



universität  
wien

# DISSERTATION

„Das „Choreographische Theater“ von Johann Kresnik  
als „Theater der Szenographie“

verfasst von

Mag. phil. Genia Enzelberger

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 092 317

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

## **Danksagungen**

Monika Meister, für ihre langjährige bereichernde und großzügige wissenschaftliche Betreuung.

Stefan Hulfeld, für seine wertvolle Unterstützung.

Hans Kresnik, für viele Gespräche und für die Zurverfügungstellung seines privaten Archives.

Mein herzlicher Dank für die Unterstützung bei der Recherche gilt:  
Elke Becker, Sybille Dahrendorf, Tomke Doren, Gabriele Gornowich, Christoph Klimke, Helga Kristan, Herta Ulbricht.

Ein herzliches Dankeschön auch meinen Lektorinnen: Angela Heide, Christina Kaindl-Hönig, Jana Kaunitz, Gabriele Pfeiffer, Regula Schröter.

Gewidmet meiner Schulfreundin Irene Vejvancicky, der ein Hochschulstudium verwehrt wurde.

1. Einleitung	2
1.1. Johann Kresnik – ein persönlicher Zugang	2
1.2. Zum Materialbestand	8
1.3. Zum Forschungsstand	9
1.4. Aufbau und Kapitel der Dissertation	10
1.5. Methode und Ziel der Forschungsarbeit	14
2. Tanzhistorischer Überblick	21
2.1. Zur Entwicklung des Ausdruckstanzes im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts	22
2.2. Der Tanz in Deutschland in den 1950er- und 1960er-Jahren	26
2.3. Die Entwicklung des „Tanztheaters“ in den 1970er-Jahren	28
3. Zur historischen Situation in Kärnten zwischen 1938 und 1945	35
4. Biographie eines Biographen	42
4.1. Kindheit und Lehrjahre eines Bauernsohnes	42
4.2. Vom Solotänzer zum Choreographen	52
4.3. „Ballett kann kämpfen“ – Kresniks politisches Theater	62
4.4. Der Körper als Kampfplatz – Kresniks „Stil“	67
4.5. Wechselwirkungen zwischen Choreographischem Theater und Sprechtheater	77
4.6. Kresniks Arbeitsweise: Von der Skizze auf die Bühne	80
4.6.1. Umsetzung: Libretto – Szene – Bewegung – Musik	80
4.6.2. Übersetzung: formale Interpretation statt szenische Kopie	81
4.6.3. Schnelligkeit: Umbauten – Übergänge – Auftritte – Aktionen	82
4.6.4. Teamarbeit	84
4.6.5. Arbeiten am Material: Angebot und Improvisation	87
4.6.6. Chronologie – Raum – Kostüme	90

4.6.7.	Auswahl der Besetzung	91
5.	Die Analysen	92
5.1.	<i>Ulrike Meinhof</i> (1990)	94
5.1.1.	Der Werdegang von der Journalistin zur RAF-Terroristin	97
5.1.2.	Kresniks bildreiche Kritik an der deutschen Nachkriegsgesellschaft	105
5.2.	<i>Richard III. (Der Fortschritt)</i> (1999)	115
5.2.1.	Ein Volkstribunal für Richard III.	117
5.2.2.	Einprägsame Bilder von Macht und Ohnmacht	119
5.3.	<i>Aller Seelen (Traumspiel)</i> (2000)	135
5.3.1.	Die Dramatisierung von Kresniks Biographie	136
5.3.2.	Groteske Bilder einer Dorfgemeinschaft	137
5.4.	<i>Auf uns kommt es an – Ta roka bo kovala svet</i> (2009)	152
5.4.1.	Ein „typisch“ österreichisches Künstlerschicksal	154
5.4.2.	Geschichtsaufarbeitung in Kärnten	156
6.	Zusammenfassung: Kresniks Szenographisches Theater	170
7.	Bibliographie	177
7.1.	Abbildungsverzeichnis	186
8.	Werkverzeichnis	189

# 1. Einleitung

## 1.1. Johann Kresnik – ein persönlicher Zugang

Johann Kresnik, österreichischer Tänzer, Choreograph und Regisseur, prägt die deutschsprachige Theaterlandschaft seit über vier Jahrzehnten – und dies vor allem durch seine spartenübergreifenden Arbeiten, die ihn zu einem „Pionier“ dieses Genres im deutschsprachigen Raum werden ließen.

Ende der 1960er-Jahre bekommt Kresnik von Kurt Hübner die Möglichkeit, anstelle einer klassischen Ballettkompanie als dritte Sparte am Theater in Bremen Tanztheater zu machen – ein zu dieser Zeit vollkommenes Novum. Kresnik nimmt dieses Angebot an und bezeichnet die von ihm begonnene künstlerische Produktionsweise sehr früh bereits selbst als *Choreographisches Theater*<sup>1</sup>, um sich so vom damals gängigen Begriff *Tanztheater*<sup>2</sup> abzugrenzen und auf die für den Künstler prägenden Zugänge zur eigenen Theaterarbeit deutlich zu verweisen: Choreographie und Theater. Das *Choreographische Theater* wird zu Kresniks Markenzeichen und zum Synonym für das von ihm geleitete Ensemble.

Die folgende Arbeit stellt sich der Frage, ob dieser vor über 40 Jahren von Kresnik selbst im Zuge seiner frühen Arbeiten geprägte Begriff für den Verlauf seiner künstlerischen Laufbahn, vor allem aber innerhalb heutiger zeitgenössischer

---

<sup>1</sup> Anlässlich der Produktion *Traktate* (1973) verwendet Kresnik erstmals die Bezeichnung *Choreographisches Theater* für seine Arbeiten, der von da an auch von den Medien so geführt wird; vgl. u. a. Kraus, Hildegard: *Choreographisches Theater Johann Kresnik: Kenntlich machen, was den Menschen angreift*. In: Dies.: Johann Kresnik. Frankfurt/M.: Fischer 1990, S. 45ff.

<sup>2</sup> „Demgegenüber greift das *Tanztheater* (dessen Begriff auf die durch Kurt Jooss und die Folkwangschule Essen gegebene Verbindung zum Ausdruckstanz verweist) seit den 1970er Jahren wieder auf narrative Elemente zurück. Diese freilich werden nicht kohärent dramatisiert, sondern in Form von Montagen und wiederholten assoziierten Bewegungssegmenten komponiert. Sie geben in unterschiedlichen Versuchsanordnungen eine kritische Inventur der Nachkriegsgesellschaft, ihrer Konsumgewohnheiten, Lebensklischees und der Widersprüche von Ehe- und Familiengeschichten – eine Durchleuchtung aktueller Körperdiskurse auf ihre verborgene (geschlechter-)politische Dimension (Pina Bausch: *Keuschheitslegende*, 1979; *Café Müller*, 1978; Hans Kresnik: *Ulrike Meinhof*, 1990).“ Siehe Brandstetter, Gabriele: *Tanz*. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005. S. 332.

Kontexte noch treffend ist. Beleuchtet werden dabei in der Folge Kresniks oft radikale Zugänge zu Fragen der Ästhetik, seine Zusammenarbeit mit namhaften bildenden Künstlern, wie Joseph Beuys, Gottfried Helnwein, VA Wölfl oder Erich Wonder oder die Auseinandersetzung mit bildenden Künstlern wie Frida Kahlo, Goya oder Picasso, wie auch seine eigene, stark von der bildenden Kunst geprägte Arbeitsweise: Bis heute skizziert Kresnik, ehe er zu proben beginnt, zuerst das Bild der betreffenden Szene – meist mit Bleistift. Kresnik begann als Autodidakt zu malen und zu zeichnen, so dass seine Skizzen und Bilder eine ganz eigene Ästhetik aufweisen, die zum Teil aus seinen eigenen Forschungen, zum Teil durch seine langjährigen künstlerischen Zusammenarbeiten entstand, zum Teil aber auch künstlerisch gänzlich eigenständige Merkmale aufweist.

Im Zuge der Analyse des künstlerischen Weges wie auch der künstlerischen Prägungen Kresniks stellt sich nun als essenzieller Aspekt der vorliegenden Arbeit die Frage, inwieweit Kresnik tatsächlich einen eigenen choreographischen Stil entwickelt hat – was vielfach in der Tanzforschung der letzten Jahre abgelehnt wurde –, oder seine Arbeiten dem *Szenographischen Theater* zugeordnet werden können, dem in den letzten Jahren eine Reihe von Studien gewidmet wurden.<sup>3</sup>

Wurde Kresnik bislang vor allem im Kontext der Tanzgeschichte und -wissenschaft beleuchtet sowie in den letzten Jahren mit Fokus auf dessen bildnerischen Einflüsse und Arbeiten, so geht die vorliegende Arbeit von einem neuen, durch die postdramatische Wende ab 1999/2000 geprägten theaterwissenschaftlichen Blickwinkel aus, insofern als in Zusammenhang mit dem Werk Kresniks von einer dezidiert genreübergreifenden Zusammenführung von Schauspiel, Tanz und Oper

---

<sup>3</sup> *Szenographie* (gr. *skênographia*: Kulissenmalerei; engl. *scenography, stage design*; frz. *scénographie*) – wörtlich Malen der *skênê* – umfasst die visuelle Gestaltung der Bühne einschließlich Beleuchtung und Bühnenmaschinerie. Der Begriff bezeichnet sämtliche bildlichen und plastischen Elemente, die im Theater den Schauplatz der Handlung in realistischer, symbolischer oder abstrakter Weise darstellen. *Szenographie* schließt heute Bühnenbild, Licht- und Kostümgestaltung ein. Auch wenn diese Elemente in der Praxis heute von verschiedenen KünstlerInnen ausgeführt werden und zu jedem Bereich eine eigenständige Forschungstradition vorliegt, tragen sie zusammen zum visuellen Gesamteindruck einer Theateraufführung bei. Vgl. Balme, Christopher: *Szenographie*. In: Fischer-Lichte, Erika et al. (Hg.) 2005. S. 322.

wie auch bildender Kunst im Werk eines Künstlers ausgegangen werden kann und muss.

Ein besonderes Spezifikum der vorliegenden Arbeit sind Erkenntnisse basierend aus Erfahrungen durch die langjährige persönliche Zusammenarbeit mit Johann Kresnik:

Ich lernte Kresnik am Wiener Burgtheater bei den Proben zu *Wiener Blut* (1999) kennen. Die Arbeit als seine Regieassistentin ermöglichte mir einen künstlerisch wie persönlich sehr nahen Einblick in seine Arbeitsweise.

Besonders prägend war dabei die Tatsache, dass Kresniks Arbeitsweise sich stark von den immer noch gewohnten hierarchischen Struktur des (Sprech-)Theaters unterscheidet: Sei es sein von früh an praktizierter interdisziplinärer Zugang zur Theaterarbeit, der diese Form des kooperativen Erarbeitens a priori bedingt, sei es die politische Prägung zahlreicher KünstlerInnen, die ihre Karrieren in den ersten Nachkriegsjahren und im Speziellen in den 60er-Jahren begannen: Jede Mitarbeiterin, jeder Mitarbeiter an Kresniks Projekten hat die Möglichkeit, sich am Probenprozess und an den Diskussionen innerhalb des Schaffensprozesses aktiv zu beteiligen. Ein Faktum, das nicht zuletzt in der wissenschaftlichen Aufarbeitung dieser Arbeitsweise auch wesentlichen Freiraum für eigene Zugänge, Sichtweisen und Interpretationen ermöglicht.

Die ersten prägenden Erfahrungen für mich persönlich waren so auch Kresniks gewaltiges Bildertheater, das ich in dieser Form bis zu unserer Begegnung 1998 noch nicht kannte. Die enorme Eindrücklichkeit dieser Theatersprache führte dazu, dass ich mich auch als Theaterkritikerin lange Zeit intensiv mit Kresniks Arbeiten beschäftigte, etwa in meinen Kritiken und Berichten für die *Volksstimme*<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Die *Volksstimme* war das Zentralorgan der Kommunistischen Partei Österreichs (KPÖ) und erschien ab 1945 bundesweit als Tageszeitung. 1990 wurde die Tageszeitung eingestellt, ab 1994 wurde die *Volksstimme* jedoch wieder als Wochenzeitung herausgegeben. Nach dem „Novum-Urteil“ 2003, das Ergebnis eines langjährigen Rechtsstreits um die Vermögensverhältnisse der KPÖ, musste die *Volksstimme* neuerlich eingespart werden. Von 2004 bis 2009 erschien die Zeitschrift monatlich unter dem veränderten Titel *Volksstimmen*. Seit 2009 gibt Mirko Messner die *Volksstimme* wieder als politische Monatszeitschrift heraus.

Ebenso in der Funktion der Berichterstatterin – ich begleitete oft als Gast die Endproben seiner Produktionen – war diese Teilnahme des gesamten Teams innerhalb des künstlerischen Gestaltungsprozesses zu spüren. Nach *Wiener Blut* (1999) war ich etwa bei der Premiere von *Die letzten Tage der Menschheit* (1999) in Bremen, wo Kresniks Inszenierung für das Theater Bremen an einem historisch sehr umstrittenen Ort gezeigt wurde, dem U-Boot-Bunker „Valentin“<sup>5</sup>, und damit neue Einblicke in die raumgestaltende Kraft des Theatermachers bot.

*Nabucco* (1999) am Staatstheater Saarbrücken war auf der anderen Seite die erste Oper, die ich von Kresnik sah. Die Premiere endete mit einem Skandal: Kresnik und sein Team legten die Regie zurück.<sup>6</sup> Es folgten *Richard III.* (1999) nach Shakespeare an der Volksbühne Berlin und *Allerseelen* (2000) am Thalia Theater Hamburg, zwei Produktionen, denen ich mich im Analyseteil dieser Arbeit näher widmen werde.

In *Allerseelen* (2000) setzte sich Kresnik mit seiner eigenen Kindheit, dem Aufwachsen in den Kärntner Bergen zur Zeit des Zweiten Weltkrieges und den daraus entstandenen prägenden ersten Erinnerungen auseinander. Da ich zur gleichen Zeit bei *Gespensersonate* (2000) in der Regie von Martin Kušej, ebenfalls am Thalia Theater, assistierte, hatte ich erneut die Chance, viel von Kresniks Proben mitzubekommen. Die nächste Produktion, die halbstündige Collage *Heil Heidler Herr Hund* (2000), fand im Rahmen des Abschiedsabends *Schnitzlers Brain*

---

<sup>5</sup> Dieses Bauwerk von „monumentaler Größe“ (500 Meter lang, 100 Meter breit, 25 Meter hoch, bedeckt von einer 7,5 Meter dicken Eisenbetondecke) wurde in den Jahren 1943–1945 von etwa 10.000 Zwangsarbeitern, KZ-Häftlingen und Kriegsgefangenen zum Zweck des U-Bootbaus aus dem Boden gestampft. Jeden zweiten Tag sollte hier ein U-Boot vom Stapel laufen. Auf Grund der schlechten Arbeitsverhältnisse starben etwa 4.000 Arbeiter an Unterernährung, Auszehrung oder an den Folgen der Folter durch SS-Männer. Eine grausame Tatsache ist, dass einige ihre letzte Ruhestätte in den flüssigen Betonmassen fanden und als mahnende Zeitzeugen hier immer verweilen werden, da dieser Bunker als unzerstörbar gilt und selbst den Bombenangriffen der Amerikaner unbeeindruckt standgehalten hat. Siehe Enzelberger, Genia: Krieg ist Krieg. *Die letzten Tage der Menschheit* von Karl Kraus in einer Inszenierung von Johann Kresnik. In: Volksstimme v. 23/ 10.6.1999.

<sup>6</sup> „Die Proben zu diesem Stück waren bereits Wochen vorher nicht nur Stadtgespräch. Sänger sprangen ab beziehungsweise entsprachen nicht dem ‚hohen Niveau‘ des Dirigenten Olaf Henzold; der Chor weigerte sich, den szenische Anweisungen des Regisseurs zu folgen, wie z. B. nach dem berühmten Gefangenenchor, die *Internationale* als Beispiel einer weiteren gescheiterten Utopie des Volkes anzustimmen. Wenn man einen Regisseur wie Johann Kresnik an sein Haus holt, sollte man wissen, wie er arbeitet und daß er sicherlich nicht eine konventionelle Inszenierung für ein biederes Abopublikum auf die Bühne stellt. Dafür entschuldigte sich auch gleich der Intendant Kurt Josef Schildknecht in seiner Rede, die er vor Stückbeginn gezwungenermaßen halten mußte, da Johann Kresnik und sein Team, darunter auch die Kostümbildnerin Heide Kastler, ihre Namen von dieser Produktion zurückgezogen hatten.“ Enzelberger, Genia: Ein Hauch von Kresnik. In: Volksstimme v. 40/ 7.10.1999.

für den scheidenden Schauspieldirektor Marc Günther in Graz statt. Namhafte Regisseure und Kollegen von Günther, wovon einige ihre ersten Arbeiten in Graz herausgebracht hatten – wie Thomas Bischoff, Stephan Kimmig, Martin Kušej und Christoph Schlingensief – zeigten kurze Stücke und Gedankenfragmente zum österreichischen Autor Arthur Schnitzler. Es war ein episodenreicher Abend, der von texttreuen Auseinandersetzungen mit dem Dichter bis zu aufsehenerregenden politischen Agitationen reichte.<sup>7</sup>

Anlässlich eines Gastspiels der Volksbühne beim Impuls Tanz Festival 2001 sah ich *Frida Kahlo* (1992) und *Goya* (1999) im Volkstheater in Wien. Es folgte die Uraufführung von *Garten der Lüste. BSE* (2001) nach dem Roman von Aldous Huxley an der Volksbühne in Berlin.<sup>8</sup>

2001 wurde beschlossen, das Ensemble des *Choreographischen Theaters* an der Volksbühne einzusparen. Es war für mich eine persönlich wichtige Entscheidung, diese letzten Produktion *Picasso* (2002)<sup>9</sup> noch einmal von Anfang an zu begleiten und zu dokumentieren, trug ich mich bereits damals mit dem Gedanken, in den kommenden Jahren über Kresnik auch wissenschaftlich zu arbeiten. Bald darauf entstand schließlich die Idee zu dieser Dissertation, die sich ganz bewusst an der

---

<sup>7</sup> „Die beiden umstrittensten Stücke kamen von Kresnik und Schlingensief. Kresnik verarbeitet in seinem *Heil Heidler Herr Hund – Schnitzlers Hundeträume* Texte aus Schnitzlers Tagebüchern und original Haider-Zitaten. Eine nur mit einer Schürze bekleidete Frau (U. Schwab) schwimmt in einem Aquarium, das mit lebenden Karpfen gefüllt ist. Sie erschlägt begleitet von Volksmusikanten drei Karpfen, reitet auf einem ‚Schwarzen Mann‘ (J. Ikeah) und begründet Haider-Parolen mit dem Satz: ‚Das muß man auch einmal sagen.‘ Da es Einwände von Tierschutzvereinen gab, schwimmen die drei zu tötenden Fische bereits als Tote im Becken.“ Enzelberger, Genia: Wegen Selbstgefälligkeit geschlossen – Das muß man auch einmal sagen. In: Volksstimme v. 20/ 18.5.2000.

<sup>8</sup> „Der Wunsch, sein Leben selbst bestimmen zu können und daher auch auf seine eigene Art zu sterben, diese Freiheit, die aber nur aus den Menschen, aus ihnen heraus resultieren kann und der bestehen bleibt, selbst ‚in dieser schönen neuen Welt‘, und gegen diese genormte Zufriedenheit tritt, ist der Hoffnungsschimmer in dieser Inszenierung. Ein erschreckender Abend aufgrund seiner wahren Aussagen, daher auch die Reaktion des Publikums am Anfang eher betreten zurückhaltend, bis es dem Team und den Akteuren schließlich großen Beifall zollte.“ Enzelberger, Genia: Ich will auf meine eigene Art sterben! In: Volksstimme v. 38/ 21.9.2001.

<sup>9</sup> „Der Kärntner Regisseur Johann Kresnik gab mit seinem Choreographischen Theater seine letzte Inszenierung nach 8 Jahren Berliner Theaterzeit an diesem Haus. Sein Ensemble wird aufgelöst, sei es aus Sparmaßnahmen oder innertheaterlichen Konflikten. Mit Picasso wendet sich Kresnik wieder einmal einer Biographie zu. Hatte er letztes Jahr beim Wiener Theaterfestival Impuls Goya und Frida Kahlo gezeigt, widmete er sich nun Picasso.“ Enzelberger, Genia: Picasso. Kresniks Abschied von der Volksbühne am Rosa-Luxemburgplatz in Berlin. In: Volksstimme v. 6/ 7.2.2002.

Schnittstelle von persönlicher Begegnung und künstlerischer Begleitung, theaterhistorischen wie auch gesellschaftspolitischen Entwicklungen bewegt.

Kresnik arbeitete in den folgenden Jahren als freier Regisseur und Choreograph. Im Rahmen der Salzburger Festspiele inszenierte er auf Einladung von Jürgen Flimm und in Kooperation mit dem Schauspiel Hannover auf der Berner Insel *Peer Gynt* (2003)<sup>10</sup> – jene Inszenierung, über die ich in meinem letzten Artikel für die *Volksstimme* vor deren Erscheinungsende schrieb.

2004 fand Kresnik schließlich gemeinsam mit Mitgliedern seines alten Ensembles an der Oper Bonn ein neues Zuhause<sup>11</sup>. Anlässlich meiner Tätigkeit als wissenschaftliche Assistentin von Prof. Martin Zehetgruber an der Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart in der Bühnenbildklasse besuchte ich mit unseren Studenten noch im selben Jahr *Hannelore Kohl* (2004). Und auch hier zeigte sich erneut die enge Verwebung zwischen wissenschaftlichem und persönlichem Curriculum, bedeutete doch dieser Theaterbesuch zugleich auch den Beginn der Zusammenarbeit der Bühnenbildklasse Zehetgruber – unter Mitwirkung der Staatlichen Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Fachgruppe Schauspiel (Prof. Volker Canaris) – und Johann Kresnik für das Projekt *Gudrun Ensslin* (2005), das im Jahr darauf am Theater der Kunstakademie gezeigt wurde.

Den Besuch der Proben zur Eröffnungspremiere der Intendanz Michael Schottenberg am Volkstheater Wien, *Spiegelgrund* (2005), nützte ich für weitere Beobachtungen für die vorliegende Arbeit, an der ich in den folgenden Jahren konsequent weiterarbeitete. Bei der letzten Premiere in Bonn, ehe auch dort die Tanzsparte und somit die Kompanie Kresniks eingespart wurde, *Der Ring des Nibelungen II – Siegfried/Götterdämmerung* (2008) nach Richard Wagner, lernte ich den österreichischen Künstler Gottfried Helnwein kennen, der bei diesem Stück

---

<sup>10</sup> „Auf der Bühne liegen überdimensionale, zerbrochene Köpfe, symbolisch für die Ideologien des letzten Jahrhunderts (Jahrtausends?) wie Lenin, Nietzsche, Kennedy, Gandhi und Wagner. Es regnet Menschenknochen.“ Enzelberger, Genia: Das Leben ist eine Reise, die zu Fuß zurück gelegt werden muß. In: *Volksstimme* v. 32/ 7.8.2003.

<sup>11</sup> Kresniks *Choreographisches Theater*-Ensemble war von 2004 bis 2008 an der Oper in Bonn beheimatet. Dann wurde die Tanzsparte eingespart und Kresniks Ensemble endgültig aufgelöst.

die Ausstattung machte und erneut die starke Verbindung zwischen bildender Kunst und Theater im Werk Kresniks deutlich machte.

Anlässlich der Uraufführung von *Auf uns kommt es an – ta roka bo kovala svet.* (2009), einem biographischen Stück über den russisch-österreichischen Dichter und Schriftsteller Jura Soyfer, das im Kulturni dom in Bleiburg stattfand, wurde ich schließlich beauftragt, ein Symposium zu Kresnik und seinem Theater zu konzipieren. Daraus entstand die Publikation *Ballett kann kämpfen*<sup>12</sup> – *balet se zna boroti*<sup>13</sup> – zugleich bildete diese Tagung den letzten Schritt für mich vor Abschluss der vorliegenden Dissertation.

## 1.2. Zum Materialbestand

Als 2001 an der Berliner Volksbühne die Tanzsparte – Frank Castorf hatte Johann Kresnik und dessen Compagnie 1994 ans Haus geholt – und damit das *Choreographische Ensemble* eingespart wurde, war das der erste Anlass für mich, eine Arbeit über den Choreographen und Regisseur Johann Kresnik zu verfassen. Im Zuge der Auflösung seines Stabes und der Kündigung des gesamten Tanz-Ensembles – man wusste damals noch nicht, dass Johann Kresnik 2004 ein Angebot aus Bonn erhalten werde – sollte auch das Archiv, das die damalige Assistentin von Kresnik, Tomke Doren, über Jahre hinweg aufgebaut hatte, entsorgt werden. Kresnik selbst interessierte das Material nicht. Ein Großteil der Sammlung ging an das Tanzarchiv in Köln; doch Tomke Doren gab mir die Möglichkeit, Kopien dieses Kresnik-Archivs zu machen, sowohl von den Ordnern mit Zeitungskritiken und -artikeln, den Stücktexten und Librettos als auch von den

---

<sup>12</sup> Beim Stück *PIGasUS* (1970), einer Politrevue, zu der der Lyriker Yaak Karsunke das Libretto verfasst hatte, schieb Kresnik im Programmheft erstmals den Spruch „Ballett kann kämpfen“ – ein für ihn von da an zum Markenzeichen gewordenes Zitat. Vgl. dazu u. a. Schmidt, Jochen: Wahnsinn, Wut und Todessehnsucht. Motive und Marotten, Fixpunkte und Entwicklungen im Werk des Choreographen Johann Kresnik. In: Kraus, Hildegard: Ich bin immer ein Gegner des Publikums. Gespräch mit Johann Kresnik. In: Dies. 1990, S. 13ff.

