlich das Heraustreten aus der Rolle installiert, sodass die Eruierung der Subjektposition, aus der heraus gesprochen wird, nicht mehr gelingen kann. Darüber hinaus wird in „Troiluswahn und Cressidatheater“ die in Shakespeares Text öfter vorhandene Zuschauer-Schauspieler-Situation⁵⁸⁵, die eine Form der indirekten Darstellung von

⁵⁸⁰ Charnes, Linda: „*So Unsecret to Ourselves*“, S. 418.

⁵⁸¹ Vgl. ebd., S. 421/422.

⁵⁸² Vgl. Freund, Elizabeth: „*Ariachne's broken woof*“, S. 24.

⁵⁸³ Ruckhäberle, Hans-Joachim: *Troilus-Notizen*, S. 165.

⁵⁸⁴ Charnes, Linda: „*So Unsecret to Ourselves*“, S. 419.

⁵⁸⁵ So etwa die zitierte Schau der Helden oder die Szene des Liebesverrats. Solche Szenen werden von Pfister zwar als der „Spiel im Spiel“-Struktur formal und funktional nahekommend betrachtet, sind aber nicht mit ihr gleichzusetzen. (Vgl. Pfister, Manfred: *Das Drama*, S. 306/307.)

Was das Spiel im Spiel betrifft, legt Shakespeare diese Form des Metadramas in anderen Stücken viel umfassender an, weshalb Beate Blüggel Shakespeare als „wahren Metadramatiker“ bezeichnet. Als typische Textbeispiele für das Metadrama bei Shakespeare nennt sie „Ein Sommernachtstraum“ und „Hamlet“, wo die Konventionen des Theaters sowie die eigene Praxis kommentiert werden, also auch auf den eigenen Status als Drama hingewiesen

Figuren durch Dritte bildet⁵⁸⁶ (wie im vorherigen Unterkapitel ausgeführt wurde), aufgegriffen und als übergreifendes Konstruktionsprinzip (Theater bzw. Theaterprobe auf dem Theater) eingesetzt. Ferner kommt in Shakespeares „Troilus und Cressida“ die Darstellung der theatralen Nachahmung von Figuren – demnach ein Theater vom Theater auf dem Theater – vor. Ulysses berichtet von den Darbietungen des Patroclus im Zelt des Achill:

ULYSSES
Achill, der Große, [...]
Ziert sich mit seinem Wert und liegt im Zelt,
Spottend auf unsre Pläne: mit ihm Patroclus
Auf dem Faulbett den lieben langen Tag
Reißt ordinäre Witze, und
Mit lachhaften, geschmacklosen Gebärden,
Die er, der Lästler, Nachahmung nennt,
Spielt er uns nach. Oft, großer Agamemnon,
Macht er sich an dein allerhöchstes Amt,
Und paradierend wie ein Mime [...]
Zwischen gestelztem Schritt und Bühnenbrettern
Mit solch beklagenswert verzerrtem Ausdruck
Agiert er deine Größe; [...]
[...] Über dies schale Zeug
Achill, breit auf sein Faulbett hingerekelt,
Aus tiefer Brust heraus lacht lauten Beifall:
Schreit „Exzellent! Genau wie Agamemnon!
Jetzt spiel mir Nestor: mach ‚hem‘ und streich den Bart,
Wie er sich fertigmacht für eine Rede.“
[...] Und in dieser Weise
All unsre Gaben, Wesen, Art, Talente,
Besondre Vorzüge speziell und allgemein,
[...] Erfolg oder Verlust, was ist oder nicht ist, dient
Den zwein als Stoff, aus dem sie Witze machen. (TC, S. 136)

In Hinblick auf ihre Lesart, dass die Figuren als Zitate fixiert sind, doch dass es Momente der Rebellion gegen diese Determiniertheit gibt, schreibt Charnes den parodistischen Vorführungen des Patroclus eine destabilisierende Wirkung auf die autorisierten Identitäten zu. Theater wirkt hier in seiner subversiven Kraft und untergräbt den Status der „originalen“ Figuren, indem es andere „Versionen“ entwirft.⁵⁸⁷ Damit werden Figuren erneut zum Zitat, das in diesem Fall mimetisch verformt wird.

Zusammengefasst ergibt sich hinsichtlich Shakespeares Drama das Bild einer in ihrer Identität brüchigen dramatischen Figur. Auf die im Theorie-Kapitel zur Figur angeführte Definition von Identität rekurrend („Neben den Eigenschaften Konstanz und Identifizierbarkeit steht hier

wird. (Vgl. Blüggel, Beate: *Tom Stoppard – Metadrama und Postmoderne*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1992 (= Arbeiten zur Ästhetik, Didaktik, Literatur- und Sprachwissenschaft, Bd. 16), S. 12-22.)

⁵⁸⁶ Vgl. Ruckhäberle, Hans-Joachim: *Troilus-Notizen*, S. 165.

⁵⁸⁷ Vgl. Charnes, Linda: „*So Unsecret to Ourselves*“, S. 429-431.

die Struktur von Persönlichkeitskern und Rolle(n) als eine Beziehung von Innen und Außen, Tiefe und Oberfläche im Vordergrund.“⁵⁸⁸), kann die „Beziehung von Innen und Außen, Tiefe und Oberfläche“ bei den Figuren in „Troilus und Cressida“ als eine gestörte charakterisiert werden. Das resultiert daraus, dass die Figuren meist durch Dritte dargestellt werden, die Meinungen äußern, aber keine Wahrheiten vermitteln. Das Innen wird im Gegensatz zum Außen, zur Oberfläche, kaum thematisiert: Der Wert einer Figur wird durch Äußerlichkeiten definiert. Damit zusammenhängend werden die Figuren vornehmlich als Dinge aufgefasst, die wie im Räderwerk der Marktwirtschaft an Wert gewinnen oder verlieren. Wenn die Figuren sprechen, lassen die mannigfachen Phrasen keinen existentiellen Kern erkennen – die Verlautbarungen konstituieren hohle Sprachkreaturen, als die sich die Figuren auch gegenseitig analysieren. Wie zuletzt dargestellt, werden die Identität und Individualität der Figur durch die intertextuelle Dimension zusätzlich gebrochen.

Abschließend soll noch eine Einschätzung Nagels zitiert werden, in der Formulierungen wie „jeglicher Glaube an Einzigkeit [fehlt]“ oder „puppenhafte[r] Automatismus“ eine treffende Überleitung zur Figurenkonzeption in „Troiluswahn und Cressidatheater“ bieten:

Wer nach der Einzigkeit von „Troilus und Cressida“ in Shakespeares Werk fragt, stößt darauf, was diesem Stück fehlt: jeglicher Glaube an Einzigkeit. Die Personen dürfen sich sonderbar bis zur Skurrilität gebärden, ihre Handlungen mögen bis zur Willkür bald stocken, bald springen. Doch das Ausgefallene eint sich nicht zur Individualität, zu beseelter Unverwechselbarkeit. Was schon Gervinus beklagte: Sogar den Titelgestalten geht jener eigene Atem ab, der davor und danach jede Replik und Tat von Hamlet (1601), von Othello (1604) durchweht: autonomer Lebenselan einer Kunstgestalt, der über alle Kunstgrenzen hinausdrängt. Brächten wir den Mut auf, ins Innerste der Figuren von „Troilus und Cressida“ zu schauen – wir sähen dort statt freier Seelen: schwarze, leere Unberechenbarkeit, die sich in zuckend puppenhaften Automatismus fügt. Die Sympathie mit dem Wesen, das sich Mensch nennt, ist in Shakespeare erloschen. Das Mittel der Beseelung heißt in Shakespeares Dramen: Sprachmusik. In „Troilus und Cressida“ scheppert es, statt zu singen. Ausgedörrte, umständlich scheingelehrte Worte, Phrasen, Tiraden reiben sich, zerbröckeln aneinander.⁵⁸⁹

3.3.2. Die Figuren als hohle Rollen in Schwabs „Troiluswahn und Cressidatheater“

Auch im dritten „Coverdrama“ ist – wie in den beiden anderen – eine zentrale Idee vorherrschend, auf der der Text inhaltlich und formal aufbaut und die Schwab in seiner Personenbeschreibung zum Stück ausführt:

⁵⁸⁸ Wunderlich, Heidi: *DRAMATIS PERSONA*, S. 14/15.

⁵⁸⁹ Nagel, Ivan: *Troilus und Cressida. Shakespeare über Krieg und Liebe*, S. 15. Nagel spricht lediglich den Figuren Pandarus („der wahre Liebende“) und Thersites („[m]it Thersites [...] beginnt die Geschichte des Intellektuellen als Nestbeschmutzer“) – deshalb widmet Nagel den Text wohl Elfriede Jelinek eine eigene Melodie und damit Einzigkeit zu. (Vgl. ebd., S. 15/16.)

PERSONEN:

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

Es gibt nichts ALS DAS ERLEBNIS. (TW, S. 122)

Laut Nef könnte diese Beschreibung für alle Figuren in Schwabs Stücken stehen⁵⁹⁰ und nicht umsonst bildete dieses Notat den Ausgangspunkt für die Themenentwicklung der vorliegenden Masterarbeit. Schwab formuliert hier relativ prägnant seine Auffassung von der Figur, der ein innerer Kern, eine die Persönlichkeit stiftende Einheit, fehlt („Jede Personenhaftigkeit ist VOLLKOMMEN verloren“) und die im Gegenteil dazu aus „Akzidenzien ohne realistische Substanz“⁵⁹¹ besteht. Schwab verabschiedet sich gleichzeitig vom Verständnis der individuellen Rolle im Sinne des klassischen Repräsentationstheaters, denn „bei keiner Person [kann] eine originärindividuelle Anwaltschaft vorausgesetzt werden“. Dies gilt nach Schwab sowohl für das Theater wie auch für die Realität, da beide „Wirklichkeiten“ mit Vehemenz als „das gleich große Arschloch“ bezeichnet werden – weswegen eine Unterscheidung sinnlos geworden ist und die Grenzen zwischen Bühnen- und Alltagswelt aufgehoben werden⁵⁹² – und lediglich „DAS ERLEBNIS“ als existent anerkannt wird⁵⁹³.

Wenn im Rahmen einer Kritik zur Uraufführung von „Troiluswahn und Cressidatheater“ vermerkt wird, dass „[e]s [...] nicht einmal Sinn [macht], herausfinden zu wollen, warum sich Werner Schwab ausgerechnet Shakespeares ‚Troilus und Cressida‘ als Folio für das Verwirrspiel gewählt hat“⁵⁹⁴, ist dem (auch wenn die Regieanweisung im Text angibt, dass das Stück „aus ziemlich unerfindlichen Gründen“ geprobt wird⁵⁹⁵) zu widersprechen, da durch einen Vergleich mit dem Shakespeare’schen Text Schwabs Konzept greifbarer wird. Erst durch das Wissen um die komplexe Lage der Figuren in „Troilus und Cressida“ eröffnet sich einem

⁵⁹⁰ Vgl. Nef, Ernst: *Der Mensch, die Sache – und die Wut darob*, S. 31.

⁵⁹¹ Ebd., S. 31.

⁵⁹² Vgl. Krawehl, Stephanie: „*Die Welt abstechen wie eine Sau*“, S. 90.

⁵⁹³ Die Anmerkung Schwabs „Es gibt nichts ALS DAS ERLEBNIS.“ (TW, S. 122), die auf die Ebene der Aufführung bezogen ist, stellt den performativen Akt bzw. die Wahrnehmung desselben in den Mittelpunkt. Dieses Diktum erinnert an postdramatische Verfahren, die primär auf die Intensitätssteigerung abzielen und weniger auf die Generierung von Bedeutung, wie schon eingangs festgehalten wurde: „Im postdramatischen Theater geht es um Präsenz, nicht um Repräsentation, um den Prozess, nicht um das Resultat, um Intensität, nicht um Information.“ (Schößler, Franziska: *Dramatik/Postdramatik, Theatralität und Installation: Elfriede Jelineks begehbare Landschaften*, S. 299.)

⁵⁹⁴ ru/wg: *Vom Un-Sinn zum Unsinn*, S. 16.

⁵⁹⁵ Melzer legt dies als Parallele zur Situation des Prätextes aus, in dem die verfeindeten Lager nicht mehr wirklich wissen, weswegen sie diesen jahrelangen Krieg führen; bei Schwab sind es die Schauspieler, die nicht wissen, warum sie das Stück proben. (Vgl. Melzer, Gerhard: *MINIDRAMEN DER SPRACHE*, S. 239/240.)

die Sinnhaftigkeit der radikalen Außerkraftsetzung der Figureneinheit im Folgetext. Auch Melzer erkennt eine Zuspitzung des Ausgangsstoffes in der Bearbeitung und sieht in der Mehrfachzuteilung von Rollen an eine/n Darsteller/in die Konkretisierung der spaltenden Kräfte (wie sie bereits in Shakespeares Drama vorhanden sind): „So können die Widersprüche, die den Kern der Persönlichkeit auflösen, sozusagen Gestalt annehmen.“⁵⁹⁶ Dies soll nun auf der Basis der vorausgegangenen Analyse der Figuren dargelegt werden. Zu „Troiluswahn und Cressidatheater“ gibt es im Vergleich zu den beiden anderen „Coverdramen“ am wenigsten wissenschaftliche Literatur. Einerseits wurde Schwab hier (wie auch in anderen späteren Werken) zunehmender sprachlicher Manierismus vorgeworfen⁵⁹⁷, andererseits, und damit zusammenhängend, wurde das Stück hinsichtlich der Rezeption und Aufführbarkeit als äußerst schwierig eingestuft, wie Krawehl zusammenfasst: „Der Rezipient ist in derselben Position wie die Figuren, die die verschiedenen Realitäten der Handlungsebenen und Rollenanforderungen nicht mehr zu unterscheiden vermögen. Der Text wird zum Widerstand gegen den ihn sich einverleibenden Theaterapparat und gerät an die Grenze der Spielbarkeit, des Chaos.“⁵⁹⁸

3.3.2.1. Vom Konzept der „WECHSELBALGVORGÄNGE“ zum Rollenchaos

Wie bereits im Abschnitt über die intertextuellen Bezugnahmen in Schwabs „Coverdramen“ hinlänglich beschrieben, wird der Prätext für das Spiel im Spiel verwendet, wobei der Autor den Fokus auf die Aushöhlung des funktional-theatralen Elements Rolle setzt, was zur Auflösung der Figurenidentität führt. In dem dem Haupttext vorangestellten Nebentext folgt auf die oben zitierte Erläuterung zu den Personen das Rollenverzeichnis unter dem „Titel“ „WECHSELBALGVORGÄNGE“⁵⁹⁹. In zwölf Zeilen werden jeweils zwei Figurennamen, mittels eines Gedankenstrichs voneinander getrennt, aufgelistet (mit Ausnahme einer Zeile, in der aus gegebenem Anlass nur Hector angeführt wird):

WECHSELBALGVORGÄNGE:
 Pandarus – Diomedes
 Troilus – Alexander
 Cressida – Cassandra

⁵⁹⁶ Melzer, Gerhard: *MINIDRAMEN DER SPRACHE*, S. 240.

⁵⁹⁷ Vgl. Gollner, Helmut: *Die Rache der Sprache*, S. 282.

⁵⁹⁸ Krawehl, Stephanie: „*Die Welt abstecken wie eine Sau*“, S. 91.

⁵⁹⁹ Wie der Produktionsdramaturg der Uraufführung Rüdiger Meinel in seinem „Versuch einer Lesehilfe“ im Programmheft erklärt, war ein Wechselbalg „nach dem Volksglauben ein mißgestaltetes Kind, das Zwerge oder Alben einer Kindswöchnerin anstelle des eigenen unterschoben. – Hier wird von Schwab auf das wechselnde Rollenverhalten und auf das daraus resultierende Mißverhältnis zur Persönlichkeitsentwicklung abgehoben.“ (Meinel, Rüdiger: *Versuch einer Lesehilfe*. In: Vereinigte Bühnen Graz/Steiermark, Schauspiel Graz, Programmheft Nr. 11. *Troiluswahn und Cressidatheater*. Graz, Spielzeit 1994/1995, S. 3-77, S. 3.)

Nestor – Calchas
Ulysses – Thersites⁶⁰⁰
Aeneas – Prolog
Ajax – Der allgemeine Diener
Agamemnon – Priamus
Achill – Menelaus
Paris – Patroclus
Helena – Andromache
Hector – und sonst nichts, weil er so gräßlich sterben muß⁶⁰¹ (TW, S. 122)

In Kenntnis des Ausgangstextes sieht man, dass es sich bei den „Figurenpaaren“ jeweils um eine Figur aus dem griechischen und eine aus dem trojanischen Lager handelt⁶⁰², weshalb der Gedankenstrich auch als Zeichen zur Verdeutlichung der Gegenüberstellung gelesen werden kann. Indem Schwab einem/einer Darsteller/in zwei – nicht miteinander zu vereinbarende – Rollen zuteilt, ist der erste Schritt zur Zersetzung einer stringenten Figurenpsychologie gemacht. Damit wird der in der vorhergehenden Beschreibung festgelegte Verlust der „Personenhaftigkeit“ unterstützt: „verloren von einer Rolle in die andere ... und davongeglitscht in eine weit herumliegende : auf und hinweg : und retour. WAS aber keinerlei ältliche Rollenspielvorstellungsscheiße aufkommen lassen darf [...].“ (TW, S. 122) Mit der „weit herumliegende[n]“ Rolle wird jene Ebene angesprochen, die Schwab zusätzlich noch einbezieht, nämlich die „private“ Rolle der Schauspieler/innen, d. h. die Schauspieler/innen spielen auch Schauspieler/innen. Das für die Rezipient/innen nicht mehr zu entwirrende Durcheinander in Bezug auf den Wechsel der Rollen und auf die Identifikation von Personen, das jegliche „ältliche Rollenspielvorstellungsscheiße“⁶⁰³ im Keim erstickt, wird durch vielfältige Formen erzeugt. Eine Kategorisierung der vielen Strategien der Verunsicherung bis hin zur Auflösung der Identität ist kaum möglich, weshalb sie hier in der Art einer Aufzählung abgehandelt werden sollen.

Die Tatsache, dass die Schauspieler/innen mit Doppelrollen besetzt sind, wird im Stück durchgehend aufgezeigt und vorgeführt: Die Kostümwechsel, die Rollenwechsel signalisieren

⁶⁰⁰ Bei Shakespeare heißt die Figur Thersites. Neben dieser Veränderung hat Schwab die Anzahl des Stückpersonals verglichen mit der des Originals um sechs Figuren reduziert.

⁶⁰¹ Hector wird auch der Einzige bleiben, „der seine Rolle als Wirklichkeit begreift.“ (Melzer, Gerhard: *MINIDRAMEN DER SPRACHE*, S. 241.)

⁶⁰² Außerdem divergiert der gesellschaftliche Status der beiden Figuren, die ein/e Schauspieler/in zu verkörpern hat, zum Teil eklatant: So ist beispielsweise Troilus der Sohn von Priamus und damit von einem unvergleichlich höheren Rang als Alexander, der Diener der Cressida. Auch beim Rollenpaar Ajax – Der allgemeine Diener ist die gesellschaftliche Fallhöhe beträchtlich, was vom Schauspieler auch kommentiert wird: „DER ALLGEMEINE DIENER Vom Ajax zum allgemeinen Diener. Ein jedes Theater hat ganz selbstnatürlich ein Grausamkeitsaggregat eingebaut, denke ich.“ (TW, S. 164)

⁶⁰³ Damit nimmt Schwab bereits in seinem Notat vorweg, dass seine Rollen keine innere Persönlichkeitsstruktur mehr aufweisen, d. h. keine Figurenpsychologie konturieren, und dass die Schauspieler/innen weit davon entfernt sind, eine Rolle zu verkörpern, also ein Rollenfach zu verinnerlichen und es auszugestalten.

sollen, finden auf offener Bühne und meist eher beiläufig statt: „(*Aeneas kommt, noch im Prologkostüm und eine Wurstsemmel mampfend, auf die Bühnenandeutung. [...] Er kriecht zu einem Kostümhaufen, setzt sich rasch den Helm eines Heerführers auf [...]*).“ (TW, S. 129/130) Die Figuren sprechen sich zum Teil mit beiden Rollennamen an, sodass der Eindruck von Willkürlichkeit entsteht („CRESSIDA [...] Den Troilus hab ich einst ... hörst du, Troilus Alexander, tausendirgendwie?“ (TW, S. 134)) oder vermutet werden kann, dass sie in dem Moment den/die Schauspieler/in und nicht die Figur meinen: „AENEAS Küß deine dumme Zunge auf den Arsch, Theresites/Ulysses.“ (TW, S. 147). Darüber hinaus kommt es auch vor, dass das Gegenüber mit dem „falschen“ Namen (d. h. dem Namen seiner zweiten Rolle) betitelt wird: „TROILUS [...] Was ist dir, Cressida? / CASSANDRA [...] Wieso denn eine Cressida? [...] Cassandra heißt das diesige Gewächs.“ (TW, S. 156) Einige Textrepliken später ist sich aber auch Cassandra/Cressida nicht mehr ganz sicher, wen sie im Moment darstellt:

CASSANDRA / CRESSIDA

(kommt an die Shakespearebühnenrampe)

Ah, unser großbürtiger Hector verteilt Nachhilfeunterricht in Nekrophilie. Sollte ich als Cressida einmal in einer Zukunft einem wohlbestallten Mann fertiggeheirateterweise in eine prachtvolle Villa folgen wollen, dann werde ich den Bluthund, der einen jeden Einbrecher zur Spende zwingen wird, wohl Hector heißen müssen.

HECTOR

Cressida oder Cassandra?

CRESSIDA / CASSANDRA

Äh, das hab ich selberseitig jetzt nicht mehr ganz begriffen mit mir ... (TW, S. 158)

Dass sich nicht immer genau feststellen lässt, aus welcher Figurenposition heraus gesprochen/gehandelt wird, und dass sich die beiden Rollen mitunter vermischen, weswegen die Gestalten eine nicht mehr fassbare, zwiegespaltene Größe – oder mit den Worten Schwabs eine „zweiblütige Ungereimtheit“ (TW, S. 180)⁶⁰⁴ – darstellen, wird von den Figuren selbst zum Thema gemacht:

ULYSSES

(sehr feierlich)

Stellt euch in einen Kreis hinein, den ihr zu ergründen haben werdet, weil er euch ersetzen kann, indem er euch versteht. Faßt euch solidarisch ans Gesäß des Vordermanns. Los jetzt, tut es, ihr müßt es tun.

[...]

AGAMEMNON

Die Arschanfassungsidee war womöglich eine Anverdunkelung des Theresites. Bist du es, Theresites? Ulysses und Theresites, sie sind immer die ersten, die ein jedes Premierenfeiergelage als erste verlassen ...

