



KASPAR HAUSER UND SÖHNE

**Schauspiel von Olga Bach
Uraufführung/Auftragswerk**

ERSTER AKT (1940)

Kaspar 1, 80 Jahre **Michael Gempart**
dessen Frau F 1, 80 Jahre **Vincent Glander**
deren Sohn Kaspar 2, 50 Jahre **Thiemo Strutzenberger**
dessen Sohn Kaspar 3, 30 Jahre **Urs Peter Halter**
dessen Frau F 3, 30 Jahre **Cathrin Störmer**
deren Sohn Kaspar 4, 10 Jahre **Elias Eilinghoff**
Angestellter 1, 25 Jahre/Pfleger **Benny Claessens**
Pflegerin **Carina Braunschmidt**

ZWEITER AKT (1960)

Kaspar 3, 50 Jahre **Urs Peter Halter**
dessen Frau F 3, 50 Jahre **Cathrin Störmer**
deren Sohn Kaspar 4, 30 Jahre **Benny Claessens**
dessen Frau F 4, 30 Jahre **Carina Braunschmidt**
deren Sohn Kaspar 5, 10 Jahre **Elias Eilinghoff**
Oskar, etwa 30 Jahre **Thiemo Strutzenberger**
Judith, etwa 80 Jahre **Vincent Glander**
Herr Falcone **Thiemo Strutzenberger**
Kunstkenner **Michael Gempart**

DRITTER AKT (1990)

Kaspar 4, 60 Jahre **Thiemo Strutzenberger**
dessen Frau F 4, 60 Jahre **Cathrin Störmer**
deren Sohn Kaspar 5, 40 Jahre **Benny Claessens**
dessen Sohn Kaspar 6, 10 Jahre **Elias Eilinghoff**
Junge Frau **Carina Braunschmidt**
Kreditgeber, etwa 75 Jahre **Michael Gempart**

Polizistin **Cathrin Störmer**
Sekretärin **Carina Braunschmidt**
Judith, etwa 80 Jahre **Vincent Glander**

VIERTER AKT (2018)

F 4, 88 Jahre **Vincent Glander**
deren Sohn Kaspar 5, 68 Jahre **Michael Gempart**
dessen Tochter K 6, 38 Jahre **Cathrin Störmer**
deren Mann, etwa 40 Jahre **Thiemo Strutzenberger**
deren Tochter Kaspar/Kaspi 7, 10 Jahre **Elias Eilinghoff**
Pflegerin Alina **Carina Braunschmidt**
Mann 1 **Thiemo Strutzenberger**
Mann 2 **Urs Peter Halter**
Mann 3 **Benny Claessens**

Inszenierung und Bühne **Ersan Mondtag**
Komposition, Soundgestaltung **Max Andrzejewski**
Kostümbild **Ersan Mondtag und Annika Lu Hermann**
Video **Florian Seufert**
Licht **Roland Edrich**
Dramaturgie **Constanze Kargl**
Mitarbeit Bühne **Anton von Bredow**

Premiere am 12. April 2018 im Theater Basel,
Schauspielhaus

Aufführungsrechte schaeefersphilippen Theater und
Medien GbR, Köln

Regieassistent **Robin Ormond**
Musikalische Assistenz **Gerrit Netzlaff**
Musiker_innen der Originalkomposition
Violine **Meike Lu Schneider, Susanne Zapf** Viola **Ildiko Ludwig** Cello **Isabelle Klemt** Synthesizer **Johannes Schleiermacher**
Bildgestaltung (Film) **Moritz Tessendorf**
VFX (Film) **Lukas Vöth**
Kostümbemalung **Annika Lu Hermann, Matt Jackson**
Regiehospitantz **Stephanie Kalt, Milena Schmid**
Bühnenbildhospitantz **Larissa Cholewa**
Soufflage **Ulla von Frankenberg**
Inspizienz **Désirée Neumann**

Für die Produktion verantwortlich:
Bühnenmeister **Bruno Steiner**
Beleuchtungsmeister **Tobias Voegelin**
Ton **Andi Döbeli, Ralf Holtmann**
Video **Lukas Fuchs, Lukas Wiedmer**
Requisite **Manfred Schmidt, Valentin Fischer, Joas Risseeuw**
Maske **Gaby Sellen, Inge Rothaupt, Heike Strasdeit, Anja Lareida, Yara Rapold**
Ankleidedienst **Colleen Dunkel, Adrienne Crettenand**

Technischer Direktor **Joachim Scholz**
Technischer Leiter Schauspielhaus **Carsten Lipsius**
Leitung Beleuchtung **Roland Edrich**
Leitung Tonabteilung **Robert Hermann, Stv. Jan Fitschen**
Leitung Möbel/Tapezierer **Marc Schmitt**
Leitung Requisite/Pyrotechnik **Stefan Gisler**
Leitung Bühnelektrik **Stefan Möller**
Leitung Bühnenmaschinerie **Matthias Assfalg**

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen Werkstätten hergestellt.

Werkstätten-/Produktionsleitung **René Matern, Johannes Stiefel**
Leitung Schreinerei **Markus Jeger, Stv. Martin Jeger**
Leitung Schlosserei **Andreas Brefin, Stv. Dominik Marolf**
Leitung Malsaal **Oliver Gugger, Stv. Andreas Thiel**
Leitung Bühnenbildatelier **Marion Menziger**

Leitung Kostümabteilung **Karin Schmitz**
Gewandmeister Damen **Mirjam von Plehwe, Stv. Gundula Hartwig, Antje Reichert**
Gewandmeister Herren **Ralph Kudler, Stv. Eva-Maria Akeret**
Kostümbearbeitung/Hüte **Rosina Plomaritis-Barth, Liliana Ercolani**

Leitung Maske **Gaby Sellen**

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung nicht gestattet.

DER FINDLING. KASPAR HAUSER IN DER LITERATUR

Am Beispiel Kaspar Hausers wird die Verwandlung einer historischen Gestalt in eine literarische und schliesslich in eine Gestalt von geradezu mythischen Proportionen nachvollziehbar. Die Stationen dieser Verwandlung sind zu fassen in Liedern und Gedichten, in Dramen und Romanauszügen, in esoterischen Texten, in Film- und Rundfunkbeiträgen, in Buchillustrationen und Werken der bildenden Kunst. Der historische Ausgangspunkt dieser literarischen und künstlerischen Anverwandlungen sind die fünfeinhalb Lebensjahre, die Kaspar Hauser unter den neugierigen Blicken der Öffentlichkeit zwischen 1828 und 1833 zumeist in Nürnberg und Ansbach zubrachte. Mit seinem Auftauchen bereits nimmt Kaspar Hausers Aufstieg zur europäischen Sensation, zum Kuriosum und Signum einer Epoche seinen Lauf.

Am Pfingstmontag, den 26. Mai 1828, so wird berichtet, erscheint auf dem Nürnberger Unschlittplatz am Spätnachmittag ein unbeholfen gehender, etwa 16- bis 17-jähriger Knabe. Ein Brief, adressiert an Rittmeister von Wessenig, sagt aus, er sei ein untergeschobenes Findelkind, das nun wie vordem sein Vater zur Kavallerie kommen solle. Er selber kann sich kaum verständlich machen: «Ä sechtene möcht ih wähn, wie mei Vottä wähn is», «Woas nit» und «Hoam weissä» sind einige der vorhandenen Sprachrudimente, die er ohne einen Begriff von der Sache «als gemeinsame Ausdrücke für alle seine Vorstellungen» gebraucht. Da Genaueres nicht zu erfahren ist, wird er vorerst in Polizeigewahrsam genommen. Einer Eingebung folgend gibt ihm ein Beamter Papier und Feder, worauf der Knabe mühevoll, doch eifrig «Kaspar Hauser» hinmalt. Somit wird die zynische Namensgebung des unbehausten Kaspar öffentlich.

