

Sprogets krop, kroppens sprog

Om Werner Schwabs *Fäkaliendramen*

Die Sprache ist der jeweilige Körper der agierende Personen. Man kann eben nichts als die Sprache. Da wird der gescheite Herrmann geschickt ein frisches Loch bohren in den Kopf von seiner Mutti und dann seinen Lulu in den Muttikopf hineinstecken, weil er seine Mutti so lieb hat, der Herrmann. Ein frisches Loch bohrt sich der Herrmann, weil vor dem alten Loch, da graust es den Herrmann, da ist er ja herausgekommen, der kleine Krüppelherrmann. Die Sprache zerrt die Personen hinter sich her: wie Blechbüchsen, die man an einem Hundeschwanz aufgemacht. Das hat die Mariedl ja auch wirklich noch nie erlebt, daß man eine Kloverstopfung aufessen kann. Gott ist eine Verdauung ohne Gedäme. Da wird am jüngsten Tag der Welt der ganze Sohn hinaufscheißen auf das Grab von seinem Vater. Und an einem jeden Sonntag nehme ich die Mama mit, da kann sie auch ein Glück am Hintern haben können auf der heiligen Düngerstätte. Ema: Ich habe ja auch oft einen großen festen Stuhl, weil sich der Stuhl wegen der Sorgen um den Herrmann in meinem Körper angesammelt hat. Dann muß man eben mit dem Klobesen ordentlich nachstoßen und ein paarmal hinunterlassen. Jauchentucht. Die Sprache, die die Präsidentinnen erzeugen, sind sie selber. Lasset die Kindlein zu mir kommen, hat der Onkel Vormund gesagt, weil er sich ausgekannt hat mit einem echten katholischen Glauben. Und dann hat der Onkel Vormund ja weitergesagt, daß der Herrmann eine Schluckbewegung machen soll. Die Wirtin entreißt Schweindi die fremde Hand und führt sie sich zwischen die Beine. Karl macht Anstalten, die schöne junge Frau zu vergewaltigen. Schweindi zieht dem schönen jungen Mann glucksend die Hosen aus. Hasi wartet hinter Schweindi auf dessen Erektion, um sie für sich ausnützen zu können. Und weil der Onkel Vormund immer an eine Sicherheit gedacht hat, hat er ja den volgespritzten Herrmann drei Tage lang im Saustall untergebracht, auf daß keine falschen Schweinereien herauskommen aus dem Herrmann. Hasi: Der Schweindi ist zum Glück nur mein Untermensch, der liegt unter mir, mein Vaternensch ist oberhalb von mir gelegen oder auf mir. Schöpfungsdröck. Immer hört man bei dir nur: Scheißdröck, Scheißdröck, Scheißdröck. Mann kann ja auch Haufi sagen oder Stuhl, nicht immer: scheißen, scheißen, scheißen. Mariedl: Ich habe keine Angst vor den unteren Wörtern und auch nicht vor einem echten Stuhl. Gewonnen für alles steht sie da, mit strahlendem Unterleib. Und der Stuhl der Menschen auf ihrem Körper verwandelt sich in einen Goldstaub. Das Tote wärmt den Winter/ tot gut tot/ aber das nächste Jahr kann schon spielen/ spielen einen Fasching als Zeit/ einen Fasching als das verfressene Altkugeljahr. Bianca: Bei mir geht der ganze Körper mit dem Körper aus dem Körper hinaus. Sprachein reines Menschenfleisch umzuwandeln...und

Speciale af: Camilla Skovbjerg Paldam

Under vejledning af: Jens Peter Lund Nielsen

Institut for Litteraturhistorie, Aarhus Universitet, September 1999

Krop og Sprog – en introduktion til Werner Schwab.....	4
Kroppens sprog – karnevalets muntre nedbrydning	6
Den groteske krop.....	6
Verden på vrangen – stykkernes karnevalistiske træk	9
Utopi og oprør – Schwabs ”perverse teaterredningsidé”	11
Afføringens univers	14
Faderen styrtes	19
Forskelsløst kredsløb.....	21
Den voldelige seksualitet.....	22
Mødre og sønner – analt fællesskab.....	24
De lave ord presser på.....	28
Analsvanger.....	29
Forgyldte fækalier.....	31
Oprør indefra.....	33
Subjekt/objektopløsning	34
Pølseforskydning	38
Retorik eller tematik? – Læsning på flere planer.....	45
Sprog.....	48
At fortælle sig selv	48
Lad forsynet arbejde.....	51
Sproget tager styringen.....	53
Doxa – det smukke par	56
Advarsel mod sproget uden krop.....	56
Livgivende nedbrydning – oprør mod doxa	59
Ironi og indlevelse – klichéens plads i stykkerne.....	62
Klichéens (meta)genopstandelse	64
Doxa avler doxa	65
Den polysemantiske pølse.....	67
Som fader på datter – fortællingernes palimpsest.....	69
Intertekstualitet.....	71
Schwabs arv	71
Episk eller grusomt teater – Artaud, Brecht og Schwab	72
Latterens vilkår – Beckett og Schwab	77
Sprogets krop.....	81

Kropsopfattelser.....	81
Læselyst – bruddets pirring	82
Schwabsk.....	85
Kroppen mærkes.....	88
Livgivende mærkning – kunst bliver til kød	89
Urmundens levende tale.....	92
Bibliografi.....	95
Primær litteratur	95
Sekundær litteratur.....	95

Krop og Sprog

– en introduktion til Werner Schwab

*Fäkaliendramen*¹ kalder den østrigske dramatiker Werner Schwab sine fire første stykker og åbner med dem for et voldsomt, morsomt, sprogligt delirisk, krops- og analfikseret univers: Kvinder blotter parringslystent deres køn. Mødre snager i deres sønners afføring. Fædre ligger tungt på deres døtre. Den hellige nadver er medmenesker, der ædes efter voldtægt og overfald. Dramaerne fremviser en blanding af exces og tragiske skæbner – lænken er kort for den enkeltes hundeliv, og sammen hyler underhundene deres drømmerier ud.

Siden Werner Schwab (f. 1958) debuterede som dramatiker i 1990 har hans stykker vakt forargelse og begejstring. Nytårsaften 1993 døde han af druk kun 35 år gammel, men inden da nåede han at skrive ikke mindre end 15 dramaer samt at blive den mest spillede unge dramatiker i den tysksprogede verden. Schwab blev i 1991 kåret som "Jungdramatiker des Jahres" af teatertidsskriftet *Theater heute*, der også har optrykt flere af hans stykker, og han blev i 1992 udmærket med "Mühlheimer Dramatikerpreis" for stykket *Volksvernichtung oder meine Leber ist sinnlos*.² Dette stykke er oversat til dansk og er blevet spillet på Husets Teater i 1997 under titlen *Folke-mord eller min lever er meningsløs*, ligesom også Schwabs første stykke, *Præsidentinderne* (*Die Präsidentinnen*), er blevet opført herhjemme; det spillede på Århus Teater i 1994, på Husets Teater i 1996 og

¹ Fäkaliendramen består af fire dramaer: *Die Präsidentinnen*, 1990; *ÜBERGEWICHT, unwichtig; UNIFORM – Ein europäisches Abendmal*, 1991; *Volksvernichtung oder meine Leber ist Sinnlos*, 1991; *Mein Hundemund*, 1992

² De biografiske oplysninger er her baseret på: Merschmeier, Michael: "Alles tote bin ich. Über den Dramatiker Werner Schwab – und Aspekte des Theatermarkts", s. 1-2, i: *Theater Heute*, 2/94 og Landa, Jutta: "Königskomödien oder Fäkaliendramen? Zu den Theaterstücken von Werner Schwab", s. 215-27, i: *Modern Austrian Literature*, vol 26, 1994

opsætningen fra Århus er siden blevet vist som TV-teater på DR2 i sommeren 1998.³

Schwab-receptionen, der bortset fra anmeldelserne endnu begrænser sig til nogle få længere artikler, fremstiller Schwab som en satirisk revser af småborgerskabet, katolicismen og den østrigske folkeånd. Det er dog især sproget, der er Schwabs originale kendetegn. Han bliver kaldt en "Sprach-Beserker"⁴, og hans maniererede, skæve, kropslige écriture er forlængst blevet døbt "schwabsk". Alt står i overskridelsens tegn, og stykkerne griber både tematisk, grammatisk og syntaktisk til exces – regler og normer brydes. Sproget er en krop, der fordøjer og kværner. Alt indoptages for atter at blive trykket ud som det samme og dog noget andet. Ordenes betydning forskyder sig ustandseligt, er umulig at fastholde. Der vendes op og ned på normer, samfundsorden, mund og anus, ord og afføring. Det sproglige og kønslige kobles: "Das Mund als Ausscheidungs- und Zeugungsorgan von Sprache steht in direkter Verbindung mit den körperlichen Öffnungen im Unterleib."⁵ Det er Schwabs fire første stykker, som er samlet under titlen *Fäkaliendramen*, der her vil blive behandlet – ikke med udgangspunkt i konkrete opsætninger, men i teksterne selv, og med hovedvægten lagt på den kropslighed de formidler på forskellige planer.

³ Schwab er også blevet spillet i bl.a. Norge, Sverige, Frankrig og Kroatien, jf. diverse teaterprogrammer fundet på internettet..

⁴ Seibel, Wolfgang: "Ein ganz fescher Wahnsinn", s. 24, i: *Theater der Zeit*, vol 47, iss 2, 1992

⁵ Dössel, Christine: "Eine Jeanne d'Arc der Kloschüsseln". Artikel fra internet-adressen: <http://www13.informatik.tu-muenchen.de/personen/Preussson-stig.../praesidentinnensz.htm>

Kroppens sprog

– karnevalets muntre nedbrydning

Den groteske krop

Schwabs stykker fremviser en verden af groteske kroppe. Kroppe, der indoptager og udskiller. Kroppe, der fremviser det ellers skjulte og overskrider de normalt gældende grænser: Herr Kovacic befamler f.eks. sine døtre i *Volksvernichtung*, Karli langer lussinger i *Übergewicht*, og Fotzi blotter gang på gang vulgært sit køn, i *Mein Hundemund* slår Hundsmaulsepp sit eget hoved til blods, og de tre kvinder i *Die Präsidentinnen* slås og vrider sig i krampegråd. Der er utallige eksempler på vold og vulgaritet af denne type, og langt voldsommere bliver det i de mord, alle stykkerne indeholder: I *Übergewicht* bliver et ungt, smukt par voldtaget og fortæret, så kun afgnavede knogler ligger tilbage. I *Volksvernichtung* giftmyrder Frau Grollfeuer alle og stikker i dem med en stor kniv: "Sie sticht dem sterbenden Kovacic in den Bauch und lacht." (v170)⁶ I *Mein Hundemund* lader Hundsmaulsepp sig sønderrive af sin hund Rolfi (h235), og i *Die Präsidentinnen* får Mariedl skåret halsen over af sine to venner, der praktisk opsamler hendes blod i en spand og skærer hendes tunge ud til hunden: "Aber die Zunge schaut gar nicht schlecht aus, die nehm ich mit für die Lydi." (p56) De normer, der normalt er for samvær, brydes. Volden er gennemgribende, og incest- og kanibalismetabuerne overskrides selvfølgelig. Dette er eksempler på de faktiske handlinger regibemærkningerne foreskriver, og som hermed udføres på scenen; kønnet blottes, lussinger smældes, blodet sprøjter osv. Overskridelserne og den groteske kropslighed i *Fäkaliendramen* er dog oftest rent sproglige. Samtalen kredser uophørligt om mad, drikke, sex, opkast, fødsel, død, fordøjelse, urin og

⁶ Henvisninger til de fire *Fäkaliendramen* vil være markeret på denne måde med forbogstav og sidetal i teksten: p: *Die Präsidentinnen*; ü: *ÜBERGEWICHT*, *unwichtig*; UNIFORM; v: *Volksvernichtung*; h: *Mein Hundemund*. Alle øvrige henvisninger vil være at finde som fodnoter.

afføring; kroppen som indoptager og udskiller. Det kropslige presser sig hele tiden på, må ud i sprog og handling – kroppen er allestedsnærværende. Mikhail Bakhtin skriver om den groteske krop:

"It is not a closed, completed unit; it is unfinished, outgrows itself, transgresses its own limits. The stress is laid on those parts of the body that are open to the outside world, that is, the parts through which the world enters the body or emerges from it, or through which the body itself goes out to meet the world."⁷

De kropsdele der, ifølge Bakhtin, interagerer med verden, er den åbne mund, de genitale organer, anus, bryster, næsen etc.; dvs. kroppens åbninger og udhævelser. I Schwabs stykker fokuseres der meget på disse legemsdele, der bl.a. nævnes eksplicit i forbindelse med at åbne munden for mad eller opkast, at urinere, have afføring, penetrere analt og vaginalt samt som led i almindelig befrugtning. Grænsen mellem krop og verden udviskes; kroppene er ikke autonome, men blander sig gennem lyde, lugte og udsondringer med verden. Blod, savl, opkast, afføring og urin flyder i rigelige mængder: "Die Grete kann nur heulen und der Schleim rinnt ihr aus der Goschn." (p52) Ofte skriger, hyl eller råber personerne højt, men kroppens lyde kan også være højlydt fjært som i starten af *Mein Hundemund* (h182) eller larmende kvælningslyde, som Herrmanns i *Die Präsidentinnen*: "Absichtlich macht er dann diese menschlichen Geräusche, die passieren müssen, wenn es einen würgt" (p25). Som lydene er også kropslugtene markante. I *Volksvernichtung* siger Bianca f.eks. til Desiree, "daß deine Zunge einen Geschmack hat wie ein toter Fisch [...] und da hat dein Loch auch noch nach einem alten Fisch gestunken." (v147) Grete i *Die Präsidentinnen* har til gengæld en god kropslugt, om end efter østrigsk smag: "Der Freddy hat ja auch gleich gesagt, daß ich so gut riechen tu wie sein Lieblingessen, Schweinsbraten mit mitgebratene Erdäpfel." (p47) Kun 'det smukke par' i *Übergewicht* repræsenterer, som

⁷ Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and His World*, s. 26

det senere vil blive uddybet, et andet kropsbillede, der er individualiseret, lukket og statisk. Parret har hverken lugt, lyd eller drift.

Foruden det smukke par er alle kroppe i stadig transformation og udveksling med hinanden og verden, som Bianca, der måske er gravid, udtrykker det: "Bei mir geht der ganze Körper mit dem Körper aus dem Körper hinaus." (v169) Det er kroppe i vorden. Kroppe, der flyder over af lyd, lugt og væde, kroppe, der er ude af kontrol. Personerne kan ofte ikke selv styre opkast, urin eller afføring,⁸ og også selve kroppen som helhed splittes ad – som f.eks. Mariadls tunge, der skæres ud til hunden (p56), Hundsmaulsepps ben, der er blevet skudt af i krigen (h216), eller det smukke par, der ender som spredte knogler (ü86). Kroppens helhed er skrøbelig og falsk; Grete i *Die Präsidentinnen* er det ene øjeblik ballets dronning, det næste taber hun både paryk og gebis og ligger savlende og sammenbrudt på gulvet uden kontrol over hverken hyl, slim eller urin (p52-53).

Kroppen i Schwabs stykker er ofte ækel og afskyvækkende. Alligevel er der tale om et positivt kropsbillede, idet udvekslingen med verden er produktiv og fornyende, som Bakhtin skriver om den groteske krop:

"Eating, drinking, defecation and other elimination (sweating, blowing of the nose, sneezing), as well as copulation, pregnancy, dismemberment, swallowing up by another body – all these acts are performed on the confines of the old and new body. In all these events the beginning and end of life are closely linked and interwoven."⁹

Liv og død hænger sammen, der er ikke tale om tilintetgørelse, men om transformation. Således kan det måske være det enkelte individs endeligt, men døden giver altid næring til noget andet. Kroppens betydning udbredes fra at være individets rent fysiologiske krop til at være en organisk verden. Den er ikke afgrænset, men en del af et

⁸ Karli kan ikke styre sin afføring (ü69), Herta og Grete deres urin (ü68, p53), Erna og Herrmann kaster op (p24-25).

⁹ Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and His World*, s. 317

kosmisk hele, evigt fornyende. Den groteske krop, som den optræder hos Bakhtin og Schwab, bryder således med den moderne opfattelse af kroppen som en lukket entitet, og nedbryder hermed oppositionen mellem kroppen og verden.

Verden på vrangen – stykkernes karnevalistiske træk

I middelalderens karneval vendte samfundet, som den groteske krop, vrangen ud. Det accepterede blev degraderet, det forstødte ophøjet. Ifølge Bakhtin udgjorde karnevalet – og også markedspladsen – "the second life of the people, who for a time entered the utopian realm of community, freedom, equality, and abundance."¹⁰ Det var, i skarp adskillelse fra det officielle liv, en udjævning af de gældende hierarkier og en omvending på alle niveauer; med Bakhtins ord:

"We find here a characteristic logic, the peculiar logic of the "inside out" (*à l'envers*), of the "turnabout," of a continual shifting from top to bottom, from front to rear, of numerous parodies and travesties, humiliations, profanations, comic crownings and uncrownings."¹¹

Karnevalets omvendinger blev konkret udmøntet i f.eks. narrefesten, hvor en narrekonge udnævntes for en dag, i klovnerier, hvor bagdelen tog hovedets plads, eller i at f.eks. afføring blev behandlet som det hellige sakramente.¹² Der var ikke tale om ren negativ parodi; som den groteske krop udtrykte karnevalets omvendinger en dobbelthed af degradering og fornyelse – en munter relativisering af de fremherskende sandheder og autoriteter.¹³

¹⁰ Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and His World*, s. 9

¹¹ Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and His World*, s. 11

¹² Om middelalderens narrefester se i øvrigt: Zijderveld, Anton C.: *Humor und Gesellschaft. Eine Soziologie des Humors und des Lachens*, kapitel 4

¹³ Jf. Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and His World*, s. 11

I Schwabs stykker optræder det karnevalistiske tydeligst i anden akt af *Die Präsidentinnen*, hvor der direkte er "Jahrmarktatmosphäre", og rummets sociale kendetegn er utydeliggjort:

"Die Einrichtung ist zwar noch dieselbe, aber der Raum hebt irgendwie ab. Er ist als sociales Merkmal undeutlicher geworden, hat festlichen Charakter, gewissermaßen Jahrmarktatmosphäre angenommen." (p36)

Stykkets tre kvinder vender her deres triste liv på hovedet og fantaserer sig til et nyt og bedre, hvor de er de lykkelige præsidentinder. Bakhtin siger om karnevalsdeltagere: "they built a second world and a second life outside officialdom"¹⁴, og kvinderne lever sig helt ind i denne anden verden, hvor de i modsætning til deres daglige liv er succesfulde, i centrum og socialt velplacerede. Der vendes op og ned på høj og lav, og stemningen er præget af karnevalistisk løssluppenhed med latter, vin og sang. – Hvilket står i skarp kontrast til 1. akts bitterhed og mælkekaffe. Den fest, kvinderne holder, bliver hermed et karneval i stil med middelalderens, og de krones selv som narrepræsidentinder.

Ud over denne karnevalsakt i *Die Präsidentinnen* har Schwabs stykker generelt mange karnevalistiske træk. Personernes udseende er f.eks. som klovnens kendetegnet ved det overdrevne og karikerede, hvilket i personbeskrivelserne ekspliciteres med ord som: smaglöst klædt, stærkt sminket, alt for store sko, grotesk pelshue, optisk ildelugtende, karikeret rundskåret nederdel, grotesk underbeklædning, temmelig obscønt helhedsindtryk og grotesk og håbløst virkende (p14, ü61,v123, h180). Bakhtins syn på karnevalet som "a temporary suspension of all hierarchic distinctions and barriers among men and of certain norms and prohibitions of usual life"¹⁵, kan også ses i forhold til *Fäkaliedramen*, der alle lader samfundets tavse bund få ordet og på denne måde omvender samfundsordenen i et teaterstykkets tid, ligesom de, som middelalderens karneval,

¹⁴ Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and His World*, s. 6

¹⁵ Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and His World*, s. 15

nedbryder normer og tabuer omhandlende bl.a. incest, blasfemi, kannibalisme, racisme, sadisme, fascisme og pædofili. De siger det usigelige og fremstår ofte som ren negation af det tilladte; det forbudte indgår naturligt, selvfølgelig.

Verden på vrangen fremvises på alle niveauer fra voldsomme excoser til mindre, men ligeså symboladede omvendinger. Erna i *Die Präsidentinnen* har f.eks. fundet en gammel pelshue på lossepladsen (p16), som hun stolt, triumferende bærer, som var den en krone. I hendes virkelighed er den god som ny, og også veninden Grete roser den. Som udenforstående publikum er huen dog – i tråd med beskrivelsen af den i spilleanvisningen – ”eine große groteske Pelzhaube” (p14). En lignende omvendelse er det, når Mariedl lykkeligt opdager, at indholdet af de stoppede toiletter er spiseligt, idet hun som stoppende elementer finder en dåse gullasch, en øl og en flaske parfume. – ”Schnell wird der Stuhl von der Dose wegge- wischt und die Dose geschickt aufgemacht.” (p42) – Alt nedsvælges, og ligesom affald blev ophøjet til krone, bliver det udskidte, udsmidte her til føde: ”Das hat die Mariedl ja auch wirklich noch nie erlebt, daß man eine Kloverstopfung aufessen kann.” (p43) Læseren inviteres hermed til at se objekterne på en ny måde: De genfødes i lyset af den usædvanlige brug af dem, bliver et billede på verdens metamorfose; på verden, der går gennem døden på vej til fødslen. Mariedl og Erna giver tingene nyt liv. Som den groteske krop vendte vrangen ud, er det her de laveste, der har ordet, og det afviste og udsmidte, der livgivende ophøjes og prises: ”Und das Bier ist ein gutes Lebenselixier für die Mariedl...” (p45)

Utopi og oprør – Schwabs ”perverse teaterredningsidé”

Karnevalet besidder en voldsom subversiv kraft og udfordrer gennem sine omvendinger det etablerede samfund. Schwabs karnevalistiske stykker er både satiriske og samfundskritiske i deres fremstilling af verden, som stykkerne muntert fremviser som rådden og stinkende: Ægte medmenneskelig varme optræder glimtvis men altid ambivalent – Frau Grollfeuer føler en vis omsorg for Herrmann og myrder ham derfor hurtigst (v170), Grete og Erna lytter

forstående til hinanden med en snert af skadefryd. Hos den ældre generation lurar nazismen endnu under overfladen, mens krigens børn alle er incestofre. Sønnerne er generelt impotente og fordrukne, døtrene hadske og selvdestruktive. Oftest er de ude af stand til at knytte forbindelse med andre, og hvis det endelig lykkes, er det som Hasi og Schweindi: kvinden stiller sig tilfreds med et impotent skvat, for ikke at blive kvalt under en mand som under sin fader. "Der Schweindi ist zum Glück nur mein Untermensch, der liegt unter mir, mein Vaternensch ist oberhalb von mir gelegen oder auf mir." (ü117) Historien ligger som en tung krop oven på dem alle; de fødes af historien, omklamres af den generation efter generation. Herrmanns morfar i *Volksvernichtung* fylder stadig hans moders liv, som hun fylder Herrmanns. Den eneste udvej af den onde cirkel er den livsfornægtelse, stykkernes unge udviser, når de selvdestruktivt drikker sig sanseløse og nægter at formere sig. I *Die Präsidentinnen* har Gretes datter fået fjernet underlivet – hun har med mode-rens ord "sich [...] ausnehmen lassen wie ein Hendl" (p18) – og Herrmann nægter at have samleje: "er hat eben absichtlich nie einen Verkehr, weil so ein Verkehr kann ja eine richtige Schwangerschaft einleiten." (p18) Kun døtrene Bianca og Desiree i *Volksvernichtung* finder sig tanketomt til rette i livet som det nu engang er, hvilket bestemt heller ikke fremstilles som en lykkelig skæbne.

Karnevalets omvendinger indeholder ifølge Bakhtin et element af utopi: "It is a carnival game of negation, and this game may also serve utopian tendencies."¹⁶ Schwabs stykker opstiller ingen rosenrøde utopier, giver intet bud på et meningsfuldt liv, men de har ubetvivleligt en rebelsk nerve, et ønske om at åbne publikums øjne for den verden de lever i, et ønske om at række ud over scenekanten. Schwab kæmper mod den ligegyldighed, som han siger "liegt wie ein dicker toter Mensch auf dem Theaterbegriff."¹⁷ Han kritiserer det eksisterende teater, der altid har forekommet ham at være

¹⁶ Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and His World*, s. 412

¹⁷ Schwab, Werner: *Fäkalidramen*, s. 10 (Vorwort)

"das LÄCHERLICHSTE und EITERÜBERFLÜSSIGSTE",¹⁸ og opstiller som alternativ dét, han kalder for sin "perverse teaterredningsidé", der går ud på "Sprache in reines Menschenfleisch umzuwandeln ... und selbstnatürlich umgekehrt."¹⁹ Den kropslighed, han ønsker teatret skal have, er voldsom, ekspressiv og subversiv, som han siger: "Kraft ist die einzige Rettung des alten Tieres Theater, das man rettet, indem man es zerquetschend zermartert."²⁰ Kun gennem nedbrydning kan teatret atter få liv. Schwab ønsker at vække publikum og mener også, at det er, hvad publikum ønsker frem for den kedsomhed, der præger teatret nu. Publikum vil ikke bores rene af vamsede vatpinde eller kildes af små massagestave, de vil have en lyst lysende lygtepæl nedrammet som teater i de tyske indvolde, siger han, og finder teatret overflødigt, hvis det ikke indeholder en strømmende flod "som det onde, usanktionerede liv".²¹ Teatret skal virke som *Übergewicht* gjorde det på en ældre dame, der i pausen sagde: "Es ist das Grauensvollste, was ich jemals zu Gemüte bekam, es war aber einfach wundervoll."²² Dette er overordnet helt i tråd med Antonin Artaud, der i *Le théâtre et son double* skriver, at dét, vi først og fremmest har brug for, er et teater, der vækker os, i modsætning til det rent adspredende teater: "Tout ce qui est dans l'amour, dans le crime, dans la guerre, ou dans la folie, il faut que le théâtre nous le rende, s'il veut retrouver sa nécessité."²³

¹⁸ Schwab, Werner: "Das Grauensvollste – einfach wundervoll", s. 9 i: *Theater Heute* 12/91

¹⁹ Schwab, Werner: "Das Grauensvollste – einfach wundervoll", s. 9 i: *Theater Heute* 12/91

²⁰ Schwab, Werner: "Das Grauensvollste – einfach wundervoll", s. 9 i: *Theater Heute* 12/91

²¹ "Das Publikum will eigentlich nicht von kuscheligen Wattestäbchen saubergebohrt werden und auch nicht von kleinen Massagestäbchen gekitzelt werden, ES will ein hell leuchtend glühenden Laternenpfahl als Theater in die deutsche Eingeweide gerammt bekommen." Schwab, Werner: "Das Grauensvollste – einfach wundervoll", s. 9 i: *Theater Heute* 12/91

²² Schwab, Werner: "Das Grauensvollste – einfach wundervoll", s. 9 i: *Theater Heute* 12/91

²³ Artaud, Antonin: *Le théâtre et son double*, s. 130

Schwabs ønske om at vække publikum kommer bl.a. til udtryk gennem stykkernes talrige metakommentarer og verfremdende ekstra-akter, der problematiserer tilskuernes position som udenforstående. Ifølge Bakhtin er der i karnevalet ingen skelnen mellem deltagere og tilskuere. Karnevalet er ikke en forestilling, folket ser; de lever i det, og alle deltager.²⁴ Dette gælder for præsidentinderne, der alle tre er fuldt indlevede, men karnevalet stopper ved scene-kanten – vi, læsere og tilskuere, følger kun med fra sidelinien. Dette rokkes der bl.a. ved i *Die Präsidentinnen*, der efter stykkets slutning i 2. akt starter forfra i en 3. akt med den forskel, at der nu er tale om et teater i teatret. Mellem scenen og publikum er der sat et nyt publikum, der bl.a. tæller de skuespillere, som har spillet de første akter. De ser nu det stykke, de lige har spillet, blive spillet af nogle andre, og går chokerede efter at have genkendt sig selv. Denne akt bliver i sin bombastiske overtydelighed oftest udeladt, når stykket opføres, men sammen med utallige andre metakommentarer udtrykker den et ønske om med teatret at forandre verden, at inddrage og bevidstgøre publikum.

