



ABFALL
BERGLAND
CÄSAR

Werner Schwab

C+D+L+M+O+X Vivienne Causemann
A+D+M+O+X+Y Nico Raschner
A+K+M Werner Schwab (†)
A+C+L Jennifer Minetti (†)
Y FM Einheit
Video des Buchstaben M Kalin Heidinger

Inszenierung, Bühne & Kostüm Stephanie Geiger
Musik, Video & Regiemitarbeit FM Einheit
Video Dion Schumann
Video (J. Minetti) Walter Lenertz (†)
Licht Arndt Rössler
Dramaturgie Stephanie Gräve, Elias Lepper
Regieassistentz Michael S. Wilhelmer
Ausstattungsassistentz Leslie Bourgeois, Lilli Löbl
Inspizienz Eva Lorünser

Premiere **Do, 9. Juni**, 19.30 Uhr, Großes Haus
Vorstellungen **So, 12. | Di, 14. | Sa, 18. | So, 19. | Mi, 22. | Do, 23. Juni**, 19.30 Uhr

Aufführungsdauer ca. 85 Minuten, keine Pause

Aufführungsrechte Literaturverlag Droschl

Technische Leitung Tino Machalet
Assistentz Technische Leitung Leslie Bourgeois
Bühnenmeister Jörg Dettelbach, Werner Mathis
Bühnentechnik Johannes Moosbrugger, Werner Pettinger
Beleuchtungsmeister Arndt Rössler
Beleuchtung & Videoeinrichtung Simon Tamerl
Ton Andreas Niedzwetzki
Veranstaltungstechnik Marco Kelemen, Simon Prantner, Sandro Todeschi
Lehrlinge Veranstaltungstechnik Mohammad Chalch, Julian Schedler
Requisite Ramona Bereiter
Maske Tatjana Alber (Leitung)
Schneiderei Bettina Henning (Leitung), Christine Schnell
Garderobe Maria Stabodin
Haustechnik Robert Mäser
Werkstatt Claudius Rhomberg (Leitung), Kurt Amann, Rene Fischer, Roland Sonderegger
Bühnenmalerei Sarah Goldmann (Karenz)

Danke an Nima Meschkat und Luca Bambach (Kamera) für die Mitarbeit am Video des Buchstaben M

Ein fiktiver Dialog zu Werner Schwab

Wer war Werner Schwab als Künstler?

Ingeborg Orthofer und Peter Weibel (1996): Werner Schwab ist (...) eine jener Doppelbegabungen [KUNST + DRAMA], wie sie für österreichische Künstler, von Fritz Herzmanovsky-Orlando bis Albert Paris Gütersloh, von Alfred Kubin bis Oskar Kokoschka, von Gerhard Rühm bis Günter Brus, typisch sind. Diese Nähe zur Kunst hat auch dazu geführt, daß in mehreren Stücken die Hauptfiguren Künstler sind, wie der Dichter Mühlstein in ENDLICH TOT, ENDLICH KEINE LUFT MEHR (Uraufführung 1994) oder der „geniale Komponist“ und die „geniale Pianistin“ in HOCHSCHWAB (Uraufführung 1996). Schwab hat sich sogar einen „Ersatzspieler“ mit dem Namen Herrmann Wurm in dem Stück VOLKSVERNICHTUNG (Uraufführung 1991) geschaffen.

Ingeborg Orthofer und Peter Weibel (1996): [Schwab] hat in der Zeit von 1978 bis 1982 an der Akademie der bildenden Künste bei Bruno Gironcoli studiert. 1978 präsentierte er eine Ausstellung mit dem bezeichnenden Titel „Veränderung“ in der subkulturellen Grazer Produzenten-Galerie „cool tour“. Diese Galerie war von März 1978 bis Februar 1980 ein permanenter Ort der Selbstinszenierung.