<sup>13</sup> Enzelberger, Genia; Zdravko, Haderlap (Hg.): Ballett kann kämpfen – balet se zna boroti. Wien: LIT 2009.

Videoaufzeichnungen der Inszenierungen, die teilweise noch bis in die Zeit in Köln Anfang der 1970er-Jahre zurückreichten.

Durch den im Zuge der oben skizzierten konsequenten Begleitung der Arbeiten Kresniks entstand ein enger künstlerischer wie auch persönlicher Kontakt, dem ich den Zugang zu Kresniks privaten Materialien, bestehend aus Text- und Regiebüchern, Skizzen, Entwürfen sowie Szenenfotos und privatem Fotomaterial, verdanke, die sich in zahlreichen Kisten in seiner Berliner Wohnung befanden. Er erlaubte mir, dieses zum größten Teil ungeordnete Material zu sichten – und für die vorliegende Arbeit zu verwenden. Einen großen zeitlichen Aufwand stellte in der Folge die systematische Ordnung des gesamten Materials dar. Mittlerweile hat Kresnik 2008 sein Archiv der Akademie der Künste Berlin übergeben.

Da ich bei zahlreichen Produktionen während der Probenzeit anwesend war, habe ich diese mittels Videoaufzeichnungen dokumentiert. Das in dieser Dissertation verwendete Material ist insofern bis dato kaum wissenschaftlich ausgewertet worden, das hier präsentierte Bildmaterial wird zu einem großen Teil erstmals veröffentlicht.

### 1.3. Zum Forschungsstand

Trotz seines großen Einflusses auf das Theater der letzten mehr als 40 Jahre gibt es erstaunlicherweise bis heute keine Monographie über Johann Kresnik. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit seinem Werk ist äußerst spärlich. Es wurde von der Tanzhistoriographie und -forschung weitgehend vernachlässigt, vielfach mit der Begründung, dass er keinen für diesen Bereich charakteristischen Tanzstil prägte, den es zu untersuchen gelte.

Die zwei wichtigsten Publikationen über Johann Kresnik stammen von Hildegard Kraus und Uta Ackermann. Das Buch von Hildegard Kraus aus der Reihe „Regietheater“ des Fischer-Verlags mit dem Titel *Johann Kresnik* erschien vor über

20 Jahren, 1990. Zu Beginn enthält der Band ein ausführliches Interview der Herausgeberin mit Johann Kresnik, gefolgt von Beiträgen enger Mitarbeiter wie Gottfried Helwein und dem Tanzkritiker Jochen Schmidt. Schmidt gibt in seinem Beitrag einen ausführlichen und kritischen Überblick über Kresniks Œuvre. In dem von Ute Ackermann knapp 10 Jahre später bei Henschel herausgegebenen Buch *Johann Kresnik und sein Choreographisches Theater* (1999) kommen Tänzer, Schauspieler, Regisseure, Dramaturgen und Bühnenbildner zu Wort. Sie berichten meist anekdotenhaft von ihrer Begegnung und Zusammenarbeit mit Kresnik und der Faszination, die von ihm ausgeht. Anlässlich der Ausstellung *Johann Kresnik. Choreographische Skizzen und Zeichnungen 1973–1998* in Klagenfurt (Kärnten)<sup>14</sup> gab die Kustodin Ulrike Lehmann einen bildreichen Katalog heraus. Darin werden Szenenfotos zu Kresniks Skizzen gegenübergestellt, vor allem zu den Inszenierungen *Macbeth* (1988), *Frida Kahlo* (1992) und *Nietzsche* (1994). Eine meist oberflächliche, kaum analytische und wenig inhaltliche Auseinandersetzung mit Kresnik und seinen Arbeiten findet sich in der medialen Berichterstattung. In deren Vordergrund stehen von Beginn an meist der Skandal, Anekdoten und Gerüchte um die jeweilige Premiere. Es ist daher ein weiteres Ziel dieser Dissertation, die speziellen ästhetischen Verfahrensweisen Kresniks zu analysieren, seine Mittel zu ergründen und sein spezifisches Handwerk darzustellen, um Rezeptionlücken zu schließen.

#### 1.4. Aufbau und Kapitel der Dissertation

Der erste Teil dieser Arbeit bietet einen Exkurs über die Geschichte des Tanzes in Deutschland und versucht sich dabei in der Überlegung nach den konkreten Einflüssen, die vom Werk Kresniks für diesen Raum ausgegangen sein könnten. Danach folgt ein Diskurs über den zeitgenössischen Tanz innerhalb eines erweiterten postdramatischen Theaterkontextes. Auch hier mit dem Schwerpunkt auf den deutschsprachigen Raum.

---

<sup>14</sup> Die Eröffnung war am 2. Mai 1999 in der Kärntner Landesgalerie in Klagenfurt.

Der zweite Teil der Dissertation widmet sich unter dem Titel *Die Jahre 1938–1945 in Südkärnten* dem historischen Kontext, in den Kresnik hineingeboren wurde. 1939 geboren, wächst Kresnik während des Zweiten Weltkrieges auf einem Bauernhof in den Kärntner Bergen auf. Seine Familie gehört der slowenischen Minderheit an, Kärnten selbst ist politisch bis heute ein umstrittenes Bundesland; gerade die stark rechts orientierte Gesinnung, die hier vorherrscht, prägte bereits den jungen Künstler – persönlich wie auch, seiner politischen Sozialisierung gemäß, künstlerisch, im Speziellen sicher bei der Suche nach den Stoffen für seine Arbeiten wie auch in der expliziten Hinwendung zu politischen Inhalten.

Im dritten Teil dieser Arbeit, *Biographie eines Biographen*, wird das Leben und Werk des Tänzers und Choreographen Johann Kresnik in Bezug auf seine psychologischen, soziokulturellen und ethnologischen Zusammenhänge noch näher beleuchtet.

Aufmerksam soll gerade hier noch einmal darauf gemacht werden, wie stark Kresniks Biographie und persönliche Erfahrungen sein Werk von Beginn an geprägt haben, etwa seine bäuerliche Herkunft, die sich in fast allen Inszenierungen spiegelt, aber auch wiederkehrende Anspielungen auf die Institution Kirche, die Verwendung von Trachten, Märschen, Volksliedern etc.

Kresniks Mutter selbst war katholisch und eine streng gläubige Frau aus den Bergen, und so ist auch die Auseinandersetzung mit der (katholischen) Kirche ein durchweg präsender Aspekt im Schaffen des Künstlers:

Sie hätte niemals etwas, was mit der Kirche zu tun hatte, in Zweifel gezogen. Aber mir selbst hat die Kirche auch als Kind nichts gegeben. Ja, das Äußerliche, diese ganze Macht- und Prachtentfaltung an den Festtagen, das hat mich schon auch beeindruckt, tut es heute noch. Das sind perfekte Inszenierungen, halbe Wagneroperen. Aber innerlich, innerlich hat es mich immer kalt gelassen.<sup>15</sup>

Auch die kontinuierliche Auseinandersetzung mit der Geschichte des Nationalsozialismus ist meines Erachtens einerseits mit dem Aufwachsen im

---

<sup>15</sup> Kraus, Hildegard: Ich bin immer ein Gegner des Publikums. Gespräch mit Johann Kresnik. In: Dies. 1990, S. 55.

nationalsozialistischen Kärnten während der letzten Kriegsjahre, andererseits der Ermordung seines Vaters im Jahr 1942 zu sehen. In zweiter Ehe heiratete Kresniks Mutter den Kommunisten Johann Kirchmeier, der Kresnik in die linke Ideologie einführte und ihn von Jugend an mit politischer Literatur versorgte.

Kresniks Inszenierungen sind immer politisch motiviert und gesellschaftskritisch. Von Beginn an prägen Begriffe wie Wahnsinn, Wut und Todessehnsucht seine Arbeiten. In seiner ersten Choreographie *O sela pei* (1968) setzt er sich mit einem Gedicht von einem an Schizophrenie leidenden Menschen auseinander. Auch macht er immer wieder Biographien unterschiedlicher Personen zum Thema seiner Inszenierungen. Er lässt diese Biographien von seinen DramaturgInnen oder LibrettistInnen bearbeiten und abstrahiert diese bildlich für die Bühne. Auf die Frage, warum er sich für das Medium Theater entschieden hat und nicht für die bildende Kunst, antwortete Kresnik:

Zeichnungen kauft einer, weil er sie will. Aber im Theater kann man die Abonnenten noch aufregen. Hier kann man noch Kritik üben. Als Choreograph hat man noch die Möglichkeit, die Welt zu bewegen. Warum inszenieren Choreographen nicht öfters Schauspiel oder Oper, frage ich mich. Sie könnten dort so viel verändern.<sup>16</sup>

Er interessiert sich für Einzelschicksale, in denen er exemplarisch Menschen unter dem Einfluss von bestimmten gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen aufzeigen kann. Die Lebensgeschichten, die er verwendet, stammen einerseits von bekannten Persönlichkeiten wie Fritz Zorn, Ulrike Meinhof, Frida Kahlo, Pablo Picasso, Pier Paolo Pasolini oder Hannelore Kohl. Andererseits nähert sich Johann Kresnik aber auch vollkommen unbekanntem, nicht in der Öffentlichkeit stehenden Menschen, wie zum Beispiel im Stück *Spiegelgrund* (2005), in dem er anhand von dokumentarischem Material das Leben und Überleben des ehemaligen Zöglings Friedrich Zawrel in der Nazi-Fürsorgeanstalt am Wiener Spiegelgrund erzählt. Kresnik stellt die Biographie einer einzelnen Person in Beziehung zu gesellschaftlichen und sozialen Vorkommnissen, zu religiösen und politischen

---

<sup>16</sup> Regitz, Hartmut: Der Revoluzzer Johann Kresnik trinkt mit Hartmut Regitz auf die Natur, die Kritik, den Kommunismus und auf seine Begabung als preisgekrönter Zeichner. In: Ballett international/Tanz aktuell, H. 1, Januar 1999, S. 39.

Ideologien. Die Wahl eines Stoffes für eine Inszenierung hat bei Kresnik immer politische Motivation.

Der vierte Teil der Arbeit gilt anhand ausgewählter Inszenierungen der Analyse von Johann Kresniks *Choreographischen Theater* unter dem Gesichtspunkt einer Suche nach einem für ihn charakteristischen szenographischen Stil. Da Kresnik in seiner mehr als vierzigjährigen Theaterpraxis ein sehr umfassendes Œuvre geschaffen hat, ist es wichtig, eine wohlüberlegte exemplarische Auswahl zu treffen. Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, Kresniks Werk vollständig erfassen zu wollen. Dementsprechend wurden seine zahlreichen Operninszenierungen konsequent ausgelassen, ebenso Kresniks Mitarbeit als Bewegungsregisseur bei diversen Opern- oder Theaterstücken. Da ich im Laufe meiner bald 15-jährigen Beschäftigung mit Johann Kresnik weit mehr Inszenierungen gesichtet habe, als ich für die exemplarische Analyse in diesem Kapitel verwenden konnte, fließen jedoch durchaus Szenen aus nicht analysierten Inszenierungen zur Unterstreichung einzelner Thesen in die Auswertung ein.

Im Anhang der vorliegenden Dissertation finden sich schließlich ein von mir recherchiertes erstmals vollständiges Werkverzeichnis bis zum Jahr 2009 sowie detaillierte Aufführungsnachweise zu den ausgewählten Stückbeispielen.

Folgende Inszenierungen wurden auf Grund des unterschiedlichen Arbeitsprozesses ausgewählt: *Ulrike Meinhof* (1990), gestaltet ausschließlich mit dem Tanzensemble Kresniks am Theater Bremen. *Richard III.* (1999), da Kresnik hier sowohl mit seinen Tänzern als auch mit den Schauspielern aus dem Ensemble von Frank Castorf an der Volksbühne Berlin arbeitete. *Aller Seelen* (2000) am Thalia Theater Hamburg, da ihm hier nur ein reines Schauspielensemble zur Verfügung stand. *Jura Soyfer* (2009), da Kresnik hier zum ersten Mal in seiner Heimatgemeinde in Kärnten – mit einem Laien-Ensemble, dem nur ein Schauspieler zur Seite stand – im Kulturni dom Bleiburg inszenierte.

## 1.5. Methode und Ziel der Forschungsarbeit

Nach einer Beschreibung der zur Analyse herbeigezogenen Inszenierungen werden konkrete Szenen nach ihren spezifischen ästhetischen und inhaltlichen, sich immer wieder wiederholenden Merkmalen herausgearbeitet, die wichtigsten Kriterien bestimmt und in „Kategorien“ festgelegt. Letztere wurde basierend auf dem eingangs beschriebenen biographischen und soziologischen Erkenntnisinteresse entwickelt. Diese in der Folge nachzuweisenden dominanten und wiederkehrenden Aspekte sollen bei der Begriffsbestimmung des *Szenographischen Theaters* von Johann Kresnik behilflich sein.

Ziel dieser Dissertation ist es, anhand der Auswertung der vorliegenden Inszenierungen das Charakteristische der Arbeiten Johann Kresniks und seinen persönlichen szenographischen Stil herauszuarbeiten. Diese Studie soll Kresniks Verdienst als Wegbereiter und Erneuerer, als einen der politisch und gesellschaftskritisch bedeutendsten Choreographen und Regisseure der Gegenwart in der deutschsprachigen Theaterlandschaft darstellen.

Im Folgenden wird das methodische Vorgehen genauer erläutert, das als Grundlage für die Untersuchung der exemplarisch ausgewählten Stücke dient.

Im beginnenden 20. Jahrhundert bildete sich die Theaterwissenschaft als unabhängige Disziplin aus den geisteswissenschaftlichen Fächern wie Germanistik, Philologie respektive der Literaturwissenschaft heraus. Max Herrmann gilt als maßgeblicher Begründer der Theaterwissenschaft. Als zentralen Untersuchungsgegenstand dieser neuen Wissenschaft sah er die Theateraufführung, die er an Stelle des von der Germanistik im Mittelpunkt stehenden Dramentextes in den Vordergrund rückte. Als Handwerkszeug wurde die Methode der „Analyse“ gewählt – die Zerlegung des Untersuchungsgegenstandes, in diesem Fall einer Aufführung, in seine einzelnen

Bestandteile.<sup>17</sup> Standen für Herrmann bei dieser Methode drei Ansätze im Vordergrund: die Betrachtung des Dramas als „Abdruck vergangener Theaterverhältnisse“<sup>18</sup>, Fragen bezüglich des Theaterspielplans und die Umsetzung des Damentextes auf der Bühne, um ästhetische Merkmale und die Schauspielkunst einer bestimmten Inszenierung zu rekonstruieren, entwickelte sich in den 1970er-Jahren eine Neuinterpretation des Begriffes „Analyse“ in der Theaterwissenschaft.<sup>19</sup> Im Vordergrund stand nun die hermeneutische Deutung, die Identifizierung von zusammenhängenden bedeutungstiftenden Zeichenelementen und Ebenen. Claudia Jeschke fasst für das Tanztheater zusammen:

Während die historisch-kritische Methode im Idealfall das Tanzwerk durch die Erforschung von Persönlichkeit und Umfeld, durch Technik- und Stilvergleiche einkreist, nimmt die analytische Sicht zunächst den Produzentenstandpunkt ein: Die Körperbewegung ist das primäre Medium der Vermittlung, die von Anatomie und Motorik bestimmte Erscheinungsform von Bewegung rückt ins Zentrum der Beobachtung, Überlegung und Auswertung.<sup>20</sup>

In dieser Studie wird zwischen den Begriffen „Aufführung“ und „Inszenierung“ unterschieden. Da es darum geht, besondere Merkmale des *Choreographischen Theaters* herauszufinden, ist das Aufzeigen von ästhetischen Konstanten, die sich in unterschiedlichen Werken Kresniks finden lassen, notwendig. Dies ist nur mittels einer Inszenierungsanalyse möglich, steht doch bei einer Inszenierung der immer wiederkehrende, wiederholbare, rekonstruierbare Prozess im Vordergrund, während sich die Aufführungsanalyse dem Transitorischen<sup>21</sup> und der Interaktion zwischen ZuschauerInnen und DarstellerInnen widmet.

Für Christopher Balme ist die Inszenierungsanalyse der zentrale Gegenstand der Theaterwissenschaft. Er definiert die „Inszenierung“ als *das* zentrale Kunstwerk, das ästhetische Endprodukt, das es zu analysieren gilt. So unterscheidet er

---

<sup>17</sup> Vgl. Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. Berlin: Erich Schmidt 2003, S. 72.

<sup>18</sup> Ebda. S. 75.

<sup>19</sup> Ebda. S. 75f.

<sup>20</sup> Jeschke, Claudia: Der bewegliche Blick. In: Möhrmann, Renate (Hg.): Theaterwissenschaft heute. Berlin: Dietrich Reimer 1990, S. 159.

<sup>21</sup> Bereits Lessing weißt in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* (1767) auf das Transitorische, das Unwiederbringbare, das im Augenblick Vergangene des Theaters hin.

zwischen drei Textebenen: dem Theatertext, dem Inszenierungstext und dem Aufführungstext. Der Theatertext umfasst alle textlichen Vorlagen, die auf der Bühne verwendet werden. Der Inszenierungstext schließt die szenische und künstlerische Umsetzung des Theatertextes und die ästhetische Form ein. Im Aufführungstext wird die einmalige Realisierung der Inszenierung als Ereignis behandelt.<sup>22</sup> Daraus resultieren laut Balme drei mögliche Ansätze für eine Inszenierungsanalyse: Die „prozessorientierte Analyse“, bei der der Schwerpunkt auf dem Entstehungsverfahren liegt; die „produktorientierte Analyse“, die die künstlerische und semiotische Gesamtheit betrachtet; und die „ereignisorientierte Analyse“, in der die Interaktion von Zuschauern und Darstellern im Vordergrund steht und der „Aufführungsanalyse“ am nächsten käme.<sup>23</sup>

Für Erika Fischer-Lichte ist die Aufführung – die Interaktion bei einer Theaterpraxis, das Zusammenspiel zwischen den Zuschauern und dem Bühnengeschehen und der damit einhergehende interaktive Prozess – der maßgebliche Untersuchungsgegenstand. Fischer-Lichte erklärt die Wahrnehmung des aktiv beteiligten Zuschauers zum konstitutiven Teil des ästhetischen Prozesses. Eine Aufführung ist ein nicht zur Gänze plan- und vorhersehbares transitorisches Ereignis, das ausschließlich auf der Ko-Präsenz von Akteur und Zuschauer gründet.<sup>24</sup> In einer Aufführung sind die von Fischer-Lichte geprägten Begriffe „semiotischer Körper“ und „phänomenaler Leib“ untrennbar miteinander verknüpft. Die Präsenz des phänomenalen Leibes, die auch ohne den semiotischen Körper gedacht werden kann, spüren alle Beteiligten *leiblich*. Der semiotische Körper hingegen kann nicht alleine betrachtet werden. Sie bezeichnet diesen Dualismus von Körper und Geist als „*embodied mind*“<sup>25</sup>.

Die Analysemethode von Tanztheater anhand von Pina Bauschs *Le Sacre du Printemps* beschreibt Peter Boenisch wiederum wie folgt:

---

<sup>22</sup> Vgl. Balme, Christopher 2003. S. 82f.

<sup>23</sup> Ebda., S. 88ff.

<sup>24</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika; Risi, Clemens; Roselt, Jens (Hg.): Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst. Theater der Zeit, Recherchen 18, 2004. S. 11ff.

<sup>25</sup> Fischer-Lichte, Erika et al. 2004. S.14ff.

Um die signifikantesten Vektoren jeder Inszenierung zu ermitteln, ist nach den zentralen von der Inszenierung eingesetzten Zeichensystemen sowie nach den struktur- und kohärenzgebenden Basisprinzipien, dem Präsentationsmodus und nach leitenden Isotopien zu fahnden. Ein segmentierender Aufriss der syntagmatischen (man könnte auch sagen: dramaturgischen) Gliederung verschafft dabei zusätzlichen Überblick.<sup>26</sup>

Boenisch verweist auch auf die Wichtigkeit der Erfassung eines semiotisch-semantischen Profils bei einem Tanztheaterstück, als dessen zentrale Zeichensysteme Körper, Musik, Szenographie, Nutzung des Raumes, Kostüme sowie die „dramaturgische Kohärenz des Stückes garantierende Rolle“<sup>27</sup> festzuhalten seien.

Bei der Analyse der ausgewählten Werke von Kresnik werde ich je nach Bedarf zu den eben skizzierten verschiedenen Methoden greifen, handelt es sich bei seinen Inszenierungen doch meistens um Mischformen aus Tanz und Schauspiel. Ein hermeneutisch orientiertes Vorgehen birgt zudem immer eine gewisse Subjektivität, da es vom Wissen und Verständnis des Rezipienten abgänglich ist. So hält auch Guido Hiß fest, dass sich der Analysierende bei einer Aufführungsanalyse, hier: Inszenierungsanalyse, stets über den komplexen Formzusammenhang seines Untersuchungsgegenstandes im Klaren sein muss. Er muss gezielt auswählen, gliedern und arrangieren. Er muss seine eigenen Kategorien finden, um Bedeutungen nachvollziehbar aufzeigen zu können.<sup>28</sup> Aus diesem Grund wird aus den oben angeführten theaterwissenschaftlichen methodischen Ansätzen eine speziell für diese Arbeit zielführende Methode der Inszenierungsanalyse entwickelt. Eine rein auf Tanz fokussierte Methode, wie sie Gerald Siegmund bei seiner Analyse des Stückes *Le Sacre du Printemps* von Pina Bausch anwendet, ist inspirierend, kann für die Auswertung von Kresniks Arbeiten jedoch nicht ausschließlich angewandt werden:

---

<sup>26</sup> Boenisch, Peter M.: Tanz ALS Körper-Zeichen: Zur Methodik der Theater-Tanz-Semiotik. In: Brandstetter, Gabriele; Klein, Gabriele (Hg.): Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs *Le Sacre du Printemps*. TanzScripte. Band 4. Bielefeld: transcript 2007, S.33.

<sup>27</sup> Ebda. S.33.

<sup>28</sup> Vgl. Hiß, Guido: Der theatralische Blick: Einführung in die Aufführungsanalyse. Berlin: Reimer 1993. S. 10ff.

Methodologisch ergeben sich aus diesen theoretischen Prämissen drei Schritte. Zuerst gilt es, nach der Grammatik und der Syntax des Stückes zu fragen. Welche Bewegungssprache wird auf welche Art und Weise in eine choreografische Struktur umgesetzt? Die Choreographie ermöglicht es den tanzenden Körpern, ihr Begehren in eine symbolische Ordnung zu überführen und sagbar zu machen. Nun geht kein Körper in der Bewegungsgrammatik auf. Es gilt daher, zweitens, zu beobachten, wie die Syntax ausgeführt wird, um das zur Darstellung zu bringen, was nicht in ihr gesagt werden kann: Dies ist die Ebene der imaginären Körperbilder, die dort ins Spiel kommen, wo sich das Symbolische auf das Andere, das sich ihm als Differenz entzieht, öffnen muß. Welches Bild also produzieren die Körper? Drittens schließlich rückt der Körper als materieller Widerstand zwischen Sprache und Bild ins Blickfeld. Wie übersteigt er Syntax und bildliche Repräsentation, um ein Wirkungs- und Kraftfeld zu eröffnen, das sich auf die Zuschauer überträgt?<sup>29</sup>

Kresnik arbeitet spartenübergreifend, er verbindet *immer* Sprech- und Bewegungstheater: Ein Stück wie *Ulrike Meinhof* kann man dem Genre Tanztheater zuordnen, *Richard III.* dem Sprechtheater, obwohl in beiden Arbeiten sowohl Tänzer als auch Schauspieler agieren. In *Jura Soyfer* treten bis auf den Protagonisten nur Schauspiel-Laien auf, die sich jedoch choreographisch bewegen, eine eindeutige Zuordnung zu Tanz- oder Sprechtheater ist in diesem Fall nicht möglich.

Es scheint allein durch die bisher genannten Arbeiten wie auch methodischer Ansätze deutlich, dass für die Arbeit am Werk Johann Kresniks eine eigene Methode der Analyse seiner Stücke entwickelt werden muss. Wichtig sind dabei die ästhetische Umsetzung und die Bildhaftigkeit seines Schaffens. Man muss bei Kresnik Auswahlkriterien für die verwendeten Formen von darstellender Kunst – Tanz- wie Sprechtheater – finden, um diese bei Überschneidungen von Bedeutungsebenen genauer zu differenzieren bzw. zu definieren.

Zum Objektbereich der Theateranalyse gehören auch Musiktheater und Theatertanz. Aus der Sicht des Sprechtheaters befindet man sich auf unbekanntem, wenn nicht gar feindlichen Terrain. Jedoch setzt sich zunehmend die Überzeugung durch, dass Musiktheater und Theatertanz zu einer „integrierten“ Theaterwissenschaft gehören [...]<sup>30</sup> Bei Stücken, bei denen Kresnik mit Schauspielern arbeitet, obgleich er Sprechtheater-Schauspieler auch gerne bei seinen choreographischen Inszenierungen einbindet, gibt es, wie bei herkömmlichen Schauspiel-

---

<sup>29</sup> Siegmund, Gerald: Rot und Tot. Der Körper ALS Fragezeichen in Pina Bauschs *Le Sacre du Printemps*. In: Brandstetter, Gabriele et al. (Hg.) 2007, S. 61f.

<sup>30</sup> Balme, Christopher 2003, S. 96.

Inszenierungen üblich, eine für die erste Probe – meist Leseprobe – vorgefertigte Textfassung des gewünschten (Dramen-)Textes. Bei seinen choreographischen Arbeiten gibt es als Arbeitsgrundlage ein Libretto, in dem die einzelnen Bilder und deren Abfolge inhaltlich beschrieben sind. Mit Hilfe dieses Materials baut Kresnik dann in enger Zusammenarbeit mit seinen Autoren und Dramaturgen die Inszenierung.