Afføringens univers

Et af de stærkeste, subversive billeder i *Fækaliendramen* er fækalierne, der spiller en central rolle hos Schwab. Det gjorde de også i middelalderens karnevalskultur, hvor de rent sprogligt hyppigt indgik i skældsord, fornærmelser og fortællinger, mens de bogstaveligt også blev brugt i f.eks. "narrefesten", hvor afføring blev anvendt i stedet for røgelse, og gødning blev kastet på folket.²⁵ Bakhtin kommer med utallige eksempler på middelalderens sproglige og faktiske

²⁴ Jf. Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and His World*, s. 7

²⁵ Jf. Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and His World*, s. 147

En lignende omgang med fækalier kendes i øvrigt fra primitive religioner, hvor det bl.a. hos mange indianerstammer har været almindeligt, at klovne under rituelle fester sølede tilskuere og andre klovne ind i fækalier og urin, eller at de simulerede, at de spiste og drak det. Jf. Apte, Mahadev L.: *Humor and Laughter – An Anthropological Approach*, s. 158

brug af afføring og urin, og fælles for eksemplerne er, at de alle udtrykker en ambivalens; som f.eks. udtrykket at "skide på nogen":

"This signifies destruction, a grave for the one who is debased. But such debasing gestures and expressions are ambivalent, since the lower stratum is not only a bodily grave but also the area of the genital organs, the fertilizing and generating stratum. Therefore, in the images of urine and excrement is preserved the essential link with birth, fertility, renewal, welfare."²⁶

De latrinære skældsord og fornærmelser er, ifølge Bakhtin, ikke bare nedværdigende og fornædrende, men samtidig positive og ophøjende, idet affalds- og avleorganer er så nært forbundne. Dette giver han bl.a. et eksempel på fra Rabelais' *Gargantua og Pantagruel*, hvor floderne fødes af Gargantuas rigelige urin. Afføring og fødsel, død og liv, nedbrydning og fornyelse optræder således simultant i de latrinære billeder – i det mindste stadig på Rabelais' tid. For ifølge Bakhtin er billederne i dag frataget deres ambivalens; de er adskilt, modstillet og har mistet deres forhold til helet. Tilbage er kun deres negative aspekter, og selvom de som sproglige udtryk bliver ved med at indgå i populærsproget, er der kun et svagt ekko af den gamle dobbelthed.²⁷

Ligesom Schwab i sin fremstilling af den groteske krop bryder med den moderne opfattelse af kroppen som en lukket entitet og hermed nedbryder oppositionen mellem kroppen og verden, nedbryder han også oppositionen mellem liv og død i fækaliebillederne. Hos Schwab sammenkædes fækalier og fertilitet atter, og der er utallige eksempler på denne karnevalistiske dobbelthed. Mest direkte er oxymoroner som "Geburtsscheiße" (v167), "Schöpfungsdreck" (h206) og "Jauchenfrucht" (h230), men dobbeltheden er også eksplicit og oplagt, når Schweindis lem i *Übergewicht* går under betegnelsen "Scheißding" (ü90), når Frau Wurm i *Volksvernichtung* si-

²⁶ Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and His World*, s. 148

²⁷ Jf. Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and His World*, s. 150

ger til sin søn, at "[i]n meinem Bauch hat dein Vater mein Grab geschaufelt" (v131), eller når Hundsmausepp – i et schwabsk modsvar til Becketts kvinde, der skrævende over en grav føder et barn – malende beskriver sin egen fødsel ned i et lokum, en fødsel til et lorteliv:

"meine Leibesmutter hat einen Andrang haben müssen/ ist es ein Stuhl/ hat sie gedacht / [...] / und dann hat meine Mutter/ meine echte Mutter/ auf dem Abortstuhl sitzen müssen/ und es hat gedrückt/ und sie hat auch gedrückt/ und dann war es der tote Drecksepp/ der im angeschissenen Zeitungspapier eine Wolle hat auffinden können." (h212-13)

Hundsmausepp fødes ned i toilettet, som var han afføring, hvori-
mod Mariedl får børn ved at grave afføring ud af folks toiletter.²⁸
Sepps søn vil sammen med sin moder skide på faderens grav, til
kiste og lig bryder sammen under afføringens tyngde, og jorden
endelig kan få ham (h202). Afføringen bliver mediator mellem jord
og krop og ligeledes mellem den levende krop og den døde, med
Bakhtins ord: "The living body returns to the earth its excrement,
which fertilizes the earth as does the body of the dead."²⁹ Afførin-
gen giver og tager, og denne organiske kredsløbsstanke, der er gen-
nemgående i Schwabs stykker, findes bl.a. også hos D. A. F. de Sade
og Georges Bataille: Bataille mener, at livet altid er et produkt af
livets nedbrydning, og at døden proklamerer en tilbagevenden til
livet via råddenskab,³⁰ og Sade siger f.eks.:

"Destruktionsmagten er ikke mennesket givet; det højeste,
det kan gøre, er at variere formerne, men det har ikke magten
til at tilintetgøre dem. I naturens øjne er alle former lige; intet
går tabt i den gigantiske kedel, hvori hendes variationer ska-

²⁸ Mariedl: "Meine Kinder sind die Menschen, denen ich helfen haben dürfen." (p27)

²⁹ Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and His World*, s. 175

³⁰ Jf. Bataille, Georges: *L'Erotisme*, s. 62-67

bes; hvert stykke materie, som falder ned i den, springer hele tiden frem i andre figurer.”³¹

Psykoanalytikeren Janine Chasseguet-Smirgel skriver i forbindelse med Sade, ”at dette gennemgående tema om formernes forandringer [...] betyder, at alting må vende tilbage til kaos, det oprindelige kaos, der kan betragtes som identisk med ekskrement.”³² Det oprindelige kaos, hun her taler om, findes hos Sade som den destruktive natur og hos Bataille som en grundlæggende vold. Ifølge Bataille lurder volden under ethvert samfunds overflade, og grunden til, at den normalt ikke kommer hæmningsløst til udtryk, er, at arbejdet strukturerer samfundet. I arbejdet handler mennesket kollektivt, og for at kollektivet skal kunne fungere, er det nødvendigt med regler og forbud til at undertrykke volden. Tabuer er således i korte træk opstået for at fjerne den vold, der altid er latent til stede, fra hverdagslivet.³³ ”Par son activité, l’homme édifie le monde rationnel, mais toujours subsiste en lui un fond de violence. La nature elle-même est violente [...]”.³⁴ Tilsvarende siger Sade, at naturen grundlæggende er destruktiv, nedbrydende, og Sades bødler hævder derfor, at de i overskridelsen ikke gør andet end at opfylde naturens hensigter: ”Naturen består gennem misgerningerne og således erobrer den tilbage, hvad dyden har taget fra den. Når vi hengiver os til det onde, adlyder vi altså dens love.”³⁵ Alt efter den valgte terminologi har vi således dyden, arbejdet, samfundet og loven på den ene side og analiteten, ekskrementerne, volden, døden og kaos på den anden. Schwabs fækaliefiksering skal ikke ses som en advarsel mod destruktoren og den grundlæggende vold. Det oprør og den omvending, analiteten repræsenterer, skal vise sig nødvendig; destruktoren er på mange måder livgivende:

³¹ Sade, D.A.F. de: *Den ny Justine*, 6, s. 202, i: Chasseguet-Smirgel, Janine: *Kreativitet og perversion*, s. 12-13

³² Chasseguet-Smirgel, Janine: *Kreativitet og perversion*, s. 13

³³ Jf. Bataille, Georges: *L’Erotisme*, s.46-48

³⁴ Bataille, Georges: *L’Erotisme*, s. 46

³⁵ Sade, D.-A.-F. de: *Juliette*, i: Sade, Markis de: *Antologi*, s. 153

Hundsmaulsepp: "[...] nächstes Jahr wird es wieder warm/
die Frucht stirbt hoch/ tot und reif,/ lauter schwarzfruchtige
Frucht/ das Tote wärmt den Winter/ [...] / tot gut tot/ aber
das nächste Jahr kann schon spielen/ spielen einen Fasching
als Zeit/ einen Fasching als das verfressene Altkugeljahr/
und die Weltkugelkruste wird mit dem Weltstofforchester
umgedreht/ weil in der Innenkugel friert der Menschen-
dreck/ [...] / und die Hitze macht den Dreck zur Frucht."
(h203-4)

Årene opfører "einen Fasching als Zeit", et karneval, hvor jordskorpen vendes om, hvor varme og kulde, liv og død veksler, men samtidig indeholder hinanden. Varmen får frugten til at dø, men får også møget til at leve og blive til frugt. Livet er indeholdt i døden og omvendt. Alt hænger sammen, forener sig i den form for metaforisk identitet, som Roman Jakobson kalder lighed gennem modsætning. Dobbeltbillederne – som barnet, der fødes ned i lokummet, møget, der bliver til frugt, modsætninger, der forenes i oxymoroner etc. – er produkter af metaforens retoriske herredømme, af metaforen, der overalt i stykkerne tilstræber at skabe identitet, også på baggrund af negativ similaritet.³⁶ Metaforen kan i sin evige enhedsskaben virke totalitær, men i *Fäkaliendramen* bliver den samtidig revolutionær. Den lighed, der skabes mellem modsætningerne, bliver udtryk for det forskelsfornægtende, for afføringen, for kaos. Når alt transformeres, alt er indeholdt i hinanden, modsætninger smelter sammen, forskelle ophæves og alt er ombytteligt, sættes lov og skelnen ud af kraft, og derfor er både sprog og handling grænseløse i *Fäkaliendramen*.

En lignende forskelsnedbrydning findes i Sades forfatterskab, og Chasseguet-Smirgel skriver i *Kreativitet & Perversion*, at når Sade taler om ligheden mellem det gode og det onde, ligheden mellem liv og død, så har det én grundlæggende hensigt: "at reducere uni-

³⁶ Jf. Nielsen, Jens Peter Lund: "Metaforens revolution i Flauberts *L'Éducation sentimentale*", s. 125, i: Hansen, Per Krogh (ed.): *Billedsprog. Om metaforen og andre troper*

verset til afføring, eller rettere at tilintetgøre forskellenes univers (det genitale univers) og i dets sted sætte det anale univers, hvor alle partikler er ens og ombyttelige.”³⁷ Dette ønske om forskelsnedbrydning er ifølge Chasseguet-Smirgel udtryk for en pervers regression til den analsadistiske fase, hvor det prægenitale begær sættes højere end det genitale, idet barnet, tilskyndet af moderens forførende holdning og hendes afvisning af faderen, tror sig den perfekte partner for hende. Hermed udslettes forskellen mellem kønnene og generationerne, og den perverses sigte er netop at genfinde denne forskelsløshed.³⁸

Perversion er for Chasseguet-Smirgel ikke bare en seksuel forstyrrelse, men ”en af de vigtigste måder og et af de vigtigste midler, hvormed mennesket forsøger at skubbe grænserne for det mulige foran sig og røkke ved virkeligheden [...] en fristelse i sindet, der er fælles for os alle.”³⁹ Chasseguet-Smirgel siger, at ”den perverse i almindelighed og Sade især har som bevidst eller ubevidst projekt at gøre nar af loven ved at vende ’op og ned’ på den.”⁴⁰ Den perverses ønske om at ændre virkeligheden vil i det følgende blive set i forbindelse med karnevalets venden op og ned på de gældende hierarkier. Den underliggende hypotese vil være, at forskelsnedbrydningen i karnevalets dobbeltbilleder og omvendinger – der som beskrevet også er stærkt subversiv – i høj grad er udtryk for det samme som den perverses analsadistiske oprør.

Faderen styrtes

Chasseguet-Smirgel siger, at ”[d]en perverse forsøger at befri sig fra det faderlige univers og lovens bånd. Han forsøger at skabe en ny slags virkelighed og at fratage Gud Fader tronen.”⁴¹ Men Gud skal ikke bare væltes, den perverse overtager ved frembringelsen af det anale univers skaberens rolle; med Chasseguet-Smirgels ord: ”At

³⁷ Chasseguet-Smirgel, Janine: *Kreativitet og perversion*, s. 13

³⁸ Jf. Chasseguet-Smirgel, Janine: *Kreativitet og perversion*, s. 10

³⁹ Chasseguet-Smirgel, Janine: *Kreativitet og perversion*, s. 9

⁴⁰ Chasseguet-Smirgel, Janine: *Kreativitet og perversion*, s. 19

overtage Skaberens rolle ved at frembringe det anale univers indelbærer, at Skaberen fratages tronen"⁴², eller som Hundsmausepp i *Mein Hundemund* udtrykker det: "wer Gott umbringen kann wird ein Gott wie er in den Menschen steht/ steht und steht und steht/ wie ein Samenspender oder eingeschrieben im Kalender." (h210) Hos Schwab, som hos Sade, sker denne tronraning på ét niveau gennem blasfemi. Gud hånes og nedgøres i bedste karnevalistiske stil, og i Schwabs østrigske dramaer er det især katolicismens dobbeltmoral og skinhellighed, der udstilles: f.eks. ankommer Wottila til fest med panden endnu drivende af vievand (p40), væggene er overhængt med religiøst kitsch (p13, v124), Erna priser afholdenhed i Guds navn med et glas vin hånden (p40), Grete undskylder sin manglende kirkegang med, at hun ikke kan lade hunden Lydi alene (p34), og Wottila, der har set en 3 ½ meter høj Jomfru Maria i en karikeret åbenbaring (p31), bliver kaldt for Ernas polske "Leberkäsbi-schof" (p33) med slet skjult henvisning til den nuværende pave, der hed Woityla, da han endnu var polsk kardinal.⁴³ Ud over denne satiriske fremstilling af katolicismen er der også et væld af direkte, blasfemiske bemærkninger, som f.eks. at Gud er "ein einfältige Haustier" eller "ein blödes Mistvieh." (v164) Gud og kirke profaneres: "Wir sind alle gleich... der Herrgott und der Herrmann, wir sind lauter Schweinehunde, die weggehören," (v164) som Herrmann i *Volksvernichtung* så smukt siger det. Forskellene udviskes, Guds ord er ikke garant for noget, religion og exces kommer ud på ét, som når onkel Vormund med et "lad de små børn komme til mig" udnytter sin lille nevø på det grusomste:

"Lasset die Kindlein zu mir kommen, hat der Onkel Vormund gesagt, weil er sich ausgekannt hat mit einem echten katholischen Glauben. Und dann hat der Onkel Vormund ja

⁴¹ Chasseguet-Smirgel, Janine: *Kreativitet og perversion*, s. 21

⁴² Chasseguet-Smirgel, Janine: *Kreativitet og perversion*, s. 14

⁴³ Pavens kardinalnavn: jf. Lund, Me: "Fækalie-drama for fuld udskylning", i: *Belingske tidende*, 12.09.94

weitergesagt, daß der Herrmann eine Schluckbewegung machen soll..." (v134)

Guds og voldens sprog blandes, kan ikke længere skilles fra hinanden. Som i klovnens akrobatik, hvor hoved og bag ustandseligt bytter plads, således er det her ikke til at vide, med hvilken ende der tales. Chasseguet-Smirgel siger, at når alt vender tilbage til en tilstand af sammenblanding, må også "Gud imidlertid selv undergå en forvandling og blive til afføringsmateriale."⁴⁴ Dette sker hos Sade, hvor Gud bliver fortæret og forvandlet til "den grimme lort"⁴⁵, og det sker også hos Schwab, hvor Gud er en fordøjelse uden tarm – "Gott ist eine Verdauung ohne Gedärme" (h200) – og skaberværket en kugle med afføring (h204); verden er forskelsløs.

Forskelsløst kredsløb

Alt bliver afføring, knuses gennem fordøjelsens kværn og bliver homogeniseret. Forskelsløsheden er gennemgående på alle planer i stykkerne, og den relativiserende, organiske forskydning viser sig bl.a. i de tre første dramaers cykliske struktur: Efter den tilsyneladende sidste, afsluttende akt er der en verfremdende "ekstra-akt", hvor bl.a. de personer, der er døde i det foregående, atter optræder lyslevende og giver stykket en ny drejning. I *Volksvernichtung*, hvor stemningen i de første tre akter har været hadefuld, og alle er blevet giftmyrdet af Frau Grollfeuer, er ekstra-akten én lang, kærlig og hyggelig fest. I *Übergewicht* vender det smukke par, der ellers tidligere er blevet voldtaget og ædt, tilbage og bryder den tavshed, de ellers har omgivet sig med, og i *Die Präsidentinnen* starter stykket reelt forfra blot med nogle andre skuespillere i hovedrollerne og med de tidligere skuespillere siddende som tilskuere. Der lægges hermed op til, at stykkerne kunne fortsætte og fortsætte – ikke uforandrede, men med den ene nye slutning efter den anden. Slutningen er ikke endelig, definitiv, og stykkernes struktur spejler således

⁴⁴ Chasseguet-Smirgel, Janine: *Kreativitet og perversion*, s. 14

⁴⁵ Chasseguet-Smirgel, Janine: *Kreativitet og perversion*, s. 14

afføringens natur, den organiske forskydning. Moralen, hvis der er en sådan, relativiseres; ved at lade stykkerne køre i ring får ingen det sidste ord.

Den voldelige seksualitet

Forskelsnedbrydningen indgår også i stykkernes fremstilling af seksualitet. Chasseguet-Smirgel skriver om Sade, at sex i hans univers altid tager udgangspunkt i sammenblandingen; i udviklede iscenesættelser af børn og gamle, mænd og kvinder, mødre og sønner etc., der blander sig og bytter rundt. Hun citerer bl.a. en af forskrifterne fra *De 120 dage*, der fordrer, at "[a]lle skal ligge hulter til bulter, alle skal vælte sig, på gulvet, på jorden, og lige som dyr skal de bytte med hinanden, blande sig, begå incest, hor og sodomi."⁴⁶ Noget lignende sker i *Übergewicht*, hvis første akt slutter i et kannibalistisk orgie:

"Die Wirtin entreißt Schweindi die fremde Hand und führt sie sich zwischen die Beine. Hasi pirscht sich heran, gibt im Vorbeigehen dem schönen Mann eine Ohrfeige und führt sich Karlis Hand zwischen die Beine. [...] Karli macht Anstalten, die schöne junge Frau zu vergewaltigen. Schweindi zieht dem schönen jungen Mann glücksend die Hosen aus. Die Wirtin zieht ihre Kleiderschürze hoch und setzt sich auf das Gesicht des schönen Mannes. Hasi wartet hinter Schweindi auf dessen Erektion, um sie für sich ausnützen zu können."
(ü84)

Dette er blot et uddrag fra scenen, der først og fremmest kendetegnes ved sin uoverskuelighed. Gennem stykket bliver det klart, at alle står i mere eller mindre direkte forhold til hinanden, og i orgiet kulminerer sammenblandingen, ligesom også volden og perversiteten, der har været antydnet med bl.a. Schweindis hang til unge drenge og Karlis lussinger, her får umådeholdent afløb. Også incesten og den øvrige pædofili, der optræder i stykkerne, kan overord-

⁴⁶ Chasseguet-Smirgel, Janine: *Kreativitet og perversion*, s. 11

net, som hos Sade, ses som en nedbrydning af grænserne mellem kønnene og generationerne; onkel Vormund udnytter således dren- gen Herrmann, "weil der Herrmann alles ist... ein Männchen, ein Weibchen und ein Tierchen in einem." (ü134)

At nedbrydningen – såvel incesten som det kannibalistiske orgie – kræver ofre, synes åbenlyst, men dette betyder intet set fra liberti- nerens synspunkt, som Lars-Henrik Schmidt skriver i *Libertinerens natur*: "for tilfredsstillelsen af libertinerens sanser er det absolut li- gegyldigt, om situationen er lykkelig eller ulykkelig for offeret."⁴⁷ Dette gælder også de personer, der hengiver sig til exces i Schwabs stykker; de lader sig ikke hæmme af hensynet til andre i deres over- skridelsestrang. Ofrene synes også glemt af deres mødre, der бага- telliserer og fortrænger de overgreb, børnene har været udsat for, som når Grete taler letfærdigt om sin mands udnyttelse af datteren (p28), og Frau Wurm fornægter sønnens historier om onklen (v135). *Fäkaliendramen* glemmer dog ikke ofrene helt; når de udnyttede børn selv kommer til orde, er historierne kvalmende og smerten pågæn- de:

Herrmann: "Und weil der Onkel Vormund immer an eine Si- cherheit gedacht hat, hat er ja den vollgespritzten Herrmann drei Tage lang im Saustall untergebracht, auf daß keine fal- schen Schweinereien herauskommen aus dem Herrmann. [...] Aber der kleine Herrmann war wenigstens befreit von allen Menschen, endlich kein echter Mensch mehr, hat er sich ge- dacht... und beim Saufutter mitgefressen." (v134)

Her ses forskelsnedbrydningens bagside, dens undertrykkende vold og overgreb. *Fäkaliendramen* fremstiller således både det anal- sadistiske oprør som befriende og fornyende og som kuende og grusomt.

⁴⁷ Schmidt, L.-H.: *Libertinerens natur*, s. 71

Mødre og sønner – analt fællesskab

Den ambivalente holding til analiteten er også gennemgående i de groteske beskrivelser af mødrenes optagethed af deres sønners afføring: Erna i *Die Präsidentinnen* lytter ved døren, når Herrmann er på toilet, og følger med i afføringens konsistens (p24). Frau Wurm i *Volksvernichtung* insisterer på at tørre sin søn Herrmann efter toiletbesøg, selvom han har rundet de tredive (v166). Chasseguet-Smirgel beskriver i sin bog *Kreativitet & Perversion* flere cases, der ligner ovenstående scenarier til forveksling: en moder har f.eks. altid foragtet sin søns fader, men har til gengæld gået meget op i sønnens ekskrementer. Disse faktorer er ifølge Chasseguet-Smirgel "med til at opretholde barnets illusion om, at han er en mere passende partner for sin moder end faderen, og at hans prægenitalitet – idealiseret (dyrket) af hans moder – er faderens genitalitet overlegen."⁴⁸ I både *Die Präsidentinnen* og *Volksvernichtung* er fædrene fraværende; den eneste, nærværende fallos er den afføring, sønnerne skænker deres mødre, og som mødrene gladeligt bliver ved at modtage. Mødrene omklammer sønnerne, giver dem ikke fri, men bliver ved at behandle dem som børn. Erna kalder den granvoksne Herrmann for "ein abtrünniges Kind" (p17), og Frau Wurm skænder på sin søn Herrmann og kommanderer med ham som med et barn. Hun holder ham for, hvor meget han ville savne hende, hvis hun døde – "Du wirst noch einmal ein jedes Hendl in einer Hendlgeschäftsauslage mit einer großen Leidenschaft betrachten müssen, wenn ich als deine Mutter gestorben sein werde" (v128) – og binder ham yderligere til sig ved gang på gang at fortælle, hvordan hun har født ham og ofret sit liv for ham: "Ich bin deine Mutter. Ich habe dir das Leben in den Körper hineingeschenkt." (v130) Herrmann har, ganske som Chasseguet-Smirgels patient, seksuelle fantasier om moderen. Hvor patienten fantaserer om analt samleje med moderen, fantasierer Herrmann om at bore et hul i moderens hoved, som han kan penetrere:

⁴⁸ Chasseguet-Smirgel, Janine: *Kreativitet og perversion*, s. 91

Herrmann: "Da wird der gescheite Herrmann geschickt ein frisches Loch bohren in den Kopf von seiner Mutti und dann seinen Lulu in den Muttikopf hineinstecken, weil er seine Mutti so lieb hat, der Herrmann. Ein frisches Loch bohrt sich der Herrmann, weil vor dem alten Loch, da graust es den Herrmann, da ist er ja herausgekommen, der kleine Krüppel-herrmann." (v133)

Chasseguet-Smirgel ser patientens fantasi som en drøm om en "anal skabelse af verden"⁴⁹, og hermed en fornægtelse af faderens genitale avleevne. Samme ønske ligger til grund for den typiske analsadistiske forestilling om det analt fødte barn, en forestilling, der optræder flere gange i *Fäkaliendramen* (v133, h212-13). Ligeledes er Herrmanns fantasi om at skabe et nyt hul, en ny erogen zone i sin moders hoved, en del af den analsadistiske forskelsløshed, "hvor alle objekter, erogene zoner, idealer osv. bliver malet i fordøjelseskanalen og homogeniseret til identiske partikler, fæces"⁵⁰; som Chasseguet-Smirgel skriver:

"Det er ikke kun et spørgsmål om at sammenblande mund, anus, vagina, penis, barn og voksen, mand og kvinde, men også om at skabe nye erogene zoner helt nye steder [...]: kunstige anusser, blærer, der åbner ind i maven osv. [...] Alt dette understreger hans tro på, at han med sit eget (anale) univers kan erstatte faderens genitale univers."⁵¹

Hvor analiteten for Chasseguet-Smirgel først og fremmest er et angreb på faderen, virker den hos Bataille ligeledes nedbrydende over for moderen. Et eksempel på dette er *Historien om øjet*, hvor pigen Simone tisser på sin moder og med sin bagdel besudler modersymboler som ægget og mælken ved dels at dyppe "sine overophedede baller i den friske mælk"⁵², dels "at slå æg i stykker med røven."⁵³

⁴⁹ Chasseguet-Smirgel, Janine: *Kreativitet og perversion*, s. 93

⁵⁰ Chasseguet-Smirgel, Janine: *Kreativitet og perversion*, s. 160

⁵¹ Chasseguet-Smirgel, Janine: *Kreativitet og perversion*, s. 144

⁵² Bataille, Georges: *Historien om øjet*, s. 10

Hos Schwab retter analiteten sig hovedsagelig mod faderen, men moder-sønsymbiosen er dog ikke lykkelig, og Herrmann i *Die Präsidentinnen* hælder i et fantasiscenario mælkekaffe over issen på Wottila og slår såvel ham som moderen ihjel (p54-55), mens Herrmann i *Volksvernichtung* drømmer om løsrivelse; om at slå moderen ihjel, presse hendes øjne ud, pisse på hendes grav (v128, v133). Ligesom incesten kræver ofre, gør den overdrevne moderbinding det også. Begge sønner er sære og utilpassede; formet af deres enlige mødres mindreværd, småborgerlighed, katolicisme og incestuøse omklaming. Kun Frau Wurms Herrmann er med sin ødipusklumpfod fysisk mærket, Ernas søn er stor og flot, men begge er de sociale krøb-linge. Begge må de bedøve sig med alkohol for at holde virkeligheden ud. Ernas søn kan ikke holde ud at se hverken andre mennesker eller sig selv; ser han sig i spejlet, kaster han op (p20). Deres forhold til sex er også forkvaklet: Herrmann Wurm har som sagt seksuelle fantasier om sin moder, men har i øvrigt aldrig været i seng med en pige. Den anden Herrmann sender moderen "Verkehrskarten", hver gang han kunne have haft sex, men alligevel ikke har haft det (p18). Det er perverse og tilsyneladende enestående tilfælde, men idet begge sønner hedder "Herr Mann", antydes det, at problematikken er mere generel end som så.