Peter Weibel (2018): Schwab verwendet Kadaver als Skulpturen, er schneidet die Skulpturen auf, um die Kultur aufzuschneiden. Damit dieser Zusammenhang niemandem entgeht, nämlich daß es Schwab nicht um das Fleisch des Leibes, sondern um das Fleisch des Gesellschaftskörpers geht, montiert er Texte aus den Massenmedien, aus der Textproduktion der Gesellschaft selbst auf das Fleisch. Die Schwabschen Skulpturen sind also Fleischstücke mit Text, so wie Schwabs Theater Textstücke mit Fleisch sind. Im Verschnitt von beidem, von Sprache und Fleisch, gelingt es Schwab, die Gesellschaft aufzuschneiden. Schwabs bildnerisches Werk ist also nicht zu marginalisieren, sondern gibt uns, da es aus der gleichen Quelle stammt, enorm hilfreiche und wertvolle Hinweise auf die Schwabsche Methode. Schwabs Stücke organisieren einen Bühnenraum, der ein großer Mund ist, aus dem die Gesellschaft spricht. Die Fotografien der verwesenden Kadaverskulpturen zeigen uns, was für eine Gesellschaft das ist, nämlich eine Kadavergesellschaft, wo Kadavergehorsam eine Geschichte des

Todes produziert und der endlosen Nacht, schwärzer als die Nacht, die Goya malte, weil die Monstren, die Schwab auf der Bühne zeigt, nicht Geburten des Schlags sind, des Schlags der Vernunft, sondern Geburten des helllichten Tages und der sogenannten Normalität.

Ingeborg Orthofer und Peter Weibel (1996): 1991 beginnt Schwabs plötzlicher und rasanter Aufstieg als Theaterautor, u. a. dadurch beschleunigt, dass er 1991 von Theater heute zum Nachwuchsdratiker des Jahres und 1992 zum interessantesten Dramatiker gewählt wird. Es folgen zahlreiche Aufführungen seiner Stücke und Auszeichnungen, wie etwa der Mülheimer Dramatikerpreis 1992 für sein Stück VOLKSVERNICHTUNG ODER MEINE LEBER IST SINNLOS. Das Interesse der Medien gilt aber auch der Person Werner Schwab. Mit seiner provokanten Anarcho-Attitüde setzt er sich immer wieder bewusst als brachialer Theater-Punk in Szene. Er und seine Stücke entwickeln sich nach und nach zu einer Art Gesamtkunstwerk. Schwab selbst bezeichnet dies als Projekt Schwab, das er gemeinsam mit seiner Agentin Eva-Maria Feitzinger entwickelt hat. Thomas Trenkler (Parnass) gegenüber äußert er sich hierzu in einem Interview: „Zusammen mit meiner Agentin hab' ich viel Spaß an diesem Projekt. Daß es funktionieren wird, daran hab' ich nicht gezweifelt, aber daß es so schnell und heftig wird, das hätte ich nicht gedacht.“

Wie war Werner Schwabs Kindheit?

Lena Kindler (2014): Schwab wächst in schwierigen Familienverhältnissen auf. Der Vater, Erwin Schwab, verlässt nach der Scheidung 1959 die Familie, bricht den Kontakt ab und weigert sich, Unterhalt zu zahlen. So lebt der Junge allein mit seiner Mutter Aloisia Schwab zusammen, die sich ihr Geld als Haushälterin, später als Hausmeisterin verdient.



Nico Raschner, Vivienne Causemann

Wie ging Schwab mit seiner eigenen Person im künstlerischen Schaffen um?

Helmut Schödel (1992): In seinen Stücken hat sich Schwab ein groteskes Spiegelbild erfunden, den jungen Grazer Maler Herrmann Wurm, „circa dreißig Jahre alt, Klumpfuß, grotesk und verloren wirkend, mehr ist dazu nicht zu sagen“. Herrmanns Mutter hasst ihren Sohn, und er hasst sie. Frau Wurm: „Du bist in einer Lebenskrankheit eingesperrt. Du benötigst eine Arbeit, die dich einberuft. Du benötigst eine Betätigung, die dich endgültig gefangen nimmt.“ - „Du wirst noch einmal eine große Sehnsucht haben müssen nach meinen Hühnern in ihrer Sonntagssuppe ..., wenn ich als deine Mutter gestorben sein werde.“ Herrmann ("Eine schändliche alte Sau bist du") würde diese Mutter am liebsten töten.

