

Experimentierräume **in der österreichischen Literatur**

Alexandra Millner / Dana Pfeiferová / Vincenza Scuderi
(Hrsg.)



© Brigitta Falkner. Aus: *Populäre Panoramen I*. Wien: Klever, 2010.

Germanistenverband der Tschechischen Republik
Westböhmisches Universität Pilsen

Experimentierräume in der österreichischen Literatur

*Alexandra Millner / Dana Pfeiferová / Vincenza Scuderi
(Hrsg.)*

Westböhmisches Universität Pilsen
2019

 **Bundesministerium**
Bildung, Wissenschaft
und Forschung



 **Franz
Werfel
Stipendium**
Finanziert durch die Republik Österreich

Experimentierräume in der österreichischen Literatur

Herausgeberinnen:

Alexandra Millner / Dana Pfeiferová / Vincenza Scuderi

Review:

Dr. habil. Attila Bombitz

Dr. habil. Sławomir Piontek

Grafische Gestaltung des Covers und typografisches Layout:

Jakub Pokorný

Erschienen bei

Westböhmisches Universität Pilsen

Univerzitiní 2732/8, 301 00 Pilsen, Czech Republic

Gedruckt von

PREKOMIA s.r.o.

Západní 1322/12, 323 00 Pilsen, Czech Republic

Erste Ausgabe, 345 Seiten

Auflage: 300

Pilsen 2019

ISBN 978-80-261-0901-3

© Westböhmisches Universität Pilsen, 2019

AutorInnen, 2019

Das Spiel im Spiel mit Kasperl. Kasperlstücke von Konrad Bayer und Albert Drach vor dem Hintergrund ihrer intertextuellen Bezüge¹

Alexandra Millner

Abstract

In dem vorliegenden Beitrag werden die markantesten intertextuellen Bezüge der beiden Kasperlstücke *kasperl am elektrischen stuhl* (1962) von Konrad Bayer und *Kasperlspiel vom Meister Siebentot* (1955/1965) von Albert Drach vergleichend analysiert. Die jeweilige Neukontextualisierung der Grundkonstellation des Spiels im Spiel in Kombination mit einer Hanswurst/Kasperl-Figur, die auf Ludwig Tiecks „Kindermärchen“ *Der gestiefelte Kater* (1797) zurückgeht, aber auch auf Arthur Schnitzlers Bursleske *Zum großen Wurstel* (1901/05) Bezug nimmt, wird auf literarische Formen des Experimentellen hin untersucht. Dabei werden zwei grundlegend unterschiedliche Positionen des literarischen Experiments in den zwei Jahrzehnten nach 1945 sichtbar.

Schlüsselwörter

Hanswurst, Kasperl, Kaspar Hauser, Spiel im Spiel, Ludwig Tieck, Arthur Schnitzler, H. C. Artmann, Konrad Bayer, Albert Drach, Peter Handke

1. Prätextuelle Grundkonstellationen

1.1 *Der gestiefelte Kater* von Ludwig Tieck

Die Dramenstruktur des Spiels im Spiel ist allgemein aus Shakespeares Tragödie *Hamlet* (1600) und seiner Komödie *A Midsummer Night's Dream* (1603; *Sommernachtstraum*) bekannt; im deutschsprachigen Raum ist hierfür Ludwig Tiecks „Kindermärchen in drei Akten“ *Der gestiefelte Kater* (1797) die älteste und bekannteste Bezugsgröße.² Im Unterschied zu Shakespeare nützt Tieck jedoch die verdoppelte Theatersituation

¹ Die folgenden Ausführungen basieren auf den Forschungsarbeiten im Rahmen des FWF-Projekts *Albert Drach Werke. Studienausgabe III. Dramen – Hörspiele – Essays – späte Prosa* (FWF-Projekt P 29257).

² Zur Kategorisierung internationaler Beispiele vgl. Schöpflin, 1993.

des Spiels im Spiel dazu, zeitgenössische Theaterpraktiken in Bezug auf die Produktions- wie Rezeptionsästhetik kritisch auszustellen. Tiecks „Kindermärchen“ ist ein Metadrama, dessen illusionsbrechende Struktur sich auf das gesamte Stück erstreckt, in dem ein fiktiver Dichter und ein fiktives Publikum – als Parodie auf den intrinsischen Autor und die intrinsischen ZuseherInnen – zu Wort kommen, und kein Drama im Drama, wie es zur Unterhaltung beziehungsweise zur Kommentierung der Rahmenhandlung von Shakespeare eingesetzt wird. Tieck parodiert Verhalten und Wortmeldungen realer Personen hauptsächlich mit dem Ziel, Kritik an der Aufklärung zu üben. Damit markiert er den Paradigmenwechsel seiner Zeit.³ Indem er einen sprechenden Kater einführt, überschreitet er die Grenzen des Mimetischen; mit der Integration der Figur des Hanswurst, den er als weisen Hofnarren dem Hofgelehrten Leander als gleichwertigen Gesprächspartner gegenüberstellt, führt er das Komödienhafte in die karnevaleske Subversion über. Dies hat insofern auch konkrete politische Bedeutung, als Hanswurst damals genau jene Figur darstellte, „die den Aufklärern Sorge bereitete“⁴, da sie sich durch diverse Spieltechniken (s. u.) der strengen Theaterzensur zu entziehen wusste.

1.2 Zum großen Wurstel von Arthur Schnitzler

Im österreichischen Kontext bietet sich als Prätext ein weiteres Stück, das selbst auf Tiecks Stück rekurriert, an: Arthur Schnitzlers Burleske *Zum großen Wurstel* (1901/05), der dritte Einakter der Trilogie *Marionetten*.⁵ Schnitzlers Bühnensituation umfasst sowohl eine alte Handpuppen- als auch eine neue Marionettenbühne. Das Spiel im Spiel ist allerdings auf der Marionettenbühne zu sehen, vor der sich das (fiktive) Publikum auf der Bühne versammelt, während das alte Theater, in dem zu Beginn noch eine Kinderkasperltheateraufführung zu sehen ist, beinahe demonstrativ unbeachtet bleibt.

In dem Theater (im Theater) wird ein Stück gegeben, das höchst konventionell-zeitgeistigen Konversationsstils und Inhalts ist und von außerehelichen Liebschaften, von Duellforderungen und Verwechslungen handelt. Die Suizidgedanken des von seiner Geliebten

³ Vgl. Landfester, 1997.

⁴ Schmidt-Dengler, 1994, S. 82.

⁵ Die zwischen 1902 und 1904 entstandene Trilogie besteht aus den Einaktern *Der Puppen-spieler*, *Der tapfere Cassian* und *Zum großen Wurstel*.

verlassenen Anti-Helden bringen die Figur des Todes auf den Plan, was allerdings durch die Zwischenrufe aus dem Publikum seine furchteinflößende Wirkung völlig verfehlt. Als sie ihre Maske fallen lässt, entpuppt sie sich – zur desillusionierenden Verharmlosung des Theatertodes – durch die Insignien der Narrenkappe und der Pritsche als harmloser Wurstel. Mit dem Auftritt des Todes, der weder zur *dramatis personae* des inneren Dramas zählt, noch zur Unsterblichkeit des Dichters beiträgt, gerät der Theaterabend außer Kontrolle. Mit diesem vom Wurstel vollendeten Illusionsbruch, der durch die kritischen Kommentare aus dem fiktiven Publikum und durch das Streitgespräch zwischen Dichter und Theaterdirektor vorbereitet wird, verselbstständigen sich die Marionetten. Die zuvor durch die Illusionsbrüche eingeleitete Auflösung des Stücks geht nun in ein groteskes Chaos über – Schnitzler nannte denn auch das Stück eine Theater-Burleske.⁶ Schließlich durchtrennt ein unvermittelt auftretender Unbekannter mit einem Schwert die sichtbaren wie unsichtbaren Drähte der Figuren, um die Menschen von den Puppen zu unterscheiden – alle ‚Menschen‘ sinken zusammen, übrig bleibt nur der Unbekannte selbst.

Schnitzlers Einakter wurde bislang vor allem in zwei Richtungen interpretiert. Zum einen nutzt Schnitzler wie Tieck das Spiel im Spiel dazu, mittels Parodie die zeitgenössischen Theaterpraktiken zu kritisieren, wobei auch die Rezeption und seine eigenen Werke miteinbezogen werden.⁷ Die Konstruktion ermöglicht eine dramatische Nabelschau und macht den Einakter zu einem Metadrama, in dem zunächst das missglückte Stück (im Stück) thematisiert und schließlich vom Rahmenstück konterkariert wird. Mit der metadramatischen Struktur aber wird der Paradigmenwechsel vom konventionellen Konversationsstück zu einem experimentellen Wortkunst-Stück veranschaulicht; die emanzipierten Marionetten mögen dabei die Idee der Autonomie der Kunst, bekanntlich eine der Kernideen der historischen Avantgarden, veranschaulichen. Schnitzler scheint sich im *da capo* des Theaterdirektors über diese Autonomie zu mokieren, indem er ihn zu derselben Ansage wie zu Beginn des Stückes anheben lässt, in der „das preisgekrönte allerneueste Figurentheater oder auch Marionettentheater genannt“ angekündigt wird als „ein Theater, welches fürderhin jeglichen Theaterbesuch endgültig überflüssig zu machen geneigt und

⁶ Zur Konzeption und Textgenese vgl. Schnitzler, 2019.

⁷ Vgl. Philippoff, 1996.

anvertraut ist“.⁸ Der im Rahmenstück anwesende Dichter scheitert nicht nur an dem Theaterdirektor, der nur am Publikums- und Kassenerfolg interessiert ist und den oberflächlichen Unterhaltungswert ästhetischen Ansprüchen vorzieht; auch die Marionetten, die Darsteller selbst, rebellieren und befreien sich von der textuellen Bevormundung durch den Dichter.

Mit den sich verselbstständigenden Marionetten, die sich in der Dramatik der Moderne um 1900 gemeinsam mit der Pantomime aufgrund ihrer ausgestellten Künstlichkeit großer Beliebtheit erfreuten, thematisiert Schnitzler den Paradigmenwechsel im Theater⁹ und die Theateravantgarde seiner Zeit: etwa Edward Gordon Craigs Konzept der Über-Marionette¹⁰, demzufolge die völlige Unterordnung der schöpferischen Mittel unter den Willen eines einzigen Künstlers (des Dichters) nur über die völlig emotionsfreie, nichtmimetische, symbolische Darstellung funktioniere. Das ideale Instrument zur Herstellung ästhetischen Genusses sei deshalb nicht der menschliche Schauspieler, sondern die Marionette.¹¹ Craigs Wunsch, während der Aufführung mit seinen Über-Marionetten sprechen zu können,¹² und die Thematisierung ihrer Manipulatoren scheinen bei Schnitzler ironisiert. Aber auch „Alexander Bloks Bühnenkonzept der *Schaubude* und Vsevolod Meyerholds Programm einer Erneuerung des Theaters aus dem Geist der *Commedia dell'arte*“¹³ klingen hier an. Vor allem Letzteres stellt den Einakter *Zum großen Wurstel* in einen größeren ästhetischen Kontext: als „Nachlassfigur des volkstümlichen Unterhaltungstheaters des 19. Jahrhunderts, die jedoch als zukunftsweisende Allegorie für die Gewinnung eines kritisch und ironisch pointierten, verfremdenden Bühnenspiels der kommenden Jahrzehnte verstanden werden kann“¹⁴.