Schwabs univers er fyldt af fraværende fædre og impotente mænd. Trods deres svaghed styrer de mødrenes univers – til gengæld er de genstand for sønnernes oprør: Herrmann Wurm bilder således sin moder ind, at paven er blevet skudt af negre i Afrika (v129-30), hvilket sætter hende på randen til sammenbrud, mens Ernas Herrmann som sagt fantaserer om at slå Wottila ihjel (p55). Tilsvarende ønsker Hundsmausepps søn, der bare benævnes "der Sohn", at nedbryde faderen sammen med moderen:

"Da wird am jüngsten Tag der Welt der ganze Sohn hinauf-scheißen auf das Grab von seinem Vater. [...] Und an einem jeden Sonntag nehme ich die Mama mit, da kann sie auch ein Glück am Hintern haben können auf der heiligen Düngerstät-

⁵³ Bataille, Georges: *Historien om øjet*, s. 15

te. Bis der Sargdeckel dein Rippenhaus zerbricht, werden die Mama und ich auf dich draufscheißen." (h202)

Afføringen kæder hos Schwab mødre og sønner sammen i fælles front mod faderen, men især mødrene har ikke sluppet faderen: *Die Präsidentinnen* er ikke bare narrepræsidentinder, men også præsidentens kvinder, der lyder hans og andre "fædres" bud og tager deres ord for sandheden. Ligeledes lader Frau Wurm i *Volksvernichtung* stadig sit liv styre af sin afdøde fader, og advarer således sønnen, da han under opvasken står med den kaffekop, som faderen har drukket sin daglige mælk af: "Wennn du es auseinanderbrichst, dann bist du verloren." (v130) At knuse og ødelægge faderens attributter fører til fortabelse, men det hindrer ikke sønnerne, og Herrmann smadrer en tallerken, der i Frau Wurms reprimande tydeligvis står for andet og mere end blot et stykke porcelæn:

"Über fünfzig Jahre hat der Teller einen normalen Verkehr gehabt auf der Welt. Jarhaus, jahrein hat man sein rechtschaffen an den Körper heranverdientes Essen aus dem Teller herausgegessen, und eine jede gute Frau des Hauses hat den Teller mit einem Respekt vor dem Leben und seiner Ernährung abgewaschen und trockengelegt. [...] Jetzt hast du mit deinem verfaulten Leben meinen Vater zertrampelt." (v131-32)

Sønnerne nedbryder, mens mødrene (forgæves) forsøger at fastholde. De "fædre", de ser op til og bygger deres verdener om, er set fra tilskuerrækkerne ikke attraktive: Wottila er en skinhellig gnier, Freddy en liderlig tyrolerstereotyp, Gretes tidligere mand en perverteret nazist etc. Mellem linierne og i toseprofeternes rablen fremvises fædrenes sande natur: Gud er en fordøjelse uden tarm (h200), præsten en spyflue (p55). Kvinderne er dog loyale, holder fast i den vaklende fader i et forsøg på at undvige det anales forvirring og orienteretløshed. Men de ordnende fædre er reelt fraværende, og perversionen fylder mere end mødrene vil være ved.

De lave ord presser på

Analiteten presser sig hele tiden på i samtalen, må ud. Erna i *Die Präsidentinnen* finder det egentlig afskyeligt, var helst fri for det, fornægtede det helst helt – Erna: "Ich habe mich schon oft gefragt, warum der Mensch einen Hintern haben muß"(p23) – men trods denne modstand vender hun alligevel gang på gang tilbage til de lave emner og fortæller f.eks. detaljeret om sin afføring:

"Ich habe ja auch oft einen großen festen Stuhl, weil sich der Stuhl wegen der Sorgen um den Herrmann in meinem Körper angesammelt hat. Dann muß man eben mit dem Klobesen ordentlich nachstoßen und ein paarmal hinunterlassen."
(p.23-24)

Helligt kæmper hun mod de lave ord – "Ich kann meinen Glauben einfach nicht mit einem Sex und den Hauferln vereinigen"(p25) – men hun får selv gentaget de beskidte ord nok så mange gange, når hun forarget giver veninden Grete en opsang for hendes vulgære sprog:

"Immer nimmst du so ordinäre Wörter in den Mund. Immer hört man bei dir nur: Scheißdreck, Scheißdreck, Scheißdreck. Mann kann ja auch Haufi sagen oder Stuhl, nicht immer: scheißen, scheißen, scheißen." (p22)

Verden hænger ikke sammen, er ikke ordnet, som hun ønsker det. Forskelsløsheden presser sig på, og afføring er, trods hendes forsikringer om det modsatte, så central i hendes lille verden, at den største tillidserklæring fra sin udkårne, hun kan fantasere sig til, er, at han fortæller om sin fordøjelse:

"und der Wottila sagt der Erna ganz leise ins Ohr, daß er auf den Abort gehen muß [...] und vielleicht hat er bei der Gelegenheit auch gleich einen Stuhlgang. [...] Da sieht man, was für ein Vertrauen er schon hat zur Erna, daß er ihr schon solche inneren Sachen berichtet." (p43)

Hvor Ernas snak kredser om afføring, handler veninden Gretes om sex, selvom også hun forsøger at benægte sin interesse og siger, at hun faktisk er afvendt fra kærligheden, "obwohl ich ja wirklich noch genug Möglichkeiten hätte, ein Angebot kriegen zu können. Aber mit leichtem Herzen sagt die Grete heute schon immer einfach NEIN" (p28). Trods disse forsikringer bliver alt seksualiseret – fra tubaspilleren Freddys særligt raffinerede måde at stryge hunden Lydi på (p41), til deres dans, hvor selvsamme Freddy stikker en finger op i enden på hende (p45). Både Erna og Grete hænger således fast i det kropslige, anale, selvom de selv tror, at de fortæller sig ud af skidtet, fortæller sig opad. Erna har tidligere været rengøringskone, Grete temmelig letlevende, men i deres utopiske, fortalte virkelighed hersker renhed: Erna: "Eine Geschäftsfrau muß den Kot und die Schmutzhaufen weit abstehend von ihrem Leben halten" (p50). Grete: "Ja, auch die Grete weiß, daß ihre Reinlichkeit jetzt noch viel großartiger ausbrechen muß." (p50) Fra deres nye, ophøjede stade ønsker de ikke længere at høre Mariedls "beskidte indbildninger" (p51), som de finder dybt forskellige fra deres egne. Udefra set kommer indholdet af deres fortællinger ud på ét, men forskellen er, at Mariedl er ikke bange for de lave ord: "Ich habe keine Angst vor den unteren Wörtern und auch nicht vor einem echten Stuhl" (p22), siger hun. Hendes utopi er ikke at hæve sig op af skidtet, men at hæve det op. Hun renser stolt sine toiletter og belønnes for det: ender med at stige til himmels som en fækaliebe-fængt helgen, mens afføringen bliver til guld på hendes krop.

Analsvanger

Mariedl forstår ikke Erna og Gretes seksuelle hentydninger (p34, p38). Hun er uforstående over for genitaliteten; en naiv jomfru i hvis univers næstekærlig toilettrensning er det eneste saliggørende. "Die Mariedl machts auch ohne" (p44), råber menneskene taktfast anerkendende i hendes ønskedrøm, efter at hun som altid har afvist tilbudet om gummihandsker, før hun renser de stoppede toiletter. Hun gør det for Jesus og for næstekærligheden. Hun renser toiletter for alle, rige som fattige – for hende er der ingen forskel. Hun tager

selv duerne, som Grete jager fra fuglehuset, fordi de æder de unge mejser, i forsvar: "Die Tauben sind doch auch ganz göttliche Geschöpfe." (p26)⁵⁴ Alt, hvad der findes i verden, har for Mariedl en plads som en del af Guds skaberværk – også det ubehagelige, også det udstødte: "wenn der Herrgott die ganze Welt angeschafft hat, dann hat er auch die menschliche Jauche erschaffen." (p23) Orden og kaos findes side om side.

Mariedl tager analiteten på sig, det ellers uproduktive, og hendes nøgne hånds søgen i skidtet bliver bebudelsen, den ubesmittede undfangelse, der gør hende til moder. Hun undfanger sine børn gennem fæces: "Meine Kinder sind die Menschen, denen ich helfen haben dürfen. Jawohl, das sind meine Kinder" (p27), og hermed overtrumfes en anden kendt jomfrufødsel. Jomfru Maria er kun en stakkels væggelus under Mariedl (p55), når hun analsvanger med strålende underliv stiger til himmels:

"Gewonnen für alles steht sie da, mit strahlendem Unterleib. Und der Stuhl der Menschen auf ihrem Körper verwandelt sich in einen Goldstaub. [...] Aber die Mariedl schwebt über den Menschen, und die Menschen werden still, weil sie sehen können, wie die Haut von der Mariedl abblättert, weil der Goldstaub so stark nachdrückt. [...] Und da fliegt ja die Jungfrau Maria, die schon wieder jemandem erscheinen muß... nicht größer als eine Wanze. Gütig schaut sie drein, das arme Hascherl." (p55)

⁵⁴ Her som flere andre steder ligger *Die Präsidentinnen* meget tæt op ad Leo Tolstojs *Mørkets magt*. Akim, der renser latriner, forsvarer f.eks. en udstødt pige med ordene: "Men Gud da... Guds værk!... er hun, pigen, ikke et menneskeligt væsen?" (s.99) Akim synes, som Mariedl, at hans arbejde er godt, og selvom familien (som Erna og Grete) er ved at brække sig, har han vænnet sig til lugten: "og ellers er den lugt nu ikke sådan ... ikke sådan, hm... at den kan krænke en af vor slags, nej" (s.96). Gennem sit arbejde ser Akim, som Mariedl, de rige folks fine toiletter: "fine og polerede... rigtig stadselige... med fine bænke og alt" (s.139), mens Mariedls tilsvarende kommentar er: "Aber bei denen, das ist gar kein richtiger Abort, da ist alles fein" (p23). En sidste umiddelbar parallel er, at der i begge stykker bliver gemt lig i kælderen (s.182 og p56).

Afføringen bliver til guld, og selv faderen, præsten, der skælnsk havde gemt 'de gode sager' til Mariedl i de stoppede toiletter, bliver forsvindende lille under hende. Magtforholdet er vendt om. Han er nu intet andet end en spyflue (p55), og kan hermed som en summende discipel sidde tilbage i afføringen, mens Mariedl strålende svæver over verden; en anal moderfallos forgyldt og sejrende (p55). Verden genfødt gennem fæces.

Forgyldte fækalier

Chasseguet-Smirgel taler om den forgyldte anale fallos som et udtryk for analsadistens idealisering af sit perverse objekt. Hun siger, at den perverses æstetiske aktivitet består i at besmykke en anal fallos, der skal erstatte den faderlige. Æstetikken bruges til at fjerne "afføringskarakteren", til at forvandle afføringen til guld, gøre den til noget vidunderligt, og hermed sætte de anale værdier højere end de genitale, der fornægtes. Den perverse skjuler således sit arbejdes analsadistiske karakter ved at idealisere det, men det frembragte værk vil kun være en imitation, en kopi af den genitale penis, fordi den anale penis ganske vist er forgænger for den genitale, men så snart den falliske fase er nået, bliver den genitale fallos realiteten, og fra denne erkendelse er der ingen vej tilbage. Det er kun i den anale fase, at afføring er lig guld.⁵⁵ På den idealiserede anale fallos vil guldlaget derfor kun være tyndt, idet grundlaget er falsk: "Man behøver blot at kradse i overfladen, og fallossens afføringskarakter vil komme frem igen under det skinnende lag."⁵⁶ Den analsadistiske kunst er en imitation af realiteten, er falsk, og ifølge Chasseguet-Smirgel er den perverse et eller andet sted godt klar over dette. Den perverse fornægter faderens (genitale) evner, idealiserer analiteten og hævder herigennem dens overlegenhed, men idealiseringen er samtidig "tegn på en spaltning af jeget, for den vidner om en overlegenhed, som ikke kunne findes uden samtidig af være grundlæg-

⁵⁵ Om fæces=guld=barn=penis se i øvrigt: Freud, Sigmund: *Om driftsomsætninger, især analerotikkens*, s. 151-58, i: Freud, Sigmund: *Afhandlinger om seksualteori*

⁵⁶ Chasseguet-Smirgel, Janine: *Kreativitet og perversion*, s. 107

gende tvivlsom.”⁵⁷ Den perverse må ifølge Chasseguet-Smirgel idealisere analiteten, fordi han inderst inde er klar over, at faderen sætter standarden; hun siger således:

”hvis ideen ikke fandtes et eller andet sted i den perverses sind om, at faderens univers er den standard, hvormed alle værdier måles, så ville han ikke have brug for at forklæde det anale univers [...]. Analiteten ville da vise sig igen uden nogen modifikation.”⁵⁸

På trods af det besynderligt æstetiserede, maniererede sprog, viser analiteten sig forholdsvis umodificeret hos Schwab. Det er svært her at se idealiseringen som et forsøg på at fjerne afføringskarakteren fra den analsadistiske aktivitet; Schwabs projekt synes snarere det modsatte: Han retter mest mulig opmærksomhed på analiteten, pryder sin bog med titelen *Fäkaliendramen* skrevet med guldskrift omkranset af egne kunstværker udført i fordærvelige materialer – ansigter modeleret groft i lort med en stor ting, der kan ligne en tunge, en strøm af opkast eller en penis stikkende ud af munden. Dette er ikke fæces forklædt og æstetiseret, her ses afføring utilslørt, klumpet og klæg. Her stikker intet under – det skulle da lige være Schwab selv, hvis portræt træder frem bag den tilsideskudte afføring på det sidste af de fire forsidebilleder. Hvad der fremvises på forsiden er lige så klart i stykkerne, hvor forskelsløsheden søges eksplicit og voldsomt i både sprog og handling. Forgylningen er ikke en tynd, billig indpakning, der viger for en nysgerrigt kradsende negl, det er ikke tom æstetik pakket rundt om noget, der skal skjules. Afføringen dækkes ikke af guld på Mariedl, den *bliver* til guld, tungt guld, der skaller af i flager. Tungt guld, som drysser velsignende ned over realitetens slaver på jorden.

⁵⁷ Chasseguet-Smirgel, Janine: *Kreativitet og perversion*, s. 176

⁵⁸ Chasseguet-Smirgel, Janine: *Kreativitet og perversion*, s.175

Oprør indefra

At analiteten åbenlyst sejrer, betyder ikke, at genitaliteten er totalt tilintetgjort. Som det er vist, er faderen – trods sit fravær – en del af personernes univers i *Fäkaliendramen*. Selv når faderen styrtes, udraderes han ikke. De beskrevne oprør holder ham kun nede. Også Bataille mener, at f.eks. erotikken kun kan sætte spørgsmålstejn ved diskontinuiteten; den får den ikke til at forsvinde, giver ikke fuldstændig adgang til kontinuiteten:

”Mais dans l’érotisme, moins encore que dans la reproduction, la vie discontinue n’est pas condamnée, en dépit de Sade, à disparaître : elle est seulement mise en question. Elle doit être troublée, dérangée au maximum. [...] Il s’agit d’introduire, à l’intérieur d’un monde fondé sur la discontinuité, toute la continuité dont ce monde est susceptible.”⁵⁹

Det er ikke muligt helt at træde uden for forskellenes univers, men man kan, som Bataille siger, forsøge at indføre så meget som muligt af kontinuiteten i det diskontinuere liv og hermed virke forstyrrende på det. Denne nødvendighed af et oprør indefra mod genitaliteten (kulturen, sproget) finder man ligeledes hos Roland Barthes, der foreslår et nedbrydende, dekonstruerende oprør fremfor et direkte forsøg på tilintetgørelse:

”Pour détruire, en somme, il faut *sauter*. Mais sauter où? dans quel langage? Dans quel lieu de la bonne conscience et de la mauvaise foi? Tandis qu’en décomposant, j’accepte d’accompagner cette décomposition, de me décomposer moi-même, au fur et à mesure : je dérape, m’accroche et entraîne.”⁶⁰

Vi råder ikke over et sprog uden for traditionen, sproget, forskelstænkningen. Derfor kan vi ikke træde uden for den. Oprøret må komme indefra, må forsøge at forskyde traditionens grundlag – ”décomposer” som Barthes siger, altså opløse eller fordærve, hvil-

⁵⁹ Bataille, Georges: *L’Erotisme*, s. 25-26

⁶⁰ Barthes, Roland: *Roland Barthes*, s. 65

ket netop er det, der forsøges i de organiske forskydninger i *Fäkalie-
endramen*. Schwab lader liv og død, indre og ydre smelte sammen,
blandes, komme ud på ét. De karnevalistiske fækaliebilleder angri-
ber traditionen, idet de nedbryder den forskelstænkning, der ligger
til grund for den.⁶¹ Troen på binære oppositioner undermineres, når
antiteserne smelter sammen og selv i sammensmeltningen ikke fal-
der til ro i en stabil, neutral syntese, men stadig forrykker sig i en
urolig dobbelthed, en ambivalent enhed. Uden at blive koblet direk-
te til psykoanalysen, ligger dette også implicit i Bakhtins *Rabelais
and his World*, når han f.eks. siger:

"Praise implicitly contains abuse, is pregnant with abuse, and
vice versa abuse is pregnant with praise. [...] It is not the dis-
passionate position of a third party, for there is no place for a
third party in the world of becoming. The whole simultane-
ously praises and abuses. Praise and abuse may be aligned or
divided among private voices, but in the whole they are
fused into ambivalent unity."⁶²

Det subversive, der på denne måde ligger i den karnevalistiske
doppelthed, er et livtag med den tænkning i binære oppositioner –
mellem subjekt og objekt, sandt og falsk, liv og død etc. – der er så
grundlæggende for os. Det er ikke muligt bare at holde op med at
tænke på denne måde, men det er muligt at forstyrre denne tænk-
nings rigiditet. Det er netop, hvad der sker i Schwabs stykker.

Subjekt/objektopløsning

Når de binære oppositioner undermineres, sættes subjektets auto-
nome status på spil. Således sker det ofte i Schwabs stykker, at per-
sonerne underlægges tingene og må gøre noget for at behage gen-
stande eller livet selv: "Jetzt mußt du dich dem Leben hingeben,
Erna, damit das Leben dich genießen kann." (p15) Der er ikke bare

⁶¹ Som Ulla Albeck skriver i *Dansk Stilistik*, s.138: "Baggrunden for det alvorligt
brugte Oxymoron er begrebernes relativitet."

⁶² Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and His World*, s. 415-16

tale om personificering af genstande, men om en direkte omvendning af subjekt/objektforholdet; objekter betragter subjekter, tager stilling til deres handlinger, får dem til at flytte sig efter deres ønske, og Frau Wurm vrisser således formanende til sin søn: "Jetzt gehst du den Farben der allgemeinen Malerei schon wieder auf die Nerven" (v125) eller "Du wirst das vertrocknete Geschirr in die Kredenz begleiten, und der Mistkübel wird dir zeigen, wer du bist, wenn du ihn dem großen Massenmistkübel übergeben mußt." (v130)

En lignende omvendning af subjekt/objektforholdet giver Paul de Man eksempler på i "Tropes (Rilke)", hvor han i en række læsninger af Rilkes digte viser, hvordan kiasmen er determinerende for dem alle. I digtene sker en kiastisk omvendning af bl.a. subjekt og objekt, hvilket ifølge de Man gør læseren i stand til at opfatte f.eks. inde/ude, død/liv eller før/efter, der normalt er uforsonlige kategorier, som supplerende hinanden.⁶³ Kiasmen får således samme positionsnedbrydende funktion som de karnevalistiske omvendinger, der tidligere er blevet behandlet.

Et eksempel er digtet "Der Ball", hvor en bold kastes op i luften og følges med øjnene af menneskene på jorden, men idet boldens bane vender, og den begynder at falde, er det pludselig den, der kigger på menneskene og bestemmer deres placering. Subjekterne bliver objekter, og objektet indeholder selv subjektivitet. Subjektet forsvinder således som subjekt, det mister sin individualitet ved at blive hverken mere eller mindre end tingens stemme. Som retorisk figur er dette forståeligt, men det er det ikke set fra subjektets perspektiv. De Man ser derfor digtets retorik i sprogets tjeneste frem for som et instrument for subjektet, objektet eller forholdet mellem dem. Digtet siger noget om sproget, ikke om et autonomt subjekt, der konfronterer et objekt. De sproglige billedannelser er udelukkende sproglige figurationer; der er ikke tale om en "correspondence" mellem et subjekts indre og den ydre verden.⁶⁴ De Man skriver således: "The poems are composed of entities, objects and subjects,

⁶³ Jf. de Man, Paul: "Tropes (Rilke)", s. 38-40, i: de Man, Paul: *Allegories of Reading*

⁶⁴ Jf. de Man, Paul: "Tropes (Rilke)", s. 34-49, i: de Man, Paul: *Allegories of Reading*

who themselves behave like words, which "play" at language according to the rules of rhetoric as one plays ball according to the rules of the game."⁶⁵ Dette kendetegner også Schwabs stykker. Der lægges op til en retorisk læsning, sproget er det styrende, personerne er blot brikker, der agerer efter retorikkens regler – som der står i spilleanvisningen til *Die Präsidentinnen*: "Die Sprache, die die Präsidentinnen erzeugen, sind sie selber." (p13) Alt er sprog, der eksisterer ikke nogen direkte sammenhæng mellem det sproglige udtryk som betydende størrelse og en sprogekstern verden, med Schwabs ord:

"Für mich ist das alles sprachliches Material. [...] Sprachliches Material, das seine gesellschaftliche Bedeutung verloren hat und wie Abfall auf dem Schrottplatz herumliegt. Schrott mit dem ich herumspiele."⁶⁶

Den totalitet, kiasmen skaber, er ifølge de Man ikke garant for en genvindelse af stabil mening (i modsætning til den klassiske metafor, der netop understreger denne mulighed). Den søger ikke som metaforen lighed gennem modsætning, er ikke en syntese af antiteser – den er mere end det.⁶⁷ De ellers modstillede kategorier kommer til at virke supplerende på hinanden, og hermed kan ophævelsen af dikotomien med Barthes siges at føre til opdagelsen af "en tredje". Barthes skriver, at hans diskurs ganske vist synes at følge en binær dialektik, men at en anden dialektik søger at komme frem: "la contradiction des termes cède à ses yeux par la découverte d'un troisième terme, qui n'est pas de synthèse, mais de *déport*."⁶⁸ I denne forbindelse skriver Candace Lang, at Barthes' tekster er struktureret rundt om serier af dikotomier repræsenteret på klassisk maner skilt

⁶⁵ Jf. de Man, Paul: "Tropes (Rilke)", s. 38, i: de Man, Paul: *Allegories of Reading*

⁶⁶ Wille, Franz: "Das wirkliche Vorspiel für die weichgekochte Liebe: Das Sterben", s. 16 i: *Theater Heute*, 5/95

⁶⁷ "The broken statue becomes more complete than the intact one, [...] the falling ball "happier" than the rising one". Jf. de Man, Paul: "Tropes (Rilke)", s. 44, i: de Man, Paul: *Allegories of Reading*

⁶⁸ Barthes, Roland: *Roland Barthes*, s. 69

af en skråstreg – "*signified/signifier, self/other, mind/body, work/text, doxa/ paradoxa, metafor/metonymy*." ⁶⁹ – men at den anden term altid har positive konnotationer, og at den aldrig er en simpel antitese til den første; den repræsenterer en ophævelse af den dikotomi, den tilhører. Lang sammenligner dette med Derridas *parole/écriture*, "in which *écriture* is both the Other of parole, and its condition of possibility." ⁷⁰ Et lignende forhold til dikotomier ses hos Schwab i beskrivelsen af sproget i *Übergewicht*:

"Besonders zeigen sollte sich der mehr oder weniger komfortable Weg, den der Sprechende zurücklegt, indem er ein Objekt anspricht. Sprecher und Besprochenes vermischen sich dann überdeutlich und wirken dadurch "unrein". Der daraus resultierende Dreck gehört sich selber und besorgt Klarheit, aber keine Einsicht, so hofft der Autor." (ü60)

Sprecher og *Besprochenes*, subjekt og objekt, smelter her ikke sammen til en syntese, men bliver blot en uren blanding, "Dreck", "en tredje". Hos Schwab som hos Barthes fjernes dikotomiskråstregen, hvilket ifølge Lang åbner for "unrestrained metonymy" ⁷¹.

I Roland Barthes er det kroppen, der er hovedfigur for den tøjlesløse metonymi, der karakteriserer tekstens logik: "*corps* is a kind of floating signifier in Roland Barthes, symbol of the undefinable, the paradoxical instance, the "third term" that undermines all the dichotomies upon which traditional logic is founded". ⁷² I Schwabs stykker har kroppen en lignende rolle og central placering: Som kroppene helt konkret i stykkerne indoptager og udskiller, er i stadig forskydning, organisk transformation, således forskyder også

⁶⁹ Lang, Candace D.: "Barthes: *Ecrire le Corps*", s. 170, i: Lang, Candace D.: *Irony/Humor. Critical Paradigms*

⁷⁰ Lang, Candace D.: "Barthes: *Ecrire le Corps*", s. 170, i: Lang, Candace D.: *Irony/Humor. Critical Paradigms*.

⁷¹ Lang, Candace D.: "Barthes: *Ecrire le Corps*", s. 171, i: Lang, Candace D.: *Irony/Humor. Critical Paradigms*.

⁷² Lang, Candace D.: "Barthes: *Ecrire le Corps*", s. 174-75, i: Lang, Candace D.: *Irony/Humor. Critical Paradigms*.

sproget sig: "Die Sprache ist der jeweilige Körper der agierende Personen." (h181) Den groteske krops sprog er sprogets groteske krop og omvendt. Stykkerne åbner for utøjlet metonymi; ligesom kroppen ændrer karakter, er ord som "Wurst", "Landschaft", "Wüste" og "Brot" i stadig semantisk transformation. Ordene betyder snart det ene, snart det andet, og der er her ikke tale om en progressiv semantisk udvikling, men snarere om et diffust mulighedsfelt, der åbnes og sideordner alle betydninger. Som eksempel på dette vil forskydningen af ordet "Wurst" blive fulgt i det følgende.

Pøseforskydning

Ordene *Wurst* og *Würstel* står særdeles centralt i *Übergewicht*, hvor pølser er genstand for alt lige fra obscen leg til pseudosociologiske overvejelser. Den studentikose lærer, Jürgen, sætter pølsen på dagsordenen ved at påpege dens samfundsmæssige betydning. – Pølser er ikke sund ernæring, fastslår han, men dette må ikke afholde én fra at respektere deres symbolværdi: "Das Würstel als Metapher für eine kulturelle Solidarität, wissen Sie, als billiger, massenhafter Zugang zum tierischen Eiweiß." (ü65). Dette er startskuddet til pøseforskydningen, for Karli protesterer straks billedfjendsk bogstaveliggørende: en pølse er en pølse til at æde og intet andet (ü65). Den religiøse Schweindi bakker dog Jürgen op. En storartet definition, roser han og bruger lejligheden til at fremhæve sin egen kæphest: Brødet, der er helligt af natur. "Brot und Wurst... großartig, der Leib des Herrn und das Fleisch der Erde. Brot ist für den Menschen allerdings gesünder als eine Wurst." (ü65) Atter skifter pølsen betydning, og bliver nu sat ind i en religiøs kontekst, som billede på jordelivet versus det evige liv – i fald man læser Schweindis udsagn figurativt, men spørgsmålet er, om Karli har tolket det mere bogstaveligt, når han svarer Schweindi:

Karli: "Brot ist sowieso ein Scheißdreck und an einer Wurst hat noch keiner seinen Tod erleiden müssen, außer er ist an einem Wurstbissen erstickt. [...] Alle Menschen fressen ihre verschissenen Würstel, das ist ganz normal, und alle Men-

chen müssen verrecken am Ende ihres Lebens, aber nicht wegen der Würstel." (ü66)

Karli forsvarer pølsen på brødets bekostning – foretrækker han bare pølser for brød, eller er det egentligt et svar på tiltale, hvor han afviser transcendens og forsvarer jordelivets kødelighed? Schweindi siger efterfølgende, at Karli er fortabt – men er han fortabt i sin tåbelighed eller i sin fornægtelse af brødet, Jesu legeme? Jürgen opfatter tydeligvis Karlis kommentarer som naive, og prøver atter at forklare pølsen som symbol:

Jürgen: "Sie verstehen meine Absichtlichkeiten nicht, lieber Herr Karli, ich finde ein Würstel als menschliche Einrichtung einfach sympathisch, weil es die Menschen miteinander verbindet. Wir leiden in der ganzen Wirklichkeit doch alle an der gleichen Einsamkeit. Und ein Würstel ist ein Symbol gegen eine alleinige Verwahrlosung, wie eine Fahne auch ein Symbol ist. Also meine Kinder in der Schule verstehen das." (ü66)

Efter denne belæring bestiller Karli to pølser til Jürgen for at mindske hans ensomhed... Er dette en ironisk gestus eller et udtryk for dumhed? Hvem misforstår hvem? Hvem er "Hanswurst"? En opsætning af stykket ville kunne give nogen af svarene, eftersom instruktør og skuespillere altid må vælge, hvordan personerne skal fremtræde, og hvordan betoningerne skal lægges. Men svarene ville netop bero på en fortolkning, for som ren tekst er det ikke muligt at afgøre, hvorvidt f.eks. Karlis kommentarer skal forstås figurativt eller bogstaveligt, eller hvorvidt Schweindi finder Karli blasfemisk eller blot for stupid til at opnå frelse.