Wie entwickelte Schwab seine Sprache und welche Rolle spielte Kafka dabei? Wie reagierte Schwab auf die Vergangenheit und den Holocaust?

Daniela Bartens (2018): Die Aussage, dass Schwab in den 1980er-Jahren beinahe ein Jahrzehnt lang abseits des Betriebs und jenseits von Publikationsmöglichkeiten äußerst hermetische Prosa verfasst und sich dabei sukzessiv seine Sprache „erschrieben“ habe, ist zum Gemeinplatz der Schwab-Forschung geworden. Die Grazer Germanistin und Betreuerin des Schwab-Bestands am Franz-Nabl-Institut, Daniela Bartens, setzt sich in ihrem Beitrag zur Sprache kommen zum Ziel, am Beispiel der Genese einer der zentralen Figuren des Schwab-Kosmos, des SEPP, die Herausbildung jenes spezifischen Idioms in der frühen Prosa werkgenetisch nachzuzeichnen. Ausgehend von dem frühen Arbeitstagebuch in harten Schuhen erkundet sie insbesondere den noch gänzlich unerforschten Prosagesang „ORGASMUS: KANNIBALISMUS. Sieben Liebesbriefe an die eigene Beschaffenheit“, in dem Schöpfungsprozesse als Formwerdungs- und Umformungsprozesse vollzogen werden, und deutet die zugrundeliegende performative Wort-Poetik als „präzise Positionsbestimmung“ Schwabs, der sich „innerhalb einer privat sprachlichen Semiotik ein eigenes Bedeutungsuniversum schafft“. Die Sepp-Figur markiert darin eine Position äußerster Erniedrigung, die zur Deterritorialisierung des Sinns, zur Tierwerdung, im Umkehrschluss aber

auch zur ödipalen Aufblähung führt. Über die im Frühwerk nachweisbaren intertextuellen Kafka-Bezüge, insbesondere die Bezugnahmen auf Josef K.s Sterben „wie ein Hund“ am Ende des Prozess-Romans und deren Lesarten bei Adorno und in Deleuze/Guattaris Kafka-Buch, wird eine Verbindungslinie von Josef K. als „Ur-Sepp“ über den Holocaust bis zu einer widerständigen Poetik des Kleinmachens und der Entgrenzung des Sinns bei Schwab gezogen, die in der Figur des „Hundemund“ - auch als chiffrierter Artaud-Hommage - gipfelt.

Wie steht Schwab und seine Idee des „Fleischs“ und Körpers mit künstlerischen Entwicklungen in Beziehung? War er Teil einer Strömung?

Peter Weibel (2018): Die bildnerische Beschäftigung mit Skeletten, Kadavern, Gedärmen, Innereien, Knochen und Prozessen der Verwesung ist ein begleitender visueller Code für die eigentliche Arbeit von Schwab, das Aufschneiden des Gesellschaftskörpers, ist der bildnerische Anteil des anatomischen Theaters Werner Schwabs, Skelettstudien von Menschen, aber nicht als Fleischmaschinen, sondern von Menschen als soziale Wesen. Die scheinbar verelendete, vertrackte und verdreckte, verdichtete und pauperisierte Skelettsprache von Werner Schwab ist in ihrer Leistung als Anatomie der Zeit vergleichbar mit Leonardo. Auch Schwab erfindet neue Untersuchungsmethoden, wie den Transversalschnitt sozialer Gewebe oder die Einspritzung härterer Sprachbrocken in das flüssige Kauderwelsch bürgerlicher Kreise zur Feststellung der Dimensionen ihrer Illusionen. Die Bilder von Knochen, von Maden, von verwesendem Fleisch, von Tierköpfen sind der begleitende visuelle Ausdruck der umfassenderen Anatomie der Gesellschaft, damit gleichsam der Dümme versteht, worum es Schwab geht, und Schwab vermutet zu Recht die Dümme in der Kunstgesellschaft, darum hat er sie auch nach einigen Jahren der Bekanntschaft verlassen. Daß Österreichs Kulturbetrieb dieses künstlerische Angebot von Schwab nicht akzeptiert hat, demonstriert wieder einmal dessen Mittelmäßigkeit.