Eine andere Lesart interpretiert die Marionetten und das *da capo* als Hinweise auf eine allgemeinere, philosophische Bedeutungsdimension

⁸ Schnitzler, 1978, S. 121f.

⁹ Vgl. dazu auch Ehlers, 1997.

¹⁰ Vgl. Grund, 2002, S. 138; Vollmer, 2011, S. 51–53.

¹¹ Vgl. Lyons, 1964, der sich auf Craigs Texte „*The Art of the Theatre*“ (1905) und „*The Actor and the Über-Marionette*“ (1908) bezieht.

¹² Vgl. Le Bœuf, 2010, S. 105; zur Ironisierung der Theaterpraxis bei Schnitzler vgl. auch Vogel, 1994, S. 300.

¹³ Bayerdörfer, 2014, S. 122.

¹⁴ Ebd.

des Stückes: Die *theatrum mundi*-Metapher – symbolisiert durch die Fremdbestimmung der Marionetten – wird *da capo* im Kreislauf des menschlichen Lebens zur immerwährenden Konstante der *conditio humana*. Durch den rätselhaften Unbekannten ist aber auch die Gottesfrage angesprochen:¹⁵ Diese außerhalb der Dramenhandlung stehende Figur agiert auf der Metaebene und durchtrennt alle Drähte der Marionetten. Sie bleibt als einzige autonome Figur über. Im Spiel mit den Grenzen von Fiktion und Illusion, das dem Spiel im Spiel inhärent ist, wird das Problem von Schein und Sein als virulenter Diskurs der Zeit thematisiert.¹⁶ Diese Interpretation erscheint auch im Hinblick auf den Titel des dreiteiligen Einakterzyklus, *Marionetten*, sinnvoll, wobei der Aspekt des Parodistischen im Laufe des Zyklus an Bedeutung gewinnt:

Der Titel negiert die subjektive Freiheit menschlichen Handelns und Verhaltens, und in der Folge der Stücke wird die vermeintliche Selbstständigkeit, die sich das Individuum im Verhältnis zu seinen Mitmenschen zuschreibt, als Anmaßung bloßgestellt. Danach folgt die explizite Parodie solcher Vorstellungen, welche zugleich entsprechende Themen von Drama und Bühnenspiel einschließt, ehe im abschließenden Stück mittels der Hanswurstdiade auch das Illusionsbedürfnis des Theaterpublikums der Lächerlichkeit preisgegeben wird. Der Zuschauer [...] sieht sich selbst als Gegenstand der Parodie.¹⁷

Sowohl *kasperl am elektrischen stuhl* (1962) von Konrad Bayer als auch das *Kasperlspiel vom Meister Siebentot* (1955/1965) von Albert Drach weisen bezüglich der Grundstruktur des Spiels im Spiel in Kombination mit einer Kasperlfigur auffallende Ähnlichkeiten mit den genannten Dramen von Tieck und Schnitzler auf, doch unterscheiden sie sich hinsichtlich der Bedeutung der Kasperlfigur und ihres experimentellen Umgangs mit Sprache maßgeblich von ihren Prätexten.¹⁸ Diese Unterschiede – als Gradmesser für die Experimentalität der Texte – herauszuarbeiten, ist Ziel der folgenden Ausführungen.

¹⁵ Vgl. Weinberger, 2002, S. 307; Surowska, 2003, S. 348.

¹⁶ Vgl. Surowska, 2003, S. 349.

¹⁷ Bayerdörfer, 2014, S. 122.

¹⁸ Zur Bedeutung von Tiecks Stück für das Theater der Wiener Gruppe vgl. Schmidt-Dengler, 2000, S. 31.

2. Spielprinzip Kasperl – von der Commedia dell’arte bis zur Wiener Gruppe

Seit der Altwiener Komödie hat die österreichische Theatergeschichte von Kasperl (seltener: Hanswurst) keinerlei Abbruch erlitten. Besonders auffällig ist seine Konjunktur in den 1950er und 1960er Jahren, insbesondere bei den Autoren der sogenannten Wiener Gruppe (konkret bei H. C. Artmann, Konrad Bayer und Gerhard Rühm).¹⁹ Aus mehreren Gründen eignet sich diese Figur für experimentelle Texte: Wenn Kasperlfiguren unter den Namen Brighella, Harlekin, Pulcinella, Pierrot, Pickelhering, Punch, Casper, Caspar, Kasperl, Hanswurst, Jean Wurst, Wurstel etc. auftreten, so verweisen sie namentlich auf ihre weit verzweigten europäischen Wurzeln, die bis zur italienischen Commedia dell’arte des 16. Jahrhunderts, den englischen Punch& Judy-Stücken des 17. Jahrhunderts, den Wiener Hanswurstiaden des 18. Jahrhunderts oder zum französischen Guignol des 19. Jahrhunderts zurückreichen. In den Figurennamen steckt die Geschichte der jeweiligen Vorbilder und deren tradierte Eigenschaften; in den Kasperlfiguren ist dies sogar in potenziertem Fall, da sie eklektisch aus den diversen Wurzeln zusammengesetzt sind. Die Kasperlfigur stellt demnach ein komplexes, heterogenes, transkulturelles Merkmalbündel dar, dessen äußere wie typologische Wandelbarkeit die grundlegende Qualität des Spielprinzips der Lustigen Figur – welchen Namens auch immer – ausmacht. Sie lässt sich beliebig an Ort, Zeit und Aufführungskontext anpassen und eignet sich folglich auch bestens für literarische Experimente.

Als Brücke zu Konrad Bayers *kasperl am elektrischen stuhl* möge hier die *mißglückte luftreise* (1955) dienen,²⁰ das früheste (erhaltene) Kasperlstück von H. C. Artmann, in dem caspars heterogene Eigenschaften von ihm selbst aufgezählt werden:

caspar: [...]

ich bin der CASpar! . . der luft-

schiffer . . der dichter . . künst-

¹⁹ Vgl. Millner, 2010; auch die Wiener Aktionisten rücken mit ihrem Spiel mit Tabuverletzungen und dem Grauen in die Nähe der Kasperltradition, insbesondere in jene des Grand Guignol und des Theaters der Grausamkeit von Antonin Artaud. Vgl. Hüttler, 2005.

²⁰ Zum Zusammenhang zwischen Artmanns und Bayers Kasperlfiguren vgl. Schmidt-Dengler, 1994, S. 86f.

ler . . schäfer . . liebhaber kunst-
pfeifer raufbold lustknabe
bettler ministrant
brunnengräber extemporist
gemsjäger und hungerleider . .
alles bin ich . . alles was ihr
wollt . . aber borgt mir bis
morgen eine halbe KRone!!!!²¹

In dieser Selbstbeschreibung klingen die Liebeshändel und -intrigen, die Bauernschläue und das Sprachspiel von Zanni, Arlecchino oder Brighella aus Bergamo ebenso an wie das Possenreißen der neapolitanischen Pulcinella oder des französischen Pierrot. Sie formulieren Gegenmeinungen zu offiziellen Standpunkten und halten dem Publikum als „decouvrierende[r] Doppelgänger“²² einen entlarvenden Zerrspiegel vor. Daran kann das verdoppelnde Spiel im Spiel wunderbar anknüpfen. Zur Umgehung der strengen Zensur wurden im 18. Jahrhundert das Kunstpfeifen und die vom Stegreif hergeleitete Technik des Extemporierens eingesetzt. Vom englischen Punch rühren die Rauflust sowie gesetzesbrecherische und normverletzende Aktionen her, was im Publikum ein befreiendes Lachen über die Zwänge der Gesellschaft hervorruft. Hierin tritt die kathartische Funktion des Karnevalesken zutage.²³ Auch eignen der Lustigen Figur durch den Einsatz einer virtuoson Bühnenmaschinerie Eigenschaften von Helden, wie man ihn aus den Zauberstücken kennt. Caspar bezeichnet sich sowohl als Bettler, Schnorrer, Hungerleider als auch als Dichter und Künstler. Damit ist er der Ärmste, der Unterste der gesellschaftlichen Hierarchie; mit dem Freibrief des Narren ausgestattet und ohne Hab und Gut, hat er nichts zu verlieren, wenn er sich in seinem karnevalesken Treiben die Narrenfreiheit nimmt, um die gesellschaftliche Ordnung nicht nur anzugreifen, sondern auf den Kopf zu stellen. Der arme Dichter und der weise Narr vereinen sich in seiner Figur.

Artmann greift in seinem Stück auf eine Variante des Kasperl zurück, die der Altwiener Komödie entspricht und in der der Kasperl noch nicht gezähmt, verharmlost, pädagogisiert, ideologisiert oder für

²¹ Artmann, 1995, 26f.

²² Bachtin, 1969, S. 54.

²³ Vgl. Bachtin, 1969.

Kriegs- und Parteipropaganda instrumentalisiert wurde.²⁴ Das Beispiel zeigt, wie stark die sogenannte Neoavantgarde²⁵ auf der literarischen Tradition fußt, diese jedoch mit unterschiedlichen literarischen Mitteln zugleich zu unterlaufen weiß. Das Antitraditionelle bleibt damit gezwungenermaßen auf das Traditionelle bezogen.

Da Kasperl *per se* das Prinzip des Subversiv-Lustigen verkörpert und auch in seinen konventionellen Erscheinungsformen radikal und anarchisch ist, bleibt diesbezüglich für die experimentelle Literatur kaum Raum für eine weitere Steigerung durch inhaltliche Radikalisierung, vielmehr wird die Figur durch sprachliche, konzeptuelle und kontextuelle Veränderungen neu gewendet. Artmann versetzt die Figur in neue Kontexte und integriert sie in seine lustvollen, intertextuellen, transkulturell-exotistischen ‚Mythenspiele‘²⁶, in denen die subversive Kritik vor allem den Kolonialismus, den Militarismus sowie die Exklusionsmechanismen der Gesellschaft trifft.²⁷ Auch Gerhard Rühm hat sich der Lustigen Figur gewidmet und den Hanswurst variiert. In seinen *hanswurststücken* (1955/56) sind weniger die Liebes- und Raufhändel als vielmehr die Sprachspiele zwischen hanswurst und colombina zentral. Die Konnotationen des Erotischen bis Neurotischen zeichnen die kurzen Stücke aus, die durch ihre Sprachgebung als Werke der Konkreten Poesie erkennbar sind. Dass sich die Kasperlfigur in Theater-texten der Wiener Gruppe auffälliger Beliebtheit erfreute, dabei jedoch heterogene Erscheinungsformen annahm, beweist schließlich auch Konrad Bayers Kasperltext, der im Folgenden genauer beleuchtet werden soll.