⁶⁰⁴ In einer Replik Achills wird auf die Disposition hingewiesen, dass Hector nur eine Rolle zu spielen hat und damit „die einzige einblütige Gereimtheit“ (TW, S. 180) unter den Schauspieler-Figuren bildet, und „keine zweiblütige Ungereimtheit in sich fermentieren will.“ (TW, S. 180)

(Man läßt voneinander ab.)

ULYSSES

Äh, ja, pardon, mein Kulissentheresites hat meinem Frontulysses abermalsig auf die Sandalen brunzen müssen. Man verzeihe mir, weil nichts zu verzeihen ist, indem ich nicht faßbar sein kann als ein Turm, der auf der immer gleichen Burg allunumgänglich dauernd anzutreffen ist. (TW, S. 163)⁶⁰⁵

Die letzte Replik des Ulysses bringt deutlich zum Ausdruck, dass der/die Schauspieler/in („Turm“) nicht immer aus der angegebenen Position heraus („auf der immer gleichen Burg“) spricht, d. h. dass die von vornherein angenommene Verbindung von Text und Textträger gekappt wird. Daher kommen im Text auch Sprecherangaben vor, die mit dem Gesprochenen nicht übereinstimmen: „HELENA Es ist nichts, Hector; nur ich, die deinige Andromache [...]“. (TW, S. 144) Die Protagonisten „mutier[en] herum durch die Antike“ (TW, S. 144), wie es im Text selbst heißt. Dies hat zur Folge, dass man sich als Rezipient/in an keiner Stelle auf die Figuren einlässt oder ihnen Authentizität zuspricht. Hinzu kommt die Irritation durch die „*plötzlich abschweifend[e]*“ (TW, S. 137) Rede, die von Schumacher im Nachwort zu den „Coverdramen“ als Charakteristikum derselben hervorgehoben wird.⁶⁰⁶ Wie unter Punkt 2.3.3. besprochen, finden sich in „Troiluswahn und Cressidatheater“ permanent fließende Wechsel⁶⁰⁷ von der von Shakespeare übernommenen „Originalrede“ und den Schwabschen Satzgebilden, durch die die „wirkliche Wirklichkeit“ (TW, S. 122) in die „Theaterwirklichkeit“ (TW, S. 122) eindringt. Besonders deutlich wird dies bei Nestor, der immer wieder von den Shakespeare’schen Textpassagen abrupt übergeht zu „privaten“ Angelegenheiten. Wiederholt rollt er die Geschichte über seine verletzte Frau auf, die er bei einer Wanderung im Urlaub am Wörthersee aufgrund der Angst vor dem niedergehenden Gewitter und den Blitzen zurückgelassen hatte, worauf sie infolge einer Lungenentzündung (und eines Knochenbruchs) gestorben ist. (Vgl. TW, S. 137/138)

Aber auch der Schauspieler, der Troilus verkörpern soll, hat mit einem „privaten“ Problem zu kämpfen, das sich jedoch recht gut mit seiner Rolle vereinen lässt, wie er meint: „TROILUS Mir ist so schlecht und fad mit mir, und das ist gar nicht so vollkommen übelhaft, daß mir so schlecht ist innerhalb von meiner Mitte. Ruft meinen Knecht, ich zieh die Rüstung wieder aus. Was soll ich Krieg führen vor den Mauern Trojas. Daß mir so innenschlecht ist von dem Fischfilet zu Mittag, verpaßt sich günstigsam in meine Rolle. [...]“ (TW, S. 126)⁶⁰⁸

⁶⁰⁵ An einer anderen Stelle spricht Ulysses/Theresites von seinem „Innentheresites“ und „Außenulysses“. (TW, S. 182)

⁶⁰⁶ Vgl. Schumacher, Eckhard: *Wechselbalgvorgänge, plötzlich abschweifend*, S. 246.

⁶⁰⁷ Diese Wechsel sind manchmal gekennzeichnet durch Regieanweisungen wie beispielsweise „(Er wirft sich in Positur.)“ (TW, S. 125), erfolgen aber meistens unangekündigt.

⁶⁰⁸ Diese Replik kann als kritische Reflexion über die Praxis der Einfühlung in eine Rolle gelesen werden.

„Günstigsam“ gestaltet es sich auch, dass Troilus und Cressida auch in „Wirklichkeit“ ineinander verliebt sind, was ebenso zur Sprache gebracht wird: „CRESSIDA Jetzt hat sein Wollen, was es wollte : Unsere Zusammenwirkungswirklichkeit, und die Theaterwirklichkeit spielen wir ihm auch noch kräftig herunter.“ (TW, S. 175) Darüber hinaus werden originale Repliken durch Kommentare (anderer) unterbrochen, wodurch einmal mehr die Illusion einer Theaterrealität unterwandert wird:

DIOMEDES

[...]

Gute Lady Cressida ... Äh, ach was, jetzt verschwinden wir uns einfach ab mit uns. Die Rückseite des Wohnwagens ist die Vorderseite Griechenlands. Was meinst du, Cressida, hehe ...

CRESSIDA

Nun, wenn es so zu Buche steht ...

TROILUS

Griechischer, du behandelst mich nicht höflich.

DIOMEDES

Ach was, jetzt übertreibst du dich aber zu weit in eine Echtheit hinauf mit unserem Theater. [...]
(TW, S. 177)

Die metatheatrale Ebene wird intensiviert durch die kontinuierliche Reflexion der Schauspieler/innen über sich und andere Schauspieler/innen sowie über ihre eigenen oder andere Rollen im Stück. So findet Ulysses, dass Agamemnon ein „notorisch schlechte[r] Schauspielermensch[...]" (TW, S. 138/139) und dass die Rolle des Patroclus „eine schöne fade Rolle“ (TW, S. 142) ist. Agamemnon hingegen sagt, dass er „den Pandarus [...] auch mit zwei Todeszwillingen niemals nie gespielt [hätte]." (TW, S. 135) Theresites wiederum kann die Rollenverteilung nicht nachvollziehen: „Es ist nicht mehr einlösend abzuwissen, welche Besetzungsphantasie mich auf des Theresites' Kadaver abgeladen sehen wollte.“ (TW, S. 151) Ajax fragt sich, ob seine Aussage zu „hirnbelastet“ für seine „Ajaxrolle“ war (TW, S. 160), und möchte danach bestätigt haben, dass „[d]as [...] jetzt wohl angescheuert genug für einen Hinterherajax [war], oder?“ (TW, S. 161)

Auch die Doppelbesetzung wird vielfach zum Thema: Nestor widerstrebt es, dass er nun den Calchas geben muss – „Das ist die wahrhaft uneheliche Steißgeburt eines Hintergedankens, daß ich mich von meinem Nestor hinwegversetzen muß in einen Calchas. Mein Nestor war so eine warmgut alte Ecke.“ (TW, S. 173) –, und auch Ulysses/Thersites kritisiert seinen Rollenwechsel: „Wenn ich mit dir eine blutige Heldenblutplatzhinterhergeschichte spielen muß, dann versickert mir die Lust auf meinen Ulysses, und der dreckige Theresites rinnt mir als Jauchenträne ganz freundschaftlich über die meinigen Wangen.“ (TW, S. 175). Alexander überlegt, wie sich die Situation gestalten würde, wäre er in dem Moment in seiner anderen

Rolle: „CRESSIDA Wer kommt da? / ALEXANDER Na, werwohlweislich auch, der Onkel Pandarus, der mich zu kuppeln hätte in den Rauchfang deiner Bauchhöhlenhaftigkeit, wär ich gerade jetzt mein Troilus mein.“ (TW, S. 132) Patroclus wird aufgefordert, sich anders zu verhalten, um der Paris-Rolle gerecht zu werden: „AGAMEMNON [...] Patroclus, du Schweineschwanzvertreter, nimm die Hand aus der Hose des Achill. Wie willst du so mein feindlich Paris werden ... hier ... in meinem Stück Theaterspeck.“ (TW, S. 143)

Wegen der ins Extreme getriebenen Sprunghaftigkeit im Wechsel der Rollen sind die Figuren gezwungen, sich auch immer wieder ihrer selbst zu vergewissern, wobei der Authentizitätsbekundung eine übertrieben verzweifelte und infolgedessen ironische Note anhaftet. Schon zu Beginn des Stückes tut der Prolog kund: „[...] Ich weiß alles. Ich weiß alles mit mir über mich. Ich habe alles mit mir anversehen können. Ich bin vor Ort richtig mit mir geworden. Ich habe vor Ort von dem richtigen Ortsansässigkeitscharakter verdorben werden können.“ (TW, S. 124)⁶⁰⁹ Er verteidigt seine Position als personifizierter Prolog und pointiert den damit in Verbindung stehenden Einfluss auf die Dramaturgie des Stückes: „[...] Ich verkann mit einem hundertprozentigen Sprachsaftkonzentrat einen keimigen Krieg anreißen, bis alle theaterdurstigen Eingeweide mit allen eingeweihten Theaterorganen eine progressive Schauerunzucht treiben müssen.“ (TW, S. 124) Auch Theresites umreißt seinen Charakter ganz in Schwabscher Manier (d. h. auf reine Körperlichkeit bezogen) und hält ebenfalls seinen „dramaturgischen“ Status fest:

THERESITES

[...] Ich, Theresites, das faulfleischhauerische Gewissen Griechenlands, Kopffleisch der Todesrhythmusdynastie, der den Kriegsverwesungshelden das Schlagzeug lehrt, mit dem der Feind zerbrochen werden muß. Nur schlagen diese subfossilen Monstrositätenhändler nicht den Feind, sondern mich als Stachel, der eine volksgünstige Wut zu mästen weiß, die überhaupt gebeugt notwendig ist für alles. (TW, S. 158)

Doch auch solche zwischenzeitlichen Umschreibungen können die Personeneinheit nicht nachhaltig stabilisieren, da sie keinen für den Rezipienten nachvollziehbaren, psychologisch strukturierten Charakter ausbuchstabieren und die Formen der Verunsicherung von festen Identitäten den gesamten Text durchdringen. Man könnte vermuten, dass Schwab den im

⁶⁰⁹ Barnett erkennt in diesen Ausführungen die Schauspieltheorie bzw. das Rollenmodell Stanislavskijs wieder (vgl. Barnett, David: *Access denied*, S. 289), demgemäß „[d]ie hermeneutischen Anteile in der Arbeit des Schauspielers an der R[olle], die in Abschnitte und Aufgaben analytisch zerlegt [...] werden soll, [verstärkt werden] [...]“. Die inneren Spielanlässe müssen [...] der Arbeit des Schauspielers an sich selbst entnommen werden und konfligieren mit der zentralen Problematik, dass ein emotionaler Zustand nicht willkürlich angestrebt werden kann. Das wichtigste Bindeglied bildet hier für Stanislavskij der Begriff der physischen Handlung als ein Vorgang, der beabsichtigt werden kann und in der Durchführung den psychosensorischen Zustand des Handelnden verändert. Diese Veränderung hat Auswirkungen auf die psychische Gestimmtheit, erleichtert also das Eintreten einer Emotion, ohne sie jedoch zu garantieren.“ (Haß, Ulrike: *Rolle*, S. 282.)

Shakespeare'schen Stück zentralen Satz „Das ist, und ist nicht, Cressida.“ (TC, S. 158)⁶¹⁰ als Grundlage für sein Konzept verwendet hat und ihn programmatisch so umlegt, dass er alle Protagonisten mit einer elementaren Ungreifbarkeit kennzeichnet.

Mit dem oben geschilderten doppelten Rollenspiel und der Thematisierung desselben nicht genug: Hinzu kommt das Gespräch über andere Rollen, die die Schauspieler/innen in der Vergangenheit verkörpert haben. So zieht Cressida den Vergleich von der Helena-Rolle zu einer früheren Rolle derselben Darstellerin in Shakespeares „Hamlet“: „[...] Aber bei unserer todesschimmerlichen Helena war es doch noch angenehm das Höschenbrötchenmesserchen, als sie noch Ophelia hinwegverkörperte bei der letzten Produktionsmittelakzeptanz in Wien.“ (TW, S. 129) Andere Bezugnahmen sind durchaus komplexer, wie die in Folge zitierte Replik Cressidas illustriert. Ohne nähere Erklärung werden Figuren aus Tschechows „Onkel Wanja“ und Henrik Ibsens „Die Wildente“ genannt, wobei auch eine genauere Betrachtung der Beziehungen dieser angeführten Figuren zueinander für die Erschließung des Zusammenhanges nur zum Teil erhellend ist. Dann geht Cressida über zu einer destruktiven Schilderung des Schauspielens, um zuletzt ganz unvermittelt noch zwei Originalverse Shakespeares anzuhängen, sodass sich die Passage letztlich einer schlüssigen Deutung verwehrt:

CRESSIDA

Den Troilus hab ich einst bei sich in meinen Wundbrand mir hineingeliebt, mit dem Kopf in meinen Arsch und mit dem Arsch in meinen Kopf, als Sonja den Doktor Astrow bei Onkel Tschechow oder sonstwoortig, wie es eben sein muß, daß man ein Gebirge hochofindet, wenn man wankend durch die Außenwelt sich sprudelt als Sprengmeister, überfüllt mit Sprengstoff. Und Pandarus, des Todes Kuppler immerdar ... als physiognomisch stichtothaltiger Theaterdreckhinterherarbeitergewerkschaftsmensch hat er mir den hellen Blick dunkelblau und dunkelgrau eingefärbt ... alles fortzulesen und nachzuerleben in Ibsens Wildente ... und ich als eine mit einer echtwildten Ente aufgefüllte Hedwig, Pandarus der Ekdal. Wie langatmig ich fristen habe müssen mein Unverständnis vor der dreckigen Aura der menschenabverwesenden Schauspielkunstverschlissenheit. Erst Aurora und jetzodumpf die eigenen Miasmen, die keine ursprungsmenschliche Ursache mehr abschlagen können wollen müssen. Und jetzo wird das Spiel hochverdrödelt, bis ... bis es eingeschläfert werden muß vom Menschenspiel per se, weil eine jede Atmung schon so schlechtluftig sein muß und alles selbst im Spieltrieb intus nur nochmalsnochig als Tierquälerei aufscheinen müssen wird.

Niemals irgend Wesen etwas zeigen mehr.

Mein Herz wird darum fest zur Liebe stehn, doch soll sie mir nie mehr aus den Augen sehn. (TW, S. 134/135)⁶¹¹

Ähnlich zusammenhanglos wird Nestor als Diener Firs aus Tschechows „Der Kirschgarten“ ins Feld geführt: „ULYSSES Mensch, Nestor, es wird Zeit, daß du den Firs anspielst mit dir. Der

⁶¹⁰ Vgl. S. 145 in dieser Arbeit.

⁶¹¹ Diese Passage vermag auch Meinel hinsichtlich der Figurennennungen interpretativ nicht zu zerlegen und vermerkt lediglich: „Sie haben sich während der Arbeit an Tschechows ‚Onkel Wanja‘ kennengelernt.“ (Meinel, Rüdiger: *Versuch einer Lesehilfe*, S. 17.)

Kirschgarten ist umgehackt. Laß dich als Firs vergessen, und es ist noch trotzwütig allemal eine Schauspielerei. [...]“ (TW, S. 138) Versucht man eine Parallele zwischen der Situation und dem Charakter des Firs und des Nestor-Schauspielers, den die privaten Unglücksmomente der Vergangenheit verfolgen, zu ziehen, wird auch das durch die Ironie in den Kommentaren anderer Figuren vereitelt: „NESTOR [...] Ach ja ... selig die belastungsvoll Berittenen oder ist die ganze Belastungseinvernehmlichkeit eine orkusdiesige Vergleichungsunannehmlichkeit? / AGAMEMNON [...] Ach, Firs, den ältesten der Kirschen Bäume hat die Motorsäge wohl vergessen in ihrer rationellen Gier. [...]“ (TW, S. 145)

Ein Bruchteil dieser bewusst kreierten Konfusion in Bezug auf Rollen und dramatische Figuren wird im fünften Akt in einer Art Zusammenfassung noch einmal dargestellt:

ULYSSES

Nun, mein imperial wahnhaftes Mylordchen, du bist Troilus und der Diener Cressidas, weil du nicht mehr wissen kannst, was du sonst davonverkörpern sollst. Cressida plus einer kleinen Meckerziegencassandra hat längst vergessen müssen, mit welchem fremden Rollenblick sie anheben mußte, sich von sich zu entfernen. Diomedes-Pandarus, der eben ihren Nektar schlürfen meint zu müssen, weil bloß einheilig noch, daß er irgend einen Schwanz zu füttern hat, und ich, Ulysses-Theresites, stehe vor einem namenlosen Knäuel, nur um gerade noch zu wissen, daß die Fäden halt zu ziehen sind. Das ist alles. Das ist aus mit sich. (TW, S. 183/184)

Das „namenlose[...] Knäuel“ steht als Bild für das Resultat der „Wechselbalgvorgänge“ – in der Verstrickung des Spiels sind Namen, d. h. Identität, ohne Bedeutung. Die Figuren sind austauschbar und mit Marionetten, an deren „Fäden halt zu ziehen“ ist, vergleichbar, wodurch man sich an Nagels Formulierung vom „puppenhaften Automatismus“⁶¹² erinnert fühlt und der Bogen zurück zu Shakespeares Figurenkonzeption gespannt werden kann. Wie bereits in Bezug auf die beiden anderen „Coverdramen“ festgestellt werden konnte, greift Schwab auch in „Troiluswahn und Cressidatheater“ Aspekte aus dem Original auf und radikalisiert sie. Ebenso wie in Shakespeares Text die Figuren durch die Meinungen anderer charakterisiert werden, durchziehen die Äußerungen über andere auch den Schwabschen Text und sind meist despektierlicher Natur, wie die Beispiele gezeigt haben. Durch die metadramatische Struktur kann die bei Shakespeare angelegte Tendenz zur Bspiegelung des Geschehens von außen noch erweitert werden, indem neben den Figuren auch die Schauspieler/innen in ihrer Rolle als Schauspieler/innen permanent kommentiert werden: „ULYSSES / THERESITES Solche Doppelschwachstreicheraufgebote. Eine jede Figur eine Hinterherhängesüchtigkeit, der ein absolutes Aufführungsverbot um den unbegabten Hals geschnürt werden müßte, ginge das Theater mit rechten Theaterdingen zu. Lauter Fragen als Fragezeichen ohne Fragen. Und die

⁶¹² Nagel, Ivan: *Troilus und Cressida. Shakespeare über Krieg und Liebe*, S. 15.

Oberprothese unter all den Fertigteilverschwenderschaften ist der Agamemnon. [...]“ (TW, S. 181) Wenn eine Figur hier als „Prothese“⁶¹³ mit „Hinterherhängesüchtigkeit“ und an einer anderen Stelle als „Untoter“⁶¹⁴ (TW, S. 154) bezeichnet wird, problematisiert der Text den bei der Analyse von Shakespeares Drama herausgearbeiteten Zitatcharakter der Figuren, der sie zu leblosen Sprachkreaturen macht, was durch den „Phrasen- und Floskel-Plunder“⁶¹⁵ zusätzlich unterstützt wird. Die Signifikanz und besondere Form der Sprache in Schwabs Werk, die durch ihre Künstlichkeit und Körperlichkeit „Wortmonstren“⁶¹⁶ schafft und die „Ent-Ichung“⁶¹⁷ der Figuren forciert, wurde in Kapitel 1.2. ausführlich dargelegt. Auch in „Troiluswahn und Cressidatheater“ ist die Sprache dergestalt und wird durch die Kombination mit den „Konklusioeinheiten Shakespeares“ (TW, S. 122) in ihrem Materialcharakter noch gesteigert. Wie bereits im Unterkapitel zur Intertextualität in den „Coverdramen“ gezeigt wurde, greift Schwab in verschiedener Weise auf den Originaltext zurück und „recycelt“ ihn in seinem Stück. Durch diese Mischung werden die Verlautbarungsinstanzen nicht nur ständig in eine Schiefelage gebracht, was die Rollenkonstitution betrifft, es ergibt sich daraus auch ein sehr hybrides Textkonstrukt, das – ähnlich wie in „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“ – keine primär referentielle⁶¹⁸ Funktion erfüllt und damit artifizielle Sprachfiguren formt. Dass sich die gewundenen Sprachkaskaden einer hermeneutischen Auslegung versperren und keinen Rückschluss auf den Charakter des Sprechers zulassen, soll nun anhand eines Wortwechsels exemplifiziert werden. Gleichzeitig demonstrieren die folgenden Repliken das, was Schwab für viele seiner Texte feststellt, nämlich „daß genausogut eine Person den ganzen Text sprechen könnte [...]“. ⁶¹⁹

⁶¹³ Es ist bezeichnend, dass hier der Begriff „Prothese“ auftaucht, der im Rahmen der Analyse von „DER REIZENDE REIGEN“ und in Bezug auf Baudrillards Theorie bereits diskutiert wurde. (Vgl. S. 95/96 in dieser Arbeit) Schwab weist damit erneut darauf hin, dass die Figur als austauschbares (Ersatz-)Teil zu betrachten ist.

⁶¹⁴ „PRIAMUS [...] und Pandarus wartet als Untoter auf das erprobte Fleischgefühl, von einem gemeinschaftlichen Publikum erkannt zu werden.“ (TW, S. 154)

⁶¹⁵ Günther, Frank: *Aus der Übersetzerwerkstatt*, S. 278.

⁶¹⁶ Miesbacher, Harald: *Das „Schwabische“ – Zwischen Dekonstruktion und Rekonstruktion*, S. 135.

⁶¹⁷ Merschmeier, Michael: *Kommunion der Kannibalen*, S. 47. Die von Kern herausgearbeiteten sprachlichen Strategien Schwabs, durch die den Figuren ein subjektiver Kern entzogen wird (vgl. S. 24 in dieser Arbeit), sind auch in „Troiluswahn und Cressidatheater“ zuhauf nachzuweisen – hier nur einige Beispiele: „NESTOR [...] Äh ... die Sache mit dem Pferd hat sich nie ganzrecht anverstanden mit der meinigen Person. [...]“ (TW, S. 145)/„TROILUS [...] endlich reitet eine Erinnerung meine Sinnesorgane [...]“ (TW, S. 175)/„HECTOR [...] Darum will mein schief geborener Innenseitenschauspieler einmal in meinem Leben einen Sandkasten spielen können dürfen.“ (TW, S. 179)

⁶¹⁸ Der Satz „Das ist alles. Das ist aus mit sich.“ (TW, S. 184) bringt sehr gut auf den Punkt, dass Schwabs Spiel keine Referenz zur Realität aufweist, sondern selbstreferentiell angelegt ist.

