

Angela Koerfer-Bürger: Körperfragmente. Indizien einer melancholischen Biografie in *Ausschliesslich Inländer. Ein Georg Kreisler-Abend* von Nikolaus Habjan und Franui am Schauspielhaus Zürich.
In: Uneins – Désuni – At odds. Identitätsentwürfe im Figurentheater.
Hg. v. Laurette Burgholzer, Beate Hochholdinger-Reiterer.
Berlin: Alexander 2021 (itw : im dialog 5), S. 166–178.

Angela Koerfer-Bürger
 (Hochschule der Künste Bern)

Körperfragmente

Indizien einer melancholischen Biografie in *Ausschliesslich Inländer*¹. Ein Georg Kreisler-Abend von Nikolaus Habjan und Franui am Schauspielhaus Zürich

Der österreichische Puppenspieler und Musiktheaterregisseur Nikolaus Habjan inszenierte 2018 am Zürcher Schauspielhaus einen bitterbösen, gesellschaftskritischen Abend mit Songs des Kabarettisten Georg Kreisler. Der Abend, der als Songcollage nach Themen der ewigen Wanderschaft von der Wiege bis zum Grab aufgebaut ist und vom Osttiroler Ensemble Musicbanda Franui instrumentiert und musikalisch geleitet wird, zeugt von Habjans beharrlicher Anprangerung menschlicher Abgründe in unseren Gesellschaften. Habjan beschäftigt sich schon seit seiner Jugend mit dem österreichisch-amerikanischen Kabarettisten Kreisler und dessen Emigrationsbiografie aus dem durch die Nationalsozialisten besetzten Wien. Aus dem Jahr 2013 stammt Habjans schlichte Video-Atelieraufnahme des Kreislersongs *Ich kann tanzen, doch ich tanze nicht* (Schneider/Peters, Bd. 2, 2014: 118), der mit einer männlichen Puppe gesungen wird. Im Oktober 2017 inszenierte Habjan Kreislersongs in *Wien ohne Wiener* am Wiener Volkstheater. Die Arbeit am Zürcher Schauspielhaus steht also in einer inhaltlichen Kontinuität der Beschäftigung mit Kreisler.

Die von der Autorin am Schauspielhaus Zürich besuchte Aufführung verströmt Sehnsucht, Vergeblichkeit des menschlichen Suchens nach Heimat und Melancholie. Dieser Beitrag untersucht, wie es Habjan gelingt, durch seine überzeichnet wirkenden Figuren mit Körperfragmenten in Form von abgetrennten Köpfen und einzelnen großen Augen Melancholie zu erzeugen, ein Gefühl, das Kreisler Zeit seines Lebens geprägt hat. Fink und Seufert, die nach ausführlichen Gesprächen mit Kreisler 2005 in Basel seine Biografie verfasst haben, berichten über ihn:

›Ich war allein und fremd.« Auf seinem Gesicht zeigt sich in dieser Zeit zum ersten Mal der melancholische, ernst und manchmal sogar ein bisschen traurig wirkende Ausdruck, der ihn durchs ganze Leben begleiten wird. (Fink, Seufert 2007: 28)

Die Inszenierung beginnt mit einer Erzählfigur mit Namen Lady Bug, eine Diseuse im grünen ›Négligé‹, die Habjan im Prolog und in den Intermezzi als Klappmaulpuppe führt. Sie scheint durch das Kostüm und den Pagenschnitt den Kabarets der 1920er-Jahre zu entstammen. Sie figuriert als Allegorie des Todes. Die Texte dieser Figur zeugen in Metaphern und poetischem Stil von der vergeblichen Suche nach Anerkennung und dem Zerschneiden des Lebens nach einer erzwungenen Emigration. Dies verweist auf Kreislers Leben, der Wien 1938 als 16-jähriger Jude mit seinen Eltern verlassen musste. Er schrieb in seinen Songs und Gedichten immer wieder vom Gefühl der Heimatlosigkeit, das er in Form von satirischen Protestsongs zu überwinden versuchte. Thomas A. Schneider, Mit-herausgeber der gesammelten Lieder und Chansons, resümiert dies im Vorwort zum letzten Band:

Langsam wird uns klar, dass Kreislers hartgesottener Humor nichts anderes ist, als eine in Beton gegossene Fassade, die eine tief verletzte Seele schützt, in welcher sich überirdisch Feinsinniges verbirgt. Wenn wir den Mut besitzen, die vergifteten Tauben im Park und die alten Damen, die sich mit ihrem Tango zu Tode tanzen könnten, zu verlassen, erhalten wir die großartige Chance, eine wunderbare Welt voller Weisheit zu betreten. (Schneider/Peters, Bd. 7, 2019: 4)

Im Prolog der Figur Lady Bug verwenden Habjan und Gwendolyne Melchinger, die Dramaturgin, einen metaphorisch-poetischen Text, der diese verletzte Seele spiegelt. Die Erfahrung von Heimatlosigkeit hat zu dieser Zerbrochenheit geführt:

Jeder Mensch sollte sich fragen, wenn die Welt aus Vergeblichkeit besteht, woraus besteht dann der Mond? Jeder Mensch sollte sich schütteln lassen, damit alles, was er in sich trägt, wieder

zusammenfließen kann. [...] Einmal versuchte ich einen Stein zu schütteln, aber er gab sein Innerstes nicht preis. Und als ich ihn den Abhang hinunterwarf, hörte ich ihn noch lange lachen, er war zerbrochen. (Habjan, Melchinger 2018: 5–6)

Vergeblichkeit, Entfremdung und Nostalgie ziehen sich durch die Lebensgeschichte Kreislers und prägen als Topoi die Texte seiner mehr als 200 Chansons. Harmonik und musikalischer Stil seiner Lieder erzeugen dagegen eher kämpferische Fröhlichkeit. Dieses musikalisch-textliche Paradox der Hin- und Hergerissenheit zwischen aufkeimender Hoffnung und menschlicher Einsamkeit prägt auch die gesamte Zürcher Aufführung. Visuell wird die Situation der Hoffnung auf das Eingelassenwerden einerseits und des Abgewiesenwerdens andererseits durch den Bühnenbildner Jakob Brossmann in eine Grenze übersetzt. Auf der Bühne stehen Grenzhäuschen. Dort scheiden sich die Figuren, die auf der ›richtigen‹ Seite der Grenze und in einer beschützten Staatsordnung leben von jenen, die ausgegrenzt zu Unbehausten wurden. Drei heruntergelassene Schlagbäume und ein Einbahnstraßen-Sperrschild unterstreichen die unüberwindliche Barriere. Der Titel der Zürcher Aufführung *Ausschliesslich Inländer* weist erstaunliche Parallelen zur Schweizer Tagesaktualität auf, wo seit 2014 die politische Diskussion um die Begrenzung von Zuzüglern aus dem Ausland geführt wird. Kreisler hatte im titelgebenden Song schon 1963 die treffenden Worte für eine derartige Abgrenzungshaltung gefunden: «Wir sind das einzige Land mit ausschließlich Inländern. Und wenn nicht grad Saison ist und's kommt trotzdem wer vorbei, dann schnappt ihn uns're Fremdenpolizei.» (Schneider/Peters, Bd. 7, 2019: 138). Habjan konstatiert eine beunruhigende Zeitaktualität und Kreislers Antizipationen:

Georg Kreisler muss wohl mit einer prophetischen Gabe ausgestattet worden sein. Einige seiner Lieder aus den 60er Jahren zum Beispiel wirken, als wenn er sie vor drei Wochen als Reaktion auf die jetzige Zeit geschrieben hätte. Das ist auf der einen Seite unglaublich spannend und bemerkenswert, auf der anderen Seite auch sehr beunruhigend, weil man denkt, dass sich das Rad vielleicht wieder

zurückdreht, sodass diese Lieder, die vor 20 Jahren vielleicht nicht so aktuell waren, nun wieder eine gefährliche Aktualität besitzen. (Melchinger 2018: 9)