²⁴ Durch Philipp Haffner und Franz Graf von Pocci erscheint Kasperl im Laufe des 19. Jahrhunderts deutlich gezähmt, von Ernst Heinrich Bethge und Fritz Oberdorfer wird er im Ersten Weltkrieg an die Front geschickt, um die Soldaten zu motivieren, und ins Hinterland, um die Zivilbevölkerung zu informieren. Die Politisierung und Radikalisierung der Gesellschaft in der Zwischenkriegszeit macht auch vor Kasperl nicht Halt: von den Sozialdemokraten (Anton Tesarek), von den Kommunisten (Walter Büttner) und von den Nationalsozialisten (Erich Colberg, Oskar Seidat, Reinhardt Leibbrandt) wird er gleichermaßen ideologisiert und zu Propagandazwecken instrumentalisiert. Schließlich landet er als systemkonformer Kinderpädagoge im 20. Jahrhundert. Vgl. Bernstengel, Taube und Weinkauff, 1994; Müller-Kampel, 2003; Zechner, 2011.

²⁵ Vgl. Bürger, 1974.

²⁶ Vgl. Kaar, Millecker und Millner, 2003.

²⁷ Vgl. dazu auch H. C. Artmanns Theater-texte *hochzeit caspars mit gelsomina* (1960), *die liebe fee pocahontas oder kasper als schildwache* (1961) oder *punch* (1966); vgl. Millner, 2010.

3. Bayers Kasperl – ein Sprach-Held

Die Kasperlfigur in Konrad Bayers *kasperl am elektrischen stuhl* ist als Dichter und Schauspieler Teil der Theaterwelt und in den metadramatischen Szenen des Theaters im Theater stark an Tieck und Schnitzler orientiert. Der dem Prolog des sprechers *ad spectatores* folgende erste Teil von Konrad Bayers *kasperl am elektrischen stuhl* ist eine Theaterparodie im Stil von Schnitzlers Einakter, welche ebenfalls ein an der Ästhetik völlig desinteressiertes und verständnisloses Publikum und eine so einflussreiche wie blasierte Theaterkritik aufs Korn nimmt.²⁸ In diesem Punkt attackiert Bayer das verhärtete und unaufgeschlossene, das intolerante und äußerst konservative Kulturklima im Wien der Nachkriegszeit.²⁹

Das eigentliche Spiel im Spiel beginnt mit dem Auftritt des Macht und Reichtum repräsentierenden Polizeipräsidenten löwe und des blutrünstigen und gewalttätigen Polizisten apollo, der am liebsten Demonstranten totschießt. Der Polizist mit dem Knüppel in der Hand gehört ebenso zum Inventar der herkömmlichen Kasperlbühne wie die („konkreten“) Sprachspiele der beiden, doch ist er hier zu einer regelrechten Tötungsmaschine gesteigert.

Als apollo sich dem Schauspiel verweigern will, prügelt löwe ihm die Sprachformeln des Spiels mit folgenden Worten wieder ein:

satzgegenstand (gibt ihm eine ohrfeige)
und
satzaussage (gibt ihm eine ohrfeige)
hauptsatz (schlägt ihn auf die nase)
und
nebensatz (schlägt ihn auf die nase)³⁰

Sprache wird hier zum einen als Gut der Mächtigen gehandelt, die ihre Macht mit einer Gewalt durchsetzen, die innerhalb des Stücks als Mittel in keinem Verhältnis zum Zweck steht. Die unmotivierte Gewalt, die Konrad Bayers Text durchzieht, erscheint reichlich absurd; mit ihr,

²⁸ Ein ähnliches Szenario entwirft Alfred Polgar in seiner Prosaskizze „Theaterabend 1915“ (1915), in der zudem die Diskrepanz zwischen Theaterwelt und Kriegsrealität thematisiert wird.

²⁹ Ähnliche Ironisierungen des Habitus eines konventionellen Theaterpublikums finden sich übrigens auch in Handkes *Publikumsbeschimpfung* (1966/69).

³⁰ Bayer, 1996b, S. 301.

so Johann Sonnleitner, scheint sich „der Schrecken der verdrängten Geschichte“³¹ in den Text eingeschrieben zu haben. Zum anderen wird Kommunikation als kompetitives Gesellschaftsspiel beschrieben und wie ein Kartenspiel, in dem die Verteilung der guten und schlechten Sprachkarten ein Produkt des Zufalls ist, dargestellt:

löwe [...]: das ist nicht genug.
ich habe die sprache gewonnen.
sie haben die sprache verloren.
[...]
apollo: diesmal habe ich eine gute sprache.³²

Ein weiteres Indiz für die Metapher des Spiels ist, dass Gespräche gleichsam wie Spielschulden beglichen werden und man sich vom anderen nicht in die Karten blicken lassen darf.

Leitmotivisch wird die Frage nach dem Gesprächsgegenstand wiederholt, als wäre Sprechen ebenso ein Zeitvertreib wie das vom Sprecher im Prolog angekündigte Theaterstück: „und worüber wollen wir sprechen?“³³, fragt der löwe. Und auch kasperl behauptet, er würde „nur zum zeitvertreib“³⁴ sprechen.

Erst nach dem ersten Drittel des aus mehreren Blöcken montierten Stücks³⁵ betritt die titelgebende Hauptfigur kasperl die Bühne und unterbricht die Sprachreflexionen der beiden Polizisten, um den Mord an seiner Frau zu gestehen. Absurderweise wird er nicht für den Mord, sondern für die Unterlassung der schriftlichen Anmeldung des Mords bestraft sowie für die Weigerung, nach Hause zu gehen: wegen „widersetzlichkeit gegen die amts-gewalt“³⁶. Schließlich ist die Berufung, wonach er Dichter sei, Auslöser für sein Todesurteil.

Mit kasperls Auftritt geht der erste Illusionsbruch einher, denn die Zuschauer (herr a, herr b) fühlen sich von ihm gestört, was allerdings ebenso der Figurenkonvention des Kasperls entspricht wie der Frauenmord: Wie sein englischer Vorfahre Punch hat er seine Frau einfach

³¹ Sonnleitner, 2008, S. 95.

³² Bayer, 1996b, S. 301.

³³ Ebd., S. 302.

³⁴ Ebd., S. 308.

³⁵ Vgl. die partiellen Vorstufen zum Kasperlstück „qui & qua. schauspiel in aufzügen“ (o. J.), „die boxer“ (1956-) und „die begabten zuschauer. ein prolog“ (1959) u. a.

³⁶ Bayer, 1996b, S. 305.

aus dem Fenster geworfen. Allerdings wird bei Bayer kasperls Untat nicht gezeigt, sondern von ihm, dem Dichter selbst, erzählt. Er ist ein ‚Sprachtäter‘: Seine Aktivität auf der Bühne besteht in sprachlichen Äußerungen, die Botenberichte in eigener Sache sind; später wird er durch den Auftritt seiner vermeintlich toten Frau als Maulheld entlarvt. So erscheint er wie die Märchenfigur aus Grimms „Das tapferen Schneiderlein“ (1812) beziehungsweise wie der Schneider Siebentot aus Clemens Brentanos „Mährchen vom Schneider Siebentodt auf einen Schlag“ (1810–1812), das uns im Zusammenhang mit Drachs *Kasperlspiel* noch einmal beschäftigen wird: als ein Maulheld mit negativen Vorzeichen, der sich unrühmlicher Taten preist. Als Mörder versucht er seiner ‚gerechten‘ Strafe zugeführt zu werden, doch scheint ein Tötungsdelikt weniger gravierend als die Nichteinhaltung des Behördenwegs und die Nichtbefolgung behördlicher Anweisungen – eine böse Satire auf die Bürokratie, die Rechtslage und die Exekutive im Nachkriegsösterreich.

Bayers Kasperl-Dichter, Schöpfer und Geschöpf zugleich, präsentiert sich widersprüchlich: Ohne schreiben zu können, gibt er sich als Theaterdichter aus: „ollas wos sie sogn is von mia.“³⁷ Niemals spricht er davon, seine Texte niederzuschreiben: „i moch theater in den sie vuakumman.“³⁸ kasperl *macht* Theater, ohne sprachliche Notationen. Sein Kasperspiel leitet sich demnach einerseits genrekonform vom Stegreifspiel der Wandertruppen her, die für ihre Aufführungen die Handlungsverläufe nur in kurzen Canevas skizzierten – ein Textgenre, auf das H. C. Artmann gerne zurückgriff. Andererseits klingt hier auch der sprachlose Dichter aus Artmanns „Acht-Punkte-Proklamation des poetischen Actes“ (1953) an: „Es gibt einen Satz, der unangreifbar ist, nämlich der, daß man Dichter sein kann, ohne auch irgendjemals ein Wort geschrieben oder gesprochen zu haben.“³⁹

Auch die Identifizierung der Kasperlfigur mit dem Dichter ist Teil der Figurenkonvention: Immer wieder ist Kasperl die einzige Figur im Stück, welche im Bewusstsein der Fiktion lebt und die Illusion brechen kann. Alle anderen Figuren werden damit als Produkt seiner Vorstellung entlarvt beziehungsweise wird Kasperl als deren Schöpfer erkennbar. Die Kasperlspiele erhalten dadurch metadramatische Züge:

³⁷ Ebd.

³⁸ Ebd. Hervorhebung von der Verfasserin.

³⁹ Artmann, 1985, S. 9.

So nimmt Bayers kasperl seine eigene Hinrichtung vorweg, indem er ständig danach fragt; er bittet die Sprecherfigur, dem Publikum Regieanweisungen mitzuteilen, und erklärt dem Publikum nähere Zusammenhänge oder die Funktionen einzelner Figuren. Die vierte Wand zwischen der Bühne auf der Bühne und dem Publikum auf der Bühne wird, wie schon bei Tieck und Schnitzler, ständig aufgelöst.

Wenn Bayers kasperl als Dichter spricht, verwendet er Dialekt, als Figur ein Standarddeutsch, das sich jedoch in leeren Floskeln verläuft. Die Trennung der Sprachebenen ist übrigens eine Strategie, die bereits Schnitzler anwendet, indem er die Marionetten in gebundener Rede, die fiktiven ZuschauerInnen hingegen in nicht gebundener Rede sprechen lässt. Sobald der Dichter selbst als fiktive Figur entlarvt wird, spricht auch er in gebundener Rede.

