

## 舞台の上のカスパー

— 戯曲『カスパー』の上演にみるペーター・ハントケの言語批判の現在 —

服 部 裕

### Über die Aufführung des Stücks “Kaspar” von Peter Handke im “Theater a. d. Ruhr”

Hiroshi HATTORI

#### Zusammenfassung:

1999 nahmen die Inszenatoren Roberto Ciulli und Helmut Schäfer vom “Theater an der Ruhr” ihr altes Repertoire “Kaspar” von Peter Handke wieder auf, dessen Premiere sie 1987 aufgeführt hatten. Wieso dieses Stück nach langer Pause wieder aufgenommen wurde, kann nur im Kontext der deutschen bzw. europäischen politisch-gesellschaftlichen Lage in den 90er Jahren verstanden werden. Ihrer Meinung nach ist das Oppositionelle in der deutschen Gesellschaft aufgehoben, seit insbesondere der Begriff “Neue Mitte” von SPD in die deutsche Politik eingeführt und durch die Medien wirkungsvoll an die Gesellschaft verbreitet wurde. Dabei erkennen die Inszenatoren die erweiterte gründliche Gefahr der selbständigen Sprache und damit auch des kritischen Gedankens, auf die schon Ende 60er Peter Handke u. a. in “Kaspar” aufmerksam gemacht hatte. In der Aufführung wurde die sprachkritische politische Perspektive der Literatur Handkes im gegenwärtigen Kontext aktualisiert, indem sie darstellte, dass eine “Konsensgesellschaft” ohne die Möglichkeit der “inhaltlichen Sprache” denjenigen, “die wollen, dass sich etwas ändert”, nur eine Alternative anbieten wird, nämlich den “bewaffneten Kampf”. Angesichts der gewalttätigen Konfrontationen wie z.B. des Jugoslawienkriegs bzw. der Reaktion der NATO darauf usw. in den 90er Jahren ist diese Behauptung nicht nur bereits überzeugend, sondern auch prophetisch genug, wenn man zwei Jahre später den Terrorangriff vom 11. September 01 erlebt hat. Außerdem stellte sich die Aktualität bzw. der Wert der literarischen Thematik von Handke erneut heraus.

ペーター・ハントケの初期の作品は小説であれ戯曲であれ、通常は文学作品の命とみなされる物語性を拒んでいる。人間の生の具象としての物語を描くことでその本質に迫るのではなく、物語を排除して人間の生の形式そのもの、つまりそれが否応なく依存する言語の規定的本質をあぶりだすことで、若いハントケは人間の非・主体的な本質を暴きだしている。これは結果として、社会における人間の疎外を描きだすことになるため、高度資本主義や物質偏重といった、いわゆる人間中心主義的な意味における近代社会機構の人間性抑圧の典型的なモデルとしての価値を獲得することになってしまう。初期のハントケ文学がその非調和的な反物語的性格にもかかわらず、文学市場において目を見張るべき成功をおさめた理由もここに認められる。

しかし、「この戯曲『カスパー』は、現実のカスパー・

ハウザーが如何なるものか、或いは如何なるものであったかを描くものではない。それは誰にでも起こりうることを描いている。それは、ひとが話すことによって話すことへと導かれうるということを描いている」<sup>(1)</sup> という作家自身の言語モデル宣言が強調する反物語性を目の当りにした読者は、『カスパー』が実際の舞台ではいったいどのような芝居として演じられるのかという疑問を前にして少なからず当惑してしまうであろう。さらに、劇場に足を運ぶ観客の多くが必ずしも原作を読んでいるとは限らず、またハントケの言語批判的な文学理論をよく理解しているとは限らないことを考えると、この当惑はより大きくなるはずである。実際にハントケの戯曲の上演をみた普通の観客からは、一般的に訳の分からない芝居だったという感想がよく聞かれる。つまり、ハントケの劇作は一見するととても芝居にするのが難しそうな印

象を読者に与え、原作を知らずに上演をみてしまった観客にはある種の混乱をまねいてしまう作品であるということである。

そんな反物語的な戯曲『カスパー』を果敢に上演し、さらには長期にわたって劇団のレパートリーにしてしまったのが“Theater an der Ruhr”（「ルール河畔劇団」）である。演出家のロベルト・チウリとヘルムート・シェーファーは、1987年に初演して以来1993年に至るまで『カスパー』を同劇団のレパートリーに加えたのである。6年にもわたってレパートリー公演していたということは、同戯曲の強調された理論的性格にもかかわらず、その上演が多くの観客を納得させたことを意味している。しかし、戯曲『カスパー』の発表が1969年であったことを考えると、上演までには18年の歳月が必要だったわけで、それ一つをとってもそこへ至る道筋が必ずしも平坦なものでなかったであろうことは察せられる。原作の反物語性と言語モデル性を損なわないまま、一方で観客の鑑賞に耐えうる舞台をつくりだすことは、かなり要求度の高い作業であったはずである。