Die Abweisung eines Minderjährigen an einer europäischen Grenze und das damit verbundene allgemeinere Gefühl des Unerwünschtheits Ausgegrenzter setzen den Beginn des Kreisler-Habjan-Liederabends. Es gibt Songs, die mit vollständig erscheinenden Puppenfiguren gesungen werden und andere, die mit abgetrennten Puppenköpfen oder überdimensionierten Augen als Spielfiguren präsentiert werden. Diese verschiedenen Puppenarten verweisen auf zwei Kategorien der Figurengestalten. Die ersten, als Klappmaulpuppen teils mit Stäben geführt, sind Figuren des alltäglichen Lebens: ein Kind, eine alte Frau im Karokleid, ein alter Herr mit Stirnnglatze, einige Beamte, drei Jäger im Filzjanker und die Figur der Diseuse Lady Bug. Sie sind mit übergroßen Köpfen und aufgerissenen Augen, überzeichneten Gesichtsfalten und weit ausgeschnittenen Mundschlitzen, die einen tiefroten Rachen beim Singen sehen lassen, modelliert. Von den grau gekleideten Schauspiel_innen, die die Puppen sichtbar manipulieren, sieht man nur Hände, Beine und Füße aus den unten offenen Puppenkostümen herausragen. Mit ihren herunterhängenden Kleidern wirken diese Puppen trotz der Überzeichnung aufgrund der detailliert ausgestalteten Köpfe realistisch. Die zweite Kategorie sind Puppenfragmente mit abgetrennten Köpfen oder Augäpfeln. Diese künstlichen Köpfe sind kleiner als jene der Schauspieler_innen und wirken ausgemergelt; herausstechende Wangenfalten und verquollene Lider versperren die Augen, aus denen man kaum einen Blick ahnen kann. In den Augenhöhlen erkennt man keine Pupillen. Auch dies ist ein Unterschied zu den ›realistischen‹ Puppenfiguren, bei denen die Augen besonders markant mit großen Pupillen, langen Wimpern und Augenlidern gestaltet sind. Die genaue Betrachtung dieser verschiedenartigen Figurenmodellierung, genauer gesagt: der Kopfgestalten und Augen, und wessen Blick wen zu welchem Zeitpunkt trifft, hilft bei der Entschlüsselung dieser Inszenierung. Im *Zürcher Tagesanzeiger* schreibt Alexandra Kedves über die Wirkung dieser abgetrennten Köpfe und Körperfragmente:

Auch die Schauspieler laufen zu Hochform auf, wenn sie tief runter müssen in diese existenziellen Ängste, von denen Georg Kreisler erzählt, und wenn sie dazu die Puppen tanzen lassen. Denen kann man übrigens grausig hamletmässig die Köpfe abnehmen. Und zwischendurch schocken abgedreht-halluzinative Bilder, Zollhäuschen mit Zähnen, wandernde Riesenaugäpfel. Zum Weggucken und Hingieren. Der Regisseur und Figurenmaestro Habjan macht aus genialer Kleinkunst grosse Oper. (Kedves 2018)

Die Grenze als melancholisches Nachtstück

Im nachtblauen Halbdunkel der Bühne erahnt man drei Grenzhäuschen, die mit großen Plastikplanen abgedeckt an die ausgemusterten Grenzkabinen aus Hartplastik erinnern, die nach der Abschaffung der Grenzkontrollen in der Europäischen Union an den Straßenrändern verblassten. Nach dem Prolog der Diseusen-Figur beginnt das Musikensemble mit einem hohen Cimbalom-Klang und dem ›Walking bass‹ des Kontrabasses: Man sieht ein Puppenkind im Anorak, das an der geschlossenen Grenze auftaucht und sich niederkauert. Die Schauspielerin Elisa Plüss versteckt sich hinter diesem Kind, indem sie das Puppenkostüm über ihre eigenen angezogenen Knie rückt und mit nur leichten Kopfbewegungen den Puppenblick auf den vor ihm liegenden leeren Platz und damit zum Publikum lenkt. Die Augen des Puppenkindes sind leicht unregelmäßig im Gesicht platziert, jedoch weit geöffnet und scheinen vorsichtig neugierig den unbekanntem Raum zu beobachten. Das rechte Auge wirkt etwas geschlossen und traurig, das linke dagegen mutig; eine Modellierung, die man oft bei Habjans Puppen antrifft und die durch die Unregelmäßigkeit Lebendigkeit suggeriert. In den wenigen Kontrabasstönen des musikalischen Auftakts des sichtbar am Bühnenrand platzierten Franui-Ensembles, die bei tiefblauer Beleuchtung zu hören sind, in der Umherschaubewegung und dem leicht geneigten Puppenblick, der mit niemandem in Dialog treten kann, entsteht eine melancholische Grundstimmung. Das Puppenkind vermittelt in seiner hockenden Position das Gefühl von Verlassenheit. Über dem kauernenden Kind erscheint ein

Männer-Puppenkopf hinter der Plastikfolie, mit der das Grenzhäuschen abgedeckt ist. Dessen Augen sind so prominent modelliert, dass man diese zuerst sieht. Es ist die Figur des Vaters, wie man aus dem Text des dazu angestimmten *Wiegenlieds* entnehmen kann: «Auch verlier die Hoffnung nicht. Dein treuer Vater wacht» (Schneider/Peters, Bd. 6, 2016: 161).