Für die kommenden Wochen wird Hauser auf dem Vestnerturm inhaftiert, einem Gefängnis für Landstreicher und leichte Gelegenheitskriminelle. Die Bekanntmachung des Nürnberger Bürgermeisters Binder vom 7. Juli 1828, ver-

öffentlicht eine Woche später, erregt in ganz Europa Aufsehen. Binder spricht von der geheimnisvoll schaurigen Vorgeschichte des jahrelang eingekerkerten Findlings, die für ihn die Vermutung begründete, «dass mit seiner widerrechtlichen Gefangenhaltung das nicht minder schwere Verbrechen des Betrugs am Familienstande verbunden ist, wohl gar die Vorzüge vornehmer Geburt» vorenthalten würden. Damit rückt Hauser nicht allein in die Reihe der stets sensationellen wilden Kinder auf, sondern wird zum gewaltsam beseitigten Thronanwärter erklärt. Bald benötigt der Findling, dessen Gesundheitszustand durch den einsetzenden Hauser-Tourismus zu leiden beginnt, eine andere Unterbringung. Er wird dem Gymnasialprofessor Georg Friedrich Daumer zur Pflege übergeben, in dessen Haus der inzwischen durch die Presse zum «Kind Europas» avancierte Knabe vom 18. Juli 1828 bis zum Januar 1830 lebt. Daumer erblickt in Hauser den lebenden Beweis für die uranfängliche Güte und Reinheit des Menschen: «Es stand ein paradiesischer Urmensch im Sinne der moralischen Fassung vor Augen, ein anbetungswürdiges Wunder in einer grundverderbten, in einen Abgrund von Selbstsucht und Bosheit versunkenen Menschenwelt.» Die relativ einfühlsame Erziehung Daumers ermöglicht dem Findling, sich in kurzer Zeit grundlegende Kulturtechniken anzueignen sowie andere im biedermeierlichen Nürnberg zum bürgerlichen Bildungskanon gehörende Fertigkeiten auszubilden, etwa das Aquarellieren. Sobald Hauser des Schreibens mächtig ist, beginnt er, seine Autobiografie zu verfassen, was auch an die Öffentlichkeit dringt. Kurz darauf, am 17. Oktober 1829, wird im Erdgeschossflur des Daumer'schen Hauses ein Anschlag auf Hauser verübt, der nicht tödlich verläuft, das Interesse an Hauser und die Gerüchte über ihn jedoch neu belebt. Wahrscheinlich waren die rege umlaufenden Gerüchte seiner Prinzenschaft und die sich inzwischen verdichtenden Verdachtsmomente für deren Richtigkeit für das Attentat ausschlaggebend.

Im Volksmund ist Hausers badisches Prinzentum 1829 bereits ein offenes Geheimnis. Doch für den Nürnberger Magistrat gilt es nach dem Attentat, sich um Naheliegenderes zu kümmern. Im Jahr 1830 spaltet sich die am Fall Hauser interessierte Öffentlichkeit durch die geschickte Polemik des Berliner Polizeirats Johann Friedrich Karl Merker – «Caspar

Hauser, nicht unwahrscheinlich ein Betrüger» – in die Lager der Pro- und Anti-Hauserianer. Für die Vertreter der verschiedenen Betrügertheoreme gilt Hauser als entlaufener Zirkusreiter, als ausgesetzter Tiroler Bauernbankert, als Landstreicher, den das bequeme Leben in der Obhut Nürnbergs reizte, oder als Halbnarr, der sich in die neue Rolle unfreiwillig verstrickte. Immerhin eröffneten sich dem sozial Niedriggestellten auf diese Weise ungeahnte Aufstiegsmöglichkeiten bis hin zur Adoption durch einen englischen Lord! Es liegt nahe, dass die Attentate auf Hauser aus solcher Perspektive als Selbstmordversuche gesehen werden oder als missglückte Versuche, durch vorgetäuschte Anschläge das erlahmende Publikumsinteresse neu anzufachen. Sein Vormund von Tucher bescheinigte Hauser dahingegen eine «unbegrenzte Liebe zum Leben» und «Feigheit», die dem Suizidverdacht Hohn sprächen. Bis zum heutigen Tag durchzieht die Polarisierung von Prinzen- und Betrügertheorie die gesamte historische Hauser-Literatur. Beiden fehlt der letztgültige Beweis. Ab Anfang Dezember 1832 nimmt Hauser eine regelmässige Tätigkeit als Kanzleikopist am Appellationsgericht auf. Da seiner weiteren Integration in die Ansbacher Gesellschaft vor allem das amtlich beglaubigte Christentum fehlt, erhält er bei Pfarrer Fuhrmann Religionsunterricht und wird am 20. Mai 1833 konfirmiert. Am 14. Dezember 1833 wird Kaspar Hauser im Ansbacher Hofgarten von einem Unbekannten erstochen. Drei Tage nach dem Attentat erliegt er gegen zehn Uhr abends seinen Verletzungen. Am 20. Dezember wird er unter grosser Anteilnahme der Ansbacher Bevölkerung beerdigt. Der Grabspruch fasst die Reaktion der Zeitgenossen treffend zusammen:

**HIC JACET
CASPARUS HAUSER
AENIGMA
SUI TEMPORIS
IGNOTA NATIVITAS
OCCULTA MORS**

Zunächst wird dem Mord voll Eifer nachgegangen, der bayerische König setzt am 5. Januar 1834 die unglaubliche Summe von 10 000 Gulden für die Ergreifung des Mörders aus. Kurz nach der Ermordung beginnt jedoch eine Ver-

leumdungskampagne gegen Hauser. Das amtliche Interesse lässt dann sehr plötzlich nach, und am 7. November 1834 legt das Ansbacher Gericht den Fall Hauser ad acta.

Bereits zu Lebzeiten des Findlings wird die heftige Diskussion über sein Wohl und Wehe, den Sinn und Unsinn seines Schicksals in literarischer Form geführt. Doch erst nach Hausers Tod wird Poesie zur favorisierten Form des Diskurses über Kaspar Hauser. In grosser Zahl und aus jeder erdenklichen politischen und weltanschaulichen Perspektive geschieht dies in der deutschen Literatur. Doch auch andernorts in Europa entstehen literarische Bearbeitungen der Hauser-Mythe. Ein Jahrzehnt nach dem Tod des Findlings tritt ein «Caspar Hauser» in einem New Yorker Variété auf. Die Weltsensation, der Prinzenraub, das wilde Kind stehen bei diesen frühen Bearbeitungen im Zentrum des Interesses und werden zu verschiedenen Zwecken besetzt. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts hat der Name Kaspar Hauser bereits solch symbolische Bedeutung gewonnen, dass sich Arthur Schopenhauer mit dem Findling als entkommenes Opfer vergleicht: «Nichtsdestoweniger habe ich den Philosophieprofessoren eine betrübte Nachricht mitzuteilen. Ihr Kaspar Hauser, den sie, beinahe vierzig Jahre hindurch, von Licht und Luft so sorgfältig abgesperrt und so fest eingemauert hatten, – ihr Kaspar Hauser ist entsprungen!» Eine Generation später wird in Paul Verlaines «Gaspard Hauser chante», das zusammen mit Jakob Wassermanns Roman «Caspar Hauser oder die Trägheit des Herzens» die Hauser-Renaissance der Jahrhundertwende einleitet, die Betonung auf das Opfer Hauser gelegt. Der Topos vom Dichter als Aussenseiter der Gesellschaft wird mit Kaspar Hauser, dem Opfer der Gesellschaft, verflochten. Von da aus ist es ein fast logischer Schritt, das Opfer wie bei Trakl zum Märtyrer oder Heiligen werden zu lassen, schliesslich gar wie im anthroposophischen Verständnis zur messianischen Gestalt. Damit wird das Motiv paradiesischer Unschuld, das Hausers Zeitgenossen bereits artikuliert hatten, zu seiner Konsequenz geführt. Neben solch heiligem Ernst ist in der Hauser-Mythe durchaus Raum für burleske Elemente, für komisch-unbeirrbbare Rebellionen im Alltag, für die schwebende Freiheit der Träume. In Hans Arps dadaistischer Totenklage «Kaspar ist tot» geben sich das ermordete Findelkind und ein verspielter Kaspar-Kobold

