

Halina LUDOROWSKA

### Sprechstück oder Drama? Zu Peter Handkes *Kaspar*

Dramat literacki czy sztuka teatralna? Wokół utworu *Kaspar* Petera Handkego

Peter Handke, der österreichische Schriftsteller vom Weltruf, betreibt seit Jahren mit Erfolg bei der Leserschaft das Handwerk der Wortkunst. Paradoxerweise wird hier von uns die Bezeichnung des Handwerklichen neben die Meisterschaft im Bereich der Sprache gestellt. Aber es ist allgemein bekannt, daß das Schaffen von Handke 1966 mit heftiger Verweigerung gegen herkömmliche Schriftstellerei explodierte, mit der Verneinung der „Beschreibungsimpotenz“.<sup>1</sup> Der Schriftsteller zerschlug auch viele andere Konventionen. Seine Schreibpotenz artikuliert sich mit Abwechslung anfangs vorwiegend im Drama und später in den einfallsreichen Genres der Prosa. In beiden literarischen Arten läßt er gewöhnlich offene Schlüsse: er überschreitet dem Publikum gegenüber die Rampe (*Publikumsbeschimpfung*), läßt Rätselhaftes hinter der dritten Bühnenwand bleiben (*Kaspar*), wendet sich in der Form des Aphorismus gegen die Aufrichtigkeit und Banalität der Tagebuchaufzeichnungen (*Das Gewicht der Welt*) ab oder läßt hinter dem Persönlichen den doppelten Boden erraten (*Wunschloses Unglück*). In jedem Fall ist der Schriftsteller auf besondere Weise mit der Sprache vertraut, nicht nur dann, wenn er die Sprache thematisiert. Das Zutrauen zum Wort eröffnet im Schaffen von Handke spezifische humane Perspektive.

Mit der Interpretation des Stückes *Kaspar* (1968) möchten wir auf die frühere Phase seiner über zwanzig Jahre dauernden schriftstellerischen

<sup>1</sup> R.W. Leonhard: *Aufstieg und Niedergang der Gruppe 47* [in:] M. Durzak: *Deutsche Gegenwartsliteratur. Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen*, Stuttgart 1981, S. 72.

Tätigkeit hinweisen, die von der damaligen Sprachfaszination des Autors<sup>2</sup> zeugt. Wenn man rekapitulierend auf dieses Schaffen zurückschaut, so wird deutlich, wie Peter Handke damals nach dem Gewicht der Worte sucht, wobei er später das Gewicht der Welt erforscht. „Handkes öffentliche Wirkung — so Rainer Nägele — begann 1966/1967 mit experimentellen Texten und scheinbar formalistischen Äußerungen [...]“.<sup>3</sup> Genau diese Situation finden wir in *Kaspar*. Es läßt sich behaupten, daß man eine Balance zwischen dem „Rand der Wörter“ und dem „Gewicht der Welt“ feststellen kann, wenn man annimmt, die Sprache Handkes als Metasprache ausnutzen zu dürfen.

„Vom theatralischen Standpunkt aus gesehen scheint es, daß die Natursprache im Stück die Beerdigung erster Klasse gefunden hat, daß die sprachliche Vermittlung mit dem Lallen Kaspars gestorben sei. Dieser Meinung widerspricht aber die Tatsache, daß Handke sich (wie in seinen anderen Stücken) nicht für die Pantomime oder eine andere wortlose szenische Darstellungsform entschieden hat. Um über die Sprache diskutieren zu können, mußte er sich der Metasprache bedienen, deren völlig kommunikative und für die Autorvorhaben adäquate Meisterprobe eigentlich im ganzen Stück enthalten ist. Die Sprache sei hier der geläufige Hauptträger von Bedeutungen, die an das Publikum gerichtet sind“.<sup>4</sup>

Von der besonderen Position des Werkes *Kaspar* im gesamten Schaffen Handkes sind die meisten Forscher überzeugt.<sup>5</sup> Zum einen gilt es als Schlußwerk des „strukturalen Avantgardisten“ Handke<sup>6</sup>, der im *Kurzen Brief zum langen Abschied* auf die Vorbilder des 19. Jahrhunderts zurückblickte<sup>7</sup>, zum anderen wird es als sein erstes Theaterstück angesehen („In dem