Sprogets flertydighed får kommunikationen til at vakle. Personerne taler forbi hinanden. Læseren er i vildrede. Udsagnenes figurative og bogstavelige mening står side om side og kæmper om overtaget. Ironien lurker, dels i Karlis pølser til Jürgen, dels i diskussionen som sådan, der samlet kan læses som en ironiseren over "filosofiske" værtshusdiskussioner, som egentlig bare er ren pølse-snak. Ud over disse sproglige dobbeltheder sker der også en omfat-

tende semantisk forskydning; ovenstående bygger på bare to sider, og her står pølsen for så forskellig ting som solidaritet, jordelivet, ernæring og ensomhed. Ikke engang for de enkelte personer har pølsen en fast og utvetydig mening. For Jürgen ændrer pølsesolidariteten eksempelvis let karakter fra hans første til hans anden replik, og udsagnene påvirker hinanden, smitter af på hinanden, således at f.eks. Karlis udsagn, der løsrevet fra konteksten uden videre ville blive forstået bogstaveligt, nu kan læses som en videreførelse af Schweindis billedsprog. Det er ikke muligt at fastholde én af betydningerne som sand eller bare særlig privilegeret; sideordnet står de på rad og række.

Denne pøseforskydning fortsætter stykket igennem. Snart leger den vulgære Fotzi, til Jürgens store fortrydelse, obscønt med en pølse, hun har lokket fra ham:

Jürgen: "Dafür hab ich dir dein Würstl aber nicht bezahlt, Fotzi. [...] Iß doch das Würstl lieber in dich hinein. Wenn du etwas im Magerl hast, dann kommst du auf andere Gedanken." (ü67)

Fotzi introducerer gennem gestus ordløst pølsen som lem, og denne betydning klinger med i Jürgens protest, når hun med schwabsk sans for ekstra forholdsord får besked på at spise pølsen *ind i* sig for at komme på andre tanker.⁷³ Efter Fotzis pøseleg dukker pølserne op i kannibalismeorgiets deprimerede antiklimaks som brændende pøsefakler (ü96) i en patetisk krigs- og undergangstale, og Karli siger resigneret, at de mennesker, der ikke dør som fedesvin i dag, men tror de kan overleve, ender som pøsefyld i morgen (ü103). Senere bliver pøseender sammen med øldåser, servietter og brugte præservativer billede på syndefaldet (ü107), og endelig – hvilket måske er det mest sigende i forhold til stykket – optræder *wurst* i betydningen "ligegyldig", som det ses i følgende uddrag:

⁷³ Pølser som middel mod sexlyst er i øvrigt genbrug fra *Die Präsidentinnen*, hvor Grete gerne køber sig en pølse, når lysten til mænd rører på sig – "und schon bekommt das Leben wieder ein friedliches Gesicht." (p29)

"Jürgen: [...] Wir werden Abbitte leisten. Die Wirklichkeit wird sich in unsere Beziehung bringen. [...] Wirtin, Kerzen, Wirtin, wir produzieren eine Andächtigkeit. Wirtin, wir müssen es umgestalten können und alles als einen symbolischen Ablauf verstehen lernen. Wir werden lernen, immer lernen lernen lernen, bis der Sinnlosigkeit der Sinn einschläft wie ein schlecht durchbluteter Fuß. Wirtin, ich habe gesprochen.

(Die Wirtin holt aus ihrer Kleiderschürze mehrere Kerzenstummel, gruppiert sie sorgsam um die Gerippe und zündet sie an, dann dreht sie das Licht ab.)

Karli: So eine Erlösung braucht ein körperliches Licht, kein elektrisches.

Fotzi: So ein Lichtlein ist gütig, weil ihm alles gleichgültig ist. Den ewigen Lichtern ist es wurst, was sie verbrennen, alles muß ernährt werden, auch die Flammen.

(Karli haut Fotzi eine herunter.)

Fotzi: Aua, haha, das brennt ja auch wie ein Licht." (ü97)

De kannibalistiske stamgæster vil holde en højtidelighed over resterne af det unge par, de har spist, for herigennem at omforme det skete og lære at forstå det symbolsk. Ligesom sproget hele tiden veksler mellem det bogstavelige og det figurative, er det, som om virkeligheden også gør det, som om ritualet kan ændre det faktum, at de har ædt to medmennesker. De vil bede om forladelse og få virkeligheden i deres besiddelse.

Ønsket om at symbolisere kannibalismen og få forladelse gennem dens ritualisering henviser naturligvis til den hellige nadver, hvilket også ligger i stykkets undertitel: "Ein europäisches Abendmahl". Men hvilken parodisk henvisning. Fortæringen af det hellige legeme var styret af blodrus og dyrisk begær, og det "evige lys", som Fotzi taler om, bliver betegnet som "godt", fordi alt er det ligegyldigt. Det er altfortærende, kræver bare at blive fodret – Gud er en fordøjelse uden tarm, som Hundsmaulsepp så rammende siger i *Mein Hundemund* (h200) – ligesom det kropslige lys, som Karli me-

ner forløsningen fordrer, ikke blot er symbolske levende lys, men ironisk nok også bliver en svidende lussing. Vend den anden kind til. Gør hvad som helst. Det hele er lige gyldigt. Alt skal blot have næring. Personerne har ernæret sig af hinanden, ligesom sproget giver næring til sig selv. Alt er i organisk kredsløb. Den ene pølse opsluger den anden; *welche Wurst, das ist mir wurst*. Så meget for den europæiske civilisation og dens moralbegreber.

Trods denne kritiske satire får personerne det, som de ønskede. Virkeligheden transformeres. Det bogstavelige bliver symbolsk. Parret genopstår i næste akt, som om intet var hændt. Genopstandelsen viser stykkets bevidsthed om sig selv som sprog. Det er ikke bundet af nogen fordring om realisme eller mimesis. Sproget bevæger sig frit, er der altid allerede; som Schwabs siger, så er alt blot sprogligt materiale, affald, som han leger med.⁷⁴

Sproget henviser ikke til verden, det har mistet sin samfundsmæssige betydning, er ikke referentielt. Der er ikke én klar signifié for hver signifiant; en signifié er altid også signifiant for en anden signifié, som altid også er en signifiant etc. Sproget må opfattes "metonymisk" eller "horisontalt"; det modsætter sig entydig (metaforisk) afkodning, og hvis en entydig afkodning forsøges, forstyrres denne straks efter ved, at billedet rykker plads, foretager en betydningsudvikling. Schwab spiller yderst bevidst på dette i sine stykker, hvilket bl.a. fremgår eksplicit af følgende citat fra *Volksvernichtung*, hvor det beskrives, hvordan enhver iagttagelse forvandler sig i det talrige og tilintetgøres... netop som pølseeksemplet fra *Übergewicht* har vist:

Frau Grollfeuer: "Wissen Sie, das Wursthafte ist das undeutliche Volkshafte, das fertigbefriedigte Totalgesicht. Jede Wahrnehmung, die sich ins Zahlreiche verwandelt, vernichtet... vernichtet... vernichtet." (v157)

⁷⁴ Jf. Wille, Franz: "Das wirkliche Vorspiel für die weichgekochte Liebe: Das Sterben", s. 16, i: *Theater Heute*, 5/95, s.13-17

Atter byder konteksten på "pølse", og præcis som i *Übergewicht* opstår der i *Volksvernichtung* en kommunikationsbrist, når "pølse" optræder både figurativt og bogstaveligt. Herr Kovacic giver her Frau Grollfeuer et tip om Wottilas butik med den gode, billige leverpølse som svar på hendes småfilosofiske overvejelser, uden at Frau Grollfeuer dog lader sig mærke med nonkommunikationen. Hun fortsætter i sit eget spor, hvorefter Herr Kovacic må indrømme: "Ich verstehe sie einfach nicht, die Alte." (v157) Gennemgående for stykkerne pølisesnak er dialogen, der går i opløsning, personerne, der ikke taler samme sprog, sprogets lag, der misforstås og det ene udsagn, der bliver ligeså tåbeligt og ligegyldigt som det andet.

Også i de to sidste *Fäkaliedramen*, *Die Präsidentinnen* og *Mein Hundemund*, spiller pølser en betydelig rolle. I *Die Präsidentinnen* indtager Wottilas billige *Leberkäse* en central plads, og foretager forskydninger fra mad til afføring, opkast, sex og religion. *Leberkäse* er en østrigsk eller sydtysk (lever)postej, der spises som middagsret og ikke en egentlig pølse, men den skelnen, der burde være mellem *Leberkäse* og *Leberwurst*, tager Schwab åbenbart ikke så tungt, eftersom Wottilas evige særtilbud også indgår i *Volksvernichtung*, men denne gang som *Leberwurst* (v157). Måske er der tale om en anden slagter Wottila, måske er det bare endnu et eksempel på, at alt er i bevægelse og forskyder sig. *Leberkäse* eller *Leberwurst* – en hakket sammenblanding af kød og indvolde er i det mindste fællesnævner for begge dele.

Hundsmaulsepp er pølsemaker. Han koger kød til pølsedyld, og rundt på scenen står trug med blod og indvolde. Vi ser ganske vist aldrig Sepp i arbejde, det eneste, han laver i stykket, er at tale – dette bliver hans egentlige pølsemakeri. Atter fremstilles pølsen som sprog, og Sepp fylder hvad som helst i den. Han taler delirisk, og flere af de centrale begreber fra de tre tidligere stykker, som f.eks. "præsident" eller "pølse", dukker op i hans monolog for i mærkværdige, dragende vendinger på én og samme tid at blive fyldt og tømt for betydning. – En mulig afkodning antydes for alligevel at glide ud i absurditeter. Ligesom både *Die Präsidentinnen* og *Übergewicht* har deres forgylde jomfruer, Mariedl og Herta, bliver Sepp

Fækaliedramaernes "goldene(r) Drecksepp" (h191), den gale sandsiger, der giver os nøglen, nøglen til intet, til den endelige fremvisning af verden som sprog. Om Wottila hedder det i *Die Präsidentinnen*, at han arbejder så renligt med pølserne, at der ikke kommer nogen urenhed i dem eller noget, der kan skade menneskene (p31). Sepps åbne kar, som han en enkelt gang kommer til at sætte sig i (h190-91), tyder ikke på særlig omhyggelig hygiejne. I en rablende passage taler han da også om tarme, der ikke behøver at rengøres, før kedelkødet fyldes i (h220).

Billederne forbliver ikke rene, men blander sig med hinanden. *Brot* og *Wurst* modstilles den ene øjeblik og sidestilles det næste, som man kan se det i *Übergewicht*, og i *Die Präsidentinnen* smelter *Wüste* og *Würstel* sammen i neologismen *Würst* (p33), således at det er umuligt at afgøre, om personer, der vender sig bort fra højmesen, hører til i pølsen eller ørkenen. Billedblandingen er dog mest udtalt i *Mein Hundemund*, hvor Drecksepp udspyr det ene billede efter det andet. Verden er snart en pølse, snart en grøn kugle fyldt med afføring. Afføringen bliver en frugt, frugten... Det er ikke muligt at følge ordenes forskydning som en progressiv bevægelse; der springes frem og tilbage, og ofte introduceres nye, tilsyneladende stærkt symbolladede billeder, som der aldrig følges op på, endsige lukkes op for.

De mange metaforer – heriblandt pølsens mange betydninger – modsætter sig helhedstolkninger. Teksten er overlæsset med billeder i sammenfiltret forgrening, men selvom man følger pølserækken til ende, finder man ingen rosin. David Lodge skriver i *The Modes of Modern Writing* om denne form for "metaforisk overkill":

"Some postmodernist writers have deliberately taken metaphoric or metonymic devices to excess, tested them, as it were, to destruction, parodied and burlesqued them in the process of using them, and thus sought to escape from their tyranny."⁷⁵

⁷⁵ Lodge, David: *The Modes of Modern Writing*, s. 235

Lodge giver eksempler på dette fra bl.a. Thomas Pynchon's *Gravity's Rainbow* og Richard Brautigan's *Trout Fishing in America*. Om sidstnævnte skriver han, at "Trout Fishing" skifter mellem at være alverdens forskellige ting – en person, et hotel, et lig etc.⁷⁶ For at slippe for metaforens tyranni føres substitutionsprincippet til exces, netop som det også ses hos Schwab. Alt bevæger sig i stadig organisk transformation, nægter at lade sig fastfryse. Men hermed nægter det også at være holdepunkt. Sepp er pølsemager, pølserne er sproget, der nægter at afgive mening; med Drecksepps egne ord: "ein Sepp hat nix/ keine Markierung wie ein Weg/ keine Seriennummer wie ein Rad/ nicht einmal einen eigenständigen Gestank/ und beim Wurstmachen will sich kein rechter Sinn herauskochen". (h187-88)

Retorik eller tematik? – Læsning på flere planer

Alt går tilsyneladende i opløsning. Der er ingen holdepunkter. Alle holdninger er lige gyldige. Enhver ny betydning af et ord som pølse tjener udelukkende til at fremvise ligegyldigheden og siger intet om virkeligheden. Gennem bl.a. metakommentarer og "metaforisk overkill" slås det fast, at det er sproget, der er i fokus. Alt er blot sprogligt materiale, skrot der samles til "art brut". Det er sproget, det hele handler om, og det er også det, der først og fremmest vækker, fascinerer og frastøder anmeldere, kritikere, publikum og læsere.

Men hvad så med det tematiske indhold, stykkernes politiske og sociale engagement, deres udsagn om menneskets vilkår? Ja, ifølge Schwab selv betyder det mindre. Han siger, at temaer ikke skaber teater, at kunsten i forvejen er overfodret med politisk korrekthed og socialt engagement,⁷⁷ og siger ligeledes: "Ich wollte das schrei-

⁷⁶ Jv. Lodge, David: *The Modes of Modern Writing*, 235-39

⁷⁷ Barnekow, Hanne Fokdal: "Ofre for virkeligheden", i: *Det fri aktuelt*, 25.03.97

ben, was mir am fernsten ist, so eine Art Volksstück. Wobei mich die soziale Dimension dieser Gattung gar nicht interessiert."⁷⁸

Dette gør det oplagt at indskrænke fokus til sproget og dets rolle, når Schwabs stykker skal analyseres. For ligesom de Man siger, at Rilkes digtes succeser snarere beror på sproget end på temaer⁷⁹, kan det samme siges om Schwab. Schwabs styrke og originalitet ligger i det rent sproglige, og med de Man kan Schwab siges at omvende den traditionelle prioritering af *logos* over *lexis*; den traditionelle prioritering, der placerer meningens dybde i en referent forstået som et objekt eller en bevidsthed, som sproget er en mere eller mindre nøjagtig refleksion af.⁸⁰ Schwab refererer ofte åbent til sproget, og at *lexis* prioriteres over *logos* er desuden tydeligt i den nonsensgrænsende rablen, man især finder i *Mein Hundemund*, men også pletvis støder på i de 3 første stykker. I Schwabs senere værker bliver denne prioritering endnu mere udtalt; stykkerne modsætter sig semantisk afkodning, ordlyden ikke giver mening. Et eksempel på dette er romanen *Abfall, Bergland, Cäsar*, der er et alfabetisk ordnet, ironisk distanceret panorama af figurer (personer) reduceret til eksempler. Syntaksen er tilvænningskrævende, mange neologismer gør det svært forståeligt, og ind imellem indgår der citater fra f.eks. bibelen eller kommunikationsteori, der straks at blive vendt til noget helt andet – som Sabine Gassner skriver: "Der Bildungsballast hat aufgehört zu funktionieren, das Erkannte hilft nicht."⁸¹

I lighed med dette beskriver de Man, hvordan nogle af Rilkes digte næsten bliver "ren figur",⁸² og han stiller spørgsmålet, om en fuldstændig semantisk askese er mulig. Til dette svarer han selv, at det er den ikke; ikke-referentielt sprog er en umulighed, en ytring vil altid kunne læses som semantisk motiveret:

⁷⁸ Merschmeier, Michael: "Kommunion der Kannibalen – Ein Portrait des Grazer Dramatikers Werner Schwab", s. 45, i: *Theater Heute*, 3/91

⁷⁹ Jf. de Man, Paul: "Tropes (Rilke)", s. 45, i: de Man, Paul: *Allegories of Reading*

⁸⁰ Jf. de Man, Paul: "Tropes (Rilke)", s. 45, i: de Man, Paul: *Allegories of Reading*

⁸¹ Gassner, Sabine: "Werner Schwab – *Abfall, Bergland, Cäsar*". Artikel fra intern e-tadressen: http://carpe.com/buch/t_schwab_werner.html

⁸² de Man, Paul: "Tropes (Rilke)", s. 48, i: de Man, Paul: *Allegories of Reading*

"The notion of a language entirely freed of referential constraints is properly inconceivable. Any utterance can always be read as semantically motivated, and from the moment understanding is involved the positing of a subject or an object is unavoidable."⁸³

Dette gælder naturligvis også i Schwabs stykker. *Wurst* bliver, på trods af det "metaforiske overkill", ikke et fuldstændig tomt tegn, Hundsmausepps monologer bliver ikke frataget enhver semantisk betydning trods deres gennemførte rablen. Selvom Schwab nedtoner stykkernes tematiske værdi, er deres temaer stadig til stede, som Andreas Herzog skriver: "Obwohl der Autor keine explicit social-kritischen Ambitionen hat, wird die Keimzelle der Gesellschaft in ihrer sozialen Schichtung kenntlich."⁸⁴ Stykkerne *er* sociale og historiske skildringer, totaliteterne viser en måde at overkomme en eksistentiel frygt, fækalier *er* "a gay matter"⁸⁵, som Bakhtin siger, de *er* den mest komiske måde at kombinere fødsel og grav. Trods Schwabs temafjendske udtalelser kan stykkerne sagtens læses som samfundssatire og -kritik, hvilket mange også gør. I hovedparten af artikler og anmeldelser fokuseres der således på stykkernes småborgersatire og tabubrud, mens nogle få ikke opfatter Schwabs ironi, og derfor udråber ham som fascist, racist, antisemit og kvindeforagter.⁸⁶ Som svar til disse angreb skriver anmelderen Michael Merschmeier: "Schwab: Beserker und Ekel – an diesem Bild haben neben ihm viele gebastelt. Er könnte zu einer Negativ-Ikone werden, wider besseres Wissen."⁸⁷

Schwabs stykker siger ikke kun noget om sprog, men indeholder meget andet, hvilket første del af dette speciale også vidner om. Det

⁸³ de Man, Paul: "Tropes (Rilke)", s. 49, i: de Man, Paul: *Allegories of Reading*

⁸⁴ Herzog, Andreas: "Die Zoologie war schon immer für alles eine erhellende Metapher", s. 8, i: *Forum modernes Theater*, nr. 1, vol.8, 1993

⁸⁵ Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and His World*, s. 174

⁸⁶ Jf. Merschmeier, Michael: "Alles tote bin ich. Über den Dramatiker Werner Schwab – und Aspekte des Theatermarkts", s. 2, i: *Theater Heute*, 2/94

⁸⁷ Merschmeier, Michael: "Alles tote bin ich. Über den Dramatiker Werner Schwab – und Aspekte des Theatermarkts", s. 2, i: *Theater Heute*, 2/94

er således både en reduktion kun at læse dem tematisk og kun at læse dem retorisk. De Man skriver om Rilkes digte, at det er nødvendigt med både "mystifying" og "demystifying readings" for at forstå deres kompleksitet: "The full complexity of this poetry can only appear in the juxtaposition of two readings in which the first forgets and the second acknowledges the linguistic structure that makes it come into being."⁸⁸ Dette gælder også Schwabs stykker, hvor sproget og personerne, som det senere vil blive uddybet, spejler hinanden, hvilket gør begge læsestrategier nødvendige og uadskillelige.

Sprog

At fortælle sig selv

"Man kann eben nichts als die Sprache" (h181), står der i spilleanvisningen til *Mein Hundemund*, og dette er meget kendetegnende for alle *Fäkaliedramen*. Uden sproget var personerne intet. De handler sjældent, men de taler. Sproget er alt, hvad de har tilbage, som det også siges i følgende karakteristik af Hundsmaulsepp:

"Ein saufender, rülpsender, ächzender, stöhnender, spuckender, sabbernder, hinkender, stinkender, hundertjähriger Greis, den verkrümmten Leib in bäuerliche Lumpen gehüllt, die leeren Augen hinter dicken Brillengläsern eingeweckt. Ein kriegsversehrter Krüppel, ein lebender Leichnam, ein Aussätziger am eigenen Hof. Die Sprache ist tatsächlich das einzige, was ihm geblieben ist. [...] In der wirklichen Welt mag

⁸⁸ de Man, Paul: "Tropes (Rilke)", s. 51, i: de Man, Paul: *Allegories of Reading*. Der er næppe nogen tvivl om, hvilken læsestrategi de Man foretrækker, og han skriver da også et andet sted, at det vil være en "fejl" at følge de messianske fortolkere af Rilke hele vejen igennem, jf. s.45

der Drecksepp ein armes Schwein sein – in der erfundenen Welt, auf der Bühne, hat nur er etwas zu sagen.”⁸⁹

I virkelighedens verden ville Sepp være et stakkels svin, men på scenen har kun han noget at skulle have sagt. Schwabs personer er sølle skæbner, men i kraft af sproget får de en plads i verden, bliver de til. Først når de fortæller sig selv, lever de rigtigt.

Fortællingen indtager en central plads i *Fäkaliedramen*. I *Die Präsidentinnen* er hele anden akt én stor fællesfantasi, en fortælling, hvor de tre kvinder udlever de drømme, de ellers aldrig vil få opfyldt. Henførte med lukkede øjne opdigter de et fællesscenario, hvor der er plads til dem alle tre – trods en vis rivalisering og kamp om at få ordet. Indlevelsen i fortællingen er så stor, at Mariedl drikker videre af sin imaginære øl, mens de andre fortæller, og alvoren omkring fortællingen er så dyb, at Grete og Erna myrder Mariedl, fordi hun profetisk overtager deres fortællinger, punkterer den glansbilledagtige lykke, de har fortalt frem, og lader deres liv få triste slutninger. I første omgang tilskynder Grete og Erna ellers selv Mariedl til at fortælle i nysgerrighed efter at høre deres egen skæbne og i skadefryd over den andens ulykkelige endeligt: "Laß die Mariedl weiter in die Wirklichkeit hineinschauen" (p52), siger Erna, da Grete prøver at stoppe Mariedls fortælling, og senere, da det er Erna, Mariedl fortæller om, siger Grete: "Auch du wirst unter der Wahrheit bleiben, Erna." (p54) Fiktionen bliver mere nærværende og sand end deres faktiske liv. Virkelighed og fantasi flyder sammen. Den småtossede Mariedl bliver en profet, en sandsiger, der fremviser den sande virkelighed. Samme rolle får Herrmann i *Volksvernichtung*. "Herrmann, erzähle uns unsere Geschichte, erzähle allen Anwesenden, was du letzte Nacht geträumt hast" (v165), siger Frau Grollfeuer til ham. Herrmann fortæller da sin drøm, og hans fortælling er i korte træk en vision om at sidde glad og rødkindet på toiletet i bevidsthed om, at hans moder er død, hans klumpfod er rask, og at han kan tørre sig selv, hvilket moderen hidtil har gjort

⁸⁹ Kralicek, Wolfgang: "Österreichisches Allerlei", s. 51, i: *Theater Heute*, 4/92, s. 50-51 (art31)

som straf for sig selv og ham. Sygeligt? – Måske. Moderens efterfølgende kommentar er: "auch der Herrmann hat eine normale Geburt erfahren müssen, nur haben ihn die gemeinen modernen Zeiten abgeworben von der normalen Gültigkeit." (v167)

Erna og Grete vil ikke acceptere fortællingens sandhed og slår Mariedl ihjel for den, men i modsætning til sine tilhørere er fortællingen fuldstændig tolerant og kan have mange former. Fortællingen relativiserer normalitetsbegrebet, giver plads til det hele; det ildehørte, det modbydelige, det pinligt private. Intet er helligt, alt kan fortælles, og alt indeholder en fortælling, der er parat til at blive bredt ud.

Der Hundsmaulsepp: "[G]estern ein Gedicht morgen ein Gedicht/ in und vor tausend Jahren ein Gedicht/ ein Gedicht ist in allen Sachen eingebaut/die einen auffinden müssen/ [...] / dann ist das ein Gedicht das die Sachen zusammenver-zählt/ bis sie zusammengehören können." (h188-89)

Alt er sprogligt materiale, siger Schwab. I al ting venter et digt⁹⁰, en sprogliggørelse, digtet fortæller tingene sammen, får dem til at høre sammen, siger Hundsmaulsepp. Digtet får verden til at hænge sammen, sådan som det er set, når afføring forbinder vugge og grav. Samtidig modsætter fortællingen sig dog også afkodning, *Wurst* bliver *wurst*. Dette viser, at det ikke er muligt at fortælle sig ud af meningsløsheden. Fortællingen hverken dømmer eller giver svar, den rummer tolerant det hele. Fortællingens nødvendighed bunder i, at det at fortælle er det eneste, man kan gøre. Skriften, fortællingen, digtet er ikke en redning, det er det eneste, der virkelig er:

Jürgen: "die Schrift ist doch das einzige, das es wirklich gibt... die Schrift ist doch... das Leben... ohne die schlechten Lebenszeiten. Was soll sie denn machen, die Menschheit, ohne eine

⁹⁰ "Digt" skal her forstås bredt; *Mein Hundemund* er grafisk sat op som et digt med brudte linier og meget sparsom tegnsætning. Hele stykket er et digt.

Schrift. Die Schrift ist doch das allerletzte, was die Menschen vor sich bewahren kann." (ü115)

Skriften er det sidste stykke land, det sidste mennesket har. Skriften er livet. Alt i livet er sprog(ligt). Personerne bliver først noget, når de fortæller. De er ikke bare afhængige af sproget, de *er* sprog; som Schwab skriver i spilleanvisningen til *Die Präsidentinnen*: "Die Sprache, die die Präsidentinnen erzeugen, sind sie selber." (p13) Det er dermed nødvendigt at fortælle; alle er forfattere, alle skriver deres dumme liv:

ER: "Alle Welt ist Schriftsteller, Schatz. Alle Welt schreibt ihr dummes hüsches Leben vor sich her. Das ist ganz normal. Was soll der Mensch denn machen sonst mit seiner Sprache?" (ü116)

Personerne fortæller, kan ikke andet. Det er deres liv, de fortæller, uden at de dog dermed altid selv kan styre historien. De lever ganske vist i kraft af sproget, men det sprog, de må klamre sig til, er ikke loyalt. Gang på gang fører det dem bag lyset. – Det er personer, der fortæller, men hvad de siger, er de ikke altid herrer over.