Ich habe daher für meine Herangehensweise eine Mischform zwischen „prozessorientierter“ und „produktorientierter“ Analyse gewählt, da bei der einen Form zwar ein Theaterstück in Form eines geschriebenen Dramentextes mit Rollen etc. im Vordergrund steht, bei den choreographischen Tanzstücken hingegen ein Libretto als Grundlage dient und hier im Verhältnis zu den Sprechtheaterstücken weniger direkte Rede verwendet wird. Die Libretti bei Kresnik ähneln vielmehr Szenenfolgen, die dazu dienen, den inhaltlichen Stoff für die „Bühnen-Bilder“ zu liefern.

Betrachtet man schließlich die Gesamtheit der Aufführung, stellt sich freilich auch bei Kresnik immer wieder die zentrale Frage nach einem „Werkbegriff“ und in diesem Zusammenhang auch jene nach möglichen „ästhetischen Dominanten“ im Werk dieses Künstlers: Kresnik bleibt, im Gegensatz zu vielen anderen Vertretern des zeitgenössischen Tanzes oder des klassischen Ausdruckstanzes, sehr wohl im Bereich einer „Handlung“, vor allem aber „zeichnet“ er bewusst Figuren – die wiederum bei der Interpretation seiner Arbeiten immer wieder in den Vordergrund treten und zu wichtigen Aspekten der Analyse werden.

Der analytische Zugang zu einem Werk des Theatertanzes hängt wesentlich von der ästhetischen Dominante ab. Elemente wie Handlung und Figur können beispielsweise für eine Analyse wichtig sein, wenn sich eine diegetische Struktur, also eine Handlung in einer wenn auch nur rudimentären Form finden lässt. Sobald Theatertanz primär selbstreferentiell wird, wie etwa im Falle des postmodernen Tanzes, verschwindet weitgehend die Notwendigkeit, diese Elemente zu diskutieren.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Balme, Christopher 2003, S. 109.

Die Frage nach dem „Werkbegriff“ stellt sich in den Arbeiten Kresniks auf besondere Weise: So gibt es einerseits die *Textvorlagen*, die bei Sprech- und Musiktheater-Inszenierungen verwendet werden und einen eigenständigen „Werkcharakter“ besitzen. Andererseits verliert sich gerade diese bei den choreographischen Arbeiten Kresniks immer deutlicher: Während beim klassischen Ballett Partitur, Libretto und Choreographie eine Einheit bilden, die eine Rekonstruktion und Wiederholbarkeit der Inszenierungen in Form unveränderter und konstanter Aufführungen ermöglicht, gilt für Kresniks Tanztheaterarbeiten eben nicht mehr, was Julia Liebscher 1980 für das Tanztheater konstatiert:

Die Divergenz der Korrelationsverhältnisse im Sprech- und im Musiktheater, die im Bereich der visuellen und akustischen schauspielerbezogenen Zeichen am signifikantesten hervortritt, liegt in der präformierenden Funktion der Musik begründet, die auch nicht wegzudiskutieren ist, wenn man legitimerweise davon ausgeht, daß die Inszenierung eine autonome Zeichenstruktur entwickelt. Auch im Tanztheater fungiert die Musik zumindest tendenziell als form- und strukturbildendes Element, wengleich sie auf die Choreographie hin funktionalisiert wird.<sup>32</sup>

Dementsprechend ergeben sich für die Analyse der ausgewählten Inszenierungen von Kresnik folgende Arbeitsschritte: Zuerst wird die chronologische Struktur, der dramaturgische Ablauf der Inszenierung betrachtet, beschrieben, aufgegliedert sowie die Kriterien in einem Raster erfasst. Danach werden signifikante Szenen ausgewählt, diese genauer beleuchtet und gedeutet. Die daraus gewonnenen Erkenntnisse werden dann als Verbindung von Beschreibung, Gliederung und Deutung dargestellt. Bei der eingenommenen Analyseperspektive werden sowohl rezeptionsorientierte als auch produktionszentrierte Aspekte einfließen.

---

<sup>32</sup> Liebscher, Julia: Funktion und Methodik der Bewegungsanalyse im Musiktheater. Achim Freyers *Freischütz*-Inszenierung (1980). In: Jeschke, Claudia; Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung*. Berlin: Vorwerk 8 2000, S. 31.

## 2. Tanzhistorischer Überblick

In den 1950er- und 1960er-Jahren setzen Künstlerinnen und Künstler international neue Impulse im Sprechtheater in Richtung Happening, Performance und Regietheater. Doch auch und die ästhetische, strukturelle und organisatorische Theaterarbeit betreffend findet man in diesen Jahren neue Tendenzen, die, so Joachim Fiebach, einen kulturgeschichtlichen „Wendepunkt“, nicht nur im europäischen Theater, darstellen:

Die sechziger Jahre sind ein Wendepunkt nicht nur der europäischen Theater-, sondern der Kulturgeschichte generell. Pauschal gesehen brach seit Ende der 1950er avanciertes Theater entscheidend mit der Hegemonie jenes alten, wie ich es nennen möchte: bildungsbürgerlichen Theaters, die die europäischen Theaterlandschaften seit dem Kriege in West und Ost restaurativ prägte.<sup>33</sup>

Die Entwicklung des Tanzes in Deutschland zu dieser Zeit hinkt den Neuerungen im Sprechtheater hingegen weit hinterher, da man sich zu einem Großteil immer noch am klassisch-akademischen Tanz mit seinem romantischen Ballett orientiert. Es gelingt nach Ende des Zweiten Weltkrieges scheinbar nicht mehr, an die große Zeit des Ausdrucks- und expressionistischen Tanzes im deutschsprachigen Raum der Zwanzigerjahre anzuknüpfen, beschreibt Johann Kresnik die Situation, mit der er als junger Theatermacher konfrontiert war, in einem Gespräch mit Hildegard Kraus:

Nach dem Krieg wurde sich sofort an amerikanischem Modern Dance und am russischen Ballett orientiert. Es ist zu schade, daß wir nach dem Krieg nicht am expressionistischen Tanz der zwanziger Jahre anknüpfen konnten, eine eigenständige deutsche Tanzkultur hätte daraus entstehen können.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Fiebach, Joachim (Hg.): Manifeste europäischen Theaters. Grotowski bis Schleef. Theater der Zeit, Recherchen 13, 2003. S. 9.

<sup>34</sup> Kraus, Hildegard: Ich bin immer ein Gegner des Publikums. Gespräch mit Johann Kresnik. In: Dies. 1990. S. 63.

## 2.1. Zur Entwicklung des Ausdruckstanzes im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts

Als eine neue und moderne Form der Tanzkunst entwickelt sich der *Ausdruckstanz* in den 1920er- und 1930er-Jahren in Deutschland. Die ästhetisch zukunftsweisenden Tendenzen jener Jahre werden durch das Aufkommen des Nationalsozialismus jäh abgebrochen. Zahlreiche Vertreterinnen müssen emigrieren, so etwa der bedeutende Choreograph Kurt Jooss:

Jooss, der 1928 in Essen zu den Gründern der Folkwang-Schule gehörte, 1933 vor den Nazis via Holland nach England emigrierte und erst 1949 aus dem Exil an die Folkwang-Schule zurückkehrte, strebte damals einen Tanz an, der eine Synthese aus klassischem Ballett und „neuer Grammatik“ darstellte und „alle Phasen des Dramas vollwertig auszudrücken imstande ist“; Jooss' Tanzstücke *Der grüne Tisch* und *Großstadt* kommen diesem Ideal schon sehr nah.<sup>35</sup>

Nur wenige Künstler und Künstlerinnen bleiben in Deutschland und versuchen sich mit den Machthabern zu arrangieren, deren einziges Interesse an dieser neuen Körperkunst in ihrer Verwendung für Massenveranstaltungen und politische Großkundgebungen liegt. War aus nationalsozialistischer Sicht gerade nicht das Individuum, das im Ausdruckstanz ein zentraler Untersuchungsgegenstand ist, von Bedeutung, sondern das „Volk“, das sich in den nationalsozialistischen Massen Choreographien einzelner Momente dieses Genres bedient, letztlich jedoch ein diametral entgegengesetztes Konzept vermittelt. Das Bestreben der Tanzschaffenden, einen neuen Zugang zu einer subjektiven und individualistischen, durch die eigene Kreativität bedingten Ausdrucksweise zu finden, wird vom NS-Regime nicht gewünscht, ja gänzlich aus der Konzeption des Ausdruckstanzes eliminiert. Ebenso wenig wie die damit einhergehenden systemkritischen Sichtweisen seiner Künstlerinnen und Künstler<sup>36</sup>, so etwa eines Kurt Jooss.

---

<sup>35</sup> Schmidt, Jochen: *Erfahren, was Menschen bewegt*. In: *Tanztheater heute: dreißig Jahre deutsche Tanzgeschichte*; das Buch zur Ausstellung, Red.: Hinzmann Jens. Seelze/Hannover: Kallmeyer 1998. S. 6f.

<sup>36</sup> Vgl. Amort, Andrea: *Hanna Berger. Spuren einer Tänzerin im Widerstand*. Wien: Brandstätter 2010. S. 26.

Kresnik lernt, als er noch an der Oper in Graz als Tänzer engagiert ist, Mitte der 1960er-Jahre bei der Sommerakademie in Krefeld, Kurt Jooss kennen. Einige Jahre später trifft er ihn dann noch einmal bei der Sommerakademie in Köln. Kresnik erinnert sich an sein „politisches Vorbild“ wie er im Gespräch mit Anette von Wagenheim formuliert:

Für mich war es da natürlich äußerst interessant, einen Mann wie Kurt Jooss kennenzulernen, der es gewagt hatte, ein Stück über den Krieg zu zeigen, der irgendwo „am grünen Tisch“ ausgedacht wird. Ich habe ihn als absolut freundlichen und unglaublich lieben Menschen kennengelernt, der mich viel gefragt hat. Wir hatten eine Zeit, wo auch Ernst Bloch dabei war – „Prinzip Hoffnung“ – und wir saßen zusammen und haben über den Nationalsozialismus geredet. Jooss hat natürlich seine Geschichte erzählt, wie er aus Nazi-Deutschland fliehen mußte und wieder zurückgekommen ist. Daß er wieder nach Deutschland ging und wieder zu arbeiten begann, erstaunte mich, weil ich dachte, Leute, die so leiden mußten, kommen doch nie mehr zurück. Kurt Jooss war ein Wegbereiter für meine gesamte Arbeit – bis heute.<sup>37</sup>

Was Kresnik aus diesen Begegnungen mit Jooss mitnimmt, ist die Inspiration für seine eigenen Arbeiten, dass sich der Ausdruckstanz von den gepflegten Formen des klassisch-akademischen Balletts<sup>38</sup>, die für ein künstliches Schönheitsideal des vor allem weiblichen Tänzerkörpers stehen, abwendet. Die Rollen der Tänzerinnen in romantischen Balletten waren meist Elfen, Fabelwesen, Wilis, Prinzessinnen, Schwäne oder junge Mädchen. Die Kostüme waren aus leichten und luftigen Stoffen, um so die vermeintliche Schwerelosigkeit der auf Spitze Tanzenden zu unterstreichen. Die Tanzpassagen erforderten hohe körperliche Disziplin und hartes Training. Der Bewegungskanon des klassisch-akademischen Tanzes wurde zwar bei den unterschiedlichen Stücken immer wieder neu kombiniert und variiert, setzte sich aber dennoch aus einer begrenzten Anzahl von Bewegungselementen wie Attitüden, Arabesken, Sprüngen oder Pirouetten zusammen. Das Bewegungsrepertoire als solches veränderte sich nur wenig, schreibt Yvonne Hardt:

---

<sup>37</sup> Wagenheim, Anette von: „Kurt Jooss war für mich ein politisches Vorbild“. *Ballett-Journal* sprach mit Johann Kresnik im Hamburger Thalia-Theater. In: *Ballett-Journal*, o. J., S. 12.

<sup>38</sup> Vgl. Hardt, Yvonne: *Politische Körper. Ausdruckstanz, Choreographien des Protests und die Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik*. Münster: Lit Verlag 2004. S. 1.

[...] und ebenso wenig hatte es in den meisten Fällen mit der dargestellten Situation zu tun. Der klassische Tanz zeichnete sich überwiegend durch eine Zweiteilung aus: einerseits den „pas d'action“, in dem mit pantomimischen Mitteln die Handlung vorangetrieben wurde, und dem „Divertissement“, einer reinen Tanzpassage, die wenig spezifisch für das Stück choreographiert war und durchaus von Stück zu Stück austauschbar. Natürlich gab es qualitative Unterschiede und Ausnahmen, hier sind z. B. Marius Petipa und Lew Iwanow zu nennen, die u. a. *Schwanensee* choreographiert haben.<sup>39</sup>

Im klassisch-akademischen Tanz stand immer die ästhetisch erzählte Geschichte des Stückes, das „kodifizierte Virtuosität der SolistInnen“ und die „räumlich-geometrische Figurationen des Corps de ballett“<sup>40</sup> im Vordergrund, die Möglichkeit innere Emotionen auszudrücken gab es hingegen kaum. Und gerade hier setzt die Entwicklung des Expressionistischen Tanzes ein: Denn für die Vertreter dieser neuen Kunstform wie Isadora Duncan, Vaclav Nijinsky, Rudolf von Laban oder Mary Wigman steht einerseits im Mittelpunkt, eine Einheit zwischen dem bewegten Körper und der inneren dargestellten Emotion herzustellen, und andererseits wird eine völlig neue Auseinandersetzung mit dem Körper des Tänzers durch die Suche nach eigenen Bewegungsstilen forciert. Der Tänzer wird nicht mehr nur als ausführender Teil einer Choreographie angesehen: Die Intention des Tänzers und sein kreatives Potenzial und die daraus resultierenden Inhalte rücken in das Zentrum der Betrachtungen. Oft sind Choreograph und Tänzer eine Person. Bezeichnenderweise wird die Theaterform des abendfüllenden Solos entwickelt. Claudia Jeschke bezeichnet diese Neuorientierung des Bühnentanzes im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts als „Individualisierung des Bewegungsbewusstseins“. Sie beschreibt die Rolle des Tanzes in der Zeit nach 1910 als „Konzept und Mittel individueller Befreiung“:

Tritt in der Tanzgeschichte des 16. bis 19. Jahrhunderts die Person von TänzerIn/ChoreographIn hinter der tänzerischen Konstruktion zurück, so nehmen nun die TanzautorInnen in wesentlich stärkerem Maß Einfluß auf das Werk, im praktischen wie in theoretischen Bereich: Vor 1900 sind die TänzerInnen vorrangig die Ausführenden und die Choreographen die (im vorgegebenen Rahmen) Kreativen; nach 1900 vereinigen die TanzautorInnen beide Instanzen in sich. Diese Entwicklung läßt sich nicht nur bei den Vertretern und Vertreterinnen des „freien“ Tanzes außerhalb der Institution Theater beobachten, wie z. B. bei Isadora Duncan, Rudolf Steiner oder Rudolf von Laban; sie gilt

---

<sup>39</sup> Witzler, Anja von: Körper-Sprache bei Hans Kresnik. In: Enzelberger, Genia et al. (Hg.) 2009. S. 45.

<sup>40</sup> Vgl. Jeschke, Claudia: Tanz ALS Bewegungstext – Analysen zum Verhältnis von Tanztheater und Gesellschaftstanz (1910-1965); Tübingen: Max Niemeyer 1999. S. 59.

auch innerhalb etablierter Tanzkompanien wie „Les Ballets Russes de Serge de Diaghilev“, aus deren Tradition heraus etwa Vaclav Nijinsky eine neue Bewegungssprache formuliert.<sup>41</sup>

Diese neue Bewegungssprache bedingt auch eine neue Verwendung und einen anderen Umgang mit Musik oder akustischen Geräuschen. Bei dieser expressionistischen Tanzform steht weniger eine auf Rhythmus basierende Begleitmusik im Vordergrund als vielmehr das atmosphärische Klangbild. In den 1920er-Jahren des letzten Jahrhunderts, in denen der deutsche Ausdruckstanz seinen Höhepunkt hatte, verwenden viele der Künstler eigens für ihre Stücke komponierte zeitgenössische Musik. Daneben verliert nach Jeschke zu dieser Zeit,

den 20er-Jahren, die Strukturierung der Choreographien durch die Musik an Bedeutung. Die Tanz-AutorInnen suchen nämlich nach dem ihnen eigenen Rhythmus, der sich, wie die Bewegungsfindung auch, aus dem Thema des Tanzes und der jeweiligen psychophysischen Disposition der TänzerInnen-ChoreographInnen ergibt.<sup>42</sup>

Dementsprechend beschreibt der Kritiker der *Frankfurter Zeitung*, Dietrich Dibelius, 1937 anlässlich einer Aufführung des Tanzsolos *Krieger* op. 13 (1937) von und mit der österreichischen Tänzerin Hanna Berger seine Eindrücke wie folgt:

Die Tänzerin [Hanna Berger] trug einen feldgrauen Mantel, Soldatenmütze und Stiefel. Die Geräuschklangmusik, die ihr Begleiter Ulrich Keßler zu diesem Tanz geschrieben hatte, bestand aus einem marschmäßig paukenden Motiv, dem der Soldat mit stampfenden Schritten gehorchte, und ab und zu einem hell-nachklingenden metallischen Klingen, das ihn veranlaßte, den Kopf einen Augenblick zu ducken, das Kinn in den Uniformkragen zu pressen, wie um der Bedrohung durch ein in der Nähe einschlagendes Geschöß zu begegnen; gleich darauf wieder der alte trotzige Rhythmus. Schließlich wird der Soldat getroffen – ein jähes Innehalten – aber er fällt erst, als er, immer im Banne des Marschrhythmus, im weiten Schwung dem Gegner geantwortet hat [...] Der Krieg wird hier im Bilde eines ausharrenden, schweigenden Heroismus dargestellt.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Jeschke, Claudia 1999. S. 64 ff.

<sup>42</sup> Ebda. S. 59.

<sup>43</sup> Dibelius, Dietrich: Kritik zum Debüt-Abend von Hanna Berger. In: Frankfurter Zeitung, 18.10.1937, Nr. 531, S. 3; hier zit. n.: Amort, Andrea 2010, S. 35.

In Hinblick auf Entstehung des Tanztheaters in den späten 1960er-Jahren lässt sich zusammenfassen, dass bestimmte Einflüsse des Ausdruckstanzes in den Arbeiten der „Gründer“ des Tanztheaters, Johann Kresnik und Pina Bausch, zu finden sind. Pina Bausch war Schülerin der Folkwang Schule, während sich Kresnik mit den Arbeiten von Kurt Jooss oder dem Tänzer Harald Kreuzberg auseinandergesetzt hatte.

## 2.2. Der Tanz in Deutschland in den 1950er- und 1960er-Jahren

Nach 1945 waren der Tanz und die Tanzbewegung der 1920er- und 1930er-Jahre in Deutschland so gut wie nicht mehr existent und die bedeutendsten VertreterInnen, wie Mary Wigman, Dore Hoyer oder Harald Kreuzberg, emigriert. Die Nationalsozialisten hatten die Schulen und Ausbildungsstätten geschlossen und aufgelöst, weswegen es auch keinen ausgebildeten Nachwuchs mehr gab. Eva-Elisabeth Fischer beschreibt die Situation im Nachkriegs-Deutschland wie folgt:

Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg, nach dem Zusammenbruch des Hitler-Reiches litt unter einer Generalamnesie. Auch künstlerisch, auch im Tanz. Zwölf Jahre Hitlerei, in denen der Tanz pervertiert und mißbraucht worden war zu chorischem Kraft-durch-Freude-Massenwogelaweia, hatten genügt, die Erinnerungen an die Errungenschaften des Expressionismus auszulöschen, an seine Experimente mit Körpern, Klängen, Farben und Licht, hatten den Ausdruckstanz desavouiert zugunsten purer Neoklassik.<sup>44</sup>

Das Interesse an sozialkritischen Themen, mit denen sich die Künstler des Ausdruckstanzes auseinandersetzten und diese darzustellen versuchten, wie Hunger, Not, Arbeitslosigkeit oder Krieg, waren beim Publikum der Nachkriegszeit nicht gefragt. Man wollte sich mit der jüngsten Vergangenheit in Deutschland und Österreich nicht auseinandersetzen. So kam es einerseits zu einer Hinwendung zum klassisch-akademischen Tanz mit seinem romantischen Ballett und

---

<sup>44</sup> Fischer, Eva-Elisabeth: Ein Spiegel der Zeit. In: Tanztheater heute: dreißig Jahre deutsche Tanzgeschichte; das Buch zur Ausstellung 1998, S. 17.

andererseits zur Entwicklung des Tanzes „als stilisierte Abbildung eines Sachverhalts“<sup>45</sup>:

Alles, was in den 50er- und 60er-Jahren verlangt wurde, war die möglichst perfekte, virtuose Umsetzung von Musik nach Balanchinschem Muster. Und daneben erlebte das Ballettmärchen, das Handlungsballett seine Renaissance.<sup>46</sup>

Die 1950er-Jahre in Deutschland sind geprägt durch die vom Marschall-Plan ermöglichte Zeit des Wirtschaftswunders. Die jüngst vergangene Geschichte wird negiert, man versucht zu vergessen. Bürgerliche Wertvorstellungen werden hoch gehalten. Auch den Theatern kommt die finanzielle Unterstützung zugute. Zahlreiche Ballettkompanien und Ensembles werden neu gegründet, die Theater neu aufgebaut und bühnentechnisch gut ausgestattet. Die Choreographen und Tänzer kommen vorerst auf Grund des Nachwuchsmangels meist aus dem Ausland, bis nach und nach emigrierte deutsche Künstler wieder beginnen, in ihre Heimat zurückzukehren.

In den 1960er-Jahren beginnt langsam ein Auflehnen gegen die in den 1950er-Jahren vorherrschenden bürgerlichen Kultur- und Bildungsideale. Der Staat als absolute Machtinstanz wird in Frage gestellt. Man beginnt die etablierten Tanzformen zu hinterfragen und wieder neue Zugänge zu finden, um sich vom neo-klassizistischen Tanz und vom klassischen Ballett zu distanzieren und Ausdrucksformen weiterzuentwickeln. Es kommt zu einer Hinwendung zum abstrakten und formalistischen Tanz. Die Vorläufer des modernen Tanztheaters begeben sich auf die Suche nach neuen Themen. Die traditionellen Theaterräume werden verlassen, man sucht neue Orte für Aufführungen wie Dächer von Hochhäusern, Treppen vor öffentlichen Gebäuden, Parks, Kirchen etc.

Mit der Verlagerung des Geschehens an ungewöhnliche Spielorte wird es möglich, ein Publikum vor Ort zu erreichen. Der sich präsentierende, alltägliche Raum wird zum „Mitspieler“.<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Jeschke, Claudia 1999, S. 64.

<sup>46</sup> Fischer, Eva-Elisabeth: Ein Spiegel der Zeit. In: Tanztheater heute: dreißig Jahre deutsche Tanzgeschichte; das Buch zur Ausstellung 1998, S. 17.

<sup>47</sup> Rummerstorfer, Helga: Postmoderne Bewegungskunst – Tanzverständnis und Arbeitsweisen; Dipl. Wien 2004, S. 22.

Diese Abwendung von konventionellen Tanzformen führt zur Entwicklung des *Tanztheaters* Ende der 1960er-Jahre, als deren Gründer man Pina Bausch und Johann Kresnik ansehen kann.

### 2.3. Die Entwicklung des „Tanztheaters“ in den 1970er-Jahren

Erstmalig scheint der Begriff in Zusammenhang Tanztheater mit dem deutschen Choreographen Kurt Jooss auf, dem Mitbegründer der Folkwang-Schule Ende der 1920er-Jahre in Essen, in der später auch Pina Bausch studieren wird. Mit seinen Choreographien *Der grüne Tisch* und *Großstadt* schrieb Jooss Tanzgeschichte und strebte in seinen Arbeiten eine Verschmelzung von klassischem Ballett und einer „neuen Grammatik“ an.<sup>48</sup> Er versuchte, durch diese Synthese neuer theatraler Formen die Facetten und Intensionen seiner Dramen-Stücke besser ausdrücken zu können.

Das Theater der 1970er-Jahre ist durch eine Aufbruchsstimmung gekennzeichnet: Man will sich vom Totschweigen der jüngsten Vergangenheit in Deutschland, das in den 1950er-Jahren stark vorherrscht, distanzieren. Viele jüngere Kulturschaffende versuchen, sich mit politischen und gesellschaftsrelevanten Themen auseinanderzusetzen. Auch neue Formen des Ausdrucks für diese Themen werden gesucht. Claudia Jeschke fasst die Entwicklung des Tanztheaters in ihrem Buch *Tanz als Bewegungstext – Analysen zum Verhältnis von Tanztheater und Gesellschaftstanz (1910–1965)* wie folgt zusammen:

So wird das zeitlich folgende – sogenannte – „Tanztheater“ der 70er- und 80er-Jahre nach den privaten emotionalen Inhalten konventionalisierter (nicht unbedingt traditionell-tänzerischer) Körperbewegungen suchen und diese in assoziativen Körperbildern zu assoziativen Musikcollagen freilegen; der Postmodern Dance wird vor allem die tänzerischen und choreographischen Mittel des Bühnentanzes hinterfragen, indem er sie, auch in Bezug auf die Musikauswahl, neu kombiniert und minimalisiert. „Tanztheater“ und Postmodern Dance geben – jeweils auf spezifische Weise – Einblick in theatrale Herstellungs-, Bedeutungs- und Wirkungsmechanismen; sie überlassen den ZuschauerInnen Auswahl und Sinnggebung.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Vgl. Schmidt Jochen: *Erfahren, was Menschen bewegt*. In: *Tanztheater heute: dreißig Jahre deutsche Tanzgeschichte*; das Buch zur Ausstellung 1998, S. 6f.

<sup>49</sup> Jeschke, Claudia 1999, S. 64ff.