<sup>2</sup> Besonders viele Inspirationen zu diesem Thema finden wir im Buch des polnischen Anglisten G. Sinko: *Kryzys języka w dramacie współczesnym. Rzeczywistość czy złudzenie? (Die Sprachkrise im modernen Drama. Wirklichkeit oder Täuschung?)*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1977, darin besonders im Kapitel: „*Kaspar*“ Handkego — sztuka o języku („*Kaspar*“ von Handke — ein Theaterstück über die Sprache), S. 8–35. Für den bibliographischen Hinweis bedanke ich mich bei Frau Prof. Olga Dobijanka-Witczakowa.

<sup>3</sup> R. Nägele, R. Voris: *Peter Handke* (Autorenbücher 8), München 1978, S. 115.

<sup>4</sup> Sinko: *op. cit.*, S. 34. Die Übersetzung ins Deutsche ist von der Autorin des Artikels gefertigt worden.

<sup>5</sup> Die Entwicklung Handkes als Schriftsteller reicht vom „individuellen Formalismus“ zur „neuen Empfindlichkeit“ aus. Vgl. E. Pietrzak: *Od „indywidualnego formalizmu“ do „nowej wrażliwości“*. *Kryzys komunikacji i problematyka przekazu we wczesnych powieściach Petera Handkego (Vom „individuellen Formalismus“ zur „neuen Empfindlichkeit“*. *Kommunikationskrise und Vermittlungsprobleme in frühen Romanen von Peter Handke*), Wrocław 1986.

<sup>6</sup> Vgl. W. Weiss: *Die Literatur der Gegenwart in Österreich* [in:] Durzak: *op. cit.*, S. 613. G. Heintz sieht für *Kaspar* den Kontext des Werkes *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* als nötig. Vgl. G. Heintz: *Peter Handke*, Stuttgart 1971, S. 52.

<sup>7</sup> Vgl. *ibid.*, s.S. 612.

1968 zuerst aufgeführten Stück *Kaspar* werden die bisher erprobten Formen des Sprechstückes zu einer abendfüllenden Theateraufführung zusammengefaßt“).<sup>8</sup> Als vereinzelt erscheint die Behauptung von Peter Pütz: „Handke versucht, sich in jedem Werk von seinem vorhergehenden loszusagen“.<sup>9</sup> Diese Meinung scheint nur insofern berechtigt zu sein, daß Handke wirklich in jedem Werk etwas Innovatorisches einführt, wobei er zugleich auf ergründete Erfahrungen nicht verzichtet.

In der Bemerkung des Autors zu seinen Sprechstücken wird eine quasi-Definition dieser Form ermittelt: es sind „Schauspiele ohne Bilder“, sie „geben kein Bild von der Welt, sondern einen Begriff von der Welt. [...] Die Sprechstücke sind theatralisch insofern, als sie sich natürlicher Formen der Äußerung in der Wirklichkeit bedienen. [...] Sie bedienen sich der natürlichen Äußerungsform der Beschimpfung, der Selbstbeichtigung, der Beichte, der Aussage, der Frage, der Rechtfertigung, der Ausrede, der Weissagung, der Hilferufe“.<sup>10</sup> Handke hat es eigentlich nicht beabsichtigt, Dramatiker zu werden. In seiner Vorstellung von dem literarischen Genre, das ihm zum innersten Ausdrucksmittel geworden ist, hat er geäußert, er „sei ein Prosaist“.<sup>11</sup> Im weiteren betont Handke, daß die Sprachformen in der Wirklichkeit mündlich geäußert werden.<sup>12</sup> Es bedeutet soviel, daß sie bestimmte Paradigmata von *la parole* im de Saussureschen Sinne bilden.