Aufgrund seiner Doppelfunktion als Dichter und Spieler verläuft die Grenze zwischen Spiel und Spiel im Spiel durch die Figur kasperls, der dadurch – einmal als der eine, dann wieder als der andere sprechend – den Vorgang der Grenzüberschreitung verkörpert. Die Betonung der finanziellen Vorteile dieser Doppelfunktion ist ein Hinweis auf die prekäre finanzielle Lage der nicht-offiziösen Theaterszene. Ähnlich pragmatisch wie illusionsbrechend reagiert kasperl auf das Vorhaben des Polizisten apollo, alle Anwesenden niederzuschlagen: „und wea schaut zua?“⁴⁰ Überhaupt gibt es neben dem Kasperlstück weitere ‚Spiele im Spiel‘: Einmal fällt apollo durch einen Tobsuchtsanfall völlig aus der Rolle, weil er nicht mehr spielen mag, und wird von löwe ins Spiel zurückgeprügelt.⁴¹ Damit bricht die fiktive Realität des Schauspielers in die Bühnenhandlung ein. Ein anderes Mal wird eine Szene zweimal gespielt: Die Begegnung von kasperl und dem reporter findet zuerst als privates Treffen zwischen Freunden (im Dialekt), dann als förmliche Begegnung zweier einander verehrenden Männer (in Standarddeutsch) statt. Die durch Applaus und „Da capo!“-Rufe geforderte Szenenwiederholung ist aus dem Stegreifspiel bekannt.

Der Dialog zwischen kasperl und reporter ist das Kernstück des Dramas und in sich wiederum thematisch in mehrere Abschnitte unterteilt. Es beginnt mit einer Journalismussatire, die von der Hinterfragung von Kommunikation – einmal als kommunikationsloses Sprechen zum

⁴⁰ Bayer, 1996b, S. 315.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 301.

Zeitvertreib, ein anderes Mal als zwingend misslingendes Unterfangen – abgelöst wird: Sprechen sei „eine sehr gefährliche Unterhaltung [...], wenn man zuhört“⁴². „wenn ich ihnen etwas mitzuteilen hätte, würde ich es sein lassen. / es würde in den Sätzen hängen bleiben“⁴³, so Kasperl. „wenn man zuhört, [...] weiss man nicht [,] wie’s gemeint ist.“⁴⁴ In der anschließenden Episode von Kasperls schneller Alterung, die mit seiner exorbitanten Vermehrung einhergeht – „ich habe einen Sohn und 30 Millionen Töchter!“⁴⁵ –, erfährt die Geburtenrate eine gleichsam biblische Übersteigerung, die an das erste surrealistische Stück *Die Brüste des Tiresias* (1917) von Guillaume Apollinaire erinnert. Schließlich wird die widersprüchliche Geschichte von Kasperls Frau vermittelt. Der abschließende absurde Dialog weist den Sprachgebrauch konkreter Poesie auf.

Wie bei Tieck, Schnitzler und Drach verschmelzen schließlich das fiktive Publikum und das Bühnengeschehen: Kasperls totgesagte Frau tritt aus dem Zuschauerraum hervor und erhebt Besitzanspruch auf Kasperl. Alle helfen zusammen, den elektrischen Stuhl auf der Bühne aufzubauen – möglicherweise ein parodistisches Zitat der Bühnenscheminerie des Kurz-Bernardon im 18. Jahrhundert, freilich ins Makabre gewendet. Während das Publikum sich angesichts des in Kürze zu erwartenden Telos der Dramenhandlung – mit einem aus dem kindlichen Kasperlspielpublikum bekannten „jööö!!!!“⁴⁶ – zufrieden zeigt, ergreift Kasperl die Flucht nach vorne und rettet sich vor sprachlichen wie gesellschaftlichen Konventionen auf den Stuhl. Mit seinen letzten Worten feuert er die Mitspieler an: „los! anfangen!“⁴⁷

In dem finalen Imperativ verschmelzen die drei Bühnensituationen: die Hinrichtung des Spiels im Spiel, das Stückende – und wie bei Schnitzler (und Drach) ist auch hier, am Ende, das Zeichen zum ‚*da capo!*‘ gesetzt.⁴⁸ Mit diesem *da capo* wird ein endloser Kreislauf eröffnet, der das Theater aber nur vermeintlich zum Welt-Theater, die darin verhandelten Themen aber dennoch auf existenzielle Dimensionen

⁴² Ebd., S. 308.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ebd., S. 310.

⁴⁶ Ebd., S. 315.

⁴⁷ Ebd., S. 316.

⁴⁸ Zu den alternativ erhaltenen Schlüssen des postum erschienenen Stücks vgl. Bayer, 1996a, S. 780f.

ausweitet: Denn die Grenzen dieser Theater-Welt stimmen mit dem Sprach-Bewusstsein des Dichter-Kasperls überein: „Nur das, was im Bewußtsein der Figur des Kasperl ist, ist überhaupt existent.“⁴⁹ Den Mühen der Bürokratie, der Willkür des Polizeistaates, den Zwängen der gesellschaftlichen und kulturellen Konvention entkommt er durch den letzten selbstbestimmten Akt in mehrfacher Hinsicht – als Dichter und als vom Text etablierter Schauspieler – in Form der letztlich eigeninitiitierten Hinrichtung, man könnte es auch inszenierten Suizid nennen. Die Loslösung der Rolle vom Verfasser, der Bühnentod als Rollentod, erinnert dabei sehr stark an das Ende von Schnitzlers Stück, wenn die Marionetten von Drähten und Texten losgelöst sind und beginnen, selbstbestimmt zu agieren. Wie bei Schnitzler, der damit das „théâtre pur“ Artauds vorwegnimmt, zeigt auch Bayers Stück: „Das Theater verweigert sich der Darstellung von etwas und zieht sich auf sich selbst zurück.“⁵⁰ Andererseits könnte der Imperativ auch darauf hinweisen, dass für Kasperl das eigentliche Stück, sein Stück, erst hier beginnt und allein in dem Moment seiner Hinrichtung besteht. Dieses Spiel im Spiel im Spiel aber, das nur einen Augenblick dauern würde, zeigt den Tod als poetischen Akt.

4. Albert Drachs Kasperlgroteske – eine politische Analyse

4.1 Die Sprache ist die Welt

Auch Albert Drach eignet sich die Kasperlfigur an, indem er sie in einem Spiel im Spiel die Grenzen zwischen Fiktion und (fiktiver) Realität überschreiten lässt. Wie bei Bayer spielt die Sprache auch hier eine zentrale Rolle – doch macht Drach sie nicht selbst zum konkreten Gegenstand der Dramendialoge, sondern zeigt anhand des Sprachfindungsprozesses der Kasperlfigur, wie Manipulation über Sprache funktioniert. Albert Drachs Stück *Kasperlspiel vom Meister Siebentot*, eine sogenannte „Verkleidung in acht Bildern“, ist ein 1935 begonnener und 1955 fertiggestellter Kommentar zu Adolf Hitler, ein parodistisches Anti-Hitler-Stück.⁵¹ In dem „politischen

⁴⁹ Spalt, 1997, S. 58.

⁵⁰ Ehlers, S. 189.

⁵¹ Das zwischen 1935 und 1955 entstandene Stück wurde 1965 veröffentlicht. Albert Drach begann die Arbeit am Stück, nachdem er das von Rudolf Hess noch unredigierte Exemplar von Hitlers *Mein Kampf* (1925) gelesen hatte. Das Kasperlstück wurde 1937 um

Märchenspiel“⁵² wird Hitler als Produkt gesellschaftspolitischer Entwicklungen aufgefasst, dessen Entstehung, Entwicklung und Untergang auf der sprachlichen wie auf der Handlungsebene genau analysiert wird. Im Gegensatz zu Bayers Stück weist das Kasperlspiel *Drach* eine ereignisreiche, wenn auch nur gerafft berichtete Handlung auf, die zum besseren Verständnis der folgenden Ausführungen kurz referiert werden soll:

Ausgangs- und Endpunkt der Handlung ist – ähnlich wie bei Schnitzler – ein Platz vor der Stadt mit einer Schaubude, vor der sich eine Gruppe Menschen als Publikum versammelt hat. Der Schaubudenbesitzer präsentiert auf dieser Bühne in der Bühne die Hauptfigur, eine Puppe namens Hans Wurst oder Johann Kasperl. Damit werden der ursprünglich deutsche Hanswurst, der Anfang des 18. Jahrhunderts durch Joseph Anton Stranitzky eine Wienerische Abwandlung erfuhr,⁵³ und der Ende des 18. Jahrhunderts von Johann La Roche in Wien kreierte österreichische Kasperl als zwei Varianten desselben Spielprinzips in einer Figur vereint, was angesichts des deutsch-österreichischen ‚Anschlusses‘ 1938, der den historischen Kontext des Stückes darstellt, auch politische Implikationen hat, denn der ‚großdeutsche Geist‘ vereint die beiden zu unheilvollem Zwecke. Die Tänzerin Amanda, die einerseits Ensemblemitglied der Schaubude ist, andererseits gemeinsam mit Kasperl auf die Ebene vor der Schaubude (in die fiktive Realität) wechselt, vereint nicht nur – wie dieser – beide Handlungsebenen, sondern verkörpert als einzige noch eine weitere Ebene, indem sie vor dem geschlossenen zweiten Vorhang auf einer Trommel tanzt und die Szenen mit einem Lied ankündigt oder kommentiert.⁵⁴

Amanda ergänzt und 1939, als *Drach* bereits im südfranzösischen Exil war, um karnevaleske Elemente erweitert. Vgl. Schobel, 2014. 1967 wurde es in Darmstadt uraufgeführt, 1994 war es unter der Regie von Stephan Bruckmeier am Wiener Volkstheater zu sehen, 2018 erfolgte im Wiener Nestroytheater/Hamakom eine weitere Inszenierung unter der Regie von Ingrid Lang.

⁵² Schulte, 1993, S. 90.

⁵³ Vgl. Sonnleitner, 1996; Müller-Kampel, 2003.

⁵⁴ Die Erfindung dieses charakteristischen Elements des epischen Theaters reklamierte Albert Drach, der auch in seinem Stück „Das Passionsspiel von der Lüge und der Lächerlichkeit“ (1922–1926/1966) den an das Publikum gerichteten Song verwendet, für sich und verdächtigte Bertolt Brecht des Plagiats. Über die von Drach in jungen Jahren verehrte spätere Autorin Hedda Zinner soll eine frühe Fassung des „Passionsspiels“ dem mit ihr befreundeten Brecht in die Hände gefallen sein. Vgl. Schobel, 2002, S. 51f.

Der Schaubudenbesitzer erklärt sich selbst zum Teufel und will mit Kasperl einen Pakt schließen: Da dieser als Puppe jedoch blutleer ist, kann er den Pakt nur mit dem Blut der anderen unterzeichnen und verschreibt sich damit als Siebentot dem Teufel. Innerhalb dieser faustischen Rahmensituation entwickelt sich der eigentliche *plot* als Spiel im Spiel außerhalb der Schaubude in der Stadt, wo das Schaubudenpublikum, die Tänzerin Amanda und Kasperl auf einer neuen Handlungsebene zusammengeführt werden.