1993年に一度打ち切られたレパートリー公演が、1999年に同じ演出家の下で復活する。以下本稿では、同劇団が2000年5月にミュンヘンの「レジデンツ劇場」で客演したときの上演に基づいて、芝居『カスパー』と戯曲『カスパー』が現在に対してもつ意味について論述する。

## I

原作では1から65までの番号によって段落が区切られ場面が設定されているだけで、そのつどト書きによって照明の明暗や幕の開け閉めなどが細かく指示されているが、チウリは伝統的な形式にならって二幕物の芝居の形を踏襲している。ただし、演目表には通常使われる“Akt”ではなく“Teil”という言葉が使われている。したがって厳密に見れば、二幕ではなく二部構成の芝居ということになる。そこに演出家の明確な意図があるのかどうかは確認できないが、第二部がカスパーの最後の台詞“Ziegen und Affen”（「ヤギとサル」）を除いてはハントケの原作にはない場面からできあがっていることを考えると、“Akt”ではなく“Teil”を使ったことに何らかの演出的な意図がないとは言えない。いずれにしても、後で詳しく述べるように第二部の場面設定は原作にはないものである。

それよりもまず問わなければならないことは、1987年に初演した『カスパー』を12年後の99年になぜ再び演目に加えたのかということである。この問いに対して、演出家の一人であるヘルムート・シェーファーは自身の作品解釈を述べた上で、再上演の動機を次のように述べてい

る。

『カスパー』の中でハントケは、どのように人間が言語を習得し、同時に言語とともに社会の文法を獲得するのかを語っています。というのは、プロンプター（Einsager）によってカスパーに注入されるものは、そこに社会が反映されている要素だからです。メディアがますます影響力を強めるわれわれの現実では、社会への言語の関与はいよいよ大きくなると同時に、その反面言語が媒介するもの、つまり社会秩序の体系全体に対する意識はどんどん失われていきます。われわれの初演から12年たったいま、このハントケの戯曲の中心的なテーマとわれわれの演出がもつ今日性は減少していません。<sup>(2)</sup>

シェーファーが指摘するとおり、いわゆる先進国と言われる国々の情報伝達におけるマスメディアの役割と影響力はますます増大している。言語による情報は単なるデータの伝達だけではなく思想の形成やコントロールをも決定づけることを考えると、早くも60年代の後半に「ビルト紙」の言語の危険性を意識しながら創作を進めたハントケの言語批判精神<sup>(3)</sup>は、今日その意味をより強めていると言える。ハントケ自身、90年代のユーゴスラヴィア内戦時の報道を目の当たりにして、改めてメディア言語の虚偽性と社会的影響力を痛感し、ジャーナリズムの事実報道からかけ離れた姿勢を次のように批判している：「（ジャーナリストたちは）自らの物書きとしての職業を裁判官のそれと、あるいはデマゴグの役割と取り違えている」。<sup>(4)</sup> 湾岸戦争のとき、アメリカ空軍の爆撃がピンポイントで攻撃目標に命中する様子をテレビ局が全世界の家庭のテレビに映し出す時代において、映像を駆使したメディア言語が世論形成や思想操作に対して行使する力は計りしれない。その意味でハントケの言語批判的な文学は、とりわけ90年代以降はメディア言語に支配された社会状況を打破する意図に貫かれている。メディアの「裁き手」としての役割を自明なこととして許容してしまう現在の社会状況を、ハントケは「ソフトな全体主義」<sup>(5)</sup>と呼び、ナチの第三帝国を連想させる「第四帝国」と呼ぶことも辞さない。

今日メディアが一種の第四帝国を形成していると言っても、それは決して誇張ではありません。それは、メディアの言語によるものです。だれも逃れようがなく、きわめて専制的でほとんど隙のない言語です。もちろん、それでも生きていくことはできます。[中略] しいえやはり、個々の人間の存在を侵害あるいは制限しているのです。[中略] 実際には12年しかつづかなかっ