ein Stelldichein. Meret Oppenheim schliesslich erobert in den 1940er-Jahren in ihrem Filmskript «Kaspar Hauser oder die goldene Freiheit» ein surreales Traumland für den ständig sich wandelnden Kaspar. Seit den Sechzigerjahren des letzten Jahrhunderts gerät ein weiteres Zentralmotiv der Hauser-Mythe in den Vordergrund der literarischen Behandlungen: die Sprachlosigkeit des Findlings. Der Prozess des Spracherwerbs, der gesellschaftlichen Normierung durch Sprache und der Identitätsfindung wird vor allem von Peter Handke am Beispiel Kaspar Hausers problematisiert. Sind die Grenzen der Sprache wirklich die Grenzen der Welt? Ganz offensichtlich rührt die geheimnisvolle Gestalt des Nürnberger Findlings noch immer an wesentliche menschliche Fragestellungen, wie sie dies in den vergangenen anderthalb Jahrhunderten getan hat. Jede Zeit, jeder Autor und jede Autorin hat aus dem Fundus der Motive gestaltet, was die eigenen Bedürfnisse reflektiert, und damit die Hauser-Mythe fortwährend neu interpretiert. Solange Findling, Prinz und Aussenseiter, Märtyrer und Messias, solange reiner Tor und sprachloser Knabe im Inventar literarischer Topoi den Wünschen und Erfahrungen der Menschen entsprechen, wird die literarische Produktivität der Hauser-Mythe nicht nachlassen.

Ulrich Struve

KASPAR HAUSER LIED

**Er wahrlich liebte die Sonne, die purpurn den
Hügel hinabstieg,
Die Wege des Walds, den singenden Schwarzvogel
Und die Freude des Grüns.**

**Ernsthaft war sein Wohnen im Schatten des Baums
Und rein sein Antlitz.
Gott sprach eine sanfte Flamme zu seinem Herzen:
O Mensch!**

**Stille fand sein Schritt die Stadt am Abend;
Die dunkle Klage seines Munds:
Ich will ein Reiter werden.**

**Ihm aber folgte Busch und Tier,
Haus und Dämmergarten weisser Menschen
Und sein Mörder suchte nach ihm.**

**Frühling und Sommer und schön der Herbst
Des Gerechten, sein leiser Schritt
An den dunklen Zimmern Träumender hin.
Nachts blieb er mit seinem Stern allein.**

**Sah, dass Schnee fiel in kahles Gezweig
Und im dämmernden Hausflur den Schatten
des Mörders.**

Silbern sank des Ungebornen Haupt hin.

Georg Trakl

DIE SPRACHLOSIGKEIT DES KASPAR HAUSER

Der Rätselgestalt, die sich nach der identischen Aussage aller differenten Diskurse, die sich bislang ihrer zu versichern versuchten, am zweiten Pfingsttag des Jahres 1828 nachmittags zwischen vier und fünf Uhr auf dem Unschlittplatz in Nürnberg einfand, war ein Name beigegeben, der sich gleichermaßen zu identifizieren erlaubte, wie er sie weiter verrätselte: «Das/Kind ist schon getauft/sie Heisst Kaspar in Schreib/name misen sie im selber/geben (...)», stand im Anhang des Briefes, den der Findling schweigend hielt, zu lesen. Die signifikante Vieldeutigkeit, die den so Getauften und Benannten umstellt, könnte kaum komplexer sein. Denn nicht nur der Name selbst, den der Findling, um den Nachnamen «Hauser» ergänzt, zu schreiben versteht, schillert polysemisch, indem er etwa an so unterschiedliche Figuren wie den Kaspar des Puppenspiels, die Heiligen Drei Könige und das persische Wort «Schatzhüter» erinnert. Auch der Kontext des Namens und der Status des Schriftstücks, das ihn preisgibt, produzieren und verwirren virtuos die unzähligen Diskurse, die vom Tage ihres Erscheinens an seit nunmehr 150 Jahren unablässig ab und über diese Rätselgestalt und ihre Interessenten ergehen. So nehmen die wenigen Zeilen ihre Aussage, das Kind sei schon getauft, zurück, wenn sie zugleich fordern, ihm einen Namen zu geben. So lassen sie auch das Geschlecht des Kindes unbestimmt, indem sie das Neutrum der Gattung (das Kind) mit dem femininen Personalpronomen (sie) und dem maskulinen Namen (Kaspar) vermengen. So bleibt unbestimmt, ob der Name nur als aktentauglicher Schreibname gültig zu sein beansprucht oder aber aufgrund seiner Vieldeutigkeit einen korrekten, weniger verspielten archivierbaren Schreibnamen erst notwendig werden lässt. Und so provoziert die intermittierende Semantik des gesamten Textes die philologische Frage nach seinem Status. Ob seriöses Material oder plumpe Fiktion – der dem Brief des Findlings angehängte Text beansprucht, historisches Dokument zu sein und die mangelnde Identität dessen, der über sich selbst rekursiv keine sinnvollen Aussagen zu machen weiss, zu supplementieren. Der «possierlichen und pudelnährischen» Gestalt,

wie die ersten vernommenen Zeugen sie beschreiben, mangelt derart eklatant subjektzentrische und -spezifische Kompetenzen, dass alle Subjekte, die mit ihr in Beziehung treten, sie als Skandalon empfinden und ihren bedrohlichen Mangel zu kompensieren versuchen. Dem sprachlosen Jüngling, der einzig diese Sprachlosigkeit («woiss nit») und seine Subjektlosigkeit benennen kann, souffliert entsetzt die Rede der anderen. Diese soufflierte Rede zu verdoppeln, wie Kaspar Hauser es gebrochen vermag («Krieg-Krieg», «Wach-Wach» soll er Zeugenberichten zufolge den Fragen nachgesprochen haben), genügt freilich nicht dem projektiven Identitätsanspruch der souverän Sprechenden. Denn ihnen gilt nach einer Epoche, die Transzendentalphilosophie popularisierte, als Subjekt einzig «das vorstellende, denkende Wesen (Ich), in Beziehung auf die Gedanken desselben. Es heisst <transzendental>, das heisst ein unbekanntes, bloss gedachtes Etwas; absolut, weil ich mich selbst nicht als Prädikat eines anderen Subjektes betrachten kann».

Statt den geheimnisvollen Findling, den freilich niemand gefunden hat, sondern der auf einmal einfach da war, zu enträtseln, dokumentieren die Texte über Kaspar Hauser das Scheitern der Geste, der sie aller Differenzen untereinander ungeachtet, verpflichtet sind: an dem Sprachlosen zerschellt eine diskursive Ordnung, die um Prinzipien und Kategorien wie Identität, Grund, konstitutive Subjektivität, Autonomie und adaequatio von Sachverhalten und Sätzen gruppiert ist. Kaspar Hauser und die ihm begegnende Ordnung des Diskurses stehen zueinander so quer wie die Frage Wilhelm Meisters und die Antwort Mignons, deren Vorweltlichkeit in den Bildungsgang des bürgerlichen Kunstsubjekts so einbricht wie der Nürnberger Findling in die Selbstverständigungsfiguren der bürgerlichen Gesellschaft um 1830.