Durch Suchbewegungen des Kopfes merkt man dem Puppenkind an, dass es von jemandem wahrgenommen wird. Sobald es aber Vertrauen geschöpft hat und mit leicht schräg auf den Schultern sitzendem Kopf verharret, erhält es unvermittelt durch die Mann-Kopfpuppe eine Kopfnuss; einen Schlag, mit dem es zurechtgewiesen wird, sich nicht zu früh zu freuen. Sadistisch erklingt dazu in der 3. Strophe der Satz »Du lächelst mir das Herz entzwei, winselst hinaus in die Nacht« (Schneider/Peters, Bd. 6, 2016: 162). Der Geiger unterstützt die Worte musikalisch durch eine Art Winseln, indem er die Melodielinie unsauber in die hohen Töne intoniert. Die Schauspielerin Elisa Plüss zieht als Reaktion die Schultern ein und führt ihre Kindpuppe in ein Zittern. Dieses zitternde Frieren verstärkt für die Autorin zum Ende des *Wiegenlieds* die pessimistische Stimmung.

Diesem realistisch, wenn auch überzeichnet anmutenden Figurenpersonal stehen Figurenköpfe gegenüber, die in den Songs auftauchen, in denen die anonyme Masse der Staatsmacht durch Polizisten und Zollbeamte repräsentiert wird. Diese Figurenköpfe sind grundsätzlich kleiner als echte Menschenköpfe modelliert, weisen markant faltige Gesichtszüge und fahlgraue Hautfarbe auf und können mit einer oder den beiden Händen der Schauspieler_innen manipuliert werden. Durch die durchwegs dunkel gehaltene Beleuchtung, die nur hin und wieder Punktscheinwerfer aufhellen, erscheinen diese hageren Figurenköpfe unvermittelt und plötzlich; mal hinter Plastikfolie versteckt, mal an der Dachkante einer Grenzkabine, mal in einem Gang zwischen den Häuschen. Das Erscheinen dieser Schrumpfköpfe ist auch durch die unscheinbar grauen Kostüme der sie führenden Schauspieler_innen im Halbdunkeln besonders überraschend. Die Vertreter des Staates tauchen als stereotype ›Kopf‹-Gruppe auf und die Schauspieler_innen singen dazu marschähnliche Lieder, geführt mit raschen kreisenden Bewegungen der Arme im Stil amerikanischer

Majorette-Girls. Im Chor singen sie von der Staatsmacht *Schützen wir die Polizei*, deren Selbstzweck darin besteht, Schutz und Ordnung zu garantieren, um sich selbst zu schützen, ein typisch Kreisler'scher Satire-Gestus. Das kreisende Polizei-Köpfe-Ballett wird in synchronen Bewegungen ausgeführt, und die neun Schrumpfköpfe haben durch ihr Auftauchen an verschiedensten Stellen den Raum des ganzen Vorplatzes ergriffen. Zur Polizistentruppe gehören auch zwei Schäferhundpuppen, die schwanzwedelnd zur Groteske der Situation beitragen und von den Zuschauenden mit einem herzlichen Lachen quittiert werden. Am Ende erklingt im Refrain die herrische Befragung der sitzenden Kindpuppe: »Für was bist Du gekommen [...] wärst du nur geblieben, wo du warst« (Schneider/Peters, Bd. 6, 2016: 92). Zeitlupenartig vereinen sich die Hände der Schauspielerin Plüss schützend über dem Kindskopf. Eine andere Puppe, eine ältere Frau im Karokleid, kommt, um das Kind zu trösten, und mit Cimbalomtönen verklingt diese Stelle und erzeugt das Gefühl der Vergeblichkeit. Der folgende mittlere Teil der Inszenierung ist dem Erwachsenenalter gewidmet. Habjan leitet durch die Figur Lady Bug zum Erwachsensein über, das von Enttäuschung geprägt ist.