Lad forsynet arbejde

I Flauberts *L'Éducation sentimentale* bliver personerne styret af det metaforiske lighedsprincip. Jens Peter Lund Nielsen beskriver i artiklen "Metaforens revolution i Flauberts *L'Éducation sentimentale*", hvordan metaforen som et forsynslignende væsen administrerer begivenhedernes rækkefølge i helten Frédéric's liv: "De trivielle ligheders nødvendigheder overvinder i sidste instans alt, hvad der kunne ligne tilfældigheder eller udskridelser."⁹¹

Hvor Frédéric af sprogets forsyn bringes tilbage til den rette vej, hvis han farer vild i metaforernes indbyrdes forbundne orden, sender det schwabske forsyn gerne sine personer på vildspor; lader

dem fortabe sig i sproget. Personerne er ofre for et sprog, der styrer dem, som det vil, og styrer dem vild. De er underlagt dets regler uden at forstå dem. Som den dømte i Kafkas "In der Strafkolonie" kender de ikke dommen, før den er skrevet på dem, og ikke en gang da er den forståelig. De ved, at der intet er at gøre, at de intet kan ændre. – Forsynet bringer snart en tyk afføring, snart en tynd, og det kan man ikke gøre noget ved, siger Grete i *Die Präsidentinnen*:

Grete: "Das Leben verbraucht eben, was es will. Einmal macht es dir einen dicken Stuhl und einmal einen dünnen. Und wenn das Leben einen Stuhl macht, dann ist das die Vorsehung, da kann man gar nichts machen." (p54)

Forsynet ved, hvilken vej det hele går; "die Vorsehung ist immer das Arschloch bei jeder Möglichkeitsentwicklung." (v165) Det er det, som manuskriptet nu engang indeholder af ord og handling. – Alt står altid allerede skrevet histoppe, som Diderots Jacques le Fataliste ville sige. Personerne kan intet gøre i forhold til det. De må udholde, hvad end der kommer. Da Grete i *Die Präsidentinnen* f.eks. opdagede, at hendes mand havde et incestuøst forhold til datteren, så hun blot på og lod forsynet arbejde i fred. Hvad kan man ellers?

Grete: "Und der Kurti, mein erster Mann? Und die Hannelore? Und wenn man weiß, daß man wissen muß, daß der eigene Ehemann die eigene Tochter im eigenen Ehebett bestraft? Was ist dann bitteschön?

Warten muß man und zuschaun, was die Vorsehung zusammenbaut mit den Menschen. Aber man muß die Vorsehung eben auch in Ruhe arbeiten lassen, damit man dann erkennen kann, was es geworden ist." (p27-28)

I modsætning til Jacques le Fataliste forsøger personerne ikke at hjælpe forsynet lidt på vej ved f.eks. at løsne en stigmølle og

⁹¹ Nielsen, Jens Peter Lund: "Metaforens revolution i Flauberts *L'Éducation sentimentale*", s.126, i: Hansen, Per Krogh (ed.): *Billedsprog. Om metaforen og andre troper*

hermed fremprovokere et lille uheld. – Le Maître: "Si pourtant je m'étais blessé?" Jacques: "Il était écrit là-haut et dans ma prévoyance que cela n'arriverait pas."⁹² – Schwabs personer læner sig tilbage og venter passivt. De lader sig roligt drukne i det lort, de ord, forsynet skider ud. De må stille sig tilfredse med dets beskaffenhed, og det gør de så i ydmyg bevidsthed om, at de for forsynet blot er objekter, eller, som tidligere citeret, blot sprogligt materiale, skrot som der leges med. Hundsmaulsepp siger således:

"aber das ist das Brennen von einer Wahrheit/ wenn so ein richtiger Schweinehund/ wenn der Hundsmaulsepp mit dem Maul voraus/ von der Vorsehung selber/ auf den Schrott geschmissen wird." (h183)

Sproget tager styringen

Samtidig med, at det er alt, hvad de har, er personerne ofre for sproget. De er underlagt det, er redskaber for det og må handle efter dets love. "[W]enn ich ein Hascherl wär/ dann wär ich arm" (h190), siger Hundsmaulsepp, og følger her sprogets logik: "armes Häscherl" er fast udtryk for sølle skrog, og det følger derfor selvfølgelig som "lovæssighed" at være "arm", hvis han er en "Hascherl". Hundsmaulsepp er i dette tilfælde bevidst om "loven" og ironiserer over den ved at tale med forstilt stemme, men dette er et enkeltstående tilfælde, oftest er det kun publikum og læser, der bliver opmærksomme på personernes blinde, misforståede tillid til sproget.

Der, hvor det typisk går galt, er, når sproget kan forstås på flere planer. Som det også blev vist i forbindelse med *Wursts* semantiske forskydning, misforstår personerne således ofte hinanden, fordi de ikke kan skelne mellem den bogstavelige og den figurative mening af et udsagn, ligesom ord, der har flere betydninger, også får kommunikationen til at bryde. Misforståelser af denne art optræder mange gange i stykkerne, og et eksempel, ud over de allerede nævnte, er ordet "Schwein", der i en ordveksling i *Übergewicht*

⁹² Diderot, Denis: *Jacques le Fataliste*, s.314

usikkert glider frem og tilbage mellem sin bogstavelige og sin overførte betydning: Wirtin: "Diese Schweine brauchen nur sich" [...] Schweindi: "Solche Menschen sind in ihren Leben nicht einmal Schweine. Echte Schweine kümmern sich verantwortungsvoll um ihren eigenen Nachwuchs." (ü82-83) Ord, der har flere betydninger, giver også problemer for kommunikationen, som det f.eks. kan ses i *Volksvernichtung*, når ordet "eigen" optræder 17 gange i 6 på hinanden følgende replikker. – Her et kort uddrag fra dialogen:

Herr Kovacic: "Das ist meine ureigene Tochter, die hat das gleiche Eigenleben wie ihr Vater, der auch ein ganz eigenes Eigenleben haben muß. Im Betrieb sagen auch alle: Der Kovacic ist ein fleißiger Mensch, aber er ist ein bißchen eigen."

Frau Kovacic: "Ja, eigen... eigen ist ein schönes Wort. Wir haben eine eigene Wohnung, die jetzt eigene Möbel bekommen hat, das ist eine große Wichtigkeit." (v146-47)

Uddraget virker som en fremvisning af "eigen's" betydningsspændvidde, snarere end som en naturlig dialog. Der er dog ikke tale om bevidste sprogpil fra personernes side. Frau Kovacic prøver ikke at være vittig. Personerne er ikke i kontrol, de er bare redskaber i fremvisningen. De tror på kommunikationen, tror, de forstår de ord, de bruger, men publikum og læser ved bedre. Personerne er ikke hovedpersoner, det er derimod sproget, hvilket også understreges i spilleanvisningen til *Mein Hundemund*: "Die Sprache zerrt die Personen hinter sich her: wie Blechbüchsen, die man an einem Hundeschwanz angebunden hat." (h181) Det er netop, hvad der sker her.

Personerne trækkes efter sproget, har ikke mulighed for at styre, må blot blindt følge med. Dette viser sig også, når personerne ikke opfatter døde metaforer som døde, men handler efter det, de bogstavelig talt siger. De tager sproget på ordet, følger dets logik i yderste konsekvens. Mariedl i *Die Präsidentinnen* opfatter f.eks. sig selv som menneskehedens frelser, hun vil rense verden – derfor renser hun folks stoppede toiletter. I *Übergewicht* er Herta den eneste, der ikke har spist af et andet menneske. Hun er ren, hævet over de an-

de andre, derfor byder hun dem at slikke sine fødders renhed. – "Und darum werdet ihr mir jetzt die Reinheit meiner Füße lecken." (ü91) – Hendes logik skelner ikke mellem indre og ydre, figurativ og bogstavelig. Talemåden "at få det forkerte ben ud af sengen" hedder på tysk: "mit dem linken Bein zuerst aufstehen", men når Herrmann i *Volksvernichtung* ønsker at vågne op til en bedre verden og siger, "ich werde mit dem rechten Fuß voraus, also mit dem richtigen Fuß des Lebens, aufgestanden sein" (v128), har det en anderledes bogstavelig betydning, for hans klumpfod sætter grænser for hans mobilitet og gør automatisk den anden til den "rigtige". I en samtale om vigtigheden af sammenhold og familieliv siger Herr Kovacic i *Volksvernichtung*: "Wo eine Familie ist, da gibt es keine ungeküßten Menschen." (v152) – Hermed mener han ikke bare, at alle i en familie er omgivet af kærlighed, han sørger for at kysse sin familie, døtrene incl., ret så eftertrykkeligt. Endelig er Erna i *Die Präsidentinnen* ikke i tvivl om, hvad de skal gøre af Mariedls lig: "Die graben wir im Keller ein, weil die feinen Leute sagen ja auch immer: Jeder Mensch in diesem Land hat seine Leich im Keller." (p56)

Personerne følger konsekvent de døde metaforers bud, handler efter dem. Hermed vækker de dem til live, reaktiverer dem til interesse for den analyserende tilskuer, mens de aldrig selv bliver bevidste om, hvad de gør. Handlingerne bygger på misforståelser. Sproget siger noget andet og mere, end personerne er klar over. Liget i kælderen er nok det stærkeste og morsomste eksempel her, fordi det ud over at være en bogstaveliggørelse også fremstiller Ernas enfoldighed. Som publikum og læser kender vi baggrunden for talemåden – at have lig i kælderen/skabet – og vi nyder den naive brug, der dels livgivende spænder sproget og pirker ved det altfor kendte, dels sætter os i en behagelig, overlegen position af bedrevinden. Det samme gør sig gældende, når Mariedl synger sangen "Zipfel eini, Zipfel außi", og Grete ler og siger til Erna, at Mariedl ikke en gang forstår, hvad hun synger, mens Erna, der ikke er så harmløs som Mariedl, nok ved hvilken betydning "Zipfel" har. Erna svarer snerpet: "Ja, schon, aber das darf man nicht so ordinär sehen, das ist

doch nur sinnbildlich gemeint, man muß das nur so sehen können." (p38) Det morsomme er, at en symbolsk tolkning jo netop ville se et fallossymbol i sangen, og teksten ironiserer således over Ernas snobberi; hun ved, en symbolsk tolkning er "finere", men ved ikke, hvad den egentlig indebærer. Vi ler her i flere omgange – først bedrevidende sammen med Grete af Mariedl, derefter bedrevidende af Erna. Personerne er sprogets naive brugere og velvillige redskaber, hvorimod vi, de 'kloge' læsere og publikum, vi er i stand til at gennemskue sprogets lag – måske.

Doxa – det smukke par

Advarsel mod sproget uden krop

Schwabs personer retter gennem deres troskyldige, konsekvente sprogbrug læserens opmærksomhed på *doxa*; på flosklerne, aforismerne, de døde metaforer og stereotyperne, der normalt indgår i sproget med en så forslidt selvfølgelighed, at der ikke sættes spørgsmålstejn ved dem. *Doxa* (eller *bêtise* i Flauberts terminologi) er, med Candace D. Langs ord, "what comes "naturally," the body of conventions that we take to be eternal laws, of relatives we mistake for absolutes."⁹³ Det er de stereotyper, der giver et samfund et stabilt meningsfundament – her i Christopher Prendergasts udlægning:

"It is the name given to that routinised language which seeks to confer on what passes for 'knowledge' in society the aura of Knowledge *tout court*. It is the source of the stereotypes through which a society furnishes itself with a stable economy of meaning. Or, to recall the definition given by Barthes's *Mythologies* [...] *bêtise* corresponds to the processes

⁹³ Lang, Candace D.: "Barthes: *Ecrire le Corps*", s. 180, i: Lang, Candace D.: *Irony/Humor. Critical Paradigms*.

whereby cultural meanings are converted into natural or self-evident ones; it is 'culture made nature'." ⁹⁴

I stykket *Übergewicht* materialiseres *doxa* i 'det smukke par'. De har ingen navne, er anonyme, men alligevel toneangivende; de er et *lieu commun*, selvfølgelige idealer. Parret er en stereotyp, og som Barthes siger om stereotypen: "Le stéréotype, c'est cet emplacement du discours où le corps manque, où l'on est sûr qu'il n'est pas."⁹⁵ Dette er netop gældende for det smukke par. – Det er er ukødeligt, uden liv. Det er mennesket/sproget uden krop:

Karli: "Und die da drüben, wo ist denen ihr Leben, das absterben wird? Wo die doch so fein und glatt sind, innen und außen, wie ein Eidotter. Und wenn die gar kein Leben haben, das absterben muß, wann sterben die da drüben überhaupt? (ü82)

I hele første akt sidder det smukke par med ryggen til de andre, de taler ikke, beskæftiger sig kun med hinanden, kysser forsigtigt, rører hinanden med fingerspidserne. Hvor de andre er voldsomme og vulgære i deres kropslige udtryk, har grænseløse kroppe, der gerne blander sig, er der ingen kropslig udveksling parret imellem. Ifølge Barthes er *doxa* død repetition, der ikke kommer fra kroppen.⁹⁶ Dette kendetegner også det smukke par. De er tilstede, men de har (ifølge de andre) ingen menneskelig kropslugt, er næppe i stand til at få børn, ja, de elsker sandsynligvis slet ikke med hinanden, men nøjes med blot at kysse (ü75).

Schweindi: "Eine viel zu kostbare Haut, eine Weltfremdheit im Menschengedruck. Man ist als solcher Mensch wahrscheinlich gar nicht in der Fähigkeit, eigene Kinder aus seinem Leben in die Welt hinauszuerzeugen." (ü79)

⁹⁴ Prendergast, Christopher: "Flaubert: The stupidity of mimesis", s. 185, i: Prendergast, Christopher: *The order of mimesis*

⁹⁵ Barthes, Roland: *Roland Barthes*, s. 86

⁹⁶ Jf. Barthes, Roland: *Roland Barthes*, s. 71

Det smukke par er ufrugtbart og uproduktivt. Hasi kalder dem verdensfremmede glansmennesker og siger, at menneskets finhed i virkeligheden er indvendig og ikke udvendig, som man ser det hos dem (ü77). De er overfladiske og selvtilstrækkelige, og de andre gæster tager afstand fra parret, der ikke engang er i stand til at være svin, fordi svin i det mindste bekymrer sig om hinanden (ü82-83). Schweindi og Karli, der ellers er i opposition gennem en stor del af *Übergewicht*, finder sammen i fælles modstand mod de smukke par. Schweindi plejer at skælde Karli ud og kalde ham krigsforbryder, fordi Karli mener, at brød, der er det meningsgivende for Schweindi, blot er "Scheißdreck". Nu er det Karli, der siger "Brotverbrecher, Nichtsvertreter, Kriegsverleumder" (ü83) om parret, og Schweindi siger, at parret "höchstwahrscheinlich die Ansicht vertreten, daß Brot ein Scheißdreck ist, daß Brot ein Nichts ist, daß unsereins ein Nichts ist." (ü83) *Doxa*, det smukke par, afvises som "intetforsvarer". Det er tomhedens repræsentant – ufrugtbar og uproduktiv, glat og sluttet – dets tilstedeværelse er i sig selv værd at advare mod:

Hasi: "Diese kostbar gekleideten Menschen da drüben haben allerdings ein seltsames und ziemlich abgehobenes Aussehen. Man sollte sie womöglich nicht beachten, weil es möglicherweise gefährliche, weit wegstehende Menschen sind. Wenn man seltsame Menschen betrachtet, dann kann es gefährlich werden für den eigenen Menschen in sich, den man inwendig betreuen muß." (ü76)

Man kan miste sig selv, hvis man ser for meget på parret, mener Hasi, og Barthes siger tilsvarende: "La Doxa, c'est l'opinion courante, le sens répété, *comme si de rien n'était*. C'est Méduse : elle pétrifie ceux qui la regardent."⁹⁷ *Doxa* forstener dem, der kigger, ligesom parret selv sidder stivnet. – *Doxa* er den tanketomme, paralyserede gentagelse, som Prendergast skriver:

"*Bêtise* is not fundamentally a matter of intellectual competence or personal morality, but a matter of language as such,

⁹⁷ Barthes, Roland: *Roland Barthes*, s. 112

of the inescapable entry of the subject into an inherited system of categories and meanings."⁹⁸

Advarsler mod *doxa* findes også i andre af Schwabs stykker, som når Frau Kovacic f.eks. siger om Herrmann med klumpfoden, at han er "entartet, wie man sagt". (v158) Publikum og læser studser uundgåeligt over, om "man" virkelig siger det, ligesom den hyppige brug af ord som "Untermensch" og "Übermensch" også er bemærkelsesværdig og provokerende. Ordene indgår selvfølgelig i diskursen, som var de uden nogen særlig ladning, og hermed tvinges læseren til at reflektere over almindeligt sprogbrug, man siger jo så meget.

Livgivende nedbrydning – oprør mod doxa

Trods kritik af og advarsel mod det smukke par beundrer de andre gæster det også. De kan ikke se bort fra dets finhed og velstand. Det er attraktivt, og de fedter for parret, ønsker at tækkes det og få dets accept. Gæsternes forhold til det smukke par er således yderst ambivalent. De er klar over dets status, sætter ikke spørgsmålstegn ved dets værdi – det *lieu commun* det repræsenterer – samtidig med, at de også ser dets tomhed. Barthes skriver om forholdet til stereotypen:

"La méfiance à l'égard du stéréotype (lié à la jouissance du mot nouveau ou du discours intenable) est un principe d'instabilité absolue, qui ne respecte rien (aucun contenu, aucun choix). La nausée arrive dès que la liaison de deux mots importants *va de soi*. [...] Le stéréotype, c'est cette impossibilité nauséuse de mourir."⁹⁹

Kvalmen eller væmmelsen opstår, når sammenkædningen af to ord følger af sig selv. Parret er den kvalmende selvfølgelighed, sterile ikoner, der synes døde og dermed udødelige. Men de overskriden-

⁹⁸ Prendergast, Christopher: "Flaubert: The stupidity of mimesis", s. 193, i: Prendergast, Christopher: *The order of mimesis*

de, ordrablende gæster kan med Barthes siges at være absolut instabile. De respekterer ikke noget, og deres mistro overfor stereotypen er forbundet med nydelsen ved det nye ord og den ustyrlige, uudholdelige tale. De ønsker at finde det liv, der *må* være der et sted. De ønsker at vække parret til live for endelig at kunne gøre op med det og slå det ihjel. – Karli: "Aber geben muß es ihr Leben irgendwie, weil unsere Augen diese Feinheitsmenschen anschauen müssen, also müßte man die da drüben auch niedersterben können." (ü82) – De beslutter at tvinge en kropslighed, en levende sproglighed, frem, idet de befamler dem, voldtager dem, æder dem, flår dem fra hinanden:

"Man reißt das schöne Paar auf den Boden nieder und die Kleider vom Leib. Karli macht Anstalten, die schöne junge Frau zu vergewaltigen. Schweindi zieht dem schönen jungen Mann glücksend die Hosen aus. [...] Das schöne Paar ist jetzt völlig unter den zugreifenden Leibern begraben. Schließlich spritzt Blut. Ende des ersten Aktes" (ü85)

Zweiter Akt

"Zwei ziemlich aufgefressene Kadaver, aus denen die Rippenknochen nackt herausragen. Die Wirtin, Karli, Jürgen, Fotzi, Schweindi und Hasi knien oder hocken um die Leichenreste herum, noch halb ausgezogen, verstört, zerraut und bluttriefend. Man hat das schöne Paar also aufgefressen." (ü86)

Det ubrydelige, sluttede, selvfølgelige splittes op i blodige rester; kød man kan mæske sig i, knogler man kan lege med. De slår hinanden oven i hovedet med knoglerne, slår dem ned i gulvet (ü87-90), "spielt mit Leichenteilen wie mit zufälligen Gegenständen." (ü89) Det smukke par, stereotypen, bliver debanaliseret. Det er ikke længere de dødes tale, det smukke par lever langt stærkere for tilskueren som blodige ligrester spredt ud over scenen end som stivnet kliché i hjørnet.

⁹⁹ Barthes, Roland: *Le plaisir du texte*, s. 69-70

Den tidligere beskrevne bogstaveliggørelse af døde metaforer er stærkt forbundet med dette voldsorgie, idet der er tale om en lignende livgivende voldtægt af sproget. De døde metaforer bliver rusket til live, får atter krop, og fjerner sig hermed fra det oprindelige *doxa*. Ud af nedbrydelsen vokser nyt liv, afføringen spirer. Det givne, trættende bliver fornyet. Ligeledes livgivende er det, når clichéen udstilles, trækkes frem til skue som det smukke pars nøgne kroppe under tilskuernes, de andre gæsters og vores, blikke. Vi ser parret blive lemlæstet og nedværdiget. Forvanskede og groteske er de rester, der bliver tilbage. Dette sker også, når Hundsmausepp sætter direkte og parodierende fokus på *les idées reçues* ved i én og samme replik at sige: "ein jeder Hund muß immer Rolfi heißen", "ein Hund kriegt immer alles", "die Einform ist umlegend/ es ist immer alles in einer einzigen Form", "der nächstgelegene Körper ist immer der dreckigste Menschenkörper" (h196-97). Hundsmausepp opfinder sine egne *idées reçues*, sine egne selvfølgelige sandheder. Det er absurde udsagn udsagt som almenlydige sandheder, og der sættes hermed spørgsmålstejn ved de ting, der i det daglige siges med en lignende skråsikkerhed.

I Flauberts *Dictionnaire des idées reçues*, der samler *bêtises* fra A til Y, er ironien tvetydig. Bogen er, som Prendergast siger, skrevet "de sorte que le lecteur ne sache pas si on se fout de lui, oui ou non"¹⁰⁰, og Flaubert skriver selv om sin *Dictionnaire*, at den skal virke sådan, at man, efter at have læst den, ikke tør sige noget af frygt for at sige én af de sætninger, der findes i den.¹⁰¹ Til forskel fra dette levner Hundsmausepps absurde *idées reçues* ingen tvivl om deres ironiske mission. De udstiller vrængende faren ved given, fastlåst, sandhedssigende sproglighed, men maner hermed snarere til sprogligt delirium end til tavshed. Ifølge Prendergast frigør Flaubert sig fra tyranniet af *lieu commun* gennem "la folie du cliché", hvilket nærmere bestemt beskrives som: "undoing of the cliché through a pro-

¹⁰⁰ Prendergast, Christopher: "Flaubert: The stupidity of mimesis", s. 210, i: Prendergast, Christopher: *The order of mimesis*

¹⁰¹ Jf. Meyer Philippe: "Flaubert ou le sens de la bêtise", s. 87, i: Flaubert, Gustave: *Dictionnaire des idées reçues*

cess of systematic exacerbation, whereby it finally becomes its opposite, a form of literary *délire*.”¹⁰² Schwabs projekt kan sammenlignes med dette, hans ”systematiske forværring” er blot mange gange voldsommere end Flauberts. Mere bombastisk og mindre raffineret, måske. Kraftfuld, trodsig og selvbevidst, utvivlsomt.

Ironi og indlevelse – klichéens plads i stykkerne

Det smukke par ser deres besøg på værtshuset som kitsch. De leger en ironisk leg med folket, hvor de dels prøver at leve sig ind i stemningen og diskursen, dels kommer med ironiske kommentarer om deres tilstedeværelse. SIE: ”Jetzt haben wir uns doch tatsächlich das waschechte Volk angelächelt, was, Liebling?” (ü114) Kendetegnende er det, at de falder uden for, hver gang de prøver at falde i ét med det øvrige selskab. De bruger ganske vidst lave, for dem uvante, ord – siger, at det smager ”beschissen gut” (ü113) o.l. – og de bestiller folkets retter, østrigsk/tysk folkekøkken, når det er mest traditionelt. Men trods denne forsøgsvise (ironisk motiverede) indlevelse afslører de sig selv som fremmedelementer, og det oftest, fordi de overdriver og f.eks. bliver ved at opremse tunge, tyske retter i begejstring over deres egen spas. Klichéen spiller en parallel rolle i Schwabs stykker. Nogle gange optræder den selvbevidst ironiserende, som når Herta med lillepigestemme siger: ”Ich esse immer alles ordentlich hinunter, sonst weint das kleine Jesulein über die Hungerleider dieser Erde.” (ü67) Andre gange forsøger den – som det smukke par – at falde selvfølgelig ind i teksten, hvilket især sker i *Die Präsidentinnen*, hvor personerne gang på gang ureflekteret bruger klichéfylt sprog:

Erna: ”Ich bin die erste, die immer so entsetzt ist, wenn sie im Fernsehen dieses Grauen auf der Welt zeigen. Da hat es aber schon wirklich einen guten Sinn gehabt, wie der Bundespräsident bei der letzten Ansprache gesagt hat, daß er sich für

¹⁰² Prendergast, Christopher: ”Flaubert: The stupidity of mimesis”, s. 183-84, i: Prendergast, Christopher: *The order of mimesis*

den Frieden und für das Verzeihen einsetzen will. Verzeihen ist das erste auf der Welt, sage ich immer." (p26)

- En kliché om en politikers kliché. Et andet eksempel er slagter Wottila, der har  relang erfaring i at studere sine k dkunders ansigter, og derfor er i stand til at give en pr cis karakteristik af dem; med Ernas ord: "Bei mir hat er einmal gesagt, daß ich eine gute Frau bin, aber ein ungl ckliches Leben habe, und das hat genau gestimmt." (p30) Ud over løsrevne klich fyldte replikker som disse er hele anden akts fællesfantasi - på n r Mariedls del - opbygget som en trivialroman. Klich  på kliché:  dle mænd,  m dans, idel lykke, romantisk frieri, social opstigning, lykkeligt liv til... Selvom klich erne hverken er markeret med anførselstegn, kursiveringer, ironiske tonefald eller sidebemærkninger, er de i deres overdrevne mangfoldighed tydelige i teksten. Prendergast siger om Flaubert, at han "outwits the *doxa* by 'miming' it",¹⁰³ at han m der repetitionens inert i med en repetitionsmodstrategi, en ironisk montage af 'citationer'. Dette er netop, hvad der sker i *Die Präsidentinnen*. Klichéerne er let genkendelige selv "sans guillemets," og som Prendergast siger i forbindelse med Flaubert, lægges der selvbevidst ironisk afstand til klichéen, *la b tise*, gennem den tydeligg rende brug af den. - Det, der normalt er i baggrunden som selvfølgeligheder, trækkes frem, og hermed fremmedgøres det, der ellers tages for givet. Hverdags sproget fratages sin uskyldighed.¹⁰⁴

Hvor klichéen i *Die Präsidentinnen* konstant er til stede i personernes indbyrdes snak "sans guillemets", er der flere metarefleksioner over den i *Volksvernichtung*. Familien Kovacic er her eksponenter for en syg normalitet, en karikeret klich tilv relse. Allerede i beskrivelsen af personerne står der: "Herr und Frau Kovacic sind im sogenannten besten Alter, die T chter [...] sind eher ordin r aufgedonnert, vollbusig und  hnliches." (v123) D trende ligner hinan-

¹⁰³ Prendergast, Christopher: "Flaubert: The stupidity of mimesis", s. 181, i: Prendergast, Christopher: *The order of mimesis*

¹⁰⁴ Jf. Prendergast, Christopher: "Flaubert: The stupidity of mimesis", s. 185, i: Prendergast, Christopher: *The order of mimesis*

den og forældrenes alder er den "såkaldt bedste". De er individualitetsløse, hvilket i mange opsætninger af stykket er blevet understreget ved gennem kostumer og scenografi at fremstille dem som ærkeøstrigske tyrolerstereotyper. Familien er fanget i den tankeløse gentagelses greb, de gør, hvad de gør, fordi "man gør det":

Frau Kovacic: "Los, Desiree, hole ihm ein Bier, unserem Möbelverdiener, und du, Bianca, schenkst mir einen Eierlikör in ein Stamperl hinein, so wie man das überall betrachten kann an den Familien, daß die Frau des Hauses einen Likör ausschürft und der Herr der Häuslichkeit seinen fleißigen Körper mit einem Bier erfrischt." (v145)

Deres liv er gentagelse, men samtidig siger de uden selverkendelse: "Wir sind ja keine wahnsinnigen Menschen, die immer auf die gleichen Dinge hinaufsprechen." (v146) Denne måde at forme stykkerne over stereotyper, det være sig trivialiserede handlingsforløb som i præsidentindernes fællesfantasi eller stereotype personskildringer som i *Volksvernichtung*, kendes bl.a. også fra Flaubert, der ofte, med Prendergasts ord, bruger "a citational discours". Flaubert modellerer eksempelvis en af sine helte ironisk over romantiske klichéer. Målet for ironien er her dels helten, dels læseren, eller rettere en særlig type læser. For den 'naive' læser vil (mis-)genkende og måske identificere sig med den litterære stereotyp, mens den 'kloge' læser vil genkende modellerne som stereotyper, tage afstand fra dem og således "join the narrator in his privileged position of ironic detachment."¹⁰⁵ Elementært elitært ganske som hos Schwab.