Kaspar Hauser stellt sich als Vexierspiegel vergessener Vorweltgeschichte dar. In ihm materialisiert sich, spätzeitlich gebrochen, die Hagiografie überwundener Gründerfiguren der okzidentalen Episteme, deren Gott- und Naturverfallenheit sich im Aussetzungsmotiv allegorisiert. Mit Moses, Joseph, Ödipus, Perseus, Herakles, Gilgamesch, Romulus, Siegfried und Parsifal teilt Kaspar Hauser Momente einer tiefenstrukturellen Vorgeschichte im Selbstverständnis

hochkultureller Gesellschaftsformationen, deren Quelle Freud im «Familienroman» des Kinder wiederfindet. Im Anschluss an Otto Ranks Schrift «Der Mythos von der Geburt des Helden» vermutet Freud, dass die Schemata dieser Heldengeschichte – die meist vornehmste Herkunft bei kompliziertesten elterlichen Verhältnissen, eine kurz vor oder nach der Geburt traum- oder orakelhafte Warnung des Vaters vor dem Kind, die daraufhin veranlasste, zur Aussetzung gemilderte oder verschobene Tötung des Kindes, seine Rettung durch Tiere oder sozial Deklassierte, eine lange und dunkle Latenzzeit und die schliessliche, freilich meist selbstdestruktive Wiedereinsetzung in die oder gar Überbietung der ererbten Herrschaftsrechte zusammenstellen – auf urgeschichtliche Projektionen des frühkindlichen Konflikts zwischen narzisstischer Ichinflation und «grossartiger Überschätzung des Vaters» abbildbar sind. Die Versatzstücke von Kaspar Hausers Geschichte entsprechen diesem mythologischen Schema. Die Nürnberger Bürger treffen auf einen ihnen bis zur Unkenntlichkeit Bekannten: Die «grossartige Überschätzung des Vaters» bekundet schon sein Initialsatz – «Ä sechtene möcht ih wähn, wie mei Vottä wähn is» –, der die Vatergestalt als absolutes konkurrenzloses Paradigma einer Ichwerdung, die nur als dessen mimetische Verdoppelung zu bestimmen ist, so projiziert, wie er selbst von seinem Souffleur projiziert worden ist. Die Zeitspanne seiner Aussetzung umfasst klassisch Kindheit und Jugend bis zur Schwelle des Erwachsenenalters. Die ihm beigegebenen Briefe stellen geradezu plakativ den Grad der sozialen Degradation seines Adoptivernährers dar; den fehlenden Bezug des mythischen Kindes zu Tieren ersetzten die hölzernen Spielzeugpferde, die er affektiver nicht besetzen konnte. Und die adelige Herkunft, von der die dem Findling mitgegebenen Schriften nicht berichten, behauptet das schnell sich breitmachende Gerücht seiner badischen Prinzenschaft umso hartnäckiger, bis es bald auch schriftliche Indizien seiner Angemessenheit bereitstellt. Der Autor der Schriftstücke, die Kaspar Hausers Identität dokumentieren sollten, blieb anonym. Kein benennbares Subjekt hat seine Geschichte konzipiert. Bestimmte die Suche nach einem Autor die polizeilichen, juristischen, psychologischen, medizinischen, journalistischen und politischen Bemühungen um eine Aufklärung des Rätselfalls, so entzieht ihm seine irreduzible Verschränkung mit topologischen Motiven der

Religions-, Mythen- und Literaturgeschichte den objektivistischen Gestus wissenschaftlicher Diskurse.

Dass der sprachlose, besprochene, beschriebene, naturverfallene, gänzlich heteronome Findling zum Abschluss der subjektzentrischen Goethezeit nicht nur die «Einheit von Naturbeherrschung und Naturverfallenheit», sondern auch den Zusammenhang von Subjektpathogenese und symbolischer Ordnung figuralisierte und damit das humanismusfixierte Selbstverständnis der Epoche unterlief, macht ihn zum geschichtsphilosophischen Faszinosum. Kaspar Hauser verwies nach einer Epoche der Zentrierung von Subjektivität als basaler Kategorie in allen Wissenschaftsdisziplinen auf die Überfälligkeit eines Paradigmenwechsels in der Logik von Subjektivitäts-, Interaktions- und Gattungsverständnis. Als Emblem der fälligen Lösung von idealistischen Denkwängen fand Kaspar Hauser 1828 auf dem Nürnberger Platz sich ein. Und emblematisch – als sprachlicher Auslegung bedürftiges Rätselbild – ist er zu meist dargestellt worden, seit der Münchener «Zeichnungslehrer» Hanfstengel ihn naturgetreu abgebildet hatte. Sein Name als vieldeutige *inscriptio*, seine schwankende Gestalt als *pictura* gewaltsamer Zwangsrationale und der ihm beigegebene Brief als *subscriptio*, die das Rätsel weiter verrätstelt, sind die Motivbestandteile bald aller ihm geltenden Bildwiedergaben. Sie zeigen die infantile Gestalt als von der Schrift gehaltene, ja gebannte. Wie denn überhaupt die Gestalt Kaspar Hausers neben den religiös-mythologischen Gründergestalten auch die Filiation literarischer Figuren evoziert, deren abgeschiedener Kindheitsort zu ihrer späteren polyglotten Wanderschaft oder Geltung in entschiedenem Widerspruch steht.

Doch nicht nur motivgeschichtlich ist Kaspar Hausers Erscheinen wohl vorbereitet. Es entspricht auch einem theoretischen Erwartungshorizont, der aus der Kritik subjektzentrischer Reflexionsphilosophie resultierte und mit sprachlogischen Mitteln gegen die Hypostase selbstreferenzieller Subjektivität argumentiert. Doch weniger an den sprachfähigen Subjekten, die frei über ein semiologisches Instrumentarium zu verfügen scheinen, als vielmehr an den sprachlosen Tiermenschenn dokumentiert sich die transsubjektive «Selbsttätigkeit» der Sprache. Wird sie, «die grosse

Gesellerin der Menschen», dem isolierten infans vorenthalten, so ist ihm nach der Tradition naturgeschichtlichen Denkens die Subjektwerdung versagt und die Kategorie des «homo ferus» einzig angemessen. Diesem Ausschluss des vorgeschichtlichen Tiermenschen aus dem humanistischen Selbstverständnis muss hingegen keine wissenschaftliche Tabuisierung entsprechen. Vielmehr werden der Tiermensch und das wilde Kind umso intensiver und lückenloser registriert, analysiert, beobachtet, beschrieben und zum Wissenschaftsobjekt gemacht, als die zivilisatorischen Mechanismen sich subtilisieren und stabilisieren. Auch die Exkommunikationsriten und die Exkommunizierten unterliegen einem «Willen zum Wissen», der die Ausschliessenden umso mehr sprechen und registrieren heisst, als die Abstossung der Besprochenen zur Selbstverständlichkeit wird. So häufen sich seit dem 18. Jahrhundert die publizierten und wissenschaftlich thematisierten, wohl kaum aber die faktischen Fälle von homines feri. Der Exkommunizierte, Verdrängte, Vorweltliche, über den sich historisch oder fiktional umso lustvoller sprechen liess, als die gültige Ordnung des Symbolischen ihm keinen Platz mehr reservierte, kehrte wieder. Am zweiten Pfingsttag 1828 fand die Inkorporation jenes vorgeschichtlichen Syndroms – homo ferus, ausgesetztes Herrscherkind, Findling, Betrüger, Dümmling, verwunschener Prinz, archivierter naturgeschichtlicher Fall – auf dem Nürnberger Unschlittplatz sich ein. Dazu verhalf ihm sein adressierter Brief, der den der symbolischen Ordnung Entwendeten und in die sprachlose Höhle Verbannten dieser Symbolordnung sich wieder anschliessen hiess. Sprachlich in Besitz genommen, aber über Sprache als Medium von Herrschaft nicht verfügend, benannt, aber nicht selbst benennend und in historischen und fiktionalen Diskursen archiviert, aber in der gültigen Symbolordnung nicht berücksichtigt, erscheint der Findling, um Schauplatz dieser Widersprüchlichkeiten zu werden. Die um 1830 «entfaltete bürgerliche Öffentlichkeit» ist in das beginnende Schauspiel, dem sie beiwohnt, zugleich selbst verstrickt. Denn mit Kaspar Hauser erscheint das, was nicht ans Licht ihrer symbolischen Ordnung gekommen ist, im Medium des Realen, das bis zur Unkenntlichkeit kodifiziert und verdrängt wurde: das Reale des Wunsches.