Peter Weibel (2018): Aber auch in den USA gab es nicht nur Minimal Art und Pop Art, sondern immer wieder künstlerische Feldzüge blutigen Fleisches. Paul Thek hat ab 1965 in der Serie Technological Reliquaries amorphe Fleischstücke



aus Wachs in Plexiglasbehältern und hyperrealistisch als „Meat Pieces“ (Fleisch-Stücke) ausgestellt. Cindy Sherman zeigt seit Ende der 80er-Jahre in ihren Fotografien morbide Reliquien des Körpers. Kiki Smith's Körperplastiken, scheinbar blutverschmiert wie unmittelbar nach der Geburt und enthäutet, zeigen den Menschen als Fleischtier, als „meat machine“, nicht weit entfernt von den Schleim- und Spermien spuren in den Fotografien von Cindy Sherman. Bei Robert Gober verschwindet der Körper in Abflussrohren.

Hans-Thies Lehmann

Postdramatisches Theater

Es zeigt sich an dieser Stelle eine Verschiebung, die alle Fragen der Moral und der Verhaltensnormen durch derartige Theaterästhetiken erfahren, in denen ganz gezielt die klare Grenze zwischen Realität (wo sich etwa angesichts einer Beobachtung von Gewalt Verantwortung und Verpflichtung zum Einschreiten einstellen) und »spektatorischem Ereignis« suspendiert wird. Denn wenn gilt, daß allein die Art Situation über die Signifikanz von Handlungen entscheidet, und daß es zum wesentlichen Moment der Theatererfahrung wird, daß der Zuschauer seine Situation selbst definiert, so muß er auch selbst die Verantwortung dafür übernehmen, die Art und Weise seiner strukturellen Beteiligung am Theater zu definieren. Nicht vermag dagegen umgekehrt die vorgängige Definition der Situation als »Theater« (oder nicht) die Charakteristik der Handlungen zu definieren. Theaterwissenschaftliche Rasterung hat in diesem Sinne versucht, Theater vorab ein für allemal als »spektatorisches« Ereignis zu definieren, für das allein das Kriterium, vor und für Publikum stattzufinden, gelten würde. Mit recht hat man gegen diesen allzu sehr auf Ordnung bedachten Versuch, Theater als Ereignis »zum Zusehen« zu klassifizieren, eingewandt, daß dies nur so lange zutrifft, wie man das Zusehen als »sozial und moralisch unproblematisch« unterstellt. Für das postdramatische Theater wird aber entscheidend, daß es gerade diese Sicherheit entzieht und damit auch die Sicherheit seiner Definition. Als in der von Peter Brook inszenierten Vietnam-Revue »US« ein Zitronenfalter verbrannt wurde, machte das noch Furore. Inzwischen ist das Spiel mit dem Realen verbreitete Praxis des neuen Theaters geworden - meist nicht, mehr als unmittelbar politische Provokation, sondern als theatrale Thematisierung des Theaters und somit - der Rolle der Ethik darin.

Theater wird eine »soziale Situation«, in der der Zuschauer erfährt, wie sehr es nicht nur von ihm selbst, sondern auch von den anderen abhängt, was er erlebt. Sofern seine eigene Rolle ins Spiel kommt, kann sich das Grundmodell des Theaters förmlich umkehren. Der Regisseur Uwe Mengel probt eilte Geschichte mit seinen Spielern in der Weise, daß das Geschehen selbst überhaupt nicht vorgeführt, sondern sein »Resultat« in einem als Theater fungierenden leeren Schaufenster ausgestellt wird. Nach einem Prozeß der intensiven Beschäftigung mit den sozialen Problemen eines Stadtviertels wird eine darauf Bezug