Die Monographie von Nägele interpretiert das Schaffen Handkes als monothematisch:

„Der Sprache gilt tatsächlich Handkes einzig nachweisbares Interesse, er hat die Sprache zum Thema fast aller seiner Texte gemacht“.<sup>13</sup>

Die Quellen des Nachdenkens über die Rolle der Sprache bei Peter Handke sehen die Forscher 1) in der Tradition Wittgensteins (laut der berühmten Aussage in *Tractatus logico-philosophicus*: „Die Grenzen meiner Sprache sind die Grenzen meiner Welt“)<sup>14</sup> und 2) in der Tätigkeit des Grazer Zentrums:

„Handke, und ganz ähnlich Frischmuth und Scharang, richten sich in gestaltender Reflexion auf sprachliche Bedingungen, Sprachmuster, Klischees, Strategien, die den

<sup>8</sup> Nägele, Voris: *op. cit.*, S. 81.

<sup>9</sup> P. Pütz: *Peter Handke*, Frankfurt a.M. 1982, S. 12.

<sup>10</sup> P. Handke: *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*, Frankfurt a.M. 1982, S. 12.

<sup>11</sup> P. Handke: *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamper, Frankfurt a.M. 1987, S. 126.

<sup>12</sup> *Ibid.*, S. 95.

<sup>13</sup> Nägele: *op. cit.*, S. 115.

<sup>14</sup> Weiss: *op. cit.*, S. 611.

verschiedenen Spielarten der Manipulation, der Beherrschung, der Terrorisierung des Menschen in unserer Gesellschaft voraus- und zugrunde liegen“.<sup>15</sup>

Rudolf Kreis benennt es als „das Grundproblem der Versprachlichung des Menschen und deren Folgen, ein Problem, das er (d.i. Handke) in seinem berühmten Bühnenstück *Kaspar* erstmalig visualisiert hat“.<sup>16</sup>

Die Grazer Gruppe war textorientiert oder aktionsorientiert und Handke verbindet, nach Walter Weiss, beide Pole: „Text“ und „Aktion“.<sup>17</sup> Gerade dieses Begriffspaar läßt uns die Frage erwägen: Ist *Kaspar* Sprechstück oder Drama? In der vergleichenden Interpretation des Stückes *Kaspar* zu anderen Sprechstücken wird auf das Problem des historischen Stoffes und des „wirklichen“ Kaspar Hauser verzichtet, weil P. Handke selbst dazu eine ambivalente Stellung nimmt. Dieses Problem fordert nach einer spezielleren Analyse auch deswegen, weil das Stück *Kaspar* von der Forschung als „negatives Erziehungs- und Bildungs-drama“<sup>18</sup> angesehen wird.

In der Vorrede des Autors wird die Bühnenwirklichkeit als die einzige Wirklichkeit genannt<sup>19</sup>, deren Folge ist, daß der Titelheld als potentielle Dramenfigur erscheint, die Aktionen unternimmt. Mit dem einzigen Satz: „Ich möchte ein solcher werden wie einmal ein anderer gewesen ist“<sup>20</sup> (Szene 4), mit dem Satz, der primär nur akustisches Material<sup>21</sup> sein solle und asemantisch vom Helden verwendet wird, unternimmt Kaspar eine Aktion der Umgebung, d.i. der Requisitenwelt gegenüber. Erst später (ab Szene 8) entsteht eine Zwischenaktion: Kaspar und die Einsager. Sie treiben Sprachexerzitionen mit Kaspar, eine Art Dressurakt vom Satz zu Satzmodellen, bis zum Verstummen des Helden hin. Die Einsager bieten Kaspar an, laut der Interpretation von G. Sinko, an einem Sprachspiel teilzunehmen, das zugleich eine Art Lebensmodus ist.<sup>22</sup>

<sup>15</sup> *Ibid.*, S. 611.

<sup>16</sup> R. Kreis: *Ästhetische Kommunikation als Wunschproduktion. Goethe — Kafka — Handke. Literaturanalyse am „Leitfaden des Leibes“*, Bonn 1978, S. 165.

<sup>17</sup> Weiss: *op. cit.*, S. 611.

<sup>18</sup> Pütz: *op. cit.*, S. 24. Über die Geschichte von Kaspar Hauser und die literarische Tradition dieses Motivs berichtet ausführlich das Materialienbuch: *Ich möchte ein solcher werden wie...* hg. von J. Hörisch, 3. Aufl., Frankfurt a.M. 1990.

<sup>19</sup> P. Handke: *Kaspar*, Frankfurt a.M. 1974, S. 7.