DER KNABE

**Ich möchte einer werden so wie die,
die durch die Nacht mit wilden Pferden fahren,
mit Fackeln, die gleich aufgegangnen Haaren
in ihres Jagens grossem Winde wehn.
Vorn möcht ich stehen wie in einem Kahne,
gross und wie eine Fahne aufgerollt.
Dunkel, aber mit einem Helm von Gold,
der unruhig glänzt. Und hinter mir gereiht
zehn Männer aus derselben Dunkelheit
mit Helmen, die, wie meiner, unsted sind,
bald klar wie Glas, bald dunkel, alt und blind.
Und einer steht bei mir und bläst uns Raum
mit der Trompete, welche blitzt und schreit,
und bläst uns eine schwarze Einsamkeit,
durch die wir rasen wie ein rascher Traum:
Die Häuser fallen hinter uns ins Knie,
die Gassen biegen sich uns schief entgegen,
die Plätze weichen aus: wir fassen sie,
und unsre Rosse rauschen wie ein Regen.**

ÜBER KASPAR HAUSERS LEBEN – VON IHM SELBST GESCHRIEBEN

Das Gefängniss, in dem ich bis zu meiner Befreiung leben musste, war ohngefähr sechs bis sieben Schuh lang, vier breit und fünf hoch. Der Boden schien mir festgestampfte Erde zu seyn, an der Vorderseite waren zwei kleine Fenster mit Holz verschlichtet, welches ganz schwarz aussah. Auf dem Boden war Stroh gelegt, worauf ich zu sitzen und zu schlafen pflegte. Meine Füsse waren von den Knien an mit einer Decke bedeckt. Über meinem Lager auf der linken Seite war im Erdboden ein Loch, worin ein Topf angebracht war; es war auch ein Deckel darüber, den ich wegschieben musste, und immer wieder darüber deckte. Die Kleider, die ich in dem Gefängnisse getragen habe, waren ein Hemd, kurze Hosen, in denen aber das Hintertheil fehlte, dass ich meine Nothdurft verrichten konnte, weil ich die Hosen nicht ausziehen konnte. Die Hosenträger hatte ich auf dem blossen Leib. Das Hemd war darüber. Meine Nahrungsmittel waren nichts anderes als Wasser und Brod; an Wasser hatte ich zuweilen Mangel; Brod war immer genug da, ich ass wenig Brod, weil ich keine Bewegung hatte; ich konnte ja nicht gehen, und wusste nicht, dass ich aufstehen könnte, weil mir das Gehen niemand gelehrt hatte; es ist mir nie der Gedanke gekommen, aufstehen zu wollen. Ich hatte zwei hölzerne Pferde und einen Hund, mit denen ich mich immer unterhalten habe. Wenn ich erwachte, lag das Stück Brod neben mir und ein Krüglein Wasser. Zuerst griff ich nach dem Wasser, um meinen Durst zu stillen, dann ass ich Brod, hierauf nahm ich die Pferde und putzte sie eine Zeitlang, dann nahm ich den Hund; war ich mit diesem fertig, so trank ich das übrige Wasser aus, und nahm nochmal die zwei Pferde und putzte sie von neuem, und machte eine Zeit lang so fort. Dann ass ich Brod, ich wollte auch trinken, aber es war kein Wasser mehr darin, da nahm ich den Hund, und wollte ihn putzen, wie die Pferde, aber ich konnte ihn nicht mehr fertig bringen, weil mein Mund zu trocken wurde, ich nahm sehr oft das Krüglein in die Hand und hielt es lange an den Mund, aber es ging niemals Wasser heraus,

ich stellte es immer wieder hin, und wartete eine Zeitlang, ob nicht bald ein Wasser kommt, weil ich nicht wusste, dass mir das Wasser und Brod gebracht werden musste; ich hatte ja keinen Begriff, dass ausser mir noch Jemand seyn könnte. Ich habe nie einen Menschen gesehen, auch niemals einen gehört; wenn ich eine Zeitlang gewartet habe, und es ist kein Wasser gekommen, dann legte ich mich rückwärts und schlief ein. Ich erwachte wieder, da ist mein erstes gewesen, nach dem Wasser zu langen, und so oft ich erwachte, war ein Wasser in dem Krüglein, und auch ein Brod da. Das Wasser trank ich beinahe immer aus, dann war mir sehr wohl, ich nahm die Pferde und machte es gerade wieder so, wie ich's schon erzählte. Gewöhnlich fand ich das Wasser recht gut, aber manchmal war es nicht so gut und wenn ich getrunken hatte, verlor ich alle Munterkeit, ass nicht mehr, und spielte auch nicht, sondern schlief ein. Wenn ich erwachte, war's einmal so hell, als das andere-mal; ich habe niemals eine Tageshelle gesehen, als in der ich jetzt lebe.

Als das erstemal der Mann zu mir hereinkam, stellte er einen ganz niedrigen Stuhl vor mich hin, legte ein Stück Papier, und einen Bleistift darauf, dann nahm er meine Hand, gab mir den Bleistift in die Hand, drückte mir die Finger zusammen und schrieb mir etwas vor. Das that er recht oft, bis ich's nachmachen konnte. Wenn der Mann meine Hand losliess, machte ich mir gar nichts daraus und schrieb fort, mir kam kein Gedanke, warum meine Hand alle Festigkeit verlor. In dieser Zeit kann der Mann hinter mir gewesen seyn und mir zugesehen haben, ob ich es nachmachen kann oder nicht; ich hörte ihn nicht kommen, auch nicht fortgehen. Wie der Mann mir das Schreiben zeigte, sagte er kein Wort zu mir, sondern nahm meine Hand und schrieb mir vor; als er mich bei der Hand nahm, kam mir's nicht in Gedanken mich umzusehen, um den Mann zu erkennen; ich hatte ja nicht gewusst, dass es eine solche Gestalt giebt, wie ich bin. Der Mann kam zum zweitenmal, brachte ein Büchlein mit, legte es vor mich aufgeschlagen auf den Stuhl, nahm meine Hand und fieng zu sprechen an, er deutete auf die Pferde hin, und sagte leiss «Ross» etlichemal nacheinander; als ich dieses hörte, horchte ich lange, ich hörte immer das nämliche; dann kam mir's in Gedanken, ich solle es auch so machen, ich sagte auch die nämlichen

Worte, dann sagte er etlichemal: «dieses merken» und legte meine Hand auf's Büchlein hin, und zugleich auf die Pferde und fuhr mit hin und wieder. Welches mir sehr wohl gefiel, er sagte dabei: «dieses nachsagen, dann bekommst du solche schöne Ross vom Vater.» Diese Worte sagte er mir etlichemal vor, ich sagte es nicht nach und horchte sehr lange, und da ich immer dieselben Worte hörte, fieng ich's wieder zum Nachsprechen an; er sagte es vielleicht noch sieben oder achtmal vor, dann konnte ich's ein wenig deutlicher nachsprechen, wie ich es deutlicher nachsprechen konnte, deutete er nochmal auf die Pferde hin, fuhr wieder so hin und wieder, und sagte: «dieses merken», «den Ross vorsagen, dann darfst du auch so fahren», dieses gefiel mir am allerbesten.