nehmende »Story« erfunden. Die Spieler denken sich intensiv in ihre Rollen hinein. In der Fiktion wurde jemand getötet, erschütterte Freunde, trauernde Verwandte, der Täter und andere Beteiligte an der fiktiven Geschichte sind im Laden wie Zeugen anwesend, ein Spieler übernimmt den Part der Leiche, die Ladentür steht offen, und der Theaterprozeß der Aufführung selbst besteht darin, daß die Zuschauer eintreten und einzeln die Spieler über die Geschichte, ihre Meinungen und Gefühle dazu befragen und ins Gespräch verwickeln können. Logischerweise bekommt hier jeder Zuschauer nur das Theater, das er sich durch die eigene Aktivität und Kommunikationsbereitschaft »verdient«. Theater wendet sich in der Nachfolge der Kunst auf den Betrachter zurück. Wenn man eine solche zwischen »Theater«, Performance, bildender Kunst, Tanz und Musik gelegene Praxis nicht mehr als Theater bezeichnen will, so brauchen wir nicht zu zögern, Brechts seinerzeitige Auskunft zu übernehmen, der sich ironisch bereitfand, wenn man seine neuen Formen nicht mehr Theater zu nennen wünschte, sie doch einfach »Theater« zu nennen.



Vivienne Causemann

Thomas Bernhard

Der Theatermacher

1)

Bruscon

Durch und durch
Philosophisch mein Kind
fürchterliches Donnerrollen, das nicht mehr aufhört
Bruscon und Sarah schauen auf Frau Bruscon und Feruccio,
die erschrocken aufgesprungen sind
Bruscon gegen die Saaldecke starrend, durch die es schon
hereinregnet, während im Saal laut gerufen wird
Der Pfarrhof brennt
Der Pfarrhof brennt
es brennt
der Pfarrhof brennt
alle Zuschauer laufen davon
Bruscon und Sarah schauen durch den Vorhang, bis der Saal
leer ist

Bruscon

nach einer Weile
Der Saal ist leer
leer ist der Saal
es regnet auf alle herunter

2)

Bruscon

Wirt und Wirtin kommen herein und bringen die Frittatensuppe
Was für ein Duft

Jean-François Lyotard

Essays zu einer affirmativen Ästhetik

Die Versetzung (die Verschiebung oder Entstellung (im Original deutsch) bei Freud) ist ein energetischer. Freud sagt ökonomischer, Vorgang; die Libido besetzt diese oder jene Zone auf der Oberfläche des Körpers (einer Oberfläche, die sich auch nach innen, zu "inneren Organen" umstülpt), sie läßt sich dort nieder. Position A; sie zieht weg, sie läßt sich anderswo nieder. Position B. Heißt das, daß B nun A repräsentiert? In der Kleinen Anatomie des Bildes gibt Hans Bellmer folgendes Beispiel: Ich habe heftige Zahnschmerzen, ich ballte die Faust, die Nägel krallen sich fest in die Handfläche. Zwei Besetzungen. Heißt das, daß die Geste der Hand das Leiden des Zahnes darstellt, repräsentiert? Was ist das Zeichen wofür? Gibt es eine Irreversibilität, also eine Hierarchie zwischen den beiden Positionen, eine Herrschaft einer Position über die andere? Ja, allerdings nur für die Anatomie und die Physiologie, für die Lehre von den Reflexen und für jede Reflexion. Nicht aber in der Bewegung der Libido; der anfällige erotische Körper funktioniert in jeder Hinsicht und in allen Richtungen: vom Verkrampfen der Hand bis zu den zusammengebissenen Zähnen, von der (eingebildeten?) Angst vor einem Vater oder einer Mutter bis zur (realen?) Fettsucht oder zum (realen?) Magengeschwür. Diese Reversibilität von A und B führt zur Zerstörung des Zeichens und der Theologie und vielleicht des Theatralen. Nur auf den ersten Blick wirken die Texte rauschhaft und verquer, in Wahrheit sind sie fast pathologisch nüchtern. Schwab und die deutsche Sprache: die Geschichte einer Entzweiung. Schwabs Sprache hat ihre Seele verkauft. Sie ist verdreht, verhurt, eine Suffragette. Für Schwab ist sie nicht mehr Medium, sich auszudrücken. Sie beschreibt ihren eigenen Zustand: wie sie heuchelt, wie sie meuchelt und daß sie in den Amtsstuben zu Hause ist. Wo sonst ein Adjektiv genügen würde, wachsen ihr Satzperioden wie Tumore, die aussehen wie Mißgeburten im anatomischen Museum.





