

Von der Macht der Sätze – Sprachkritische Betrachtungen zum Drama *Kaspar* von Peter Handke

Patricia Schmidt

The article “Von der Macht der Sätze – Sprachkritische Betrachtungen zum Drama *Kaspar* von Peter Handke“ written by Patricia Schmidt analyses the poetical review of language that is given in the named play. The centre of attention is how Handke forms his sceptical opinions about language into a provoking play and how he is influenced by the philosophical review of language like “Beiträge zu einer Kritik der Sprache” written by Fritz Mauthner, an almost forgotten philosopher of the beginning of the 20th century.

Keywords: Handke; *Kaspar*; Mauthner; review of language.

1 Einleitung¹

Wieweit bestimmt unsere Sprache unser Denken, unsere Wahrnehmung, unsere Erkenntnis? Was kann Sprache leisten? Wo liegen aber auch ihre Grenzen? Das sind Fragen, die sich seit der griechischen Antike immer wieder Philosophen, aber auch Sprachwissenschaftler und Sprachkünstler gestellt haben.

Im Gegensatz zu Platons These, dass Denken und Sprechen dasselbe seien, „nur dass das innere Gespräch der Seele mit sich selbst [...] Denken genannt worden ist“, ist diese Einheit von Sprechen und Denken spätestens seit Beginn des 20. Jahrhunderts brüchig geworden. Friedrich Nietzsche formuliert in seiner Schrift *Menschliches/Allzumenschliches* (1878/80) als Erster eine radikale Sprachskepsis, die sich als tragendes Phänomen sowohl in der Philosophie als auch der Literatur der Moderne niederschlägt und bei Schriftstellern wie Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke, Ingeborg Bachmann, Ilse Aichinger und Peter Handke in Form einer literarischen Sprachkritik fortgeführt wird.

Aus der Vielzahl der Autoren und Werke zu dem Themenbereich Sprache und Wirklichkeit werde ich im Folgenden das Sprechstück *Kaspar* von Peter Handke vorstellen und untersuchen, welche Leistungen der Sprache am Modellfall *Kaspar* zugeschrieben werden und wie die Theaterbesucher innerhalb der Pause selbst zu Sprach-Opfern werden.

Zwar bezieht sich Handkes Stück auf die historische Figur des Kaspar Hausers, der wie aus dem Nichts heraus 1828 mit nur einem Satz, „A Söchner (Reiter) möcht i wärn wie mai Voter aner geween is.“, an die Öffentlichkeit trat, doch anders als Literaten und Wissenschaftler in der Tradition von Jacob Wassermann² rückt

*Mestre da Universidade de Wuppertal, Alemanha. Bergische Universität Wuppertal
Gaußstraße 20, 42119 Wuppertal, Alemanha. e-mail: patricia.schmidt@web.de*

Handke das Interesse weg von der Frage nach der historischen Wirklichkeit auf die Figur Kaspars, die gleichsam zum Falbeispiel einer sprachlichen Sozialisation wird. Gezeigt wird, wie der Protagonist Kaspar in eine fremde, neue Welt kommt. Er kann anfangs weder richtig sprechen noch gehen. Zu Beginn kann Kaspar nur einen einzigen Satz sprechen: „Ich möchte ein solcher werden wie einmal ein anderer gewesen ist.“ (Szene 4, S. 13). Dieser Satz wird ihm von unbekanntem und unsichtbarem Sprechern, den sogenannten Einsagern, „ausgetrieben“ und durch andere, „ordentliche Sätze“ ersetzt.

Mit Hilfe eines antiillusionistischen Theaters, das durch bewusste Künstlichkeit den eigenen, eingegrenzten Raum des Schauspiels, aber auch der Lebenswelt der Zuschauer sichtbar machen möchte, werden Vorgänge des Spracherwerbs, des Spracherlernens und der Sprachverwendung dargestellt und der eigentliche Prozess der Individuation Kaspars als strikte Sozialisation, als Ein- und Unterordnung in eine Gesellschaft von Ein-, Ja- und Nachsagern entlarvt.

Im Anschluss an die Analyse *Kaspars* möchte ich sprachkritische Aussagen des Dramas mit Thesen aus den *Beiträgen zu einer Kritik der Sprache* (verfasst 1901/02, erschienen 1910/11) von Fritz Mauthner vergleichen, dessen Arbeiten bis heute eher weniger verbreitet sind, obwohl er als Begründer der sprachskeptischen und sprachkritischen Tradition in der Literatur des 20. Jahrhunderts gesehen werden kann und ohne den der *Chandos Brief* von Hugo von Hofmannsthal, Ludwig Wittgensteins *Tractatus* oder die sprachkritischen Gedichte Ingeborg Bachmanns nicht denkbar wären. In seinen *Beiträgen zu einer Kritik der Sprache* stellt er Thesen zum Wesen und zu den Leistungen des Abstraktum Sprache auf, die im Wesentlichen auch bei Handke wiederzufinden sind.

2 Der Modellfall Kaspar

„Das Stück ‚Kaspar‘ zeigt nicht, wie ES WIRKLICH IST oder WIRKLICH WAR mit Kaspar Hauser. Es zeigt, was MÖGLICH IST mit jemandem. Es zeigt, wie jemand durch Sprechen zum Sprechen gebracht werden kann.“ (S. 7), diese Erklärung stellt Handke selbst als extensiven Einleitungstext dem eigentlichen Drama voran. Kaspar wird zu einem Modellbeispiel für eine mögliche Erziehungsgeschichte, eine Ontogenese und Sozialisation einer Person durch, in und mit Sprache. Doch Ziel des Erziehungsprozesses ist nicht eine mündige und selbständige Person, sondern ein in Ordnung gebrachtes, für die Gesellschaft nützliches, gut funktionierendes, jeglicher Identität beraubtes Wesen. Sprache wird hier zum Mittel der Dressur und zu einem Element der Konditionierung. Ganz bewusst klammert Handke die kommunikativen Funktionen der Sprache aus und lässt sie allein zum Instrument der Gewalt, zur Gewalt an sich werden, „Das Stück könnte auch ‚Sprechfolterung‘ heißen.“ (ebd.). Der Lernprozess Kaspars wird zu einem Leidensweg.

In den Szenen 1-7 lernen die Zuschauer Kaspar als hilflosen „Helden“ (S. 7) kennen. Nach dem Motto „trial and error“ bahnt er sich den Weg auf die Bühne und stolpert nahezu zufällig in die Welt. Vollkommen unbeholfen tritt er hinter dem Vorhang wie aus dem Nichts hervor. Seine Schritte auf der Bühne gleichen kindlichen Gehversuchen, seine Reaktionen auf die Umwelt spiegeln wie bei einem Kind Verwunderung und Neugier wider, auch besitzt er zu diesem Zeitpunkt

scheinbar nur ein rein physikalisches Sprachvermögen, ohne gedankliche Durchdringung des Gesagten, „ohne damit etwas auszudrücken“ (Szene 4, S. 13).

Ab der 8. Szene treten die sogenannten Einsager auf, körperlose Stimmen, die von außen auf Kaspar einreden. Sie wecken in Kaspar das allmähliche Bewusstsein von Sätzen, während er neugierig entdeckend von Bühnengegenstand zu Bühnengegenstand geht. Körperliches, sinnliches Entdecken steht hier am Anfang seiner Welt-Erschließung, gefolgt von „Augenblicken des Schauens“, des Innehaltens, des Nachdenkens und der Reaktion und Kommentierung durch seinen einen Satz. Die Bewegungen Kaspars und sein Handeln werden mit jedem weiteren Versuch immer zielgerichteter. Langsam scheint er zu lernen, dass er aktiv auf seine Umwelt einwirken kann. Sein Satz wird in diesem Rahmen gleichsam zum Schlusszeichen seines Denk- und Lernvorgangs. Kommentierend tönen die Einsager: „Schon hast du einen Satz, mit dem du dich bemerkbar machen kannst.“ (Szene 8, S. 16), mit dem man sich selbst und anderen alles erklären kann. Nicht das Wort, sondern allein der Satz wird zu einer Sinn tragenden Einheit der Sprache, „Nur mit dem Satz, nicht mit einem Wort, kannst du dich zu Wort melden.“ (Szene 8, S. 17). Ein einzelnes Wort bleibt vieldeutig. Mit dem Satz und seiner Satzordnung, der Syntax, wird dem Lernenden eine allgemeine, allumfassende Ordnung vermittelt. Doch noch ist weder Kaspar, noch seine Sprache in Ordnung gebracht, im scharfen Kontrast zu den Worten der Einsager versetzt er fröhlich seine Welt in Unordnung.