Aufgerissene Augen, stehender Blick

Nun führt Habjan seine Diseusen-Figur Lady Bug ambivalenter als in der Eingangssequenz, einerseits langsamer und öfter innehaltend zum Publikum schauend, andererseits mit abrupten Richtungswechseln. Der linke Arm der Puppe deutet klagend zum Himmel oder zeigt in einer Geste des Grams auf die Stirn. Durch das häufige Innehalten des Puppenkopfes vermag man den Blick genauer zu analysieren. Es schauen funkelnde Augen unter fluoreszierendem Lidschatten hervor, umrahmt von riesigen Wimpern. Habjan übernimmt für viele seiner Frauen-Klappmaulpuppen die Technik seines Lehrers, des australischen Puppenspielers Neville Tranter, Augen mit Strass-Steinen zu versehen (Stoll 2017). Die Augen sind blau und grün konturiert und erwecken daher den besonders lebhaften Eindruck, die Puppe würde eindringlich blicken. Mit ihrem bordeauxroten Federschal, den

grünblau gerahmten Glitzeraugen, einer qualmenden Zigarre und den abrupten Bewegungsänderungen vermittelt diese von Hustenattacken geschüttelte Kabarettfigur eine neurotisch-depressive Grundstimmung, wonach alles Irdische ein Abschiednehmen ist: »Du hast den Tod ja stets geahnt... und irgendwie (*hustet*)... geplant« (Habjan 2018: 23, Hv. wie im Orig.).

Die Stimmung der Aufführung ändert sich nun zweimal drastisch. Diesmal übernehmen die Männer den Köpfe-Puppenchor der Staatsvertreter mit einem der berühmtesten Kreislersongs, *Als der Zirkus in Flammen stand* (Schneider/Peters, Bd. 1, 2016: 126). Die Puppenköpfe sind mit rosa Brillen ausgestattet, Suchscheinwerfer unterstützen den Song in Music-Hall-Manier. Nach einer Katastrophe ist nichts mehr, wie es vorher war, und die Schauspieler Claudius Körber und Mirjam Maertens wiederholen im Flüsterton den metaphorischen Text der Lady Bug: »Einmal versuchte ich einen Stein zu spalten, aber er gab sein Innerstes nicht preis. Und als ich ihn den Abhang hinabwarf, da hörtest du ihn noch lange lachen«. (Habjan 2018: 27).

Dieser Moment der Aufführung führt von der heutigen Situation an den Bühnen-Grenzhäuschen zu einer Traumepisode und Erinnerung, die einen Zeitsprung einleitet: »Die zwei blauen Augen von Deinem Schatz, die haben mich in die weite Welt geschickt... oh Augen blau, warum habt ihr mich angeblickt, oh Tränen« (Floros 2010: 71).

Die Überlagerung des Liedtextes von Kreislers *Das Mädchen mit den drei blauen Augen* mit dem Text von Gustav Mahlers *Die zwei blauen Augen von meinem Schatz* aus dem Zyklus *Lieder eines fahrenden Gesellen* geschieht unmerklich. Es ist jedoch ein Schlüsselmoment der Inszenierung. Diese Textüberlagerung beruht nicht nur auf der Ähnlichkeit der Sujets einer Geliebten mit blauen Augen in Liedtexten aus zwei verschiedenen Jahrhunderten, sondern ist durch das Inszenierungsteam bewusst an diese Stelle gesetzt. Die Musicbanda Franui unter der Leitung von Andreas Schett stammt aus dem Osttiroler Dorf Innervillgraten und fühlt sich dem Komponisten Mahler verbunden, der im benachbarten Toblach die neunte Sinfonie und das *Lied von der Erde* komponiert hat. Der Einschub des Mahlerzitats an dieser Stelle verweist ein weiteres Mal auf die der Inszenierung zugrundeliegende Melancholie:

Sujetmässig gehören die Gesellenlieder und Franz Schuberts Zyklus ›Die Winterreise‹ zusammen. Beide erzählen die Geschichte einer verschmähten Liebe mit tragischem Ausgang. In beiden spielt das romantische Motiv des Wanderns, der Wanderschaft eine zentrale Rolle. Allerdings verlieh Mahler seinem Zyklus eine tiefergehende symbolische Bedeutung. Die Wanderung ist hintergründig als Lebensweg des Einsamen zu verstehen, der Pfad, Weg und Weiser verloren hat und den Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung in den Selbstmord treiben. (Floros 2010: 72)