<sup>20</sup> *Ibid.*, S. 13.

<sup>21</sup> Vgl. U. Schultz: *Handke. Dramatiker des Welttheaters*, 2. Aufl., Velber bei Hannover 1974, S. 46.

<sup>22</sup> Sinko: *op. cit.*, S. 33. Anderer Meinung ist Bettina Soestwöhner: „Wir wollen dagegen die These aufstellen, daß eine Lacans Theorie folgende Lektüre des Textes zu einer vorsichtigeren Aussage führt: im Erlernen und Umgang mit der Sprache findet in der Tat Folter statt, dies aber aufgrund der Zweideutigkeit der Sprache selbst“.

Die Konzeption der Titelfigur ist nicht endgültig. Handke betonte im Vorwort zur ersten Ausgabe, daß Kaspar kein Spaßmacher sei. In folgender Ausgabe von 1972 (*Stücke*, Bd. 1) verweist er hauptsächlich darauf, Kaspar sei keine Clownsfigur, sondern „überlebensgroßes Frankenstein-Monster“.<sup>23</sup> Die Didaskalien in der 2. Szene erklären, daß die Aufmachung Kaspars eine theatralische ist. Sein Gesicht ist eine Maske, bleich und rund, „ihr Ausdruck ist der Ausdruck der Verwunderung und Verwirrung. [...] Kaspar muß nicht groß sein“.<sup>24</sup> Dies bestätigen auch neuere Interpretationen zu *Kaspar*:

„Kaspar ist eine Theaterfigur, die erst im Laufe des Stückes aufgebaut wird. Der Schauspieler wird dabei zur reinen Theaterfigur. Mephistopheles oder Hamlet sind durch Schauspieler, die die Rolle von Mephistopheles oder Hamlet spielen, verkörpert. Für den Schauspieler von Kaspar gibt es jedoch keinerlei Referenz an eine Rolle außerhalb der Theaterfigur, die er im Laufe des Stückes wird. Kaspar ist keine inhaltlich bestimmte Rolle, sondern in ihm verkörpert sich, was es überhaupt heißt, eine Rolle zu sein“.<sup>25</sup>

Interessante Ergebnisse bringt eine andere Recherche. Das Stück *Kaspar* ist kein Lesedrama, es wurde mehrmals aufgeführt. Die Uraufführung fand am 11. Mai 1968 gleichzeitig am Frankfurter Theater am Turm (Regie: Claus Peymann; Kaspar: Wolf R. Redl) und an den Städtischen Bühnen Oberhausen (Regie: Günther Büch; Kaspar: Ulrich Wildgruber)<sup>26</sup> statt. Von den späteren Aufführungen sind u.a. folgende bekannt: die Aufführung am Bremer Theater unter Regie von Hans Neuenfels, am Theater in der Josefstadt Wien (1968) — Regie Hans Hollmann, mit Peter Matič in der Titelrolle, die Pariser Aufführung von 1972 am Theater der Nationen unter Regie von Peter Brook.<sup>27</sup> Es gab auch eine Aufführung von *Kaspar* in Polen (in der Originalsprache), die Das Theater an der Ruhr aus Mühlheim zur Kulturwoche der Bundesrepublik Deutschland in Polen Ende Oktober 1988 mitgebracht hat.<sup>28</sup>

Die von Uwe Schultz herausgegebenen Fotoaufnahmen einiger Bühnenrealisierungen lassen vermuten, daß nur in Frankfurt und Wien die Regisseure der Vorstellung des Autors von der Kaspar-Figur folgten: (Maskengesicht). Peter Brook gestaltete Kaspars Gesicht wie eine bleiche Totenmaske

B. Soestwohner: *Kaspar oder das Theater der Sprache* [in:] „Colloquia Germanica“ 1989, H. 2, Bern 1989, S. 7.

<sup>23</sup> P. Handke: *Stücke*, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1972, S. 7.

<sup>24</sup> *Ibid.*, S. 11–12.

<sup>25</sup> Soestwohner: *op. cit.*, S. 137.

<sup>26</sup> Vgl. Schultz: *op. cit.*, S. 110.

<sup>27</sup> Vgl. *ibid.*, Anhang.