Vivienne Causemann

Werner Schwab
Die Präsidentinnen

Grete

Und Freddy? Soll sich der mit seiner Liebe aufselchen lassen?
Der Wottila sitzt jetzt ja eh auf dem Abort, den die Mariedl aus
geräumt hat. Jetzt kommt der Freddy wieder und die Grete.
*Grete schließt die Augen und Lächelt versonnen. Erna zeigt
der Grete die Faust und betrachtet sie noch lange und haßer
füllt. Mariedl trinkt glücklich eine imaginäre Flasche Bier.*

Erstellen Sie ganz bequem Ihren Schwab-Bierdeckel für zuhause. Einfach ausdrucken, ausschneiden, zusammenkleben:

„So viel Tod, soviel Sprache, und ich singe nicht, ich werde gesprochen.“

„Das Sterben, das machen schließlich alle.“

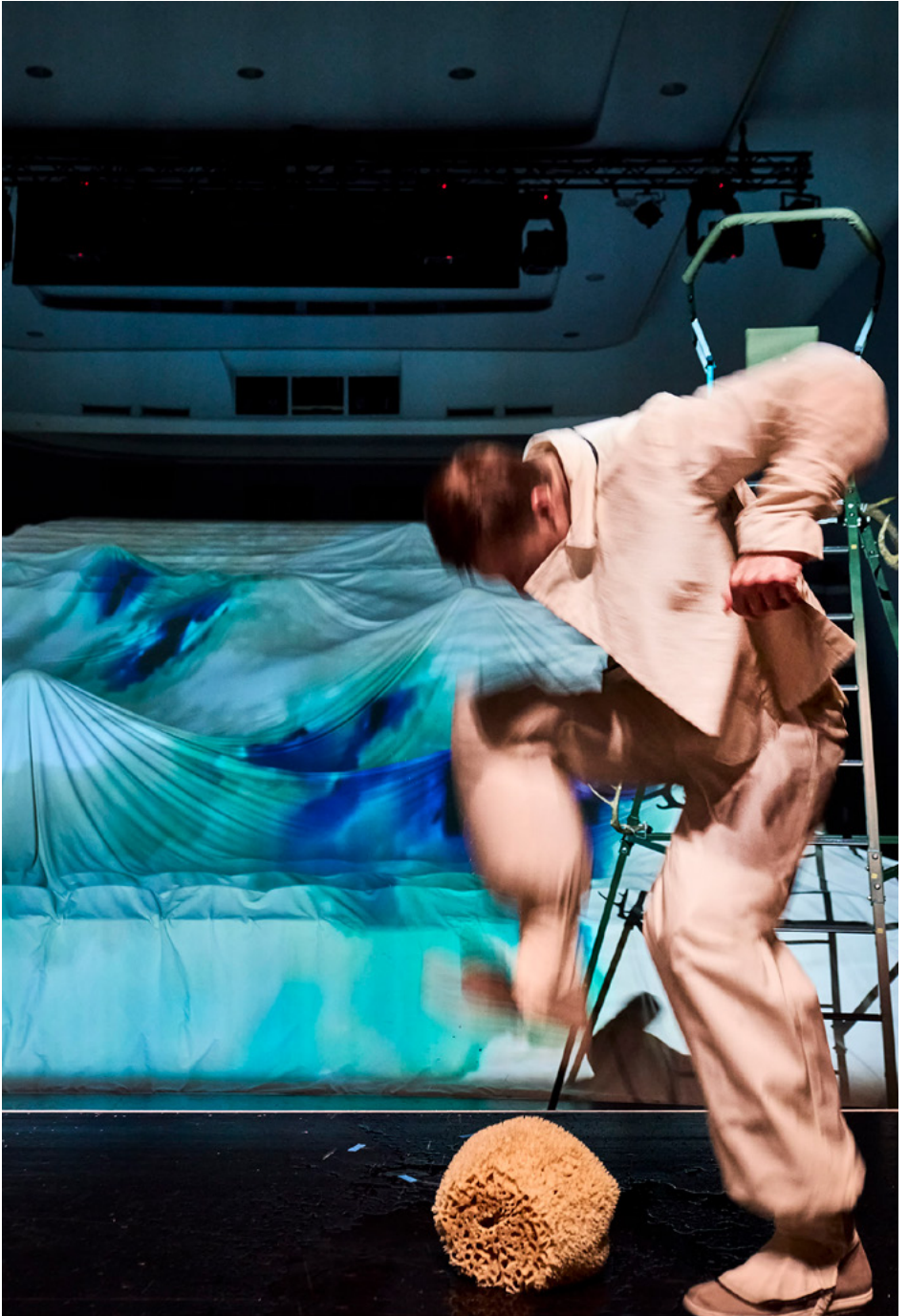
„Jetzt hast du dir schon wieder einen heimlichen Schnaps neben das aussichtslose Malwasser gestellt.“