た千年帝国と比較すると、第四帝国がいつ終わるのか見当すらつきません。第四帝国の言語は千年よりも長くつづき、残念ながら、世界の果てまで到達することでしょう。そして、このことばの空騒ぎをますます隙のないものにするでしょう。<sup>(6)</sup>

先のシェーファーの言葉は、メディア言語の支配力の増大を指摘するハントケの現状分析と一致する。メディアの言語はハントケが「ビルト紙」の言語の「白痴性」を意識化した60年代後半よりも、また“Theater a. d. Ruhr”が『カスパー』を初演した80年代後半よりもなお一段とその権力性をあらわにしているというのが、両者の一致した解釈である。同劇団が、セルビア問題によるドイツ社会のハントケ非難及び攻撃<sup>(7)</sup>がまだおさまきっていない99年当時に『カスパー』の再上演にふみきったことは、メディアの言語が現在の社会においてその中心的な位置を占めていて、それによって個々の人間の言語使用の主体性が危機にさらされているという演出家の強い意識の現れとも理解できる。

かつて西ドイツはいわば「メディア保守社会」とも言えるくらいで、アメリカや日本のような放送メディア自由主義社会とは一線を画していた。テレビ局は全国放送の二局（“ARD”と“ZDF”）と地方放送の一局の計三局というのが普通で、情報網の中心には日刊紙や週刊誌が位置していた。しかし東西冷戦構造の崩壊と統一後の90年代に入ると、ドイツはさまざまな自由化と民営化の潮流の中でメディアのあり方も急激に変化する。つまり、ドイツもいよいよアメリカや日本と同様に、放送メディアの情報網が急速に発達したと言えるのである。テレビのチャンネルはそれまでの何倍にも増え、インターネットの普及は言わずもがなである。そうした社会状況をシェーファーは「言語が氾濫する社会」<sup>(8)</sup>と呼び、芝居の第一部では三人のプロンプターの過度の言語使用の中に「言語の氾濫」と「言語の社会化機能」を表現する。調教とも言える徹底的な言語教育を施されることによって、言語世界とまったく無縁であった非社会的存在としてのカスパーは社会的存在、つまり社会と協調していける人間に仕立てられていく。このように芝居の第一部では、言語が如何に人間にとって基底的な意味をもっているかということが、さまざまな形で示されるのである。

ハントケの原作にある言語の社会化機能という主題の中で、演出家チウリは特に言語と思考との逆転関係を明らかにする表現を第一部の中心に据えているようにみえる。人間の姿ではなくまるで物体を思わせるような形で舞台上に置かれたカスパーの出現から始まって、第一部の舞台はプロンプターの「言語調教」にしたがってカスパーが徐々に人間の姿を獲得し、やがて言葉を発し、ついに

は思考を開始することをみせる。言語が強制的に注入されるという、通常は意識化されない言語と人間の関係の描写をとおして、カスパーは観客に自らの思考の主体ではない存在として立ち現われるのである。プロンプターは「おまえの考えていることを言え。おまえは自分が考えていること以外のことは何も言えない」<sup>(9)</sup>と言語と思考の正常な関係を指摘したうえで、「おまえは喋ることを始めなければならない。喋ることを始めれば、おまえは自分が喋っていることを考え始めるだろう、たとえ他のことを考えようとしたとしても」<sup>(10)</sup>と続けることで、言語と思考の逆転関係を明らかにするのである。原作のこのテーゼをチウリが自らの演出の中心に据えたのは、現在のドイツの社会状況がまさにこの逆転関係の中にあると考えたからである。チウリ自身はこの点について次のように述べている。

この言語と思考の逆転関係には、誘惑もあるのです。ひとは一般化された言語をマスターさえすれば、もはや自分で考える必要はなくなるのですから。このことはますます現実になっています。最近20年の政治をみれば — 内容を媒介するという意味での言語のことで — ヨーロッパの政治的対決における言語レベルが、とてつもなく低下しているのは明らかです。<sup>(11)</sup>