Kasperl lässt sich als Schneidermeister Johann Kasperl in der Stadt nieder, als Puppe verfügt er jedoch weder über eine eigene Sprache, noch über einen Wortschatz, um mit den StadtbewohnerInnen zu kommunizieren. Deshalb beginnt er ihre Worte, Phrasen und Sätze zu wiederholen; sein Sprachrepertoire vergrößert sich im Laufe des Stücks, wird zum Spiegel gesellschaftlicher Normen und Werte, ihrer ‚Moral‘, und verselbstständigt sich. Kasperls erster Kunde ist der Vertraute des Königs, von dem er aufgrund seiner nachgeplapperten Worte für einen bedeutenden Geheimnisträger gehalten wird. Der Besuch dieses prominenten Kunden verhilft ihm zu großem Ansehen in der Stadt, was Kasperl dazu nutzt, seine Kunden mit den immer gleichen Kasperlröcken auszustatten, sodass schließlich alle uniformiert sind. Zur Legitimierung seines Tuns gibt er vor, sich auf den König als edlen Spender berufen zu können. Die innere Gleichschaltung erfolgt vorwiegend durch den Aufbau eines (fiktiven) gemeinsamen Feindes – der „Riesen“ –, deren Bedrohung rhetorisch immer mehr gesteigert wird, bis der Kriegsausbruch von allen mit großem Jubel begrüßt wird. Nur Kasperl flüchtet sich vor dem Fronteinsatz kleintlaut ins Monturdepot, weiß nach Kriegsende jedoch seine Feigheit durch die Erfindung von Heldentaten („sieben auf einen Streich“) so geschickt zu kaschieren, dass er schließlich erfolgreich Anspruch auf das Amt des Königs erheben kann. Indem er die Worte der Mächtigen verdreht, wird Kasperl allmählich selbst der Mächtigste im Land. Den gefürchteten Riesen, die tatsächlich nichts als fiktive Ausgeburten einer diffusen Angst sind, wird der Krieg erklärt, und am brutalen Vorgehen gegen die jüdische Figur Köpfler werden die Mechanismen des Holocaust durchexerziert. Am Ende ist Kasperl zwar als Herrscher installiert, wird jedoch sukzessive seiner Betrügereien und seiner prinzipiellen Amoral und Unmenschlichkeit überführt. Als die blutleere und herzlose Kasperlfigur, die in Wirklichkeit vom Teufel beseelt ist

und von diesem in Gestalt des Schaubudenbesitzers geführt wird, sich selbst für echt hält und über einen eigenen Willen zu verfügen meint – das Motiv der autonomen (Kasperl-)Figur kommt auch bei Tieck, Schnitzler und Bayer vor –, fällt Kasperl in jenem Augenblick in sich zusammen, als die Existenz Köpflers ausgelöscht ist. Schließlich wird er vom Schaubudenbesitzer in der Maske des Schwarzen Mannes wieder auf die Kasperlbühne in der Schaubude zurückgeholt.

Die Drach'sche Parodie auf den Diktator im politischen Kasperltheater dient der Analyse politischer Machtwechsel. Sie folgt dem karnevalischen Prinzip der Umkehrung und ist als komische Bagatellisierung des Bösen ein Charakteristikum seines Schreibens.⁵⁵ Sie speist sich aus zwei weiteren intertextuellen Bezügen: dem romantischen Kunstmärchen „Das Märchen vom Schneider Siebentod auf einen Schlag“ von Clemens Brentano und dem Kaspar-Hauser-Stoff.

Während Ludwig Tieck im Metadrama *Der gestiefelte Kater* das gleichnamige Grimm'sche Hausmärchen auf die Bühne in der Bühne bringt, verleiht Drach seinem Kasperl die Züge des Tapferen Schneiderleins beziehungsweise des Schneiders Siebentod. Damit stellt er zwar auch einen Aufschneider in den Mittelpunkt, doch bringt es sein Protagonist durch missverständliche Erzählungen selbst zu Macht und Einfluss, während bei Tieck der Gestiefelte Kater beziehungsweise Hinze seinem Herrn durch narrativen Erfindungsreichtum zu Reichtum und Ansehen verhelfen will. Im Gegensatz zu Hinze, der die Untertanen des grausamen Popanz von dessen Tyrannei befreit, indem er ihn durch seinen Herrn Gottlieb ersetzt, verfährt Meister Siebentod/Kasperl nach egoistischen Prinzipien und schafft sich durch Manipulation ein eigenes Gefolge, das mit sich blindlings und untertänig völlig willkürlich verfahren lässt.

Literarisch innovativ ist Drachs *Meister Siebentod* auch in Bezug auf das Thema Sprache, welches er vor dem Hintergrund des Kaspar-Hauser-Stoffes betrachtet, womit er durchaus auch im Trend des ‚zweiten linguistic turn‘ der 1960er Jahre lag⁵⁶: Als leblose Puppe verfügt Kasperl zuerst weder über einen eigenen Willen noch über selbstständige

⁵⁵ Vgl. Preisendanz, 1998, S. 396: Neben dem Antipathos nennt Wolfgang Preisendanz als „zweites Charakteristikum der Drachschen Schreibweise, [...] moralisch gravierende, böse, empörende Dinge zu bagatellisieren, banalisieren oder in eine komische Perspektive zu rücken.“

⁵⁶ Vgl. Schmitz-Emans, 2007, S. 122f.

Gedanken oder eine eigene Sprache. Diese speisen sich vielmehr aus den stereotypen Äußerungen und den Ressentiments der Masse, die in den Riesen und in der jüdischen Bevölkerung (verkörpert durch die Figur Köpfler) ein Feindbild findet. Wie Konrad Bayers kasperl ist der Meister Siebentot eine reine Sprachfigur. Sie hat keine Geschichte, ist einfach da, weil sie da ist,⁵⁷ und agiert auf der Bühne nichts von dem, was erzählt wird, aus. Wie Peter Handkes *Kaspar*⁵⁸ im gleichnamigen Sprechstück (1967) kommt Siebentot in Abwandlung des historischen Kaspar-Hauser-Stoffes durch die Imitation des Sprechens (der anderen) zum (vermeintlich) eigenen Sprechen.

Kasperls erstes Resümee des Gehörten und Erlebten klingt beliebig und unzusammenhängend:

Amanda tanzt auf einer Trommel, aber die Trommel hat nichts davon. Der Schuster niest den Sonnenschein zurück, aber da ist kein Sonnenschein mehr dabei, darum sind wir gemeine Menschen. Franz hat der Mitzi das Kleid versetzt. Darum muß sie achtgeben, weil einer, der sich's leisten kann, mit keiner Rinnäsigen geht. Aus einer Schande wird keine Ehre, und man muß trotzdem lernen. Man lernt aber nur durch's Leben, und die Anständigkeit führt zu nichts. Wir sind Männer und verstehn uns durch den Dienst. Man braucht aber nichts zu kapiieren.⁵⁹

Eine Sprache außerhalb des Floskelhaften, des Konventionellen, der Phrase gibt es nicht. Vielmehr verformt die Sprache das Individuum, macht es den anderen gleich, indoktriniert es, während die Versuche individuellen Sprechens scheitern: „Ich möcht ein solcher werden wie einmal ein anderer gewesen ist“⁶⁰ – heißt der Stehsatz bei Handke; so wird die Unmöglichkeit sprachlicher Identitätsfindung formuliert. Die aus der fehlenden Individuation resultierende Austauschbarkeit wird

⁵⁷ Vgl. dazu Gerhard Rühm, der in seinen „grundlagen des neuen theaters“ [1962] schreibt: „[...] hier wird nichts vorgetäuscht, nichts beschrieben und nichts erzählt. es verhält sich so, wie es geschieht, und es geschieht jetzt und da, unter diesen oder jenen umständen (gegebenheiten). form und inhalt, darsteller und dargestelltes sind identisch. es ist immer gegenwart.“ Rühm, 1972, S. 278.

⁵⁸ Im Gegensatz zu Handke kombiniert Drach die traditionelle Kasperlfigur mit dem Kaspar Hauser-Stoff, um den nationalsozialistischen Diktator Hitler als Produkt der Gesellschaft zu entlarven. Drach hat später übrigens immer wieder behauptet, Handke habe sich in seinem *Kaspar* von seinem drei Jahre früher veröffentlichten Kasperlspiel inspirieren lassen.

⁵⁹ Drach, 1965, S. 15.

⁶⁰ Handke, 1967, S. 14.

im Stück *Kaspar* durch das Auftauchen mehrerer identischer Kasparfiguren zum Ausdruck gebracht. Auch Drachs Kasperl verliert seine vorsprachliche Individualität, sobald er durch die Sprache ‚zivilisiert‘ und in der Ordnung sozialisiert ist. Der große Unterschied besteht allerdings darin, dass bei Drach die Uniformierung von Kaspar auszugehen scheint, der durch die Kasperljacke, die Schreckensimaginationen der Riesen und besonders durch die Sprache alle gleichmacht. Doch darf hier nicht vergessen werden, dass Kasperl erst durch die Uninformiertheit und Naivität der Leute, durch ihre Sprache und damit durch ihre Gedanken zum Meister Siebentot gemacht wird, der sie dann tyrannisiert. Das Nachplappern geht in ein Vorgaukeln über. Als Machtmensch macht Kasperl alle anderen zu Kasperln, indem er ihnen die von ihnen aufgeschnappten Phrasen wieder zurückgibt. In einer Verteidigungsrede in eigener Sache fasst er die wichtigsten Floskeln der Machtergreifung zusammen: „Ob es auch ein Witz war, jetzt ist’s ernst. Aus der Schande mach ich die Ehre. Ich hab die sieben erschlagen. Welche das waren, das ist gleich. Ich hab die Riesen besiegt. Ob es sie gibt oder nicht, das war ich.“⁶¹

Drach stellt in seinem Kasperlspiel somit den Prozess einer umfassenden sprachlichen ‚Uniformierung‘ und ideologischen Gleichschaltung dar. Kasperl wird mächtig, weil er die Parolen des rabiaten Pöbels nicht nur aufnimmt, sondern potenziert zurückschleudert. Damit ist das Stück, wie Daniela Strigl treffend schreibt, „eine Parabel auf die Erfolgsgeschichte der Hitlerschen Phrasen“⁶². Die Struktur des Spiels im Spiel unterstützt dabei die Allegorie des politischen Totalitarismus. Kasperls Unwesen kann aufgrund der Auflösung der Dramengrenze immer weitere Kreise ziehen: „Alle spielen mit“⁶³, kündigt Kasperl die Prämisse des Kasperlspiels an.

Bei Handke, Drach und Bayer ist die Welt *in* der Sprache, beziehungsweise die Sprache *die* Welt. Der Bezug zum berühmten Diktum Ludwig Wittgensteins in seinem *Tractatus logico-philosophicus* (1921), mit dem sich die Autoren der sogenannten Wiener Gruppe, insbesondere Gerhard Rühm, Oswald Wiener und Konrad Bayer intensiv auseinandersetzten, ist offensichtlich: „5. 6 *Die Grenzen meiner Sprache*

⁶¹ Drach, 1965, S. 65.

⁶² Strigl, 2005.