⁶¹⁹ Siedenbergh, Sven: *Erst die Sprache, dann der Mensch*, S. 32. Außerdem fällt im direkten Vergleich zu Shakespeares Text auf, dass Schwab zitierte Repliken anderen Sprechern als im Original zuordnet, was aber nicht weiter von Bedeutung ist, da keine Figurenpsychologie entwickelt werden soll. (Vgl. TW, S. 145/169)

ULYSSES

Für alles gibt es äußerlich reizvöllige Ablenkung, Umleitung, die krudsam wonniglich den Anverstand beleuchtet. Für so ein eindringliches Beispiel ist die Odyssee doch eine Reise wert. Oder man sitzt gedrunken vor dem eigenen Spiegelbild und schmachtet schmerzhaft unerlösungssüchtig an sich selber entlang. Tja, und da läutet ganz unvermutet heftigsam das Telefon als subsumierter Dudelsack, und die sich verdünnenden Totengräber packen sich, weil die ihrigen akustischen Fertigteile brechen müssen innerhalb des allgemeinen Bröselchocks.

AJAX

Die gegenhändlerischen Totengräber verstöhnen sich an einer aufgeschmerzten Ölsardinendose, und die Faulfischfresser laben sich, sich selber ausleerend, an einem schwarzen Fischteller und reichen unseren ausländischen Fingern eine fatale Gabel in die Hand.

AGAMEMNON

Wir sind die Zeugen der unsterblichen Schweinehälften und haben eine geläuterte Glocke hinter uns, und unsere todesfürchtigen Hände flechten flink unsere Zöpfe aus einem massentausendjährigen Bart, und wir selber schlucken gedächtnisgestählt die subfossilen Borsten in unsere lederhalsigen Innenseiten. Wir haben aber auch den tiefen tiefenden namenlosen Massenmörder in der Aktentasche. Unser Schweißtuch ist betrunken vom Schweiß des Feindes ... das Amber des alles überlastenden Pottwals, das das fremdmütige Blut der unterschiedlichsten Haartrachten anlocken wird. Unser Ohrenschmalz ist der Aufstrich für die mehlbefreiten Brote, die da wuchern unter den zu fangenden Fischen. (TW, S. 161/162)⁶²⁰

Wie zuvor in der Analyse von „DER REIZENDE REIGEN“ gezeigt werden konnte, wo Schwab den in Schnitzlers Textdramaturgie angelegten Marktmechanismus aufgreift und seine Figuren sehr viel fester in Marktzusammenhängen verankert, kann auch hier die Verarbeitung des in Shakespeares Text wahrnehmbaren Marktdenkens nachgezeichnet werden. In direkterem Ton als bei Shakespeare und mit entsprechend „Schwabischem“ Vokabular wird der Handel mit Cressida angekündigt:

CALCHAS

Also gutgebaut, dann bin ich halt Verräter, Priester und ein Vater, der sein Cressidatheater wieder will, am besten im Gebrauchtwarenaustausch mit dem Antenor, den wir als Naturalie einst gefangen.

DIOMEDES

Ja, und den Direktgeschäftchenablauf, den mach ich. Das ist mir eine süße Bürde. (TW, S. 173)

Die den Shakespeare-Figuren inhärente Warenhaftigkeit wird in „Troiluswahn und Cressidatheater“ auch mit dem Schauspieler-Beruf und dem Theater-Business in Verbindung gebracht: „ANDROMACHE [...] Werfen wir uns doch auf den freiheitlichen Markt. Vielleicht findet uns ein anderes Theater. [...]“ (TW, S. 185) Der der Schwabschen Sprache im Allgemeinen inhärente passive Status der Figuren potenziert die Dinghaftigkeit der Schauspieler zusätzlich: Sie sollen wie Fundstücke aufgelesen werden.

⁶²⁰ An dieser Textpassage lässt sich gut erkennen, wie Schwab das bereits für Shakespeares Text festgehaltene „rein äußerliche[...] hohle[...] Getöse“ (Günther, Frank: *Aus der Übersetzerwerkstatt*, S. 278) zu einer beinahe sinnbefreiten „Wörterflut“ ausbaut.

Ebenso überträgt Schwab die Stagnation der Handlung bei Shakespeare auf sein Theatersetting: „Kommt diese Geschichte nie in Gang?“ (TC, S. 131), fragt sich schon Pandarus im Original in Bezug auf die Liebesgeschichte von Troilus und Cressida. Bei Schwab wird die Frage auf die nur schleppend vorangehende Stückprobe bezogen (vgl. TW, S. 126). Pandarus nimmt wiederholt die Funktion einer Art von Spielleiter ein und dirigiert seine Mitspieler/innen: „Mund angehalten zu schweigen, Cressida. Weiterstark im Textbuch, Troilus.“ (TW, S. 129) Doch ist es bezeichnend für die keinerlei Handlungsmotivation aufweisenden Figuren, dass auch diese Versuche einer Beförderung des Geschehens vereitelt werden⁶²¹: „TROILUS [...] und die restunverwertbare Schweinescheiße habe ich dort abvergessen, wo sie hingehören muß, ins Textbuch unannehmlich.“ (TW, S. 129) Der Kriegsfürst Agamemnon versucht ebenso, Ordnung zu schaffen: „AGAMEMNON (*brüllt*) Ruhe im Stück. Ich spiel das Stück, bis das Stück mich spielen kann ... selbst wenn ich den Theatervorhang auch noch spielen müßte. [...]“ (TW, S. 139) Dann setzt er an, seine Rede aus Shakespeare zu zitieren, die er jedoch bereits nach drei Versen wieder abbricht. Dass die Handlungsfäden ebenso schnell wieder fallen gelassen werden, wie sie aufgenommen wurden, keine dramatische Kohärenz gegeben ist und die Schauspieler als Träger der Shakespeare-Handlung versagen, ist schon gezeigt worden. Diesbezüglich hebt Barnett die Abwesenheit einer Regisseur-Figur hervor, was er als eine der größten Abweichungen von der traditionellen Spiel im Spiel-Konstruktion ausweist. Der Umstand, dass es keine zwischen den Spiel- und Sprachebenen koordinierende Instanz gibt, steht nach Barnett wiederum als Sinnbild für die konturlosen Figuren: „The absent director is an allegory of the characters' own unchecked selves.“⁶²²

Schwab funktionalisiert Shakespeares Text für die Aushöhlung des Rollenbegriffs und nimmt den schon im Prätext erkennbaren Identitätsverlust der Figuren zum Anlass für die radikale Zersetzung der Identität der figuralen Instanz. Wie bereits punktuell aufgezeigt wurde, thematisiert das Stück auch explizit die Rolle als konstitutives Element der Theaterpraxis sowie als Gegenstand der Theatertheorie, weshalb hier zum Abschluss noch einige Textstellen diesbezüglich analysiert werden sollen.⁶²³

⁶²¹ Die Figuren werden nicht nur kommentiert, sondern auch (und zugleich) permanent in ihren Ausführungen gestört. Dies geschieht bereits zu Beginn des Stückes, wo Pandarus den Prolog bereits nach den ersten drei Versen unterbricht. (Vgl. TW, S. 123 und Barnett, David: *Access denied*, S. 288.)

⁶²² Ebd., S. 292. Auch Regisseur Marc Günther betont in einem Gespräch über das Stück die Abwesenheit des Regisseurs sowie der Götter und resümiert: „Nur alleingelassene Menschen.“ (Bartens, Gisela: „*Shakespeare als Folie*“. In *Hamburg hat man vor „Troiluswahn und Cressidatheater“ das Handtuch geworfen – jetzt bringt Graz eine Hommage an Werner Schwab*. In: *Kleine Zeitung Graz* (25.03.1995), S. 50.)

⁶²³ Auch in Schwabs „Königskomödie“ „Endlich tot endlich keine Luft mehr“ ist die Kommunikation über das Theater sehr ausgeprägt, weshalb sich das Stück als Fundgrube für eine Darstellung der theoretischen Zugänge des Autors u. a. in Hinblick auf seine Auffassung von der Figur (und des/der Schauspielers/Schauspielerin) im Theater erweist. Zur Veranschaulichung sollen hier einige Stellen zitiert werden: „RUBENS Einer

3.3.2.2. „Prothesenvorgänge“: Abrechnung mit dem einheitlichen Gefüge Schauspieler – Rolle – Figur und mit dem Menschen

Nicht nur im Nebentext zu den Personen wird ausgeführt, wie Schwab die theatrale Rolle auffasst, sondern er lässt auch seine Figuren darüber sprechen. In einer Replik des Pandarus wendet er dieses selbstreflexive Verfahren an, um noch einmal die Beziehung von Innen und Außen zu thematisieren:

PANDARUS

Ich bin ein ältlich in die Welt verdauter Schauspieler, und das einzigförmige, was einen todesweltirdischen Feldwebelschauspieler fettverdient umrühren kann, ist die tränenverführungskünstliche Behauptung, daß ich ein alter Schauspieler bin, sonst darf nichts mehr sein mit mir. Es war einmal ein geburtsfanatisch behauptetes Ich in einem ichzuständigen Zuhausegehäuse, das ein Ich wie ein Krüppel seine Krücken zugelassen hat. Aber jetzt sind mir die Prothesenvorgänge der Theaterbeschaffenheitsunzulänglichkeit zu langatmig geworden wie die Rollenstücke, die die ewige Vehemenz der Geschwindigkeit als Abschüssigkeit einfordernd anverlangen. (TW, S. 133)

In Pandarus' Schilderung seiner Schauspieler-Karriere ist vordergründig folgender Satz von Interesse: „Es war einmal ein geburtsfanatisch behauptetes Ich in einem ichzuständigen Zuhausegehäuse, das ein Ich wie ein Krüppel seine Krücken zugelassen hat.“ Wie bereits mehrfach gezeigt wurde, arbeitet Schwab auch hier mit Raumbildern⁶²⁴ und schließt Abstraktes mit Konkretem kurz. Er parallelisiert das „Zuhausegehäuse“ (Körper) mit einem „Krüppel“ und das „Ich“ mit den „Krücken“, womit er einmal mehr den Akzidenz-Charakter des Ich hervorkehrt.⁶²⁵ Auch wenn Krücken eine tragende Funktion haben, bleiben sie ein Zusatz. Analog dazu wird das Innere, das gemeinhin als das den Menschen Konstituierende angenommen wird, als (wenn auch notwendiger) Appendix betrachtet, den man als Schauspieler eben „zulässt“. Die Interpretation, dass sich die Schauspieler Rollen umhängen, aber sie nicht internalisieren, wird wiederum durch die in der zitierten Replik verwendete

einredlichenfachen Putzfrau die Einfachheit und die Redlichkeit erschauern lassen, das könnt ihr, ihr theateruntoten Künstlichkeitsmenschen.“ (Schwab, Werner: *Endlich tot endlich keine Luft mehr. Ein Theaterzernichtungslustspiel*. In: Schwab, Werner: *Königskomödien*, S. 209-279, S. 237.)/„MANUELA SCHREI Ja, man applaudiert einem zuckenden Körper, der dem Publikumskörper den Bären aufzubinden hat, daß die Körper ungebunden sind und Möglichkeiten haben wie Sandkörner am Meereskörper.“ (Ebd., S. 249.)/„SAFTMANN [...] Alle Herzeigungsmenschen werden abgelöst. Das Innentheater wird überspielt werden von einem Außentheater. Ich bin an sich gesättigt wie eine tote Leiche, die zum letzten Mal gestorben ist. Ich habe alle Figurationen satt, obwohl ich keine einzige Figur aufgegessen habe. [...]“ (Ebd., S. 255.)

⁶²⁴ Vgl. Caduff, Corina: *Kreuzpunkt Körper*, S. 172.

⁶²⁵ Dass Schwab in seinen Texten massiv auf diese Anschauung pocht, ist bereits in der oben zitierten Stelle aus „Abfall, Bergland, Cäsar“ zum Tragen gekommen: „[...] weil es aber der autorenschaft am beispiel QU redlicherweise nicht um QU an sich, sondern bloß oder total um QUs eigenschaftlichkeit gehen kann, wie eben der ganzen von der autorenschaft abgesonderten schrift reine eigenschaftlichkeit und kein subjektsein zugrunde liegt, wie man das heißt.“ (Schwab, Werner: *Abfall, Bergland, Cäsar*, S. 99.)

Umschreibung „Prothesenvorgänge der Theaterbeschaffenheitsunzulänglichkeit“ bestärkt. Die „Theaterwirklichkeit“ wird als mangelhaft ausgewiesen, da sie lediglich Surrogate zeigt („Prothesenvorgänge“). Zugespitzt wird dieses Thema durch spezifische Formulierungen, die die Wertlosigkeit festhalten; so bezeichnet Achill seine Rolle als eine „Klosettpapierrolle“ (TW, S. 174).

Schwab artikuliert permanent die Annullierung der konventionellen Einheit Schauspieler – Rolle – Figur.⁶²⁶ An einer Stelle lässt er Agamemnon verlautbaren: „[...] Wir sind als Schauspielerschaften doch alle metaphysische Quereinsteiger. Wir gehen uns langfristenlöslich doch nichts an.“ (TW, S. 180/181) Meinel liest diese Stelle im Kontext der vorhergehenden Textpassage zwar so, dass der „Schauspieler [...] nicht die ganze zugehörige Biographie der Figur nachleben [muß], um für ihre Gegenwart künstlerisch kompetent zu werden (insofern steigt er ‚quer‘ ein) [...]“⁶²⁷, man könnte freilich einen noch umfassenderen, destruktiven Gedanken hineininterpretieren, nämlich dass die Identifikation mit einer Figur letztlich („langfristenlöslich“) nie gelingen kann. Darüber hinaus erinnert der Ausdruck „sich selbst nichts angehen“ an das von Schwab geäußerte Desinteresse an individuellen, vor allem biografischen Zügen, auf das bereits bei der Analyse von „DER REIZENDE REIGEN“ hingewiesen wurde.⁶²⁸ „[O]riginärindividuelle Anwaltschaft“ ist – um noch einmal auf das eingangs erwähnte Zitat zu rekurrieren – bei Personen weder in der „Theaterwirklichkeit“ noch in der „wirklichen Wirklichkeit“ (TW, S. 122) gegeben. Im Stück führt Schwab diese „Wirklichkeiten“ am Ende des dritten Aktes⁶²⁹ zusammen:

PANDARUS

Verdammter Theaterzipfel im Theater des Theaters.

Wir volken uns um, hinaus, hinaus aus dem eigenumnachtungssüchtigen Theater. So heftig nabeln wir uns auf und davon, daß wir behaupten können werden, daß wir jetzt beinahe nicht mehr in der Theaternacht nachtwandeln müssen.

(Stellt sich in Pose.)

Wollt ihr das totale Theater, sodaß wir scheinbar nicht mehr am echten Theater sein müssen? (TW, S. 169)

⁶²⁶ Ein solches Konstrukt, das auf Einfühlung basiert, lassen seine Texte auch nicht zu: Wie die Stücke Schwabs in der Praxis der schauspielerischen Arbeit verwendet werden, wurde bereits in Kapitel 1.2. angerissen. Dabei wurde verdeutlicht, dass die Verkörperung einer Rolle bzw. die Aneignung einer Figur durch psychologische Identifikation bei Schwabs Texten als verfehlt angesehen wird.

⁶²⁷ Meinel, Rüdiger: *Versuch einer Lesehilfe*, S. 71.

⁶²⁸ Siehe dazu Fußnote 415 (S. 101) in dieser Arbeit.

⁶²⁹ Barnett liest in dieser Passage eine Parodie auf die Dramaturgie des klassischen Fünfaktors, in dem es im 3. Akt zum Höhepunkt der Handlung kommt. (Vgl. Barnett, David: *Access denied*, S. 289.)

Schwab referiert hier auf den Begriff des „totalen Theaters“⁶³⁰ und zugleich auf die Sportpalastrede des NS-Propagandaministers Joseph Goebbels. Dem „echten Theater“ (traditionellen Theater) wird, so die Interpretation Meinels, das „totale Theater“ („Wirklichkeit selbst, die verrückter und grausamer ist, als jede ausgedachte (Kunst-)Gegenwirklichkeit, und die man darum irgendwie gar nicht als Realität begreifen will“⁶³¹) entgegengesetzt. Diese Wirklichkeit soll angesteuert werden, wobei mit dem Wort „scheinbar“ laut Barnett wiederum die Sicherheit eines Status-Wechsels über Bord geworfen wird, weshalb die Anwesenden in einer Art undefinierter Blase stecken: „[S]peaker and audience [are] hanging somewhere in no-man’s-theatre.“⁶³² Dennoch stellt die zitierte Textstelle die Markierung eines Perspektivenwechsels dar, wie auch Meinel festhält: „[B]isher wurden die Momente Wirklichkeit und Künstlichkeit (Welt und Kunstwelt) parallel gegeneinandergeführt und teilweise schon ineinander überblendet. Ab sofort werden wir nicht mehr wissen – wenn Schwab Recht behält –, ob wir überhaupt noch im Theater uns befinden oder schon mitten drin in der unausweichlichen Total-Wirklichkeit ...“⁶³³ Auch wenn in den folgenden zwei Akten weiterhin ein oszillierendes Spiel vorgeführt wird, zielt das Stück inhaltlich dezidierter (neben Figur und Schauspieler) auf den Menschen⁶³⁴, um schließlich in der vorletzten Replik ein radikales Urteil über denselben anzubringen:

⁶³⁰ Im Unterschied zum Begriff „Totaltheater“, der ein architektonisches Modell eines Theaterbaus (das auf die Aufhebung der Distanz zwischen Zuschauer- und Bühnenraum abzielt) beinhaltet, versteht Piscator unter „totales Theater“ eine Art Gesamtkunstwerk. (Vgl. Wege, Carl: *Totaltheater*. In: Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992, S. 1054.) Piscator weist dezidiert auf den grundlegenden Unterschied zwischen den beiden Begriffen „Totaltheater“ und „totales Theater“ sowie auf die Schwammigkeit in der Definition und Benützung des Letzteren hin: „[...] [H]inter der Bezeichnung ‚totales Theater‘ [verbirgt sich] eine dramaturgisch-ästhetische Vorstellung, eine – wenn auch noch so unklare – Idee von der Entfesselung der gesamten darstellenden Künste [...]. [...] Ich selbst habe mich nie dieses Begriffes bedient, weil er zu allgemein, zu wenig charakteristisch ist. [...] ‚Totales Theater‘ [...] meint eigentlich ‚nur‘ den ständig vollzogenen Übergang von einer Spielgattung, einer Ausdrucksform in die andere – unter der Voraussetzung, daß der Bühnendarsteller in seiner Begabung und Schulung komplex genug ist, diesen Übergang glaubhaft zu vollziehen. In diesem Sinne ist also die perfekt dargebotene Vereinigung aller darstellenden Künste ‚totales Theater‘ [...]“ (Piscator, Erwin: *Totaltheater und totales Theater*. In: Piscator, Erwin: *Theater Film Politik. Ausgewählte Schriften*. Hg. v. Ludwig Hoffmann. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1980, S. 439-441, S. 439/441.) Darüber hinaus betont Piscator die Abgrenzung zum „epischen“ oder „politischen“ Theater: „Das *epische* respektive das *politische* Theater als ein bewußt programmatisches Theater benutzt die Gesamtheit der darstellerischen Mittel *funktionell*, das heißt: es setzt sie ein auf Grund eines konkreten dramaturgischen Anlasses. Das sogenannte totale Theater als ein eklektisches Theater produziert kaum mehr als eine Totalität von Äußerlichkeiten. Es setzt sich um seiner selbst willen ‚in Szene‘. Es ist ein formalistisches Theater.“ (Ebd., S. 441.) Ob Schwab hier tatsächlich diese theoretischen Hintergrundgedanken mitgemeint hat, ist fraglich. Vielmehr vermute ich, dass er die Formulierung der Assoziation mit Goebbels Ausspruch wegen verwendet hat, um in radikaler Form das Ineinandergehen der beiden „Wirklichkeiten“ anzukündigen.

⁶³¹ Meinel, Rüdiger: *Versuch einer Lesehilfe*, S. 59.

⁶³² Barnett, David: *Access denied*, S. 291.

⁶³³ Meinel, Rüdiger: *Versuch einer Lesehilfe*, S. 59.

⁶³⁴ Vgl. dazu die Textstellen: „CRESSIDA Du bist in der Angst. Wieder ist eine echtblinde Angst dein menschenwirkliches Brandzeichen.“ (TW, S. 171)/„PANDARUS [...] Ein Himmelszelt ist eben halt immer noch die verlässlichste Kulisse für alles, was der Mensch mit sich ermöglichen können wollen will.“ (TW, S. 175)/

NESTOR

[...]

Ich weiß nicht recht ... ich werde nicht mehr endresultatlich gedacht werden können ... aber die Menschen rasieren sich, die Menschen verschönern ihre Haut, die Menschen kämmen umherschützelnd ihr Haar, die Menschen betrachten einander ... und sich selbst, vielleicht wie der sich pflegende Tag in der Morgentrauer.

Aber die Muskelfinger handeln nur ihr leibeigenes Rötungsmittel.

(Er setzt sich erschöpft auf den Boden.)

Und wenn man anfechtend anführend ausführt, daß es eine Menschengemeinschaftsgesellschaft nicht geben darf, weil das Blut der Menschen die Menschheit verbrodelt, dann zeigt die menschenleere Gesellschaft ihre kleinen bösen Milchzähne und erörtert, daß sich alles noch steigern können kann.

(Er legt sich ganz hin.)

Wir müssen halt endlich dann doch abtunkend aufhören können mit dem ganzen Menschen. Man fordert schließungssüchtig andauernd einen Kopf ... und es gibt keinen Kopf.

Jeder Mensch, der das Glaubenwollen an den Menschen in seiner Kopflosigkeit haben muß, ist ein Fleischhauer, der aus Menschenlebermenschen Menschenleberkäse hintenproduzieren müssen muß. [...]

Wir ... die Menschen ... ich kann nicht mehr. (TW, S. 186/187)

Schwab dekonstruiert die konventionellen Modelle dramatischer/theatraler Entitäten – nicht nur den Schauspieler, der als „Prothese“ gedacht wird, und die Figur, die in ihrer Subjektlosigkeit ausgestellt wird, sowie damit zusammenhängend die Rolle, deren Funktion (eine Rolle übernehmen/sich in eine Rolle versetzen/eine Rolle spielen⁶³⁵) ausgehöhlt wird, sondern Schwabs vernichtende Kritik umfasst auch den Menschen an sich: Das gesellschaftliche Dasein wird als monströs geschildert, der Kopf – das Denkzentrum – als inexistent ausgewiesen, der „ganze“ Mensch verabschiedet und der materielle Teil, die Körperlichkeit, exponiert.

Wie bereits bei den beiden vorhergehenden Analysen kann auch hier die Nähe zum Punk-Gestus festgestellt werden. Daran erinnert neben der eben genannten Abrechnung mit dem Menschsein die Anarchie, die auf der regisseurlosen Probe herrscht⁶³⁶ (und im Mord gipfelt⁶³⁷).

Schwab kreiert, wie auch in „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“, eine Art

„TROIUS Aber ... aber die Menschen ... können sich doch nicht einfach mit den Menschen ... sterbensmüde ... befriedigen.“ (TW, S. 184)

⁶³⁵ Vgl. Haß, Ulrike: *Rolle*, S. 278.