Klichéens (meta)genopstandelse

Som parret har fundet vej til værtshuset finder klichéen vej til Schwabs tekster. De vender altid tilbage, kan ikke udryddes. Efter at være blevet fortæret i slutningen af første akt og ligge spredt som knogler ud over scenen i anden akt, dukker parret lyslevende op

¹⁰⁵ Prendergast, Christopher: "Flaubert: The stupidity of mimesis", s. 189, i: Prendergast, Christopher: *The order of mimesis*

igen i tredje og sætter sig kropsfornægtende længst muligt væk fra køkken og toilet (ü108). Der tages afstand til parret og klichéen på mange niveauer – der ironiseres over dem, advares mod dem, de udskilles og udstilles som fremmedelementer, og de nedbrydes livgivende – men lige meget hvad er det ikke muligt at gøre det af med dem én gang for alle:

Wirtin: "Ich werde schon wieder den großen Ofen einheizen müssen, auf daß wir die Knochen verbrennen können. Jede Woche muß ich einheizen einmal." (ü88)

Det smukke par skal nok finde vej, og deres tilstedeværelse er ikke utvetydig. Som publikum og læser må vi tage afstand fra dem – fra deres snobberi, glathed og nedladende attitude – men samtidig er vi tættest på deres rolle. Vi er som dem ironiske betragtere. "Du mußt zugeben, Schatz, daß ich uns heute in die beste Vorstellung dieser Stadt geführt habe." (ü112) Det smukke par er i teatret, så vel som vi, og som det smukke par manifesterer stereotypen, bliver vi som publikumsmasse også et *lieu commun*, der med fælles baggrund sammen ler bedrevidende. Vi ved nok, hvordan verden hænger sammen, vi ved nok, hvad "Zipfel eini, Zipfel außi" symboliserer, og hvad det vil sige at have lig i kælderens. Vi ved det, fordi det er en del af vores *idées reçues*, uden at vi dog normalt sætter spørgsmålstegn ved det af den grund. – "Because the recourse to *doxa* precludes reflection (the eye cannot see that which is in itself) it stupefies; hence another of its synonyms: *la bêtise*." ¹⁰⁶

Doxa avler doxa

Det er ikke muligt at komme helt uden om *doxa*. – En kompleks tids- og kulturafhængig forforståelse vil altid smitte af på læsningen og give sit besyv med. Dette gør også sandhed til et diffust begreb; hver tid sin sande pølse, eller med Barthes' ord:

¹⁰⁶ Lang, Candace D.: "Barthes: *Ecrire le Corps*", s. 180, i: Lang, Candace D.: *Irony/Humor. Critical Paradigms*.

"Nietzsche a fait cette remarque, que "la vérité" n'était que la solidification d'anciennes métaphores. Eh bien, à ce compte, le stéréotype est la voie actuelle de la "vérité", le trait palpable qui fait transiter l'ornement inventé vers la forme canonicale, contraignante, du signifié."¹⁰⁷

Konsekvensen af dette er, at *doxa* hele tiden vil ændre sig; der vil altid være nye metaforer, der bliver gamle og kanoniseres, hvilket provokerer nye til at opstå etc. Jürgen siger efter kannibalismeorgiet: "Daß alles Passierte wieder passieren muß. Daß wir immer wieder uns umbringen und hinunterfressen müssen." (u87) Efter det ene smukke par er fortæret, dukker et nyt op, og gøres der oprør mod *doxa*, risikerer oprørerne selv at blive de nye, diktatoriske magthavere; som Barthes siger:

"une doxa (une opinion courante) est posée, insupportable ; pour m'en dégager, je postule un paradoxe ; puis ce paradoxe s'empoisse, devient lui-même concrétion nouvelle, nouvelle doxa, et il me faut aller plus loin vers un nouveau paradoxe."¹⁰⁸

Schwab skriver sig op mod det etablerede, kendte, han prøver at omgå det politisk og sprogligt korrekte, at vride sproget ud af *doxas* døde favn. Som det vil blive behandlet senere, sprænger Schwabs sprog ofte den tyske grammatik ved f.eks. at bruge forkerte kasus eller indsætte ekstra forholdsord, ligesom det rent indholdsmæssigt forsøger at bryde de tabuer, der måtte være. Men det, der var ment som et vildt oprør, er hurtigt selv blevet en institution; denne "writing of excess" er netop blevet Schwabs kendetegn, hans varemærke. Anmeldere og kritikere skriver begejstret om "schwabsk", og anmelderen Michael Merschmeier beskriver, hvordan de deliriske karakteristika har virket stærkt karrierefremmende. – De, der var villige til at uropføre Schwab, faldt bl.a. for genkendeligheden i hans stil. De vidste straks, at de i Schwab havde "eine genialische

¹⁰⁷ Barthes, Roland: *Le plaisir du texte*, s. 69-70

¹⁰⁸ Barthes, Roland: *Roland Barthes*, s. 71

Formulierungsmaschine für verbale Attacken auf den *common sens*", og samtidig havde de med opførelserne mulighed for at fremvise deres egen frigjorthed over for et snerpet abonnementspublikum. Publikum har dog også taget Schwab til sig. – Grænseoverskridelserne har vist sig overraskende komiske, og publikum har sat sig godt tilrette med den forhåndsindstilling, at nu skulle de se noget "svineri".¹⁰⁹ Schwab ender hermed dér, hvor hans oprør tog afsæt – brodden tages af provokationen og satiren, når borgerskabet kommer strømmende for at lade sig forarge. Som tidligere beskrevet skriver Schwab selv, at det etablerede teater synes ham at være det latterligste og mest overflødige,¹¹⁰ og at han ser sine stykker som en del af en "pervers teaterredningsidé."¹¹¹ Det er disse stykker, der nu selv er blevet en del af den etablerede, accepterede scene. *Doxas* paradoks er selv blevet *doxa*.

Den polysemantiske pølse

Doxa vil altid være til stede. Klichéerne, de døde metaforer, stereotyperne er ikke til at komme uden om, og man kan se indskrivningen af *citations sans guillemets* som en erkendelse af dette. I stedet for som hidtil udelukkende at se citationerne som en del af et ironisk spil med læseren, kan det at droppe tegnene, som Prendergast foreslår, markere en afvisning af den distance tegnene giver, fordi man indser, at plagiering er nødvendigt i en hver skrivning.¹¹² Schwabs brug af det fortærskede "lig i skabet", vil således kunne ses som en selvironisk metakommentar – en bevidsthed om, at selvom han slår sig i tøjret, er han som alle andre bundet af sproget, at selv når han

¹⁰⁹ Jf. Merschmeier, Michael: "Alles tote bin ich. Über den Dramatiker Werner Schwab – und Aspekte des Theatermarkts", s. 1-2, i: *Theater Heute*, 2/94

¹¹⁰ Jf. Schwab, Werner: "Das Grauenvollste – einfach wundervoll", i: *Theater Heute*, 12/91, s. 9

¹¹¹ Jf. Schwab, Werner: "Das Grauenvollste – einfach wundervoll", i: *Theater Heute*, 12/91, s. 9

¹¹² Jf. Prendergast, Christopher: "Flaubert: The stupidity of mimesis", s. 204, i: Prendergast, Christopher: *The order of mimesis*

skaber sin egen rablende diskurs, er det stadig inden for sprogets rammer.

Men det er ikke kun de fortærskede udtryk, der skaber ufriheden. Hvert enkelt ord har medbetydninger, der ikke er til at slippe af med. Intet ord er fuldstændig frit, som Bakhtin skriver i "The word in Dostoevsky":

"The word is not a thing, but rather the eternally mobile, eternally changing medium of dialogical intercourse. It never coincides with a single consciousness or a single voice. [...] In the process the word does not forget where it has been and can never wholly free itself from the dominion of the contexts of which it has been part."¹¹³

Ordet glemmer ikke, hvor det har været, og selvom *Wurst*, som vist, foretager så mange semantiske forskydninger i Schwabs stykker, at det til slut virker helt ligegyldigt, hvilken betydning man vælger, resulterer det ikke i en semantisk frigørelse. Det er ikke muligt at sætte fingeren på den "sande" betydning, men betydninger er der nok af og det ikke kun de mange, som stykkerne udstikker. Følgende eksempler fra *Wahrig Deutsches Wörterbuch*¹¹⁴ skulle gerne vise, at *Wurst* som udgangspunkt, før Schwabs forskydninger, er andet og mere en blot en tarm fyldt med hakket kød: I udtrykket "das ist mir wurst" betyder *wurst*, som tidligere beskrevet, *gleich* eller *gleichgültig*, ligesom også *wurstig* betyder *gleichgültig*. *Würstel*, som optræder mange gange i *Übergewicht* i stedet for *Wurst*, er det samme som *Würstchen*, hvilket ikke bare er en lille pølse, men også et ubetydeligt menneske. *Würstel* er synonym for *Hanswurst*, der i det 17.-18. århundrede var en dumfiffig tjenerfigur i *Fastnachtspiel*, men som siden har ændret betydning til at være et enfoldigt menneske, en nar, en spasmager. *Würsteln* vil sige at arbejde langsomt. *Leberwurst* er ud over pølsen også at være fornærmet, krænket, ligesom det er muligt at være eller spille leverpølse (*Leberwurst sein/spielen*),

¹¹³ Bakhtin, Mikhail: "The word in Dostoevsky", s.167, i: Bakhtin, Mikhail: *Problems of Dostoevsky's poetics*

¹¹⁴ *Wahrig Deutsches Wörterbuch*, Bertelsmann Lexikon Verlag, 1992

hvilket vil sige at være fornærmet eller krænket uden virkelig grund. Alle disse betydninger klinger med ved brugen af et ord som *Wurst* og er med til at accentuere den rolle såvel narren, den enfoldige, det ubetydelige menneske som det ligegyldige spiller i Schwabs stykker.

Herudover lægger pølser rent visuelt op til den sammenkædning med dels afføring, dels det mandlige lem, som Karli og Fotzi bl.a. foretager, og hermed etableres endnu én af stykkernes mange dobbeltbilleder af indoptagelse og udskillelse, liv og død, med de ofte ovenfor nævnte tolkningsmuligheder dét giver. Også det "pølsetyske", pølsen som lidet flatterende nationalsymbol, findes hos Schwab, hvilket bl.a. kommer eksplicit til udtryk når Herrmann i *Volksvernichtung* ironisk siger: "Und der Schweinebraten ist ernst, und die Leberwurst ist ernst, und das Bier ist ernst, und Österreich ist ernst, und Jesus ist auch ernsthaft, und..."(v168)

Ordene er ladet med betydning, selv når de semantisk føres ad absurdum – rives i stykker, spredes ud og ligger spredt som ligrester; som Fotzi siger efter kannibalismeorgiet:

"Alles liegt herum und erinnert sich selber an nichts... es ist aber nur so... alles erinnert sich selber an etwas... das es selber nicht ist... wie am Autofriedhof... wie ein totes Auto, das einmal ein feines Auto gewesen ist, aber selber nicht wissen kann, daß es ein feines Auto ist, wie es ein feines Auto war..."
(ü88)

Alt, også det mest fragmenterede, har en erindring om noget. Netop derfor er selv det mindste stykke pølseskind mere end blot en tarm.

Som fader på datter – fortællingernes palimpsest

Ordenes arv, deres medbetydninger, er som *doxa* ikke til at slippe af med. Sproget er altid allerede ladet med betydning. Det enkelte ord er i sig selv en palimpsest. Alligevel er det ikke muligt at afstå fra at fortælle; "Man kann eben nichts als die Sprache."(h181) Sproget, hvor ufrit og egenrådigt det end er, er det sidste, mennesket har tilbage. Alle – den jævne gæst, det smukke par, den indbildske til-

skuer – fortæller, som tidligere beskrevet, deres liv, og vores fortællinger lægger sig lag på lag. Verden bliver en palimpsest af fortællinger. Alt indeholder en fortælling, år efter år bliver de fortalt; fortæller de verden sammen. Der er et digt indbygget i alt, og det er et digt, "das die Sachen zusammenverzählt/ bis sie zusammengehören können." (h188-89) Schweindi udtrykker det således: "Welt und Schrift, das ist wie Brot und Schinken, ein ganz feiner Schinken, der dann das frische Brot ganz automatisch voraussetzt." (ü116) Men brødet, verden, er ikke bare frisk og lækkert. Efter Schweindis replik fortæller Hasi om, hvordan brødlugt altid har gjort hende til en lille so. Brødet er dagligdagskampen, siger hun; et lortebrunt brød har næsten slået hende ihjel som lille, og faderen har ligget på hende som et kæmpe menneskebrød. – Frisk brød parat til skinke, verden parat til at blive fortalt på schwabsk. (jf. ü116-17) Skriften er ikke, som Jürgen sagde, livet uden dets dårlige sider (jf. ü115). Værtinden i *Übergewicht* synes mere realistisk, når hun siger, at forbrydelsen er fast element:

Wirtin: "Europa ist voller Geschichten. [...] Die Geschichten liegen übereinander wie Gewandfetzen, und jede Geschichte handelt von den Verbrechen der Verbrecher, und wie man mit einem neuen Verbrechen ein altes überholen könnte." (ü102)

Europa er fuld af fortællinger, der ligger ovenpå hinanden som fader på datter. Det bliver i familien. Det hele hænger sammen. Det er ikke muligt at løsrive sin fortælling fra de tidligere fortællinger. Historiens og historiernes lag er som en klædning; "Gewandfetzen", siger Schwab, "tissu", siger Barthes.

Barthes siger, at *doxa* "est un mauvais objet parce que c'est une répétition morte, qui ne vient du corps de personne – sinon peut-être, précisément, de celui des Morts."¹¹⁵ Det er netop således, Jürgen i *Übergewicht* beskriver fortællingens vilkår. Det er de døde, der fortæller: "Die Toten erzählen unsere Geschichten. Geschichten sind

¹¹⁵ Barthes, Roland: *Roland Barthes*, s. 71

deswegen Geschichten, weil sie nichts anders sein können als Geschichten.” (ü103) Jürgen forsætter med at sige, at der aldrig er nogen, der har løjet, og at der aldrig er nogen, der ikke har løjet. Han siger, at alt fortalt har en skimmelsvamp til moder og en vilkårlig udsondring til fader, brødre og søstre er forrådnelsen, og nevøer og niecer er verden, der ikke kan holde kæft (ü104).

Sandheden er relativ – intet er løgn, intet er ikke løgn. Fortællingen fødes af skimmelsvampen, en trådformet delvis mikroskopisk plante, der lægger sig som et spindelvæv over de døde organiske stoffer, den nedbryder. – Fortællingen næres af historien, skriver sig ovenpå den, lægger sig som en palimpsest, hvor det gamle endnu anes underneden. Hermed er fortællingen med til at ændre det gamle og transformere det til noget nyt, samtidig med at den udspringer af det. Transformationen er dog svær at målrette, for fortællingens fader er som sagt den vilkårlige udsondring, og det er derfor umuligt bevidst at forme hele fortællingen; den vil altid have et element af tilfældighed. Som søskende står forrådnelsen. Det er nedbrydningen, men hermed også skabelsen. Fortællingen nedbrydes, men giver grobund for nyt liv, nye fortællinger, der snyltende kan finde sig til rette ovenpå den lune, rådende fortælling, der bliver dødt organisk stof overtrukket med spindelvævsfin svamp. Cirklen sluttet. Endelig står fortællingen altid i forhold til verden, den vil altid være referentiel, mimetisk – selv om det af og til kan synes langt ude i familien.

Intertekstualitet

Schwabs arv

Schwabs stykker er selv en sådan blanding af umotiveret udgydelse og transparent skimmelsvamp, der giver mulighed for kig gennem verdens, historiens, kulturens lag. Det er ikke muligt at udradere fortiden, derfor kredser vokabularet f.eks. hele tiden om nazi-tiden i nødvendig forholden sig til den, og også Schwabs personlige historie – opvokset alene med sin moder, en stærkt troende rengørings-

kone fra Graz, efter at faderen, der var nazist, havde forladt dem¹¹⁶ – synes at være indlejret i mange af stykkerne. Arvens betydning viser sig dog stærkest i den måde, stykkerne indskrives i teater- og litteraturhistorien. Der er mange mere eller mindre eksplicite referencer rent tematisk¹¹⁷, men især stilistisk viser stykkerne sig som *Gewandfetzen*; en pjaltklædning, der mere eller mindre sammensyet hænger lag på lag og levner glimt af kroppen nedenunder.

Mange kritikere og anmeldere indplacerer Schwab i en central-europæisk teatertradition. Et eksempel er Jutta Landa, der i artiklen "*Königskomödien oder Fäkalien-dramen? Zu den Theaterstücken von Werner Schwab*" ser Schwabs stykker i forhold til dels 60'ernes og 70'ernes *Schocktheater*, dels den østrigske *Volkstücktradition*¹¹⁸, og Schwab bliver ofte nævnt sammen med navne som Thomas Bernhard, Ödön von Horváth, Franz Xaver Kroetz og Peter Turrini. Man kan dog også med god ret nævne f.eks. Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Antonin Artaud eller Bertolt Brecht som dele af en implicit intertekst i Schwabs dramaer.

Episk eller grusomt teater – Artaud, Brecht og Schwab

Som tidligere beskrevet fordrer både Schwab og Artaud et teater, der vækker os, et teater, der er vedkommende. For Artaud betyder dette, at teatret bør omhandle grusomheden, og hermed menes ikke bare ondskab i gængs forstand, men grusomhed i betydningen:

¹¹⁶ Jf. Merschmeier, Michael: "Kommunion der Kannibalen – Ein Portrait des Grazer Dramatikers Werner Schwab", s. 45-46, i: *Theater Heute*, 3/91

¹¹⁷ Af tematiske referencer kan bl.a. nævnes en Ødipusfigur som den perverst moderbundne Herrmann med klumpfoden, moderen, der føder over toilettet som Becketts kvinde, der føder over en grav, de tidligere beskrevne ligheder med handlingen i Tolstojs *Mørkets magt*, et forhold til det groteske og skatologiske à la det man finder hos Rabelais (som når Schwab f.eks. taler om "Jau-chenfrucht" og Rabelais om "the fruit of the shittim tree"), eller Schweindi der som læreren i Ionescos *La Leçon* gang på gang kommer til at sprætte maven op på mindreårige (ü101), hvorefter henholdsvis tjenestepigen i *La Leçon* og værtinden i *Übergewicht* lytter til mordernes angren og hjælper ligene af vejen.

¹¹⁸ Jf. Landa, Jutta: "*Königskomödien oder Fäkalien-dramen? Zu den Theaterstücken von Werner Schwab*", s. 215-27, i: *Modern Austrian Literature*, vol 26, 1994

"d'appétit de vie, de rigueur cosmique et de nécessité implacable."¹¹⁹ Temaerne skal være *universelle* – de store menneskemassers anliggender er ifølge Artaud langt mere påtrængende og foruroligende end noget enkeltindvids – og teatret skal således fremstille kærligheden, forbrydelsen, krigen, vanviddet, livet i dets universelle, umådelige perspektiv, frem for at forsøge at lave psykologiske portrætter. Som Artaud skriver:

"Le théâtre ne pourra redevenir lui-même, c'est-à-dire constituer un moyen d'illusion vraie, qu'en fournissant au spectateur des précipités véridiques de rêves, où son goût du crime, ses obsessions érotiques, sa sauvagerie, ses chimères, son sens utopique de la vie et des choses, son cannibalisme même, se débondent, sur un plan non pas supposé et illusoire, mais intérieur."¹²⁰

Teatret bevæger sig, ifølge Artaud, ikke på det sociale, moralske eller psykologiske plan,¹²¹ men på det mytiske. Gennem en handling, der omhandler berømte personer, frygtelige forbrydelser og overmenneskelige opofrelser uddrages de kræfter, der rører sig i myterne, og hermed får stykkerne en øjeblikkelig og voldsom virkning på publikum.

Disse visioner for teatret opfylder Schwabs stykker i høj grad rent tematisk, men den store forskel mellem Schwab og Artaud viser sig i fremstillingsformen. Artauds ideal er et totalteater, hvor de fysiske rammer determineres af *bevægelighed*; der er ingen scene, skuespillerne bevæger sig rundt overalt i lokalet og publikum sidder på drejestole midt i teatret. Ud over at selve rummet er en helhed, udgør lyssætningen, rekvisitterne, musikken, skuespillernes tale og kropssprog også en helhed i langt højere grad end i traditionelt teater. Hermed nedprioriteres talen – teatrets underkastelse under teksten brydes¹²² – og Artaud går så langt som til at kalde et

¹¹⁹ Artaud, Antonin: *Le théâtre et son double*, s.155

¹²⁰ Artaud, Antonin: *Le théâtre et son double*, s. 139

¹²¹ Jf. Artaud, Antonin: *Le théâtre et son double*, s. 175

¹²² Jf. Artaud, Antonin: *Le théâtre et son double*, s. 135

teater, der bygger på tekstens overvægt for perverteret.¹²³ Til forskel fra dette udspilles Schwabs stykker på almindelige scener, teksten har hovedrollen og hverken musik eller lyssætning svarer til Artauds fordringer. En undtagelse er et af Schwabs senere stykker: *Faust: : Mein Brustkorb: Mein Helm*, der er en helhed af ord og musik. Artaud skriver som anvisning til brugen af musikinstrumenter, at det er nødvendigt at søge absolut usædvanlige lydkvaliteter for at kunne indvirke direkte på følelserne gennem organerne.¹²⁴ Han mener ikke, at de nuværende musikinstrumenter er i stand til at opfylde dette, og opfordrer derfor til at tage gamle og glemte instrumenter i brug igen eller at skabe nye. De nye instrumenter må gerne findes uden for musikkens område, og målet er med dem at "atteindre un diapason nouveau de l'octave, produire des sons ou des bruits insupportable, lancinants."¹²⁵ Den musik, der er komponeret til *Faust: : Mein Brustkorb: Mein Helm* af gruppen *Einstürzende Neubauten*, er netop i besiddelse af de kvaliteter, Artaud efterlyser. Musikken, eller lydcollagen, som man måske snarere bør kalde det, bliver spillet på bøger og borde, og lyden kommer således bl.a. fra strenge spændt ud mellem bordben, fra bøger og borde, der trommes på og fra bøger, der bladres i eller rykkes i stykker af forskellige maskiner. *Einstürzende Neubauten* skriver selv om deres "Faustmusik":

"Wir wollten eine bürokratische Musik spielen, eine Musik die nur aus Tischen und Büchern besteht. Eine hölzerne Musik. Bibliotheksmusik. Büchertrommeln, [...] manipulierte Tische, [...] ein ganz aus verschiedenen Buchmaschinen zusammengesetztes Orchestrion (was eigentlich, analog zur Diskothek, eine Bibliothek bedeutet)."¹²⁶

¹²³ Jf. Artaud, Antonin: *Le théâtre et son double*, s. 161

¹²⁴ Jf. Artaud, Antonin: *Le théâtre et son double*, s. 144

¹²⁵ Artaud, Antonin: *Le théâtre et son double*, s. 145

¹²⁶ Fra bagsidecoveret til CD'en: *Faustmusik. Musik für "Faust:: Mein Brustkorb: Mein Helm"* von Werner Schwab af den tyske gruppe *Einstürzende Neubauten*.