⁶³ Drach, 1965, S. 13.

bedeuten die Grenzen meiner Welt.“⁶⁴ Handkes Kaspar endet mit dem wiederholten Verweis auf „Ziegen und Affen“, zu dem er sich allerdings sprachlos – und in Distanznahme zu seiner Umwelt⁶⁵ – verhält. Bayers kasperl lässt sich mit Hilfe des elektrischen Stuhls aus der (fiktiven) Welt schaffen, mit ihm lösen sich allerdings auch das Stück, das Personal und die Diegese auf. Drachs Kasperl aber fällt erst in dem Augenblick zusammen, als das personifizierte Feindbild Köpfler nicht mehr da ist – ein Kommentar zu Hitlers antisemitischer Propaganda.

4.2 „Moral ist, wenn man moralisch ist.“

Drachs Kasperl unterscheidet sich von Handkes Kaspar u. a. dadurch, dass er nicht nur Objekt der Manipulation (durch den Schaubudenbesitzer/Teufel) ist, sondern auch selbst manipuliert. Seine ‚Einsager‘ sind nicht wie bei Handke neutrale Stimmen, sondern die einfachen Menschen auf der Straße, deren Sätze er neu kontextualisiert und, indem er die Menschen damit negativ manipuliert, letztendlich wieder gegen sie wendet. Kasperl erscheint, so gesehen, als Handlanger des Bösen, der wiederum Böses schafft. Damit ist allerdings ein ebenso schwieriger Punkt der Interpretation erreicht wie in Schnitzlers *Zum großen Wurstel* mit dem Auftritt des Unbekannten, dessen Ursprung, ob göttlich oder teuflisch, in Frage steht.⁶⁶ Ähnlich verhält es sich mit dem Schaubudenbesitzer, der selber die Fäden des Kasperlspiels zieht. Beide sind, da außerhalb des Spiels im Spiel stehend, autonome Figuren.

Doch während Schnitzler die existenzielle Frage nach dem Ursprung der bösen Kräfte – selbst in der Verneinung – noch auf ein unbekanntes göttlich-diabolisches Prinzip bezieht, lässt Drach den Menschen für sein übles Treiben – ungeachtet der behaupteten Moral – nicht aus der Verantwortung. Hinter dem Teufel in seinem Stück versteckt sich in Form des Schaubudenbesitzers ein Mensch. Und auch für die Durchsetzung des Bösen macht er am Beispiel der sprachlichen wie ideologischen Projektionsfigur Kasperl das Individuum ebenso verantwortlich wie die Gesellschaft.

⁶⁴ Wittgenstein, 1963, S. 89.

⁶⁵ Vgl. Schmitz-Emans, 2007, S. 130f.

⁶⁶ Vgl. Schnitzler, 1978, S. 142: „Folg’ ich der Himmlischen ... der Hölle Ruf? / Ist es Gesetz – ist’s Willkür, die mich schuf? / Bin ich Gott? ... ein Narr? ... bin euresgleichen? / Bin ich ich selber – oder nur ein Zeichen?“

Albert Drach, der nachweislich ein Schnitzler-Leser war,⁶⁷ lässt am Ende des *Kasperlspiel vom Meister Siebentot* Kasperl wieder in seine ursprüngliche Rolle zurückkehren. Während sich bei Schnitzler die Marionetten durch den Schlag des Unbekannten vom Plan des Dichters emanzipieren und unkontrolliert ihr wildes Wesen treiben, wird Drachs sich verselbstständigender Kasperl vom Schaubudenbesitzer (in der Rolle des Teufels) wieder in seine Rolle als Bühnenfigur zurückbeordert: „Genug! Die Riesen zertrampeln das Haus. [...] Ich brauche dich noch. Denn morgen spielen wir in den Trümmern Theater.“⁶⁸ Die mit dem Krieg konnotierten Riesen und die auf den Krieg verweisenden Trümmer verankern den Satz im zeitgeschichtlichen Kontext des Stücks. Tatsächlich wurde im Krieg an der Front wie im Hinterland zu ideologischen oder patriotischen Zwecken – auch zwischen Trümmern und neben Schützengraben – Kasperltheater gespielt, doch klingt in diesem Satz auch das politische Kasperltheater an, das Albert Drach in seinem Kasperlstück zur Schau stellt. Mit dem „da capo“⁶⁹ am Ende des Stückes verweist Drach auf die Unmöglichkeit, aus der Geschichte zu lernen. Die letzten Worte des Kasperl lauten denn auch: „Meine Damen und Herren, und morgen komme ich wieder.“⁷⁰ Drach zeigt damit die Uniformierung, Entmündigung und Gleichschaltung der Massen durch einen Narren als Konstante der Geschichte auf. Drachs Spiel im Spiel markiert das Kasperlspiel des Diktators als ein Kapitel in der Menschheitsgeschichte, das zwar irgendwann zu Ende geht, allerdings jederzeit wiederholt werden kann. Der vermeintliche Held Meister Siebentot wird als Kasperlpuppe, als willenloser Handlanger des Prinzips des Bösen entlarvt, der je nach vorherrschender Moral die gesellschaftliche Ordnung repräsentiert, aber zugleich auch unterläuft.

Ohne zu moralisieren, kreist Drachs Werk um den Moralbegriff. Immer wieder hat der Autor auf die willkürliche Setzung von Moralbegriffen durch ein Zitat aus Büchners *Woyzeck* (1837/1879) aufmerksam gemacht: „Moral ist, wenn man moralisch ist.“⁷¹ Ein solcher Begriff von Moral, der von einer Elite willkürlich bestimmt (und demnach auch

⁶⁷ In Albert Drachs Privatbibliothek befinden sich zwei Werkausgaben von Arthur Schnitzler.

⁶⁸ Drach, 1965, S. 62.

⁶⁹ Gross, 1981, weist auf die zirkuläre Form hin, die sich aus der Entwicklung der Kasperlfigur von der Puppe zum Schneider, zum Helden, zum Befehlshaber/König und zurück zur Puppe ergibt.

⁷⁰ Drach, 1965, S. 62.

⁷¹ Vgl. Drachs Essay „Moral, das ist, wenn man moralisch ist oder Die große Hure Babylon“ in: Drach, 1994, sowie seine Büchner-Preisrede in: Drach, 1988.

verändert) wird und von der auf solche Weise unterdrückten Masse eingehalten werden muss, entspricht der Doppelmoral, die Immanuel Kants moralphilosophischen kategorischen Imperativ konterkariert. Im leitmotivisch zitierten Kerngedanken des Kasperlspiels wird die Volatilität der ‚Moral‘ thematisiert: „Wenn eine neue Mode aufkommt oder bloß eine neue Moral, kann aus einer Schande noch eine Ehre werden.“⁷² Albert Drach zitiert damit die zentralen Begriffe der nationalsozialistischen Moral: Schande und Ehre.⁷³ Im Kasperlspiel kommt der Paradigmenwechsel durch die Gleichschaltung und Uniformierung der BürgerInnen zum Ausdruck, eignet sich der Kasperl durch seine Vielgestaltigkeit doch ideal zur Kippfigur: In diesem Fall wandelt sie sich von einer vom Puppenspieler abhängigen Puppe zum (scheinbar) autonom und willkürlich agierenden politischen Drahtzieher. Wer die Spielregeln menschlicher Kommunikation und gesellschaftlicher Hierarchien beherrscht, kann sich einen Weg nach oben bahnen, ohne sich durch Weisheit, Wissen, Können oder visionäre Inhalte vor den anderen auszeichnen zu müssen, oder wie Ferdinand Schmatz dieses gesellschaftspolitische Phänomen einmal treffend formuliert hat: SPRACHE MACHT GEWALT.⁷⁴ Wie bei Konrad Bayer wird Sprache auch in Drachs Kasperlspiel als ein Herrschaftsinstrument gezeigt, als Repräsentation einer Ordnung, die auf Gewalt und Indoktrination aufbaut. Sprechen ist somit Handeln im Sinne von Herrschen und Beherrscht-Werden/Sich-beherrschen-Lassen.

5. Resümee

5.1 Markierung einer Krisenzeit

Durch die vergleichende Analyse der Intertextualität in Konrad Bayers und Albert Drachs ‚Kasperlstücken‘ werden neben den Gemeinsamkeiten auch die grundlegenden Unterschiede sichtbar. Dass innerhalb ein und derselben Figur eine solche Spannbreite an Semantisierungen möglich ist, liegt an der Wandelbarkeit der Kasperlfigur, die konventionellerweise weder psychologisiert noch individualisiert, weder Charakter noch Typus ist, sondern als Spielprinzip der Lustigen Figur zur gesellschaftskritisch motivierten Subversion durch das Karnevaleske

⁷² Drach, 1965, S. 15.

⁷³ Vgl. Gross, 2010.

⁷⁴ Schmatz, 1994.

dient, weshalb die Figur je nach zeitgenössischem Kontext adaptierbar sein muss. Die Komik der Stücke gestaltet sich allerdings angesichts ihres Ausgangs makaber.

Die Autoren nehmen in der Gestaltung der Kasperlfigur durchaus intertextuelle Anleihen:

Kasperl wird als Dichter⁷⁵ beziehungsweise als Quelle der Fiktion dargestellt, wobei er bei Bayer als sich selbst schaffende und wieder auslöschende, ihre Fäden selbst in der Hand haltende Figur Sinnbild der Kunstautonomie ist, während Drach damit die von einem diabolisierten Kasperl ausgehende Konstruktion einer politischen Bewegung darstellt.

Kasperl wird wie bei Schnitzler mit dem Tod in Verbindung gebracht: auf radikale Weise bei Bayer, dessen Stück im Moment von Kasperls Tod auf dem elektrischen Stuhl endet; bei Drach als Inbegriff des politischen Spiels, das ohne einen Feind schnell in sich zusammenfallen kann. Somit markiert Kasperl Ursprung und Ende der an ihn gebundenen Fiktion.

Kasperl ist das Sinnbild des avantgardistischen Kerngedankens künstlerischer Emanzipation und Innovation: In allen vier Stücken löst er sich vom Dramentext und seiner darin festgeschriebenen Rolle.

Kasperls Rolle markiert damit den Illusionsbruch, der bei Bayers und Drachs Kasperl sogar durch die Figur selbst hindurchläuft. Damit wird auch die metadramatische Selbstreflexion in Gang gesetzt, die durch das Spiel im Spiel unterstützt wird. Während es bei Tieck, Schnitzler und Bayer dabei um produktions- wie rezeptionsästhetische Kritik an konventionellen Theaterformen geht, stellt Drach damit den Faschismus als Kasperltheater aus.

Überhaupt markieren alle vier Stücke ihre Entstehungszeit als Übergangs- und Krisenzeit: Tieck wehrt sich gegen die Mode der Aufklärung, Schnitzler gibt der heterogenen Formsuche der Moderne und ihrer Ismen Ausdruck, und Bayer thematisiert die Isolation des Experimentellen in der restaurativen Nachkriegszeit. Nur Drach instrumentalisiert seinen Kasperl zu einer dezidierten politischen Warnung vor den Mechanismen des faschistischen Populismus, dessen Siegeszug sich Ende der 1930er Jahre bereits deutlich abzeichnete.