<sup>28</sup> Vgl. „Życie Literackie“ vom 30.10.1988. Die Textübersetzung von *Kaspar* ins Polnische verfertigte G. Sinko in der Zeitschrift „Dialog“ 1970, Nr. 10, S. 35–78.

und die schlanke Gestalt des Darstellers mit schmalem Gesicht läßt vermuten, sie sei in gewissem Sinne Anspielung auf das Marionettentheater, denn man spricht in der Forschung, aus gutem Grund, von der Verwandtschaft Handkes mit Heinrich von Kleist.<sup>29</sup> Dagegen spielte Ulrich Wildgruber ohne Maske (mit Maske sind andere Kaspars ausgestattet, die wie Kopien aussehen) und dennoch fand der Rezensent der „Süddeutschen Zeitung“ (vom 13.05.1968): „der Haupt-Kaspar war mit Ulrich Wildgruber möglicherweise optimal besetzt. Wildgruber realisierte den Tölpel Kaspar zu Spielbeginn ebenso überzeugend wie den Sprech-Virtuosen zum Schluß [...]“.<sup>30</sup> Auffallend ist die stattliche Gestalt des Darstellers Wildgruber und die Vitalität als Körperausdruck.

Dennoch ist Kaspar eine spezifische Dramenperson, weil er erst auf der Bühne zur Welt kommt, d.i. in der Bühnenwirklichkeit aus dem schwarzen Vorhang erscheint.<sup>31</sup> U. Schultz nennt Kaspar eine „Kunstfigur“, die „nach dem Willen ihres Autors in ihrer Künstlichkeit über jeden Zweifel erhaben [ist]“.<sup>32</sup> Auch Günter Heintz ist der gleichen Meinung, Kaspar sei ein „Kunstding“<sup>33</sup>:

„Das Artifizielle Kaspars erkennen wir weniger am betont »theatralischen« (S. 11). Charakter seiner Aufmachung als daran, »daß sein Gesicht eine Maske ist« (S. 12). Während hieraus das Typische spricht, das intendiert wird, bezeugt der Vergleich Kaspars mit Frankensteins Monster das Gemachte und Manipulierte der Kunstfigur“.<sup>34</sup>

Das Künstliche wird durch das Erscheinen von anderen Kaspars in der 2. Hälfte des Stückes noch weiter betont. Dabei tritt „Haupt-Kaspar“ (Schultz) als einziger redender Kaspar auf. Kaspars Sprechfähigkeit ist auch mit anderen Ausdrucksmitteln gekoppelt. Hier könnte eine Meinung von Rudolf Kreis angeführt werden, der davon überzeugt ist, daß „Dichtung seit ihrem Ursprung darauf abzielt, nicht bloß den Kopf des sie aufnehmenden

<sup>29</sup> Man könnte vielleicht auch von Anspielungen auf die Person des Verfassers selbst sprechen. Die Faszinierung für Kleist betrachtet Handke nach Jahren als „Jugendkrankheit“: „Als Zwanzigjähriger war das... was mir natürlich auch entsprochen hat und dem ich nacheifern wollte. Aber jetzt [...] würd ich das glaub ich nicht noch einmal wiederholen. [...] So herrlich der Kleist ist, hab ich nicht diesen Appetit“. P. Handke: *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*, S. 262.

<sup>30</sup> Zit. nach Schultz: *op. cit.*, S. 111.

<sup>31</sup> Über den Status der Theaterfigur und die Rolle von Schauspielern berichtet eingehend die Monographie von G. Sinko: *Postać sceniczna i jej przemiany w teatrze XX w.* (*Die Bühnengestalt und ihre Wandlung im Theater des 20. Jahrhunderts*), Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź 1988.

<sup>32</sup> Schultz: *op. cit.*, S. 45.

<sup>33</sup> Heintz: *op. cit.*, S. 68.

<sup>34</sup> *Ibid.*, S. 68.