Sein naives Spiel mit den Gegenständen wird jedoch jäh beendet. Kaspar gerät in Szene 14 ins Stocken. Er kommt mit seinem Satz nicht mehr gegen die Sätze der Einsager an. Er ist verunsichert, wird still, während die Sprachschlinge der Einsager sich immer fester um Kaspars Hals schließt, „Du lernst mit dem Satz zu stocken und du lernst mit dem Satz, dass du stockst, und du lernst mit dem Satz zu hören und du lernst mit dem Satz die Zeit einzuteilen [...]“ (Szene 15, S. 20).

Ein unsichtbarer, innerer Lernprozess in Kaspar wird durch die Worte der Einsager initiiert, „[...] und du lernst mit dem Satz, einen anderen Satz zu sprechen, so wie du lernst, dass es andere Sätze gibt, so wie du andere Sätze lernst, um zu lernen; und du lernst mit dem Satz, dass es Ordnung gibt, und du lernst mit dem Satz, Ordnung zu lernen. *Die Bühne wird schwarz.*“ (Szene 16, S. 21).

Durch den Einfluss von Außen beginnt die langsame Destruktion von Kaspars Satz, denn konnte Kaspar am Anfang mit seinem Satz noch alles ausdrücken, lernt er durch die Vielfalt der Einsager-Sätze die Pluralität der Bedeutungen kennen. Das ganze Dasein als eine große Einheit zu sehen, erweist sich als Schein. Alles scheint sich in immer kleinere Bestandteile aufzulösen, die mit einem einzigen Satz nicht mehr zu fassen sind.³

Eine Zäsur setzt ein, ins Dunkel hinein sprechen die Einsager, doch Kaspar kann sich hinter seinem einen Satz nicht mehr verstecken, die Bühne wird hell und ein veränderter Kaspar, durcheinandergebracht durch die Satzflut der Einsager, begegnet dem Zuschauer auf der Bühne. Vergeblich versucht er sich gegen die kontradiktorischen Aussagesätze der Einsager zu wehren. Sein Satzrhythmus wird zerstört, die innere Ordnung seines Satzes wird durch die gestörte Interpunktion der anderen Sätze ebenfalls aufgelöst, „Jedes Wort tut dir. Weh, aber du weißt nicht, dass das, was dir weh tut, ein Satz ist der. Satz tut dir weh [...]“ (Szene 17, S. 21).

Als unmittelbare Gewalt, der er sich nicht entziehen kann, erlebt Kaspar die Sprache. Sein Satz zerfällt in Bruchstücke, bleibt nur noch als einzelne Wortfetzen bestehen, bis selbst diese Wortfetzen nur noch als Laute aus seinem Mund kommen

und selbst diese verstummen. Kaspar wird durch die immer heftiger redenden Einsager und ihre Befehle zum Schweigen gebracht. Die Einsager haben ihr Ziel erreicht, die völlige Entfremdung Kaspars von seinem einen Satz, der ihm am Anfang noch die Welt bedeutete, „Der Satz ist ihm ausgetrieben.“ (Szene 17, S. 25). Kaspars Satz ist ausgelöscht, ausradiert, weggewischt, getilgt. Kaspar ist zur tabula rasa geworden, die sich jetzt mit anderen Sätzen füllen lassen kann. Die Festplatte ist gelöscht und die Neuprogrammierung Kaspars kann beginnen.

In den Szenen 18-24 setzt die Instruktion, der Erziehungsprozess Kaspars durch die Einsager ein. Die Einsager reden auf den verstummten Kaspar ein. Sie erklären ihm, dass Worte und Dinge identisch und zugleich vertauschbar seien, dass jeder Gegenstand ein Bild von diesem Gegenstand sein muss und dass jeder Gegenstand mit dem Wort für diesen Gegenstand ergriffen werden kann, „Tisch, Stuhl, Besen und Schuhband sind ein Ekel, weil sie Tisch, Stuhl, Besen und Schuhband heißen. Sie sind dir ein Ekel, weil du nicht weißt, wie sie heißen: denn ein Schrank, auf dem du sitzt, ist ein Stuhl, oder?“ (Szene 18, S. 26).⁴

Die Einsager hämmern Kaspar ein, dass alle Worte mit den Gegenständen, aber auch in ihren Beziehungen zueinander übereinstimmen müssen, „Für einen ordentlichen Gegenstand genügt das Wort für den Gegenstand.“ (Szene 20, S. 31). Sie versuchen ihn davon zu überzeugen, dass Gegenstände und Empfindungen erst existieren, wenn sie sprachlich bestehen. Das nichts außerhalb der Sprache und ohne sie vorhanden sei. Auch Kaspar wird erst zu jemanden durch Sprache. Er wird langsam, ab Szene 25, immer mehr und mehr wie der, zu dem er am Anfang werden wollte, nämlich: wie ein anderer, der er am Anfang war. Ziel des Lernprozesses ist nicht die Bildung eines mündigen Einzelwesens, sondern die Umstrukturierung seiner Person durch und mit Sprache, einer Gehirnwäsche gleich. Am Ende bewegt sich Kaspar wie in Trance nach dem Rhythmus der Einsager. Zurück bleibt ein Häufchen Mensch. Kaspar wimmert, schreit und scheint sich selbst durch das eigene Sprechen beruhigen zu wollen, indem er sich immer wieder neu sagt, dass alles friedlich, ihm vertraut und in Ordnung sei (Szene 26, S. 42-43).

Bis zur völligen Sinnentfremdung zerlegen die Einsager die Satzstruktur, die wahllos auf den gepeinigten Kaspar einschlägt. Sprache wird hier nicht als sozialer Bezug formuliert, sondern gerät zu einem Abrichtungswerkzeug mit dem Ziel einer strikten Erziehungsdiktatur. Die Sinnentfremdung der Sätze führt zur gleichzeitigen Selbstentfremdung Kaspars.

Kaspar wiederholt die von den Einsagern vorgegebenen Satzmodelle syntaktisch perfekt, aber ohne inhaltlichen Bezug. Sein logisches Denken ist noch nicht fähig, Beziehungen zwischen Wörtern und Gegenständen und verschiedenen Einsichten zu verknüpfen. Sein Sprachvermögen ist zwar nicht mehr nur ein rein physisches, aber sein Sprechen ist zum momentanen Zeitpunkt nur ein grammatikalisch richtiges, ein Sprechen in korrekten grammatischen Strukturen, aber mit absurdem, sinnlosem Inhalt, „Der Verurteilte macht einen Luftsprung, aber einsichtig.“ (Szene 27, S. 46).

Erst jetzt passiert es, dass Kaspar einen von den Einsagern gesprochenen Satz wortgetreu wiederholt und ihn bis zum Ende zusammen mit den Einsagern mitspricht (Szene 27, S. 50), Kaspar wird zum Nachsager. Damit scheint er in die Sprache und somit auch in das System der Einsager eingegliedert zu sein.