⁷⁵ Tiecks Hanswurst will am Ende selbst ein Stück schreiben; Schnitzlers Dichter wird als Wurstel bezeichnet.

Eine Innovation gegenüber den Prätexten besteht darin, dass die Kasperlfigur bei Tieck nur als Nebenfigur des weisen Narren und bei Schnitzler als sinnentleertes Repertoireteil fungiert, in den jüngeren Stücken aber ist er der zentrale Protagonist. Während bei Bayer der Kasperl zwischen brutalem Punch und sensiblem Dichter oszilliert, dessen destruktive Kraft sich am Ende radikal gegen sich selbst wendet, macht Drach aus der Figur einen von bösen Kräften gelenkten „Killerkasper“⁷⁶. Das enorme Gewaltpotenzial kann demnach als auffälligste Neuerung der Kasperlfigur betrachtet werden.

5.2 Experimentelles Theater

Die weitaus bedeutendere Innovation, die beide Stücke als literarische Experimentierräume erkennbar macht, ist der Fokus auf die Sprache, die eigentliche Hauptfigur. Nicht die Bühne ist hier die Welt, sondern die Sprache. Die Dramen sind nichtmimetische Sprachkunst, deren Artifizialität mehrfach – durch sprachliche Verfremdung, Illusionsbruch und metadramatische Elemente – ausgestellt wird. Zeigt Bayer den Dichter kasperl als eine Sprachfigur, deren Individualität von den Sprachkonventionen und der Unmöglichkeit von Kommunikation demontiert wird, so führt Drach vor, wie die Figur auf offener Bühne allein durch Sprachschablonen erst montiert wird.

Konrad Bayers *kasperl am elektrischen stuhl* und Albert Drachs *Kasperlspiel vom Meister Siebentot* sind damit eindeutig dem experimentellen Drama zuzuordnen, wobei sie deutlich unterschiedliche Positionen markieren. Konrad Bayer greift den sprachkritischen Impetus der Vorkriegsavantgarden wieder auf, um kasperl als nach Kunstautonomie strebenden Dichter mit den literarischen Techniken der Konkreten Poesie zu radikalisieren. Das in der Figurenkonvention angelegte sprachspielerische Element macht Kasperl unter den Autoren der Wiener Gruppe populär. Die illusionsbrechende Struktur des Spiels im Spiel könnte jenes zeitgleich interferierende Nebeneinander von konkretem Erleben und unbeteiligter Beobachtung des Konstruierens des Erlebten ermöglichen, das Oswald Wiener als kaum realisierbare Grundvoraussetzung eines literarischen Experiments betrachtete.⁷⁷

⁷⁶ Schulte, 1993, S. 129.

⁷⁷ Vgl. Wiener, 1979.

Albert Drach amalgamiert die Kasperl- mit der Kaspar Hauser-Figur und instrumentalisiert das künstliche Sprachgeschöpf für die Analyse zeitgenössischer politischer Entwicklungen. Sein striktes Konzept der gesellschaftlich gesteuerten Sprachfindung als Chiffre populistischer Mechanismen des Faschismus, das er konsequent auf sein inhaltliches Material (Märchenstoffe, Kaspar Hauser, Kasperlfigur, Spiel im Spiel) anwendet, stellen das Stück in den Kontext literarischer Experimente, die eng an naturwissenschaftlichen Verfahren orientiert sind und in den 1960er und 1970er Jahren in der Literatur und Literaturwissenschaft eingehend diskutiert wurden. Drachs literarisches Experiment geht demnach über den Fokus auf Sprache und Form hinaus und zielt auch auf gedanklich-inhaltliche Experimente ab.

Wendelin Schmid-Dengler warnt – mit einer Spitze gegen Peter Bürgers Avantgarde-Theorie – vor der Geringschätzung einer Neo-Avantgarde, die Motive, Themen, Stile historischer Avantgarden wiederaufgreift: „Immer wieder ist man darauf aus, sich dieses Kasperls zu versichern, nur um ihn mundtot zu machen und [...] ihm] seine Entbehrlichkeit zu attestieren. Mit der Geste des Theoretikers wird die Neo-Avantgarde auf der Schutthalde des Überholten abgeladen.“⁷⁸ Die hier skizzierte Geschichte der wandelbaren Kasperlfigur kann als Beweis dieser These gelten. Obwohl über die Jahrhunderte hinweg immer wieder als *agent provocateur* der Literatur eingesetzt, wirkt sie aufgrund der steten Neukontextualisierung niemals veraltet. Ihre unaufhörliche Wiederverwendung – auch in literarischen Experimentierräumen – zeigt, dass das Experiment partiell durchaus auch auf Tradiertem fußen kann; erst Sprache und Konzept schaffen den Kontext des Experimentellen.

Literaturverzeichnis

- ARTMANN, H. C., 1995. die mißglückte luftreise. ein kasperlstück samt einem nachzug. In: H. C. ARTMANN. *ein engel hilft mir früh aufstehn. Arbeiten für das Theater 2*. München, Salzburg: Klaus G. Renner, S. 5–31. ISBN 3927480320
- ARTMANN, H. C., 1985. Acht-Punkte-Proklamation des poetischen Actes. In: Gerhard RÜHM, Hrsg. *Die Wiener Gruppe: Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte – Gemeinschaftsarbeiten – Aktionen*. Erweiterte Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 9–10. ISBN 3498073001

⁷⁸ Schmidt-Dengler, 1994, S. 92.

- BACHTIN, Michail M., 1990. *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt am Main: Fischer. ISBN 3596274346
- BAYER, Konrad, 1996a. *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. Gerhard Rühm. Überarbeitete Neuauflage. Wien: Klett-Cotta. ISBN 9783608939057
- BAYER, Konrad, 1996b. *kasperl am elektrischen stuhl*. In: Konrad BAYER. *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. Gerhard Rühm. Überarbeitete Neuauflage. Wien: Klett-Cotta, S. 296–316. ISBN 9783608939057
- BAYERDÖRFER, Hans-Peter, 2014. *Marionetten. Drei Einakter (1906)*. In: Christoph JÜRGENSEN, Wolfgang LUKAS und Michael SCHEFFEL, Hrsg. *Schnitzler-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart u. a.: Metzler, S. 119–123. ISBN 9783476024480
- BERNSTENGEL, Olaf, Gerd TAUBE und Gina WEINKAUFF, Hrsg., 1994. *„Die Gattung leidet tausend Varietäten...“ Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel*. Frankfurt am Main: Wilfried Nold. ISBN 392220657
- BRAUN, Karlheinz, 1981. *Konrad Bayer und das Theater*. In: Gerhard RÜHM, Hrsg. *Konrad Bayer Symposion Wien 1979*. Linz: edition neue texte, S. 17–24. ISBN 3900292205
- BRENTANO, Clemens, 1983. *Das Märchen vom Schneider Siebentot auf einen Schlag*. In: Clemens BRENTANO. *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe veranstaltet vom Freien deutschen Hochstift*. Hrsg. v. Jürgen Behrens, Wolfgang Frühwald, Detlev Lüders. Band 17: Prosa II. *Die Märchen vom Rhein. Text – Lesarten und Erläuterungen*. Hrsg. v. Brigitte Schillbach. Stuttgart u. a.: Kohlhammer [Frankfurter Brentano-Ausgabe], S. 302–331. ISBN 9783170074996
- BUCHER, André, 1992. *Die szenischen Texte der Wiener Gruppe*. Bern u. a.: Peter Lang. ISBN 3261045248
- BÜRGER, Peter, 1974. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN 3518107275
- DOPPLER, Alfred, 1987. *Die „Wiener Gruppe“ und die literarische Tradition*. In: Wendelin SCHMIDT-DENGLER, Hrsg. *Die Wiener Gruppe. Walter-Buchebner-Literaturprojekt*. Wien: Walter-Buchebner-Ges., S. 60–68. ISBN 3205050894
- DRACH, Albert, 1994. *Moral, das ist, wenn man moralisch ist oder Die große Hure Babylon*. In: Albert DRACH. *Ironie vom Glück. Kleine Protokolle und Erzählungen*. München, Wien: Hanser, S. 231–237. ISBN 9783446178519
- DRACH, Albert, 1988. *Die „ehrenwerte Gesellschaft“ und die Literatur*. In: *JbDA 1988*, S. 120–122. ISSN 00703923
- DRACH, Albert, 1965. *Das Spiel vom Meister Siebentot*. In: Albert DRACH. *Das Spiel vom Meister Siebentot und weitere Verkleidungen*. München, Wien: Langen-Müller, S. 7–70.

- EDER, Thomas, 2003. *Unterschiedenes ist / gut. Reinhard Priessnitz und die Repoetisierung der Avantgarde*. München: Fink. ISBN 3770538137
- EHLERS, Katrin, 1997. *Mimesis und Theatralität. Dramatische Reflexionen des modernen Theaters im ‚Theater auf dem Theater‘ (1899–1941)*. Münster u. a.: Waxmann. ISBN 9783770538133
- GROSS, Raphael, 2010. *Anständig geblieben. Nationalsozialistische Moral*. Frankfurt am Main: S. Fischer. ISBN 9783100287137
- GROSS, Ruth V., 1981. Kaspar/Kasperl: Repetition and Difference in Handke and Drach. In: *The German Quarterly*. 54(2), S. 154–165. ISSN 00168831
- GRUND, Uta, 2002. *Zwischen den Künsten: Edward Gordon Craig und das Bildertheater um 1900*. Berlin: Akademie Verlag. ISBN 9783050037219
- HANDKE, Peter, 1967. *Kaspar*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN 9783518103227
- HÜTTLER, Michael, 2005. Kasperl als Aktionist oder: Wiener Volkskomödie trifft Wiener Aktionismus. In: *Maske und Kothurn*. 51(4), S. 350–364. ISSN 00254606
- KAAR, Sonja, Kristian MILLECKER und Alexandra MILLNER, 2003. *Donauweibchen, Dracula und Pocahontas*. H. C. Artmanns Mythenspiele. Wien: Edition Praesens. ISBN 9783706901598
- LANDFESTER, Ulrike, 1997. „...die Zeit selbst ist thöricht geworden ...“ Ludwig Tiecks Komödie *Der gestiefelte Kater* (1797) in der Tradition des Spiel im Spiel-Dramas. In: Walter SCHMITZ, Hrsg. *Ludwig Tieck. Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit*. Tübingen: Niemeyer, S. 101–133. ISBN 3484107405
- LE BŒUF, Patrick, 2010. On the Nature of Edward Gordon Craig’s Über-Marionette. In: *New Theatre Quarterly* [online]. 26(2), S. 102–114 [Zugriff am: 15.09.2019]. ISSN 14740613. Verfügbar unter: <https://doi:10.1017/S0266464X10000242>
- LYONS, Charles R., 1964. Gordon Craig’s Concept of the Actor. In: *Educational Theatre Journal*. 16(3), S. 258–269.
- MILLNER, Alexandra, 2010. Kasperl als Dichter: Über die Lustige Figur in H. C. Artmanns Stücken. In: Marc-Oliver SCHUSTER, Hrsg. *Aufbau wozu. Neues zu H. C. Artmann*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 147–154. ISBN 9783826042980
- MILLNER, Alexandra, 2005. Kasperl im Wandel der Gewänder. Zur Geschichte eines Spielprinzips. In: Alexandra MILLNER, Hrsg. *Niemand stirbt besser. Theaterleben und Bühnentod im Kabinetttheater*. Wien: Sonderzahl, S. 131–145. ISBN 9783854492405