Lesers, Hörers, Schauspielers, Betrachters in Bewegung zu versetzen, sondern den ganzen Körper“.<sup>35</sup>

Handke benutzt im Stück *Kaspar* ein Rahmenmittel<sup>36</sup> von großer theatralischer Aufmachung: die Pantomime. Tatsächlich bildet sie die Hälfte des Werkes, weil Kaspar in den ersten vier Szenen noch nicht sprachlich tätig ist. Die anderen Kaspars verhalten sich seit ihrem Erscheinen (ab Szene 33) bis zum Schluß (Szene 65) nur pantomimisch und lenken die Aufmerksamkeit des Zuschauers zusätzlich durch akustische Mittel.

So kommt neben der Gestik auch die besondere Anordnung des Bühnenraumes zustande. Obwohl man im Stück *Kaspar* keinen Geschehnisablauf im traditionellen Sinne feststellen kann, ist die „Aktion“ Kaspars gegen Bühnengegenstände und seine Interaktion mit den Einsagern streng geordnet. Die Ordnungsprinzipien sind die Parallelität bzw. Simultaneität und die Symmetrie. Die Simultaneität setzt in der 8. Szene ein, als die Einsager zu sprechen beginnen:

„Es ergibt sich folgender Ablauf: die Zuschauer sehen zur gleichen Zeit Kaspar vom Schrank zum Sofa gehen und hören von allen Seiten sprechen: [...]“.<sup>37</sup>

Von diesem Punkt an wird der Text des Stückes typographisch in zwei Spalten eingeordnet. Die rechte gehört den Einsagern, die linke umfaßt das Benehmen Kaspars (kursiv geschrieben) und sein Sprechen, auch typographisch ausgesondert. Dadurch entsteht die obenangedeutete Symmetrie. Diese Symmetrie enthält auch die Kaspar-Figur selbst, mit dem Lautsprecher in der Hand wie durch Medianlinie geteilt.

Das Verhalten der Einsager kennzeichnen zwei wichtige Momente: 1) Die Stimmen der Einsager, „die an diesem Punkt einsetzen, [sind] sehr genau auf die jeweilige Bewußtseinslage Kaspars bezogen“.<sup>38</sup> 2) „Die Einsager passen sich der Haltung Kaspars an, bringen ihm Verständnis entgegen, setzen ihm

<sup>35</sup> Kreis: *op. cit.*, S. 6.

<sup>36</sup> Der Rahmen ist ein von vielen Zeichen des Dramas. Martin Esslin bespricht in seiner semiotischen Analyse zum Wesen des Dramas die Typologie der dramatischen Zeichen von Tadeusz Kowzan (*Littérature et Spectacle*. Den Haag-Paris 1975): 1) Worte, 2) Vortrag des Textes, 3) Gesichtsausdruck, 4) Gestik, 5) die Bewegungen der Schauspieler im dramatischen Raum, 6) Maske, 7) Frisuren, 8) Kostüm, 9) Requisite, 10) Bühnenbilder, 11) Beleuchtung, 12) Musik, 13) Toneffekte. Vgl. M. Esslin: *Die Zeichen des Dramas. Theater, Film, Fernsehen*, rowohlts enzyklopädie, Reinbek b. Hamburg 1989, S. 53.

<sup>37</sup> Handke: *Kaspar*, S. 16.

<sup>38</sup> Schultz: *op. cit.*, S. 48. B. Soestwohner betont auch den Anteil von Zuschauern am Theaterstück *Kaspar*: „In der Tat sind die Zuschauer, die sehen, wie Kaspar auf die Welt kommt, in die Rede der Einsager miteingeschlossen“. *loc. cit.*, S. 148. Das führt die Interpretin zur Überzeugung: „Die Zuschauer nehmen so an der Aufführung teil [...]. *Kaspar* kann dem künstlerischen Genre des »Happening« zugerechnet werden“. (S. 148).