Resultatet er bemærkelsesværdigt, og lever i lange passager op til Artauds ønske om lyd eller støj, der er uudholdelig og gennembo- rende, men på trods af denne sammensmeltning af musik, tale og handling i *Faust: : Mein Brustkorb: Mein Helm* er der stadig langt til et Artaudsk totalteater, ikke mindst på indlevelsensniveauet. Artauds tanke er, at der ikke skal være noget pusterum eller nogen tom plads i tilskuerens tanker og følelser, ligesom der heller ingen uud- nyttet plads bliver i rummet. Fordi tilskueren er placeret i handlin- gens midte – og hermed indkredsnes og bearbejdes af handlingen – bliver der ifølge Artaud etableret en direkte kontakt mellem tilskue- ren og forestillingen, mellem tilskueren og skuespilleren. Totalople- velsen bliver en totalindlevelse, fordi tilskuerens bevidsthed er fyldt helt ud af stykket: "C'est-à-dire qu'entre la vie et le théâtre, on ne trouvera plus de coupure nette, plus de solution de continuité."¹²⁷

Schwab lægger ikke op til blind indlevelse og identifikation – med handlingen, der bliver på scenen, de groteske og parodierede kostumer, det skæve og manierererede sprog og de verfremdende metakommentarer er vi aldrig i tvivl om, at det er teater. Vi bliver hverken en del af stykket som hos Artaud eller rørende indlevet som i det naturalistiske teater. Schwabs teater er derimod, helt i Brechts ånd, et teater, der bryder illusionen om, at man som publi- kum er usynlig tilskuer til en virkelig stedfindende begivenhed. I kraft af illusionsbruddet får publikum ifølge Brecht mulighed for reflekteret og bevidst at tage stilling til stykket, i stedet for blot at lade underbevidstheden råde.¹²⁸

"ved at opgive illusionen til fordel for diskutérbarheden [...] komme på det rene med i stedet for at lade sig hensætte i, er der banet vej for en forvandling, som går langt ud over det formelle og begynder at få greb på teatrets egentlige, sociale funktion."¹²⁹

¹²⁷ Artaud, Antonin: *Le théâtre et son double*, s. 191

¹²⁸ Jf. Brecht, Bertolt: *Om tidens teater*, s. 64

¹²⁹ Brecht, Bertolt: *Om tidens teater*, s. 20-21

Brecht ser teatret set som en mulig reformator af verden. Stykkerne skal ikke være universelle, evigt-menneskelige – som hos Artaud – men indeholde samfundskritik og historisk beretning. Det er den moderne verden, der skal gengives på teatret, og den kan kun beskrives for det moderne menneske, hvis den bliver beskrevet som en verden, der kan forandres.¹³⁰ I Brechts "episke teater" er Verfremdungs-effekter med til at fremprovokere tilskuernes refleksion. Illusionsnedbrydningen kan f.eks. ske ved, at sange afbryder handlingen, skuespilleren henvender sig direkte til publikum, eller at skuespilleren ikke identificerer sig med den, han spiller.¹³¹ Denne type brud indeholder Schwabs stykker mange af, uden at de dog hermed som Brechts har socialt sigte. Drivkraften bag stykkerne er ganske vist det subversive, forandrende, men Schwab agiterer, som tidligere beskrevet, ikke for en bestemt utopi. Hans stykker formidler ikke bombastiske budskaber, men Verfremdungs-effekterne kan være ligeså tunge og anmasende, som man kender dem fra Brecht. Et eksempel på dette er 3. akt af *Die Präsidentinnen*, der er viser et teater i teatret, hvor skuespillerne fra de første akter sidder blandt tilskuerne. En sanger, "die Original Hinterlader Seelentröster", introducerer og synger en vise, inden stykket starter forfra med nye skuespillere i hovedrollerne. Stilen er her ganske, som man kender den fra f.eks. *Die Dreigroschenoper*, hvor "der Moritätensänger" spiller en lignende rolle. Bortset fra denne akt er de verfremdende virkemidler temmeligt afdæmpede i Schwabs første stykker, mens de bliver voldsommere i nogle af hans senere. Dette gælder f.eks. stykket *DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER*, hvor alle personer får påspændt kunstige genitaler – "Alle männlichen Figuren haben abschraubbare Geschlechtsteile. Alle weiblichen Figuren haben austauschbare Muttern."¹³² – eller Shakespearepastichen *Troiluswahn und Cressidatheater*, der bliver rent metateater, idet alle skuespillere spiller tre roller

¹³⁰ Jf. Jf. Brecht, Bertolt: *Om tidens teater*, s. 8-9

¹³¹ Jf. Brecht, Bertolt: *Om tidens teater*, s. 18-20 og 54-97

¹³² Schwab, Werner: *DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER*, s. 4

samtidig: "erstens einen Schauspieler, der zweitens und drittens eine Doppelrolle spielt."¹³³ I spilleanvisningen til *Troiluswahn und Cressidatheater* skriver Schwabs om personerne:

"Jede Personenhaftigkeit ist vollkommen verloren, verloren von einer Rolle in die andere und davongeglitscht in eine weit weg herumliegende: auf und hinweg: und retour [...] Die wirkliche Wirklichkeit ist schließlich das gleich große Arschloch wie die Theaterwirklichkeit"¹³⁴

Selve rollen bliver en palimpsest; intertekstualiteten findes ikke bare i sproget, men også i mennesket. Franz Wille kalder Schwab et "durchscheinend undurchschaubares Kind der Postmoderne, das zwischen Individualität und Inszenierung, zwischen Realität und Simulation nicht mehr trennen will."¹³⁵ Dette viser sig i personernes manglende skelnen mellem (deres) virkelighed og fiktion, ligesom det bl.a. i *Mein Hundemund* viser sig i en metakommentar som: "der Drecksepp ist ja wohl auch ein Mensch/ weil er ein Lebewesen spielt/ wie ein jedes Lebewesen ein Leben daherspielt" (h211), eller i *Übergewicht* med: "Es ist eine selten geile Show, aber es übertreibt sich langsam." (ü118) Bruddene betyder, at adskillelsen mellem skuespillere og publikum bliver mindre. Fiktionen flyder sammen med virkeligheden, er virkeligheden. Alle er del af et spil; alle er fanget i tidens meningsløse tomgang: "Überall spielen sie eine österreichische Musik, und die Welt ist eingekreist von einem österreichischen Theater." (ü153)

Latterens vilkår – Beckett og Schwab

Denne type metakommentarer, der peger på spillet som spil, er velkendte fra f.eks. Samuel Becketts stykker – Hamm: (*Angrily*) "An

¹³³ Kralicek, Wolfgang: "Hector auf dem Campinggrill", s. 18, i: *Theater Heute*, 5/95

¹³⁴ Schwab, Werner: *Troiluswahn und Cressidatheater*, s. 8 i: Dramen III

¹³⁵ Wille, Franz: "Das wirkliche Vorspiel für die weichgekochte Liebe: Das Sterben", s. 17 i: *Theater Heute*, 5/95

aside, ape! Did you never hear an aside before?" (*Pause.*) "I'm warming up for my last soliloquy"¹³⁶ – ligesom den vanvittige ordrablen, *coq-à-l'âne*, man finder i *Mein Hundemund* også findes hos Ionesco, og cykliske stykker, der starter forfra i sidste akt, bl.a. kendes fra stykker som Becketts *Waiting for Godot* eller Ionescos *La Leçon*. Schwabs gæld til det absurde teater er stor.

Schwab har ikke Becketts ordknaphed, men nærmer sig snarere Ionescos rablen. Hvor kommunikationen hos Beckett opløses og næsten bringes til ophør, lader Schwab en rivende ordstrøm fortsætte på trods af, at kommunikationen gang på gang brister. I *Endgame* klamrer personerne sig til dialogen, der som hos Schwab er det eneste holdepunkt, men hvor sproget flyder som en ukontrolleret ekskretering hos Schwab, må personerne kæmpe for at holde samtalen i gang hos Beckett; stilheden og tomheden lur.

Clov: What is there to keep me here?

Hamm: The dialogue. (*Pause.*) I've got on with my story.

(*Pause.*) I've got on with it well. (*Pause. Irritably.*) Ask me where I've got to.¹³⁷

Fortællingen flyder ikke, men må holdes krampagtigt i gang af ledende spørgsmål og opfordringer; "Keep going, can't you, keep going."¹³⁸ Ordene skal først og fremmest udfylde tomrummet, forhindre den stilhed, som presser på, og de taler desperat videre; taler forbi hinanden, i vished om, at det tomme sprog er det eneste, de har tilbage; som Adorno siger: "Das nichts Bedeuten wird zur einzige Bedeutung."¹³⁹ Håbløst er alt på randen til ophør. Personerne,

¹³⁶ Beckett, Samuel: *Endgame*, s. 130, i: Beckett, Samuel: *The Complete Dramatic Works*

¹³⁷ Beckett, Samuel: *Endgame*, s. 120-21, i: Beckett, Samuel: *The Complete Dramatic Works*

¹³⁸ Beckett, Samuel: *Endgame*, s. 121, i: Beckett, Samuel: *The Complete Dramatic Works*

¹³⁹ Adorno, Theodor W.: "Versuch, das Endspiel zu verstehen", s. 216, i: Adorno, Theodor W.: *Noten zur Literatur II*

der alle er invalide,¹⁴⁰ er måske de sidste overlevende i en verden, der er lagt øde. De har overlevet, fordi de selvisk har holdt på det sidste forråd, og de befinder sig nu i et gensidigt afhængighedsforhold, der er præget af fjendskab og nødvendighed. De lever forkrøblede og forkrampede i en verden, de selv har været med til at dræne for liv. Indelukkede i et rum, de selv har lukket døren til, venter de blot passivt på døden – længselsfuldt, utålmodigt: "I'll tell you the combination of the larder if you promise to finish me."¹⁴¹

I Becketts *Endgame* fokuseres der, som hos Schwab, på kroppens slutfaser på gravens rand. Hermed bliver lidelsen, ifølge Bertel Pedersen, oversat til en flertydig karnevalslatter, men hos Beckett er der dog, som Bertel Pedersen skriver, tale om en reduktion eller problematisering af karnevallets strukturer sammenlignet med Bakhtin, idet området ikke længere er et privilegeret tilflugtssted fra alvorens herredømme.¹⁴² Dette viser sig bl.a. i stykkernes refleksion over latterens udmattelse.

Clov: Things are livening up. (He gets up on ladder, raises the telescope, lets it fall.) I did it on purpose. (He gets down, picks up the telescope, turns it on auditorium.) I see... a multitude... of transports... of joy. (Pause.) That's what I call a magnifier. (He lowers the telescope, turns towards Hamm.) Well? Don't we laugh?

Hamm: (after reflection). I don't.

Clov: (after reflection). Nor I.¹⁴³

Der findes mange ordvekslinger som denne i *Endgame*, og hver gang bliver personerne enige om, at der ikke er noget at grine af. De ler sjældent, og hvis de prøver at bruge humor til at muntre hinan-

¹⁴⁰ I *Endgame* er alle stykkets fire personer invalide: Nell og Nag har ingen ben, Clov ikke kan sidde, og Hamm er blind og lam.

¹⁴¹ Beckett, Samuel: *Endgame*, s. 110, i: Beckett, Samuel: *The Complete Dramatic Works*

¹⁴² Jf. Pedersen, Bertel: *Parodiens teori*, s. 230-34

¹⁴³ Beckett, Samuel: *Endgame*, s. 106, i: Beckett, Samuel: *The Complete Dramatic Works*

den til op – som Nagg, der fortæller en vittighed til Nell – falder det generelt til jorden, og latteren udebliver.¹⁴⁴ I forhold til den overflod af bidende ironiske bemærkninger, klovnenumre, tragikomik og vittighedsprægede ordvekslinger, der præger stykket, bliver der kun grinet ganske få gange, og her er det normalt “unhappiness,”¹⁴⁵ der udløser latteren; “Nothing is funnier than unhappiness.”¹⁴⁶ Adorno, der ser *Endgame* som et billede på kunstens vilkår i skyggen af Auschwitz, mener, at det er, hvad der sker med humor, når der ikke længere findes et forsoningssted, hvorfra man kan le. Der er intet harmløst, man kan le af – humor er blevet fjollet, latterlig.¹⁴⁷

Dette holder dog ikke Schwabs personer tilbage. Anden verdenskrig er stadig en nærværende og uomgængelig arv, der eksplisit indlejres i stykkerne bl.a. gennem det nazistiske vokabular, men personerne ler alligevel – skadefro, hysterisk, ironisk, nedladende, sjofelt, morbidt, selvdestruktivt. Den schwabske latter er således ikke udelukkende udtryk for det positive og forløsende, den er snarere en ambivalent størrelse, der både kan være munter, triumferende og drillende, nedgørende.

Hvor Adorno med *Endgame* konkluderer, at det ikke længere er muligt at le af bl.a. Rabelais,¹⁴⁸ så bekender Schwabs stykker sig netop til den karnevalistiske latterkultur og dens dobbeltbilleder. Ved at lade lortet leve, at insistere på destruktionens livgivende kraft bliver den eksistentielle angst – med Bakhtins ord: den kosmiske frygt for det umådelige og uovervindelige¹⁴⁹ – afløst af latter.

¹⁴⁴ Jf. Beckett, Samuel: *Endgame*, s. 103, i: Beckett, Samuel: *The Complete Dramatic Works*

¹⁴⁵ O'Dair, Sharon K: “The Contentless Passion of an Unfruitful Wind”: Irony and Laughter in *Endgame*, p.170: “A quick perusal of the play’s “sixteen” laughs will indicate that in most, if not all of them, the comic object is unhappiness.”

¹⁴⁶ Beckett, Samuel: *Endgame*, s. 101, i: Beckett, Samuel: *The Complete Dramatic Works*

¹⁴⁷ Jf. Adorno, Theodor W.: “Versuch, das Endspiel zu verstehen”, s. 216, i: Adorno, Theodor W.: *Noten zur Literatur II*

¹⁴⁸ Jf. Adorno, Theodor W.: “Versuch, das Endspiel zu verstehen”, s. 211, i: Adorno, Theodor W.: *Noten zur Literatur II*

¹⁴⁹ Jf. Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and His World*, s. 335-36

For ekskrementer er, ifølge Bakhtin og Rabelais, et både frydefuldt og nøgternt emne, der kombinerer fødsel og grav på den letteste, mest komiske og mindst skræmmende måde,¹⁵⁰ eller det samme udtrykt på schwabsk med bimbodatteren Biancas rammende kommentar fra *Volksvernichtung*: "Das ist aber eh gut, wenn man bei der ganzen blutigen Geburtsscheiße ein Lachen haben kann." (v167) Hvor lidelsen således hos Beckett fremstår som udvejsløs, lader Schwab sine personer le en flertydig karnevalslatter, en latter, der med Kristeva kan karakteriseres således:

"The laughter of the carnival is not simply parodic; it is no more comic than tragic; it is both at once, one might say it is *serious*. This is the only way that it can avoid becoming either the scene of law or the scene of its parody, in order to become the scene of its *other*."¹⁵¹

Sprogets krop

Kropsopfattelser

Intertekstualiteten er en del af den dobbelthed af indoptagelse og udskillelse, som stykkerne har som omdrejningspunkt, og som man finder i dem på alle niveauer. Alt er i stadig udveksling og forskydning, som det er set med alt fra personernes kroppe til betydningen af et ord som pølse. Det hele tilstræber afføringens karakter, forskelsløsheden – ikke mindst sproget. Sproget er hos Schwab Sepps urene pølse, sproget er afføring eller en grotesk krop. Schwabs diskurs er som den groteske krop karnevalistisk, dialogisk; tekster bliver absorberet og transformeret, diskurser glider sammen.

Ligesom faderloven ikke helt kan elimineres, er det smukke par, *doxa*, heller ikke til at slippe af med; det er en forudsætning, man må spille med og mod, som Barthes siger: "L'intertexte ne comprend pas seulement des textes délicatement choisis, secrètement aimés,

¹⁵⁰ Jf. Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and His World*, s. 176

¹⁵¹ Kristeva, Julia: *The Kristeva Reader*, Moi, Toril (red.), s. 50

libres, discrets, généreux, mais aussi des textes communs, triomphants.”¹⁵² Hvis den analsadistiske forskelsløshed (og med den det levende sprog) kan sammenlignes med Bakhtins beskrivelse af den groteske krop, kan det smukke par ses som hans beskrivelse af det moderne kropsbillede. Ifølge Bakhtin hersker der i dag en ny individbaseret kropskanon, hvor kroppen er en sluttet entitet, færdig og afgrænset. Det som stikker ud er elimineret, åbninger er lukket, spisning, defækation o.l. er overgået til et psykologisk og privat niveau, hvor konnotationerne er begrænsede og specifikke. I den moderne krop er der intet tegn på dualitet tilbage.¹⁵³ Den nye kropskanon er det døde sprog, Schwab skriver sig op imod, men aldrig helt undslipper; selv Mariedl, fækaliedronningen, holder hæmmet hånden for munden, når hun griner (p21), selv Schwab må indleje klichéen i sine tekster. Overskridelse og kliché, det levende og det døde kommer således til at stå side om side hos Schwab, og Kristeva skriver om den karnevalistiske diskurs, at det er det eneste sted “where prohibitions (representation, ‘monologism’) and their transgression (dream, body, ‘dialogism’) coexist.”¹⁵⁴

Læselyst – bruddets pirring

Denne kollision af kropsopfattelser, af genital lov og anal forskelsløshed virker pirrende for læsningen. Det er, som Barthes siger, ikke volden i sig selv, der er nydelsesgivende, men bristen, deflationen.¹⁵⁵ Sade giver i *De 120 dage* udtryk for samme holdning, når han lader en af sine libertinere, Durcet, sige: “Lykken består ikke i begærets tilfredsstillelse, men i begæret selv, i at knuse de bånd, som

¹⁵² Barthes, Roland: *Roland Barthes*, s. 52

¹⁵³ Jf. Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and His World*, s. 319-22

¹⁵⁴ Kristeva, Julia: *The Kristeva Reader*, Moi, Toril (red.), s. 49

¹⁵⁵ “Le bord subversif peut paraître privilégié parce qu’il est celui de la violence ; mais ce n’est pas la violence qui impressionne le plaisir ; la destruction ne l’intéresse pas ; ce qu’il veut, c’est le lieu d’une perte, c’est la faille, la coupure, la déflation, le *fading* qui saisit le sujet au cœur de la jouissance.” Barthes, Roland: *Le plaisir du texte*, s. 15

hæmmer dette begær.”¹⁵⁶ Hos Sade indtræder nydelsen, når det rene og gode møder det urene, det beskidte og onde. Det er i brudene, at nydelsen findes, og ifølge Barthes gør præcis det samme sig gældende for nydelsen ved læsning. Det er tekstens brud, der gør læsningen lystfuld:

”Sade : le plaisir de la lecture vient évidemment de certaines ruptures (ou de certaines collisions) : des codes antipathiques (le noble et le trivial, par exemple) entrent en contact ; des néologismes pompeux et dérisoires sont créés ; des messages pornographiques viennent se mouler dans des phrases si pures qu’on les prendrait pour des exemples de grammaire.”¹⁵⁷

Schwabs diskurs er fyldt med sådanne diskurssammenstød og med bemærkelsesværdige neologismer – som f.eks. ”Hundsmaulsepp”, ”Himmelswurst”(h200) og ”Menschenassfresser”(ü87) – ligesom også retoriske figurer som zeugma og oxymoron skaber en vibrerende spænding, idet ingen af figurene falder til ro i en stabil syntese, men lader modsætninger blive stående dirrende tæt sammenknyttede. Her har især oxymoroner som ”Schöpfungsdreck”(h206) og ”Geburtsscheiße”(v167) en voldsom og foruroligende virkning. Testens brud manifesterer sig også som stilbrud, og i *Fäkaliendramen* er der mange eksempler på pludselige diskursskift både mellem de forskellige personer og internt i replikkerne. Gang på gang opbygges en alvorlig og følelsesladet stemning for med ét at blive punkteret. Dette sker f.eks. i *Die Präsidentinnen*, hvor Grete indfølt, romantisk, forestiller sig, hvordan Freddy frier til hende:

”Und sinkt auf die Knie und sagt, daß er sich umbringt, wenn sie ein Nein auf ihn hinunterschmettert. Aber was bist du denn nur für ein liebes Dummerl, sagt die Grete und krault sein goldenes Haar. Ich sage ja eh ein Ja, sagt die Grete. Da springt er wie von einer wilden Sau gebissen hoch und jauchzt und jodelt, daß es eine Freude ist.”(p48)

¹⁵⁶ Schmidt, L.-H.: *Libertinerens natur*, s. 73

¹⁵⁷ Barthes, Roland: *Le plaisir du texte*, s. 14

Freddys høje spring, hans jodlen og den vilde so som billede midt i romantikken, står i den grad i kontrast til den patetiske opbygning, hvor selv hunden Lydi, der ellers er plaget af jalousi, har nikked med sit lille hoved, og således velsignet ægteskabet. Ofte optræder denne type brud i forbindelse med stykkernes religiøse skildringer, som i *Mein Hundemund*, hvor Hundsmausepps kone først taler alvorligt, filosofisk om helligdagen som et talende øre og en død stille mund, og Hundsmausepp som svar bl.a. siger, at "einem Feiertag graust es vor so einem Drecksepp der wischt sich das zerschossene arschloch mit zwei Fingern oder gar nicht." (h192) Helligdagen degraderes. Det ophøjede konfronteres med analiteten og kan ikke holde stand – modbilledet er for stærkt. Det samme sker i *Übergewicht*, hvor alle angrer, at de har spist det smukke par, og derfor laver en andagt for at gøre bod. De kaster sig i støvet for Herta, der er den eneste, der ikke har deltaget i kannibalismeorgiet, kalder hende "den gyldne jomfru" og slikker underdanigt hendes fødder. Her ønsker Hasi dog også at være med, og hun stikker derfor sin nøgne fod i munden på Schweindi:

Schweindi: (*spuckt aus*) Pfui, mein Gott, wie ein Fuß stinken kann, seit Wochen nicht gewaschen, und wahrscheinlich bist du wieder absichtlich in Hundescheiße gestiegen, wie du es immer machst, weil es so schön glitscht, wie du sagst." (ü99)

De moralske overvejelser er borte med ét, og selvom der vendes tilbage til Hertas rene fødder, er religiøsiteten tabt. Profaneringen kan også ligge i et enkelt diskursbrydende ord, som når Erna fortæller, at Wottila har haft en åbenbaring, hvor Jomfru Maria viste sig for ham i en lysning i skoven. Hun havde lignet hans egen moder, bortset fra at hun havde været mere storartet klædt og havde haft et "irrsinnige Lichtanlage" omkring sig (p48). Et ord som lysanlæg profanerer her hele beskrivelsen og gør åbenbaringen latterlig, parodisk. På denne måde brydes eller demonteres handling, stemninger og diskurs gang på gang i *Fäkaliedramen*. Ingen og intet kan vide sig sikker – religion, romantik, patos og det stabile, homogene sprog i det hele taget bliver udsat for undergravende angreb, lige-

som også regler for syntaks og grammatik overskrides, som Kristeva skriver:

"Carnavalesque discourse breaks through the laws of a language censored by grammar and semantics and, at the same time, is a social and political protest. There is no equivalence, but rather, identity between challenging official linguistic codes and challenging official law."¹⁵⁸

Schwabsk

Schwabsk er et sprog, der utilpasset vrider sig i lovens favngreb og vredt, satirisk udspyr skæve sætninger. Det er ikke en dialekt, selv om der indgår mange sydtyske og østrigske udtryk, og schwabsk fungerer, som Andreas Herzog påpeger, aldrig som sociolekt, idet udtryksmåden for personer med forskellig social placering ikke veksler.¹⁵⁹ Schwabsk er et kunstsprog. Stilen er omstændelig, manereret, letgenkendelig og tenderer det kancelliagtige – "Haben die Herrschaften noch einen Wunsch innerhalb ihrer Herrschaften?" (ü82) – samtidig med, at den på ingen måde er udtryk for korrekt sprogbrug; mange ord bruges decideret fejlagtigt og gang på gang overtrædes regler for syntaks og grammatik. Dette sker, som Jutta Landa påpeger, bl.a. ved brugen af falske suffikser og præfikser, verber, der henfører forkert til substantiver, forkerte præpositioner, upassende adverbialbestemmelser og hyppig brug af paradokser.¹⁶⁰

Karakteristisk for schwabsk er som tidligere beskrevet også de bogstaveliggjorte døde metaforer, den ironiske indlejring af klichéer, nedbrydningen af subjekt-objektforhold og de fordrejede aforismer. Stilistisk præges schwabsk bl.a. af brugen af elaborerede perifraser, pleonasmer og sammenligninger af det høje og det lave. Det

¹⁵⁸ Kristeva, Julia: *The Kristeva Reader*, Moi, Toril (red.), s. 36

¹⁵⁹ Herzog, Andreas: "Die Zoologie war schon immer für alles eine erhellende Metapher", s. 10, i: *Forum modernes Theater*, nr. 1, vol.8, 1993

¹⁶⁰ Jf. Landa, Jutta: "Königskomödien oder Fäkalien Dramen? Zu den Theaterstücken von Werner Schwab", s. 223, i: *Modern Austrian Literature*, vol 26, 1994

er retoriske greb, der ifølge Alvin B. Kernan er typiske for satire,¹⁶¹ og også en trope som katakresen bruges ofte og komisk, som når Erna i *Die Präsidentinnen* siger: "mit festen Füßen muß man der Wahrheit in die Augen schau'n, auch wenn die Füß geschwollen sind..." (p52). Schwabs personer omtaler generelt sig selv i tredje person, enten med navn, han, hun eller mere opstyltede betegnelser som "meine Person" eller "meine Wenigkeit" (ü63) – her en typisk replik fra Herr Kovacic: "Komme einmal auf meine Väterlichkeit und lasse deinen Tochterkörpermenschen anschauen." (v150)

Gennem sin uortodokse sprogbrug og syntaks kæmper Schwab med klichéen, loven, det døde sprog. Jutta Landa siger, at Schwabs syntaktiske, grammatiske og leksikalske overtrædelser får sproget til at vokse usundt som en svulst,¹⁶² men overser med dette billede nedbrydningens dobbelthed – destruktionens livgivende kraft. Med Rigmor Kappel Schmidt kan man sige, at det slidte, døde sprog hører til i homogeniteten, mens ordenes betydning lever op i heterogeniteten.¹⁶³ Det levende, heterogene sprog finder man hos både Schwab og Bataille, og der er mange lighedspunkter mellem dem i stil og skrivemåde. F.eks. maltrakterer Bataille ligesom Schwab ordene, idet de "anvendes "forkert" eller på tværs af deres almindelige og hverdagslige betydning"¹⁶⁴, og ligeledes krydses abstrakte begreber hos både Schwab og Bataille med verber, der normalt har et menneske som subjekt, hvilket bevirker, at de abstrakte begreber optræder besjælede, som subjekter, der kan tænke, føle og handle.¹⁶⁵

Filosofien besjæles, som man også ser det hos Nietzsche. "Wer die Luft meiner Schriften zu athmen weiss, weiss, dass es eine Luft

¹⁶¹ Jf. Kernan, Alvin B.: *The plot of satire*, s. 38-51

¹⁶² Jf. Landa, Jutta: "Königkomödien oder Fäkalieendramen? Zu den Theaterstücken von Werner Schwab", s. 222, i: *Modern Austrian Literature*, vol 26, 1994

¹⁶³ Jf. Schmidt, Rigmor Kappel: "Stil og skrivemåde", s. 12, i: Bataille, Georges: *Den Hovedløse – Batailles kosmologi*

¹⁶⁴ Schmidt, Rigmor Kappel: "Stil og skrivemåde", s. 12, i: Bataille, Georges: *Den Hovedløse – Batailles kosmologi*

¹⁶⁵ Jf. Schmidt, Rigmor Kappel: "Stil og skrivemåde", s. 12, i: Bataille, Georges: *Den Hovedløse – Batailles kosmologi*

der Höhe ist, eine starke Luft."¹⁶⁶ Der gribes ud efter de filosofiske begreber, sproget materialiseres, som når Nietzsche giver sandheden krop ved at kalde den for en kvinde. I lighed med dette kropsliggøres alle områder af sproget hos Schwab, og således hedder det bl.a., at Frau Grollfeuer "udsondrer" en fødselsdagsindbydelse – "Sie hat eine Einladung abgesondert"(v154) – eller at, "Der Rudi versteht auch ganz viel von Ihren Innereien"(v137).

Ikke blot er vokabularet kropsrelateret, sproget selv opfører sig som en grotesk krop; det agerer som de kroppe, det skildrer, eller omvendt, hvilket også er Schwabs udtalte ønske med stykkerne: "Sprache in reines Menschenfleisch umzuwandeln...und selbstnatürlich umgekehrt."¹⁶⁷ Denne analogi mellem sprog og krop findes også eksplicit hos Bakhtin, når han f.eks. taler om ord, der "genfødes", eller om ros, der er "svanger" med nedrakning.¹⁶⁸ Ligesom karnevalismens groteske krop er i stadig udveksling med verden – "the body swallows the world and is itself swallowed by the world"¹⁶⁹ – er karnevalismen ifølge Kristeva også et sted, hvor tekster mødes, modsiger og relativiserer hinanden gennem omfattende brug af repetition, ulogiske konstruktioner og ikke-hinanden udelukkende oppositioner.¹⁷⁰ Teksten er som kroppen dialogisk, indoptagende, udskillende. Sproget flyder som den groteske krop over; det viser sig i metahenvisningerne skamløst frem, hænger som personer selv uhjælpeligt fast i historien, indoptager incestuøst og kannibalistisk tidligere værker og har af og til racistens nedladende blik på dem. Som personernes kroppe er grænseløse lovbyggere overskrider sproget også delirisk sine grænser i grammatisk og syntaktisk excès.