Die Entstehung des heutigen Tanztheaters kann man Mitte der 1960er-Jahre ansetzen, als einige Choreographen und Choreographinnen beginnen, gesellschaftskritische Themen in ihren Arbeiten herauszuarbeiten und darzustellen. Zwei prägende Persönlichkeiten sollen zu dieser Zeit mit ihrer Arbeit und der Suche nach einem neuen Zugang im Bereich des Tanzes beginnen: Die deutsche Tänzerin Pina Bausch und der österreichische Tänzer Johann Kresnik.

Der Schock kam mit der Geburt des sogenannten Tanztheaters, als einige Choreographen und Choreographinnen die gesellschaftliche Wirklichkeit in den Tanz holen wollten. Zum Stichdatum 1968 zeitigte die Studentenrevolte ihre Folgen auch in der Kunst. Der aus Kärnten in Österreich stammende Johann Kresnik, selbst klassischer Tänzer, wollte keinen sinnlosen Schritt mehr getanzt sehen und politisierte den Tanz.<sup>50</sup>

Das Tanztheater, das 1968 mit Johann Kresniks Theater in Bremen seinen Anfang nimmt und 1973 mit der programmatischen Umbenennung des Wuppertaler Ensembles in Tanztheater Wuppertal durch Pina Bausch seinen endgültigen Markennamen erhielt, war dabei, den Begriff des Tanzes noch einmal ganz neu und anders zu definieren.<sup>51</sup> Norbert Servos beschreibt die Reaktion auf diese neue Theaterform wie folgt:

Kaum je, abgesehen vielleicht von Nijinskys Choreographien für die Ballets Russes, hat eine Neuerung in der Tanzgeschichte einen solchen Sturm der Entrüstung hervorgerufen. In den Augen der Ballettenthusiasten glich das Heraufdämmern der neuen Zeit einem Generalangriff auf die verfaßte Tanzkultur. Die Tanzlandschaft in Deutschland stand über Jahre unter Schock. [...] Tatsächlich zielte das Tanztheater auf die Grundlagen des Tanz- und Tänzerverständnisses. Hier ging es nicht mehr um eine bloße Reform, die der Entwicklung eine neue ästhetische Lesart oder technische Neuerung beifügte. Hier ging es um eine grundsätzliche Neuorientierung des Tanzes auf allen Ebenen.<sup>52</sup>

Was im Regietheater Ende der 1960er-Jahre bereits als Agit Prop erprobt wird, ist im Tanz völlig neu. Neben Kresnik und Bausch sei hier auch noch der deutsche Tänzer Gerhard Bohner angeführt, der ebenso wie Kresnik die politischen

---

<sup>50</sup> Fischer, Eva-Elisabeth: Ein Spiegel der Zeit. In: Tanztheater heute: dreißig Jahre deutsche Tanzgeschichte; das Buch zur Ausstellung 1998, S. 17.

<sup>51</sup> Vgl. Servos, Norbert: Zwischen Stille und Hysterie. Pina Bausch und Johann Kresnik haben mit ihrem Tanztheater die Ballettwelt entzaubert. In: Odenthal, Johannes (Hg.): Tanz.de: zeitgenössischer Tanz in Deutschland – Strukturen im Wandel – eine neue Wissenschaft. Berlin: Kulturstiftung des Bundes 2005 (= Theater der Zeit, Arbeitsbuch 2005), S. 70.

<sup>52</sup> Ebda.

Diskussionen dieser Zeit auch in die Tanzensembles hineinträgt und später mit seinen ersten eigenen Choreographien diese gesellschaftlichen Themen aufgreift und umsetzt. Bohner wird 1971 in Darmstadt Leiter eines neuen eigenen Tanztheaters. Und natürlich vollzog sich auch die Entwicklung von Pina Bausch, so Jochen Schmidt,

– vom Modern Dance zum Tanztheater – nicht im luftleeren Raum; sie war Teil einer allgemeineren Entwicklung, die sich auf den deutschen Tanzbühnen seit der zweiten Hälfte der sechziger Jahre abgespielt hat. Jüngere Tänzer wie Johann Kresnik oder Gerhard Bohner hatten die politischen Diskussionen jener Jahre auch in die Ballettensembles hineingetragen; mit ihren Tanzstücken reagierten sie auf die gesellschaftliche und speziell die studentische Unruhe. Fünf Jahre vor Bausch wurde Kresnik als erster der choreographischen Unruhestifter (nach Bremen) an die Spitze eines eigenen Ensembles berufen; ein Jahr vor Bausch (1971) erhielt Bohner in Darmstadt die Leitung eines neuen – des ersten offiziell so bezeichneten – Tanztheaters.<sup>53</sup>

Sowohl Bausch als auch Kresnik schufen, unabhängig voneinander, aber fast zeitgleich ihre ersten Choreographien. Pina Bausch *Fragmente* (1968) und Johann Kresnik *O sela pei* (1967).<sup>54</sup> 1973 bezeichnet Johann Kresnik seine Theaterform anlässlich eines Interviews zur Uraufführung seines Stückes *Traktate* (1973) in Bremen als *Choreographisches Theater* und verwendet diese Bezeichnung fortan weiter. Sie wird zu seinem Markenzeichen. Kresnik sagt über seinen Stil:

Ich glaube, es gibt keinen richtigen Stil bei mir, ich habe alle Stilmittel verwendet. Das ist choreographisches Theater. Es gibt keinen Schritt, der nicht schon vor mir erfunden worden ist, es gibt einfach alles schon. Natürlich gibt es ein paar Sachen, die ich gemacht habe, die man so nicht woanders sieht, aber im Prinzip verwende ich das Material, was bisher im Tanz erfunden und gemacht worden ist. Das „Choreographische Theater“ zeichnet sich hauptsächlich durch die Inhalte aus und durch die Machart, und das hat mit meiner Bildhaftigkeit zu tun, weil ich von der Zeichnung komme. Das ist eine Zusammensetzung von Inhalt und Form, die es vor meiner Zeit im Tanz so nicht gegeben hat. Wenn man Kurt Joosts *Der grüne Tisch* sieht, dann sagt man, das ist Ballett. Man kann im weitesten Sinne sagen, das ist Tanztheater, aber man sieht, es ist rein klassische Form und Ausdruckstanz. Wogegen meine Sachen mehr in die abstrakte Realität hineingehen. Also ich verwende tatsächlich Situationen, die Kurt Joost nie gemacht hätte.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> Schmidt, Jochen: *Erfahren, was Menschen bewegt*. In: *Tanztheater heute: dreißig Jahre deutsche Tanzgeschichte* 1998, S. 7.

<sup>54</sup> Vgl. Schmidt, Jochen 1998. S. 8ff.

<sup>55</sup> Brüns, Holger: *Visionen – hellwach und rasend schnell. Eine Untersuchung über die Sprache der Bewegung in der Arbeit Johann Kresniks. Beobachtet in den Proben zu Picasso*. Abschlussarbeit im Rahmen des Eurolab Zertifikatprogrammes 2001/2002, Berlin im Winter 2001/2002, S. 51.

Der Begriff *Tanztheater* wird – seit der Umbenennung des Wuppertaler Ensembles im selben Jahr in *Tanztheater Wuppertal* – mit Pina Bausch synonym gesetzt. Wobei zu betonen ist, dass diese Bezeichnung für die Werke Pina Bauschs Tanz vor allem neu und anders definiert als der von Kurt Jooss eingeführte Begriff in den 1920er-Jahren. Der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann sieht in dem Begriff *Tanztheater* eine wesentliche Erscheinungsform des von ihm begrifflich geprägten *Postdramatischen Theaters* und findet gegenseitige Einflüsse zwischen neuem Tanz und Sprechtheater. Die Grenzen zwischen den einzelnen Sparten werden immer fließender. Lehmann schreibt:

Die anhaltende Konjunktur eines vom Rhythmus, Musik und erotischer Körperlichkeit getragenen, aber mit der Semantik des Sprechtheaters durchsetzten „Tanztheaters“ ist nicht umsonst eine Spielart des postdramatischen Theaters. War im „Modern Dance“ die narrative Ausrichtung des Tanzes verlassen worden, im „Postmodern Dance“ auch die psychologische, so kommt auch im postdramatischen Theater diese Entwicklung zum Tragen – mit Verspätung gegenüber der Entwicklung des Tanztheaters, war doch das Sprechtheater stets unvergleichlich mehr Ort dramatischer Sinnstiftung als der Tanz. Tanztheater legt verschüttete Spuren der Körperlichkeit frei. Es steigert, verschiebt, erfindet Bewegungsimpulse und Körpergesten und erinnert so an latente, vergessene, unerlöste Möglichkeiten der Körpersprache. Auch Regisseure des Sprechtheaters schaffen vielfach ein Theater mit erheblicher oder durchgängiger Choreographierung der Bewegungen, auch wenn kein eigentlicher Tanz vorliegt. Doch hat sich umgekehrt der Begriff von dem, was der Begriff Tanz meint, so erweitert, daß kategorische Unterscheidungen immer sinnloser werden.<sup>56</sup>

Das Entstehen zahlreicher neuer Tanztheaterkompanien und -ensembles wird vorerst noch stark von der öffentlichen Hand finanziert, zumal in der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre das Interesse beim Publikum für freie Tanzgruppen und modernes Tanztheater ein sehr großes ist. Hans-Thies Lehmann betont die kulturhistorische Bedeutung der Entstehung des Tanztheaters. Für Lehmann geht das *Tanztheater* vom *Wuppertaler Tanztheater* aus, ist Pina Bausch also die entscheidende Person, denn innerhalb der Tanzszene orientieren sich viele Nachfolgergruppen an dem von Bausch geprägten Stil. Auch Joachim Fiebach konstatiert:

---

<sup>56</sup> Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. 3. veränderte Aufl. Frankfurt/M.: Verlag der Autoren 2005, S. 164.

Ginge es um eine Rangzuweisung, könnte man ihre [Pina Bauschs] Produktionen, das Wuppertaler Tanztheater insgesamt und das sich mit ihnen in Variationen entfaltende „Tanztheater“ überhaupt als eine der wichtigsten Ergebnisse der „kulturhistorischen“ Transformationen seit Ende der 1950er sehen. Pina Bauschs Kunst – generell das Tanztheater in der von ihr begonnenen Linie – verwebt neuartige Techniken mit wiedergefundenen, reformulierten Elementen historischer Avantgarden und den Komponenten traditionell von einander getrennter theatraler Gattungen zu einem „neuen Typus von Theater“. Es hebt die europäische Geschichte rigider Grenzziehung zwischen den Künsten auf.<sup>57</sup>

Michael Merschmeier schreibt in seiner Laudatio anlässlich der Verleihung des Berliner Theaterpreises 1990 an Johann Kresnik:

Johann Kresnik wurde der Vater des neuen Tanztheaters, als dessen Mutter wir Pina Bausch kennen. Ist ihr Forschungs- und Produktionsprinzip vor allem Introspektion, so setzt Kresnik eher auf Expeditionen in den höllischen Alltag und auf Expression, Explosion.<sup>58</sup>

Bei Bausch steht der Mensch mit seinen Schwächen, Stärken, Ängsten im Mittelpunkt ihrer Arbeit. Es interessieren sie die Schwierigkeiten des menschlichen Zusammenlebens. Im Entstehungsprozeß eines Stückes geht es bei ihrer Arbeitsweise darum, dass sie Fragen an ihre Tänzer stellt und diese dann verbal und nonverbal antworten, sodass eine neue Körpersprache daraus entstehen kann. Ihre Stücke werden nicht chronologisch entwickelt, sie basieren auf keinem im Vorfeld festgelegten Szenario. Sie wachsen vielmehr von innen nach außen. In ihrer Arbeit findet ein neuer Umgang mit dem Körper statt: Genauestens erkundet und beobachtet sie das Funktionieren des menschlichen, genauer gesagt, des tänzerischen Bewegungsapparates. Die Abkehr vom „idealen“ Tänzerkörper ist auch bei der Zusammenstellung ihrer Ensembles deutlich sichtbar. Die Charaktere der Tänzerinnen und Tänzer stehen im Vordergrund.

Pina Bausch besucht – wie auch die Choreographinnen Reinhild Hoffmann oder Susanne Linke – die Folkwang Schule. Diese Ausbildung bedeutet eine erste Prägung, wobei hier weniger die Vermittlung eines spezifischen Tanzvokabulars oder die Weiterführung eines bestimmten Stils im Tanzwissenschaftlichen Sinn im

---

<sup>57</sup> Fiebach, Joachim (Hg.) 2003, S. 270.

<sup>58</sup> Merschmeier, Michael: Trauerarbeit im Tanz – Laudatio auf Johann Kresnik anlässlich der Verleihung des Berliner Theaterpreises 1990 am 17. Mai (privat). Abgedruckt in: Ders.: Der Gesellschaftstanz. Johann Kresnik oder Ein Lobpreis der politischen Choreographie. In Ackermann, Uta (Hg.): Johann Kresnik und sein Choreographisches Theater. Berlin: Henschel 1999. S. 57.

Vordergrund stehen, als vielmehr die choreographischen Fähigkeiten der Schülerinnen und Schüler gefördert werden sollen. Hier werden etwa auch Betrachtungen von Raum-Vorstellungen unterrichtet, und es steht – anders als bei der herkömmlichen klassischen Ballettausbildung – weniger die Technik, sondern der Mensch und seine Persönlichkeit im Zentrum der Studien.

Die Sicht auf den Tanz und auf den (sich bewegenden) Körper hat sich, seit der Entwicklung des Ausdruckstanzes, im modernen Tanztheater stark verändert.

Claudia Jeschke beschreibt dies folgendermaßen:

Bewegung wurde im Verlauf dieses [20.] Jahrhunderts vor allem als der körperliche Ausdruck einer inneren Befindlichkeit definiert, und dieser als individuell empfundene oder verstandene Bewegungsausdruck äußerte sich nicht mehr als die allgemeinen Faktoren Raum und Zeit, sondern wurde dem Zeitempfinden entsprechend modifiziert: Man sprach nun vom Körperraum und von der Körperenergie.<sup>59</sup>

In den Arbeiten von Pina Bausch werden, so Lehmann, „die Körpergesten vor aller Signifikanz als Realitäten wahrnehmbar“<sup>60</sup>. Die Handlung, das Geschehen, in ihren Werken basiert gerade auf der Dramatisierung der Körperwahrnehmungen der Tänzerinnen und Tänzer. Beginnend mit einer Selbstreflexion und Introspektion des Tanzenden, stellt Bausch während der Proben durch ihre Rolle der Beobachterin das Gesehene neu zusammen und spannt so einen dramaturgischen Bogen aus den bestehenden Einzelteilen. Bausch orientiert sich in ihren abendfüllenden Werken sehr wohl an ästhetischen Prinzipien, wendet sich jedoch deutlich von einer rein formalistischen Sprache ab und sucht für diese neue Form von Choreographie auch einen anderen Umgang mit dem Bühnenraum – etwa wenn sie deutlich Anlehnung an die zeitgenössische bildende Kunst nimmt – und mit neuen Materialien, die sie vielfach in der Natur findet und auf die Bühne bringt. Wenn bei ihr auf der Bühne Wasser, Blumen, Erde oder Laub zu sehen sind, dann handelt es sich um „wirkliche“ Blumen, Erde und Laub und nicht um aus Papier oder Kunststoff hergestellte Requisiten oder Bühnenbildelemente.

---

<sup>59</sup> Jeschke, Claudia 1999, S. 20.

<sup>60</sup> Lehmann, Hans-Thies 2005, S. 372f.

Die Choreographinnen und Choreographen des Tanztheaters wenden sich von einer linear verlaufenden dramaturgischen Erzählstruktur ab. Als bevorzugte Stückstruktur findet sich häufig die Form der Collage, bei der die einzelnen Bilder zu musikalischen und tänzerischen Revuen zusammengefasst werden. Die Stücke beharren auf der ihnen eigenen Realität. Auch wird genreübergreifend gearbeitet, sodass bei Pina Bausch oder Johann Kresnik die Tänzerinnen und Tänzer oft auch sprechen oder Schauspielerinnen und Schauspieler in das Tanzensemble aufgenommen werden.

Pina Bausch und Johann Kresnik finden mit ihren Versuchen und Entwicklungen des *Tanztheaters* bzw. des *Choreographischen Theaters* bald Nachfolger: In Köln wird beispielsweise 1971 durch Jochen Ulrich, Helmut Baumann und Jürgen Burth das Tanz-Forum Köln gegründet, fast zeitgleich folgt das Tanztheater Darmstadt. Diese beiden Institutionen haben Jahrzehnte lang ihre eigenen Compagnien. Johann Kresnik selbst geht nach seiner Zeit an der Berliner Volksbühne nach Bonn, wohin er sein Ensemble mitnimmt, wo es 2008 mit der letzten Inszenierung, *Der Ring des Nibelungen* nach Richard Wagner, aus Kostengründen aufgelöst wird. Kresnik arbeitet seitdem wieder als freier Regisseur und Choreograph. Pina Bausch starb am 30. Juni 2009. Das Tanztheater Wuppertal besteht nach ihrem Tod weiter und tourt mit der Rekonstruktion ihrer Stücke durch Europa.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Pina Bausch und Johann Kresnik maßgeblich an der Entwicklung eines modernen Tanzes im deutschsprachigen Raum beteiligt waren. Ihre Entwicklung erfolgte parallel, beide haben jedoch unterschiedliche Intentionen und Arbeitsweisen. Bei Kresnik steht, wie ausführlich dargestellt werden wird, eindeutig die politische Haltung im Vordergrund, bei Pina Bausch die Vermittlung von Gefühlen und Emotionen durch den Körper des Tänzers.

### 3. Zur historischen Situation in Kärnten zwischen 1938 und 1945

Um die sozialpolitische Situation zu vermitteln, in die Kresnik hineingeboren wird und die seine künstlerische Arbeit wesentlich prägen soll, bietet die vorliegende Arbeit einen kurzen geschichtlichen Exkurs zu politischen Situation in Kärnten während des Zweiten Weltkrieges und – da Kresniks Familie der slowenischen Minderheit angehört – der Kärntner Slowenen.

Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges zerfiel die österreichisch-ungarische Monarchie in viele Einzelstaaten. Die einstigen Völker der k. u. k. Monarchie wurden zu einzelnen Nationen zusammengeführt, es entstanden „Nationalstaaten“. Daraus resultierte ein Konfliktpotenzial, gab es doch weiterhin die so genannten „nationalen Minderheiten“, wie etwa in Kärnten die Slowenen. Das Hauptproblem der slowenischen Volksgruppe war, dass sie, im Gegensatz zu den österreichischen oder italienischen Nachbarn, nicht über eine klare territoriale und nationale Einheit verfügte, sie beanspruchte kein bestimmtes Gebiet für sich. Es gab in der Geschichte der Slowenen nie klar gezogene Grenzen zu einzelnen Staaten oder Ländern, und vor allem die Randgebiete waren immer ethnisch gemischt, wie auch in den Bundesländern Kärnten und Steiermark. Dies erschwerte die Aufgabe, eine Zugehörigkeit zu einem der neuen Nationalstaaten zu finden.<sup>61</sup>

Am 10. Oktober 1920, auch heute noch einer der wichtigsten Gedenktage in Kärnten, kam es zu der Kärntner Volksabstimmung, in der es um die Frage ging, ob Teile Südkärntens zu Jugoslawien oder Kärnten kommen sollten. Mit Hilfe der Stimmen der Kärntner Slowenen gelang es den Deutschkärntnern, eine Mehrheit

---

<sup>61</sup> Vgl. Lukan, Walter; Moritsch, Andreas (Hg.): Geschichte der Kärntner Slowenen. Von 1918 bis zur Gegenwart; unter Berücksichtigung der gesamtslowenischen Geschichte. Vorbereitet von einer Historikerkommission unter dem Vorsitz von Valentin Inzko. Klagenfurt/Wien: Hermagoras 1988, S. 113.

für Österreich zu erlangen.<sup>62</sup> In der politischen Propaganda wurde der slowenischen Minderheit gleiche Rechte wie den Deutschkärntnern zugesagt. Doch die Realität sah anders aus.

Den Bevölkerungsgruppen in Kärnten wurde auf diese Weise eine weitere hinzugefügt, die so genannte „windische“.<sup>63</sup> Der Begriff „windische Volksgruppe“ soll im deutschen Sinne assimilierte Slowenen bezeichnen. Das Ziel der Windischenideologie, so Tina Bahovec war jedoch

[...] die Spaltung der slovenischsprachigen [sic!] Bevölkerung Kärntens in „Windische“ und „Nationalslowenen“ [sic!], wobei die „deutschfreundlichen“, „kärntnertreuen“ Windischen – die von slovenischer [sic!] Seite als moralisch minderwertige, weil national abtrünnige „Deutschtümler“ und „Renegaten“ bezeichnet wurden – rasch assimiliert, die auf ihren nationalen Rechten beharrenden, des Irredentismus verdächtigen „Nationalslowenen“ [sic!] hingegen möglichst isoliert und kontrolliert werden sollten. Die deutschnationalen Organisationen sollten durch ihre Massenmobilisierung und -agitation die offizielle Germanisierungspolitik legitimieren und auf breiter Ebene unterstützen.<sup>64</sup>

Die in Kärnten ansässige slowenische Bevölkerung spaltete sich in zwei Lager. Die einen versuchten, sich gehorsam gegenüber dem Staat einzuordnen, bei anderen begann sich Unmut gegen die vorherrschende Politik breit zu machen. Dadurch kam es vor allem in den zweisprachigen Gebieten zu einem Zuwachs der Wähler der kommunistischen Listen.<sup>65</sup> Dennoch: Bei der „Volksabstimmung“ vom 10. April 1938, bei der es um den „Anschluss“ an das Großdeutsche Reich ging, stimmten fast 100 Prozent der Kärntner Slowenen mit „Ja“. Die Gründe für die slowenischen Organisationen, ihre Mitglieder dazu zu animieren, mit „Ja“ zu stimmen, waren mehrfache: auf der einen Seite der politische Druck der Nationalen, auf der anderen die Angst vor den Folgen eines Boykotts der Abstimmung beziehungsweise vor einer negativen Stimmabgabe.<sup>66</sup> Ab diesem Zeitpunkt begann sich die Situation der Slowenen in Kärnten schrittweise zu verschlechtern.

---

<sup>62</sup> Siehe Koschier, Franz: Kärntner Brauch im Jahreslauf. Klagenfurt: Kärntner Heimatwerk 1976, S. 23.

<sup>63</sup> Vgl. Moritsch, Andreas: Nationale Ideologien in Kärnten. In: Ders. (Hg.): Die Kärntner Slowenen. 1900–2000. Unbegrenzte Geschichte – Zgodovina brez meja, Bd. 7. Klagenfurt/Wien: Hemagoras 2000, S. 12.

<sup>64</sup> Bahovec, Tina: Die Kärntner Slowenen 1930–1941. In: Moritsch, Andreas (Hg.) 2000. S. 236.

<sup>65</sup> Vgl. Sima, Valentin: Gewalt und Widerstand 1941–1945. In: Moritsch, Andreas (Hg.) 2000. S. 271.

<sup>66</sup> Ebda.

Weitere Repressalien waren das Verbot, in den Kasernen, auf den Arbeitsplätzen und in der Öffentlichkeit slowenisch zu sprechen, in den Gasthäusern slowenisch zu singen, die Anordnung zur Entfernung aller slowenischen Aufschriften, selbst auf den Grabsteinen, und die Entlassung aller Slowenen aus dem öffentlichen Dienst.<sup>67</sup>

Weiters begann man slowenische Familien umzusiedeln, die vor allem im Grenzgebiet zu Jugoslawien lebten.

Als im Oktober 1939 das deutsch-italienische Abkommen über die Umsiedlung der Südtiroler beschlossen wurde, rückte für die Kärntner Slowenen die Gefahr der Aussiedlung in unmittelbare Nähe, zumal in dieses Umsiedlungsprogramm auch die Kanaltaler einbezogen wurden. Kanaltaler und Grödnertaler aus Südtirol sollten nämlich in Kärnten angesiedelt werden. Maier-Kaibitsch<sup>68</sup>, der mit der Durchführung der Umsiedlung beauftragt wurde, versprach, alle Möglichkeiten auszunützen, um im gemischtsprachigen Grenzgebiet Kärntens deutsche Bauern anzusiedeln.<sup>69</sup>

Viele der Südtiroler Bauernfamilien weigerten sich aber, die ihnen zugewiesenen Höfe zu bewirtschaften, als sie erfuhren, dass hier slowenische Familien enteignet worden waren. Eine Verschärfung der Situation trat ein, als Hitler im April 1941 Jugoslawien den Krieg erklärte. Die in Kärnten lebenden Slowenen wurden als Feinde, Kommunisten und Spione angesehen, womit die Nationalsozialisten Argumente für eine ethnische Säuberung hatten.

Die zahlenmäßig kleine slowenische Elite – Geistliche, Vertreter slowenischer kultureller und wirtschaftlicher Organisationen und Vereine – wurde verhaftet und in der Folge mittels Gauverweis aus dem Siedlungsgebiet der Minderheit verbannt oder in Konzentrationslager interniert. Gleichzeitig wurde der öffentliche Gebrauch der slowenischen Sprache verboten. Im April 1942 erfolgte eine Vertreibungswelle unter den bäuerlichen Eliten.<sup>70</sup>

Die intellektuelle slowenische Elite, mit deren Verhaftung die Säuberungswellen begannen, war seit jeher eher klein, da eine gute Schulausbildung und eine spätere berufliche Förderung den meisten Slowenen nicht zugänglich waren. Der Großteil der in Kärnten lebenden Slowenen gehörte der bäuerlichen Gesellschaftsschicht an und lebte in eher ärmlichen Verhältnissen. Da viele von ihnen kein Deutsch konnten, war ihnen darüber hinaus der Zugang zu besseren

---

<sup>67</sup> Lukan, Walter et al. (Hg.) 1988, S. 105.

<sup>68</sup> SS-Obersturmbannführer Alois Maier-Kaibitsch war Leiter des Gauhauptamtes für Volkstumsfragen.

<sup>69</sup> Vgl. Lukan, Walter et al. (Hg.) 1988, S. 103.