Orientierungspunkte seiner Identität“.<sup>39</sup> Beide Momente veranschaulichen die Differenz des Stückes *Kaspar* und der früheren Sprechstücke, wo „der Dialog [...] fiktiv [blieb]“.<sup>40</sup>

Auf parallele Weise wurde auch der Vorhang verschoben, es entsteht eine schwarze Hinterwand, wo Kaspar nach dem Schlitz sucht. Im Gegensatz zu *Publikumsbeschimpfung* ist die Trennung vom Zuschauerraum „endgültig vollzogen“.<sup>41</sup> Auch die Bühnenbeleuchtung wurde anders organisiert. Im Stück *Kaspar* wird mehrmals das Licht auf der Bühne zu Delimitationszwecken ausgenutzt. Die Lichteffekte spielen, nach B. Soestwöhner, auch eine andere Rolle:

„Die Scheinwerfer in der Szene 21–25 erdrücken Kaspar in Korrelation mit den Sätzen der Einsager. Werden sie aber mittels eines magischen Auges oder eines Zeigers (vgl. 7) noch einmal reflektiert, dann weist dies auf ihren Bühnencharakter hin.“<sup>42</sup>

Der Einfall Handkes mit den Einsagern placiert das Werk *Kaspar* als Theaterstück (der Einsager stammt, wie bekannt, aus der technischen Wirklichkeit des Theaters). Die drei Einsager, die nicht visuell auftreten dürfen, hat Handke später auf zwei reduziert, dennoch hat der Regisseur in der Theateraufführung, z.B. in Bremen vier Schauspieler engagiert, darunter eine Schauspielerin<sup>43</sup>, was an das Quartett in *Publikumsbeschimpfung* erinnert. Nägele sieht im Auftritt der Sprecher „einen formalen Rückverweis auf die Anfänge des abendländischen Dramas bei Aischylos“<sup>44</sup>, wo es ebenso eine Interaktion zwischen dem „Helden“ und dem Chor von Sprechern gab.

In der Anwesenheit der Einsager ist noch eine andere Philosophie enthalten. Es entsteht die Frage, was für einen Text überhaupt Kaspar auf der Bühne realisieren soll. Er verwendet auch Worte, die „eher einem trotz aller Folterung erhalten gebliebenen Reservoir aus Kaspars präexistentem Zustand“<sup>45</sup> stammen. Aber es geht letzten Endes nicht ausschließlich um Worte. Marianne Kesting betont folgendes: „Das Theater ist bei Handke eben nicht Transportmittel fremder Bedeutungen, sondern ist selbst Wirklichkeit“.<sup>46</sup>

<sup>39</sup> Schultz: *op. cit.*, S. 49.

<sup>40</sup> *Ibid.*, S. 48.

<sup>41</sup> *Ibid.*, S. 48.

<sup>42</sup> Soestwöhner: *op. cit.*, S. 147.

<sup>43</sup> *Ibid.*, Anhang.

<sup>44</sup> Nägele, Voris: *op. cit.*, S. 81–82.

<sup>45</sup> Pütz: *op. cit.*, S. 24.

<sup>46</sup> M. Kesting: *Das deutsche Drama vom Ende des 2. Weltkrieges bis Ende der sechziger Jahre* [in:] Durzak: *op. cit.*, S. 124.



Und um diese Theaterwirklichkeit geht es vordergründig in *Kaspar*, einem Theaterstück, das vor „systemkonformer Anpassungsbereitschaft“ warnt, vor der Welt „von Schematismen, die alles Einmalige und Individuelle in verheerendem Ausmaß unterdrücken“.<sup>47</sup>

#### STRESZCZENIE

Przedmiotem rozważań jest sceniczność utworu austriackiego pisarza P. Handkego *Kaspar* (1968). Ten oryginalny dramat czyni język ośrodkiem tematycznym (nawiązanie do filozofii L. Wittgensteina) i sposobem wypowiedzi: *Kaspar* „rozwija się” jako figura teatralna od pantomimicznej niemoty do manifestacji skomplikowanych działań interjęzykowych z grupą innych Kasprów i z „zapowiadaczami”. *Kaspar* jest pełnokrwistą sztuką teatralną, co wykazują rozważania nad organizacją pozostałego tworzywa: ruchu scenicznego, kompozycji przestrzeni teatralnej i scenografii. Poprzez nowe ujęcie mimetyzmu twórca dystansuje się jednak od tradycji dramatu antycznego, a także niemieckiego teatru marionetek Heinricha Kleista.

Jest to szczytowe osiągnięcie artystyczne P. Handkego (ur. 1942) we wcześniejszym okresie twórczości.

---

<sup>47</sup> Pütz: *op. cit.*, S. 25.