¹⁶⁶ Nietzsche, Friedrich: *Ecce Homo. Wie man wird, was man ist*, s. 2

¹⁶⁷ Schwab, Werner: "Das Grauensvollste – einfach wundervoll", s. 9 i: *Theater Heute* 12/91

¹⁶⁸ Bakhtin skriver bl.a.: "thanks to degradation the word is renewed; one might say reborn", eller: "[p]raise implicitly contains abuse, is pregnant with abuse, and vice versa abuse is pregnant with praise." Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and His World*, s. 309 og 415

¹⁶⁹ Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and His World*, s. 317

¹⁷⁰ Kristeva, Julia: *The Kristeva Reader*, Moi, Toril (red.), s. 34

Sprogets krop er hos Schwab kroppens sprog. Den er ækel og forførende, har selvstændigt liv og vilje, som personerne er underlagt; "man muß die Wörter sprechen wie sie heraus wollen." (p38) Personerne er, som tidligere beskrevet, ikke selv herrer over, hvad de siger – de bliver trukket efter sproget, som dåser hængt i en hundehale (h181). Måske ville tavshed, som hos Flaubert, være en udvej for dem – hvis de blot kunne nægte sproget adgang, så det ikke fik mulighed for at tilegne sig dem og begivenhederne¹⁷¹ – men personerne formår ikke at tie, og så snart ordene er sagt, er der ingen vej tilbage: "Du sollst den Einbildungen keine Stimme schenken [...] Dann macht die Welt wieder mit dir was sie will." (h193) Italesættelsen virker determinerende.

Kroppen mærkes

Sproget koloniserer kroppene. Ligesom den fastspændte fange i Kafkas "In der Strafkolonie" ikke kan gøre andet end at lade maskinen mærke kroppen med skrift, kan Schwabs personer ikke gøre andet end at åbne munden og lade ordene flyde ud. Frederik Tygstrup skriver i "Kroppen, teksten og loven" bl.a. om mærkningen af kroppen i "In der Strafkolonie". Han skriver, at hos Kafka er den menneskelige sociale adfærd kun en skrøbelig overflade (nedenunder er alle som børn eller dyr), og at menneskene i straffekolonien tilsyneladende først bliver subjekter, og subjekter for loven, idet lovens bogstav rides ind i deres kroppe. Tygstrup citerer i denne forbindelse Michel de Certeau for, at legemet bliver til som socialt subjekt, idet det "bliver tekst", idet det indoptager lovens bogstav i sin konkrete eksistens, og han uddyber dette med henvisning til Foucault¹⁷², der taler om den italesættelse (*mise en discours*), der ko-

¹⁷¹ Jf. Nielsen, Jens Peter Lund: "Metaforens revolution i Flauberts *L'Éducation sentimentale*", s.143, i: Hansen, Per Krogh (ed.): *Billedsprog. Om metaforen og andre troper*

¹⁷² Foucault skriver i *Overvågning og straf* om kroppens vigtige rolle under straffens liturgi: i alt fra det pinlige forhør, til tortur og henrettelsen er det kroppen, der er central, det er den, der underkastes og påføres mærker. Foucault, Michel: *Overvågning og straf*, s. 9-45

loniserer den menneskelige krop.¹⁷³ I forlængelse af dette ser Tygstrup Kafkas afstraffelsesmaskine "som en slags civilisationens ur-scene, den paradigmatiske humanisering af kroppen."¹⁷⁴ Forholdet mellem kroppen og loven bliver således det samme som forholdet mellem kroppen og dens italesættelse.

Kafkas mennesker er som dyr, indtil de bliver italesat, og i lighed med dette skriver Herzog om Schwabs personer, at det er sproget, der adskiller dem fra dyrene.¹⁷⁵ Forskellen er, at hvor menneskene hos Kafka må vente på lovens subjektiverende og dødbringende mærke, er sproget der altid allerede hos Schwab: "Bei Schwab ist die Sprache da, bevor noch die Figuren da sind."¹⁷⁶ Merleau-Ponty siger, at "vi lever i en verden, hvor det talte ord er *indstiftet*. [...] Den sproglige og intersubjektive verden overrasker os ikke, vi skelner ikke mellem den og selve verden, og vi reflekterer i en allerede talt og talende verden."¹⁷⁷ Ud fra dette kan man med Tygstrup (og Lyotard) sige, at kroppen altid allerede er berørt (*tou-ché*) af den situation, den befinder sig i; "kroppen er underkastet en uafhjælpelig heteronomi, eftersom den konstituerer sig i kraft af at være berørt endnu før den ved af det."¹⁷⁸ Kroppen rettes ifølge Tygstrup til af de diskursive disciplineringsystemer, den "*retoucheres*", men som det følgende vil vise, kan tilretningen foregå på forskellig vis.

Livgivende mærkning – kunst bliver til kød

Sproget, tegnet bemægtiger sig kroppen, mærker den, men mærkning er ikke nødvendigvis dødbringende som hos Kafka, den kan også være livgivende. Et eksempel på en livgivende mærkning af

¹⁷³ Jf. Tygstrup, Frederik: *Kroppen, teksten og loven*, s. 2-3

¹⁷⁴ Tygstrup, Frederik: *Kroppen, teksten og loven*, s. 3

¹⁷⁵ Jf. Herzog, Andreas: "Die Zoologie war schon immer für alles eine erhellende Metapher", s. 9, i: *Forum modernes Theater*, nr. 1, vol.8, 1993

¹⁷⁶ Herzog, Andreas: "Die Zoologie war schon immer für alles eine erhellende Metapher", s. 9, i: *Forum modernes Theater*, nr. 1, vol.8, 1993

¹⁷⁷ Merleau-Ponty, Maurice: *Kroppens fænomenologi*, s. 150

¹⁷⁸ Tygstrup, Frederik: *Kroppen, teksten og loven*, s. 24

kroppen findes i historien om Pygmalion, som Peter Brooks genfortæller i *Body Work*. Pygmalion skaber en statue, som er smukkere end nogen født kvinde, og bliver forelsket i sin egen frembringelse. Han beder Venus om en kvinde som elfenbenspigen, Galatea, han har skabt, men Venus forstår hans virkelige ønske, og da han kommer hjem og omfavner sin statue, bliver hun levende under hans hænder. – "It was indeed a human body! The veins throbbed as he pressed them with his thumb."¹⁷⁹

Pygmalion foretrækker Galateas kunstige krop for de virkelige kvinder, som han ringeagter; han "havde i lang tid ingen, der delte hans leje om natten."¹⁸⁰ Han afskærer sig fra samfundet, fra naturlig reproduktion, og hans skaben har på denne måde et subversivt, op-rørsk element, idet han overfører sin seksualitet til kunsten og helliger sig perversionen.¹⁸¹ Pygmalion former en levende krop med sine begærlige kunstnerhænder, som forfatteren, med Barthes, skriver en levende tekst:

"La perversion est intransitive ; la figure la plus simple et la plus élémentaire de la perversion, c'est de faire l'amour sans procréer : l'écriture est intransitive dans ce sens-là, elle ne procréée pas. Elle ne délivre pas de produits. L'écriture est ef-

¹⁷⁹ Brooks, Peter: *Body Work*, s. 23

¹⁸⁰ Ovid: *Forvandlinger* (Otto Steen Dues danske oversættelse), s. 319

¹⁸¹ Perversionen slutter ikke med Pygmalion: Pygmalions og Galateas barnebarn Cinyras har datteren Myrrha, der er voldsomt forelsket i sin fader, og som ved list får lejlighed til at ligge med ham. Da Cinyras efter længere tid opdager, at elskerinden er hans datter, flygter hun og bliver skyldbevist og angrende om-dannet til et træ af guderne. Træet græder "myrrha" og ud af stammen kommer frugten af incesten, det smukkeste barn, Adonis! Både Pygmalion og Cinyras ligger med dem, de selv har skabt – med gode resultater – og selv Myrrhas tårer blåstemples i en grad, at de optræder som passende gaver til selve Messias; men Gudfader har jo også avlet menneskesønnen med sit eget skaberværk. Jf. Ovid: *Forvandlinger* (Otto Steen Dues danske oversættelse), s. 321-30

fectivement une perversion, parce qu'en réalité elle se détermine du côté de la jouissance."¹⁸²

Den flydende, heterogene skrift, *l'écriture*, indebærer det samme oprør som Pygmalions skaben, idet også skriften udspringer af perversionen, af det formålsløse begær, der står i kontrast til genitalitetens reproducerbarhed. Som Barthes skriver, er skrivelysten "sans fonction"¹⁸³ – "La Loi, la Doxa, la Science ne veulent pas comprendre que la perversion, tout simplement, rend heureux."¹⁸⁴ Hermed bliver skrivelysten en fornægtelse af faderloven, men samtidig mæsser kunstneren sig alligevel ind på faderens område ved at påtage sig skaberrollen, ved perverst at tage loven i egne hænder, som Candace Lang skriver: "writing is a form of onanism, of unproductive eroticism. [...] Playing with language has long been considered as perverse as playing with oneself"¹⁸⁵ Barthes ser i *S/Z* skulptørens modelleren og ælten som symbol på onani,¹⁸⁶ og i Pygmalionfortællingen er konnotationerne også klare: "Kærligt klapper han atter og atter den elskede genstand. – Levende var den; og åren pulserer under hans finger."¹⁸⁷ Efter gentagne berøringer føler Pygmalion endelig pulsen dunke under det, der i originalteksten og den engelske oversættelse ikke bare er en finger, men specifikt er tommeltotten¹⁸⁸ – den puls, man føler med tommelfingeren, vil altid være ens egen, det, Pygmalion mærker, er sig selv.

¹⁸² Barthes, Roland: *Sur la littérature*, s. 41

¹⁸³ Barthes, Roland: *Le plaisir du texte*, s. 31

¹⁸⁴ Barthes, Roland: *Roland Barthes*, s. 66

¹⁸⁵ Lang, Candace D.: "Barthes: *Ecrire le Corps*", s. 184, i: Lang, Candace D.: *Irony/Humor. Critical Paradigms*.

¹⁸⁶ Barthes, Roland: *S/Z*, s. 94

¹⁸⁷ Ovid, *Forvandlinger*, Otto Steen Dues danske oversættelse, s. 320

¹⁸⁸ I Otto Steen Dues danske oversættelse står der blot "finger" og ikke "tommel", men i den originale latinske tekst står der "pollex" (nominativ), hvilket betyder tommelfinger, ganske som i Brooks' engelske oversættelse. Få linier ovenover bruger Pygmalion ifølge den latinske tekst også tommelfingeren til at kærtegne Galatea med. Trods denne bemærkelsesværdige fokusering på en specifik finger, er det ikke noget de kommenterede udgaver eller for den sags

Forskellen på mærkningen af kroppen hos Schwab, Ovid og Kafka er således ikke den mærkede krops status; såvel Kafkas maskine, der indgraverer alle dens ciseleringer i den fastspændte krop, som Pygmalions anmasende kærtegn på den immobile statue, og Schwabs knudrede sætninger, der tvinger sig vej ud af munden, gør overgreb på deres ofre. Forskellen er, at Pygmalions formgivning og Schwabs italesættelse ikke bare inkarnerer loven, men i sig selv er perverse og subversive. Det bliver hermed maskinens dødelige, lovgivende tvang i modsætning til den livgivende, autoerotiske perversion.

Urmundens levende tale

I perversionen bliver ligningen "penis = fæces = barn" ifølge Chasseguet-Smirgel taget bogstaveligt,¹⁸⁹ ganske som statuens lighed med en kvinde bliver taget bogstaveligt, og Schwab insisterer på teksten som kød. Dette kan ses i forhold til Merleau-Ponty, der skriver, at når forfatterens udtryksoperation lykkes, får den "betydningen til at eksistere som en ting midt i selve teksten, den giver den liv i en organisme af ord"¹⁹⁰. Merleau-Ponty giver i denne forbindelse et eksempel fra Prousts *À la recherche du temps perdu*, hvor skuespilleren bliver usynlig, og Fædra træder frem:

"Betydningen opsluger tegnene. [...] Det æstetiske udtryk forlener det, det udtrykker, med en egen eksistens, installerer det i naturen som en ting, alle kan opfatte, eller berører omvendt selve tegnene – skuespillerens person, malerens farver og lærred – deres empiriske eksistens og hensætter dem til en anden verden."¹⁹¹

skyld Brooks, der læser på netop dette uddrag af Pygmalionfortællingen, synes at tillægge betydning.

¹⁸⁹ Chasseguet-Smirgel, Janine: *Kreativitet og perversion*, s. 160

¹⁹⁰ Merleau-Ponty, Maurice: *Kroppens fænomenologi*, s. 148

¹⁹¹ Merleau-Ponty, Maurice: *Kroppens fænomenologi*, s. 148-49

Under kunstnerens og tilskuernes blikke forsvinder elfenbenet for at blive til en blød kvindekrop, og også hos Schwab forsvinder skuespillerne, ikke for at blive til de personer, de spiller, men for at blive til det materialiserede sprog, "en organisme af ord" – "Die Sprache, die die Präsidentinnen erzeugen, sind sie selber." (p13) "Die Sprache ist der jeweilige Körper der agierende Personen." (h181) Sproget får krop.

Barthes skriver, at "l'opinion publique a une conception réduite du corps : c'est toujours, semble-t-il, ce qui s'oppose à l'âme : toute extension un peu métonymique de corps est taboue."¹⁹² Som mange andre tabuer brydes også dette i *Fækaliendramen*. Kroppen er her al-lestedsnærværende og i stadig transformation. Den er på alle niveauer overskridende, dialogisk, ambivalent, og dens natur gennemtrænger alt, både personer og sprog. Dette viser sig bl.a. i de karnevalistiske omvendinger af nyt og gammelt, liv og død, ord og afføring, i personernes indoptagende, udskillende og interagerende kroppe, i de seksuelle overskridelser, omvendingerne af subjekt og objekt, oxymoronernes urolige dobbeltheder, de underminerede binære oppositioner, den evindelige pølseforskydning samt i intertekstualitetens polyfoni og den livgivende voldtægt af det døde sprog. Barthes mener, at kroppen er det ultimative felt, hvorfra al symbolisme udspringer, og at litteraturen i sin brug og skabelse af symboler altid bringer os tilbage til netop kroppen.¹⁹³ – "Le champ symbolique est occupé par un seul objet, dont il tire son unité. [...] Cet objet est le corps humain."¹⁹⁴ I *Fækaliendramen* synes dette signifikant, kroppen fremstår som referenternes referent.

Brooks skriver, at "Barthes seems to say that [...] we are forever striving to make the body into a text."¹⁹⁵ Kroppen skal blive til tekst og hermed også teksten til krop. Hos Schwab spejler krop og sprog hinanden; sproget agerer som de kroppe, det skildrer, og omvendt. Både personerne og sproget udfordrer karnevalistisk Gud og Fader-

¹⁹² Barthes, Roland: *Roland Barthes*, s. 78

¹⁹³ Jf. Brooks, Peter: *Body Work*, s. 6-7

¹⁹⁴ Barthes, Roland: *S/Z*, s. 203

¹⁹⁵ Brooks, Peter: *Body Work*, s. 6-7

lov. Analiteten krones i skrift og handling. I *Die Präsidentinnen* stiger Mariedl til himmels indsmurt i fækalier, der forvandles til guld på hendes krop. Hendes underliv stråler analsvangert og guldstøvet drysser velsignende. Mariedl kan ses som emblem på den perverse, kunstneriske skaben og dens subversive, heterogene produkt: En forgyldt, anal moderfallos, det levende ord talt med urmunden¹⁹⁶ – sprogets krop, kroppens sprog.

¹⁹⁶ Tarmåbningen kaldes for en urmund i: Freud, Sigmund: "Tre afhandlinger om seksualteori. Den infantile seksualitet", s. 99, i: Freud, Sigmund: *Afhandlinger om seksualteori*

Bibliografi

Primær litteratur

Schwab, Werner

Abfall, Bergland, Cäsar, Residenz Verlag, 1992

Dramen III, Literaturverlag Droschl, Graz-Wien, 1994

Der Dreck und das Gute. Das Gute und der Dreck, Literaturverlag Droschl, Graz-Wien, 1992

Fäkaliendramen, Literaturverlag Droschl, Graz-Wien, 1996 (1991)

"Das Grauensvollste – einfach wundervoll", i: *Theater Heute*, 12/91, s. 9

Königskomödien, Literaturverlag Droschl, Graz-Wien, 1996 (1992)

DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER, Literaturverlag Droschl, Graz-Wien, 1996

En världslig totalsmädelse, Symposion, Stockholm, 1997

Sekundær litteratur

Adorno, Theodor W.

"Versuch, das Endspiel zu verstehen", i: *Noten zur Literatur II*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1973 (1961)

Albeck, Ulla

Dansk Stilistik, Gyldendal, København, 1939

Andersen, Hans

"Uhyre morsom moralsk tragedie", i: *Jyllands-posten*, 12.09.94

Andersen, Jørn Erslev

"Dryssende roser – om spor i J. P. Jacobsens skrift", pp. 85-96, i: Andersen, Jørn Erslev, *Dryssende Roser. Essays om digtning og filosofi*, Modtryk, 1988

Apte, Mahadev L.

Humor and laughter. An Anthropological Approach, Cornell University Press, London, 1985

Artaud, Antonin

Le théâtre et son double, Éditions Gallimard, 1964

Barnekow, Hanne Fokdal

"Ofre for virkeligheden", i: *Det fri aktuelt*, 25.03.97

Barthes, Roland

Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques, Éditions du Seuil, Paris, 1972 (1953)

Le plaisir du texte, Éditions du Seuil, Paris, 1973

Roland Barthes, Seuil, Paris, 1995 (1975)

S/Z, Seuil, Paris, 1996 (1970)

Barthes, Roland og Nadeau, Maurice

Sur la littérature, Presses universitaires de Grenoble, Grenoble, 1980

Bakhtin, Mikhail

"The word in Dostoevsky", s. 150-169, i: Bakhtin, Mikhail: *Problems of Dostoevsky's poetics*. (tr. Rotsel, R. W.), Ardis, 1973

Rabelais and His World. (oversættelse.: Iswolsky, Hélène), Indiana University Press, Bloomington, 1984 (1965)

Bataille, Georges

L'Érotisme, Les Éditions de Minuit, Paris, 1995 (1957)

Historien om øjet, Rævens Sorte Bibliotek, København, 1986

Den Hovedløse – Batailles kosmologi, Jensen, Birgit Højgård, Schøllhammer, Karl Erik og Schmidt, Rigmor Kappel (red.), Forlaget Anis, Århus, 1984

Beckett, Samuel

The Complete Dramatic Works, Faber and Faber, London, 1990

Beck-Nielsen, Claus

"Århundredets bedste Folkemord", i: *Politiken*, 24.03.97

Brandt, Per Aage

Det umulige, s. 123-30, i: Bataille, Georges: *Historien om øjet*,
Rævens Sorte Bibliotek, København, 1986

Brecht, Bertolt

Om Tidens Teater, Gyldendals Uglebøger, København, 1960
(oversat fra tysk: *Schriften zum Theater*, 1957)

Die Dreigroschenoper, CBS-records, 1982 (1958)

Brooks, Peter

Body Work: objects of desire in modern narrative, Harvard University
Press, London, 1993

Chasseguet-Smirgel, Janine

Kreativitet & Perversion, Rævens Sorte Bibliotek, København, 1986
(oversat fra engelsk: *Creativity and Perversion*, Free Association
Books, 1984)

de Man, Paul

"Tropes (Rilke)", pp. 20-56, in: de Man, Paul: *Allegories of Reading*,
Yale University Press, New Haven, 1979

Diderot, Denis

Jacques le Fataliste, Le Livre de Poche, Paris, 1992

Dithmer, Monna

"Først var hullet", i: *Politiken*, 06.04.97

Dössel, Christine

Eine Jeanne d'Arc der Kloschüsseln, Internetside:
[http://www13.informatik.tu-muenchen.de/personen/
Preusssonstig.../praesidentinnensz.htm](http://www13.informatik.tu-muenchen.de/personen/Preusssonstig.../praesidentinnensz.htm)

Einstürzende Neubauten

Faustmusik. Musik für "Faust:: Mein Brustkorb: Mein Helm" von
Werner Schwab", Ego, Berlin, 1996 (1994)

Flaubert, Gustave

Dictionnaire des idées reçues, Éditions Mille et une nuits,
1994 (1911)

Foucault, Michel

Overvågning og straf, Det lille forlag, Frederiksberg, 1994 (oversat fra fransk: *Surveiller et punir*, Éditions Gallimard, 1975)

Freud, Sigmund

Afhandlinger om seksualteori, Hans Reitzels forlag, København, 1985 (oversat fra tysk: *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905), *Über infantile Sexualtheorien* (1908), *Über Triebumsetzungen, insbesondere der Analerotik* (1917), *Die infantile Genitalorganisation* (1923), *Der Untergang der Ödipuskomplexes* (1924) *Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds* (1925), *Über die weibliche Sexualität* (1931), Fischer Verlag)

Gassner, Sabine

Werner Schwab: "*Abfall, Bergland, Cäsar*", Internetside:
http://carpe.com/buch/t_schwab_werner.html

Heede, Dag

"Verden set gennem et røvhul", i: *Litteraturmagasinet Standart*, årg. 7, nr. 2, s.21

Heltberg, Bettina

"Vorherre på lokum", i: *Politiken*, 16.01.96

Herzog, Andreas

"Die Zoologie war schon immer für alles eine erhellende Metapher", i: *Forum modernes Theater*, nr. 1, vol.8, 1993, s. 7-13

Howes, Geoffrey C.

"Is There a Postmodern Volk? Some Thoughts on the *Volksstück* in the Television Age", i: *Modern Austrian Literature*, vol 26, iss 3-4, 1994, s. 17-31

Ionesco, Eugène

La cantatrice chauve suivi de La Leçon, Gallimard, Saint-Amand, 1996 (1954)

Jakobson, Roman

"To aspekter af sproget og to typer afatisk forstyrrelse", i: Hansen, Per Krogh (red.): *Billedsprog. Om metaforen og andre troper*, Medusa, Ålborg, 1997

Kafka, Franz

"In der Strafkolonie" i: *Das Urteil und andere Erzählungen*, Fischer Bücherei, Hamburg, 1953 (1935)

Kernan, Alvin B.

The plot of satire, Yale University Press, New Haven, 1965

Kistrup, Jens

"Galskabens teater", i: *Weekendavisen*, 11.04.97

Kralicek, Wolfgang

"Österreichisches Allerlei", i: *Theater Heute*, 4/92, s. 50-51

"Hector auf dem Campinggrill", i: *Theater Heute*, 5/95, s. 18-19

Kristeva, Julia

Powers of horror, Columbia University Press, New York, 1982
(oversat fra fransk: *Pouvoirs de l'horreur*, Éditions du Seuil, 1980)

The Kristeva Reader, Moi, Toril (red.), Basil Blackwell, Oxford, 1986

Landa, Jutta

"In Memoriam Werner Schwab", i: *Modern Austrian Literature*, vol 27, iss 1, 1994, s. 171

"Königskomödien oder Fäkaliedramen? Zu den Theaterstücken von Werner Schwab", i: *Modern Austrian Literature*, vol 26, 1994, s. 215-27

Lang, Candace D.

"Introduction", s. 1-17 og "Barthes: *Ecrire le Corps*", s. 167-192,
i: Lang, Candace D.: *Irony/Humor. Critical Paradigms*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1988

Lodge, David

The Modes of Modern Writing, Edward Arnold, London, 1977

Lund, Me

"Fækalie-drama for fuld udskylning", i: *Berlingske tidende*, 12.09.94

Meinertz, Alexander

"Lorteliv", i: *Det fri aktuelt*, 15.01.96

Merleau-Ponty, Maurice

Kroppens fænomenologi, Det lille forlag, Frederiksberg, 1994
(oversat fra fransk: *Phénoménologie de la perception*, pp. 81-232,
Editions Gallimard, 1945)

Merschmeier, Michael

"Alles tote bin ich. Über den Dramatiker Werner Schwab – und
Aspekte des Theatermarkts", i: *Theater Heute*, 2/94, s. 1-2

"Kommunion der Kannibalen – Ein Portrait des Grazer Dramati-
kers Werner Schwab", i: *Theater Heute*, 3/91, s. 45-47

"Vampir Familie oder Ödipus, Farce", i: *Theater Heute*, 1/92,
s. 32-34

Meyer, Philippe

"Flaubert ou le sens de la bêtise", s. 85-89, i: Flaubert, Gustave:
Dictionnaire des idées reçues

Nielsen, Jens Peter Lund

"Metaforens revolution i Flauberts *L'Éducation sentimentale*",
s. 123-144, i: Hansen, Per Krogh (red.): *Billedsprog. Om metaforen
og andre troper*, Medusa, Ålborg, 1997

Nietzsche, Friedrich

Ecce Homo. Wie man wird, was man ist, Afred Kröner Verlag, Leip-
zig, 1912, (1888)

O'Dair, Sharon K

"The Contentless Passion of an Unfruitful Wind: Irony and
Laughter in Endgame" i: *Criticism*, Detroit, 1986 Spring, 28:2,
pp. 165-178

Olsen, Jakob Steen

"Intet er helligt", i: *Det fri aktuelt*, 24.09.94

Ovid

Forvandlinger, (oversat fra latin af Otto Steen Due), Centrum, Gyl-
ling, 1997 (1989)

Ovidius Naso, Publius

Metamorphoses, B. G. Teubner Verlagsgesellschaft mbH, Leipzig
1991 (9 e.Kr.)

Pedersen, Bertel

Parodiens teori. (Teoriens parodi), Berlingske forlag, København, 1976

Prendergast, Christopher

"Flaubert: The stupidity of mimesis", pp.180-211, in: Prendergast, Christopher: *The order of mimesis*, Cambridge university press, Cambridge, 1986

Rasmussen, René

Nydelsens blindgyde – Sades fantasme, i: *Psykoanalyse og tekstanalyse*, Forlaget Politisk revy, Viborg, 1993, s. 53-73

Tidens og Dødens Scene, Forlaget Basilisk, København, 1988

Renolder, Klemens

"Österreichische Dramatiker – eine neue Generation", i: *Literatur und Kritik*, iss 265-66, 1992, s. 57-61

Rossiné, Hans

Makaber morskab, Internetside: <http://www.dagbladet.no/anmeldelser/961006-anm-teater1.html>

Rygg, Elisabeth

Samtiden som skrumplever, Internetside: http://www.aftenposten.no/kul_und/storby/teateran/folkeutr.htm

Sade, D.-A.-F. de

Justine eller Dydens ulykker, Pax Forlag A/S, Oslo, 1970 (oversat fra fransk: *Justine ou les Infortunes de la Vertu*, (1787), bd. I i Sade, D.-A.-F. de: *Œuvres Complètes*, 1959)

Antologi, Thaning og Appel, Aalborg, 1966 (oversat fra fransk)

Schmidt, Lars-Henrik

Libertinerens natur, Forlaget Modtryk, Århus, 1994

Schmidt, Rigmor Kappel

"Stil og skrivemåde", s. 11-15, i: *Den Hovedløse – Batailles kosmologi*, Jensen, Birgit Højgård, Schøllhammer, Karl Erik og Schmidt, Rigmor Kappel (red.), Forlaget Anis, Århus, 1984

Schnitzler, Arthur

Reigen, Benjamin Harz Verlag, Berlin-Wien, 1914

Seibel, Wolfgang

"Ein ganz fescher Wahnsinn", i: *Theater der Zeit*, vol 47, iss 2, 1992, s. 23-24

Stumm, Reinhardt

"Der Reigen reizt – zu neuer Zensur?", i: *Theater Heute*, 5/95, s. 19-21

Theil, Per

"Fest i slagtehuset", i: *Berlingske tidende*, 24.03.97

Thygesen, Erik

"Lorten flyder forbi", i: *Information*, 08.04.97

Tolstoj, Leo

Mørkets Magt, Det Danske Forlag, København, 1957 (1886)

Tygstrup, Frederik

Kroppen, teksten og loven. Et essay om den moderne litterære diskurs.
Arbejdspapir, Institut for Litteraturhistorie, Århus, 1996

Zijderveld, Anton C.

Humor und Gesellschaft. Eine Soziologie des Humors und des Lachens,
Verlag Styria, Graz, 1976

Wille, Franz

"Faust in concert", i: *Theater Heute*, 12/94, s. 27-28

"Das wirkliche Vorspiel für die weichgekochte Liebe: Das Sterben", i: *Theater Heute*, 5/95, s. 13-17