Doch die Einsager selbst liefern Kaspar Möglichkeiten zum Widerspruch, indem sie erklären, dass es unwahr sei, „dass die Darstellung der Verhältnisse die einzig mögliche Darstellung der Verhältnisse ist: Wahr ist vielmehr, dass es im Gegenteil noch andere Möglichkeiten der Darstellung der Verhältnisse gibt.“ (Szene 27, S. 50).

51). Zwischen all der sturen Indoktrination und Konditionierung entsteht ein Freiraum, eine im System selbst angelegte Leerstelle, die das Sprachopfer im Folgenden geschickt nutzt, um gegenüber den Einsagern die eigene Individualität zu betonen und zu behaupten.

Allen folgenden unpersönlichen Sätzen der Einsager setzt Kaspar betont seine Ich-Sätze entgegen, „Ich beruhige mich. Ich schreibe noch. Ich war schon wach.“ (Szene 27, S. 51f.). Vermehrt hämmern die Einsager Kaspar das „Du“ ein. Die Aufforderung „Werde, der du bist“ führt schließlich zum tautologischen Bekenntnis Kaspars: „Ich bin, der ich bin.“ (Szene 27, S. 56). Nicht zufällig erinnert Kaspars Satz an die Namensklärung des jüdisch-biblichen Gottes, der sich Mose und dem israelischen Volk mit den gleichen Worten in Exodus 3, 14 offenbart. Dreimal wiederholt Kaspar diesen Satz, als spräche er einen feierlichen Schwur.

Kaspars Identität, die die Einsager ihm durch ordentliche, normierte Sätze austreiben wollen, scheint nur durch die Satzflut der Einsager überlagert worden zu sein, denn nach der feierlichen Selbstdefinition, die er letztendlich erst durch die Sätze der Einsager gelernt hat, treten neben ersten selbstgestellten Fragen auch erste Formen poetischer Sprache auf, eine Sprachform, die von den Einsagern bisher bewusst verschwiegen und als nicht existent kategorisiert worden ist, „Warum fliegen da lauter so schwarze Würmer herum?“ (Szene 27, S. 56). Handke legt Kaspar hier ein abgewandeltes Zitat aus Horvaths Volksstück *Glaube Liebe Hoffnung* in den Mund. Dieses Zitat, wie auch das spätere *Othello*-Zitat in Szene 65 (Szene 65, S. 101), deckt die vorerst versteckte Irritation Kaspars auf. Ein Bruch in Kaspars Bewusstsein wird erkennbar. Am Ende der Szene 27 steht Kaspar allein, gespalten zwischen Rolle und Bedürfnis, zwischen einem Zu-Sich-Kommen und einem Zur-Gesellschaft-Kommen, zwischen einer normierten und einer poetisch-individuellen Sprache. Die Bühne verfinstert sich erneut. Der Lernprozess ist noch nicht am Ende. Kaspar funktioniert noch nicht einwandfrei. Die Konditionierung durch die Einsager wird fortgesetzt.

Erst in Szene 58 tritt Kaspar dem Zuschauer als ein vollwertiges Mitglied der Einsager- und Jasager-Gesellschaft entgegen, „Ich bin nicht gemeingefährlich. Ich möchte ein Mitglied sein. Ich möchte mitwirken.“ (Szene 58, S. 68). Er hat nicht nur die Bühne, sondern auch seine Kleidung, seine Bewegungen und seine Sprache in Ordnung gebracht, indem er sich mit seiner ganzen Person den Normen der Gesellschaft unterworfen hat. Alle von den Einsagern erwünschten und erstrebten Eigenschaften wie Verantwortungsbewusstsein, Fleiß, Pflichtbewusstsein, Ordnung und Nützlichkeit scheint Kaspar, das Findelkind aus dem Nichts, wie eine zweite Haut übergestreift zu haben, eine Haut, die ihn zu einer Art Mensch von der Stange macht, ohne individuelle Kennzeichen und Eigenarten.

Sein Sprachstil, die Wiederholung des Satzsubjekts und des Satzgefüges, weisen auf eine innere Leere hin. Seine Rede gleicht einer starren Litanei und es ist, als glaube Kaspar selbst nicht, was er sagt. Das Ich der Sätze ist lediglich im syntaktischen Sinn Subjekt der Sätze, ansonsten versteckt es sich hinter einem Vorhang von Passivität und Selbstlüge.

Auf der anderen Seite begegnet dem Zuschauer aber auch ein scheinbar selbstsicherer Kaspar, der mit den Dingen, die ihm begegnen, umgehen und fertig werden kann. Der Lern- und Erziehungsprozess hat ihn zu einem „ganzen“ Menschen werden lassen, „Ich werde mit allem fertig.“ (Szene 58, S. 68). Alles scheint er selbst in der Hand zu haben und mit und durch die Sprache lenken und leiten zu können (Szene 58, S. 70). Die Schranktüren, die Kaspar schließt, bleiben

nun erfolgreich geschlossen. Kaspar scheint gesiegt zu haben, als Beherrscher der Dinge, als Sieger über die Gewalten.⁵

Doch als Kaspar die Bühne nach dieser Szene verlässt, öffnen sich die Schranktüren erneut. Die Wirklichkeit ist mehr, als Kaspar fassen kann. Sie lässt sich nicht so einfach beherrschen oder mit Sprache vollkommen erschließen. Es bleibt etwas, was sich der Norm, der Ordnung, dem Willen des Menschen widersetzt. Die Türen sind noch nicht geschlossen.

Mit Szene 61 endet der sogenannte Lernprozess Kaspars, der durch das ständige Sprechen der Einsager forciert worden ist. Zum letzten Mal ergreifen die körperlosen, in die Leere hineinsprechenden Stimmen das Wort. Danach verstummen sie, doch vorher scheinen sie noch einmal mit aller Härte den Zusammenhang von Ordnung und Gewalt Kaspar einimpfen zu wollen, „Beim Dreinschlagen/ denkt man aus Vernunft/ nicht an die Zukunft/ aber in der Pause/ zwischen den Schlägen/ ist es von Segen/ an die Zeit der Ordnung zu denken.“ (Szene 61, S. 77).

Indem Kaspar lernt, Ordnung nur mit Gewalt erreichen zu können, wird er auf seine nun folgende Rolle als ein Sprache produzierendes und Ordnung schaffendes Mitglied der Einsager-Gesellschaft vorbereitet, „Beim In-Ordnung-Bringen/ ist man nicht so still/ und ordentlich/ wie später/ wenn man - / selber durch die an andere verteilte/ Tracht Prügel in Ordnung gebracht - / mit ruhigem Gewissen/ die in Ordnung gebrachte Welt/ genießen will/ und kann.“ (Szene 61, S. 77). Kaspar soll, als ein In-Ordnung-Gebraucher, zu jemanden werden, der ohne Zwang Sprache produziert, der die vorher verinnerlichten (Satz-) Modelle der Einsager anwendet und mit den Einsagern weitere Kaspars durch Sprache manipuliert und zur Ordnung erzieht, „[...] auch die andern/ sollen endlich wollen können [...]“ (Szene 61, S. 80). In den Augen der Einsager muss der Wille programmiert werden. In diesem Zusammenhang erhält der eigentlich gewaltsame Manipulationsprozess zynischerweise eine regelrecht soziale Komponente. Durch das Unterbewusstsein wird Kaspar eingeredet, etwas nützliches, ordentliches und notwendiges zu leisten, indem er den Lernprozess bei anderen fortsetzt. Nicht nur Kaspar soll das Privileg genießen, mit der Wirklichkeit umgehen zu können, sondern auch die bis jetzt noch gesellschaftlich Außenstehenden.

Auf beeindruckende Weise versteht es Handke, die manipulierende Kraft der Sprache durch seinen eigenen Sprachstil zu verdeutlichen. Sprache gerät in einen Automatismus, der sich auf alle Lebensbereiche des zum Sprechen Gebrachten ausdehnt. Sie produziert sein Handeln, Denken, das Gewissen wie auch den Willen.