つまり演出家は、カスパー的な人間の姿が表意する主体性の危機的状況を、ドイツ社会の政治状況の文脈の中に読み取っているのである。すでに60年代から政治は問題の核心をつく言語使用を放棄し始め、現在に至っては「もっとも異なる政党や党派から、あらゆることが想起できるか或いは何も想起できないような概念が生みだされている」<sup>(12)</sup>とみているのである。ここにおいて「言語は形而上学、つまり問い直すことができないものになってしまった」と言える。たとえば、現在のドイツの政治状況における「新しい中道 (Neue Mitte)」という概念が、そのように「何も言わない、しかしコンセンサスへと調整された概念」<sup>(13)</sup>である。「新しい中道」とは、ドイツの政権党であるSPD（社会民主党）が従来の左翼寄りの性格を放棄し、自ら「新しい中道」路線を採用したことによって、最大野党であるCDU/CSU（キリスト教民主同盟／キリスト教社会同盟）とFDP（自由民主党）とともに、「緑の党」を除く主要政党すべてが「中道」を党の基本路線に据えるという、ドイツ社会全体の政治的均質化が起こったことを意味している。政党間の政策的境界線の消滅は、健全な政治的対決、つまりは社会の批判的思考の消滅を準備するものである。そこに、『カスパー』の演出家は現在のドイツが直面する社会的危機を看破しているのである。

ドイツ社会はカスパーのように一般化された言語を注入され、それによって思考をコントロールされている。そうした均質化された政治的言語を「大多数のメディアは許容し、それを使用することによってその効力をあらゆる意味内容を喪失した形而上学的な基準に高めようとしている」<sup>(14)</sup>、というのが芝居『カスパー』の第一部の核心である。『カスパー』の原作が提示する言語モデルに強い政治的メッセージを読み取り、そこに描かれた政治状況が90年代までの過去20年間さらに悪化していると判断する演出家には、『カスパー』の今日性は疑いの余地はない。さらに、メディア言語の政治権力との共犯関係を見逃さない演出家チウリとシェーファーの認識は、先に述べたハントケのメディア言語に対する批判意識とも共鳴しあっているのである。

「新しい中道」は権力に対立する力（das Oppositionelle）が社会から消滅してしまうことを象徴している概念である、と二人の演出家は危機感をつのらせる。その結果、言語はその批判力を喪失し、単なるイディオムと墮す。言語が「合意社会（Konsensgesellschaft）」の無批判なイディオムと化すことで、それはさらに社会における対立勢力の消滅を助長することになる。言語と思想の逆転関係に続いて、言語そのものの定式化が進むことによって人間からさらに思考の主体性は奪われてしまうのである。二人の演出家はハントケがそのことを明確に意識していたことを、作家が意図的に、たとえば「南へ行けば行くほど、人々はより怠惰になる」<sup>(15)</sup> といっ

たイディオムを数限りなく使っていることに認めている。しかもそれらの多くは60年代の「ビルト紙」のイディオム表現から引用されたもので、最終的にはハントケが、言語から一切の批判力を奪ってしまうファシズムの言語使用との連関の中でイディオム化した言語を提示しているのであると指摘する。

このように、『カスパー』の上演は原作に対する深い理解に基づき、それをさらに現在のドイツ及びヨーロッパの社会状況に敷衍させた力作である。さらに特筆すべきは、その批判の視座が90年代のハントケ文学のそれと同方向をむいているという事実である。それは90年代以降の社会において、主体的な言語使用に基づいた思考がメディア言語の支配力の増大の中で大きな危機にさらされているという事実からの必然的な帰結であると理解できる。

いずれにしても、ハントケの言語理論的かつ反物語的な形式で表現された批判精神を損ねることなく、生きたカスパーの姿に言語と人間主体の逆転関係とその危機を目にみえる形象として表現した演出は高く評価されなければならない。『カスパー』の第一部は、原作の理論性と舞台の生命力が見事に融合しあった世界を作りだしているのである。

## II

芝居『カスパー』には、原作にはない第二部がある。

それが、原作のテーマへの深い理解に基づいて現在の社会状況に対するきわめてアクチュアルなアプローチを試みている第一部とどのような関係にあるのかを知ることには、芝居全体の意図を読み解くうえで非常に重要である。

すでにみたように、第一部では言語と思考の逆転関係と言語使用のイディオム化が「言語の氾濫」の中に見事に表現されているが、演出家は第二部では「言語が氾濫する社会」と正反対の世界を提示する。舞台の中央にはドラム缶の台の上に、カスパーがまるで彫像のように一言も言葉を発することなく跪いている。その「カスパー像」のまわりで十人ほどの男女が、こちらもまったく無言で日常の生活を思わせる動作を延々と続ける。観客に聞こえるのは、一人の男が無表情に一定のテンポで踏みつづけるリズムカルだが苛立ちをさそう足音だけである。つまり、第一部ではプロンプターが休みなく発する言語が舞台の中心を成していたのに反して、第二部では言語のない世界が展開するのである。このハントケの原作にはない演出家の創作は、人間の思考や理性を可能にするのは言語であり、言語による理性なしに社会の秩序を作り出すことはできないという、言語の本質を逆照射するために仕掛けられた演出であると理解できる。つまり、言語のない社会の中に無秩序を描くことで、言語こそが人間を人間たらしめ、社会に秩序を与えているものであるということを、改めて観客に強調するのが第二部の演出の意図である。シェーファー自身の言葉を借りると、「言語はいわば理性がそこから生じてくる網のようなも