<sup>70</sup> Domej, Theodor: Das Schulwesen für die Bevölkerung Südostkärntens. In: Moritsch, Andreas (Hg.) 2000, S. 53.

Ausbildungsmöglichkeiten automatisch verwehrt. Da die kleine slowenische Elite auch als Sprachrohr der Kärntner Slowenen galt, war es Ziel des nationalsozialistischen Regimes, diese umgehend zu beseitigen. Der Höhepunkt dieser Vertreibungsaktion gipfelte im April 1942 in der Aussiedelung und Deportation von 178 slowenischen Familien, was einer Personenzahl von 917 entsprach.<sup>71</sup>

Die näheren Einzelheiten der Aussiedlung regelten die Klagenfurter Dienststellen, insbesondere die dortige Dienststelle der Geheimen Staatspolizei (Gestapo) und jene unter der Leitung von Maier-Kaibitsch. Nicht übersehen darf man die wichtige Rolle, die lokale NS-Größen in dieser Frage spielten. Sehr viel hing vom Verhalten des sogenannten „Ortsdreiecks“ Bürgermeister, Ortsbauernführer, Ortsgruppenleiter ab. Sie bestimmten letztlich, welche Personen in den einzelnen Gemeinden ausgesiedelt werden sollten. Die Aussiedlungsaktion in Kärnten begann am 14. April 1942 in den frühen Morgenstunden. Überfallsartig wurden 186 Familien aus ihren Wohnstätten geholt und nur mit dem Allernotwendigsten ausgestattet in das Sammellager nach Ebental gebracht. Aus diesem wurden einige Personen noch nach Hause entlassen, so daß schließlich von der Aussiedelung 178 Familien (917 Personen) betroffen waren. Die ausgesiedelten Familien wurden noch im April in Lager nach Deutschland transportiert, die meisten von ihnen nach Thüringen, und dort zu Zwangsarbeit verpflichtet. Vielfach wurden Familien auseinandergerissen, einige Männer wurden aus den Lagern zur Wehrmacht eingezogen, ferner erfolgten Überstellungen in Konzentrationslager.<sup>72</sup>

Diese Umsiedlungsaktionen, aber auch die propagierte Eindeutschung und das Nicht-Anerkennen der Slowenen schufen Grundbedingungen für den Widerstand gegen das NS-Regime bis hin zur Bildung von so genannten Partisaneneinheiten. Die Männer standen vor der Wahl, entweder von den Deutschen zur Wehrmacht eingezogen zu werden oder sich den im Untergrund agierenden Partisanen anzuschließen. Viele entscheiden sich, auf der Seite der Partisanen zu kämpfen und im Widerstand zu sterben, als für das Deutsche Reich zu fallen.

Neben diesen Bedingungen waren für die Entscheidung zum Widerstand auch andere Voraussetzungen notwendig: die objektive Möglichkeit dazu, d.h. eine halbwegs realistische Perspektive, klare Ziele, eine politische und militärische Organisation, sanitäre Einrichtungen und Rückzugsmöglichkeiten usw. Diese Bedingungen waren durch die Anbindung an die jugoslawische bzw. slowenische Widerstandsbewegung gegeben, von wo auch die Initialzündung zum Partisanenkampf in Kärnten ausging. Dazu war die Abschaffung der Staatsgrenze auf den Karawanken durch Nazi-Deutschland die erste Voraussetzung. Zu diesen „objektiven Möglichkeiten“ gehört auch die Schaffung der Alternative für die Soldaten auf Heimurlaub bzw. für Einberufene: entweder für das NS-

---

<sup>71</sup> Vgl. Sima, Valentin 2000, S. 265.

<sup>72</sup> Lukan, Walter et al. (Hg.) 1988, S. 106.

Regime den Kopf hinhalten oder für den Kampf dagegen den Kopf hinhalten. In Gebieten, wo der Widerstand sehr stark war, wurde dies durch einen gewissen „freiwilligen Zugang“ ergänzt: man konnte sich dem Ruf, in die Partisaneneinheiten einzutreten, schwer entziehen, manchmal kam es auch zu echten (Zwangs-) Mobilisierungen, doch das bezieht sich bereits auf die Spätphase des Partisanenkampfes.<sup>73</sup>

Ab Mitte 1942 gab es keine Fronturlaube mehr für Soldaten, die südlich der Drau beheimatet waren, da die Angst vor Überläufern zu den Partisanen zu groß war. Johann Kresnik (28.11.1897-3.05.1943)<sup>74</sup>, der Vater von Johann Kresnik, wird hingegen als Soldat der deutschen Wehrmacht bei seinem Heimaturlaub, um bei der Ernte zu helfen, 1943 von Partisanen erschossen.

Seit Jahrhunderten herrscht in Kärnten ein angespanntes Verhältnis zwischen der deutschen und der slowenischen Volksgruppe. Bleiburg, der nächst größere Ort zu St. Margarethen, wo Kresnik 1939 geboren wurde, taucht seit den 1970er-Jahren immer wieder in den Medien als bekannter Schauplatz des so genannten Ortstafelstreits auf. 1972 wurden auf Veranlassung über 200 zweisprachige Ortstafeln in Kärnten aufgestellt, um auch die slowenische Bevölkerung zu berücksichtigen, was zum so genannten „Ortstafel-Sturm“ führte: Die aufgestellten Ortsschilder wurden von deutsch-nationalen Kärntnern demoliert und zerstört. Historischer Hintergrund: Im Österreichischen Staatsvertrag von 1955 wurde der slowenischen Minderheit die gleichen Rechte eingerichtet wie der deutschsprachigen Bevölkerung. Hier ein kurzer Auszug aus dem Artikel 7:

Rechte der slowenischen und kroatischen Minderheiten

1. Österreichische Staatsangehörige der slowenischen und kroatischen Minderheiten in Kärnten, Burgenland und Steiermark genießen dieselben Rechte auf Grund gleicher Bedingungen wie alle anderen österreichischen Staatsangehörigen einschließlich des Rechtes auf ihre eigenen Organisationen, Versammlungen und Presse in ihrer eigenen Sprache.

2. Sie haben Anspruch auf Elementarunterricht in slowenischer oder kroatischer Sprache und auf eine verhältnismäßige Anzahl eigener Mittelschulen; in diesem Zusammenhang werden Schullehrpläne überprüft und eine Abteilung der Schulaufsichtsbehörde wird für slowenische und kroatische Schulen errichtet werden.

3. In den Verwaltungs- und Gerichtsbezirken Kärntens, des Burgenlandes und der Steiermark mit slowenischer, kroatischer oder gemischter Bevölkerung wird die

---

<sup>73</sup> Sima, Valentin 2000, S. 273.

<sup>74</sup> Quelle: Mail von Herta Ulbricht, der Nichte von Hans Kresnik, vom 16.06.2014

slowenische oder kroatische Sprache zusätzlich zur Deutschen als Amtssprache zugelassen. In solchen Bezirken werden die Bezeichnungen und Aufschriften topographischer Natur sowohl in slowenischer oder kroatischer Sprache wie in Deutsch verfaßt.

4. Österreichische Staatsangehörige der slowenischen und kroatischen Minderheiten in Kärnten, Burgenland und Steiermark nehmen an den kulturellen, Verwaltungs- und Gerichtseinrichtungen in diesen Gebieten auf Grund gleicher Bedingungen wie andere österreichische Staatsangehörige teil.

5. Die Tätigkeit von Organisationen, die darauf abzielen, der kroatischen oder slowenischen Bevölkerung ihre Eigenschaft und ihre Rechte als Minderheit zu nehmen, ist zu verbieten.<sup>75</sup>

Erst im Jahr 2011 wurden letztendlich die gesetzlich vorgeschriebenen zweisprachigen Ortstafeln aufgestellt, und es scheint zu einer friedlichen Lösung zu kommen.

Kresnik wie auch zahlreiche andere Kulturschaffende des Landes setzen sich immer wieder mit der Geschichte und der Problematik der Kärntner Slowenen auseinander.

Im Jahr 2000 wird am Thalia Theater Hamburg Kresniks autobiografische Inszenierung *Aller Seelen (Traumspiel)*, uraufgeführt, bei der Erinnerungen aus der Zeit des Zweiten Weltkrieges in Süd-Kärnten aus der Sicht eines alten Knaben – dem alter ego Kresniks – erzählt werden. 2011 wird *Immer noch Sturm* von Peter Handke<sup>76</sup> bei den Salzburger Festspielen uraufgeführt. In dem für das Theater adaptierten Roman beschäftigt sich auch der viel beachtete österreichische Autor mit der Vergangenheit seiner eigenen Familie und wendet einen ähnlichen Kunstgriff wie Kresnik knapp zehn Jahre zuvor an, wenn er sich an seine Kindheit und Jugend in Süd-Kärnten inmitten seiner deutsch-slowenischen Verwandtschaft erinnert, die Toten auferstehen und zu Wort kommen lässt. Ebenfalls 2011 gewinnt die Kärntner Slowenin Maja Haderlap<sup>77</sup> mit ihrem Roman *Engel des Vergessens* den Ingeborg-Bachmann-Preis. Haderlap erzählt von der Kindheit eines kleinen Mädchens, das in den Kärntner Bergen in einer slowenischen Familie während der Nachkriegszeit aufwächst. Der Zweite

---

<sup>75</sup> Hauer, Wolfgang: Der Ortstafelstreit. Zum Verhältnis von Rechtsstaat und Demokratie. Wien: Linde 2006, S. 57f.

<sup>76</sup> Peter Handke wurde am 6. Dezember 1942 in Griffen (Kärnten) geboren. Seine Mutter war die Kärntner Slowenin Maria Handke, geborene Sivec (1920–1971).

<sup>77</sup> Maja Haderlap wurde am 8. März 1961 in Bad Eisenkappel in Kärnten, nahe der slowenischen Grenze, geboren. Sie arbeitete von 1992 bis 2007 als Chefdramaturgin am Stadttheater Klagenfurt und lebt heute als freischaffende Autorin und Lyrikerin in Klagenfurt.

Weltkrieg ist zwar vorbei, aber in den Köpfen der slowenischen Bevölkerung ist er immer noch präsent, vor allem durch die nicht enden wollende Anfeindung gegen die Slowenen in Kärnten. Für 2014 ist schließlich eine Zusammenarbeit von Haderlap und Kresnik geplant: ein Stück der Autorin über Kresniks Familie und die Gegend um Bleiburg, das Kresnik im Bleiburger Kulturni Dom zur Uraufführung bringen soll.<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> vgl: [www.kleinezeitung.at/nachrichten/kultur/2993974/weil-man-geschichte-einfach-verdraengen-will.story](http://www.kleinezeitung.at/nachrichten/kultur/2993974/weil-man-geschichte-einfach-verdraengen-will.story) (Zugriff v. 19.09.2012, 12.50 Uhr).

## 4. Biographie eines Biographen

In diesem Kapitel sollen ausgewählte biographische, soziokulturelle und historische Aspekte über den Künstler Johann Kresnik erläutert werden, um so eine Grundlage für die folgenden Interpretationen und Analysen seiner Werke und seines Schaffens zu etablieren. Das Kapitel geht darüber hinaus auf Kresniks von Beginn an kontinuierliche intensive Beschäftigung mit dokumentarischem, biographischem und autobiographischem Material ein.

### 4.1. Kindheit und Lehrjahre eines Bauernsohnes

Johann Kresnik wird am 12. Dezember 1939 während des Zweiten Weltkriegs in der Kärntner Gemeinde St. Margarethen geboren, einem kleinen Dorf oberhalb der Stadtgemeinde Bleiburg nahe der Grenze zu Slowenien. Johann Kresnik wächst in diesem zweisprachigen Kulturraum auf, seine Familie gehört der slowenischen Volksgruppe an.

Nach seiner Schwester Herta ist er das zweite Kind seiner Eltern Maria (geborene Selisnik) und Johann Kresnik, die Bauern sind. Im Jahr 1943, Johann Kresnik ist drei Jahre alt, wird der Vater zur Wehrmacht eingezogen.<sup>79</sup>

Der Name Kresnik kommt aus dem Slowenischen. In frühen Lebensläufen, Zeitungskritiken und Programmzetteln wird Kresnik noch Kresnig geschrieben. Erst Ende der 1960er-Jahre ändert er seinen Namen in die heutige slowenische Schreibweise.

Im Süden und Südosten Österreichs enden Wohnstätten- und Herkunftsnamen sehr oft auf *-nig* oder *-nigg*. [...] Die Endung *-nig(g)* geht zurück auf die *Slavia submersa*, die verschwundene Sprache des alten Karantaniens, die uns auch unter dem Begriff

---

<sup>79</sup> Siehe Mail von Herta Ulbricht vom 16.06.2014. Johann Kresnik (28.11.1897-03.05.1943); Maria Kirchmeier, verw. Kresnik, geb. Selisnik (07.01.1900-25.02.1966); Herta Moran, geb. Kresnik (14.01.1927-23.01.2013)

Alpenslawisch begegnete. Überliefert wurde das *-nig(g)* – das ebenfalls als *-nich*, *-nick*, *-nigkh*, *--nik* und *-nikch* auftritt – über das Slowenische, wo es mit *-k*, also *-nik*, geschrieben wird.

Interessanterweise treffen wir aber auf diese Endung, mit der Hof- und Familiennamen gebildet wurden, in Slowenien (d.h. im slowenischen Kerngebiet) eher seltener. Häufig dagegen finden wir sie in den dem zusammenhängenden slowenischen Sprachraum vorverlagerten, (heute) deutschsprachigen Gebieten Kärntens, Osttirols, des Salzburger Lungaus und der Steiermark. Weshalb auch die Namen auf *-nig(g)* usw. als „nordslowenisch“ und gleichzeitig als typisch kärntnerisch bezeichnet werden.<sup>80</sup>

In der deutschen Übersetzung bedeutet „kres“ so viel wie Freudenfeuer (kres velik ogenj) oder Johannisfeuer (kres pred začetkom poletja), es kann aber auch mit Johannistag (kres praznik) übersetzt werden.<sup>81</sup>

Es gibt zwei Hauptdeutungen des Namens, wie Maja Bošković-Stulli in ihrer ausführlichen Studie *Kresnik – Krsnik, ein Wesen aus der kroatischen und slowenischen [sic!] Volksüberlieferung* recherchiert hat. Bei beiden handelt es sich um die Beschreibung eines mythologischen Wesens aus der kroatischen und slowenischen Volksüberlieferung. In der einen Deutung handelt es sich hierbei um den goldhaarigen und goldhändigen Sohn des Himmelsherrschers „Khors“,

den die Mutter neun Jahre getragen, der dem König von Babylon die Herde wegtrieb, der seine Schwester aus der Sklaverei des Drachens befreite und Herrscher der Welt oder auch Herrscher einer fernen Stadt „im Lande des Morgens, am Goldenen Berge“ wurde.<sup>82</sup>

In der anderen Deutung handelt es sich bei einem Kresnik um einen Menschen, der sich zum Schutz gegen böse Gestalten oder Hexer in Tiere verwandeln kann, meist Eber, Widder oder Ochsen, und in dieser Gestalt die Menschen schützt. Wichtig ist, das keiner wissen darf, dass er ein Kresnik ist, sonst verliert er seine Kräfte.<sup>83</sup> Zmagó Šmitek schreibt in seinem Artikel *Kresnik: An Attempt at a Mythological Reconstruction* Kresnik drei mögliche Deutungen in der Volksüberlieferung zu: „*a deity, a good demon, and a benevolent hero*“.<sup>84</sup>

---

<sup>80</sup> Pohl, Heinz-Dieter; Schwaner, Birgit: Das Buch der österreichischen Namen. Ursprung – Eigenart – Bedeutung. Wien/Graz/Klagenfurt: Pichler 2007, S. 104.

<sup>81</sup> vgl. <http://de.pons.eu/dict/search/results/?q=kres&in=&kbd=sl&l=desl> (Zugriff v. 06.05.2011, 22.05 Uhr).

<sup>82</sup> Bošković-Stulli, Maja: Kresnik – Krsnik, ein Wesen aus der kroatischen und slowenischen Volksüberlieferung. In: Ranke, Kurt (Hg.): Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung. 3. Bd, H. 1/2, 1959, S. 275–298, hier S. 275.

<sup>83</sup> Ebda.

<sup>84</sup> Šmitek, Zmagó: Kresnik: An Attempt at a Mythological Reconstruction. In: Studia mythologica slavica I, 1998, S. 95.

Die Wohnstätte des oder eines Kresniks befindet sich entweder auf einem sehr hohen Berg oder im Himmel, seine charakteristischen Attribute sind Feuer und Blitz, seine Farbe ist die des Goldes, er wird, wie oben angeführt, mit bestimmten Tieren, aber auch besonderen Naturphänomenen in Verbindung gebracht. All dies sind Eigenschaften, die man auch dem Gott des Donners zuschreiben kann.<sup>85</sup> In modernerer Manga- und Science-Fiktion-Literatur taucht die Figur des Kresniks (Krsnik) auch als Vampir-Jäger auf.

Unter der Herrschaft der Nationalsozialisten werden in Kärnten die slowenischen Familiennamen eingedeutscht, so auch die Schreibweise von Kresnik in Kresnig. Johann Kresnik besinnt sich zu Beginn seiner künstlerischen Karriere darauf und ändert seinen Namen wieder in die ursprüngliche Schreibweise.

Johann Kresnik wächst auf dem Hof seiner Eltern in St. Margarethen auf und lernt erst in der Schule Deutsch, da in seinem Elternhaus nur Slowenisch gesprochen wird. Bis 1938 gab es in Kärnten die so genannte utraqistische Volksschule<sup>86</sup> Als Kresnik drei Jahre alt ist, wird er Zeuge, wie sein Vater ermordet wird. In einem Interview erinnert er sich:

Es war 1942 in Kärnten auf einem Bauernhof. Mein Vater war zur deutschen Wehrmacht eingezogen worden und für ein paar Tage auf Heimaturlaub. Da kamen die Partisanen, die für ein unabhängiges Slowenien gekämpft haben. Und da stand ich und habe gesehen, wie einer die Pistole zog, meinem Vater in den Kopf schoss, ein anderer hat ihm ein Bajonett ins Schlüsselbein gestoßen.<sup>87</sup>

Die Zeit nach der Erschießung seines Vaters bezeichnet er als eine sehr schlimme Phase. Die Mutter zieht mit seiner Schwester nach Bleiburg, um dort zu arbeiten, und lässt den kleinen Johann auf einem benachbarten Bauernhof bei Verwandten des Vaters. Ab diesem Zeitpunkt bezeichnet er seine Kindheit als eine der

---

<sup>85</sup> Vgl. Šmitek, Zmagó 1998, S. 95.

<sup>86</sup> Bei einer utraqistischen Volksschule handelt es sich um ein zweisprachiges Schulsystem. Wobei hier meist in den ersten zwei Jahren der Unterricht auf Slowenisch geführt wurde, solange, bis die Kinder ausreichend Deutsch konnten, danach war der Unterricht auf Deutsch. Von 1938 bis 1945 wurde in den Kärntner Elementarschulen weder Slowenisch unterrichtet noch gesprochen. Auch in der Kirche galt sieben Jahre lang das Verbot, Slowenisch zu sprechen. Bis heute gibt es Diskussionen über das zweisprachige Schulsystem in Kärnten, in einigen Schulen haben die Kinder die Möglichkeit, auch Slowenisch zu lernen. Vgl. Haas, Hans; Stuhlpfarrer, Karl: Österreich und seine Slowenen. Wien: Löcker Wögenstein 1977. S. 15f.

<sup>87</sup> Kresnik, Hans: Programmzettel zu *Aller Seelen*. Hamburg: Thalia Theater, April 2000.

schönsten, die man sich vorstellen kann. Er sei ein scheues Kind aus den Bergen gewesen, „so eine Art Peter Rosegger“:

Aber anschließend fing eine sehr ruhige Kindheit an, die nur darin bestand, Kühe und Schafe zu hüten, zu arbeiten und kaum zu reden. Die Tanten und Onkel auf dem Hof haben hart gearbeitet und keine Zeit gehabt, mit mir zu sprechen. Ich musste Heu rechnen, schaufeln, Schnee schippen, Kühe melken usw. [...] Wir wohnten in einem lehmvermörtelten Holzhaus. Von der Wand an meinem Bett, in Kopfkissenhöhe, war der Lehm abgebröckelt, durch die Öffnung konnte ich morgens und abends nach draußen schauen, zu allen Jahreszeiten. Jeden Morgen konnte ich gleich sehen, wie der Tag wird. In der Sommerfrühe hat noch der Tau geglitzert, im Herbst der Raureif, am Abend konnte ich den Mond und die Sterne sehen oder wie die Wolken jagten.<sup>88</sup>

Kresnik schläft bei seinen Onkeln in der Stube. Zwei Onkel und zwei Tanten, alle vier bleiben unverheiratet, kümmern sich um ihn, während die Mutter im Tal in Bleiburg arbeitet und seine Schwester dort die Haushaltungsschule besucht und einen Grazer Soldaten heiratet. Es ist noch immer Kriegszeit, und die Mutter ist froh, dass sich ihr Sohn sicher bei den Verwandten befindet. Im Sommer beträgt der Schulweg dreieinhalb Stunden, im Winter ist ein Schulbesuch wegen der Wetterverhältnisse und dem vielen Schnee nicht möglich. Man ist immer wieder von der Welt abgeschnitten. Der Hof der Onkel und Tanten ist etwa zwei Stunden Fußmarsch vom alten Hof entfernt, den die Familie sofort nach dem Tod des Vaters verlassen hat.<sup>89</sup> Nach Ende des Krieges kommen Änderungen auf Kresnik zu, der Schwager kommt aus Sibirien zurück, und die Mutter übersiedelt gemeinsam mit ihm von Bleiburg nach Graz. Der plötzliche Umzug ändert einiges im Leben des jungen Kresnik, er muss sich erst an das Leben in der Stadt gewöhnen und die deutsche Sprache lernen.<sup>90</sup>

Graz war ein Schock für mich. Monatelang bin ich auf den großen Hauptstraßen nur unten, dem Wasser- und Abfallgraben entlang, gegangen, auf die Straße habe ich mich nicht getraut aus Angst vor den Autos. Ich kannte das ja alles gar nicht. In der Schule fing das Verspotten an, ich konnte fast nur Slowenisch, und mein Deutsch war ein irrsinniger Dialekt. Natürlich habe ich mich gewehrt und geprügelt. Mit mir konnten weder Lehrer

---

<sup>88</sup> Kraus, Hildegard: Ich bin immer ein Gegner des Publikums. Gespräch mit Johann Kresnik. In: Dies. 1990, S. 84f.

<sup>89</sup> Ebda., S. 83ff.

<sup>90</sup> Vgl. Aufzeichnungen von einem Gespräch am 22.09.2009 zwischen Johann Kresnik und Genia Enzelberger in Bleiburg.

noch Schüler umspringen wie mit einem Stadtkind. Ich war damals nicht unglücklich, aber es war doch das Ende einer klaren und ruhigen Kinderzeit.<sup>91</sup>

Kresnik und seine Mutter wohnen zuerst bei seiner Schwerster Herta und ihrem Mann. Dann verkauft die Mutter den Bauernhof in St. Margarethen und erwirbt mit dem Geld ein Haus in Graz. Als Kresnik zehn Jahre alt ist, heiratet seine Mutter den Kommunisten Johann Kirchmeier, den damaligen Vorsitzenden der KPÖ (Kommunistische Partei Österreich) Steiermark. Kirchmeier bringt Kresnik politische Literatur, im Haus gehen führende Vertreter der KPÖ ein und aus, Kresnik kommt in Kontakt mit kommunistischen Intellektuellen wie Ernst Fischer. Von seinem Stiefvater, der laut Kresnik sehr gut und liebevoll zu ihm ist, übernimmt er die Ansicht, dass eine politische Einstellung allein nicht ausreicht, sondern dass man sich aktiv für seine Gesinnung einsetzen sollte. Mit achtzehn Jahren wird Johann Kresnik Mitglied der KPÖ.<sup>92</sup>

Kirchmeier zeigt Kresnik aber auch das kulturelle Angebot in Graz. Sein erster Opernbesuch – *Aida* in der Oper Graz mit etwa 16 Jahren – beeindruckt Kresnik sehr, trifft er hier doch das erste Mal auf eine Welt, die er bis dato nicht gekannt hat. Das kulturelle Angebot in seinem Heimatdorf ging über Blasmusik, Heimatchöre und Kirchenbesuche nicht hinaus.<sup>93</sup>

Im Alter von etwa 16 Jahren, Kresnik besucht die Hauptschule in Graz, beginnt er autodidaktisch zu malen. Am Anfang malt er, wie er es selbst beschreibt,<sup>94</sup> nach Natur in Öl: Sonnenaufgänge, Almhütten, Gebirge, Schneehänge. Er kann sich durch den Verkauf seiner Bilder ein wenig Geld dazuverdienen. Mit seinem Schulkollegen Franz Ringel<sup>95</sup> – mit dem ihn eine lebenslange Freundschaft verbinden wird – möchte er Kunst studieren. Die Mutter verbietet es:

---

<sup>91</sup> Kraus, Hildegard: Ich bin immer ein Gegner des Publikums. Gespräch mit Johann Kresnik. In: Dies. 1990, S. 84f.

<sup>92</sup> Vgl. Dabelstein, Nicolas: Zum Verhältnis von Publizistik und Theater. Studie über publizistische Produktions- und Rezeptionsprozesse im Theatersystem, analysiert und dargestellt an der Inszenierung des Theaterstückes *Wiener Blut* von Johann Kresnik am Wiener Burgtheater. Dipl. Wien 2000, S. 11.

<sup>93</sup> Vgl. Aufzeichnungen von einem Gespräch am 22.09.2009 zwischen Johann Kresnik und Genia Enzelberger in Bleiburg.

<sup>94</sup> Vgl. Aufzeichnungen von einem Gespräch am 22.09.2009 zwischen Johann Kresnik und Genia Enzelberger in Bleiburg.