Ich werde noch etlichemal erwacht seyn, vielleicht noch vier oder fünfmal, bis mich der Mann forttrug. In der Nacht, in welcher der Mann kam, schlief ich recht gut, wie ich erwachte, war ich schon angezogen, bis auf die Stiefel, die zog er mir an, setzte mir einen Hut auf, hob mich in die Höhe und lehnte mich an die Wand, nahm meine beiden Arme und legte sie um den Hals. Als er mich aus dem Gefängniß trug, musste er sich bücken, und es gieng einen kleinen Berg hinauf, vielleicht war's eine Treppe; dann gieng es ein Stück weit, ich schlief ein. Wie ich erwachte, lag ich auf der Erde mit dem Angesicht dem Boden zugewendet. Ich bewegte mich mit dem Kopf, vielleicht sah der Mann, dass ich erwacht war, er hob mich auf, nahm mich unter den beiden Armen, und lehrte mir das Gehen. Und wie ich zu gehen anfangen sollte, schob er mit seinen Füßen die meinigen fort um mir begreiflich zu machen, wie ich's machen sollte. Ich werde etliche Schritte weit gegangen seyn, da fieng ich zu weinen an, ich fühlte schon sehr viele Schmerzen an den Füßen, der Mann sagte: «du musst gleich aufhören zu weinen, sonst bekommst du kein Ross. Ich sagte: «Ross», womit ich wollte, dass ich bald heim zu meinen Rossen käme, der Mann sagte mir, du musst das Gehen recht lernen und merken, du musst auch ein solcher Reiter werden, wie dein Vater ist. «I möchte a söchäna Reiter wähn, wie mei Vater gwän is.» Diese Worte wiederholte er sehr oft: bis ich dieselben recht deutlich nachsprechen konnte. Er sprach mir jene Worte immer vor; ich konnte keines nachsprechen, über das lange Vorsprechen gab ich ihm zur Antwort: «Ross

ham» u. s. w. wollte ich sagen, warum ich denn es jetzt immer mit den Füßen so machen muss, welches mir sehr wehe thut. Er sagte: «wenn du nicht mehr weinst, dann bekommst du das Ross vom Vater, aber das Gehen musst du recht merken.» Ich fieng wieder an zu weinen, da legte er mich auf den Erdboden und mit den Worten: Ross u. s. w. schlief ich endlich ein. Da ich wieder erwachte, sagte ich jene vorgesagten Worte. Er hob mich auf, schleppte mich fort und sagte: «Jetzt bekommst du deine Ross, aber das Gehen musst recht merken.» Jetzt hob er mich auf, führte mich fort, ich konnte viel leichter gehen, ich hatte es nicht mehr so nöthig auf dem Mann seinen Armen zu liegen. Der Mann lobte mich, «weil du so Gehen gelernt hast, so bekommst du jetzt bald schöne Ross.» Ich konnte ununterbrochen ohngefähr 40 bis 50 Schritte weit gehen, welches mir vorher nicht möglich war. Ich fieng jene gemerkten Worte an zu sprechen, wodurch ich immer meine Ermüdung und Schmerzen ausdrücken wollte; er legte mich nach diesen Worten sogleich auf die Erde hin; ich war sehr müde und schläfrig und schlief sogleich ein. Ich erwachte wieder, er hob mich auf, führte mich fort. Er legte mich noch etlichemal nieder, um mich ausruhen zu lassen, bis er mir die Kleider wechselte. Er setzte mich auf die Erde hin, ohne dass ich es verlangt hatte, zog mir meine Kleider aus, legte mir andere an, in denen ich in die Stadt Nürnberg kam.

«In dem grossen Dorf da ist dein Vater, der giebt dir schöne Ross, und wenn du auch ein solcher Reiter bist, dann hole ich dich wieder.» Jetzt fieng ich wieder an zu weinen, er legte mich nieder, und liess mich ausruhen. Da ich wieder erwacht bin, reichte er mir wieder Wasser dar, ich trank, welches sehr gut war, nachdem hob er mich auf, führte mich fort, worauf er mir immer dieselben Worte vorsprach, und zugleich auch den Brief in die Hand gab, und wenn ein Bu kommt, so musst du es so machen. Von dieser Zeit an, da er mir die Kleider gewechselt hatte, legte er mich gewiss noch zehnmal auf die Erde hin, um mich ausruhen zu lassen, wobei er immer diejenigen Worte vorsprach, um ja keines zu vergessen. Als mich der Mann stehen liess und mir den Brief in die Hand gab, sagte er diejenigen Worte nochmal vor, worauf er mich verlassen hatte.

GASPAR HAUSER CHANTE

Je suis venu, calme orphelin,
Riche de mes seuls yeux tranquilles,
Vers les hommes des grandes villes:
Ils ne m'ont pas trouvé malin.

A vingt ans un trouble nouveau,
Sous le nom d'amoureuses flammes,
M'a fait trouver belles les femmes:
Elles ne m'ont pas trouvé beau.

Bien que sans patrie et sans roi
Et très brave ne l'étant guère,
J'ai voulu mourir à la guerre:
La mort n'a pas voulu de moi.

Suis-je né trop tôt ou trop tard?
Qu'est-ce que je fais en ce monde?
O vous tous, ma peine est profonde:
Priez pour le pauvre Gaspard!

KASPAR HAUSER SINGT

Sanften blickes ein stiller waise
Zu grosser städte getös
Kam ich auf meiner reise –
Niemand nannte mich bös.

Im zwanzigsten jahre ein grauen
(Man heisst es auch liebesglut)
Gab mir die schönheit der frauen –
Sie waren mir nicht gut.

Wenngleich ohne heimat und erben
Wenngleich ich für tapfer nicht golt
Im kriege wollt ich sterben.
Der tod hat mich nicht gewollt.

Kam ich zu spät, zu frühe?
Ich weiss nicht wie mirs ergeht.
O ihr all! schwer ist meine mühe –
Sprecht für mich ein gebet!

DIE GEISTER DER VERGANGENHEIT

Ein Gespräch mit Olga Bach

Mit «Kaspar Hauser und Söhne» schreibst du nach «Die Vernichtung» und «Das Erbe» bereits das dritte Mal für Ersan

Mondtag. Wie darf man sich eure Zusammenarbeit vorstellen?

Unsere Zusammenarbeit ist nicht immer dieselbe. «Die Vernichtung» war eine Stückentwicklung. Es gab eine gute erste Idee, es ging um Terrorismus in westlichen Städten, die Welt war zu der Zeit aufgeschreckt wegen Bataclan und Nizza. Auf den Proben waren wir dann in intensivem Austausch mit den Schauspielern und der Dramaturgie, haben an den Rollenbiografien, an der Stimmung gearbeitet, die in dem Stück herrschen sollte. Dafür haben wir uns in ein Haus zurückgezogen, dort stundenlange Improvisationen gemacht und gemeinsam Texte gelesen. Mit diesem Material bereichert habe ich den Text geschrieben, alles Theoretisierende verworfen, aus dem Terrorismusstück ist eher eine Milieustudie geworden. «Das Erbe» habe ich in enger Zusammenarbeit mit Ersan Montag und Florian Seufert geschrieben, da haben wir den Text noch bis eine Woche vor der Premiere verändert. Ich war viel auf den Proben und habe direkt auf alle Sackgassen reagiert, auch wenn sie nur gefühlt gewesen sein mögen, habe ganze Akte geschrieben, die am Ende doch verworfen wurden. Da «Das Erbe» eine sehr offene Form hat, quasi aus Zitatmodulen besteht, die verrückt werden können, war das möglich. Bei «Kaspar Hauser und Söhne» ist das anders. Hier ist die Form des Stückes schon vor Probenbeginn endgültig, deswegen bin ich auch kaum anwesend auf den Proben. Unsere drei gemeinsamen Arbeiten eint aber, trotz dieser unterschiedlich intensiven Einmischungen in den Schreibprozess, dass uns eine geteilte Anfangseuphorie wichtig ist. Es ist immer ein magischer Moment, wenn man zusammen auf die ersten Ideen kommt und der Abend sich schon vor dem inneren Auge entfaltet.

«Kaspar Hauser und Söhne» ist im Unterschied zu den anderen beiden genannten Dramentexten «klassischer» geraten – es gibt sowohl ein Aktschema als auch Figuren. Was hat dich daran gereizt?

Zunächst ganz einfach der Spass beim Schreiben. Figuren entwerfen, sie aufeinandertreffen und eine Entwicklung durchlaufen lassen, gelungene Dialoge schreiben, all das reizt mich mehr als etwa philosophisches Rasonnement oder sprachliche Dekonstruktion bis hin zur Unkenntlichkeit. Es geht mir um eine klare, eindeutige Haltung. Hinter dem Vagen versteckt sich allzu oft das Beliebige. Das heisst aber nicht, dass ich die Postdramatik verleugne. Ohne die Vervielfältigung der Kaspar-Hauser-Figuren und der Kunstsprache, die sie sprechen, hätte ich an diesem «klassischen» Format wohl weniger Freude gehabt.

Dein Stück ist ein Auftragswerk des Theater Basel. Wie nähert man sich dem Kaspar-Hauser-Mythos?