⁶³⁶ Die beschriebenen Bilder, die oft vom „Herumlungern“ der Schauspieler bzw. vom zum Teil exzessiven Alkoholkonsum der Darsteller bestimmt sind (vgl. TW, S. 127/143/144/148/170/181), lassen an das Klischeebild von der Punk-Szene (mit ihrem zentralen Schlagwort „No Future“) denken. Vielleicht wollte Schwab mit diesem Griff auf humorvolle Weise zum Überdenken der Abgrenzung der „hochkulturellen“ Institution Theater vom Underground anregen.

⁶³⁷ Daneben gibt es noch andere von Brutalität und Sadismus durchsetzte Szenen: „PANDARUS (*springt zu Prolog, würgt ihn ein wenig und tritt ihm in die Hoden*) [...]“ (TW, S. 126)/„[...] Pandarus tritt ihm wieder in die Hoden, sodaß er hinfällt. [...]“ (TW, S. 129)/„AGAMEMNON [...] (*Er würgt Ulysses. ...*)“ (TW, S. 143)/„AJAX [...] (*Er schlägt ihn furchtbar zusammen.*)“ (TW, S. 152)/„(*Achill schleicht sich von hinten an Theresites heran, tippt ihm auf die Schulter, Theresites dreht sich um und bekommt eine Ohrfeige. Empört kehrt er Achill wieder den Rücken, worauf Achill ihm wieder auf die Schulter tippt, Theresites sich umdreht und wieder eine Ohrfeige einfängt. Das Spiel wiederholt sich mehrmals, bis sich Theresites nicht mehr umdreht. Achill gibt ihm daraufhin einen Tritt in den Hintern, sodaß Theresites einmal mehr hinfällt.*)“ (TW, S. 158)/„PANDARUS (*steht schon eine Weile neben Nestor und stellt ihm jetzt seinen Fuß auf den Mund*) [...]“ (TW, S. 187)

„Experimentierfeld“⁶³⁸, auf dem nicht nur mit dem Inhalt und der Sprache des Klassiker-Textes, sondern auch mit den Mitteln und Regeln des Repräsentationstheaters Versuche durchgeführt werden. Bühnenbild und Kostüm haben, so wie die auf und in ihnen agierenden Schauspieler, ihre Bedeutung als Zeichenträger verloren⁶³⁹ und es wird, was Stradner generell für die Texte Schwabs konstatiert, ein „Sinnzersplitterungsspektakel in Szene [gesetzt]“⁶⁴⁰.

Schwab spielt mit dem für den Punk charakteristischen „bewusste[n] Dilettantismus“⁶⁴¹, den er seine Figuren ausagieren lässt. Der existentielle Druck, den die „Theaterwirklichkeit“ und „wirkliche Wirklichkeit“ schließlich erzeugen, lässt die hohlen Rollen, die Akzidens und nicht Substanz sind, implodieren – „[...] ich kann nicht mehr“ (TW, S. 187), gibt Nestor gegen Ende von sich. Entsprechend dem gegen das System revoltierenden Punk-Style betreibt Schwab eine Rebellion gegen den Klassiker: Mit von Sinnbezügen befreiter Radikalität plündert er den originalen Stücktext, bricht das Material auf Makroebene auf, entstellt Inhalte und lässt sie ins Abstruse, Banale oder Vulgäre abgleiten. Exemplarisch dafür steht auf der Mikroebene die Stelle, in der Schwab der im Original aus einem Wort bestehenden Replik „Amen“ (TC, S. 137) – gemäß seinem Hang zur skatologischen Ausdrucksweise⁶⁴² – ein „Scheiße“ (TW, S. 147) anhängt.

Dies führt zur Frage, wie in Bezug auf „Troiluswahn und Cressidatheater“ das Covern als Schreibverfahren zu erfassen ist. Dazu sei zunächst Schwab zitiert, der in Shakespeares Text ein „sowieso [...] schlechtes Stück“ sieht, in dem „[i]n jeder Szene [...] drei, vier unglaublich gute Sätze [stehen]“, doch: „[D]er Rest ist zum Wegschmeißen.“⁶⁴³ Wie im Zuge der

⁶³⁸ Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 187.

⁶³⁹ Dementsprechend heißt es zu Beginn in der Regieanweisung: „Irgendwo ein sinnloser Baldachin und überall Haufen von Theaterramsch.“ (TW, S. 123)

⁶⁴⁰ Stradner, Richard: *PUNK::SCHWAB:ARTAUD*, S. 156.

⁶⁴¹ Pendzich, Marc: *Von der Coverversion zum Hitrecycling*, S. 190.

⁶⁴² Vgl. Landa, Jutta: „Königskomödien“ oder „Fäkaliendramen“?, S. 224.

⁶⁴³ Lux, Joachim: *Werner Schwab im Gespräch mit Joachim Lux*, S. 90.

Wie es Günther treffend beschreibt, ist vordergründig im Epilog von Shakespeares „Troilus und Cressida“, aber auch im Rest des Textes öfters ein „schriller Ton“ vorherrschend (vgl. Günther, Frank: *Aus der Übersetzerwerkstatt*, S. 274), der Schwab zugesagt haben dürfte, denn bestimmte Textstellen erinnern in ihrer Diktion wie auch wegen des massiven Einsatzes eines Körper- und Fleischesvokabulars und der Ausführung „ausgesuchteste[r] und grobschlächtigste[r] Beschimpfungsorgien“ (ebd., S. 274) regelrecht an das „Schwabische“, z. B.: „THERSITES Die Griechenseuche auf dich, du Fürstenbastard mit dem Rindfleischhirn! / AJAX Red schon, du ganz verschimmelter Sauerteig, red! Ich schlag dich zur Schönheit!“ (TC, S. 138)/„THERSITES [...] Dieser Lord, Achilles – Ajax, der seinen Verstand im Bauch trägt und seine Gedärme im Kopf – ich erzähl Euch, was ich von ihm sage.“ (TC, S. 138)/„ACHILLES Wie stehts, du Neidgeschwur? / Du Schorf-Pastete der Natur, was gibt es Neues? / THERSITES Na, du Bild von dem, was du scheinst, und Idol der Idioten-Gemeinde, hier ist ein Brief für dich. / ACHILLES Von wo, Speiserest? / THERSITES Na, du Crème de la Crème aus Eselsmilch du, von Troja. [...] / THERSITES [...] man sagt, du bist Achilles’ maskuliner Leibbursche. / PATROCLUS Maskuliner Leibbursche, Ihr Mistkerl? Was ist das? / THERSITES Na, seine männliche Hure. Also, die fauligen Seuchen aus dem Süden, Darmkrampf, Leistenbrüche, Katarrhe, Ladungen Nierengries, Schlagflüsse, Gliedzittern, Triefaugen, gemeine Leberfäule, Lungenpfeifen, Sackgeschwulste, Lendengicht, Juckflechte an der Hand, unheilbares Knochenweh, und das schrundige Besitztum des Eitergrinds

Untersuchung der intertextuellen Verfahren dargelegt wurde, bedient sich Schwab auf unterschiedliche Weise der „Konklusioeinheiten Shakespeares“ (TW, S. 122), doch lässt sich dabei kein durchgängiges Schema entdecken. Wie beliebig rezitieren die Darsteller Verse aus „Troilus und Cressida“ – vielleicht sind es jene, die Schwab für „unglaublich gut“ befunden hat? So wohnt dem Ganzen auch eine sehr spielerische und unernste Komponente inne. Gleichzeitig arbeitet der Text aber mit Ernsthaftigkeit das heraus, was Schwab in der Bemerkung zum Ort und zu den Personen des Spiels vorausschickt: „Das Theater als der instruktivste Wahn und die herrschaftlichste Lüge ...“ (TW, S. 122) und „Jede Personenhaftigkeit ist VOLLKOMMEN verloren [...]“ (TW, S. 122)

treffe und treffe nochmal solche perversen Erscheinungen! / [...] THERSITES [...] du schlaffer stoffloser Strang Seidengarn, du grünsamtweiches Läppchen für ein wundes Auge, du Quaste an der Börse eines Verschwenders, du: ah, wie wird die arme Welt belästigt von solchen Wasserflöhen, Verkleinerungsformen der Natur!“ (TC, S. 156)

4. Schlussbetrachtung

„Jeder sagt bedenkenlos ich. Ich stelle diese Ich-Form in Frage.“⁶⁴⁴ Die grundsätzlich kritische Haltung Schwabs gegenüber der Vorstellung von einem Subjekt mit einem inneren, die Persönlichkeit konstituierenden Kern schlägt sich in der Konzeption der Figuren aller drei „Coverdramen“ nieder. Wie durch die Analysen gezeigt werden konnte, manifestiert sich die Auflösung der konventionellen Figureneinheit auf verschiedene Weise sowie in unterschiedlich starkem Kontrast zum jeweiligen Originaldrama.

Für sein „Reigen“-Cover hat Schwab die Struktur des Originals beibehalten, wohingegen in „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“ nur noch Anleihen an den inhaltlichen Aufbau von Goethes „Faust I“ zu finden sind; der Schwabsche Text besteht aus einer Aneinanderreihung von Szenen, die keinem stringenten Handlungsverlauf folgen. Noch radikaler gestaltet sich die Zersetzung der Struktur des Prätextes in „Troiluswahn und Cressidatheater“, wo Shakespeares Drama zum Gegenstand einer Theaterprobe wird, die Fiktionsebenen jedoch derart beliebig durchmischt werden, dass eine Handlungslogik selbst vor der Folie des Originals nur noch sehr bruchstückhaft eruierbar ist. Hinsichtlich der Be- und Verarbeitung der Ausgangstexte auf sprachlicher Ebene ist für „DER REIZENDE REIGEN“ und „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“ festzuhalten, dass keine direkten Zitate vorkommen, sondern (punktuell) Passagen aus den Originalen ins „Schwabische“ übertragen und meist zusätzlich verdichtet und verknappert werden. Am originellsten erweist sich die Sprachgestaltung in „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“, wo sich die Irrationalität des Spiels in einer collagenhaften, zugleich den Goethe'schen Sprachduktus aufgreifenden, poetischen und von „Schwabismen“ durchsetzten Sprache abbildet. In „Troiluswahn und Cressidatheater“ arbeitet Schwab hingegen auch mit direkten Zitaten aus Shakespeares Drama in der Übersetzung Wachsmanns, die er ohne näher zu definierende Strategie in Bezug auf den narrativen Zusammenhang in seinem Text montiert.

In allen drei „Coverdramen“ bezieht sich Schwab in einzelnen Motiven und Themen auf die Originale, ohne dass sich jedoch ein durchgängiges Muster in der Bezugnahme abzeichnen würde. Demgegenüber lässt sich bezüglich der Transformation der Figuren aus den Prätexten in den Coverversionen eine relativ schlüssige Linie ausmachen: In „DER REIZENDE REIGEN“ werden die Figuren als Objekte präsentiert: Durch die entsprechenden Sprachbilder wird die Entindividualisierung vorangetrieben und die Körper weisen eine hohe Künstlichkeit

⁶⁴⁴ Witzeling, Klaus: „Jeder Satz soll körperlich und sinnlich werden“ *Werner Schwab zur Premiere seiner „Volksvernichtung“*. Morgenpost, (11.04.1992) In: Schwab, Werner: *Der Mensch, der Schreibmuskel, der Suchtfetzen*, S. 67/68, S. 67.

auf, da ihre Geschlechtsteile „abschraubbar“ und „austauschbar“ sind und als Prothesen interpretiert werden können. Im seriellen Geschehen und in der von Vulgarität geprägten Betriebsamkeit funktionieren sie wie Maschinen, die – kurzzeitig aneinander angeschlossen – in einen kalten Kontakt zueinander treten. Schwab legt dieser „Technologisierung“ des Menschen einen kapitalistischen Marktmechanismus zugrunde, in dem Sex (respektive der Akt des „Zusammensteckens“) als Ware bzw. als Tauschmittel gilt, sodass dem „REIZENDEN REIGEN“ jeglicher erotisch-sinnliche Reiz im wahrsten Sinne des Wortes ausgetrieben wird. In „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“, wo Religion ebenso wie Wissenschaft keine Rolle mehr spielen und die Welt zu Nonsens erklärt wird, wird die Suche der Hauptfigur nach einem Selbst von Beginn an als ein irrationales, diffuses Unterfangen präsentiert. In seinem gedanklichen Kosmos ringt der Protagonist geradezu wahnhaft um ein Ich, doch entpuppt sich das Ganze als ein experimentelles, bedeutungsloses (Sprach-)Spiel. Auch die von ihm in seiner Imagination kreierten Figuren (vordergründig Mephisto und Margarethe), die in einer anderen Konstellation als im Originaltext auftreten, können Fausts Identität nicht festigen, sodass am Ende ein vollkommen haltloses Wesen steht, für das konsequenterweise auch ein Neubeginn keinen Sinn mehr machen würde. Auf formaler Ebene wird diese Demontage durch den Einsatz von Sprache als poetischem Material unterstützt, das so arrangiert und modelliert wird, dass es Sinnstiftung weitgehend verweigert und auf keine psychologisch konturierten Sprecher- bzw. Handlungsinstanzen schließen lässt. In Fausts um das „ICH“ und „NICHT ICH“ (FBH, S. 107) kreisenden Lamento findet all dies seinen eindrücklichen Höhepunkt.

In „Troiluswahn und Cressidatheater“ setzt sich Schwab über sämtliche Regeln der Rollengestaltung, die für einen Damentext des „klassischen“ Repräsentationstheaters gelten, hinweg. Die Zuteilung von zwei völlig konträren Rollen an eine/n Schauspieler/in bildet die Basis für ein umfassendes Verwirrspiel, das durch die Einführung der „privaten“ Rolle der Schauspieler/innen erweitert wird. Eine ganze Reihe an Schreibverfahren inhaltlicher und formaler Natur (Verwechslung bzw. Vermischung der Rollen, Trennung der sicheren Verbindung von Sprecher und gesprochenem Text, unsystematische Kombination der Zitate aus Shakespeares Werk mit dem Schwabschen Text bzw. die Überlagerung der Inhalte, ständige Kommentierung etc.) haben zum Ziel, die Rezipient/innen daran zu hindern, in einer Person (sei es Schauspieler/in, dramatische Figur oder Mensch an sich) eine „originärindividuelle Anwaltschaft“ vorauszusetzen. So kann weder angenommen werden, dass die Schauspieler/innen die Rollen seriös verkörpern, noch können die den Rollen zugrundeliegenden Figuren selbst als Subjekte mit Persönlichkeitskern begriffen werden. Viel eher erscheinen sie wie Marionetten, die in ein (Theater-)Spiel von Textwiedergabe verstrickt

wurden und als „Hinterherfiguren“ (analog zu „Hinterherajax“ (TW, S. 161), wie sich der aus dem Shakespeare'schen Text zitierende Ajax selbst bezeichnet) einer nicht zu erfassenden Figurenidentität nachhängen.

Die Analyseergebnisse bestätigen die in der Einleitung meiner Arbeit angeführte These, dass Schwab ausgehend von einem das jeweilige Originaldrama prägenden Aspekt in der Figurengestaltung – die Typisierung der Figur und das Mechanische in der zwischenmenschlichen Beziehung, das sich im Triebverhalten widerspiegelt („Reigen“); der Versuch einer (Neu-)Bestimmung und Festigung eines Ich-Entwurfs gemäß einer veränderten Weltbetrachtung („Faust I“); „Figuren-Zitate“, die eingespannt in ein Netz aus phrasenhaften Meinungen und Standpunkten permanent von außen definiert und bewertet werden und keinen individuellen Kern aufweisen („Troilus und Cressida“) – in seinen „Coverdramen“ die dramatische Figur in ihrer konventionellen Form destabilisiert, und zwar in ihrer körperlichen Konstitution, als geistig-ideelles Konstrukt und in Hinblick auf ihre theatrale Dimension.

Zugleich wurden durch die detaillierten Analysen auch wiederkehrende Elemente sichtbar. In allen „Coverdramen“ wohnt den Figuren eine hohe Objekthaftigkeit inne, die in einer simplen Weise konstruiert wird durch die Einbindung in einen Marktzusammenhang, wo die Figuren als Waren behandelt und (aus-)getauscht werden, sowie durch die Beschreibung als Prothesen oder in einer komplexeren Art durch die Idee der Vergegenständlichung von Gedanken, die mit der im hochartifizialen „Schwabischen“ generell vorherrschenden Verdinglichung von Abstraktem korreliert. Daneben sind das Wahnhafte und Irrationale als dem Denken und Handeln der Personen – zumindest in „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“ und „Troiluswahn und Cressidatheater“ – zugrundeliegende Faktoren zu konstatieren. Auffällig ist auch die relevante Rolle, die Tod und Gewalt thematisch in allen Texten einnehmen. Ideale wie Liebe oder Glaube werden radikal zerlegt; ebenso wird die bürgerliche Vorstellung eines individuellen und autonom handelnden Menschen unterminiert.

Diese Punkte gehen mit diversen für die Punk-Kultur typischen Ausdrucksformen einher, die ebenfalls in allen drei „Coverdramen“ durchgängig festgestellt werden können. In einem anarchischen Gestus, begleitet von einem grundlegend negativen Ton, der sich oftmals bis zur Aggressivität hin steigert, entfalten sich die (Denk-)Konzepte von „No Future“, Provokation und Anti-Ästhetik. Sie werden durch die Sprach- und Klang-Collage formal und inhaltlich durch die damit einhergehende Sinnzersplitterung, die ein Gegenmodell präsentiert, mit dem sich neue Bedeutungsräume öffnen, unterstützt. Auf diese Weise wird das, was allgemein als „Hoch-“ und „Subkultur“ gilt, miteinander verschränkt, was wiederum zur Frage führt, wie in der Zusammenschau aller drei Texte das „Covern“ als Schreibpraxis definiert werden kann. Der

Umgang mit den einzelnen Prätexten kann als ein Oszillieren zwischen Destruktion der Originale und einer Affirmation derselben adäquat beschrieben werden⁶⁴⁵:

Einerseits richten sich die Coverversionen Schwabs gegen die Vorlagen, indem sie ihren Inhalt verzerren und/oder banalisieren und damit ihren „Klassiker-Status“ gewissermaßen desavouieren, ursprüngliche Sinnzusammenhänge ad libitum demontieren sowie in einem anarchischen und zugleich lustvoll-spielerischen Impetus recyceln und deformieren. Die nihilistische Haltung, gepaart mit dem anti-illusionistischen Charakter, befördert die Entleerung der Bedeutungsgehalte. Die Mischung der Sprachregister und die Präsentation als Sprachmaterial entlarvt das Phrasenhafte bzw. auch das Pathos im Ton der Originale.

Andererseits fokussieren und festigen Schwabs „Coverdramen“, wie oben angeführt, partikuläre Aspekte der Ausgangstexte – diese werden „parasitär befallen“, wie Schumacher die Art der Bezugnahme treffend formuliert. Der von Schwab konstruierte (sprachliche) Experimentierraum bezieht also aus den Vorlagen wesentliche Bausteine, die modifiziert und aufgeladen werden, bis sie zerbersten, aber als Trümmer noch erkennbar sind.

Damit ist die von Schwab bewusst gewählte Benennung des Dramenbandes mit Blick auf Pendzichs allgemein gehaltene Definition von Coverversionen legitim: „Obwohl der Grad der Veränderung [...] recht unterschiedlich ausfallen kann, bleibt das Originalwerk in seinen wesentlichen Zügen erhalten. Die Songtexte der Coverversionen sind oft Modifikationen unterworfen [...]“. ⁶⁴⁶ Im Speziellen tragen die „Coverdramen“ Züge von Punk-Covers, in denen Weinstein zufolge das Original dekonstruiert wird, indem u. a. alles Schöne getilgt wird. Mit Punk-Coverversionen wird bewusst eine Kluft zwischen dem Song und dem Original geschaffen, ohne aber Letzteres zu vernichten, denn die Songs konstituieren sich über den bzw. im Kontrast zum Ausgangssong. Zugleich wird der grobe und rohe Ton des Punk vor dem Hintergrund des Originals noch deutlicher erkennbar. ⁶⁴⁷

Betrachtet man diese Verfahren im Zusammenhang mit der wissenschaftlichen Diskussion zum postdramatischen Theater und in Hinblick auf die Einordnung der „Coverdramen“ in dasselbe, ergibt sich ein mit der theoretischen Beschreibung konvergierendes Bild. Zur Besprechung dieses Themenkomplexes sollen noch einmal ein Textzitat aus dem hochgradig metatheatralen Stück „Endlich tot endlich keine Luft mehr“ und eine Aussage Schwabs herangezogen werden, die diesbezüglich erhellend sind:

⁶⁴⁵ Zu dieser Einschätzung kommt auch Schumacher. (Vgl. Schumacher, Eckhard: *Wechselbalgvorgänge, plötzlich abschweifend*, S. 241.)

⁶⁴⁶ Pendzich, Marc: *Von der Coverversion zum Hitrecycling*, S. 2.

⁶⁴⁷ Vgl. Weinstein, Deena: *The History of Rock's Past through Rock Covers*, S. 144.

ROBERT KUSS

(stellt sich erregt auf einen Sessel)

Auch meine Zunge stellt mir Fragestellungen über das Theater. Was ist denn das Theater als moralische Irrenanstalt mehrheitlich denn mehr als ein verstunkener Festsaal in einem Dorfkrug mit lauter sterbeverpackungskünstlich bewachten Sinnlosigkeitstrophäen. Die eine Seitenwand ist heimgesucht vom Hirschgeweih Bert Brechts und den Krickeln seiner universalistischen Vasallen. Auf der anderen altersheimeligen Seite baumeln ein paar Absurdisten und ein paar anklagende Sensibilisten. Von der Decke hängen die schwarzgoldenen Klassiker an ihren zerfressenen Schnüren herunter ... ach ja ... und Mühlstein ... Mühlstein ist als Theaterabschießungstrophäe eine getrocknete Fliege. Der Speiserest ist Publikumserbschaft und Erbschaftspublikum.⁶⁴⁸

Schwab zeichnet hier ein durchgängig katastrophales Bild einer Theaterlandschaft, in der antiquierte Traditionen sinnloserweise konserviert werden. Dabei hat er selbst in den „Coverdramen“ auf große Dramatiker zurückgegriffen und „die an ihren zerfressenen Schnüren von der Decke herunterhängenden schwarzgoldenen Klassiker“ benutzt. Der Bogen kann von hier aus wieder zurückgespannt werden zur am Anfang dieser Arbeit präsentierten Theaterauffassung Schwabs: Er beschreibt das Theater „als eine Art höherer Schrottplatz“, auf dem er spiele⁶⁴⁹. Auch wenn Schwab der Figur Robert Kuss ein negatives Fazit, was die inhaltliche Seite des Theaters betrifft, in den Mund legt, vertritt er in einem Interview aus dem Jahr 1993 (alle drei „Coverdramen“ lagen zu dem Zeitpunkt bereits vor, Schwab bezieht sich im Interview jedoch nicht konkret auf sie) die Ansicht, dass die vorgegebenen Formen und Funktionsweisen des Mediums Theater eingehalten werden müssen:

Sonst mache ich, soweit nur irgendwie geht, soviel kaputt, wie nur irgendwie geht. Aber nie das Medium. Das wäre Unsinn, dann kann ich's lassen. Es ist sinnlos zu versuchen, was anderes daraus zu machen. Theater ist offenbar ein komisches, nicht tötbares Medium, was unheimlich Reaktionäres seiner Struktur nach – und darauf hat man Rücksicht zu nehmen. Sonst macht man halt Performance Art in einer Galerie. Das Medium ist das Medium, und das kann bestimmte Dinge, und das hat man dann zu bedienen.⁶⁵⁰

Dass Schwab das Medium – immer in Bezug auf die „Coverdramen“ gedacht – bedient, ist nur insofern zu bestätigen, als er bestimmte Strukturen wie Figur/Rolle, Ort/Raum, Fabel/Handlung und Rede/Dialog⁶⁵¹ aufgreift, sie aber durchaus nicht in der herkömmlichen Art ausführt, wie in den Analysen eingehend dargestellt wurde. Schwab schreibt die „Coverdramen“ für das Theater, also als Spielvorlage in Hinblick auf eine Realisierung und teilweise sogar als Auftragsarbeit, doch er höhlt die eben erwähnten, das Drama konstituierenden Elemente von

⁶⁴⁸ Schwab, Werner: *Endlich tot endlich keine Luft mehr*, S. 229.