<sup>95</sup> Der gebürtige Grazer Maler Franz Ringel (1. April 1940 – 28. Oktober 2011) lebte und arbeitete bis zu seinem Tod in Wien. Ringel war Gründungsmitglied der Gruppe „Wirklichkeiten“, deren gleichnamige

Ich bin aus der dritten Hauptschule rausgeflogen, zusammen mit Franz Ringel, dem Maler. Am Samstag sind wir rausgeflogen, und am Montag habe ich als Werkzeugschlosser angefangen. Wir haben beide ein Stipendium für die Akademie in Wien gehabt, für Malerei. Aber wenn die Mama gesagt hat, du musst ein Handwerk machen, dann habe ich das gemacht.<sup>96</sup>

Seine Leidenschaft für die Malerei wird ihn jedoch für immer begleiten. Er hat Talent und beschäftigt sich mit Portrait-Malerei. Dabei geht es ihm nicht darum, Menschen abzuzeichnen, sondern mit wenigen Strichen einen Charakter oder eine Situation zu erfassen. Er zeichnet sehr schnell.<sup>97</sup> Bei seiner Arbeitsweise am Theater wird sein bildnerisches Umsetzungsvermögen Eingang finden. Seine Einfälle notiert er in Form von Skizzen auf Papier, am nächsten Tag schauen er und seine Mitarbeiter dann auf der Bühne, ob es funktioniert. Es ist dies die Fähigkeit, komplexe Themen in zwingende szenische Bilder zu verwandeln. Kresnik entwickelt auf diese Weise seine persönliche Bühnen- und Bildersprache. In einem Interview mit Hartmut Regitz sagt er über seine Arbeitsweise:

In meiner Anfangszeit besann ich mich darauf, daß ich ja eigentlich ganz gut malen konnte. Also begann ich, als Vorbereitung meiner Choreographien, wieder mit dem Zeichnen. Ich skizzierte beispielsweise, wie sich ein Körper bewegt. Daß die Bewegung am Ende ganz anders aussieht, ist nicht so entscheidend. Aber daß ich über diese Zeichnung zu einer neuen Form kommen konnte, war wichtig. Ich konnte, sobald die lebende Figur vor mir stand, etwas entwickeln. [...]

Es gibt ganz klar „festgestellte“ Situationen auf der Bühne, die ich zeichne. An denen wird nichts mehr korrigiert. Wie sich die Situationen dann im Inhalt verändern, kann ich höchstens nach-zeichnen. Nehmen wir meine jüngste Arbeit, nehmen wir *Goya*. Wie sich der gehörlose Goya, dem man die Ohren mit einer Glasplatte zusammenschraubt, wie sich die Szene mit der Dornenkrone entwickelt, kann ich vom Szenischen noch nicht beschreiben. Aber aus der Vorstellung des gehörlosen Goya ist ein Bild entstanden, das ich versuche, auf der Bühne umzusetzen.<sup>98</sup>

Ohne Mittelschulabschluss beginnt Kresnik 1955 eine Lehre zum Werkzeugmacher in Graz, die er 1958 mit Erfolg beendet. Seine Mutter besteht auf eine

---

Ausstellung in der Wiener Secession 1968 großes Aufsehen erregte. Mit ihrer abstrakten Malerei stellten sie sich gegen die Strömung der fantastischen Realisten.

<sup>96</sup> Kresnik, Johann: Kresnik über Kresnik. Ein Berg Sonnenblumen. In: In Ackermann, Uta (Hg.): Johann Kresnik und sein Choreographisches Theater. Berlin: Henschel 1999, S. 74.

<sup>97</sup> Vgl. Aufzeichnungen von einem Gespräch am 22.09.2009 zwischen Johann Kresnik und Genia Enzelberger in Bleiburg.

<sup>98</sup> Regitz, Hartmut: Der Revoluzzer Johann Kresnik trinkt mit Hartmut Regitz auf die Natur, die Kritik, den Kommunismus und auf seine Begabung als preisgekrönter Zeichner. In: Ballett international/Tanz aktuell, H. 1, Januar 1999, S. 38.

handwerkliche Ausbildung. Parallel zu seiner Ausbildung bewirbt er sich als Komparsen an der Oper in Graz.<sup>99</sup> Auf die Frage, was sein erstes Theatererlebnis war, antwortet Kresnik:

Das war *Aida* im Grazer Opernhaus. Bis dahin hatte ich kein Theater gekannt. Ich bin ja in den Bergen, ganz fern davon aufgewachsen. Eines Tages hat mich der Lichtkassier, ein Freund von uns, eingeladen: „Hans, ich nimm dich in die Oper mit.“ Ich bin mitgegangen und wußte nicht, was mich erwartete. Zuvor mußte ich mich in den geliehenen Steireranzug meines Stiefvaters hineinzwängen. Ich war knapp sechzehn Jahre alt, ziemlich kräftig von der Arbeit und vom Sport. Und so ging ich zum ersten Mal ins Grazer Opernhaus.

Das war ein sehr einschneidendes Erlebnis, der Beginn von etwas ganz Neuem. Die Musik war für mich wie von Engeln, einfach überirdisch, ich habe sie sofort geliebt. Bis dahin kannte ich ja nur Blasorchester oder Volksmusik. Plötzlich erklang da der Triumphmarsch, wie ich heute weiß, Tänzer waren zu sehen, und auf der Bühne war eine einzige Pracht. Ich war ganz benommen und kann auch heute noch nicht richtig beschreiben, wie mir damals zumute war. Ich war zum ersten Mal in einer anderen Welt.<sup>100</sup>

Dieses einschneidende Erlebnis lässt in Kresnik den Wunsch reifen, er möchte irgendetwas am Theater machen. Auf Grund seiner sportlichen körperlichen Verfassung erhält er eine Statistenrolle als Faun in Shakespeares *Ein Sommernachtstraum*. Kresnik ist zu diesem Zeitpunkt Rock'n'Roll-Landesmeister, kann Flickflack und Salti schlagen<sup>101</sup>, ist also akrobatisch sehr begabt und erhält deswegen in der folgenden Produktion, *Die Zirkusprinzessin* von Emmerich Kálmán, bereits eine kleine Rolle als Clown. Seine erste größere Rolle ist ein Eunuche in Rimski-Korsakows *Scheherazade* in der Choreographie von Rein Esté, dem damaligen Ballettmeister der Oper Graz. Es folgt Prokofjews *Peter und der Wolf*, worin er die Rolle eines der vier Jäger angeboten bekommt und ab diesem Zeitpunkt mit den Tänzern mittrainieren darf. Kresnik erinnert sich:

Dann sprach mich Rein Esté an, ob ich in *Peter und der Wolf* den Jäger machen wollte. Dafür mußte ich aber Ballettstunden nehmen. Ich stand also zwischen den ganzen Kindern in der Kinderballettschule und dachte: „So ein Blödsinn, jetzt muß du hier Kniebeugen machen.“<sup>102</sup>

---

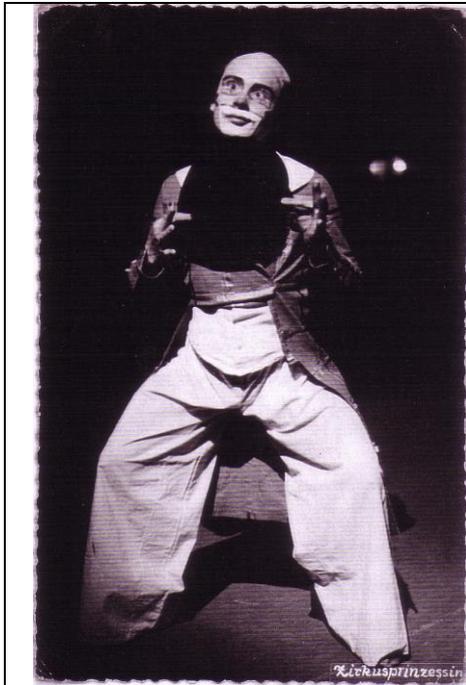
<sup>99</sup> Vgl. Aufzeichnungen von einem Gespräch am 22.09.2009 zwischen Johann Kresnik und Genia Enzelberger in Bleiburg.

<sup>100</sup> Kraus, Hildegard: Ich bin ein Gegner des Publikums. Gespräch mit Johann Kresnik. In: Dies. 1990, S. 49.

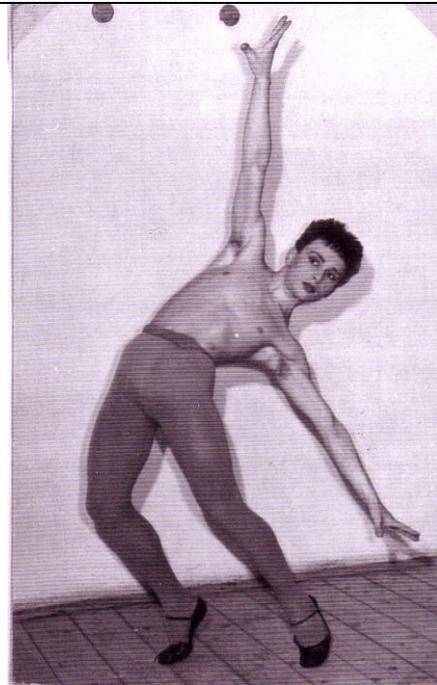
<sup>101</sup> Vgl. Aufzeichnungen von einem Gespräch am 22.09.2009 zwischen Johann Kresnik und Genia Enzelberger in Bleiburg.

<sup>102</sup> Kresnik, Johann: Kresnik über Kresnik. Ein Berg Sonnenblumen. In: In Ackermann, Uta (Hg.) 1999, S. 72.

So beginnt er eine Schauspiel- und Tanzausbildung an der Grazer Oper. Seine ersten Auftritte haben indes mehr akrobatischen als tänzerischen Charakter.



**Abbildung 1: Johann Kresnik als Clown in der *Zirkusprinzessin*, Oper Graz, o. J.; Quelle: Kresnik privat**



**Abbildung 2: Johann Kresnik beim Training in der Oper Graz, o. J.; Quelle: Kresnik privat**

1959 wird Kresnik Gruppentänzer bei den Vereinigten Bühnen in Graz. 1961 wechselt der Schweizer Choreograph Jean Deroc von der Oper Graz an das Theater am Goetheplatz in Bremen und nimmt den jungen Tänzer Johann Kresnik mit. Dieser folgt ihm gerne aus zwei Gründen: einerseits wegen des besseren finanziellen Angebotes, andererseits, um der Einberufung zum Bundesheer zu entgehen.<sup>103</sup> Jedenfalls, so Kresnik, stand immer für mich fest,

[...] daß ich nie eine Waffe in die Hand nehmen würde. In Österreich ist es ja nicht möglich, den Kriegsdienst zu verweigern. Das war auch ein Grund, weshalb ich mit Jean Deroc nach Bremen gegangen bin. Eines Samstags bin ich nach Deutschland abgehauen. Den Montag drauf kam meine Einberufung.<sup>104</sup>

<sup>103</sup> Vgl. Aufzeichnungen von einem Gespräch am 22.09.2009 zwischen Johann Kresnik und Genia Enzelberger in Bleiburg.

<sup>104</sup> Kraus, Hildegard: Ich bin immer ein Gegner des Publikums. Gespräch mit Johann Kresnik. In: Dies. 1990, S. 57.

1962 wechselt Kresnik zu Aurel von Milloss<sup>105</sup> und Leon Wojcikowski<sup>106</sup> an die Bühnen der Stadt Köln, der ihn bei einem Training gesehen hatte und ihn daraufhin für sein Ensemble engagierte. Kresnik erinnert sich an seine Anfänge in Köln:

Eine anstrengende Zeit war das, Woicikowsky [sic!], ein Mann der das ganze Diaghilew-Repertoire im Kopf hatte, trainierte mich frühmorgens; anschließend machte ich den normalen Unterricht; mit dem Erfolg, daß ich nach zwei, drei Jahren bereits Solist war. Als erstes mußte ich den *Bolero* von Milloss nachstudieren. Tausende von Schritten. Ich dachte, ich werde wahnsinnig: Zum ersten Mal in meinem Leben machte ich jede Sekunde einen Schritt.<sup>107</sup>

Er erhält in Köln seine weitere Ausbildung durch Walter Nicks<sup>108</sup> (Jazz), Leon Wojcikowski (Klassisch), Todd Bolender<sup>109</sup> (Klassisch und Musical) und Peter Appel<sup>110</sup> (Balanchine-Stil). Er arbeitet hart, neben dem Training und seiner Tanzausbildung muss er sich um seine junge Familie kümmern. 1961 heiratet Kresnik die Grazer Tänzerin Gertrude Götzinger<sup>111</sup>, mit der er eine Tochter hat. Um das nötige Geld aufzubringen, arbeitete er oft vor dem Training auf dem Markt oder in der Fabrik.<sup>112</sup> Das war praktisch Körpereinsatz von morgens bis abends. Bis es soweit war,

[...] daß ich als einer der ersten deutschen Tänzer in New York gastierte, habe ich Tag und Nacht gearbeitet. Wofür andere normalerweise mindestens zehn Jahre brauchen, hatte ich

---

<sup>105</sup> Aurel von Milloss (12. Mai 1906, Ungarn – 21. September 1988, Rom) war ungarisch-italienischer Tänzer und Choreograph. Als Ballettdirektor in Köln (1959–1962) holte er Leon Wojcikowski als Ballettmeister für sein Ensemble. Von 1963 bis 1966 und von 1971 bis 1974 war er Ballettdirektor an der Staatsoper Wien.

<sup>106</sup> Der polnische Tänzer Leon Wojcikowski war von 1916 bis 1929 Ensemblemitglied und Charaktertänzer bei Diaghilev. Später tanzte er von 1919 bis 1931 in der Compagnie von Anna Pavlova und von 1932 bis 1933 bei Rene Blum. 1935 gründete er seine eigene Truppe: Leon Woizikowskis Ballett Russe.

<sup>107</sup> Regitz, Hartmut: „Wir müssen vielleicht noch extremere Themen wagen“: *Bühne*-Gespräch mit Johann Kresnik. In: Die Bühne, Februar 1992, S. 23.

<sup>108</sup> Der Afro-Amerikaner Walter Nicks (26. Juli 1925 – 3. April 2007) war Tänzer und Choreograph. Er unterrichtete Jazz-Tanz und Modern Dance.

<sup>109</sup> Der Amerikaner Todd Bolender (27. Februar 1914 – 12. Oktober 2006) war Tänzer, Choreograph und Ballettdirektor. Er unterrichtete klassischen Tanz und Musical.

<sup>110</sup> Der Niederländer Peter Appel wurde in Surabaya auf Java (Indonesien) geboren. Er tanzte in Choreographien von George Balanchine, war Solist, Ballettmeister und zeitweise Ballettdirektor am Opernhaus Köln. Er war Gründungsmitglied des Kölner Tanzforums und künstlerischer Leiter des Instituts für Bühnentanz (1966–1976); zusammen mit John Neumeier gründete er die Ballettschule des Hamburger Balletts und war ab 1996 an der Schweizerischen Ballettberufsschule Zürich tätig.

<sup>111</sup> Siehe Mail von Herta Ulbricht vom 16.06.2014.

<sup>112</sup> Vgl. Aufzeichnungen von einem Gespräch am 22.09.2009 zwischen Johann Kresnik und Genia Enzelberger in Bleiburg.

nur zwei Jahre. Klar, auch mit Tränen und Schnaps und Bier, vollkommen wurscht, da bin ich durchgegangen.<sup>113</sup>

Die harte Arbeit macht sich bezahlt, 1964 erlebt er seinen Durchbruch und Aufstieg zum Solotänzer in Köln, der es ihm bis 1968 ermöglicht, mit wichtigen Choreographen wie George Balanchine *Symphonie in C*, *Pas de dix*, John Cranko *Jeu de quatre* oder Agnes de Mille *Hochlandballade* zusammenzuarbeiten. Bei Balanchine gastiert er 1964 in New York in Tschaikowskys *Nußknacker*.

Natürlich wußten wir, wußte ich, daß Georges Balanchine ein Jahrhundertchoreograph war, aber diese handlungslosen Stücke waren mir so fad, so langweilig geworden. Balanchine hat mir selbst einmal gesagt, daß er die Musik nur erweitern wollte. Damals hatte ich ihn gefragt: „Was mach ich als Achtundzwanzigjähriger auf der Bühne im weißen Trikot, während ich eine Tänzerin von einer Diagonale in die andere schlepe?“ Seine Antwort war: „Nichts anderes, als Musik zu erfüllen.“ Das war mir zu wenig. Ich wüßte zum Beispiel immer noch nicht, wie man Mozart erweitern könnte.<sup>114</sup>



**Abbildung 3: Balanchine und Kresnik bei *Nußknacker* (1964), New York; Quelle: Kresnik privat**



**Abbildung 4: Kresnik als Zuckerstange in *Nußknacker* (1964), New York; Quelle: Kresnik privat**

<sup>113</sup> Kraus, Hildegard: Ich bin immer ein Gegner des Publikums. Gespräch mit Johann Kresnik. In: Dies. 1990, S. 59.

<sup>114</sup> Kraus, Hildegard: Ich bin immer ein Gegner des Publikums. Gespräch mit Johann Kresnik. In: Dies. 1990, S. 52.

In Köln arbeitet Kresnik außerdem mit dem Choreographen und der Choreographin Bèjart<sup>115</sup> und Gise Furtwängler<sup>116</sup> zusammen, die sich zwar vom klassisch-akademischen Tanz nicht distanzieren, aber bereits versuchen, eigene Tanztechniken zu entwickeln. Es werden theatrale Mittel in den Tanzinszenierungen ausprobiert, man versucht das Publikum durch Tabuverletzungen zu schocken oder setzt auf eine symbolhafte Bildersprache. Neuerungen auf der Ballettbühne, die Kresnik weiterentwickeln wird. Hildegard Kraus sieht Kresniks Abkehr vom klassischen Ballett, von dem er ja kommt, wie folgt:

Die unendlich scheinende Wiederkehr des Gleichen im klassischen Ballettrepertoire, die inhaltliche Armut, das zunehmende Unwohlsein in seiner Ballettkompanie, die die herrschende Hierarchie fraglos akzeptierte, die im Ballettsaal überwiegend vorhandene Ignoranz gegenüber der Aufbruchsstimmung um 1968 ließen den Solotänzer Johann Kresnik aus der kulturellen und politischen Sterilität des Ballettmilieus ausbrechen.<sup>117</sup>

## 4.2. Vom Solotänzer zum Choreographen

Ende der 1960er-Jahre beginnt Kresnik immer mehr den gängigen Ballettbetrieb zu hinterfragen. Es interessiert ihn nicht, als Tänzer an Re-Produktionen von romantischen Inszenierungen beteiligt zu sein. Er wendet sich von seiner Ansicht nach mechanischen und Inhalt leeren, nur auf eine schöne Ästhetik ausgerichteten Ballettbetrieb ab. Aber dann kam die Zeit um 1967, 1968, erinnert sich Kresnik,

die die eigentliche Befreiung für mich war. [...] Ich habe es nicht mehr ausgehalten: Draußen auf den Straßen wurde demonstriert, in den Universitäten gegen den „Muff von tausend Jahren“ gekämpft, und wir im Ballettsaal waren mit Geschichten beschäftigt, die, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, wahnsinnig banal waren. Da wurden Märchen erzählt, da wurde eine schöne Welt hingestellt, da wurde neoklassisch getanzt. Frauen in Ganztrikots, Männer in Ganztrikots, ich dabei, und wir tanzten ohne Sinn und Verstand.<sup>118</sup>

---

<sup>115</sup> Maurice Bèjart (1. Jänner 1927, Marseille- 22. November 2007, Lausanne) war Tänzer und Choreograph. Bèjart gilt als ein Erneuerer des neoklassizistischen Balletts.

<sup>116</sup> Gise Furtwängler (1917–1979) war Tänzerin, Choreographin, Ballettdirektorin und Tanzpädagogin.

<sup>117</sup> Kraus, Hildegard: Choreographisches Theater Johann Kresnik: Kenntlich machen, was den Menschen angreift. In: Dies. 1990, S. 43.

<sup>118</sup> Kraus, Hildegard: Ich bin immer ein Gegner des Publikums. Gespräch mit Johann Kresnik. In: Dies. 1990, S. 60.

1967 choreographiert Kresnik sein erstes eigenes Stück *O sela pei* in Köln; der Erfolg dieser Produktionen markiert auch den Beginn seiner Karriere als Choreograph. In *O sela pei* macht Kresnik etwas vollkommen Neues: Er setzt Texte von an Schizophrenie leidenden Menschen choreographisch mit Tänzern um. Die Inspiration dazu erhielt Kresnik durch die Bücher *Schizophrenie und Sprache* und *Schizophrenie und Kunst* des österreichischen Psychiaters Leo Navratil; die Textcollage stammte von Heinz Pauels und Hans Joachim Michaletz. In *O sela pei* beginnt Kresnik Bildphantasien zu entwickeln, für das Bühnenbild verwendet er Projektionen eigener Skizzen. Kresniks Bühnen-Bilder sind im Gegensatz zu Werken der bildenden Kunst nicht statisch; sie bewegen sich und kommen irgendwann zu einem Ende. Obgleich man *O sela pei* als abstraktes Ballett bezeichnen kann, finden sich bereits hier Bezüge zu Kresniks politischer Gegenwart, die im Folgestück *Paradies?* (1968), in dem er das Attentat auf Rudi Dutschke und die Bonner Notstandsgesetzgebung verarbeitet, noch wesentlich deutlicher werden. So beschreibt Eva-Elisabeth Fischer eine für Kresniks charakteristische Szene dieser Inszenierung:

Nach dem Attentat auf den Studentenführer Rudi Dutschke choreographierte er 1968 *Paradies?* und machte die Hetze der reaktionären Springer-Presse, insbesondere das von ihr herausgegebene Massen-Blatt *Bild* für den Anschlag verantwortlich und ließ stapelweise *Bild*-Zeitungen aus dem Bühnenhimmel fallen. Das Krude, das Plakative gehörte fortan zu allen seinen Stücken, um die meist politischen Aussagen in überdeutlichen Symbolen direkt an den Zuschauer zu bringen. Schlagbohrer und Kreissägen, Werkzeuge des Aufbaus in der Nachkriegszeit, waren die Utensilien, die in seinem *Familiendialog* (1979) entlarvten, wes Geistes Kind seine Benutzer waren. Das Familienbild dreier deutscher Generationen, wilhelminischer Großeltern, nationalsozialistischer Eltern und einer Enkelgeneration, die an den Untaten ihrer Vorväter verzweifelt, formulierte sich in drastischen Bildern: Der Großvater mit Pickelhaube auf dem Kopf zersägt Babypuppen, der Enkel begeht Harakiri mit dem Schlagbohrer – Tatort bürgerliche Kleinfamilie als Endglied in der Hierarchie von Politik, Kirche, Ideologie.<sup>119</sup>

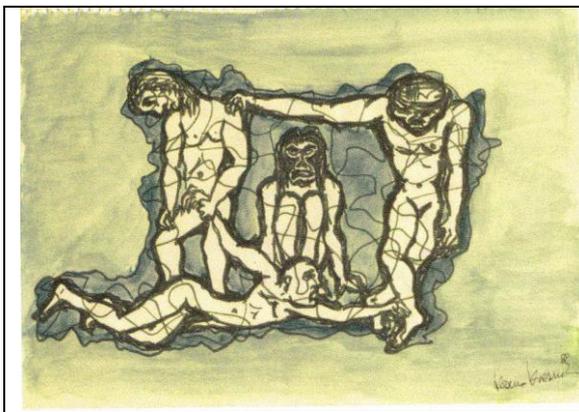
Mitte der 1960er-Jahre lernt Kresnik Ernst Bloch kennen, mit dem er viele Gespräche führt und der für ihn zu einer wichtigen Bezugsperson wird. Kresnik bezeichnet ihn sogar als eine Art Vaterersatz:

---

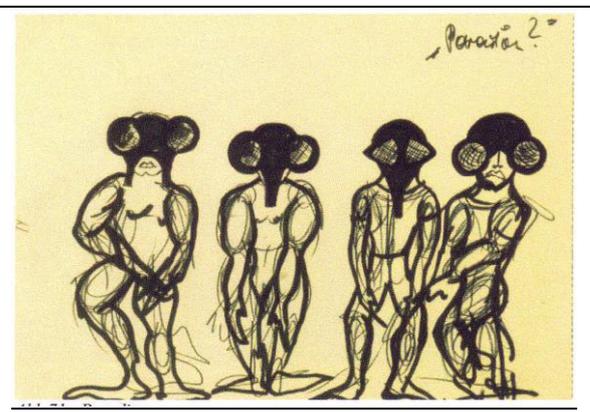
<sup>119</sup> Fischer, Eva-Elisabeth: Ein Spiegel der Zeit. In: Tanztheater heute: dreißig Jahre deutsche Tanzgeschichte; das Buch zur Ausstellung 1998, S. 17f.

Bloch war immer bereit, auf meine Fragen zu antworten und mir auch zuzuhören. Wenn wir auch intellektuell nicht auf gleicher Ebene diskutieren konnten, so mochte er doch meine impulsive Art zu denken und hat meine Einwände ernstgenommen.<sup>120</sup>

Durch seine politischen Aktivitäten, wie der Teilnahme an Protesten und Demonstrationen, kommt Kresnik immer wieder mit dem Gesetz in Konflikt, was ihm Verhaftungen einbringt: Nach der Uraufführung von *Paradies?* – das Stück wird aus politischen Gründen gleich nach der Premiere abgesetzt – beteiligt sich Kresnik mit seinen Tänzern am „Sternmarsch gegen die Notstandsgesetze“. In Bonn wird er verhaftet und kommt für zwei Tage in Gefängnis. Es wundert nicht, dass *Paradies?* abgesetzt wurde, zu deutlich ist Kresniks Kritik an den politischen Verhältnissen seiner Zeit.<sup>121</sup>



**Abbildung 5: Skizze von Johann Kresnik zu *O sela pei* (1967), die mittels Diaprojektion während der Inszenierung auf die Bühne projiziert wurden. 1967, Kresnik privat**



**Abbildung 6: Skizze von Johann Kresnik zu *Paradies?* (1968). Tänzer mit Gasmasken. 1968, Kresnik privat/Beschriftung: „Paradies?“**

Ein Jahr nach seinem Choreographie Debüt und seinem zweiten Stück *Paradies?* engagiert der damalige Intendant Kurt Hübner den kaum Dreißigjährigen als

<sup>120</sup> Kraus, Hildegard: Ich bin immer ein Gegner des Publikums. Gespräch mit Johann Kresnik. In: Dies. 1990, S. 59.