Ich habe mich zunächst mit zeitgenössischen juristischen, medizinischen und pädagogischen Dokumenten auseinandergesetzt, mit der Erbprinzip- und Betrugstheorie. Die Aufzeichnungen Georg Friedrich Daumers sind spannend, weil er ausführlich und anekdotisch auf Kaspar Hausers Verhältnis zur Welt, auf seine Vorlieben, Abneigungen und Merkwürdigkeiten in Denken und Sprachgebrauch eingeht, von denen ich einige auf die verschiedenen Kaspars in meinem Stück verteilt habe. Eine diesen Beschreibungen sehr treu bleibende künstlerische Verarbeitung ist Werner Herzogs «Jeder für sich und Gott gegen alle», ein toller Film. Die literarischen Bearbeitungen von Peter Handke und Jakob Wassermann haben mich daneben weniger interessiert, dafür aber die Kaspar-Hauser-Dichtungen, die ja auch Eingang in das Stück gefunden haben. Zuletzt sind es aber vor allem die autobiografischen Schriften Hausers, für die ich mich interessiert habe, und dabei weniger die Frage, wovon er da berichtet, als wie er berichtet. Seine Unfähigkeit, Personalpronomen zu verwenden, oder sein sprachlicher Animismus etwa.

Du schälst Kaspar Hauser aus seinem historischen Umfeld und machst ihn zum Gründer eines mittelständischen Betriebs. Wie kamst du auf diese Idee?

Kaspar Hausers Geschichte, so sie denn wahr ist, fasziniert in der Regel aufgrund der scheinbaren Unzivi-

lisiertheit Hausers. Die intersubjektive und hierdurch immer auch sprachliche Bedingtheit von Identität, ja vom Menschsein schlechthin fände ihren Beweis im Schicksal des Findlings. Kaspar Hauser war nur gar nicht so allein, wie es diese Geschichte nahelegt. «Ein Mann» kleidete ihn, ernährte ihn, schlug ihn, brachte ihm Spielzeug und das Schreiben bei, ohne dabei jemals – angeblich – von Kaspar gesehen worden zu sein. Kaspar Hauser ist nicht nur physisch eingesperrt, er ist auch in seiner Beziehung zu «dem Mann» eingesperrt. Betrachtet man das Phänomen Kaspar Hauser aus dieser Perspektive, ist die Trennung zwischen der Kreatur und der Gemeinschaft der Zivilisierten nicht mehr so leicht zu behaupten, weil die Familie als Keimzelle ebendieser Gemeinschaft und in ihr speziell das Vater-Sohn-Verhältnis in nicht gezählten und nicht zählbaren Fällen den Beteiligten ausweglos, eben wie ein Gefängnis erschienen ist. Wobei die Frauen als Mütter und Ehefrauen zumindest Beihilfe leisten und ein Mann im Laufe seines Lebens beide Rollen übernimmt: Die als Sohn vom Vater erlittenen Traumatisierungen werden im Erwachsenenalter wiederum auf den eigenen Sohn übertragen. Die Idee, diese Perspektive auf den Kaspar-Hauser-Stoff einzunehmen, also die behauptete Grenze zwischen Zivilisiertem und Unzivilisiertem zu hinterfragen, kam mir schon sehr früh. Ich hole den Findling aus seinem buchstäblichen Kerker heraus und versetze ihn in einen durchschnittlichen Nürnberger Familienbetrieb (als wichtige Säule deutscher Prosperität), in dem er sich, unfähig, sich von seiner Verpflichtung zur Nachfolge als Geschäftsführer zu entziehen, über Generationen hinweg reproduzieren muss. Insgesamt sieben Kaspar Hausers, die alle nur Nummern in einer patriarchalischen Generationenfolge bilden.

Auffallend ist, dass Kaspar Hauser sich in der Lyrik grosser Beliebtheit erfreute – du verwendest drei berühmte Gedichte, nämlich Paul Verlaines «Gaspar Hauser chante», Georg Trakls «Kaspar Hauser Lied» und Rainer Maria Rilkes «Der Knabe». Wie fügen sich diese in dein Stück?

Die Gedichte von Verlaine, Trakl und Rilke werden in «Kaspar Hauser und Söhne» von Figuren gesungen,

die in der Sprache eigentlich nicht zuhause sind. Die Lyrik gewährt, was die Sprache ihnen sonst verweigert; durch die Lyrik finden die Kaspars Ausdruck für ihren Zustand der Isoliertheit und der Sehnsucht nach einer seelischen Beheimatung. Ich nehme hier als Beispiel Kaspar 2: Er ist Kriegszitterer aus dem Ersten Weltkrieg und stottert. Wenn er singt, hört das Stottern jedoch auf und seine Stimme erhebt sich zu einem schönen Klage lied. Der Inhalt dieses Liedes, Verlaines «Gaspar Hauser chante», passt erstaunlich gut zu seiner Geschichte als Kriegsneurotiker und dem Tod Geweihten. In derselben Szene wird er deportiert. Er bittet seine Zuhörer, für ihn zu beten: «J'ai voulu mourir à la guerre:/La mort n'a pas voulu de moi./Suis-je né trop tôt ou trop tard?/Qu'est-ce que je fais en ce monde?»

Dein Panorama vom Aufstieg und Fall einer deutschen Unternehmerfamilie umfasst sieben Generationen. Erst in der letzten Generation wird die männliche Erbfolge mit der Geburt einer Tochter unterbrochen. Es scheint, als könnte diese Abstiegs geschichte der enigmatischen, sprachlich auffälligen Kaspars mit zunehmendem Einfluss der Frauen aufgehalten werden. Kannst du dieser Lesart etwas abgewinnen?

Die sprachliche Eigenart, die den Kaspars anhaftet, wird über die Akte schwächer, bis sie nur noch in rückfallähnlichen Episoden oder Nuancen aufkommt. Während Kaspar 4 im Jahre 1960 unfähig ist, das zu tun, was er sich am meisten wünscht, nämlich alles hinter sich zu lassen und mit seiner Liebe Oskar zu gehen, haut Kaspar 6 im Jahre 1990 schon als Zehnjähriger andauernd ab. Die Geister der Vergangenheit fräsen sich zwar durch die Generationen hindurch, aber sie verlieren ihre Kraft, sie verblassen. Mit der gesellschaftlichen Liberalisierung seit den 1960er-Jahren geht auch eine Liberalisierung der Konzepte «Familie», «Frau» und «Mann» und legitimer romantischer Beziehungen einher, die einen Ausweg aus der Beklemmung bieten könnte. Kaspar 6 steht für diese Entwicklung, ihr Auftritt kann einen aufatmen lassen. Aus einem Mann ist eine Frau mit wiederum einer Tochter geworden; die Verdammnis zur ewigen Reproduktion

einer fatalen Vater-Sohn-Beziehung scheint gebannt. Dennoch trägt Kaspar, wie ihre Vorkaspars, als Teil der Serie eine Nummer als Namen. Und sie verlangt von ihrer Grossmutter den Firmennamen «Kaspar Hauser und Söhne», um mit ihm Geschäfte machen zu können. Wird die fatale Geschichte des Familienbetriebs also doch zu keinem Ende finden, oder gelingt es Kaspar 6, ihren schicksalhaften Namen, wie sie sagt, «auf ihre eigene Weise zu nutzen»? Die Antwort darauf soll in der Schwebe bleiben.

«Kaspar Hauser und Söhne» spielt in historisch (nicht nur) für Deutschland markanten Zeiten: Der erste Akt 1940, während des Zweiten Weltkriegs, der zweite Akt 1960, zwischen Wirtschaftswunder und 1968, der dritte 1990, im Jahr der deutschen Wiedervereinigung, und der vierte Akt in der Gegenwart. Inwiefern sind diese Zeitenwenden für dich in Bezug auf deinen Kaspar-Hauser-Familienkosmos bestimmend gewesen?