Musikalisch erfährt man diese Melancholie in einer schlichten Setzung, die durch ihre Ambivalenz, nicht zwischen Dur- und Mollgestus zu entscheiden, und in einem ungeraden Metrum des 5/4-Taktes ihre Wirkung entfaltet. Es wird nur der erste Satz des letzten Gesellenliedes singend zitiert: »Ich bin ausgegangen in stiller Nacht wohl über die dunkle Heide« (Melchinger 2018: 28). Aber es ist dieses einmalige Aufsteigen der Melodie, gefolgt von einem klagenden Absteigen, welches von der Zwiespältigkeit zeugt und von einem langsamen Triller der Klarinette begleitet wird, während der Schauspieler Claudius Körber die Strophe mit »Ade, ade!« (Melchinger 2018: 28) beschließt. »Leise aber nicht tot« (Gees 2017), so schildert der Pianist Michael Gees das Ende von Mahlers *Lieder eines fahrenden Gesellen*. Das musikalische Erleben durch das Mahlerzitat deckt sich in diesem Moment der Auf-führung vollständig mit der schauspielerischen, dramaturgischen Konzeption. Im Liedschaffen Mahlers existiert die Erfahrung von Einsamkeit und Abschied, wie Floros bezugnehmend auf das berühmte Lied hervorhebt:

Das letzte Gesellenlied *Die zwei blauen Augen von meinem Schatz* fungiert als Finale und Epilog zugleich. Die seelisch-geistigen Inhalte, die es zum Ausdruck bringt, sind für Mahler zentral: Leiderfahrung, grenzenlose Einsamkeit, Abschiednehmen, aber auch Transzendierung der Trauer. (Floros 2010: 71)

Die Gleichzeitigkeit von Hoffnung und Traurigkeit, die jeden Melancholiker prägt, verbindet auch die künstlerische Ästhetik Kreislers mit der Musicbanda Franui. Habjan ist ein kongenialer Übersetzer dieser

ästhetischen Prägungen, wenn er den Gesichtern seiner Puppen je ein trauriges und ein hoffnungsvoll blickendes Auge verleiht.

Nach diesem nur dreiminütigen, genrefremden romantischen Einschub in der zeitlichen Mitte der Aufführung geht es weiter mit dem Hit des Kreisler'schen Songschaffens: *Das Mädchen mit den drei blauen Augen* (Schneider/Peters, Bd. 1, 2014: 88). Die Inszenierung erreicht von diesem Moment bis zum Ende einen höheren Abstraktionsgrad, der nicht mehr vom subjektivem Leidempfinden, das man einer spezifischen Puppenfigur zuordnen könnte, bestimmt ist. Das Motiv der zwei blauen Augen des geliebten Schatzes in einer historischen Linie von Joseph von Eichendorff über Friedrich Delius zu Mahler wird bei Kreisler/Habjan um das surreale dritte Auge erweitert. Die Augen erscheinen nun buchstäblich aus den Puppenkörpern herausgerissen, da sie nicht mehr Teile von Puppenköpfen sind, sondern als übergroße Augäpfel singulär von den Schauspieler_innen langsam kreisend die Bühne durchmessend geführt werden. Augbälle mit blau aufgemalter Iris, von je circa einem Meter Durchmesser, werden dem Publikum entgegengehalten. Zu den zwei blauen Augen aus den Liedern Schuberts und Mahlers gesellt sich in einem verspäteten Auftritt ein dritter Augapfel, um den berühmten Kreisler-Song zu performen. Doch die Repräsentation der Über-Augen in dieser Größe lösen nicht mehr die im ersten Teil der Aufführung evozierte Mitleidsrezeption aus. Die drei Augobjekte verlieren ihre puppenhafte Symbolik, weil sie nicht mehr einem Körper der bisher etablierten Figuren zugeordnet werden können. Offensichtlich bedarf es des animierten und geschickt bewegten Kopf-Blicks der Puppenspieler_innen, damit vom Publikum subjektiv konnotierte Figuren imaginiert werden. Objekte als pure Abbilder von Körperteilen, in diesem Fall Augäpfel, evozieren diese Figurenimagination nicht und bleiben in Kontrastierung zu den eindringlich teils hohl und teils stechend blickenden Puppenfiguren von Kind, Staatsbeamten und der Todesbringerin nur rhythmisch animierte Requisiten. Die Zuschreibung von Körperfragmenten zu einer Körperbiografie funktioniert in der detailreichen Bewegungsführung der Puppenspieler_innen, die mit ihren Dreiviertel-Klappmaulpuppen und auch mit ihren Beamten-Schrumpfköpfen zwischen ihrem fokussierten Blick auf die Puppe und ihrer körpereigenen Mimik durch