<sup>121</sup> Vgl. Aufzeichnungen von einem Gespräch am 22.09.2009 zwischen Johann Kresnik und Genia Enzelberger in Bleiburg.

Ballettmeister und Chefchoreographen an das Bremer Theater.<sup>122</sup> Kresnik inszeniert zwar beim späteren Intendanten Peter Stolzenberg weit mehr, dennoch sieht er seine Theaterherkunft bei Hübner, bei ihm hat er seine Lehrjahre als Choreograph und Regisseur durchlebt.

Dem Mann [Kurt Hübner] verdanke ich sehr viel. Er hat mich entdeckt und mich in meiner radikalen Haltung unterstützt. Er hat mich bestärkt und zugleich in Ruhe meinen Weg finden lassen. Das Klima damals am Bremer Theater war verrückt, chaotisch, aber unglaublich produktiv. Nicht umsonst sprach man vom „Bremer Stil“ oder vom „anarchistischen Regietheater“.<sup>123</sup>

In Bremen arbeiten unter der Intendanz Hübner Regisseure wie Rainer Werner Faßbinder, Klaus-Michael Grüber, Peter Stein, Peter Zadek, Wilfried Minks und SchauspielerInnen Edith Clever und Bruno Ganz. Kresnik erinnert sich an seine Anfänge in Bremen,

[...] als ich erkannt habe, daß ich meine Abende alleine gestalten mußte. Trotz der Gefahr, mein Publikum zu langweilen, fing ich damit an. Aber auch die Situation drängelte mich, schließlich arbeiteten in Bremen seinerzeit ein Neuenfels, ein Faßbinder, ein Zadek, ein Grüber, ein Stein, ein Kirchner und ein Minks. Der Bruno Ganz spielte dort, die Clever und die Lampe. Ich mußte sofort einspringen. Gleich nach meinem Urlaub wollte Faßbinder was von mir. Minks wünschte sich eine Revue. Ich mußte überall mitmachen. Auch in der Oper. Im Musical. Ich konnte da nicht draußen stehen. Ich hab' mir die ganzen Schauspielermaterialien angeschaut und gemerkt: Ich muß mich gewaltig anstrengen, wenn ich da mithalten soll.<sup>124</sup>

---

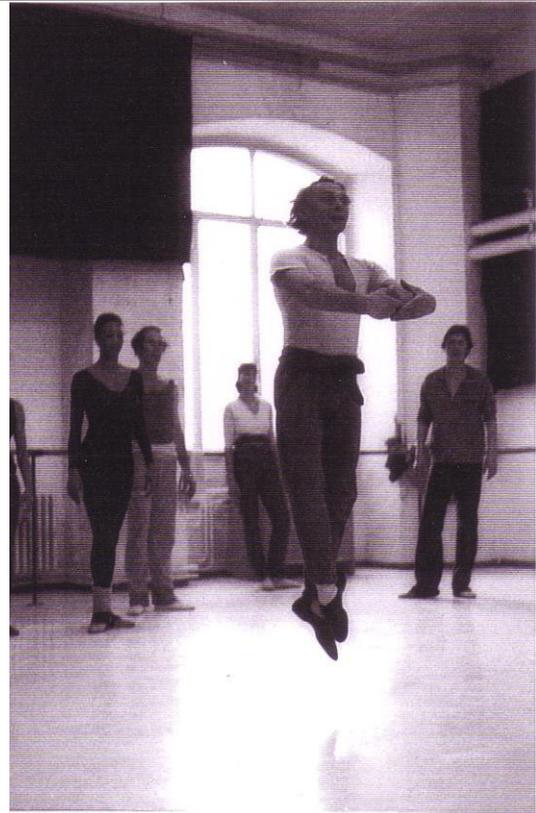
<sup>122</sup> Kresnik führte von Anbeginn in Bremen, aber auch in Heidelberg, Köln und Berlin die hierarchische Struktur von Solisten und Ensemble in seiner Compagnie ab. Alle haben Einheitsverträge, keiner wird durch irgendeinen Status oder durch höhere Bezahlung bevorzugt.

<sup>123</sup> Kraus, Hildegard: Ich bin immer ein Gegner des Publikums. Gespräch mit Johann Kresnik. In: Dies. 1990, S. 64.

<sup>124</sup> Regitz, Hartmut 1992, S. 25.



**Abbildung 7: Kresnik (li.) bei Proben am Theater Bremen, Anfang 1970er-Jahre; Quelle: Kresnik privat**



**Abbildung 8: Kresnik (Vordergrund) mit TänzerInnen bei Probe am Theater Heidelberg, Ende 1970er-Jahre; Quelle: Kresnik privat**

Bereits in seinen frühen Werken lässt sich ein später für seine Arbeiten typisches Merkmal festmachen: die Wahl des Themas. Kresnik verwendet keinen klassischen Ballettstoff, sondern interessiert sich ausschließlich für politische und gesellschaftskritische Themen. Hildegard Kraus beschreibt dies folgendermaßen:

Die Stoffe für seine Uraufführungen wählt Kresnik nicht im Hinblick auf tänzerische Umsetzungsmöglichkeiten, seine Entscheidungen sind ausschließlich von seinem persönlichen Interesse an Auswirkungen von politischen und sozialen Entwicklungen und von der Überzeugung bestimmt, daß es hier und jetzt notwendig sei, sich in der Arbeit damit auseinanderzusetzen und das Publikum mit dem Ergebnis zu konfrontieren.<sup>125</sup>

---

<sup>125</sup> Kraus Hildegard: Choreographisches Theater Johann Kresnik: Kenntlich machen, was den Menschen angreift. In: Dies. 1990, S. 45.

In Zusammenhang mit seinem Stück *Traktate*<sup>126</sup>, uraufgeführt am Theater Bremen 1973, verwendet Kresnik zum ersten Mal für seine Arbeit den Begriff *Choreographisches Theater*. Damit will er sich von dem in den 60er-Jahren entstehenden Begriff des *Tanztheaters* abgrenzen und eine eigene, neue Sprache der Körper finden, die er als Mittel für die Konstruktion seiner Bilder benötigt. Jochen Schmidt beschreibt das *Choreographische Theater* wie folgt:

Es ist in der Tat kein Tanz mehr; die rhythmische Gliederung des Bewegungsmaterials ist, von Ausnahmefällen abgesehen, suspendiert. Es ist ein Theater der Bilder von außerordentlicher Überredungskraft, die im speziellen Fall nicht immer auch durch die Tiefe ihrer Erfindung oder die künstlerische Wahrheit gedeckt ist.<sup>127</sup>

Es ist dies aber mehr als eine formale Unterscheidung. Sowohl im *Tanztheater* als auch im *Choreographischen Theater* geht es den Künstlern um einen neuen Zugang, um das Finden einer neuen Körpersprache. Die Ensembles und Kompanien setzten sich aus Tänzerinnen und Tänzern mit unterschiedlichen Ausbildungen – vom klassischen Ballett bis hin zu Modern Dance zusammen. Seit Beginn seiner Karriere als Choreograph verwendet Kresnik für seine Arbeit den Begriff *Choreographisches Theater*. Im Gespräch mit Hartmut Regitz erinnert sich Kresnik:

Schon für *O sela pei* habe ich diese Bezeichnung gewählt. Den Begriff „Tanztheater“ gab es ja damals noch nicht, der ist erst mit Pina Bausch populär geworden. Ich setze mich ganz bewußt von dem Wort „Tanz“ ab, hätte meine Arbeiten nie als „Tanztheater“ bezeichnen können. Tanz ist für mich zu speziell, eine ganz bestimmte Sache. Choreographisches Theater aber meint mehr. Für mich ist es eine Form, die alle Ausdrucksmöglichkeiten einschließt, vom Sport bis zum Tanz reicht. [...] Schließlich ist es kein Zufall, wenn einige vom Tanztheater oder von dem, was ich tue, zu lernen versuchen. Sie haben begriffen, daß wir mit Menschen umgehen, mit einem Material, das sich bewegt.<sup>128</sup>

Kresnik versucht zwar eine neue Ästhetik zu entwickeln, doch ist eine Beziehung zum klassischen Ballett, von dem er kommt, noch stark spürbar. Über seinen Bezug zum klassischen Ballett sagt er:

---

<sup>126</sup> Vgl. Kraus Hildegard: *Choreographisches Theater Johann Kresnik: Kenntlich machen, was den Menschen angreift*. In: Dies. 1990, S. 45ff.

<sup>127</sup> Vgl. Schmidt, Jochen: *Wahnsinn, Wut und Todessehnsucht – Motive und Marotten, Fixpunkte und Entwicklungen im Werk des Choreographen Johann Kresnik*. In: Kraus, Hildegard 1990, S. 35.

<sup>128</sup> Regitz, Hartmut 1992, S. 23.

Das Ballett ist eine rein abstrakte, akademische Situation, mit der man natürlich auch Inhalt erklären kann. Man kann Liebe erklären, man kann Aggressivität erklären, man kann Freude erklären, durch Sprünge z. B. Nur sie paßt nicht in meine Form rein. Wenn ich klassisches Bewegungsvokabular brauche, dann muß es inhaltlich begründet sein. Sonst geht das nicht, sonst könnte ich meinen Tänzern und Tänzerinnen Spitzenschuhe anziehen, und nicht diese Hausschlappen, oder diese Bergsteigerstiefel und die dreckigen Unterhosen. Aber alles, was wir machen, kommt von der Klassik, alle Bewegungsformen kommen vom Klassischen. Ich versuche oft absichtlich das Klassische auszuklammern, um nicht verführt zu werden. Wenn ich eine schöne Addagio-Musik höre, dann ist es ein Einfaches, ein schönes passé-developé zu machen, um dann in die Arme vom Partner zu fallen. Da muß mir aber was anderes einfallen. Vielleicht schmiert sie sich das Gesicht plötzlich an und wälzt sich mit ihrem Gesicht auf seinem Körper. Das ist auch ein Liebesaddagio, weg von der klassischen Form.<sup>129</sup>

Immer wieder kann man ballettnahe Formen und Formationen erkennen, und dies zieht sich durch sein gesamtes Œuvre. Der Tänzer Wladyslaw Bobrowski schreibt über den Stil Kresniks:

Dennoch hat er sich vom klassischen Tanz nicht befreit. In ständiger Negation des klassischen Tanzes als Konvention, setzt er seine spezifische Gebrauchschoreographie als Werkzeug zur Gestaltung der Bewegungsmaterie ein, entzieht und verweigert die Möglichkeit schöner Bewegung, jeglicher Bewegung, die ihre Kraft aus der Rhythmik oder Melodik schöpft. Die Arbeit am Detail, das Feinziselieren ist ihm oft unwichtig. Es geht ihm um den großen Bogen einer wahrhaften Kreation aus dem Gefühl innerer Verzweiflung heraus.<sup>130</sup>

Langsam beginnt er seine dramaturgische Form zu finden: die teilweise äußerst unterhaltsame, aber auch sehr bissige politische Tanzrevue. Immer wieder stellt Kresnik sich die Frage, besonders am Anfang, in seiner Zeit in Bremen, wo er unter Hübner die „Großen“ des deutschen Regietheaters kennen lernt, wieso man mit dem Körper nicht das erreichen kann, was den Schauspielern allein mit der Sprache gelingt. Wie kann man eine Geschichte mit anderen Mitteln erzählen, ohne beispielsweise körperliche Aggressivitäten einfach nur abzubilden, sondern auch eine Metaebene einzubauen, die über die bewusste Abbildung hinausgeht. Als Beispiel für einen, dem das gelungen sei, verweist Kresnik immer wieder auf Kurt Joos und seine Inszenierung *Der grüne Tisch*, der ihm ein großes Vorbild ist. Kresnik ist der Ansicht, dass er in seinem *Choreographischen Theater* die gleichen Geschichten erzählen kann wie im Schauspiel. Es gelingt ihm darüber hinaus, die

---

<sup>129</sup> Brüns, Holger 2001/2002, S. 50f.

<sup>130</sup> Bobrowski, Wladyslaw: Probenarbeit mit Johann Kresnik. In: Kraus, Hildegard 1009, S. 96.

gleiche Intensität und mitunter auch intellektuelle Auseinandersetzung herzustellen wie bei einer Sprechtheateraufführung.

Das *Choreographische Theater* zeigt stets eine Entwicklung von beweglichen Bildern auf der Bühne, beinhaltet von folkloristischen Elementen bis hin zum gesprochenen Wort alles; seine Form ist die Collage. Der Unterschied zu Choreographinnen wie Pina Bausch oder Reinhild Hoffmann ist weniger in Hinblick auf die Machart als vielmehr auf inhaltlicher Ebene groß, werden in den Augen Kresniks im *Tanztheater* zu wenige Inhalte vermittelt<sup>131</sup>. Seine Stücke setzen sich kritisch mit Politik, Gesellschaft und Biographien auseinander, seine Themen sind ab einem gewissen Zeitpunkt begrenzt und wiederholen sich, dafür sind ihre Variationen schier endlos: in der Aufarbeitung des Faschismus, in der Darstellung familiärer und gesellschaftlicher Unterdrückung, von Sexualität, Gewalt, Religion und Kirche, der Amüsier- und Konsumgesellschaft, in den Schicksalen von Außenseitern (Mördern, Selbstmördern, Ermordeten, von tödlicher Krankheit Gezeichneter). Kresnik sieht auch sich selbst als Außenseiter:

Ich bin ja selbst immer so ein Außenseiter gewesen. Früher in der Schule schon, weil ich kein Deutsch, sondern fast nur Slowenisch gesprochen habe, später als Tänzer, weil ich eine ganz andere Herkunft und Erziehung hatte als die anderen.<sup>132</sup>

In Bremen erregen seine Stücke *Susi Cremecheese* (1969), *Kriegsanleitung für Jedermann* (1970), *Frühling-wurd* (1970), *PIGasUS* (1970), *Schwanensee AG* (1971), *Die Nibelungen* (1974), *Romeo und Julia* (1975), *Bilder des Ruhms* (1976), *Jesus GmbH* (1977) oder *Magnet* (1978) großes Aufsehen. Es ist bezeichnend, dass Kresnik erst als fast Erwachsener mit seiner Ausbildung zum Tänzer begann und die Welt des klassischen Balletts dadurch erst sehr spät kennen gelernt hat und nicht – wie normalerweise – ab dem frühen Kindesalter. Vielleicht fiel es ihm dadurch leichter, sich von einem normativen Tanzverständnis zu distanzieren.

---

<sup>131</sup> Vgl. Aufzeichnungen von einem Gespräch am 22.09.2009 zwischen Johann Kresnik und Genia Enzelberger in Bleiburg.

<sup>132</sup> Kraus, Hildegard: Ich bin immer ein Gegner des Publikums. Gespräch mit Johann Kresnik. In: Dies. 1990, S. 59.

In Bremen beginnt Kresnik auch die Zusammenarbeit mit dem Intendanten Peter Stolzenberg, dem er 1978 ans Theater Heidelberg folgt, wo er die Möglichkeit bekommt, sein eigenes Ensemble aufzubauen. Hier entstehen Werke wie *Familiendialog* (1980), *Mars* (1983) nach dem Buch von Fritz Zorn, *Ausverkauft* (1984) nach einer Idee von Heiner Müller, *Sylvia Plath* (1985), *Pasolini – Der Traum von einem Menschen* (1986), *Mörder Woyzeck* (1987) und *Macbeth* (1988). Kresnik interessiert sich immer mehr für die Darstellung von Leidensgeschichten, für Einzelschicksale, für die Schicksale von Außenseitern.

In den 80er-Jahren kristallisiert sich in der Themenwahl Kresniks eine neue Variante heraus, von der seine Arbeit bis heute nachhaltig geprägt ist. Anja von Witzler analysiert die inhaltliche Neuorientierung folgendermaßen:

Kresnik entdeckt die Biographie. Waren seine früheren Stücke, sofern sie nicht literarische Vorlagen umsetzten, meist allgemeingültige Rundumschläge gegen gesellschaftliche Mißstände, so wählt er jetzt immer häufiger reale Lebensgeschichten, konkrete Biographien von Menschen, die sich durch ihre Unfähigkeit und ihren Unwillen, sich gesellschaftlichen Normen und Spielregeln anzupassen, auszeichnen. Daß es sich hierbei in der Regel um Schriftsteller, Maler und andere Künstler handelt, versteht sich von selbst, ihre atypischen Lebensläufe machen sie für die Bühne interessant.<sup>133</sup>

Auch bindet er politisch aktuelle Themen in seine Werke ein und setzt sich mit dem zeithistorischen Geschehen auseinander. Er provoziert mit brutalen und blutigen Bildern:

Zum Beispiel: Als im Herbst 1987 Uwe Barschel im Genfer Hotel Beau Rivage tot in der Badewanne aufgefunden und von sensationslüsternen *Stern*-Machern fotografiert wird, da inszeniert Kresnik in Heidelberg *Macbeth*. Wenig später ist dort auf der Bühne der Mörder Macbeth, der machtgeile Usurpator und Über-Leichen-Geher, am Ende seines blutigen Weges tot in einer Wanne liegend zu sehen. Doch ist das, bei allem Spektakulären des Zitats, ein still bedrängendes Bild, keine klebrige Aktualitätenschau. Man sieht nicht: das Monster Macbeth (oder Barschel), sondern: der Wille zur Macht, und: die Macht und ihr Preis.

Kresnik, der Geschmacksgrenzgänger, wagt immer wieder den Balanceakt zwischen sinnlicher Aufklärung und simplem Voyeurismus. Er, der Gewalt verabscheut, scheut nicht vor gewalttätigen Bildern und szenischer Gewalttätigkeit [sic] zurück. Er tanzt gleichsam auf dem Zwiespalt von Anziehung und Abstoßung.<sup>134</sup>

---

<sup>133</sup> Witzler, Anja von: Johann Kreniks Choreographisches Theater. In: Ackermann, Uta (Hg.) 1999, S. 33.

<sup>134</sup> Merschmeier, Michael: „Trauerarbeit im Tanz“ – Laudatio auf Johann Kresnik anlässlich der Verleihung des Berliner Theaterpreises 1990 am 17. Mai (Kresnik privat).

*Macbeth* (1988) ist seine vorerst letzte Produktion am Theater Heidelberg, bei der er mit dem österreichischen Künstler Gottfried Helnwein zusammenarbeitet, ehe er 1989 wieder als Leiter des Tanztheaters nach Bremen zurückkehrt. Dort entsteht 1990 eine seiner berühmtesten Inszenierungen: *Ulrike Meinhof*. Es folgen *Frida Kahlo* (1992), *König Lear* (1991), *Wendewut* (1993), *Nietzsche* (1994). Zeitgleich inszeniert Kresnik auch im In- und Ausland, wie etwa in São Paulo *Zero2* (1992), *Mars* (1993) in Basel und *Francis Bacon* (1993) in Stuttgart.

Seinen Einstand an der Volksbühne in Berlin, wohin ihn Frank Castorf mit seiner Truppe engagiert, feiert er mit der Wiederaufnahme von *Ulrike Meinhof* (1990). Ab der Spielzeit 1994/95 ist das *Choreographische Theater* fixer Bestandteil der Volksbühne.

In Zusammenarbeit mit den Schauspielerinnen und Schauspielern in Castorfs Ensemble entsteht die politische Revue *Rosa Luxemburg* (1994). Es folgen u. a. *Ernst Jünger* (1994), *Gründgens* (1995) in Kooperation mit dem Deutschen Schauspielhaus Hamburg, *Othello* (1995) in Zusammenarbeit mit Ismael Ivo am Staatstheater Stuttgart, *Hänsel und Gretel* (1996), *Hotel Lux* (1998), *Goya – Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer* (1999) und *Richard III.* (1999).

Kresnik inszeniert auch an diversen nationalen und internationalen Theatern u. a. *Pasolini, Testament des Körpers* (1996) am Schauspielhaus Hamburg, *Leni Riefenstahl* (1996) am Schauspielhaus Köln, *Fidelio* (1997) am Theater Bremen, *Brecht* (1998) am Nationaltheater Mannheim, *La Machine* (1998) in Guanajuato und Mexiko-City, *Wiener Blut* (1999) am Burgtheater Wien, *Die letzten Tage der Menschheit* (1999) am Theater Bremen und *Plan Via* (2000) in Bogota/Kolumbien. Nach acht Jahren verabschiedet sich Kresnik im Januar 2002 mit *Picasso* von der Volksbühne. Michaela Schlagenwerth beschreibt Kresniks Abgang von der Volksbühne für die Berliner Zeitung wie folgt:

Der rote Johann geht: Der Choreograf Kresnik verabschiedet sich mit "Frida Kahlo" und "Picasso"

Castorf allein zu Haus

Der Rang ist geschlossen, unten im Parkett der Volksbühne aber ist fast jeder Platz besetzt. Ein sehr gemischtes Publikum, Junge und Alte sind gekommen, um zum endgültig letzten Mal Johann Kresniks "Frida Kahlo" an der Volksbühne zu sehen. Morgen, am Freitag gibt es noch ein letztes Mal "Picasso", dann ist Schluss mit Kresnik in Berlin. Johann Kresniks Tanztheater wird aufgelöst. Ab der kommenden Spielzeit gibt es am Rosa-Luxemburg-Platz in Berlin nur noch Schauspiel. Das Geld hat nicht gereicht, deswegen sind Kresnik und seine 17 Tänzer entlassen worden. Acht Jahre war der "Tanzberserker", wie er genannt wurde, in Berlin engagiert, viel Kritik gab es in dieser Zeit, auch hausintern an der Volksbühne. Aber dass es ohne die katastrophale finanzielle Situation des Theaters zu einem solchen Schritt nie gekommen wäre, dass man Kresnik gerne hätte halten wollen, werden die Volksbühnen-Leute nicht müde zu betonen. Sie sagen, dass Frank Castorf sich als Leiter eines Betriebes, der die Volksbühne nun mal auch sei, den marktwirtschaftlichen Strukturen unterwerfen müsse, die er auf der Bühne reflektiere und anprangere. "Kleine kapitalistische Schweinerei" ist der Abschied vom Tanztheater im aktuellen Volksbühnen-Leporello überschrieben. Es werden Krokodilstränen vergossen.<sup>135</sup>

Mit seinem Ensemble findet er eine neue Heimat an der Oper Bonn, wo Inszenierungen wie *Hannelore Kohl* (2004) oder *Der Ring des Nibelungen* (2008) entstehen. Durch finanzielle Einsparungen wird das *Choreographische Theater* in Bonn 2008 aufgelöst. Kresnik arbeitet seitdem wieder als freier Choreograph und Regisseur im In- und Ausland. Er ist mehrfach für seine künstlerische Arbeit ausgezeichnet worden, 1990 mit dem Theaterpreis Berlin und dem Deutschen Kritikerpreis, 1994 mit dem Berliner Bär (*B.Z.*-Kulturpreis).

Sein Ensemble wurde zu den bedeutendsten Festivals eingeladen und gastierte mit großem Erfolg in Europa, Südamerika, Kanada, Russland und Mexiko.

#### 4.3. „Ballett kann kämpfen“ – Kresniks politisches Theater

Johann Kresniks Theater ist immer politisch. Er weiß zwar, dass man mit Theater die Welt nicht verändern kann, doch man kann hier auf geschichtliche und soziale Ungerechtigkeiten aufmerksam machen. Sein frühes Credo „Ballett kann kämpfen“ ist zu einem viel zitierten Leitwort für ihn geworden. Es gehe bei diesem

---

<sup>135</sup> Schlagenwerth, Michaela: Der rote Johann geht: Der Choreograph Kresnik verabschiedet sich mit „Frida Kahlo“ und „Picasso“ – Castorf allein zu Haus. In: Berliner Zeitung, 27.06.2002.

Ausspruch aber nicht darum, dass Tänzer in Spitzenschuhen auf die Straße gehen, sondern viel mehr um das Auf-der-Bühne-Gezeigte. Theater muss in einer gewissen Weise auch wehtun“, dann macht es für Kresnik Sinn:

*Ballett-Journal*: Kann Kunst politisch sein?

*Kresnik*: Auf jeden Fall – jede Kunst ist irgendwo politisch, sogar wenn sie unkünstlerisch ist. Auch Arnold Breker, Leni Riefenstahl und wie sie alle heißen, Albert Speer, haben – im negativen Sinne – politische Kunst produziert. Wenn wir in der Kultur, in der Kunst, nicht politisch bleiben, werden die Politiker mit uns machen, was sie wollen, und das darf nicht sein. Es darf nie mehr „Entartete Kunst“ geben. Kultur, Kunst muß absolut politisch sein, sonst haben wir verloren.<sup>136</sup>

Kresnik ist der Ansicht, dass man politische Differenzen ausdiskutieren muss, er ist auch gegen die Terroraktionen der RAF, er ist kein Sympathisant, auch wenn er Stücke wie *Ulrike Meinhof* oder *Gudrun Ensslin* inszeniert hat. Kresnik befasst sich fast ausschließlich mit Figuren, die eine Aura des gewaltsamen Todes umgibt. Er interessiert sich dafür, wie brutal Menschen miteinander umgehen können, für Phänomene wie Wahnsinn und Todessehnsucht. In seinen Choreographien beschäftigt sich Kresnik mit realen oder literarischen Selbstmördern, Ermordeten oder Mördern. Immer wieder wird die Frage nach den Tätern und Opfern gestellt. Wer ist nun wer? Kresnik lässt die Frage offen. Jeder kann Täter und Opfer sein. Dies zeigt er beispielsweise in seiner Arbeit über die RAF-Terroristin Ulrike Meinhof. Aber auch die Lebensgeschichten von Schriftstellern und vor allem bildenden Künstlern interessieren ihn. So beschäftigt er sich unter anderem mit der amerikanischen Lyrikerin Sylvia Plath, dem italienischen Filmemacher Pier Paolo Pasolini oder der Malerin Frida Kahlo. Menschen, die mittels ihres künstlerischen Schaffens versucht haben, gegen soziale Zwänge anzukämpfen. Er verweist damit auf das Drama einer künstlerischen Existenz und auf das schöpferische Drama des Künstlers gleichermaßen. Hildegard Kraus schreibt dazu in ihrer Biographie des Choreographen:

---

<sup>136</sup> Wagenheim, Anette von: „Kurt Jooss war für mich ein politisches Vorbild“. *Ballett-Journal* sprach mit Johann Kresnik im Hamburger Thalia-Theater. In: *Ballett-Journal*, o. J., S. 12.