3 Kaspars Sprach-Flucht

Mit Ende der Adaptionenphase entsteht ab Szene 62 eine Phase der Produktion. Kaspars Stimme und Betragen gleichen denen der Einsager. Auf der einen Seite wird er selbst zum Einsager und manipuliert neue Kaspars, die allmählich die Bühne bevölkern und mit ihren primitiven und anarchischen Lauten „einen immer höllischeren Lärm“ (Szene 65, S. 101) erzeugen. Auf der anderen Seite setzt ein bruchstückhaftes Nachdenken bei ihm ein, welches das Sprachopfer nicht mehr los lässt und wie ein Splitter in seinem Kopf steckt.

Mit dem Ende der Konditionierung Kaspars durch die Einsager entsteht ein Zwischenraum, eine Leere bei Kaspar, die ihm eine Möglichkeit zur Selbstreflexion gibt, „Ich kam zur/ Welt nicht nach der Uhr/ sondern weil/ die Schmerzen/ beim Fallen/ mir halfen/ einen Keil/ zwischen mich und die Gegenstände/ zu schieben.“ (Szene 62, S. 83). Ist Kaspar in seiner vorsprachlichen Zeit oder besser in der Zeit, in der er nur einen Satz besessen hat, noch eins mit allem gewesen, mit sich und mit seiner Umwelt, den Gegenständen der Dingwelt, so wird mit jedem neuen Wort, mit jedem Satz der Einsager, den er lernt, die Einheit zerstört und die Welt in viele Einzelheiten, in Einzelworte zerlegt, die wiederum einer Ordnung bedürfen, die durch die Satzordnung der Einsager-Sprache vorgegeben wird. Jeder muss funktionieren, jeder muss zur Ordnung und Nützlichkeit beitragen, jeder muss in Reih und Glied marschieren.

In Szene 64 wird das Fragen in Kaspar immer lauter: „Was habe ich doch gerade gesagt?“ (Szene 64, S. 91). Die Sprache bringt Kaspar nicht nur Anpassung und Abrichtung, sondern sie eröffnet dem Sprechenden auch ein Bewusstsein für sich und für seine Umwelt. Kaspar resümiert: „Ich bin stolz gewesen“, doch schon „mit meinem ersten Satz bin ich in die Falle gegangen.“ (Szene 64, S. 98). Ähnlich wie die Maus in Kafkas *Kleine Fabel*⁶ sieht Kaspar den Abgrund vor sich. Es scheint kein Entrinnen mehr möglich. Die Welt hat ihre Fluchtpunkte verloren und Kaspar mit der Sprache seine kindliche Unschuld. Seine Rede geht ins Leere, „Ich bin in die Wirklichkeit überführt. - Hört ihr's? *Stille*. Hört ihr's? *Stille*. Pst. *Stille*. *Die Bühne wird schwarz*. *Stille*.“ (ebd.). Passiv hat er alles mit sich machen lassen, hilflos, wehrlos, wie eine Rohmasse in den Händen der Einsager, die ihn nach ihrem Bild gestaltet haben, die ihn zu einem Mitglied ihrer Gesellschaft gemacht haben, in der er aber doch wieder allein dasteht.

Das Sprachopfer jedoch, der angepasste, dressierte Kaspar, der selbst zum Einsager geworden ist, entzieht sich der Einsager-Gesellschaft, ihrer Ordnung und ihrer Zweckbestimmtheit, und fällt zurück in eine vorsprachliche, kindlich lärmende, anarchische Zeit, indem er „eine Feile hervorholt und indem er am Mikrofonkopf feilte und die Sätze, die er sprach, unterstützte, einen ähnlichen Lärm erzeugt.“ (Szene 65, S. 101). Gerade das Gegenteil passiert, von dem, was die Einsager noch in Szene 61 von ihrem Opfer gefordert haben: „Die in Ordnung Gebrachten – statt sich in sich selber zurückzuziehen und die Gesellschaft zu fliehen – sollen jetzt reell danach trachten ohne Zwang und Schläge aus eigener Kraft neue Wege zu zeigen [...]“ (Szene 61, S. 79f.).

Wie die Schranktüren wieder nach Szene 58 aufgehen, so öffnet sich Kaspar erneut der Unordnung. Es zeigt sich, dass die Ordnung der Einsager nur vorgespielt und nur in der Sprache existent ist, dass Sprache und Dingwelt sich nicht entsprechen und gleichgesetzt werden können,

[...]wörtlich: bei jedem Satz wird mir übel: bildlich: ich bin durcheinandergebracht: man hat mich in der Hand: ich schaue auf die andere Seite: es herrscht eine unblutige Stille: ich werde meiner nicht mehr los:[...] der Schmerz wird absehbar: die Zeit muss aufhören: die Gedanken werden ganz klein: ich habe mich s e l b e r n o c h e r l e b t:
[...] ich komme nicht mit dem Schrecken davon: die Haut geht ab: der Fuß schläft sich tot: Kerzen und Satzegel: Kälte und Mücken: Pferde und Eiter: Raureif und Ratten: Ale und Ölkrapfen: Ziegen und Affen: Ziegen und Affen: [...] (Szene 65, S. 100f.).

Mit seinem letzten Satz, „Ziegen und Affen:“ (Szene 65, S. 102) entzieht sich Kaspar endgültig der Einsager-Gesellschaft und tritt aus ihr heraus. Nicht nur, dass es sich bei diesem Ausspruch nicht um einen im Sinn der Einsager ordentlichen, regelgerechten Satz handelt, ohne Subjekt, Prädikat, Objekt, sondern Kaspar zitiert zudem noch ausgerechnet aus einem poetischen Werk, aus Shakespeares *Othello* (4. Akt, 1. Szene). Die poetische Sprache wird hier der kalten, monotonen Einsager-Sprache kontrastierend gegenübergestellt. Doch am Ende scheint weder die poetische Sprache, noch die Einsager-Sprache etwas ausrichten zu können.

Stille bleibt.

4 Sprechfolterung ohne Pause

Doch Handke belässt seine Sprachkritik nicht auf der bewusst künstlich und theatralisch gestalteten Bühne. Das Phänomen der Sprachdressur wird aus der Modellhaftigkeit herausgeholt und auf die Zuschauer übertragen. Die Pausentexte der Szene 59 werden von Handke als eine Art Weiterführung und Ausdehnung der „Sprechfolterung“ auf die Rezipienten genutzt. Die Pause zwischen den Szenen 58 und 60 wird so selbst zu einer Szene, indem sie mit den sogenannten Pausentexten gefüllt und das Theaterpublikum zu Pausen-Kaspars wird.

Nachdem Kaspar in den Szenen bis 58 durch die Einsager zum Sprechen und durch das Sprechen in Ordnung gebracht wurde, sieht er sich selbst als ein vollwertiges und nützliches Mitglied der Gesellschaft an, „Es ist schon immer mein Wunsch gewesen, dabei zu sein.“ (Szene 58, S. 68). Mithilfe der Sprache als Medium der Weiterfassung hat er gelernt, mit der Wirklichkeit umgehen zu können und sich ihrer habhaft zu machen. Am Ende der Szene 58 bleiben die Schranktüren zu, bevor Kaspar von der Bühne abgeht. An diesem Punkt scheint Handke mit den Erwartungen des Publikums zu spielen. Die Zuschauer glauben, die Pause würde beginnen, sie sind schon im Begriff aufzustehen und den Bühnenraum zu verlassen, aber die Bühne verdunkelt sich nicht. Die vielleicht schon ungeduldig Wartenden sehen, wie die Schranktüren sich langsam wieder öffnen, die Wirklichkeit, die Kaspar zu fassen glaubt, die er zu kontrollieren und zu steuern meint, wird als Schein entlarvt, eben nur als Vorspielung von einem In-Ordnung-Bringen der Welt in Sätzen, aber er als In-Ordnung-Gebrachter besitzt keine Macht über die außersprachliche Realität.