Oszillieren Spannung erzeugen. Die individualisierte Gestaltung der Puppen wurde von Habjan mit den Schauspieler_innen während der Proben entwickelt:

Ich versuche immer, das Prinzip der Puppe, ob das jetzt eine Stabpuppe, eine Läuferpuppe, eine Klappmaulpuppe ist, an die jeweilige Produktion anzupassen. In diesem Fall haben wir eine Kombination aus Klappmaulpuppe und Stabpuppe mit grossen und kleineren Köpfen. Beim Material habe ich dieses Mal eine leichte Modelliermasse ausgesucht, um auf diese leeren Köpfe einen Charakter modellieren zu können. [...] Und manchmal habe ich nach einer Probe, bei der ich etwas über eine Figur herausgefunden habe, in der Nacht noch eine Puppe gebaut. Am nächsten Tag wurden dann die SpielerInnen mit dieser Puppe konfrontiert und wir haben zusammen geschaut, welche Entwicklung dieser Charakter nehmen kann. (Habjan in Melchinger 2018: 18)

Dass die Schauspieler_innen über eine intime Kenntnis der Charaktere der von ihnen geführten Puppen verfügen, konnte durch die erneute Visionierung der Videodokumentation überprüft werden. Die Kameraführung zeigt durch Schnitte und Zoomverfahren Details aus der Mimik der Schauspieler_innen, die im Live-Besuch der Aufführung verborgen bleiben. Man sieht im Video, wie die Schauspieler_innen im Winkel von 45 Grad hinter ihren Puppen den Text, Mimik und Charakter spielen. Habjan erreicht in seiner Inszenierung, dass die Schauspieler_innen, indem sie diese einprägsamen kleinen Teilkörper und Körperfragmente führen, glaubhafte Stellvertreter einer ›Allerwelts‹-Gesellschaft verkörpern. Obwohl es sich um eine vordergründig heitere Songcollage mit lockerem narrativem Strang handelt, entsteht beim Aufführungsbesuch Nachdenklichkeit zur politischen Situation. Habjan wird nicht müde, die Abweisung von Fremden anzuprangern. Damit übersetzt er Kreislers Sinnsuche als reisender Kabarettist, der seine Exilerfahrung nicht überwinden kann und sich nach seiner Rückkehr aus dem amerikanischen Exil 1955 nie wieder wirklich heimisch fühlen konnte, weder in Deutschland noch in Österreich, noch als er in Basel lebte. In der Zeit seiner größten Produktivität waren seine kabarettistischen Erfolgssongs immer vom

melancholischen Ton des Verlusts von Heimat, Zurückweisung und vergeblicher Sinnsuche geprägt. In den freischwebenden Körperfragmenten werden Verlust und Zerrissenheit des Melancholikers Kreisler visuell und im Figurenspiel repräsentiert. Bildliche, visuelle und musikalische Konzeptionsstränge ergänzen und verstärken sich im aufstrebenden und abfallenden Rhythmus der Inszenierung. In der melancholischen Vorahnung des Sterbens liegt trotz allem die Poesie der Ewigkeit. Dieses Grundempfinden Kreislers begleitet Habjans Theaterschaffen nun schon seit fast einem Jahrzehnt. In der zweiten Strophe des Songs *Ich kann tanzen*, aus dem Jahr 1972, wird diese Stimmung durch Kreislers Worte explizit:

Ich kann sterben / doch ich sterbe nicht / Ich kann leben / doch
ich lebe nicht / Ich kann gehen, doch die Füße sind vom Wandern
viel zu schlaff / Drum erzähl' ich die Vergangenheit / Und ich spüre
etwas Ewigkeit / Dieses Spüren ist das Letzte was ich hab'. (Schneider/Peters, Bd. 2, 2014: 118)