⁶⁴⁹ Lohs, Lothar: *Der Schrottplatz, auf dem ich spiele*, S. 13.

⁶⁵⁰ Loibl, Elisabeth: *Punk und Theater*, S. 56.

⁶⁵¹ Das Zeitgefüge wird in den „Coverdramen“ beinahe gänzlich außer Acht gelassen – es kommen (bis auf einige wenige Hinweise wie z. B. „Faschingsdienstag“ (RR, S. 10)) keine konkreten Angaben/Regieanweisungen vor und auch aus dem Haupttext kann man nur ansatzweise einen zeitlichen Rahmen ermitteln.

innen⁶⁵² heraus aus, lässt sie leerlaufen und als Zeichenträger nicht mehr funktionieren. Darin spiegelt sich Schwabs ambivalentes Verhältnis zum Theater als Kulturinstitution sowie als Kunstform, das sich durch seine Schaffenszeit zieht. Bereits im Vorwort des 1991 erstmals publizierten Dramenbandes „Fäkaliendramen“ schreibt Schwab:

Übrigens, ich schreibe FÜR das Theater. Dabei wird eben ein rotes Theatertuch nicht einmal richtig GESCHRIEBEN, eher notiert als Partitur, als möglichst krüppelsaubere Krückennotiz, die auch einen Geruchsscharakter hat, der sich spielt, ohne daß man ihn treudumm beschreiben müßte, weil er systemimmanent wegtauchen kann. Ein richtiges Theater als Schriftspiel und Schauspielerherzeigefleisch UND SO WEITER als Prozeß: gebärdet sich dem, das sich als Absicht nicht wie ein Theater aufführen will, wie einer zuneigungspersonellen Einsicht gegenüber, der man einen naturdummen Liebesbrief nicht an den Leib verschriften will, weil man weiß, daß ein Telegramm heißen kann: Komme sicher morgen, womöglich bist du da. Und es darf nicht sicher sein, das DUDaDA als MUSZ, weil sonst ist es da, weil man auf alle Fälle kommt.

THEATER IST ALSO DA, falls es kommt, sonst ist es sonstwo.⁶⁵³

Sicherlich kann man die drei „Coverdramen“ nicht über einen Kamm scheren, denn es sind – auch das konnte aus den Analysen abgeleitet werden – durchaus Unterschiede in der „Verwendung“ der dramatischen Form zu erkennen. Die dahingehenden Abstufungen lassen sich u. a. auch an der Aufführungsdichte ablesen: Während „Troiluswahn und Cressidatheater“ seit seiner Uraufführung nicht mehr gespielt wurde, hat „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“ im September 2017 immerhin, wenn auch sehr spät, seine österreichische Erstaufführung erfahren; „DER REIZENDE REIGEN“ ist hingegen populärer und wird öfter auf die Bühne gebracht. Es ist eben auch das „Coverdrama“, das von den dreien am wenigsten mit den gängigen Theaterkonventionen bricht und daher auch in der Analyse am einfachsten zu bearbeiten war. „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“ stellt den/die Untersuchende/n diesbezüglich vor mehr Probleme, da dieses Cover über weite Strecken dramatische Strukturen auflöst und die üblichen Analysewerkzeuge nicht mehr greifen. „Troiluswahn und Cressidatheater“ spielt mit den Erwartungen, die man in Bezug auf die Gattung und die Rolle als eine ihrer zentralen Konstituenten hat, und erschüttert sie grundlegend.

Hinsichtlich der Klassifikation der „Coverdramen“ als „Postdramen“ haben die Analysen ergeben, dass Merkmale postdramatischen Schreibens sehr wohl festgemacht werden können. Hierzu zählen bei Schwab die Diskontinuität der Handlung und die Öffnung assoziativer Felder

⁶⁵² Schwab hat in Bezug auf den Umgang mit der Kunstform „Theater“ zwei Möglichkeiten aufgezeigt und für sich die Letztere gewählt: „Es gibt im Grunde zwei Möglichkeiten. Entweder man versucht sozusagen von außen, irgendeinen Theaterbegriff zu zertrümmern [...], oder man schleicht sich irgendwie so in die Eingeweide hinein und versucht es von innen, und ich hab gedacht, ich mach's von innen, das ist besser.“ (Wohlfeil, Sebastian: *Orpheus des Gekröses*, S. 7.)

⁶⁵³ Schwab, Werner: *VORWORT*. In: Schwab, Werner: *Fäkaliendramen*, S. 9/10, S. 9.

ohne Sicherung eines Sinnkontinuums, der Charakter der Uneindeutigkeit bis hin zur Undeutbarkeit, das Ausstellen der Künstlichkeit und Materialität der Ausgangsstoffe und der sprachlichen Codes, die dementsprechend mehr eine poetische denn kommunikative Funktion haben, die Metatheatralität, Selbstreferentialität, der Illusionsbruch sowie die Brüchigkeit der Figureneinheit, der Fokus auf der Körperlichkeit und dem Erlebnis, die Ausrichtung auf die Präsenz anstatt auf die Mimesis und den symbolischen Akt, das Wechselspiel mit den dramatischen Gattungseigenheiten, ohne sie je vollends zu verabschieden.

Bleibt noch die Frage nach Schwabs Intention hinter dem Cover: Ob er nun überhaupt eine Wirkungsabsicht mit seinen „Coverdramen“ verfolgt hat und wenn überhaupt, welche, lässt sich auch am Ende dieser Arbeit in Anbetracht der Tatsache, dass sich die „Coverdramen“ einer eindeutigen Interpretation verschließen, nicht zweifelsfrei festmachen. „[...] die ganze Scheiße noch einmal an-, fertig- und niedererzählen, um sich einzulösen, weil man das muß, wenn man selber falschhaftig zusammengebaut ist“ (FBH, S. 60), wie es im Sprachnotat zu „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“ heißt, ist diesbezüglich wohl der einzige annähernd klare Hinweis auf eine inhaltliche Positionierung zu dem Cover-Projekt. Vielleicht trifft aber auf Schwabs Texte auch die Annahme zu, die Ullmaier hinsichtlich der Cover-Praxis der Band Laibach formuliert. Er fragt sich, „inwieweit man bei Laibach überhaupt noch von einem kritisch-destruktiven Verhältnis zu den Vorlagen sprechen will, oder ob es sich bei ihren Covers nicht eher um indifferentistische Fortschreibungen handelt, die mit dem Original selbst eigentlich nichts mehr ‚wollen‘, sondern primär ihre zitatorische Verfügungsgewalt demonstrieren.“⁶⁵⁴ Schwab in diesem Sinne als kahlschlagenden „Theater-Berserker“, als der er oftmals titulierte⁶⁵⁵, und seine „Coverdramen“ als Produkte eines ostentativen intertextuellen „Spiels auf dem Schrottplatz“ ohne spezifische Botschaft zu verstehen, scheint mir auch angesichts des merklichen Spaßes an der drastischen Bearbeitung doch zu kurz gegriffen – zu dezidiert gestaltet sich in meinen Augen Schwabs Fokussierung auf die dargelegte Figurentransformation. Weil „man selber falschhaftig zusammengebaut ist“ – soweit der Befund und gleichermaßen die Kritik am ganzheitlich gedachten Subjekt –, ist es laut Schwab erforderlich, die Prätexte noch einmal anders bzw. neu aufzurollen und sich am Material abzuarbeiten, um dem „Individuationsrheumatismus“ (FBH, S. 66) entgegenzuwirken, und zwar ohne moralischen Zeigefinger und auch „ohne konkrete, übertriebene Schmerzkategorien“, da es eine „der angenehmen Errungenschaften des 20. Jahrhunderts [ist],

⁶⁵⁴ Ullmaier, Johannes: *Destruktive Cover-Versionen*, S. 81.

⁶⁵⁵ Vgl. Lohs, Lothar: „*Es ist alles unmöglich, solange man am Leben ist*“, S. 94.

positiv an einer Nichtidentität zu leiden“⁶⁵⁶, wie es in dem dieser Arbeit vorangestellten Zitat Schwabs heißt.

Die Strategien der Unterwanderung der dramatischen Form (Poschmann) und der Auflösung ganzheitlicher Subjekte (Kern), die von der Literaturwissenschaft vor allem für Schwabs „Fäkaliendramen“ und „Königskomödien“ festgehalten wurden, sind auch den „Coverdramen“ immanent. Hier realisieren sich diese Gesichtspunkte jedoch – das sollte mit der vorliegenden Arbeit aufgezeigt werden – in einem gänzlich anderen Spannungsfeld und entladen sich in der zum Teil radikalen Auseinandersetzung mit den einzelnen Dramenstoffen. Werner Schwabs Gedanken- und Textwelt bekommt durch die Anreicherung mit „fremdem“ Material in den „Coverdramen“ eine neue Dimension, weshalb die weitere intensive Beschäftigung mit diesen Dramen in der Wissenschaft wie auch auf der Bühne ein Desiderat ist.

⁶⁵⁶ Bauer, Wolfgang: *Wolfgang Bauer spricht mit Werner Schwab*, S. 7.

5. Siglenverzeichnis

Für die häufig zitierte Primärliteratur wurden Siglen verwendet. Die genauen bibliographischen Angaben finden sich im Literaturverzeichnis.

F Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust. Der Tragödie erster Teil*

FBH Schwab, Werner: *Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm*

R Schnitzler, Arthur: *Reigen. Zehn Dialoge*

RR Schwab, Werner: *DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER*

TC Shakespeare, William: *Troilus und Cressida. Übersetzt von Michael Wachsmann*

TW Schwab, Werner: *Troiluswahn und Cressidatheater. Ein Spiel von Werner Schwab nach TROILUS UND CRESSIDA von William Shakespeare in der deutschen Übersetzung von Michael Wachsmann*

6. Literaturverzeichnis

6.1. Primärliteratur

Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust.* Hg. u. komm. v. Erich Trunz. Jubiläumsausgabe. München: C.H. Beck 2010.

Schnitzler, Arthur: *Reigen. Zehn Dialoge.* Hg. v. Michael Scheffel. Stuttgart: Reclam 2002 (= RUB 18158).

Schwab, Werner: *Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm.* In: Schwab, Werner: *Coverdramen. Mit einem Nachwort von Eckhard Schumacher.* (Werner Schwab Werke hg. v. Ingeborg Orthofer, Bd. 8). Graz: Droschl 2009, S. 59-119.

Schwab, Werner: *DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER.* In: Schwab, Werner: *Coverdramen. Mit einem Nachwort von Eckhard Schumacher.* (Werner Schwab Werke hg. v. Ingeborg Orthofer, Bd. 8). Graz: Droschl 2009, S. 5-58.

Schwab, Werner: *Troiluswahn und Cressidatheater. Ein Spiel von Werner Schwab nach TROILUS UND CRESSIDA von William Shakespeare in der deutschen Übersetzung von Michael Wachsmann.* In: Schwab, Werner: *Coverdramen. Mit einem Nachwort von Eckhard Schumacher.* (Werner Schwab Werke hg. v. Ingeborg Orthofer, Bd. 8). Graz: Droschl 2009, S. 121-187.

Shakespeare, William: *Troilus und Cressida. Übersetzt von Michael Wachsmann.* In: Dorn, Dieter/Rose, Jürgen/Wachsmann, Michael: *William Shakespeares Troilus und Cressida. Photographiert von Oda Sternberg. Mit einem Vorwort von Hans Mayer und einem Beitrag von Hans-Joachim Ruckhäberle.* Weinheim/Berlin: Quadriga 1987, S. 130-163.

6.2. Sekundärliteratur

Ametsbichler, Elizabeth G.: „Der Reiz des Reigens“: „Reigen“ Works by Arthur Schnitzler and Werner Schwab. In: *Modern Austrian Literature. Special Issue. Austrian Literature in Transition. New Authors – New Themes – New Trends. A Journal devoted to Austrian Literature and Culture of the 19th and 20th Centuries.* Vol. 31, Nos. 3/4 (1998), S. 288-300.

Ars Electronica (Hg.): *Jean Baudrillard, Hannes Böhringer, Vilém Flusser, Heinz von Foerster, Friedrich Kittler, Peter Weibel. Philosophien der neuen Technologie.* Berlin: Merve Verlag 1989.

Asmuth, Bernhard: *Einführung in die Dramenanalyse.* Stuttgart: Metzler 2009 (= Sammlung Metzler, Bd. 188).

Barnett, David: *Access denied. Werner Schwab, the explosion of character and the collapse of the play-within-a-play.* In: Williams, Arthur/Parkes, Stuart/Preece, Julian (Hg.): *German-Language Literature Today: International and Popular?* Oxford u. a.: Lang 2000, S. 281-294.

Barnett, David: *Heiner Müller, „Die Hamletmaschine“*. In: Marx, Peter W. (Hg.): *Hamlet-Handbuch. Stoffe, Aneignungen, Deutungen*. Stuttgart: Metzler 2014, S. 422-428.

Baudrillard, Jean: *Transparenz des Bösen. Ein Essay über extreme Phänomene. Aus dem Französischen von Michaela Ott*. Berlin: Merve Verlag 1992.

Baudrillard, Jean: *Videowelt und fraktales Subjekt*. In: Ars Electronica (Hg.): *Jean Baudrillard, Hannes Böhlinger, Vilém Flusser, Heinz von Foerster, Friedrich Kittler, Peter Weibel. Philosophien der neuen Technologie*. Berlin: Merve Verlag 1989, S. 113-131.

Berndt, Frauke/Tonger-Erk, Lily: *Intertextualität. Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2013 (= Grundlagen der Germanistik, Bd. 53).

Blüggel, Beate: *Tom Stoppard – Metadrama und Postmoderne*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1992 (= Arbeiten zur Ästhetik, Didaktik, Literatur- und Sprachwissenschaft, Bd. 16).

Böhme, Gernot: *Goethes Faust als philosophischer Text*. Zug: Die Graue Edition 2005 (= Die Graue Reihe, Bd. 43).

Boin, Manfred: *Fichte, Johann Gottlieb*. In: Lutz, Bernd (Hg.): *Metzler Philosophen Lexikon. Von den Vorsokratikern bis zu den Neuen Philosophen*. Stuttgart/Weimar: Metzler ³2003, S. 218-221.

Breithaupt, Fritz: *Goethe and the Ego*. In: *Goethe Yearbook. Publications of the Goethe Society of North America*. Vol. XI (2002), S. 77-109.

Brief von Arie Zinger an den Thomas Sessler Verlag, z. H. Eva Feitzinger, 29.08.1992 (Hamburg), 2 Bl. A4 masch. in Kopie, Besitz des Franz-Nabl-Instituts für Literaturforschung Graz, Werner Schwab-Nachlass.

Brodowsky, Paul: *Rhetorische Kriegsmaschinen. Drei Anmaßungen*. In: Münchner Kammerspiele/Wiener Festwochen, Programmheft. *Troilus und Cressida*. München, Spielzeit 2007/2008, S. 12-18.

Broich, Ulrich: *Bezugsfelder der Intertextualität. Zur Einzeltextreferenz*. In: Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer 1985 (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 35), S. 48-52.

Broich, Ulrich: *Formen der Markierung von Intertextualität*. In: Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer 1985 (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 35), S. 31-47.

Brönnimann-Egger, Werner: *Einleitung*. In: Shakespeare, William: *Troilus und Cressida*. *Troilus und Cressida. Englisch-deutsche Studienausgabe. Deutsche Prosafassung, Anmerkungen, Einleitung und Kommentar von Werner Brönnimann-Egger*. (Englisch-deutsche Studienausgabe der Dramen Shakespeares hg. v. Habicht, Werner/Leisi, Ernst/Stamm, Rudolf). Tübingen: Francke 1986, S. 11-37.

Brügge, Joachim: *Vorwort*. In: Brügge, Joachim (Hg.): *Coverstrategien in der Populärmusik nach 1960. Beiträge der Tagung vom 1. und 2. Juni 2012 in Salzburg*. Freiburg i.Br. u. a.: Rombach Verlag 2013 (= Rombach Wissenschaften Reihe „klang-reden“. Schriften zur Musikalischen Rezeptions- und Interpretationsgeschichte, Bd. 11), S. 9-11.

Brüggemann, Nikolaus: *Sampling*. In: Hassler, Harald (Red.): *Musiklexikon*. (In vier Bänden, Bd. 4). Stuttgart/Weimar: Metzler ²2005, S. 148.

Brüster, Birgit: *Das Finale der Agonie: Funktionen des „Metadramas“ im deutschsprachigen Drama der 80er Jahre*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang 1993 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1419).

Buchwaldt, Martin: *Von der Demaskierung des Bewusstseins zum Sprachproblemstellungskommando. Das Volksstück: Horváth – Kroetz – Schwab*. In: Descourvières, Benedikt/Marx, Peter W./Rüttig, Ralf (Hg.): *Mein Drama findet nicht mehr statt. Deutschsprachige Theater-Texte im 20. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang 2006, S. 95-117.

Burdorf, Dieter: *Nachdichtung*. In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: Metzler ³2007, S. 526.

Büsser, Martin: „*Ich steh auf Zerfall*“. *Die Punk- und New-Wave-Rezeption in der deutschen Literatur*. In: *Pop-Literatur. TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur*. Sonderband (X/03), S. 149-157.

Caduff, Corina: *Kreuzpunkt Körper: Die Inszenierungen des Leibes in Text und Theater. Zu den Theaterstücken von Elfriede Jelinek und Werner Schwab*. In: Caduff, Corina/Weigel, Sigrid (Hg.): *Das Geschlecht der Künste*. Köln u. a.: Böhlau 1996 (= Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte. Kleine Reihe, Bd. 8), S. 154-174.

Catani, Stephanie: *Gender-Konstellationen: Männer und das Männliche – Frauen und das Weibliche*. In: Jürgensen, Christoph u. a. (Hg.): *Schnitzler-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2014, S. 309-317.

Charnes, Linda: „*So Unsecret to Ourselves*“: *Notorious Identity and the Material Subject in Shakespeare's 'Troilus and Cressida'*. In: *Shakespeare Quarterly*. Vol. 40, no. 4 (1989), S. 413-440.

Choo, Geum Hwan: *Intertextualität in Botho Strauß' Dramen. Anhand ausgewählter Stücke und Inszenierungen*. München: Herbert Utz Verlag 2006 (= Sprach- und Literaturwissenschaften, Bd. 20).

Couch, Lotte S.: *Der Reigen: Schnitzler und Sigmund Freud*. In: *Österreich in Geschichte und Literatur (mit Geographie)*. H. 4, 16. Jahrgang (1972), S. 217-227.

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.

Denneler, Iris: „*Management + Legende + Text = Sieg + Spaß*“. *Schwab-Theater – ein Fall für ‚kritische Literaturwissenschaft‘?* In: Klein, Michael/Klettenhammer, Sieglinde (Hg.): *Literaturwissenschaft als kritische Wissenschaft*. Wien: LIT Verlag 2005 (= Innsbrucker Studien zur Alltagsrezeption, Bd. 1), S. 101-137.

Eibl, Karl: *Das monumentale Ich. Zwölf Vorlesungen über Goethes „Faust“*. (Neuausgabe hg. v. Mellmann, Katja/Jannidis, Fotis/Eibl, Maximilian). Marburg: Verlag LiteraturWissenschaft.de 2016.

Eibl, Karl/Willems, Marianne: *Einleitung*. In: Eibl, Karl/Willems, Marianne (Hg.): *Individualität*. Hamburg: Meiner 1996 (= Aufklärung, Jg. 9, H. 2), S. 3-6.

Eickhoff, Hajo: *Arthur Schnitzler und der Reigen der Gestelle*. In: Polt-Heinzl, Evelyne/Steinlechner, Gisela (Hg.): *Arthur Schnitzler. Affairen und Affekte*. Wien: Christian Brandstätter Verlag 2006, S. 17-23.

Fehrmann, Gisela/Linz, Erika/Schumacher, Eckhard/Weingart, Brigitte: *ORIGINALKOPIE. PRAKTIKEN DES SEKUNDÄREN – EINE EINLEITUNG*. In: Fehrmann, Gisela/Linz, Erika/Schumacher, Eckhard/Weingart, Brigitte (Hg.): *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*. Köln: DuMont 2004, S. 7-17.

Fleig, Anne/Haß, Ulrike/Pewny, Katharina: *Diskussion zum Beitrag „Texttheatralität und dramatische Form. Plädoyer für eine historische Perspektivierung von Text und Aufführung bei Elfriede Jelinek“*. In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa (Hg.): *„Postdramatik“. Reflexion und Revision*. Wien: Praesens Verlag 2015 (= Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek Forschungszentrums, Bd. 11), S. 295/296.

Fliedl, Konstanze: *Arthur Schnitzler*. Stuttgart: Reclam 2005 (= RUB 17653).

Flusser, Vilém: *Sex entwerfen*. In: Flusser, Vilém: *Vom Subjekt zum Projekt. Menschwerdung*. (Vilém Flusser, Schriften, Bd. 3). Bensheim/Düsseldorf: Bollmann 1994, S. 105-118.

Freund, Elizabeth: „*Ariachne's broken woof*“: *the rhetoric of citation in „Troilus and Cressida“*. In: Parker, Patricia/Hartman, Geoffrey (Hg.): *Shakespeare and the Question of Theory*. New York: Methuen 1985, S. 19-35.

Fried, István: *Bemerkungen zur Frage des „Faustischen“*. In: Bernáth, Árpád/Mitnyán, Lajos/Simon-Szabó, Ágnes (Hg.): *Faust I und kein Ende. Studien zu Goethes Werk*. Szeged: Grimm Verlag 2012 (= Acta Germanica, Bd. 13), S. 161-172.