Die Hoffnung auf eine Pause scheint vergeblich, bis sich die Bühne „mit einem SCHLAG“ (Szene 59, S. 70) verdunkelt und der Zuschauerraum sich ebenso plötzlich und unerwartet für den wartenden Zuschauer erhellt. Mit dieser Spannung wird das Publikum in die Pause entlassen, irritiert vielleicht und niedergedrückt von Handkes Modell einer Sprechfolterung, einer Manipulation durch Sprache. Die Zuschauer finden jedoch selbst in der Pause kein Entkommen vor den Einsagern, auch sie können sich nicht der auf sie einprasselnden Sätze entziehen. Ihnen ergeht es wie dem Bühnen-Kaspar. Noch in ihren Gedanken oder in einem Gespräch vertieft, „sich ihrem Getränk widmend“ (Szene 59, S. 71) setzen die Pausen-Einsager ihre Instruktion fort.

Handke holt mit den Pausentexten das Stück, den Modellfall Kaspars aus seiner Abstraktion heraus und überträgt die Modellstruktur auf die Zuschauer. Es bleibt jedoch nicht bei den unpersönlichen Einsagern als Sprechern allein, sondern

scheinbare Demagogen des alltäglichen Lebens: Parteiführer, Päpste, Staats- und Ministerpräsidenten und Dichter (Szene 59, S. 70) ergreifen das Wort. Auch wenn diese nicht direkt die brutale Satzstruktur der Einsager übernehmen, so lässt sich doch eine ähnlich unmittelbare Gewalt spüren, „Die Sätze sind niemals vollständig, werden immer durch andere Stummelsätze ergänzt und abgelöst.“ (ebd.). Diese „Stummelsätze“ lassen keine beruhigende Atmosphäre zu, wie unter einer Flutwelle scheint der einzelne Zuschauer zu ertrinken. Die Sätze an sich sollen obrigkeitliche Sätze sein, die keinen Widerspruch dulden und machtvoll wirken, „Die gesunde Härte wird oft zu Unrecht vergessen. Wir wollen arbeiten bis auf den letzten Mann. Man muss nicht nur herumstehen, sondern auch die Mauern niederreißen.“ (Szene 59, S. 71).

Bedrohlich hämmern die Satzmodelle auf den Zuhörer ein, untermalt von den Geräuschen einer Motorsäge, eines Fußballchors, einer Fabrik. Sie enthalten scheinbar allgemeingültige Aussagen, die der Begründung nicht bedürfen, sie lassen weder Kritik noch irgendwelche Schlussfolgerungen auf den Sprecher, auf seine unmittelbare persönliche Stellung zum Satzinhalt zu,

Nichts was nach außen kommt ist deswegen schon ein Zerrbild. Das Menschliche scheint ziemlich unausrottbar zu sein. Ewig sind wir unter der Bedingung dass wir uns den Blick das öffentliche Ärgernis das die Welt ist nicht von unverantwortlichen Kreisen rauben lassen. (ebd.).

Ohne Zweifel wird die Sprechfolterung auf die Zuschauer des Dramas ausgeweitet, zum ersten Mal können sie die Hilflosigkeit Kaspars nachempfinden. Die Zuschauer erleben am eigenen Leib wie gewalttätig die Sprache sein kann.

In den Sätzen bis Seite 73 schimmert immer wieder der Gedanke an Gewalt durch: „wichtiger als ein Mord“, „ohne Tote“, „jede Kampfansage“ (Szene 59, S. 71), „Flüchtlinge“, „Krieg im Sandkasten“ (Szene 59, S. 72), „Hetzjagden auf schwimmende Menschen“, „Knüppel zwischen den Beinen“ (Szene 59, S. 73). Waren es zu Beginn nur einzelne Wortketten und Gedanken, so münden sie immer mehr in einem bedrohlichen Mordszenarium, Anleitungen zu einem Mord werden zwischen einzelnen Kniggevorschriften versteckt,

Alles, was du dir selbst nimmst, wird von links gereicht. *Der Strick kommt von rechts.* [...] Die Mulde des Löffels liegt nach oben. *Der Würgegriff kommt von beiden Seiten.* ... Du suchst immer nach freundlichen Worten. *Das Opfer eines Attentats liegt in der Mitte jedes Platzes* [...] (Szene 59, S. 74).

Die beklemmende Atmosphäre eines Thrillers entsteht. Das an dem Tisch sitzende, ruhig essende Opfer ahnt nichts von dem Mordkomplott. Vollkommen überraschend sticht der Täter zu. Dieses Bild lässt sich auf die Zuschauer übertragen und spannt einen Bogen zum Anfang der Pausentexte, „Die Zuschauer werden zwar an ihrer verdienten Unterhaltung nicht gehindert, aber doch ab und zu ein wenig gestört. Einige könnten auch ohne weiteres, wenigstens mit einem Ohr, dabei sich ihrem Getränk widmend, zuhören.“ (Szene 59, S. 70-71).

Die Zuschauer in Besitz genommen von ihrer alltäglichen Umwelt ahnen die manipulierende Kraft der Sprache nicht, wie zufällig und unbeabsichtigt rieseln Bruchstücke der Sätze in ihr Bewusstsein, so wie geradezu nebenbei ein Mord

geschieht. Der zweite Teil der Pausentexte demonstriert, „dass es möglich ist, mit der Sprache buchstäblich jedes Ding zu drehen“, auch einen Mord.

Sätze schlagen, prügeln und quälen die Zuschauer, wie sie es zuvor bei Kaspar getan haben, bis sie immer leiser werden und in einem anschwellenden Meer von den verschiedensten Geräuschen des menschlichen Alltags überdröhnt werden, „dazwischen hören die Zuschauer auch schon die Klingelsignale, sowohl auf Band als Läuten, Rasseln ... als auch die wirklichen, theatralischen Klingelzeichen, die die Zuschauer zurück in den Zuschauerraum rufen“ (Szene 59, S. 75).

Die Bühne wird erneut hell und das Stück wird fortgesetzt. Die langsame Selbstreflexion Kaspars und das aufkeimende Bewusstsein für seine Situation beginnen, bis sie in der bewussten Flucht Kaspars aus der Gesellschaft gipfeln, indem er wieder auf eine frühere sprachliche Entwicklungsstufe zurück fällt, „Ziegen und Affen: Ziegen und Affen: [...]“ (Szene 65, S. 101).

Die Pause mit den Pausentexten erhält dadurch eine wichtige Rolle innerhalb des gesamten Stückes. Zum einen wird die Sprechfolterung auf das Publikum übertragen, zum anderen zeigt sie deutlich den Einschnitt im Lernprozess Kaspars. Das Nachspiel, Kaspars Abgang, der Abbau des In-Ordnung-Gebrachten setzt ein.

Hat er in der Szene vor der Pause die erste Rede gehalten und seinen Charakter bekannt gemacht, so kommt er in den Szenen nach der Pause zu dem Schluss: „Schon mit meinem ersten Satz bin ich in die Falle gegangen.“ (Szene 64, S. 98). Während der Pause jedoch ahnt der Zuschauer nichts von der Veränderung des Geschehens. Er sieht nur den entindividualisierten Kaspar und, ohne dass er direkt etwas mit diesem Modellfall verbinden kann, fühlt er sich niedergeschlagen, bedrückt und beklommen. Sein Entsetzen vergrößert sich, indem er die Manipulation der Sprache, ihre gewalttätige Kraft am eigenen Leib spürt. Nach der Pause befindet er sich in einer ähnlichen Lage wie Kaspar, die Reflexion setzt ein, es wird ihm immer mehr bewusst, was Sprache vermag. Der Abgang Kaspars wird ihm durch die eigene Erfahrung mit den Pausentexten verständlicher. Am Ende steht die Flucht aus der Einsager-Gesellschaft und die scheinbare Auflösung der Sprache.