Bibliografie

- Diez, Georg im CD-Booklet von Franui Musicbanda (Col legno 2011): *Mahlerlieder*.
- Fink, Hans-Jürgen/Seufert, Michael (2007): *Georg Kreisler. Gibt es gar nicht. Die Biographie*.
- Floros, Constantin (2010): *Gustav Mahler*. München: Beck.
- Gees, Michael (2017): »Werkbetrachtungen«, auf: www1.wdr.de/radio/wdr3/musik/wdr3-werkbetrachtungen/werkbetrachtung-mahler-lieder-eines-fahrenden-gesellen-102.html (letzter Zugriff: 7. 4. 2020).
- Habjan, Nikolaus (2016): »Ich kann tanzen, doch ich tanze nicht... Hommage an Georg Kreisler«, auf: www.nikolaushabjan.com/hommage-an-georg-kreisler/ (letzter Zugriff: 9. 3. 2020).
- Habjan, Nikolaus (2018): *Georg Kreisler. Ausschliesslich Inländer*, unveröffentlichte Videoaufzeichnung der Aufführung vom 4. 6. 2018, Schauspielhaus Zürich, Privatarchiv.
- Habjan, Nikolaus (2019): »Gastrede bei der NÖ Kulturpreisgala 2019«, 8. 11. 2019, Sankt Pölten, auf: www.nikolaushabjan.com/gastrede-bei-der-noe-kulturpreisgala-2019-in-st-poelten-am-08-november/ (letzter Zugriff: 6. 4. 2020).

- Kedves, Alexandra (2018): »Ein Maestro macht auch Kleinkunst grosse Oper«, auf: www.tagesanzeiger.ch/kultur/theater/ein-maestro-macht-aus-kleinkunst-grosse-oper/story/28351683 (letzter Zugriff: 31. 3. 2020).
- Melchinger, Gwendolyne (2018): *Ausschliesslich Inländer*. Unveröffentlichte Textfassung der Inszenierung. Der Autorin freundlicherweise durch Frau Melchinger zur Verfügung gestellt.
- Melchinger, Gwendolyne (2018): *Georg Kreisler. Ausschliesslich Inländer*, Programmbuch, Schauspielhaus Zürich.
- Schneider, Thomas A./Peters, Barbara (2014–2019): *Georg Kreisler Lieder & Chansons*, Bände 1, 2, 4, 6, 7.
- Stoll, Dieter (2017): »Gewalt gegen Silikon ist auch keine Lösung«, auf: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=14061 (letzter Zugriff: 26. 3. 2020).

Theaterproduktionen

- Nikolaus Habjan (2018): *Georg Kreisler. Ausschliesslich Inländer*, Schauspielhaus Zürich.
- Nikolaus Habjan (2017): *Wien ohne Wiener*. Volkstheater Wien.

Anmerkung

- 1 Das Doppel-s im Titel *Ausschliesslich Inländer* entspricht der in der Schweiz üblichen Schreibweise.

Redaktion und Druck wurden unterstützt durch die
Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften,
die Philosophisch-historische Fakultät der Universität Bern und
das Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften
Académie suisse des sciences humaines et sociales
Accademia svizzera di scienze umane e sociali
Accademia svizra da ciencias umanas e socialas
Swiss Academy of Humanities and Social Sciences



u^b

**UNIVERSITÄT
BERN**

© by Alexander Verlag Berlin 2021
Alexander Wewerka, Postfach 19 18 24, 14008 Berlin
info@alexander-verlag.com | www.alexander-verlag.com
Alle Rechte vorbehalten. Jede Form der Vervielfältigung,
auch der auszugsweisen, nur mit Genehmigung des Verlags.

Die vorliegende elektronische Version wurde auf Bern Open Publishing (<http://bop.unibe.ch/itwid>) publiziert. Es gilt die Lizenz Creative Commons Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen, Version 4.0 (CC BY-SA 4.0). Der Lizenztext ist einsehbar unter: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

ISBN (Druckversion): 978-3-89581-565-2
ISBN (elektronische Version): 978-3-89581-572-0
DOI: 10.16905/itwid.2021.14