„Es ist eben so, wie es ist. Und was nicht ist, das ist nicht.“

„Ein Hochmut kommt nach einem Fall herein.“

„Machen Sie sich frei, sagt das Leben zu den Menschen. Ganz, fragt der Mensch. Ganz, sagt das Leben.“

„Sie finden mich immer dort, wo ich nicht bin.“



Literaturnachweis

Bartens, D.: Zur Sprache kommen Schwabs früheste Sepp-Figuren und das Sprechen „wie ein Hund, in: uni-graz.at, 05.12.2018, <https://unipub.uni-graz.at/dossier/content/titleinfo/3069959/full.pdf>.

Bernhard, T. (1990). Der Theatermacher. In Spectaculum 50. Sechs moderne Theaterstücke. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main.

Kindler, L.: Die Sprache hat sich nichts zu sagen: textsemiotische Analyse des ästhetischen Idiolektes von Werner Schwab / vorgelegt von Lena Kindler, in: uni.graz.at, 2014, <https://unipub.uni-graz.at/obvuhrhs/download/pdf/244099?originalFilename=true>.

Lehmann, H. (1999). Postdramatisches Theater. Verlag der Autoren.

Lyotard, J.-F. (1982). Essays zu einer affirmativen Ästhetik (E. Kienle & J. Kranz, Trans.). Merve Verlag Berlin.

Orthofer, I. & Weibel, P.: Über SCHWABTexte. Graz 1996.



Schödel, H.: Geisterfahrer. Die Welt des Schriftstellers Werner Schwab, in: Die Zeit, 31.01.1992, <https://www.zeit.de/1992/06/geisterfahrer> (abgerufen am 28.04.2022).

Schwab, W. (1990). Die Präsidentinnen. In Spectaculum 50. Sechs moderne Theaterstücke. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main.

Weibel, Peter: SCHWABFleisch. Fleischstücke mit Text, Textstücke mit Fleisch, in: uni-graz.at, 05.12.2018, <https://unipub.uni-graz.at/dossier/content/titleinfo/3069959/full.pdf>.

Impressum

Vorarlberger Landestheater · Seestraße 2 · 6900 Bregenz
info@landestheater.org · www.landestheater.org
Intendantin · Stephanie Gräve
Geschäftsführer · Werner Döring
Redaktion · Elias Lepper · Fotografie · Anja Köhler
Gestaltung · Ellen Tiefenbacher

 landestheatervorarlberg
 vorarlbergerlandestheater

landestheater.org

 Bundesministerium
Kunst, Kultur,
öffentlicher Dienst und Sport

 Vorarlberg
unter Land

BREGENZ
BREGENZ

 vorarlberg
netz

 HYPO
TIROL

 Ö1 CLUB

 intro