Fuest, Leonhard: *Nach dem Schwindel. Überlegungen zu Werner Schwabs Stück „DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER“*. In: Heßelmann, Peter u. a. (Hg.): *„Das Schöne soll sein“. ‚Aisthesis‘ in der deutschen Literatur. Festschrift für Wolfgang F. Bender*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2001, S. 469-485.

Fülleborn, Ulrich: *Vorwort*. In: Fülleborn, Ulrich/Engel, Manfred (Hg.): *Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne. Ein internationales Symposium*. München: Wilhelm Fink 1988, S. 7-27.

Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2015 (= edition suhrkamp, Neue Folge, Bd. 683).

Glaser, Horst Albert: *Arthur Schnitzler und Frank Wedekind – Der doppelköpfige Sexus*. In: Glaser, Horst Albert (Hg.): *Wollüstige Phantasie. Sexualästhetik der Literatur. Aufsätze über Sade, Bataille, Genet, Miller, Nabokov, Schnitzler, Wedekind*. München: Carl Hanser 1974 (= Reihe Hanser, Bd. 147), S. 148-184.

Goetz, Rainald: *Hirn*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986 (= edition suhrkamp 1320, Neue Folge, Bd. 320).

Gollner, Helmut: *Die Rache der Sprache. Hässlichkeit als Form des Kulturwiderstands in der österreichischen Gegenwartsliteratur. Ein Essay*. Innsbruck: Studienverlag 2009.

Graf, Christian: *Einstürzende Neubauten*. In: Graf, Christian: *Punk-Lexikon. God Save Rock'n'Roll! – 30 Jahre Punk und die Folgen*. Berlin: Lexikon Imprint Verlag 2000, S. 118-120.

Graf, Christian: *Punk*. In: Graf, Christian: *Punk-Lexikon. God Save Rock'n'Roll! – 30 Jahre Punk und die Folgen*. Berlin: Lexikon Imprint Verlag 2000, S. 266.

Griebler, Jon: *Musikinhärente Strukturen als Basis der Neuen Künste*. Graz, Diss. 2011.

Großmann, Rolf: *Remix*. In: Schanze, Helmut (Hg.): *Metzler Lexikon Medientheorie. Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2002, S. 311/312.

Großmann, Rolf: *Sampling*. In: Schanze, Helmut (Hg.): *Metzler Lexikon Medientheorie. Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2002, S. 320/321.

Günther, Frank: *Aus der Übersetzerwerkstatt*. In: Shakespeare, William: *Troilus und Cressida. Zweisprachige Ausgabe. Neu übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Frank Günther. Mit einem Essay und Literaturhinweisen von Werner von Koppenfels*. München: dtv 2002 (= dtv 12755), S. 274-283.

Haß, Ulrike: *Rolle*. In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler 2005, S. 278-283.

Heimerl, Joachim: *Systole und Diastole. Studien zur Bedeutung des Prometheussymbols im Werk Goethes. Versuch einer Neubestimmung*. München: Iudicum 2001 (= Cursus, Bd. 18).

Herzmann, Herbert: *VOLKSSTÜCKSVERNICHTUNG ODER MEIN KÖRPER IST SINNLOS. Anmerkungen zu den „Fäkaliendramen“ von Werner Schwab*. In: Fuchs, Gerhard/Pechmann, Paul (Hg.): *Werner Schwab*. Graz: Droschl 2000 (= Dossier. Die Buchreihe über österreichische Autoren, Bd. 16), S. 106-124.

Herzog, Andreas: *Volksvernichtung oder meine Sprache ist sinnlos. Werner Schwab und die Gewalt der Sprache in der neuesten österreichischen Literatur*. In: Corbineau-Hoffmann,

Angelika/Nicklas, Pascal (Hg.): *Gewalt der Sprache, Sprache der Gewalt – Beispiele aus philologischer Sicht*. Hildesheim u. a.: Olms 2000, S. 265-293.

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

Hochholdinger-Reiterer, Beate: *Spricht wer? Zwischenbilanz textanalytischer Annäherungen*. In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa (Hg.): „*Postdramatik*“. *Reflexion und Revision*. Wien: Praesens Verlag 2015 (= Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek Forschungszentrums, Bd. 11), S. 98-111.

Hochradl, Karin: *Olga Neuwirths und Elfriede Jelineks gemeinsames Musiktheaterschaffen. Ästhetik, Libretto, Analyse, Rezeption*. Bern: Peter Lang 2010 (= Salzburger Beiträge zur Musik- und Tanzforschung, Bd. 4).

Hoffmann, Christian: *Unplugged*. In: Hassler, Harald (Red.): *Musiklexikon*. (In vier Bänden, Bd. 4). Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, S. 604.

Höfler, Günther A.: *Des Pudels Schwanz – „DER Arsch DAS Chaos und DIE Theorie“*. Zum *Faust*‘-Stück. In: Fuchs, Gerhard/Pechmann, Paul (Hg.): *Werner Schwab*. Graz: Droschl 2000 (= Dossier. Die Buchreihe über österreichische Autoren, Bd. 16), S. 126-141.

Höfler, Günther A.: „*Stop making sense*“. *Werner Schwabs Pop-Stück „Mesalliance aber wir ficken uns prächtig“ – ein postmodernes Volksstück?* In: Berger, Albert/Moser, Gerda Elisabeth (Hg.): *Jenseits des Diskurses. Literatur und Sprache in der Postmoderne*. Wien: Passagen Verlag 1994 (= Passagen Literatur), S. 323-336.

Humpert, Hans-Ulrich: *Synthesizer*. In: Hassler, Harald (Red.): *Musiklexikon*. (In vier Bänden, Bd. 4). Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, S. 454.

Jablowska, Joanna: *sprachspiele. das postmoderne unwissen. zu werner schwab*. In: Goltschnigg, Dietmar/Höfler, Günther A./Rabelhofer, Bettina (Hg.): „*Moderne*“, „*Spätmoderne*“ und „*Postmoderne*“ in der österreichischen Literatur. Wien: Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur im Literaturhaus 1998 (= Beiträge des 12. Österreichisch-Polnischen Germanistiksymposiums Graz 1996, ZIRKULAR. Sondernummer 51), S. 219-231.

Jaeger, Michael: *Fausts Kolonie. Goethes kritische Phänomenologie der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.

Janke, Pia/Jürs-Munby, Karen/Lehmann, Hans-Thies/Meister, Monika/ Pelka, Artur: „*Für jeden Text das Theater neu erfinden*“. *Gespräch mit Pia Janke, Karen Jürs-Munby, Hans-Thies Lehmann, Monika Meister, Artur Pelka*. In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa (Hg.): „*Postdramatik*“. *Reflexion und Revision*. Wien: Praesens Verlag 2015 (= Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek Forschungszentrums, Bd. 11), S. 33-45.

Janz, Rolf-Peter: „*Reigen*“. In: Janz, Rolf-Peter/Laermann, Klaus: *Arthur Schnitzler: Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle*. Stuttgart: Metzler 1977, S. 55-75.

Janz, Rolf-Peter: *Zum Sozialcharakter des „süßen Mädels“*. In: Janz, Rolf-Peter/Laermann, Klaus: *Arthur Schnitzler: Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle*. Stuttgart: Metzler 1977, S. 41-54.

Jeßnig, Benedikt: *Dramenanalyse. Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt 2015 (= Grundlagen der Germanistik, Bd. 56).

Jeßnig, Benedikt: *Symbol*. In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: Metzler ³2007, S. 744.

Jirku, Brigitte: *Materialität und Medialität postdramatischer Theatertexte*. In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa (Hg.): *„Postdramatik“. Reflexion und Revision*. Wien: Praesens Verlag 2015 (= Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek Forschungszentrums, Bd. 11), S. 308-317.

Jürs-Munby, Karen/Pelka, Artur: *„Postdramatik“? Zur aktuellen Forschungssituation mit Blick auf Elfriede Jelinek. E-Mail-Wechsel zwischen Karen Jürs-Munby und Artur Pelka*. In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa (Hg.): *„Postdramatik“. Reflexion und Revision*. Wien: Praesens Verlag 2015 (= Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek Forschungszentrums, Bd. 11), S. 17-32.

Kapusta, Danijela: *Personentransformation. Zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende*. München: Utz 2011 (= Münchener Universitätsschriften Theaterwissenschaft, Bd. 20).

Keller, Ursula: *Böser Dinge hübsche Formel. Das Wien Arthur Schnitzlers*. Frankfurt a. M.: Fischer 2000.

Keller, Werner: *Faust. Eine Tragödie*. In: Hinderer, Walter (Hg.): *Goethes Dramen. Interpretationen*. Stuttgart: Reclam 1992 (= RUB 8417), S. 258-329.

Kemper, Dirk: *„ineffabile“. Goethe und die Individualitätsproblematik der Moderne*. München: Wilhelm Fink 2004.

Kern, Judith: *Fäkalien Mord und Tuschwasser. Subjektauflösung in den frühen Dramen Werner Schwabs*. Marburg: Tectum Verlag 2004.

Kerr, Alfred: *Arthur Schnitzler: „Reigen“*. *Kleines Schauspielhaus*. In: Fetting, Hugo (Hg.): *Alfred Kerr. Mit Schleuder und Harfe. Theaterkritiken aus drei Jahrzehnten*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1981, S. 200-202.

Klessinger, Hanna: *Postdramatik. Transformationen des epischen Theaters bei Peter Handke, Heiner Müller, Elfriede Jelinek und Rainald Goetz*. Berlin/Boston: De Gruyter 2015 (= Studien zur deutschen Literatur, Bd. 209).

Kluge, Walter: *Die Problemstücke. Einleitung*. In: Schabert, Ina (Hg.): *Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt*. Stuttgart: Körner ⁵2009, S. 434-436.

Kluge, Walter: *Troilus und Cressida*. In: Schabert, Ina (Hg.): *Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt*. Stuttgart: Körner ⁵2009, S. 437-442.

v. Koppenfels, Werner: *Mehr Gottesdienst als Gott. Shakespeares Demontage von Heros und Eros*. In: Shakespeare, William: *Troilus und Cressida*. Zweisprachige Ausgabe. Neu übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Frank Günther. Mit einem Essay und Literaturhinweisen von Werner von Koppenfels. München: dtv 2002 (= dtv 12755), S. 324-347.

Kovacs, Teresa: *Drama als Störung. Elfriede Jelineks Konzept des Sekundärdramas*. Bielefeld: transcript 2016 (= Theater, Bd. 88).

Kovacs, Teresa: *Unterbrechung, Übermalung, Dialog. Elfriede Jelineks „Sekundärdrama“ im Dialog mit Lessing/Goethe*. In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa (Hg.): *„Postdramatik“. Reflexion und Revision*. Wien: Praesens Verlag 2015 (= Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek Forschungszentrums, Bd. 11), S. 226-241.

Kramberger, Lizzi/Orthofer, Ingeborg: *Editorische Notiz*. In: Schwab, Werner: *Abfall, Bergland, Cäsar. Eine Menschensammlung. Mit einem Nachwort von Elisabeth Strowick*. (Werner Schwab Werke hg. v. Ingeborg Orthofer, Bd. 2). Graz/Wien: Droschl 2008, S. 129-132.

Kramberger, Lizzi/Orthofer, Ingeborg: *Editorische Notiz*. In: Schwab, Werner: *Coverdramen. Mit einem Nachwort von Eckhard Schumacher*. (Werner Schwab Werke hg. v. Ingeborg Orthofer, Bd. 8). Graz: Droschl 2009, S. 235-239.

Kramberger, Lizzi/Pechmann, Paul: *Bibliographie Werner Schwab*. In: Fuchs, Gerhard/Pechmann, Paul (Hg.): *Werner Schwab*. Graz: Droschl 2000 (= Dossier. Die Buchreihe über österreichische Autoren, Bd. 16), S. 293-364.

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

Kreuzer, Helmut: *Fragmentarische Bemerkungen zum Experiment des ‚faustischen Ich‘ (Mit Schwerpunkt auf Klingers ‚Faust‘-Roman)*. In: Fülleborn, Ulrich/Engel, Manfred (Hg.): *Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne. Ein internationales Symposion*. München: Wilhelm Fink 1988, S. 131-154.

Landa, Jutta: *„Königskomödien“ oder „Fäkaliendramen“? Zu den Theaterstücken von Werner Schwab*. In: *Modern Austrian Literature. The Contemporary Austrian „Volksstück“*. Vol. 26, Nos. 3/4 (1993), S. 215-229.

Landa, Jutta: *SCHWABREDE = REDEKÖRPER*. In: Fuchs, Gerhard/Pechmann, Paul (Hg.): *Werner Schwab*. Graz: Droschl 2000 (= Dossier. Die Buchreihe über österreichische Autoren, Bd. 16), S. 39-57.

Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1999.

Lehnert, Nils: *Oberfläche, Hallraum, Referenzhölle. Postdramatische Diskurse um Text, Theater und zeitgenössische Ästhetik am Beispiel von Rainald Goetz' „Jeff Koons“*. Hamburg: Igel Verlag Literatur & Wissenschaft 2012 (= SchriftBilder. Studien zur Medien- und Kulturwissenschaft, Bd. 3).

Le Rider, Jacques: *Tiefenpsychologie und Psychiatrie*. In: Jürgensen, Christoph u. a. (Hg.): *Schnitzler-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2014, S. 35-39.

Leubner, Martin: *Adaption*. In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: Metzler ³2007, S. 5.

Lévi-Strauss, Claude: *[Die Bricolage]*. In: Wirth, Uwe (Hg.): *Kulturwissenschaft. Eine Auswahl grundlegender Texte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1799), S. 209-228.

Lücke, Bärbel: *Faust und Margarethe als Untote. Zu Elfriede Jelineks „FaustIn and out. Sekundärdrاما zu Urfaust“ – offene/verdrängte Wahrheiten in freiheitlichen Zeiten*. In: JELINEK[JAHR]BUCH. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2012, S. 23-62.

Luhmann, Niklas: *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. Bd. 3*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989.

Lützel, Paul Michael: *Von der Präsenz der Geschichte. Postmoderne Konstellationen in der Erzählliteratur der Gegenwart*. In: *Neue Rundschau* H. 1, 104. Jahrgang (1993), S. 91-106.

Mead, Stephen X.: „*Thou art chang'd*“: *public value and personal identity in ‚Troilus and Cressida‘*. In: *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*. Vol. 22, no. 2 (1992), S. 237-259.

Meinel, Rüdiger: *Versuch einer Lesehilfe*. In: Vereinigte Bühnen Graz/Steiermark, Schauspiel Graz, Programmheft Nr. 11. *Troiluswahn und Cressidatheater*. Graz, Spielzeit 1994/1995, S. 3-77.

Meurer, Petra: *Theatrale Räume. Theaterästhetische Entwürfe in Stücken von Werner Schwab, Elfriede Jelinek und Peter Handke*. Berlin: LIT Verlag 2007 (= Literatur – Theater – Medien, Bd. 3).

Miesbacher, Harald: *Die Anatomie des Schwabischen. Werner Schwabs Dramensprache*. Graz/Wien: Droschl 2003 (= DOSSIER EXTRA).

Miesbacher, Harald: *Das „Schwabische“ – Zwischen Dekonstruktion und Rekonstruktion*. In: *manuskripte. Zeitschrift für Literatur*. H. 156 (Juni 2002), S. 135-139.

Müller-Kampel, Beatrix: *Trauriger Riese auf dem Theaterstrich. Werner Schwab und die Theaterkritik*. In: Nickel, Gunther (Hg.): *Beiträge zur Geschichte der Theaterkritik*. Tübingen: Francke 2007 (= Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, Bd. 35), S. 389-430.

Nagel, Ivan: *Troilus und Cressida. Shakespeare über Krieg und Liebe*. In: Salzburger Festspiele/Theater Basel, Programmheft. *Troilus und Cressida*. Salzburg, Festspiele 1998, S. 8-17.

Naumann, Walter: *Auflösung und Neugeburt in Goethes ‚Faust‘*. In: Fülleborn, Ulrich/Engel, Manfred (Hg.): *Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne. Ein internationales Symposium*. München: Wilhelm Fink 1988, S. 155-171.

Neumaier, Otto: *Hybrididentität in der Populärmusik und anderen Künsten*. In: Brügge, Joachim (Hg.): *Coverstrategien in der Populärmusik nach 1960. Beiträge der Tagung vom 1. und 2. Juni 2012 in Salzburg*. Freiburg i. Br. u. a.: Rombach Verlag 2013 (= Rombach Wissenschaften Reihe „klang-reden“. Schriften zur Musikalischen Rezeptions- und Interpretationsgeschichte, Bd. 11), S. 73-101.

Neuse, Erna: *Die Funktion von Motiven und stereotypen Wendungen in Schnitzlers „Reigen“*. In: *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur*. Vol. 4 (1972), S. 356-370.

Nuber, Achim: *Traditionelle Modernität in Werner Schwabs Erzähltext „Abfall, Bergland, Cäsar. Eine Menschengsammlung“*. In: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft*. 1. Halbband, Jahrgang XXVI (1995), S. 65-74.

N. N.: *Die Chronik. Die Inszenierungen der Spielzeiten von 1976/77 bis 2000/01*. In: Dultz, Sabine (Hg.): *Die Münchner Kammerspiele. Mit Dieter Dorn und Michael Wachsmann. Schauspieler – Regisseure – Aufführungen 1976 bis 2001*. München/Wien: Carl Hanser Verlag 2001, S. 564-593.

N. N.: *Ganz einfach: Wir wollten nur alles. Dieter Dorn und Michael Wachsmann im Gespräch – ein Rückblick*. In: Dultz, Sabine (Hg.): *Die Münchner Kammerspiele. Mit Dieter Dorn und Michael Wachsmann. Schauspieler – Regisseure – Aufführungen 1976 bis 2001*. München/Wien: Carl Hanser Verlag 2001, S. 6-29.

N. N.: *Hypostasierung*. In: Hügli, Anton/Lübcke, Poul (Hg.): *Philosophielexikon. Personen und Begriffe der abendländischen Philosophie von der Antike bis zur Gegenwart*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2013, S. 412.

Orthofer, Ingeborg/Schwar, Stefan: *Werner Schwab (1958-1994)*. In: Allkemper, Alo/Eke, Norbert Otto (Hg.): *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Erich Schmidt 2000, S. 884-899.

Orthofer, Ingeborg/Weibel, Peter: *EDITORIAL*. In: Orthofer, Ingeborg/Weibel, Peter (Hg.): *Über SCHWABTexte*. Graz/Wien: Droschl 1996, S. 7-15.

Pelka, Artur: *Körper(sub)versionen. Zum Körperdiskurs in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Werner Schwab*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2005 (= Gießener Arbeiten zur Neueren Deutschen Literatur und Literaturwissenschaft, Bd. 25).

Pendzich, Marc: *Von der Coverversion zum Hitrecycling. Historische, ökonomische und rechtliche Aspekte eines zentralen Phänomens der Pop- und Rockmusik*. Münster: Lit Verlag 2004 (= Populäre Musik und Jazz in der Forschung. Interdisziplinäre Studien, Bd. 11).

Pfister, Manfred: *Bezugsfelder der Intertextualität. Zur Systemreferenz*. In: Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer 1985 (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 35), S. 52-58.

Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Fink ¹¹2001 (= UTB 580).

Pfister, Manfred: *Konzepte von Intertextualität*. In: Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer 1985 (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 35), S. 1-30.

Pfoser, Alfred: *Rund um den „Reigen“: Eine interpretatorische Einführung*. In: Pfoser, Alfred/Pfoser-Schewig, Kristina/Renner, Gerhard: *Schnitzlers „Reigen“. Der Skandal. Band 1*. Frankfurt a. M.: Fischer 1993, S. 13-42.

Pfoser, Alfred: *Zweimal „Reigen“ oder die Witze der Geschlechtlichkeit*. In: Schauspielhaus-Keller, Programmheft Nr. 3. *DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER*. Zürich, Spielzeit 1994/1995, S. 16-20.

Piscator, Erwin: *Totaltheater und totales Theater*. In: Piscator, Erwin: *Theater Film Politik. Ausgewählte Schriften*. Hg. v. Ludwig Hoffmann. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1980, S. 439-441.

Polt-Heinzl, Evelyne: *Schnitzlers „Reigen“ – sozialpsychologische Momentaufnahmen*. In: Polt-Heinzl, Evelyne/Steinlechner, Gisela (Hg.): *Arthur Schnitzler. Affairen und Affekte*. Wien: Christian Brandstätter Verlag 2006, S. 49-59.

Poole, Ralph J.: *(Kein) Cover in der Literatur? Literarische Coverstrategien der Postmoderne*. In: Brügge, Joachim (Hg.): *Coverstrategien in der Populärmusik nach 1960. Beiträge der Tagung vom 1. und 2. Juni 2012 in Salzburg*. Freiburg i. Br. u. a.: Rombach Verlag 2013 (= Rombach Wissenschaften Reihe „klang-reden“. Schriften zur Musikalischen Rezeptions- und Interpretationsgeschichte, Bd. 11), S. 103-128.

Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Berlin: De Gruyter 1997 (= Theatron, Bd. 22).

Redaktion: *Editorial. Die Highlights im Februar*. In: *Bühne. Österreichs Theater- und Kulturmagazin* (2018, Nr. 2), S. 5.

Reitani, Luigi: *Übersetzung*. In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: Metzler ³2007, S. 789-791.

Roselt, Jens: *Dialog/Monolog*. In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler 2005, S. 67-72.

Roselt, Jens: *In Ausnahmeständen. Schauspieler im postdramatischen Theater*. In: *Theater fürs 21. Jahrhundert. TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur*. Sonderband (XI/04), S. 166-176.

Ruckhäberle, Hans-Joachim: *Notizen zu „Troilus und Cressida“*. In: Münchner Kammerspiele, Programmheft Nr. 4 A. *Troilus und Cressida*. München, Spielzeit 1985/1986, S. 2-8.

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

Samstad, Christina: *Der Totentanz. Transformation und Destruktion in Dramentexten des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2011 (= MeLis. Medien – Literaturen – Sprachen in Anglistik/Amerikanistik, Germanistik und Romanistik, Bd. 11).

Scheffel, Michael: *Nachwort*. In: Schnitzler, Arthur: *Reigen. Zehn Dialoge*. Hg. v. Michael Scheffel. Stuttgart: Reclam 2002 (= RUB 18158), S. 135-147.

Schlösser, Hermann: *Gedankenstriche. Arthur Schnitzlers ‚Reigen‘ und die Kunst der Aussparung*. In: Polt-Heinzl, Evelyne/Steinlechner, Gisela (Hg.): *Arthur Schnitzler. Affairen und Affekte*. Wien: Christian Brandstätter Verlag 2006, S. 35-45.

Schmalz, Ferdinand: *der herzerlfresser*. In: *Theater heute. Das Stück* (2016, H. 1).