- MILLNER, Alexandra, 2003. Dracula in der Nussschale. In: Sonja KAAR, Kristian MILLECKER und Alexandra MILLNER, 2003. *Donauweibchen, Dracula und Pocahontas. H. C. Artmanns Mythenspiele*. Wien: Edition Praesens, S. 73–110. ISBN 9783706901598
- MÜLLER-KAMPEL, Beatrix, 2003. *Hanswurst, Bernardon, Kasperl: Spaßtheater im 18. Jahrhundert*. Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöningh. ISBN 9783506758125
- PHILIPPOFF, Eva, 1996. Der Tod als Wurstel. Parodistisches in Arthur Schnitzlers Bursche *Zum großen Wurstel*. In: Wendelin SCHMIDT-DENGLER, Klaus ZEYRINGER und Johann SONNLEITNER, Hrsg. *Komik in der österreichischen Literatur*. Berlin: Erich Schmidt, S. 155–165. ISBN 9783503037520
- PORTENKIRCHNER, Andrea, 1996. „kaspar ist tot“. *Komische Strategien der Wiener Gruppe*. In: Wendelin SCHMIDT-DENGLER, Klaus ZEYRINGER und Johann SONNLEITNER, Hrsg. *Komik in der österreichischen Literatur*. Berlin: Erich Schmidt, S. 235–262. ISBN 9783503037520
- PREISENDANZ, Wolfgang, 1998. Komik als Komplement der Erfassung von Kontingenzen. In: Gerhart von GRAEVENITZ, Hrsg. *Kontingenz*. München: Fink, S. 383–400. ISBN 9783770532636
- RAUSCH, Mechthild, 1972. Punch und Putschenelle. In: Gerald BISINGER, Hrsg. *Über H. C. Artmann*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 166–177.
- RÜHM, Gerhard, 1972. *hanswurststücke*. In: Gerhard RÜHM. *Ophelia und die Wörter*. Neuwied, Darmstadt: Hermann Luchterhand, S. 63–75.
- SCHMATZ, Ferdinand, 1994. *SPRACHE MACHT GEWALT. Stich-Wörter zu einem Fragment des Gemeinen*. Wien: Sonderzahl. ISBN 9783854490586
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin, 2000. Parodie und Reduktion. Die Wiener Volkskomödie und das Theater der Wiener Gruppe. In: Thomas EDER und Klaus KASTBERGER, Hrsg. *Schluß mit dem Abendland! Der lange Atem der österreichischen Avantgarde*. Wien: Paul Zsolnay. Reihe *Profile* 3(5), S. 27–40. ISBN 3552049665
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin, 1999. Gerhard Rühm und die Wiener Komödie. In: Kurt BARTSCH und Stefan SCHWAR, Hrsg. *Gerhard Rühm*. Dossier 15. Graz, Wien: Droschl, S. 106–116. ISBN 3854205295
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin, 1994. Die Einsamkeit des Kasperls als Langstreckenläufer. Ein Versuch zu H. C. Artmanns und Konrad Bayers Dramen. In: Wendelin SCHMIDT-DENGLER, Hrsg. *verLOCKERUNGEN. Österreichische Avantgarde im 20. Jahrhundert. Studien zu Walter Serner, Theodor Kramer, H. C. Artmann, Konrad Bayer, Peter Handke und Elfriede Jelinek. Ergebnisse eines Symposiums Stanford Mai 1991*. Wien: Edition Praesens, S. 75–93. ISBN 3901126597

- SCHMITZ-EMANS, Monika, 2007. *Fragen nach Kaspar Hauser: Entwürfe des Menschen, der Sprache und der Dichtung*. Würzburg: Königshausen & Neumann. ISBN 9783826036514
- SCHNITZLER, Arthur, 2019. Werkauswahl/Zum großen Wurstel/Entstehungsgeschichte. In: *Arthur Schnitzler digital. Digitale historisch-kritische Edition* [online] (Werk 1905 bis 1931). [Zugriff am: 15.06.2019]. Verfügbar unter: <https://www.arthur-schnitzler.org/edition/entstehungsgeschichtetext/10118>
- SCHNITZLER, Arthur, 1978. Zum großen Wurstel. In: Arthur SCHNITZLER. *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Das dramatische Werk*. Bd. 4. Frankfurt am Main: Fischer, S. 119–142. ISBN 3596219701
- SCHOBEL, Eva, 2014. Biografie. In: *Albert Drach – Leben und Werk* [online]. [Zugriff am: 16.06.2019]. Verfügbar unter: www.albert-drach.at
- SCHOBEL, Eva, 2002. *Albert Drach: Ein wütender Weiser*. Salzburg, Wien: Residenz. ISBN 3701713146
- SCHÖPFLIN, Karin, 1993. *Theater im Theater: Formen und Funktionen eines dramatischen Phänomens im Wandel*. Frankfurt am Main u. a.: Lang. ISBN 3631455607
- SCHULTE, Reinhard, 1993. *Albert Drach und sein Theater*. Tübingen: Eigenverlag.
- SONNLEITNER, Johann, 2008. Die Literatur der Wiener Gruppe und der Zivilisationsbruch. In: Thomas EDER und Juliane VOGEL, Hrsg. *verschiedene sätze treten auf. Die Wiener Gruppe in Aktion*. Wien: Paul Zsolnay. Reihe Profile 11(15), S. 87–96. ISBN 9783552054448
- SONNLEITNER, Johann, 1996. Nachwort. In: Joseph Anton STRANITZKY, Joseph Felix KURZ, Philipp HAFNER, Joachim PERINET und Adolf BÄUERLE. *Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie*. Hrsg. u. mit einem Nachwort versehen v. Johann Sonnleitner. Salzburg: Residenz, S. 331–382. ISBN 3701710287
- SPALT, Lieselotte, 1997. *verbrechen oder wunder: ein vollständiger mensch. zu Konrad Bayers „kasperl am elektrischen stuhl“* [Diplomarbeit]. Wien: Universität Wien.
- STRIGL, Daniela, 2005. „Gott schläft noch immer“. In: *Der Standard* [online]. 26.–28.03.2005 [Zugriff am: 03.10.2019]. Verfügbar unter: <https://www.derstandard.at/story/1994384/gott-schlaeft-noch-immer--eine-wuerdigung>
- SUROWSKA, Barbara, 2003. Sichtbare und unsichtbare Fäden. Über das Schnitzler'sche Marionettenspiel „Zum großen Wurstel“ und seine Vorlage, den „Gestiefelten Kater“ Ludwig Tiecks. In: Konstanze FLIEDL, Hrsg. *Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert*. Wien: Picus, S. 330–350. ISBN 3854524692

- TAUBE, Gerd, 1994. Lustige Figur versus komisches Spielprinzip. Wandel und Kontinuität volkskultureller Ausdrucksformen. In: Olaf BERNSTENGEL, Gerd TAUBE und Gina WEINKAUFF, Hrsg. „*Die Gattung leidet tausend Varietäten...*“ *Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel*. Frankfurt am Main: Wilfried Nold, S. 39–60. ISBN 3922220657
- TIECK, Ludwig, 1985. Der gestiefelte Kater. Ein Kindermärchen in drei Akten, mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge [1797]. In: Ludwig TIECK: *Schriften in zwölf Bänden. Bd. 6: Phantasia*. Hrsg. v. Manfred Frank. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, S. 490–566. ISBN 3618614608
- VOGEL, Juliane, 2008. Auftritte, Vortritte, Rücktritte: Konrad Bayers theatrale Anthropologie. In: Thomas EDER und Juliane VOGEL, Hrsg. *verschiedene sätze treten auf: Die Wiener Gruppe in Aktion*. Wien: Paul Zsolnay. Reihe *Profile* 11(15), S. 29–38. ISBN 9783552054448
- VOGEL, Juliane, 1994. Hofmannsthals und Schnitzlers Dramen. In: Hans Joachim PIECHOTTA, Ralph-Rainer WUTHENOW und Sabine ROTHMANN, Hrsg. *Die literarische Moderne in Europa. Bd. 2: Formationen der literarischen Avantgarde*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 283–303. ISBN 3531125125
- VOLLMER, Hartmut, 2011. *Die literarische Pantomime. Studien zu einer Literaturgattung der Moderne*. Bielefeld: Aisthesis. ISBN 9783895288395
- WEINBERGER, G. J., 2002. The „Unbekannte“ in Arthur Schnitzler’s *Zum großen Wurstel*. In: Ian FOSTER und Florian KROBB, Hrsg. *Arthur Schnitzler: Zeitgenossenschaft / Contemporaneities*. Bern u. a.: Peter Lang, S. 307–313. ISBN 3906768201
- WIENER, Oswald, 1979. Einige Gedanken über die Aussichten empirischer Forschung im Kunstbereich und über Gemeinsamkeiten in der Arbeit von Künstlern und Wissenschaftlern. In: Siegfried J. SCHMIDT, Hrsg. *Empirie in Literatur- und Kunstwissenschaft*. München: Fink, S. 182–189. ISBN 3770517040
- WITTEGENSTEIN, Ludwig, 1963. *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt am Main: edition suhrkamp. ISBN 3518100122
- ZECHNER, Evelyn, 2011. „Kasper saust von Sieg zu Sieg“. Sozialhistorische und soziologische Studien zu ausgewählten Puppenspielen aus der Zeit des Ersten Weltkriegs. In: *LiTheS* [online]. Sonderband 2 (November 2011) [Zugriff an: 15.06.2019]. ISSN 20716346. Verfügbar unter: http://lithes.uni-graz.at/lithes/11_sonderband_2.html

Abstract

The comparative analysis deals with the most striking intertextual relationship of two Punch & Judy pieces: *kasperl am elektrischen stuhl* (1962) by Konrad Bayer and *Kasperlspiel vom Meister Siebentot* (1955/1965) by Albert Drach. Both plays provide a new context for the protagonist Hanswurst/Kasperl and the structure of a play within a play as they occur both in the dramatized fairy tale *Der gestiefelte Kater* (1797) by Ludwig Tieck and again in Arthur Schnitzler's burlesque *Zum großen Wurstel* (1901/05). In analyzing the dramas for experimental forms in literature, two fundamentally different positions in literary experimentation in the 1950s and 1960s become distinct.

Keywords

Hanswurst, Kasperl, Kaspar Hauser, play within a play, Ludwig Tieck, Arthur Schnitzler, H. C. Artmann, Konrad Bayer, Albert Drach, Peter Handke