Handke hält der Gesellschaft einen Spiegel vor, indem er ihr ihre Rituale und Konventionen in aller Theatralik und Künstlichkeit vorspielt,

KASPAR ist ein rein anarchistisches Stück: es gibt keine gesellschaftliche Utopie mit, es verneint nur alles, was ihm in den Weg kommt. Ob sich daraus eine positive Utopie ergibt, ist mir egal. [...] Ein engagierter Autor kann ich nicht sein, weil ich keine politische Alternative weiß zu dem, was ist, hier und woanders (höchstens eine anarchistische) [...] Ich erwarte von der Literatur ein Zerbrennen aller endgültig scheinenden Weltbilder.⁷

Indem der Zuschauer selbst zum Opfer der Sprache wird, erscheint der Fall Kaspar nicht mehr so weit entfernt zu sein. Er ist möglich, nicht nur auf der Bühne.

Innerhalb unseres täglichen Welt-Erlebens übernehmen wir die verschiedensten Strukturen und Normen, sowohl in unserer Sprache als auch in unserem Denken. Wir nehmen sie als etwas Reales und zugleich Objektives und Wertneutrales hin. Hinterfragen weder ihren Ursprung, noch ihre Absicht oder ihre Wirkung.

Wo können Parallelen zwischen unserem alltäglichen Sozialisationsprozess und dem Modell der Einsager in Handkes *Kaspar* gezogen werden? Welchen Einfluss hat die Sprache unserer täglichen Medienwelt auf unser Denken, unser Bewusstsein,

auf unser Leben? Ist eine Steigerung zu denken, wie in George Orwells Roman *1984* (1949), in dem das totalitäre Regime eine Neusprache konstruieren lässt, in der der noch ideologisch geprägtes und kein poetisches und freiheitliches Reden und Denken mehr möglich ist? Wo gerät unsere Sprache in die Gefahr mit aller Macht und der zur Verfügung stehenden Gewalt zu manipulieren? Wie kann man den Prozess durchbrechen? Bleibt nur die Möglichkeit der Flucht?

Handke zerschlägt alle endgültig erscheinenden Weltbilder⁸ und entlarvt unsere Sicherheiten als Schein, jedoch zeigt er keine Alternativen auf. Selbst die poetische Sprache kann Kaspar am Ende nur als Fluchtpunkt und Versteck dienen, aber es scheint darüber hinaus kein kreatives Potenzial in ihr zu liegen.

Ist somit die Sprache und mit ihr die Literatur nicht letztlich am Ende?

5 Beiträge zu einer Kritik der Sprache

Wieweit sind die sprachskeptischen Aussagen des vorgestellten Sprechstücks Handkes von Traditionen aus der Sprachkritik Mauthners beeinflusst worden? Gibt es Parallelen? Wo werden Unterschiede deutlich?

Das tertium comparationis der beiden Autoren liegt vor allem in ihrer sprachskeptischen Auffassung, was das Medium Sprache leisten kann und wo seine Grenzen liegen.

Für Mauthner ist die Sprache weder ein adäquates Mittel zur Verständigung noch ein Mittel zur Erkenntnis der bestehenden Wirklichkeit. Allein durch ihren ständigen Wandel, sei es der Sprache nicht möglich, als Werkzeug zur Herstellung der „Wahrheit“ oder einer verbindlichen Festschreibung der vielfältigen Erscheinungen in der menschlichen Innen- und Außenwelt zu dienen. Anhand von Beispielen aus der menschlichen Lebenswelt veranschaulicht Mauthner seine These, dass ein Wort keine feststehende, mit mathematischer Gleichheit existierende Sprach-Einheit sei, sondern sowohl in der Aussprache als auch in den Assoziationen verschiedener Menschen eine unterschiedliche Ausprägung erfährt. Wie ein Fels sich „unaufhörlich“ verändere, so auch die Sprache,

Wir müssen aber hinzufügen, dass niemals noch zwei Menschen mit dem gleichen Worte vollkommen genau die gleiche Vorstellung verbunden. Wir müssen endlich einsehen, dass ein Mensch gar häufig nicht zweimal mit demselben Worte die ganz gleiche Vorstellung verbunden hat.⁹

An verschiedenen Stellen des Handke-Stückes tritt eine ähnliche Verunsicherung gegenüber der Vieldeutigkeit der Worte zu Tage, sei es zu Beginn des Dramas, wenn Kaspar seine Worte in ganz unterschiedlicher Bedeutung als Reaktion auf eine sich ihm fremde und sich verändernde Umwelt wählt, sei es in der Indoktrination durch die Einsager, die erst einem Satz aufgrund des gegebenen Kontextbezuges und der Syntax eine sinntragende Sprachleistung zu billigen, sei es aber auch in der gesamten Darstellung des Spracherwerbs Kaspars durch die Einsager, in dem sich unaufhörlich Bewusstsein und Sprachvermögen des Protagonisten ändern, aber auch gezeigt wird, wie die Einsager scheinbar harmlose Worthülsen allein durch Aussprache und Betonung als Mittel zur Manipulation und als Werkzeug zur Sprechfolterung nutzen können.

Aus der Beobachtung heraus, dass die Menschen niemals von genau demselben sprechen, auch wenn sie dasselbe Wort benutzen, gelangt Mauthner zu dem Urteil, dass Sprache die Menschen nicht verbindet, sondern sie aufgrund ihres Missverstehens durch Sprache trennt und fremd werden lässt. Je abstrakter die Worte seien, um so weniger decke sich ihr Inhalt bei den verschiedenen Benutzern und desto eher käme es zum Streit und zu Auseinandersetzungen zwischen den Menschen. Mauthner benennt hier vor allem den Gottesbegriff, der sich für ihn zu einem nur in der Sprache existierenden Abstraktum verliert, „Ein Hauptmittel des Nichtverstehens ist die Sprache. [...] Durch die Sprache haben es sich die Menschen für immer unmöglich gemacht, einander kennen zu lernen.“¹⁰ Handke betreibt mit seinem Sprechstück *Kaspar* eine Radikalisierung dieser Thesen. Die Figuren seines Dramas treten in keinen einzigen Dialog zueinander, sie werden nicht zu einem „Du“¹¹, zu einem Gegenüber, die Einsager treten Kaspar nicht einmal personell, körperlich entgegen. Kaspar wird nur „durch Sprechen zum Sprechen gebracht“, die einzige soziale Funktion, die der Sprache zugeschrieben wird, ist, in die Einsager-Gesellschaft durch die Übernahme von Sprach- und Denknormen einzugliedern. Die Frage ist, ob Handke erst gar nicht die Brüchigkeit der Sprache als Kommunikationsmittel thematisiert, weil für ihn die Sprache diese Funktion schon längst verloren hat, oder ob er sie nicht thematisiert, weil er allein die manipulierende Wirkung der Sprache darstellen möchte. Sprache kann oder will letztendlich in Handkes Stück nicht verbinden, weder einen persönlichen Bezug zwischen Einsager und Kaspar schaffen, noch zwischen Kaspar und den anderen, später auftretenden Kaspar-Figuren. Kommunikation missglückt vollkommen, die anderen reagieren in keiner Weise auf den fragenden Kaspar, „Hört ihr's? *Stille*. Hört ihr's? *Stille*.“ (Szene 64, S. 98).

Kaspar wird überhört, wie er selbst, wie er die anderen übertönen wollte: „[...] während ich mit dem nächsten Satz schon wollte, dass die anderen hörten, was ich sprach, während ich mit dem nächsten Satz schon wollte, dass andere überhört wurden, die AUCH einen Satz sprachen [...]“ (ebd.).