Schmidt, Christina: *SPRECHEN SEIN. Elfriede Jelineks Theater der Sprachflächen*. In: *Sprache im technischen Zeitalter*. 153 (2000), S. 65-74.

Schmiedl, Barbara: *„Schrott mit einer schrotenen Halbwertszeit“*. Werner Schwab, seine Arbeitsmethode und die Rezeption seiner Werke in den Medien. Graz, Diplomarbeit 1996.

Schneider, Gerd K.: *„Ich will jeden Tag einen Haufen Sternschnuppen auf mich niederregnen sehen“*. Zur künstlerischen Rezeption von Arthur Schnitzlers „Reigen“ in Österreich, Deutschland und den USA. Wien: Praesens 2008.

Schneider, Gerd K./Braunwarth, Peter Michael (Hg.): *Ringel-Ringel-Reigen. Parodien von Arthur Schnitzlers „Reigen“*. Wien: Sonderzahl 2005.

Schnitzler, Arthur: *Buch der Sprüche und Bedenken. Aphorismen und Fragmente*. In: Schnitzler, Arthur: *Gesammelte Werke. Aphorismen und Betrachtungen*. Hg. v. Robert O. Weiss. Frankfurt a. M.: Fischer 1967, S. 7-133.

Schödel, Helmut: *Seele brennt. Der Dichter Werner Schwab*. Wien: Deuticke 1995.

Schöne, Albrecht: *Johann Wolfgang Goethe. Faust. Kommentare*. (Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, vierzig Bände hg. v. Apel, Friedmar u. a., Bd. 7/2). Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1994 (= Bibliothek deutscher Klassiker, 114).

Schöblier, Franziska: *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*. Tübingen: Narr 2004 (= Forum modernes Theater, Bd. 33).

Schöblier, Franziska: *Dramatik/Postdramatik, Theatralität und Installation: Elfriede Jelineks begehbare Landschaften*. In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa (Hg.): *„Postdramatik“*. Reflexion und Revision. Wien: Praesens Verlag 2015 (= Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek Forschungszentrums, Bd. 11), S. 297-307.

Schulz, Gerhard: *Faust und der Fortschritt*. In: Fülleborn, Ulrich/Engel, Manfred (Hg.): *Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne. Ein internationales Symposium*. München: Wilhelm Fink 1988, S. 173- 194.

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

Schumacher, Eckhard: *Wechselbalgvorgänge, plötzlich abschweifend*. Zu Werner Schwabs „Coverdramen“. In: Schwab, Werner: *Coverdramen. Mit einem Nachwort von Eckhard Schumacher*. (Werner Schwab Werke hg. v. Ingeborg Orthofer, Bd. 8). Graz: Droschl 2009, S. 240-246.

Schwab, Werner: *Abfall, Bergland, Cäsar. Eine Menschensammlung. Mit einem Nachwort von Elisabeth Strowick*. (Werner Schwab Werke hg. v. Ingeborg Orthofer, Bd. 2). Graz/Wien: Droschl 2008.

Schwab, Werner: *Antiklimax*. In: Schwab, Werner: *Coverdramen. Mit einem Nachwort von Eckhard Schumacher*. (Werner Schwab Werke hg. v. Ingeborg Orthofer, Bd. 8). Graz: Droschl 2009, S. 189-231.

Schwab, Werner: *Der Dreck und das Gute. Das Gute und der Dreck*. („Essay“ eine Literatur-Reihe hg. v. Walter Grond). Graz/Wien: Droschl 1992.

Schwab, Werner: *Endlich tot endlich keine Luft mehr. Ein Theaterzernichtungslustspiel*. In: Schwab, Werner: *Königskomödien. Mit einem Nachwort von Elfriede Jelinek*. (Werner Schwab Werke hg. v. Ingeborg Orthofer, Bd. 7). Graz: Droschl 2010, S. 209-279.

Schwab, Werner: *ESKALATION ordinär. Ein Schwitzkastenschwank in sieben Affekten*. In: Schwab, Werner: *Königskomödien. Mit einem Nachwort von Elfriede Jelinek*. (Werner Schwab Werke hg. v. Ingeborg Orthofer, Bd. 7). Graz: Droschl 2010, S. 343-405.

Schwab, Werner: *Mein Hundemund. Das Schauspiel. Vier Szenen*. In: Schwab, Werner: *Fäkaliendramen*. Graz/Wien: Droschl 2007, S. 179-235.

Schwab, Werner: *Der Mensch, der Schreibmuskel, der Suchtfetzen. Gespräche, Interviews, Essays. Mit einem Nachwort von Diedrich Diederichsen*. (Werner Schwab Werke hg. v. Ingeborg Orthofer, Bd. 9). Graz/Wien: Droschl 2016.

Schwab, Werner: *MESALLIANCE aber wir ficken uns prächtig. Eine Variationskomödie*. In: Schwab, Werner: *Königskomödien. Mit einem Nachwort von Elfriede Jelinek*. (Werner Schwab Werke hg. v. Ingeborg Orthofer, Bd. 7). Graz: Droschl 2010, S. 129-207.

Schwab, Werner: *Pornogeographie. Sieben Gerüchte*. In: Schwab, Werner: *Königskomödien. Mit einem Nachwort von Elfriede Jelinek*. (Werner Schwab Werke hg. v. Ingeborg Orthofer, Bd. 7). Graz: Droschl 2010, S. 281-342.

Schwab, Werner: *Die Präsidentinnen. Drei Szenen*. In: Schwab, Werner: *Fäkaliendramen*. Graz/Wien: Droschl 2007, S. 11-58.

Schwab, Werner: *ÜBERGEWICHT, unwichtig: UNIFORM. Ein europäisches Abendmahl*. In: Schwab, Werner: *Fäkaliendramen*. Graz/Wien: Droschl 2007, S. 59-120.

Schwab, Werner: *Volksvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos. Eine Radikalkomödie*. In: Schwab, Werner: *Fäkaliendramen*. Graz/Wien: Droschl 2007, S. 121-177.

Schwar, Stefan: „*ERZÄHLFETZEN : CHRONOLOGISCH*“. *Notizen zu den frühen Prosaarbeiten Werner Schwabs*. In: Fuchs, Gerhard/Pechmann, Paul (Hg.): *Werner Schwab*. Graz: Droschl 2000 (= Dossier. Die Buchreihe über österreichische Autoren, Bd. 16), S. 81-102.

Schwar, Stefan: „*Musik enigmatisch erratisch unsympathisch ... einfach großartig*“. *Werner Schwab und die Musik*. In: Melzer, Gerhard/Pechmann, Paul: *Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur. Bernhard – Handke – Jelinek – Jonke – Rühm – Schwab*. Wien: Sonderzahl Verlag 2003, S. 151-170.

Schweikle, Günther: *Bearbeitung*. In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: Metzler ³2007, S. 73.

Schweikle, Günther: *Paraphrase*. In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: Metzler ³2007, S. 571.

Simhandl, Peter: *Theatergeschichte in einem Band*. Berlin: Henschel 1996.

Sprengel, Peter: *Reigen. Zehn Dialoge. Die ungeschriebenen Regeln der Liebe*. In: Kim, Hee-Ju/Saße, Günter (Hg.): *Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen*. Stuttgart: Reclam 2007 (= RUB 17532), S. 101-116.

Staehle, Ulrich: *Werner Schwab. Der Aufstieg eines Theaterautors*. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz, Akad. Verl. Stuttgart 2008 (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Nr. 443).

Stephan, Inge: *Goethes Spätwerk als Bilanz der Epoche*. In: Beutin, Wolfgang u. a.: *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler ⁷2008, S. 227-230.

Stradner, Richard: *PUNK::SCHWAB:ARTAUD oder Fick zurück was dich zufickt (die SPRACHE)*. In: Fuchs, Gerhard/Pechmann, Paul (Hg.): *Werner Schwab*. Graz: Droschl 2000 (= Dossier. Die Buchreihe über österreichische Autoren, Bd. 16), S. 155-173.

Stricker, Achim: *Text-Raum. Strategien nicht-dramatischer Theatertexte. Gertrude Stein, Heiner Müller, Werner Schwab, Rainald Goetz*. Heidelberg: Winter 2007 (= Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft, Bd. 35).

Strowick, Elisabeth: „*küchenschlauchfehler*“. *Zu Werner Schwabs ‚Abfall, Bergland, Cäsar. Eine Menschensammlung‘*. In: Schwab, Werner: *Abfall, Bergland, Cäsar. Eine Menschensammlung. Mit einem Nachwort von Elisabeth Strowick*. (Werner Schwab Werke hg. v. Ingeborg Orthofer, Bd. 2). Graz/Wien: Droschl 2008, S. 135-143.

Suerbaum, Ulrich: *Der Shakespeare-Führer. Mit 49 Abbildungen*. Stuttgart: Reclam ²2006 (= RUB 17663).

Szabó, Brigitta: *Prometheus, Faust und Mephistopheles. Die Goetheschen Rebellen*. In: Bernáth, Árpád/Mitnyán, Lajos/Simon-Szabó, Ágnes (Hg.): *Faust I und kein Ende. Studien zu Goethes Werk*. Szeged: Grimm Verlag 2012 (= Acta Germanica, Bd. 13), S. 201-214.

Terwort, Nicole: *Ich-Entwertung und Identitätsverlust in Arthur Schnitzlers Dramen: „Reigen“, „Anatol“ und „Komtesse Mizzi“*. In: Lindken, Hans-Ulrich (Hg.): *Das Magische Dreieck. Polnisch-deutsche Aspekte zur österreichischen und deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1992 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1308), S. 10-28.

Thomé, Horst: *Arthur Schnitzlers „Reigen“ und die Sexualanthropologie der Jahrhundertwende*. In: *Arthur Schnitzler. TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur*. Bd. 138/139 (1998), S. 102-113.

Thompson, Ann: *Shakespeare's Chaucer. A Study in Literary Origins*. Liverpool: Liverpool University Press 1978 (= Liverpool English Texts and Studies, Bd. 16).

Tillmann, Markus: *Populäre Musik und Pop-Literatur. Zur Intermedialität literarischer und musikalischer Produktionsästhetik in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld: transcript 2013 (= Lettre).

Trunz, Erich: *Anmerkungen. Erster Teil*. In: Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust*. Hg. u. komm. v. Erich Trunz. Jubiläumsausgabe. München: C.H. Beck 2010, S. 512-581.

Trunz, Erich: *Nachwort*. In: Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust*. Hg. u. komm. v. Erich Trunz. Jubiläumsausgabe. München: C.H. Beck 2010, S. 470-504.

Ullmaier, Johannes: *Destruktive Cover-Versionen*. In: *testcard. beiträge zur popgeschichte*. Nr. 1 (1995), 2. Auflage (1997), S. 60-87.

Ulm Sanford, Gerlinde: *Zu Werner Schwabs „Faust:: Mein Brustkorb: Mein Helm.“* In: *Modern Austrian Literature. Special Issue. Austrian Literature in Transition. New Authors – New Themes – New Trends. A Journal devoted to Austrian Literature and Culture of the 19th and 20th Centuries*. Vol. 31, Nos. 3/4 (1998), S. 332-355.

Vieweg-Marks, Karin: *Metadrama und englisches Gegenwartsdrama*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang 1989 (= Literarische Studien, Bd. 1).

Vogel, Juliane: *Hautnähe und Körperhaftung. Kleider bei Arthur Schnitzler*. In: Polt-Heinzl, Evelyne/Steinlechner, Gisela (Hg.): *Arthur Schnitzler. Affairen und Affekte*. Wien: Christian Brandstätter Verlag 2006, S. 25-33.

Wege, Carl: *Totaltheater*. In: Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ³1992, S. 1054.

Weinstein, Deena: *The History of Rock's Pasts through Rock Covers*. In: Swiss, Thomas/Sloop, John/Herman, Andrew (Hg.): *Mapping the Beat. Popular Music and Contemporary Theory*. Malden u. a.: Blackwell Publishers 1998, S. 137-151.

Wende, Waltraud: *Persiflage*. In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: Metzler ³2007, S. 578.

Wende, Waltraud: *Travestie*. In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: Metzler ³2007, S. 780.

Wicke, Peter: „*The Times They Are A-Changin' ...*“ *Die Entwicklung der Popmusik seit den 1960er Jahren – Versuch eines Überblicks*. In: Brügge, Joachim (Hg.): *Coverstrategien in der Populärmusik nach 1960. Beiträge der Tagung vom 1. und 2. Juni 2012 in Salzburg*. Freiburg i. Br. u. a.: Rombach Verlag 2013 (= Rombach Wissenschaften Reihe „klang-reden“. Schriften zur Musikalischen Rezeptions- und Interpretationsgeschichte, Bd. 11), S. 15-39.

Wiegand, Karsten: *[Besetzungsliste.]* In: Hans Otto Theater, Programmheft. *FAUST:: MEIN BRUSTKORB: MEIN HELM*. Potsdam, Spielzeit 1994/1995, S. 3.

Willems, Marianne: *Das Problem der Individualität als Herausforderung an die Semantik im Sturm und Drang. Studien zu Goethes „Brief des Pastors zu *** an den neuen Pastor zu ***“, „Götz von Berlichingen“ und „Clavigo“*. Tübingen: Niemeyer 1995 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 52).

Willems, Marianne: *Stella. Ein Schauspiel für Liebende. Über den Zusammenhang von Liebe, Individualität und Kunstautonomie*. In: Eibl, Karl/Willems, Marianne (Hg.): *Individualität*. Hamburg: Meiner 1996 (= Aufklärung, Jg. 9, H. 2), S. 39-76.

Wolkowicz, Anna: Zwei „Reigen“. *Zu Werner Schwabs Schnitzler-Paraphrase*. In: Surowska, Barbara (Hg.): *Das intellektuelle Europa der Jahrhundertwenden*. Warschau: Universität Warschau 2000, S. 159-167.

Wunderlich, Heidi: *DRAMATIS PERSONA: (Exit.). Die Auflösung der dramatischen Person als produktive Überschreitung*. Berlin: Logos-Verlag 2001.

Wünsch, Marianne: *Reigen. Zehn Dialoge*. In: Jürgensen, Christoph u. a. (Hg.): *Schnitzler-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2014, S. 69-73.

Zeuch, Ulrike: *Das Verhältnis von Literatur und Philosophie am Beispiel von Goethes „Faust“*. In: Bernáth, Árpád/Mitnyán, Lajos/Simon-Szabó, Ágnes (Hg.): *Faust I und kein Ende. Studien zu Goethes Werk*. Szeged: Grimm Verlag 2012 (= Acta Germanica, Bd. 13), S. 17-36.

Zima, Peter V.: *Ästhetische Negation. Das Subjekt, das Schöne und das Erhabene von Mallarmé und Valéry zu Adorno und Lyotard*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.

6.3. Interviews, Gespräche, Portraits, Kritiken

Bartens, Gisela: „*Shakespeare als Folie*“. In *Hamburg hat man vor „Troiluswahn und Cressidatheater“ das Handtuch geworfen – jetzt bringt Graz eine Hommage an Werner Schwab*. In: *Kleine Zeitung Graz* (25.03.1995), S. 50.

Bauer, Wolfgang: *Wolfgang Bauer spricht mit Werner Schwab*. In: *derzeit. 31 Tage Kultur in Graz* (1993, H. 8), S. 4-7.

Bazinger, Irene: *Faustmaschine und Reißwolf. Die Einstürzenden Neubauten spielen ab Sonnabend in Potsdam Theater*. In: *Berliner Zeitung* (29.10.1994), S. 26.

Bazinger, Irene: *Osterspaziergang durch Endzeit-Gerümpel. Werner Schwabs „Faust“-Paraphrase wird morgen in Potsdam uraufgeführt.* In: *Der Standard* (28.10.1994), S. 31.

Behr, Martin: *Der Endsieg der Heimtücke wirrer [sic!] Alptraum in Zeitlupe. Werner Schwabs „Troiluswahn und Cressidatheater“ im Grazer Schauspielhaus.* In: *Salzburger Nachrichten* (27.03.1995), S. 7.

Behr, Martin: *Vorstadt als Kriegsschauplatz. Als nächstes: der „Faust“-Stoff. SN-Redakteur Martin Behr sprach mit Werner Schwab über ihn und sein neues Stück.* *Salzburger Nachrichten*, (3.10.1992) In: Schwab, Werner: *Der Mensch, der Schreibmuskel, der Suchtfetzen. Gespräche, Interviews, Essays. Mit einem Nachwort von Diedrich Diederichsen.* (Werner Schwab Werke hg. v. Ingeborg Orthofer, Bd. 9). Graz/Wien: Droschl 2016, S. 117-120.

Brug, Manuel: *Hohler Fäustling. Theatralische Leichenfledderei: In Potsdam scheitert eine öde „Faust“-Bearbeitung aus dem Nachlaß von Werner Schwab.* In: *Wochenpost* (03.11.1994), S. 28.

Bubner, Christiane: *Gespräch mit dem Autor Werner Schwab. Schauspielhaus Bochum, Programmheft, 06.03.1993.* In: Schwab, Werner: *Der Mensch, der Schreibmuskel, der Suchtfetzen. Gespräche, Interviews, Essays. Mit einem Nachwort von Diedrich Diederichsen.* (Werner Schwab Werke hg. v. Ingeborg Orthofer, Bd. 9). Graz/Wien: Droschl 2016, S. 195-207.

Dath, Dietmar/Diederichsen, Diedrich/Goetz, Rainald: *Politik fürs Publikum?* In: *Spex. Das Magazin für Popkultur* (1999, H. 12), S. 94-99.

de Frenne, Gudrun: *Was ist so reizvoll an Exkrementen? Der Dramatiker Werner Schwab gibt Antwort.* *ZITTY, April 1993.* In: Schwab, Werner: *Der Mensch, der Schreibmuskel, der Suchtfetzen. Gespräche, Interviews, Essays. Mit einem Nachwort von Diedrich Diederichsen.* (Werner Schwab Werke hg. v. Ingeborg Orthofer, Bd. 9). Graz/Wien: Droschl 2016, S. 213-217.

Dittrich, Rüdiger: *Schwabs verschraubter Reigen als ein wahres Spiel der Lust. Amélie Niermeyer inszeniert einen munteren Tanz von Höhepunkt zu Höhepunkt.* In: *Gießener Anzeiger, Service-Magazin* (20.09.1997), S. 14.

Haider, Hans: *Im Ruinentheater vor Troja.* In: *Die Presse Wien* (27.03.1995), S. 17.

Harder, Charlotte: *Komet der Postmoderne.* In: *Skyline* (1992, H. 11), S. 12/13.

Höbel, Wolfgang: *Das Gute und der Dreck. Warum Werner Schwab genau der Erfolgsdramatiker ist, den das deutschsprachige Gegenwartstheater verdient – ein Portrait.* In: *Süddeutsche Zeitung* (05.11.1992), S. 19.

Huber-Lang, Wolfgang: *Die Buhlschaft als Tod. Ferdinand Schmalz. Der Bachmann-Preisträger über Domplatz und Donauinselfest, sein Stück „jedermann (stirbt)“ und seine Roman-Zukunft.* In: *Bühne. Österreichs Theater- und Kulturmagazin* (2018, Nr. 2), S. 20.

Hütter, Frido: *Im Höchstschwab-Massiv.* In: *Kleine Zeitung Graz* (13.01.1997), S. 34.

- Kahle, Ulrike: *Hamburg: Grazkunst ist Sprachkunst*. In: *Theater heute* (1992, H. 8), S. 42.
- Koberg, Roland/Nüchtern, Klaus: *Vernichten, ohne sich anzuputzen*. In: *Falter* (1992, Beilage zu Nr. 40), S. 1, S. 3-5.
- Kohse, Petra: *Urkomisch und gruselig real*. In: *die tageszeitung* (04.04.1996), S. 16.
- Köpke, Horst: *Viel Bewegung, leerlaufend*. In: *Frankfurter Rundschau* (23.09.1997), S. 10.
- Kralicek, Wolfgang: *Hector auf dem Campinggrill. Die definitiv vorletzte Schwab-Uraufführung: „Troiluswahn und Cressidatheater“ in Graz*. In: *Theater heute* (1995, H. 5), S. 18/19.
- Kralicek, Wolfgang: *Interview Werner Schwab. Wolfgang Kralicek, 26.11.1990*. In: Schwab, Werner: *Der Mensch, der Schreibmuskel, der Suchtfetzen. Gespräche, Interviews, Essays. Mit einem Nachwort von Diedrich Diederichsen*. (Werner Schwab Werke hg. v. Ingeborg Orthofer, Bd. 9). Graz/Wien: Droschl 2016, S. 7-14.
- Kranz, Dieter: *Aus dem Nachlaß. Werner Schwabs „Faust: Mein Brustkorb: Mein Helm“*. In: *Frankfurter Rundschau* (02.11.1994), S. 8.
- Krause, Werner: *Sprachschmerzlektionen*. In: *Kleine Zeitung* (27.03.1995), S. 51.
- Krause, Werner: *Werner Schwab*. In: *Literatencafé Frankfurt 1991. Österreichische Literatur 1991*. Graz: Droschl 1991, S. 20-23.
- Krieger, Gottfried: *Mir ist ziemlich wurscht, wo ich mein Gehirn reinballere*. Neue Zeit (Graz), (22.10.1992) In: Schwab, Werner: *Der Mensch, der Schreibmuskel, der Suchtfetzen. Gespräche, Interviews, Essays. Mit einem Nachwort von Diedrich Diederichsen*. (Werner Schwab Werke hg. v. Ingeborg Orthofer, Bd. 9). Graz/Wien: Droschl 2016, S. 148-150.
- Löffler, Sigrid: *Meeting Mr. Kaltschnauz*. In: *profil* (01.06.1992), S. 75.
- Löffler, Sigrid: *Shakespeare rächt sich*. In: *Süddeutsche Zeitung* (28.03.1995), S. 14.
- Lohs, Lothar: *„Es ist alles unmöglich, solange man am Leben ist“*. Ein Portrait des Grazer Dramatikers Werner Schwab, dem jüngsten Kometen am Theaterhimmel. In: *Die Bühne. Das österreichische Kulturmagazin* (1991, H. 12), S. 94-99.
- Lohs, Lothar: *Der Schrottplatz, auf dem ich spiele*. In: *Der Standard* (23./24.11.1991), S. 13.
- Loibl, Elisabeth: *Philosoph & Popstar. Basta, November 1992*. In: Schwab, Werner: *Der Mensch, der Schreibmuskel, der Suchtfetzen. Gespräche, Interviews, Essays. Mit einem Nachwort von Diedrich Diederichsen*. (Werner Schwab Werke hg. v. Ingeborg Orthofer, Bd. 9). Graz/Wien: Droschl 2016, S. 151-157.
- Loibl, Elisabeth: *Punk und Theater. Nach den Fäkaliendramen und den Königskomödien werden nun die Coverdramen erscheinen: Werner Schwab ist einer der erfolgreichsten und produktivsten Dramatiker Österreichs*. In: *Buchkultur* (1993, H. 19), S. 54-56.