Die Geschichte des Familienbetriebs spiegelt zugleich das lange 20. Jahrhundert in Deutschland bis in die Jetztzeit wider, konkreter in Nürnberg, also der Stadt, in der der historische Kaspar Hauser Mitte des 19. Jahrhunderts auftauchte. Nürnberg als traditionelle Hochburg für holzverarbeitendes Gewerbe, in dem auch die Familie Hauser tätig ist, als Stadt der NSDAP-Parteitage und der Kriegszerstörung, als ein Zentrum des auch durch Gastarbeit produzierten wirtschaftlichen Aufschwungs der Nachkriegszeit und in Nähe gelegen zur ab 1990 offenen deutsch-deutschen Grenze. Diese deutsche Geschichte lässt sich immer auch schildern als Abfolge von Etappen, in denen eine gesellschaftliche Härte herrschte, als Geschichte einer (sehr wohl auch von den Frauen) kultivierten, toxischen Männlichkeit: Den sich keimzellenartig in den eigenen vier Wänden abspielenden und ständig wiederholenden Dramen der Empathielosigkeit entspricht immer auch eine generalisierte Empathielosigkeit der Gesellschaft, die ständig in Gewalt gegenüber ihren «Aussenseitern» auszubrechen droht und die sich zu allen Zeitpunkten des Stücks zeigt, sei es gegen Juden im ersten, gegen Schwule und Immigranten im zweiten, gegen Transsexuelle im

dritten, oder generell gegen Ausländer im letzten Akt. Wobei die Frage im Raum steht, ob die bereits beschriebene schrittweise Abtragung der innerfamiliären Schuld und Retraumatisierungen wiederum ein mildereres gesamtgesellschaftliches Klima widerspiegelt, ob also eine seit 1945 kultivierte Herzensbildung die Gesellschaft und ihre Mitglieder Schritt für Schritt von jener Härte Abstand nehmen lässt. Die aktuellen politischen Ereignisse sprechen leider dagegen.

OLGA BACH

Geboren 1990 in Berlin. Studium der Philosophie und der Deutschen Philologie an der Freien Universität Berlin und der Istanbul Üniversitesi, Türkei. 2013 dramaturgische Leitung der neuntägigen Dauerperformance «# 1/KONKORDIA» in der Schaustelle der Pinakothek der Moderne München, künstlerische Leitung Ersan Mondtag. Seit 2014 Studium der Rechtswissenschaft an der Humboldt Universität Berlin. Bachs erstes Stück «Die Vernichtung» (Uraufführung am Konzert Theater Bern, 2016) wurde für den Mülheimer Dramatikerpreis 2017 nominiert. Die UA-Inszenierung von Ersan Mondtag wurde zudem zum Berliner Theatertreffen 2017 eingeladen. Für die Münchner Kammerspiele schrieb sie «Das Erbe», eine Assoziation zum NSU (Inszenierung Ersan Mondtag, 2017). «Theater heute» wählte Olga Bach zur «Nachwuchsautorin des Jahres 2017». Am RambaZamba Theater Berlin wurde ihr Stück «Die Frauen vom Meer» nach Henrik Ibsen in einer Inszenierung von Lilja Rupprecht 2018 uraufgeführt. Mit «Kaspar Hauser und Söhne», einem Auftragswerk des Theater Basel, kommt es erneut zu einer Zusammenarbeit mit Ersan Mondtag.

ERSAN MONDTAG

Geboren 1987 in Berlin. Bevor Ersan Mondtag sein Regiestudium an der Otto Falckenberg Schule in München aufnahm, hospitierte er bei Thomas Langhoff, Frank Castorf und Claus Peymann und assistierte bei Vegard Vinge. Nach zwei Jahren gab er das Studium auf und konzipierte ab 2012 in München mit dem neugegründeten «Kapitæl Zwei Kollektiv» Dauerperformances, experimentelle Partyformen sowie interdisziplinäre Theaterarbeiten, zuletzt «Party #4 – NSU» im Mixed Munich Arts (MMA). Für die Schautafel der Pinakothek der Moderne realisierte er gemeinsam mit Olga Bach die neuntägige Dauerperformance «# 1/KONKORDIA». In der Spielzeit 2013/2014 war Ersan Mondtag Mitglied im REGIEstudio des Schauspiel Frankfurt und inszenierte dort «Das Schloss», «2. Sinfonie» und «Orpheus#», wovon die Letzteren beiden beim Festival «radikal jung» in München gezeigt wurden. 2015 entstand am Staatstheater Kassel sein Stück «Tyrannis», das zum Berliner Theatertreffen 2016 eingeladen wurde. Weitere Gastspiele u. a. erneut beim Festival «radikal jung» folgten. Im selben Jahr wählte das Fachmagazin «Theater heute» Ersan Mondtag zum «Nachwuchsregisseur» sowie zum «Bühnen- und Kostümbildner des Jahres». 2016 brachte er am Konzert Theater Bern Olga Bachs Stück «Die Vernichtung» zur Uraufführung und erhielt damit zum zweiten Mal eine Einladung zum Berliner Theatertreffen. «Theater heute» kürte ihn 2017 abermals zum «Kostümbildner des Jahres», und «Die Deutsche Bühne» zum «Bühnenbildner des Jahres». Es folgten weitere Arbeiten, u. a. «Ödipus und Antigone» nach Sophokles am Maxim Gorki Theater Berlin, «Das Erbe» an den Münchner Kammerspielen, «Die Orestie» am Hamburger Thalia Theater, «Die letzte Station» am Berliner Ensemble und zuletzt «Das Internat» am Theater Dortmund. Zudem inszenierte Mondtag die Ausstellung «I am a problem» am Frankfurter Museum für Moderne Kunst 2 (MMK2). Mit der Uraufführung «Kaspar Hauser und Söhne» von Olga Bach stellt sich Ersan Mondtag erstmals dem Basler Publikum vor.

TEXTNACHWEISE

Ulrich Struve: Einleitung. In: Der Findling. Kaspar Hauser in der Literatur. Herausgegeben und eingeleitet von Ulrich Struve. J. B. Metzler Verlag. Stuttgart 1992.

Georg Trakl: Kaspar Hauser Lied. In: Sämtliche Werke. Insel Verlag. Berlin 2014.

Jochen Hörisch: Die Sprachlosigkeit des Kaspar Hauser. In: Ich möchte ein solcher werden wie ... Materialien zur Sprachlosigkeit des Kaspar Hauser. Herausgegeben von Jochen Hörisch. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1990.

Rainer Maria Rilke: Der Knabe. In: Gesammelte Werke in fünf Bänden. Herausgegeben von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl. Insel Verlag. Frankfurt am Main 2003.

Über Kaspar Hausers Leben – von ihm selbst geschrieben. In: Ich möchte ein solcher werden wie ... Materialien zur Sprachlosigkeit des Kaspar Hauser. Herausgegeben von Jochen Hörisch. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1990.

Paul Verlaine: Gaspar Hauser chante. In: Sagesse. Édition critique établie, annotée et présentée par Olivier Bivort. Librairie Générale Française. Paris 2006.

Stefan George: Kaspar Hauser singt. In: Sämtliche Werke in 18 Bänden. Verlag Klett-Cotta. Stuttgart 2013.

Das Gespräch mit Olga Bach ist ein Originalbeitrag für das Programmheft. Die Fragen stellte Constanze Kargl.

Die Texte sind teilweise in sich gekürzt, mit neuen Überschriften versehen und der geltenden Rechtschreibung angepasst.

Medienpartner



Herausgeber Theater Basel, Postfach, CH-4010 Basel, Heft Nr. 92, Spielzeit 2017/2018 **Intendant** Andreas Beck **Verwaltungsdirektorin** Danièle Gross **Redaktion** Constanze Kargl, Manuela Seiler (Korrektur) **Umschlaggestaltung** Perndl+Co **Gestaltung** Gesine Haller **Basiskonzept** raffinerie.com **Druck** Grempel AG, Basel/Pratteln **Planungsstand** 26. März 2018, Änderungen vorbehalten

**WELCHER ...
ERWACHSENE ...
GEDÄCHTE NICHT
MIT TRAUERIGER
RÜHRUNG AN
MICH?**