Sprache ist laut Mauthner etwas Reales, aber zugleich unfähig, das sich in der Welt der Erscheinungen Befindende ausreichend zu benennen.¹² Sie bleibe nur unzulängliches Hilfsmittel, auf der tiefsten Stufe deiktisch, auf der höchsten Stufe Kunstmittel. Sprachlosigkeit sei demzufolge das eigentliche Wesen der Natur. Sie zu verstehen, bedeutet für Mauthner, sprachlos zu werden.¹³ Hier zeigt sich eine Differenz zwischen dem, was die Einsager Kaspar lehren und dem, was sich als dargestellte Wirklichkeit innerhalb des Theaterstückes erweist. Zwar benutzen die Einsager Sprache im Falle Kaspars deiktisch im Sinne von „durch Beispiele lehrend“, aber sie bleiben nicht nur bei dem zeigenden Charakter der Sprache, die Einsager des Handke-Stückes setzen in Szene 20 Dinge mit ihren sprachlichen Begriffen gleich. Die Einsager haben die Vorstellung, dass man über die Welt mit Hilfe der Sprache verfügen könne, doch diese Sicherheit stellt sich für den Zuschauer als falsch heraus, die sich wieder öffnenden Schrankturen dienen Handke als Metapher für diese menschliche Hybris.¹⁴ Folglich existiert die Macht der Menschen über die Dinge allein in ihrer sprachlichen Wirklichkeit. An solchen Thesen zeigt sich Handkes Nähe zu Wittgenstein, aber auch der Einfluss Mauthners auf den viel berühmter gewordenen Sprachphilosophen.¹⁵

Im Gegensatz zu den Einsagern und zu Wittgenstein hält Mauthner grammatische Strukturen für unzureichend,

Unsere Grammatik ist so roh, dass sie nicht einmal der Sprache beizukommen weiß. Sie hält sich eben nicht an die lebendige Sprache, sondern an die schriftlich fixierte, an den Leichnam der Sprache und versteht ihren Bau so wenig, wie der Anatomieschüler den lebendigen Organismus versteht.¹⁶

Sprache wird für Mauthner erst durch das Sprechen, durch die Betonung des Gesprochenen, zum Leben erweckt. Anhand des Satzes „Ich habe dich nicht geliebt.“ zeigt Mauthner, wie stark die Betonung eines Satzgliedes zum Verstehen eines Satzes beitragen kann und wie sich durch Betonung die Bedeutung eines Satzes ändert. Hier offenbart sich aber auch die Paradoxie dieser sowie aller anderen hier genannten sprachkritischen Werke, auf der einen Seite wird Sprache als ein begrenztes Mittel zur Verständigung und unzulängliches Instrument zur Erkenntnis¹⁷ gesehen, auf der anderen Seite wird aber unausgesprochen mit dem Medium Sprache wortgewaltig, von wissenschaftlich bis kunstvoll, gearbeitet und die Sprache als feststehende Größe anerkannt. Niemand der genannten Autoren wird tatsächlich sprachlos, ganz im Gegenteil.

Die Einsicht, dass die Sprache wertlos sei für jedes höhere Streben nach Erkenntnis, würde uns nur vorsichtiger in ihrem Gebrauche machen. Zum Hasse, zum höhnischen Lachen bringt uns die Sprache durch die ihr innewohnende Frechheit. Sie hat uns frech verraten; jetzt kennen wir sie. Und in den lichten Augenblicken dieser furchtbaren Einsicht toben wir gegen die Sprache wie gegen den nächsten Menschen, der uns um unseren Glauben, unsere Liebe, um unsere Hoffnung betrogen hat.¹⁸

Wenn beide Schriften, Mauthners und Handkes, eine Intention haben, dann sicherlich die, für einen vorsichtigen Gebrauch und Umgang des Mediums Sprache zu sensibilisieren. Damit man sich am Ende nicht wie auch Kaspar von der Sprache verraten fühlt, „mit meinem ersten Satz bin ich in die Falle gegangen.“ (Szene 64, S. 98). Wie die Einsager die Sprache als Werkzeug der Dressur missbrauchen, sieht auch Mauthner die Sprache als „Peitsche“ der Menschen, als ein Instrument der Abrihtung und Unterdrückung, „Die Sprache ist der Ziehhund, der die große Trommel in der Musikbände des Menschenheeres zieht.“¹⁹

Sprache hat den Menschen aus seinem vorsprachlichen „Paradies“, aus seinem unschuldig-unbewussten Einssein mit der Natur vertrieben, sie hat dem Menschen etwas versprochen, was sie ihm aber nicht zu geben vermag, dieser Gedanke lässt sich sowohl in Handkes *Kaspar*, als auch bei Mauthner finden,

Das Herz hat die Sprache gefressen wie eine Krebskrankheit, aber statt der Erkenntnis hat sie dem Menschen nichts geschenkt als Worte zu den Dingen, Etiketten zu leeren Flaschen, schallende Backpfeifen als Antwort auf die ewige Klage, wie andere Lehrer andere Kinder durch Schlagen zum Schweigen bringen.²⁰

Auch in der Bühnenwelt Kaspars scheint sich am Ende die Sprache selbst zu liquidieren. Die Sprachstrukturen der Einsager können Kaspar langfristig kein Gemeinschaftsgefühl, keine Heimat, keine Orientierung geben. Bewusst entzieht sich Kaspar der Nachsager-Gesellschaft.

Er findet die von den Einsagern versprochene, ordnende Kraft der Sprache nicht und fällt in eine primitiv-anarchische, jedoch poetische Sprachstufe „zurück“, „Mitten inne, wenn es rauscht und stürmt und hohler Gischt zum Himmel spritzt, wohnen fern von allen Menschenländern Poesie und Seekrankheit dicht beisammen.“²¹

Die poetische Sprache lässt den Sprachkünstler zwar nicht verstummen, aber sie macht ihn taumelnd, schwindlig, seekrank und lässt ihn am Ende verunsichert, unverstanden und einsam zurück. Anders als bei Handkes *Kaspar* jedoch gibt es bei Mauthner eine kleine Hoffnung, sich in der Welt mit Hilfe von Sprache und Verstand zurecht zu finden und die Wirklichkeit wenigstens ein Stück weit zu erfassen, „Jetzt schauen wir in einen Spiegel / und sehen nur rätselhafte Umrisse, / dann aber schauen wir von Angesicht zu Angesicht.“²²,

Kunst, Mystik und Wissenschaft sind drei Sprachen, die einander helfen müssen. [...] Die Wahrheit aber ist bei keiner dieser drei Sprachen allein; sie müssen einander ergänzen (was man so ergänzen nennt, wir kennen kein Ganzes), sie müssen einander helfen, uns ein bisschen in der einen Welt zu orientieren.²³

Handke führt die poetische Sprachleistung enger, gemäß der Kunstauffassung Paul Klees²⁴, kann sie zwar keinen Ausweg aus der Selbstentfremdung und Zerrissenheit des modernen Künstlers und Menschen schlechthin eröffnen, aber sie kann mit Worten „die Welt in den Worten selber“ zeigen, erklärt Peter Handke in seinen *Bemerkungen zu meinen Sprechstücken*²⁵, etwas sichtbar machen, was im Alltäglichen eher verborgen ist, mit all den ihr gegebenen Möglichkeiten, aber auch in all ihrer Ohnmacht.

6 Resümee

Handkes sprachkritisches Urteil in seinem Bühnenwerk *Kaspar* ist alles andere als innovativ. Beeinflusst durch die Arbeiten von Mauthner, wie dieser Artikel zeigen möchte, aber auch von Nietzsche, Wittgenstein, Piaget, Whorf und Heidegger, steht er in der Tradition namhafter Denker des 20. Jahrhunderts, die den Zerfall feststehender Werte in der Auflösung sozialer, politischer und religiöser Größen auch als Sprach- und Wahrnehmungskrise empfunden haben und in ihren Schriften die Macht und Ohnmacht der Sprache, ihre Beziehung zu Denken und Wahrnehmen, zu Individuation und Sozialisation analysiert haben.