の」であり、「言語外の理性は考えられない」<sup>(16)</sup> ののである。

このように、第二部で展開する「言語のない社会」は、第一部で提示される言語の社会化機能という本質をさかささに映しだす鏡の役割を果たしている。その意味では、第二部はハントケの原作のテーマをより象徴的に表現するための舞台演出的な一手段以上のものではないとも考えられる。つまり、現実の社会は言葉が氾濫していることを考えれば、「言語のない社会」は今の現実とは無縁の、もし人間が言語を失ったらどうなるであろうかというフィクティブな逆説世界を意味しているのにすぎないのかもしれない。しかしもし仮に、「言語のない社会」が言語が氾濫しているわれわれの現実社会の寓意であるとしたら、それはいったい何を意味しているのであろうか。第二部はそうした疑問を観客に抱かせるのに足るのである。

第一部で示された言語の均質化とそれに伴う主体的思考の停止の問題は、メディアやインターネットなどの情報伝回路によって言語が溢れかえればかえるほど、その量とは反比例するように言語に託された内容が消失してきたことの結果ではないか。内容を奪われた言語がいくら氾濫しても、そこには自立した思考の成立と移動と共有は望むべくもなく、せいぜいイディオム化された定式の再確認が生ずるだけではないか。こうした疑問を追究していくと、「新しい中道」は、とりもなおさず「言語の現実的内容の喪失」<sup>(17)</sup> を象徴している政治・社会状況なのではないかという認識に到達する。その意味で、第二部で展開する言語を喪失した世界は、言語内容を喪失した社会の寓意と理解することが可能である。つまり、演出家自身の言葉を借りると第二部の言語を失った世界は、「ある特定の瞬間にはすでに現実となっている社会

の過激な幻想<sup>(18)</sup>（傍点は引用者による）であるということになる。

言語がその内容を喪失した社会においては、「いかなる言語も、またいかなるコミュニケーションもまったく無意味<sup>(19)</sup>」であり、それは、「表現のためには、動物のようにただ鳴き声をだすことしかできない言語のない社会<sup>(20)</sup>」を意味している。つまり、政治的・社会的な対立構造が消滅し、それに帰結する思考の均質化が支配する社会は、すでに「言語が喪失した社会」と同義ではないかという解釈が、第二部の底流を流れているのである。

第一部で言語を教えこまれることによって、文字どおりの裸の存在 — 実際に舞台の上では、勝手に言語使用を試みるカスパーは一度全裸の姿にもどされ、再度「正しい」言語使用を教えこまれる — から言語を使用する社会的存在に作り上げられたカスパーが、なぜ第二部では再びまったく言葉を発しない彫像の姿で現われるのか。これが、この芝居の演出の意図を読み解くための最後の問いである。

演出家自身は彫像のように舞台の中央に鎮座するカスパーを「聖画像」と呼ぶ。「アイコン」としてのカスパーは、自らの周囲で生起する「言語を失った」生の営みを、一言も言葉を発することなくただひたすら見つめる。沈黙の「アイコン」は、明らかに「言語を喪失した社会」そのものであり、その意味で、今現在の社会が言語内容の喪失の危機に直面していることを表現していると同時に、言語の危機がさらにエスカレートした未来への不安を表徴しているとも言えるのである。

このように芝居『カスパー』は、原作が明らかにしている言語の本質と、言語と人間関係についての洞察を、90年代以降、特にその後半における現実の政治・社会状況のコンテキストの中に再生させていると言える。それは言語の社会化機能や言語と思考の逆転関係であり、さらには言語の均質化による主体的人間及び社会の危機である。そうした社会の危機的状況を、第二部では言語が氾濫する現実の世界像に対して言語を失った世界像を対置させることで、より象徴的に際立たせている。人間の言語に対する関係は一筋縄ではいかないとは言え、言語を失ってしまえば人間存在そのものが終わってしまうのである。それは単なる理論的な危機意識ではなく、現実起こっている社会的危機であるということ、第二部は訴えかけてくる。第二部のカスパーは、そうした現実社会の不安を「アイコン」という姿の中にみせるのであるが、しかしもう一つ見逃してならないことがある。それは、「アイコン」のカスパーが言語を喪失した世界の中で、最後の最後に「ヤギとサル」という言葉を発するところに現われている。原作の最後の台詞でもあるこの言葉はまったく意味不明の言葉であるが、それがカスパー