Lux, Joachim: *Werner Schwab im Gespräch mit Joachim Lux. Düsseldorfer Schauspielhaus, Programmheft, 19.09.1992.* In: Schwab, Werner: *Der Mensch, der Schreibmuskel, der Suchtfetzen. Gespräche, Interviews, Essays. Mit einem Nachwort von Diedrich Diederichsen.* (Werner Schwab Werke hg. v. Ingeborg Orthofer, Bd. 9). Graz/Wien: Droschl 2016, S. 79-91.

Melzer, Gerhard: *MINIDRAMEN DER SPRACHE. Uraufführung von Werner Schwabs „Troiluswahn und Cressidatheater“ in Graz.* In: Fuchs, Gerhard/Pechmann, Paul (Hg.): *Werner Schwab.* Graz: Droschl 2000 (= Dossier, Die Buchreihe über österreichische Autoren, Bd. 16), S. 239-242.

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

Molden, Ernst: „*Das verwest ja*“. *Vor der zweiten Schwab-Uraufführung am ‚Schauspielhaus‘ – ein Gespräch. Gegenwart Gegenwart, 1991.* In: Schwab, Werner: *Der Mensch, der Schreibmuskel, der Suchtfetzen. Gespräche, Interviews, Essays. Mit einem Nachwort von Diedrich Diederichsen.* (Werner Schwab Werke hg. v. Ingeborg Orthofer, Bd. 9). Graz/Wien: Droschl 2016, S. 34-38.

Nef, Ernst: *Der Mensch, die Sache – und die Wut darob. Das Werk des Dramatikers Werner Schwab.* In: *Schweizer Monatshefte. Für Politik Wirtschaft Kultur* (1995, H. 11), S. 30-32.

Pees, Matthias: *Aus dem Sudelbuch eines Übermenschen. Anmerkungen zum dramatischen Aufsteiger des letzten Jahres – eine Schwabvernichtung.* In: *Berliner Zeitung* (06.01.1993), S. 26.

Persché, Gerhard: *Ganz privat: Schwabs „Reizender Reigen ...“ ...ohne den reizenden Herrn Schnitzler.* In: *Der Standard* (17.03.1995), S. 31.

phg: *Schwabs hinterlassener „Faust“.* In: *Die Presse* (03.11.1994), S. 20.

Reiter, Wolfgang: *EINE GROSSGUTE SAUEREI. Dreimal Werner Schwab. Beinahe ein Uraufführungsreigen. Doch die Polizei hat den ersten Teil verhindert.* In: Fuchs, Gerhard/Pechmann, Paul (Hg.): *Werner Schwab.* Graz: Droschl 2000 (= Dossier, Die Buchreihe über österreichische Autoren, Bd. 16), S. 236-239.

Rheinländer, Jörg: *Holzfäller der deutschen Gegenwarts-Dramatik. Ein Gespräch mit Theaterautor Werner Schwab, dessen Stück „Präsidentinnen“ jetzt in Frankfurt seine Uraufführung (deutsche Erstaufführung! Anm. d. Verf.) erlebt.* In: *Frankfurter Rundschau* (02./03.10.1992), S. 26.

ru/wg: *Vom Un-Sinn zum Unsinn.* In: *Neues Volksblatt Linz* (27.03.1995), S. 16.

Schaper, Rüdiger: *Der Ekel vor dem Buch. Werner Schwabs „Faust“-Paraphrase: eine posthume Uraufführung in Potsdam.* In: *Süddeutsche Zeitung (München)* (02.11.1994), S. 13.

Schmidt, Kekke: „*Für mich ist es einfach Energie*“ – *FM Einheit im Gespräch mit Kekke Schmidt.* In: *Studio Werkhaus Mannheim, Programmheft Nr. 31. Volksvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos.* Mannheim, Spielzeit 1997/1998, S. 7-10.

Schwab, Werner: „*Das Gescheiteste ist' eh, man bleibt im Bett*“ (Schwab über Schwab). In: Staatstheater Hannover-Ballhaus, Programmheft Nr. 47. *Volksvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos*. Hannover, Spielzeit 1992/1993, S. 7-12.

Seidenfaden, Ingrid: *Zwischen Fäkaliendramen und Königskomödien. AZ-Gespräch mit dem Wiener Newcomer-Dramatiker Werner Schwab. ABENDZEITUNG, 1./2.2.1992*. In: Schwab, Werner: *Der Mensch, der Schreibmuskel, der Suchtfetzen. Gespräche, Interviews, Essays. Mit einem Nachwort von Diedrich Diederichsen*. (Werner Schwab Werke hg. v. Ingeborg Orthofer, Bd. 9). Graz/Wien: Droschl 2016, S. 54-57.

Siedenberg, Sven: *Erst die Sprache, dann der Mensch. Werner Schwab über sein Stück „Volksvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos“* In: *Süddeutsche Zeitung* (25.11.1991), S. 32.

Staehle, Ulrich: *Interview mit Eva-Maria Feitzinger am 8.6.06*. In: Staehle, Ulrich: *Werner Schwab. Der Aufstieg eines Theaterautors*. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz, Akad. Verl. Stuttgart 2008 (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Nr. 443), S. 106-112.

Staehle, Ulrich: *Interview mit Michael Tregor am 4.03.07*. In: Staehle, Ulrich: *Werner Schwab. Der Aufstieg eines Theaterautors*. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz, Akad. Verl. Stuttgart 2008 (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Nr. 443), S. 154-158.

Staehle, Ulrich: *Interview mit Monika Steil am 14.3.06*. In: Staehle, Ulrich: *Werner Schwab. Der Aufstieg eines Theaterautors*. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz, Akad. Verl. Stuttgart 2008 (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Nr. 443), S. 148-154.

Stöger, Gerhard: „*Punk war nie nihilistisch*“. In: *Falter. Stadtzeitung Wien Steiermark*. (Nr. 46/06), S. 24.

Trenkler, Thomas: „*Irgendwie so ein komischer Geniebetrieb*“. *Ein Gespräch mit Werner Schwab im Oktober 1992 über das Theater und manch anderes*. In: Fuchs, Gerhard/Pechmann, Paul (Hg.): *Werner Schwab*. Graz: Droschl 2000 (= Dossier, Die Buchreihe über österreichische Autoren, Bd. 16), S. 9-32.

Wille, Franz: *GOETHE TOT, OPERATION GELUNGEN. Imponierende Vernichtungen: Werner Schwabs „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“ in Potsdam uraufgeführt*. In Fuchs, Gerhard/Pechmann, Paul (Hg.): *Werner Schwab*. Graz: Droschl 2000 (= Dossier, Die Buchreihe über österreichische Autoren, Bd. 16), S. 227-229.

Wille, Franz: *Das wirkliche Vorspiel für die weichgekochte Liebe: das Sterben*. In: *Theater heute* (1995, H. 5), S. 13-17.

Witzeling, Klaus: „*Ich behandle Sprache so wie ein Bildhauer*“ *Erfolgsautor 1992: Dramatiker Werner Schwab im MORGENPOST-Gespräch*. (4.12.1992) In: Schwab, Werner: *Der Mensch, der Schreibmuskel, der Suchtfetzen. Gespräche, Interviews, Essays. Mit einem Nachwort von Diedrich Diederichsen*. (Werner Schwab Werke hg. v. Ingeborg Orthofer, Bd. 9). Graz/Wien: Droschl 2016, S. 185/186.

Witzeling, Klaus: „*Jeder Satz soll körperlich und sinnlich werden*“ *Werner Schwab zur Premiere seiner „Volksvernichtung“*. *Morgenpost*, (11.04.1992) In: Schwab, Werner: *Der Mensch, der Schreibmuskel, der Suchtfetzen. Gespräche, Interviews, Essays. Mit einem*

Nachwort von Diedrich Diederichsen. (Werner Schwab Werke hg. v. Ingeborg Orthofer, Bd. 9). Graz/Wien: Droschl 2016, S. 67/68.

Wohlfeil, Sebastian: *Orpheus des Gekröses. Gespräch mit dem österreichischen Hochdramatiker Werner Schwab.* In: *Express* (30.07.1993), S. 6-9.

Zimmermann, Stephan: *Der Götze des Drecks. Uraufführung von Werner Schwabs Fauststück in Potsdam.* In: *Neue Zürcher Zeitung* (01.11.1994), S. 21.

6.4. Onlinequellen

Audials: *Techno.* http://audials.com/de/genres/techno_musik.html (Zugriff: 15.02.2017).

Bartens, Daniela: *Werner Schwab: Abgesagt und angesagt – Korrespondenz 1983 bis 1993.* <http://www.literaturhaus-graz.at/werner-schwab-abgesagt-und-angesagt-korrespondenz-1983-bis-1993/> (Zugriff: 30.01.2018).

Behrendt, Barbara: *Ferdinand Schmalz über „am beispiel der butter“.* <http://www.theaterheute.de/blog/muelheimstuecke/ferdinand-schmalz-uber-beispiel-der-butter/> (Zugriff: 03.01.2017).

Behrendt, Barbara: *Vorspiel: Die Autorin Elfriede Jelinek.* <http://www.theaterheute.de/blog/muelheimstuecke/vorspiel-die-autorin-elfriede-jelinek/> (Zugriff: 17.08.2016).

Bodelier, Janine: *Der rechtliche Hintergrund von Coverversionen.* <http://www.soundandrecording.de/stories/der-rechtliche-hintergrund-von-coverversionen/> (Zugriff: 21.08.2016).

DUDEN online: *unerhört.* http://www.duden.de/rechtschreibung/unerhoert_un glaublich_besonders#Bedeutung3 (Zugriff: 03.02.2017).

Einstürzende Neubauten: *Der Tod ist ein Dandy.* <https://neubauten.org/de/Lyrics> (Zugriff: 15.05.2017).

Essl, Karlheinz: *Sample. Ein verwaschener Begriff.* <http://www.essl.at/bibliogr/musiklexikon-sample.html> (Zugriff: 21.08.2016).

Franz-Nabl-Institut für Literaturforschung: *Nachlass Werner Schwab* http://static.uni-graz.at/fileadmin/gewi-institute/Franz-Nabl-Institut/Bilder/2013_Gesamtaufnahme_Schwab1.pdf (Zugriff: 16.02.2017).

Halter, Martin: *Feuchte Träume von der wahren Bademeisterschaft. Ferdinand Schmalz leistet in Zürich „Thermalen Widerstand“.* <http://www.badische-zeitung.de/theater-2/feuchte-traeume-von-der-wahren-bademeisterschaft--127587509.html> (Zugriff: 03.01.2017).

Hoffmann, Michael: *Was ist Techno/Tekkno – Der Techno Guide.* <http://www.technoguide.de/a/Techno/Tekkno/Was-ist-Techno/Tekkno-Der-Techno-Guide.html> (Zugriff: 15.02.2017).

Isenberg, Michael: *Unterm Pflaster schlägt das Herz. Der Herzerlfresser – Ferdinand Schmalz' neues Stück am Schauspiel Leipzig radikal künstlich uraufgeführt.* http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11802:herzerlfresser-ferdinand-schmalz-neues-stueck-am-schauspiel-leipzig-radikal-kuenstlich-uraufgefuehrt&catid=38&Itemid=40 (Zugriff: 03.01.2017).

Jelinek, Elfriede: *Das Parasitär drama.* <http://www.elfriedejelinek.com/> (Zugriff: 04.03.2016).

Koberg, Roland: *Schrauben und Muttern.* In: *DIE ZEIT* (Printausgabe: 12.04.1996, [http://www.zeit.de/1996/16/Schrauben und Muttern/komplettansicht](http://www.zeit.de/1996/16/Schrauben_und_Muttern/komplettansicht) (Zugriff: 15.02.2017).

Kriechbaum, Reinhard: *Die Welt, die eilt, wie man ja selbst.* <http://www.drehpunktkultur.at/index.php/auf-den-buehnen/theater-kabarett/9125-die-welt-die-eilt-wie-man-ja-selbst> (Zugriff: 03.01.2017).

Literaturhaus Wien: *Werner Schwab: Coverdramen.* <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=7199> (Zugriff: 02.03.2017).

Literaturhaus Wien: *Werner Schwab – Kurzbiografie.* <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=6066> (Zugriff: 07.11.2017).

Literaturverlag Droschl: <http://www.droschl.com/autor/werner-schwab/> (Zugriff: 09.02.2018).

Mosser, Kurt: „Cover Songs“: *Ambiguity, Multivalence, Polysemy.* <http://www.popular-musicology-online.com/issues/02/mosser.html> (Zugriff: 22.02.2016).

Raunig, Gerald: *Einige Fragmente über Maschinen.* <http://eipcp.net/transversal/1106/raunig/de/print> (Zugriff: 21.02.2017).

Schauspielhaus Graz: *Programm Schauspielhaus Graz. Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm.* <http://www.schauspielhaus-graz.com/play-detail/faust-mein-brustkorb-mein-helm> (Zugriff: 02.10.2017).

Songtexte.com: *Es muss was Wunderbares sein. Songtext von Ralph Benatzky.* <http://www.songtexte.com/songtext/ralph-benatzky/es-muss-was-wunderbares-sein-4b428372.html> (Zugriff: 22.08.2017).

Trussina, Isa-Marie: *Auflistung der Aufführungen der „Coverdramen“ in den letzten fünf Jahren.* E-Mail vom 11.05.2017.

Trussina, Isa-Marie: *Aufführungen von „Troiluswahn und Cressidatheater“ nach der Uraufführung.* E-Mail vom 20.06.2017.

Verband Deutscher Bühnen- und Medienverlage, Theatertexte: <https://www.theatertexte.de/nav/2/2/2/searchP> (Zugriff: 01.03.2017).

Verband Deutscher Bühnen- und Medienverlage, Theatertexte (Brasch, Thomas: „Frauen. Krieg. Lustspiel“):

https://www.theatertexte.de/nav/2/2/2/werk?verlag_id=suhrkamp_verlag&wid=4506235&ebex3=2 (Zugriff: 01.03.2017).

Verband Deutscher Bühnen- und Medienverlage, Theatertexte (Trapp, Dietrich: „Liebe und Krieg. Eine Liebesgeschichte in den Wirren des Krieges“):

https://www.theatertexte.de/nav/2/2/2/werk?verlag_id=theaterstueckverlag&wid=1457240712&ebex3=2 (Zugriff: 01.03.2017).

Verband Deutscher Bühnen- und Medienverlage, Theatertexte (Wright, Nicholas: „Cressida“):

https://www.theatertexte.de/nav/2/2/2/werk?verlag_id=rowohlt_theaterverlag&wid=3815349&ebex3=2 (Zugriff: 01.03.2017).

6.5. Tonträger

Einstürzende Neubauten: *Faustmusik. Musik für „Faust:: Mein Brustkorb: Mein Helm“* von Werner Schwab. Rough Trade Records GmbH 1996.

7. Anhang

7.1. Abstract

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit den „Coverdramen“ des früh verstorbenen österreichischen Autors Werner Schwab. Sie entstanden in den frühen 1990er Jahren und wurden erstmals im Jahr 2009 gesammelt und der ursprünglichen Konzeption des Autors entsprechend in einem Band in folgender Konstellation ediert: „DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER“, „Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm“, „Troiluswahn und Cressidatheater“ und „Antiklimax“. Wie die Titel (mit Ausnahme des letzten Werkes, das ich nicht behandle) indizieren, bezieht sich Schwab in dieser von der Forschung im Vergleich zu seinen „Fäkaliendramen“ und „Königskomödien“ wenig beachteten Dramensammlung auf literarische Klassiker von Arthur Schnitzler, Johann Wolfgang von Goethe und William Shakespeare, überführt sie in seine gewaltige Sprachwelt bzw. schreibt sie auf seine ganz eigentümliche Art um, neu und fort. Der Fokus meiner Arbeit liegt auf dem Vergleich der Figurenkonzeption von Original und Coverversion basierend auf der These, dass die Vorlagen einen Aspekt in der Gestaltung der Figuren akzentuieren, den Schwab in spezifischer Weise aufgreift, intensiviert und dekonstruiert. Der Untersuchung dieser Transformationsprozesse, durch die gleichzeitig die Einheit der dramatischen Figur in ihrem traditionellen Verständnis auf verschiedenen Ebenen aufgebrochen wird (weshalb die Arbeit mit dem Zitat „Jede Personenhaftigkeit ist VOLLKOMMEN verloren“ aus „Troiluswahn und Cressidatheater“ betitelt ist), widme ich mich im Hauptteil mittels vergleichenden Einzelanalysen der Prätexte und der „Coverdramen“.

Als theoretische Basis dafür wird zunächst sowohl die im postdramatischen Theater gegebene Tendenz zur Auflösung einer klar umrissenen, psychologisch konturierten, „klassischen“ dramatischen Figur in Theatertexten erörtert als auch dem Begriff und Phänomen des „Cover(n)s“ aus musikwissenschaftlicher Sicht Beachtung geschenkt. Im Zusammenhang damit wird auch Schwabs Affinität zur Punk-Musik und -Kultur beleuchtet, um etwaige Rückschlüsse auf seine Schreibverfahren zu ziehen. Die speziell auf die Figuren ausgerichtete Hauptanalyse wird außerdem durch die Ermittlung intertextueller Verfahren allgemeiner Art in Schwabs „Coverdramen“ vorbereitet.

Mit dieser Arbeit werden die „Coverdramen“ nicht nur das erste Mal in ihrer Gesamtheit aufgrund eines erkenntnisleitenden Interesses auf bestimmte Punkte hin umfassend untersucht,

sondern die Ergebnisse eröffnen auch einen anderen Blick auf Schwabs literarischen Kosmos, u. a. durch den konkreten Versuch der Einordnung in das postdramatische Theaterschaffen.

7.2. Danksagung

Der größte Dank gilt meinen Eltern Erika und Johann Preindl, die mich stets bedingungslos unterstützt und mit viel Geduld und dem nötigen Humor auf den Abschluss dieser Arbeit gewartet haben.

Immer zur Seite gestanden ist mir Gerd. Er hat mich kulinarisch verwöhnt und in den richtigen Momenten aufgemuntert – das hat Leib und Seele gut getan.

In unzähligen Gesprächen hat mich Veronika motiviert und beraten.

Meine Sorgen, Bedenken und Getränke durfte ich mit Liis, Elli und der Yppenplatz-Crew teilen. Theresia hat immer an mich geglaubt und Mexx und Andrea haben mich mit positiven Gedanken versorgt.

In der schönen und lehrreichen Zeit mit Elisabeth am Volkstheater wurde mein Interesse für Werner Schwab geweckt.

Mona und Daniel haben mich herzlich in Graz aufgenommen.

Kritisch beleuchtet und mit Adleraugen überprüft wurde die Arbeit von meiner Mutter und meiner Schwester Kathi, die auch jederzeit ein offenes Ohr für mich hatten.

Euch allen danke ich von Herzen!

Außerdem möchte ich mich oftmals bei meiner Betreuerin Frau Prof. Pia Janke für Ihre geduldige, konstruktive und angenehm direkte Art bedanken.

Auch Frau Daniela Bartens und den Mitarbeitern des Franz-Nabl-Instituts für Literaturforschung in Graz danke ich sehr für ihre freundliche Unterstützung bei der Recherche (u. a. in der Zeitungsausschnitt-Sammlung).

Für die Auskünfte per E-Mail danke ich Frau Ingeborg Orthofer sowie Frau Isa-Marie Trussina vom S. Fischer Verlag.

7.3. Lebenslauf

Persönliche Daten

Name	Eva Luzia Preindl
Geburtsdatum, -ort	23.02.1989, Bruneck (Südtirol/Italien)
Staatsbürgerschaft	italienische

Ausbildung

seit 10/2012	Masterstudium Deutsche Philologie an der Universität Wien
2009 – 2013	Bachelorstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
2009 – 2012	Bachelorstudium Deutsche Philologie an der Universität Wien (Wahlfächer: Philosophie, Nederlandistik)
2008 – 2009	Studium der Deutschen Philologie und Philosophie an der Karl-Franzens-Universität Graz
2003 – 2008	Besuch des Humanistischen Gymnasiums „Nikolaus Cusanus“ Bruneck (Neusprachliches Lyzeum)

Arbeitserfahrungen am Theater

10/2016 – 12/2016	Mitarbeit in der Dramaturgie-Abteilung unter der Leitung von Heike Müller-Merten und Roland Koberg am Volkstheater Wien
06/2015 – 02/2016	Chorleitungsassistentin und Aufführungsbetreuung bei „Der Marienthaler Dachs“ (UA) von Ulf Schmidt in der Regie von Volker Lösch, Chorleitung: Christine Hartenthaler (Premiere: 25.09.2015, Volkstheater Wien – Hauptbühne)
03/2015 – 05/2015	Dramaturgiehospitantin bei „Love/No Love“ (UA) von René Pollesch in der Regie von René Pollesch, Dramaturgie: Karolin Trachte (Premiere: 09.05.2015, Schauspielhaus Zürich – Box)
10/2014 – 12/2014	Dramaturgieassistentin bei „Floh im Ohr“ von Georges Feydeau in der Regie von Stephan Müller, Dramaturgie: Hans Mrak (Premiere: 19.12.2014, Volkstheater Wien – Hauptbühne)
05/2014, 10/2014	Regieassistentin bei „Abfall, Bergland, Cäsar. Eine Menschensammlung“ von Werner Schwab in der Regie von Katrin Hammerl (Premiere: 09.10.2014, Schauspielhaus Wien – Nachbarhaus)
01/2014 – 03/2014	Dramaturgieassistentin bei „Die Präsidentinnen“ von Werner Schwab in der Regie von Miloš Lolić, Dramaturgie: Elisabeth Geyer (Premiere: 21.03.2014, Volkstheater Wien – Hauptbühne)
11/2012 – 01/2013	Dramaturgiehospitantin bei „Mein Hundemund“ von Werner Schwab in der Regie von Helene Vogel, Dramaturgie: Elisabeth Geyer (Premiere: 28.01.2013, Volkstheater Wien – Schwarzer Salon)
08/2012 – 10/2012	Dramaturgiehospitantin bei „Die Glasmenagerie“ von Tennessee Williams in der Regie von René Medvešek, Dramaturgie: Elisabeth Geyer (Premiere: 03.10.2012, Volkstheater in den Bezirken)
04/2012 – 06/2012	Hospitantin in der Dramaturgie-Abteilung unter der Leitung von Susanne Abbrederis am Volkstheater Wien

Sonstige Arbeitserfahrung

seit 08/2011	Beschäftigung im H. B. Medienvertrieb (Betreiber der Touristeninformation im Hundertwasser-Krawina-Haus Wien) – Autorin, Co-Autorin und Lektorin bei Buchprojekten über Wien und Friedensreich Hundertwasser, Koordination der Übersetzungen, Begleitung von Produktentwicklungsprozessen auf kreativer Ebene, Konzeption von Szenerien für Fotoshootings.
--------------	--