Bei Handke zeigt sich die gleichzeitige Macht und Ohnmacht der Sprache, ihr Vermögen und Unvermögen. Auf der einen Seite wird dargestellt, dass mit der Sprache alles möglich ist, einschließlich eines Mordes, auf der anderen Seite werden dem Rezipienten die Grenzen der Sprache vorgeführt, sie kann letztlich kein orientierendes, orientierendes und kreatives Potenzial entwickeln, weder in Bezug auf *Kaspar* noch in Bezug auf die Dingwelt, die *Kaspar* umgibt.

Handkes besondere Leistung liegt jedoch in der Umsetzung seiner literarischen Sprachkritik. Anders als Hofmannsthal, Rilke, Benn oder Bachmann bringt er sie mit *Kaspar* dem Rezipienten mit Hilfe eines bewusst antiillusionistisch gestalteten Theaters nicht nur modellhaft, sondern durch die Pausentexte auch leibhaftig nahe.

Sprachkritik wird so aus der „philosophisch-verstaubten Ecke einiger weniger Interessierter“ herausgeholt und einem breiten Publikum präsentiert.

Während Fritz Mauthner in weitgehende Vergessenheit geraten ist, ist Handke weit entfernt davon, totgeschwiegen zu werden oder selbst zu verstummen. In seinem Werk *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos* (2002) greift Handke den Themenkomplex *Kaspars* wieder auf. Aus der Sprachkritik, die 1968 sicherlich auch bedingt ist durch die Politisierung der Sprache und Literatur der 68er-Bewegung, wird jedoch 2002 eine Medienkritik. Kritisiert wird die mediale Bilderflut, die Gefahr läuft die Menschen in ihrer Wahrnehmung ebenfalls zu manipulieren und sie ähnlich wie Kaspar im gleichnamigen Stück zu Nachsagern der Medienproduzenten werden zu lassen.²⁶

So bleibt das Phänomen Sprach- und Wahrnehmungskrise ein Thema, das den moderneren Menschen, aber vor allem auch die Sprach- und Wortkünstler seit Beginn des 20. Jahrhunderts nicht mehr loslässt und sie antreibt, statt zu verstummen, immer neue Reflektionen über das Medium oder besser *das Abstraktum Sprache* anzustellen.

Anmerkungen

¹ Alle *Kaspar*-Zitate in diesem Artikel beziehen sich auf Seitenangaben der Textausgabe: HANDKE, Peter: *Kaspar*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1968.

² Vgl. KRAUSZ, Luis S.: *Jakob Wassermann e Kaspar Hauser. 100 anos depois*. In: Contingentia. Online-Zeitschrift. Vol. 2, Nr. 2. Porto Alegre, 2007.

³ Vgl. HOFMANNSTHAL, Hugo von: Ein Brief. In: STEINER, Herbert (Hg.): *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Bd.: Prosa I. Frankfurt/ M.: Fischer, 1959.

⁴ Vgl. WITTGENSTEIN, Ludwig: *Logisch-philosophische Abhandlung*. Tractatus logico-philosophicus. Kritische Edition. Frankfurt/ M.: Suhrkamp, 1998.

⁵ Vgl. RILKE, Rainer Maria: Ich fürchte mich so . . . In: DERS.: *Sämtliche Werke*. Bd. I. Frankfurt/M.: Insel, 1976.

⁶ Vgl. KAFKA, Franz: Die kleine Fabel. In: BROD, Max (Hg.): *Gesammelte Werke*. Band 8. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1950 ff., S. 75-76.

⁷ HANDKE, Peter: *Ich bin ein Bewohner des Elenbeinturms*. Aufsätze. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1972, S. 264.

⁸ Vgl. NIETZSCHE, Friedrich: Also sprach Zarathustra. In: SCHLECHTA, Karl (Hg.): *Werke in drei Bänden*. Band 2. München: Hanser, 1954, S. 274-275 – Zarathustra: „Ich bin nicht gekommen, um euch etwas zu geben. Ich kam, um euch etwas zu nehmen.“

⁹ MAUTHNER, Fritz: Beiträge zu einer Kritik der Sprache. In: DERS.: 2. Bd.: *Zur Sprachwissenschaft*. Frankfurt/M.: Ullstein, 1982, S. 251f.

¹⁰ MAUTHNER, Fritz: Beiträge zu einer Kritik der Sprache. In: DERS.: 1. Bd.: *Zur Sprache und zur Psychologie*. Frankfurt/M.: Ullstein, 1982, S. 56

¹¹ BÜBER, Martin: Ich und Du. In: DERS.: *Das Dialogische Prinzip*. Heidelberg: Lambert Schneider 1979.

¹² Vgl. MAUTHNER, Fritz: Beiträge zu einer Kritik der Sprache. In: DERS.: 1. Bd.: *Zur Sprache und zur Psychologie*. Frankfurt/M.: Ullstein, 1982, S. 48f. und WITTGENSTEIN, Ludwig: *Logisch-philosophische Abhandlung*. Tractatus logico-philosophicus. Kritische Edition. Frankfurt/ M.: Suhrkamp, 1998, Tractatus 3.3 und 4.121. Siehe auch: STÖRIG, Hans Joachim: *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*. Stuttgart: Kohlhammer, 1961.

¹³ Vgl. BACHMANN, Ingeborg: *Ihr Worte*. In: DIES.: *Sämtliche Gedichte*. München/Zürich: Piper, 1983.

¹⁴ Vgl. dazu sowohl Endnote 5, als auch das Märchenmotiv des Rumpelstilzchens. Im gleichnamigen Märchen der Gebrüder Grimm führt die Nennung des Namens zur Abwehr der Bedrohung (vgl. auch in der Mystik die Bedeutung des Namenszaubers), wohingegen bei Rilke die Benennung der Dinge selbst bedrohlich wird.

¹⁵ Vgl. WITTGENSTEIN, Ludwig: *Logisch-philosophische Abhandlung*. Tractatus logico-philosophicus. Kritische Edition. Frankfurt/ M.: Suhrkamp, 1998, Tractatus 6.52; 6.5; 4.12; 6.432.

¹⁶ MAUTHNER, Fritz: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. 2. Bd.: *Zur Sprachwissenschaft*. Frankfurt/M.: Ullstein, 1982; vgl. WITTGENSTEIN, Ludwig: *Logisch-philosophische Abhandlung*. Tractatus logico-philosophicus. Kritische Edition. Frankfurt/ M.: Suhrkamp, 1998, Tractatus 4.121; 4.26.

¹⁷ Vgl. MAUTHNER, Fritz: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. In: DERS.: 1. Bd.: *Zur Sprache und zur Psychologie*. Frankfurt/M.: Ullstein, 1982, S. 86f.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd.

²² Bibelvers 1. Kor. 13,12 UND GAARDER, JOSTEIN: *Durch einen Spiegel in einem dunklen Wort*. München: DTV, 2004.

²³ MAUTHNER, Fritz: *Wörterbuch der Philosophie*. Neuere Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Leipzig: Meiner, 1923.

²⁴ “Die Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.” (Paul Klee, 1879-1940).

²⁵ HANDKE, Peter: *Bemerkungen zu meinen Sprechstücken*. In: HANDKE, Peter: *Stücke 1*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1972, S. 201.

²⁶ Vgl. auch POSTMAN, Neil: *Huxleys Warnung*. In: DERS.: *Wir amüsieren uns zu Tode*. Frankfurt/M.: Fischer, 1985, S. 189f.