自身の意志によって発せられたという事実によって、失われつつある言語と言語使用の主体性がかりうじて救済されることへの希望が表現されていると理解できる。その意味において、「アイコンとしてのカスパーは失われたものを表現しているのと同時に、その失われたものを保持している<sup>(21)</sup>」という演出家チウリの言葉は理解されるべきである。

自らの言葉を使用するところにしか主体的な思考はなく、それなしには人間は真のコミュニケーションを営むことも、社会を変革することもできない。つまり、すべての人間が権利と自由を等しく保障された社会の実現は、一人ひとりの人間が自らの言語とその使用の主であることなしに可能とはならないのである。『カスパー』の演出家が言語の危機を訴えるとき、それは極めて政治的で、具体的に90年代後半のドイツ及びヨーロッパの「合意社会」における言語の批判力の喪失を念頭においている。主体的言語を失ったとき、人間に残された力はいったい何であろうか。「内容を伴った言語の可能性なしには、つまり現実的な対決の機会を可能とする政治文化なしには、変化を求める人間にとって残された手段は武力による闘争しかなくなってしまうのです<sup>(22)</sup>」という99年当時のシェーファーの警告は、2001年9月11日の大規模なテロ攻撃をまつまでもなく現実的な響きを持っている。警告的中は、もちろん偶然ではない。テロだけではなく、湾岸戦争、ユーゴスラヴィア内戦とNATOの軍事介入、イスラエル・パレスティナ紛争、さらにはアフガニスタン戦争等々、この10年余りで起こった武力闘争は主なもののだけでも驚くべき数にのぼっているのである。それが90年代以降の世界の一極構造化に伴う、国内及び国際社会の「政治文化」の弱体化というコンテキストの中にあることを、芝居『カスパー』は改めて想起させるものである。

以上、ハントケが『カスパー』で表現した言語と人間関係、並びにその危機に対する意識を、演出家ロベルト・チウリとヘルムート・シェーファーが90年代以降のドイツ並びにヨーロッパの政治・社会状況の文脈の中に再生させたことの意図と意味についてみてきた。最後に、ハントケ文学の主題がその表現（及び作家自身）の非政治的ポーズにもかかわらず、極めて現実的な政治性に基づいていることを改めて『カスパー』の上演が明らかにしていることを指摘してこの論考を閉じることにする。

#### 注

(1) Peter Handke: Kaspar. In: Stück 1, suhrkamp taschenbuch, 1972, S. 103

(2) Zur Wiederaufnahme von Peter Handkes "Kaspar".

- Stefan Schroer im Gespräch mit Roberto Ciulli und  
Helmut Schäfer, Impressum, Theater a.d. Ruhr, Heft  
14 S. 1
- (3) Peter Handke: Zu Hans Dieter Müller, »Der Springer  
Konzern«. In: Ich bin ein Bewohner des Elfenbein-  
turms, suhrkamp taschenbuch, 1981, S. 170
- (4) Peter Handke: Abschied des Träumers, Winterliche  
Reise, Sommerlicher Nachtrag, suhrkamp taschen-  
buch, 1998, S. 148
- (5) Peter Handke im Gespräch mit Thomas Deichmann.  
In: Noch einmal für Jugoslawien, suhrkamp taschen-  
buch, 1999, S. 197
- (6) ibid. S. 191
- (7) 拙論参照：文学的理想としてのユーゴスラヴィア，ペー  
ター・ハントケの“Eien Winterliche Reise zu Flüssen  
Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit  
für Serbien”と“Abschied des Träumers vom  
Neunten Land”についての考察。東北ドイツ文学研究  
No.45, 2001年12月
- (8) Zur Wiederaufnahme von Peter Handkes "Kaspar". S.  
1
- (9) Peter Handke: "Kaspar", S. 150
- (10) ibid. S. 151
- (11) ibid. S. 1
- (12) ibid. S. 1
- (13) ibid. S. 1
- (14) ibid. S. 1
- (15) Peter Handke: "Kaspar", S. 143
- (16) ibid. S. 1
- (17) ibid. S. 2
- (18) ibid. S. 2
- (19) ibid. S. 2
- (20) ibid. S. 2
- (21) ibid. S. 2
- (22) ibid. S. 2