Die Stoffe für seine Uraufführungen wählt Kresnik nicht im Hinblick auf tänzerische Umsetzungsmöglichkeiten, seine Entscheidungen sind ausschließlich von seinem persönlichen Interesse an Auswirkungen von politischen und sozialen Entwicklungen und von der Überzeugung bestimmt, daß es hier und jetzt notwendig sei, sich in der Arbeit damit auseinanderzusetzen und das Publikum mit dem Ergebnis zu konfrontieren.<sup>137</sup>

Auf andere Weise betrachtet er die Biographien von Künstlern, die vom NS-Regime vereinnahmt wurden und sich vereinnahmen ließen. Wie der große deutsche Theaterdirektor Gustaf Gründgens, Leni Riefenstahl oder der Dirigent Herbert von Karajan. Auf die Frage von Hartmut Rechnitz, wie Goya und Gründgens eigentlich zusammen passen, erläutert Kresnik die Auswahl seiner Stoffe so:

Goya hat erkannt. Gründgens hat gewusst. Und die Riefenstahl ist eine, die mitgelaufen ist. Ich wähle nicht umsonst solche Persönlichkeiten aus. Sie sind gewissermaßen die Monogramme unseres Jahrhunderts, und sie werden es bleiben.<sup>138</sup>

Kresnik löst stets in seinen Arbeiten eine historische Person aus ihrem geschichtlichen Kontext und setzt sie in Bezug zur Gegenwart. Er formt durch die Lebensbeschreibung eines historischen Individuums ein anderes, ein neues. Diese Kunstfigur agiert nicht in ihrer historischen Realität, sondern in der theatralen Wirklichkeit der Inszenierung. In Kresniks Biographien geht es weniger um historische Portraits als vielmehr um das Fortwirken gesellschaftlicher und politischer Kräfte bis in die Gegenwart. Dadurch stellt sich die Frage nach der Autonomie des „Ichs“ im Hinblick auf die Einflüsse von außen.

So ein Einfluss, auf die Kresnik immer wieder anspielt, können die Kirche respektive die Religion sein. Kresnik selbst ist katholisch aufgewachsen, er war in seiner Jugend Ministrant, wie das auf dem Land so üblich war. Die Religion ist prägend, vor allem, wenn man aus einem kleinen Dorf wie St. Margarethen kommt. Die Kirche bietet die einzige „Unterhaltung“ zur Arbeitswelt. Zudem hat sie eine Bildungsfunktion. Die katholische Sozialisation ist prägend: Seit seiner

---

<sup>137</sup> Kraus Hildegard: Choreographisches Theater Johann Kresnik: Kenntlich machen, was den Menschen angreift. In: Dies. 1990, S. 45.

<sup>138</sup> Regitz, Hartmut 1999, S. 39.

Kindheit hat er diese Bilder von Märtyrern in seinem Bewusstsein und Unterbewusstsein gespeichert. So erinnert sich Kresnik: „Im großen Wohnraum stand ein großer Tisch, darüber hing das Kruzifix.“<sup>139</sup>

Bereits in der griechischen Tragödie wird das Schicksal des Helden über seinen Leidensweg definiert. In der griechischen Antike bringt gerade der erlittene Schmerz die Erkenntnis. Der Schmerz, die Ausstellung von Qualen, die Darstellung von Leid bringt Berührung beim Zuseher. Der Zuseher hat an dem Schmerz eine Teilhabe. Kresnik jedoch bricht diesen Prozess, indem er aus den Darstellungen von Grausamkeiten gleichzeitig Boulevard macht, indem er beispielsweise die Funkenmariechen in *Aller Seelen* tanzen lässt.

Man versteht die Form der politischen Revue, die aus assoziativ zusammengehörigen Einzelteilen bestehen. Diese bildreichen choreographischen und schauspielerischen Arbeiten Kresniks erinnern laut Joachim Fiebach an die politischen Revuen Erwin Piscators. Der deutsche Theaterwissenschaftler sieht in diesen Inszenierungen eine Fortsetzung des politisch-episch-dokumentarischen Theaters der 1920er-Jahre.<sup>140</sup> Hans-Thies Lehmann definiert hingegen in seiner zum Standardwerk gewordenen Studie zum *postdramatischen Theater*:

Im deutschen Theater hat freilich eine Art theatrale politische Publizistik Tradition und kann sich weiterhin Geltung verschaffen. Johann Kresniks Tanztheaterabende über politisch bekannte Persönlichkeiten von Rosa Luxemburg über Frida Kahlo bis zu Ulrike Meinhof und Ernst Jünger mögen dafür als auffallende Beispiele dienen. Es sind „getanzte politische Manifeste“, visuell geprägtes Tanztheater mit These. Da diese Manifeste gelegentlich zu einem plakativen Moralismus neigen, kann man zwar über ihren politischen Wert streiten (der künstlerische steht hier nicht zur Debatte), doch das offene und entschlossene Manifesttheater stellt eine legitime Möglichkeit der politischen Provokation dar, wenn es theatral argumentiert. Dennoch steht auch dieses politisch gemeinte Theater vor dem Problem, das Adorno an Rolf Hochhuts Stücken monierte: Eine Fixierung auf Eigennamen, bekannte Persönlichkeiten verfehlt die eigentlich politische Wirklichkeit, die sich in Strukturen, Machtkomplexen und Verhaltensnormen zeigen, nicht in den prominenten Exponenten der Politik. Kresniks krasse Tanz-Dokumente rufen gewöhnlich heftigen Streit hervor und funktionieren in diesem Sinne „politisch“. Die wenigen Beispiele gelungenen Theaters über Themen der Politik bestätigen dennoch die allgemeine Einschätzung, daß die eigentliche Möglichkeit des Theaters in einem sehr viel indirekteren Zugriff auf politische Themen besteht.<sup>141</sup>

---

<sup>139</sup> Kresnik, Johann: Kresnik über Kresnik. Ein Berg Sonnenblumen. In: Ackermann, Uta (Hg.) 1999, S. 71.

<sup>140</sup> Vgl. Fiebach, Joachim (Hg.) 2003, S. 23.

<sup>141</sup> Lehmann, Hans-Thies 2005, S. 452f.

Ein Wendepunkt in der europäischen Theater- und Tanzgeschichte ist in die 1960er-Jahre zu legen, als mit dem traditionsbetonten bildungsbürgerlichen Theater gebrochen wurde. Das spartenübergreifende Arbeiten war ein neues Phänomen. Auch Kresnik arbeitete im Laufe der Jahre mit wichtigen Künstlern aus unterschiedlichen Sparten zusammen wie etwa mit Heiner Müller, Yaak Karsunke, Gottfried Helnwein, Joseph Beuys, VA Wölfl oder dem Musiker Kurt Schwerzik:

Grundsätzliche Fragen gegenüber dem Körper sind in der Bildenden Kunst seit den 50er-Jahren konsequent kritisch formuliert worden. Der Körper, der zwei Kriege lang Opfer militärischer Technologie war, lag danach im Widerstreit zwischen zwei Tanzideologien: seiner Disziplinierung zur Kunst und seiner Befreiung von den Disziplinen. Die Befreiung durchschritt dabei den Prozeß der kritischen Analyse, ohne auf Disziplin zu verzichten. Besonders prominent schlug sich dieser Weg in den 70ern bei Gerard Bohner nieder: Seine Selbstbefragung des Körpers, der Bezug zum Raum usw. knüpfte nicht zufällig an den Studien Oskar Schlemmers an, des Bildenden Künstlers am Bauhaus. Mit Schlemmer fiel in den 20ern historisch erstmals die hochgemauerte Grenze zwischen Choreographie und Bildender Kunst. In den getanzten Figurinen eines modernen Mummenschanz' führte Schlemmer die Abstraktion ein, ohne auf den menschlichen Körper zu verzichten. In Schlemmers Ganzkörpermasken verschwand der Unterschied zwischen Skulptur und Tanz; erstmals entstand auch eine Personalunion von Maler und Choreograph, wie sie in den 80ern erneut zum Leitbild wurde: mit Jan Fabre, Jan Lauwers, Saburo Teshigawara und VA Wölfl, Bildenden Künstlern, die sich konsequent der Kunstform Choreographie verschrieben.<sup>142</sup>

Bei Kresnik stand und steht immer die Aussage des Stückes im Vordergrund. Auch die Aufgabe des jeweiligen Bühnenbildners ist es eben, Kresniks politische Aussage zu unterstützen und eine passende Umsetzung zu finden. Der Künstler Gottfried Helnwein schrieb über seine Zusammenarbeit mit Johann Kresnik:

Kunst entsteht in einem permanenten Prozeß, die Einteilung in normierte Arbeitszeiten ist einfach absurd. Ein Kunstwerk wird erkämpft und errungen, Tag und Nacht, durchgehend, wenn es sein muß. Kompromisse machen heißt, auch seine künstlerische Kompromißlosigkeit aufzugeben – das darf man niemals tun!  
Diese Haltung teilt Hans [Kresnik], und nie hat er versucht, was ich sonst eigentlich häufig erlebe, mich in meinen Ideen zu dämpfen. Er forderte mich im Gegenteil immer zu noch schärferen und radikaleren Lösungen heraus.<sup>143</sup>

---

<sup>142</sup> Wesemann, Arnd: Braucht der Tanz die Kunst? Und wie fruchtbar ist das Crossover zwischen Tanz und Bildender Kunst wirklich? In: Ballett international/Tanz aktuell, H. 1, Januar 1999, S. 28.

<sup>143</sup> Helnwein, Gottfried: Unsere Intentionen sind wesentlich verwandt. In: Kraus, Hildegard 1990, S. 91.

#### 4.4. Der Körper als Kampfplatz – Kresniks „Stil“

Die Abkehr vom „idealen“ Körper ist im *Choreographischen Theater* augenscheinlich. Kresniks Tänzer sind meist älter als die anderer Ensembles, seine Komparsen zeigen ihre alten, ausgezehrten und verwundeten Körper. Er zeigt und betrachtet die Körper vorwiegend von außen. Ihm geht es nicht um die innere Motivation einer Bewegung, ihn interessiert auch nicht die Gefühlswahrnehmung dahinter; was in seinen Arbeiten zählt, ist das Produkt, das, was die Welt mit einem Menschen machen kann, wie sehr sie ihn verwunden kann. Anja von Witzler schreibt:

Der Weg, den die Emotion in der Körpersprache von Hans Kresnik nimmt, ist der von außen nach innen. Was mit mir gemacht wird, tanze ich, und ihr könnt beim Zuschauen miterleben, wie ich mich dabei fühle. <sup>144</sup>

Diese Verwundungen und Auswirkungen demonstriert Kresnik, indem er alte oder ausgezehrte Körper auf die Bühne bringt. Es geht ihm dabei aber nicht darum, den Menschen bloßzustellen oder sich über ihn lustig zu machen, sondern vielmehr darum darzustellen, was er ist: ein menschlicher Körper. Für den Zuseher mag es sich hierbei um hässliche oder schöne, gezeichnete und trainierte, dicke oder dünne Körper handeln. Nicht ist jedoch eine qualitative ästhetische Beurteilung gefragt, sondern eine ehrliche Auseinandersetzung mit dem menschlichen Körper. Es gab von Seiten der Presse laute Aufschreie, als Kresnik in *Zehn Gebote* (2004) in der Bremer Friedenskirche nackte, alte Frauen deutsche Fahnen nähen ließ. Ähnlich war es bei der Produktion *Aller Seelen*, in der er eine Gruppe alter Frauen nackt als Funkenmariechen auftreten ließ. Die Szene war berührend und grausam und traf die Aussage auf den Punkt. Aber sie war in keiner Weise denunzierend. Anja von Witzler geht sogar so weit zu sagen, dass Kresnik in seinen Stücken den Körpern ihre Würde zurückgibt, die sie in der Gesellschaft längst verloren haben.

---

<sup>144</sup> Witzler, Anja von: Körper-Sprache bei Hans Kresnik. In: Enzelberger, Genia et al. (Hg.) 2009, S. 50.

So ist es für Kresnik auch nie schwierig, Komparsen zu finden, die bereit sind, ihre alten, gezeichneten und mitunter verwundeten Körper zu zeigen.

Kresniks radikaler Umgang mit dem menschlichen Körper kann auch in Bezug zu seiner persönlichen Herkunft gesehen werden, war der in den Kärntner Bergen aufgewachsene Choreograph von klein auf an harte körperliche Arbeit gewohnt: Um die Schule besuchen zu können, musste er mehrere Stunden ins Tal steigen, der Aufstieg auf dem Rückweg war beschwerlich. Durch den Mangel an Lebensmitteln während der Kriegsjahre lernte er Hunger und Entbehrungen kennen.<sup>145</sup> Die Verletzbarkeit des Körpers wurde ihm früh bewusst, nicht nur durch das traumatische Erlebnis der Ermordung seines Vaters: wie schnell man einen menschlichen Körper zerstören kann, wie sehr man der Gewalt von außen ausgesetzt ist, so dass man letztendlich in seiner Selbstbestimmung begrenzt ist. In *BSE – Garten der Lüste* (2001) schreibt eine Tänzerin „Ich will auf meine eigene Art sterben“ auf den Eisernen Vorhang. Immer wieder tauchen in Kresniks Arbeiten Bilder von Menschenhaufen geschundener, gequälter und lebloser Körper auf. Es sind Bilder, die von Zirkulationen des Schmerzes erzählen. Kresnik betrachtet den Körper als Objekt. Mit dieser Sichtweise ist er gar nicht so weit entfernt von der des klassischen Tanzes:

Zwar hat jede Tanztechnik ihre speziellen Methoden der Körperformung – gemäß ihren jeweiligen Anforderungen an den Körper – entwickelt, doch generell gilt, daß es jahrelangen täglichen intensiven Trainierens bedarf, um einen Tänzerkörper zu schaffen. [...] Auf der Bühne gibt es keinen unbearbeiteten Körper.<sup>146</sup>

Kresnik hinterfragt nie die Aussage, die Bedeutung einer Bewegung, er will keine Erklärung dafür und bietet auch keine, er will die Verletzungen aufzeigen, die physischen und psychischen, die auf das Individuum, den Körper von außen einwirken. Verzweifelt schneidet sich Ulrike Meinhof die Zunge heraus und klagt damit die Gesellschaft der BRD an, sie mundtot zu machen. Der Zuschauer

---

<sup>145</sup> Vgl. Aufzeichnungen von einem Gespräch am 22.09.2009 zwischen Johann Kresnik und Genia Enzelberger in Bleiburg.

<sup>146</sup> Evert, Kerstin: *DanceLab – Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien*; Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 9.

durchlebt beim Betrachten dieser Szene gemeinsam mit ihr den Schmerz. Die Figuren in Kresniks Stücken reißen sich oft die Haut von Gesicht und Körper. Es ist, als wolle er damit das Innere nach außen kehren, die versteckten Gefühle bloßlegen und Narben sichtbar machen. Er will dem Schmerz bis auf seinen Grund nachspüren. Jochen Schmidt über Kresniks Stil:

Kresnik entwickelt eine außerordentliche, beeindruckende Phantasie im Erfinden immer neuer Würge- und Schleudergriffe, immer anderer sadistischer Kopulations- oder Quälpositionen. Doch noch beeindruckender als des Choreographen böser Erfindungsreichtum ist die kalte Wut und Konsequenz, mit der Kresnik seine Vorstellungen von einer (selbst-)mörderischen Gesellschaft in Tanz umsetzt.<sup>147</sup>

Der Kern der Choreographie besteht aus Tanz gewordenen Kraftakten und Gewalttaten. Man springt sich an und reißt sich um. Man verdreht einander die Glieder. Man packt einander an der Kehle, würgt den anderen, tut ihm weh. Sadismus und Masochismus spielen fatal zusammen. Sex kommt nur in seinen brutalsten Varianten vor. Doch alles das spiegelt nur die Brutalität und Obszönität der Zeit.<sup>148</sup>

Der Tanz allein reicht Kresnik nicht aus, und zum menschlichen Körper gehört nun einmal auch die menschliche Stimme. Die Sprache schafft Bewusstwerdung. Aber noch viel wichtiger ist der Klang der menschlichen Stimme. Kresnik geht auch hier an die Grenzen des Möglichen. Seine Protagonisten müssen schreien und stöhnen, die Laute sollen einem durch Mark und Bein gehen. Wenn in den Choreographien von Kresnik die Tänzerinnen und Tänzer sprechen, steht mehr das Klangbild im Vordergrund als das Verständnis des gesprochenen Textes. Er lässt die Akteure meist in ihrer Muttersprache sprechen. Es geht um das *Wie*, nicht um den textlichen Inhalt. Kresnik ist zweisprachig aufgewachsen, bis er in die Schule kam, sprach er nur Slowenisch, dort erst lernte er Deutsch.<sup>149</sup> Er hatte miterlebt, dass Sprache auch Macht bedeutet und Sprachlosigkeit eine Form von Ohnmacht darstellt. Slowenisch war keine Amtssprache, deswegen war die Slowenisch sprechende Bevölkerung benachteiligt, viele verstanden nicht, was sie auf den Ämtern unterschrieben. Wer die Amtssprache kann, wer gebildet ist, hat die Macht:

---

<sup>147</sup> Vgl. Schmidt, Jochen: Wahnsinn, Wut und Todessehnsucht – Motive und Marotten, Fixpunkte und Entwicklungen im Werk des Choreographen Johann Kresnik. In: Kraus, Hildegard 1990, S. 22.

<sup>148</sup> Ebd., S. 26.

<sup>149</sup> Vgl. Aufzeichnungen von einem Gespräch am 22.09.2009 zwischen Johann Kresnik und Genia Enzelberger in Bleiburg.

Ein gutes Drittel der Bevölkerung des Landes Kärnten war um die Mitte des 19. Jahrhunderts noch slovenischsprachig [sic]. An der Kontaktzone bestand ein Gürtel der Zweisprachigkeit, der zunehmend breiter wurde. So war z. B. die Bevölkerung des Unteren Gailtals, vor allem die männliche, die in Säumerei, Fuhrwerk und Handel tätig war, fast zur Gänze zweisprachig. Auch die Bewohner der Städte und Märkte innerhalb des slovenischsprachigen Gebiets waren zweisprachig und befeiligten sich gerne des Deutschen als Symbol der sozial höherwertigen Bürgerlichkeit zur Unterscheidung von den untertänigen slovenischsprachigen Bauern.<sup>150</sup>

Die reichere und besser gestellte Bevölkerung in Kärnten sprach Deutsch. Slowenisch sprachen die Minderheiten und die sozial weniger gut gestellten Leute. Sprache bedeutete auch Bildung, die geistige slowenische Elite war eher klein bzw. wurde klein gehalten und war mit dem „Anschluss“ auch die erste, gegen die Maßnahmen der Nationalsozialisten getroffen wurden. Sprache geht oft über die geografischen Grenzen eines Volkes hinaus und schafft darüber hinaus Zusammengehörigkeit. Sie verwandelt sich aus einem reinen Kommunikationsmittel zu einem Zeichen für Identität. Nimmt man einem Volk die Sprache, so nimmt man ihm auch die Identität.

Kresnik lässt seine Tänzer meist in ihren nationalen Sprachen sprechen, und man versteht dennoch, was gemeint ist. Bei Sprechtheaterproduktionen ist das anders, aber selbst da wird das Augenmerk nicht so sehr auf den Text gelegt. Viel bedeutender ist auch hier das situative Bild.

Er ist auf der Suche nach einer Synthese aus Sprache und Bewegung. Ulrike Weber-Nowatzki hat anlässlich einer Analyse einzelner Szenen aus dem Stück *Wendewut* folgendes Bewegungsmaterial gesammelt:

Augen öffnen, Beine anheben, Schuhe ausziehen, klettern, neigen, festhalten, umarmen, sich abstützen, in den Ohren puhlen, ins Gesicht streichen, Pickel ausdrücken, ablecken, lehnen, aufrichten, drehen, knien, schieben, streicheln, fallen, den Hut ziehen, tragen, heben, halten, Beine grätschen, balancieren, hocken, auf dem Rücken hangeln, rutschen, rauchen, Hüftkreisen, Eimerkreisen, Rufe, auf Uhr schauen, Kartoffeln essen und ausspucken, in embryonaler Haltung liegen, auf Knien rutschen, lachen, küssen, geschoben werden, mit Füßen scharren, pfeifen, mit Stühlen schaukeln, Kleider ausziehen.<sup>151</sup>

---

<sup>150</sup> Moritsch, Andreas: Nationale Ideologien in Kärnten. In: Ders. (Hg.) 2000, S. 19.

<sup>151</sup> Vgl. Weber-Nowatzki: Die *Wende* im Tanztheater. An den Beispielen *Märkische Landschaft* von Susanne Linke und *Wendewut* von Johann Kresnik. Magisterarbeit. Freie Universität Berlin 1996, S. 88, 98, 105.

Kresnik verwendet immer wieder Alltagsbewegungen und Geräusche, setzt sie aber in einen anderen Kontext. Dadurch entstehen groteske, absurde Bilder, oft auch eine Verdichtung des Geschehens durch zunehmende Gleichzeitigkeit der Aktionen auf der Bühne. Die Tänzerin Jeane Chaize über Kresniks Vokabular:

Natürlich hat er inzwischen eine Art Vokabular entwickelt und benutzt bevorzugt eigenartig skurrile Bewegungen; er legt jedoch wenig Wert auf die Art und Weise, wie genau wir sie ausführen, sondern betrachtet sie als austauschbar und nie als zu seiner eigenen Tanzform gehörend, weil er gar keine beansprucht.<sup>152</sup>

Essenziell ist für Kresniks Arbeit sicherlich, dass der Choreograph nicht unterscheidet, ob er es mit Tänzern, Schauspielern oder Opernsängern zu tun hat. Natürlich ist jeder für seine Sparte ausgebildet und dementsprechend sind die physischen Möglichkeiten der Akteure begrenzt. Doch für Kresnik macht das keinen Unterschied, zumal er (wie oben bereits erwähnt) gerne und fast immer spartenübergreifend arbeitet. Er verlangt, so Anja von Witzler in ihrer Analyse des kresnikschen Arbeitsstils,

den extremen Einsatz des Körpers von allen, und die Unterschiede, die er in der Arbeit mit Tänzern, Schauspielern und Sängern macht, sind gradueller und nicht grundsätzlicher Art.<sup>153</sup>

Kresnik will sehen, warum ein Tänzer etwas macht, inhaltlich und körperlich. Es steht hier weniger eine einwandfreie Technik im Vordergrund, wichtig ist eine gute Körperbeherrschung und Körperspannung. Es geht nicht um einen Wettkampf, wer höher springen oder sich öfter drehen kann, das interessiert ihn nicht auf der Bühne. Seine Tänzerinnen und Tänzer trainieren klassisch und modern, egal woher sie kommen oder welche Ausbildung sie hatten. Früher leitete er auch selbst das Training oder trainierte mit.

Kresnik: Meine Tänzer sind sehr extrem im Entwerfen und Denken, und vor allem haben sie nicht diese arbeitsbehindernde Scheu vor unästhetischen Formen. Sie arbeiten oft bis an die Grenze der Belastbarkeit. Tanzen ist harte körperliche Arbeit, bei mir hat das dazu geführt, daß ich nicht mehr tanzen kann. Mein Rücken sieht aus wie ein Zahnrad.

---

<sup>152</sup> Chaize Jean: Wahlverwandtschaft. In: In Ackermann, Uta (Hg.) 1999, S. 113.

<sup>153</sup> Witzler, Anja von: Johann Kreniks Choreographisches Theater. In: Ackermann, Uta (Hg.) 1999.

- Kraus: Daher kommt wohl auch dein Verständnis für die nicht mehr so jungen Tänzerinnen und Tänzer?
- Kresnik: Den älteren Tänzern muß man nicht mehr viel sagen. Sie haben im Laufe der Zeit die Erfahrung gemacht, wie sie ihren Körper behandeln, wie sie mit ihm umgehen müssen, sonst würden sie nicht mehr tanzen können. Auf die jungen Tänzer muß man achten, sie warnen, wenn sie maßlos sind: „Paßt auf eure Körper auf, so dürft ihr nicht mit euch umgehen.“ Und meistens, wenn sie nicht darauf hören, was ihnen die älteren Tänzer oder ich sagen, passiert auch etwas. Ich verlange schon sehr viel, aber wenn etwas nicht geht, dann geht es eben nicht. Spüre oder weiß ich aber, daß etwas doch möglich ist, dann sage ich auch manchmal: „Das wird jetzt aber gemacht.“<sup>154</sup>

Für Kresnik sind die Körper Arbeitsmaterial, ihn interessiert nicht die körperliche Motivation einer Bewegung, sondern die Aussage des Ergebnisses. Auch ist für ihn nicht primär wichtig, ob ein Schritt oder eine Drehung technisch einwandfrei ausgeführt wird. Nicht die tänzerische Virtuosität möchte er weiterentwickeln, sondern mit dem Charakter des Akteurs und somit seiner Figur arbeiten. Kresnik selbst meint dazu:

Ich beginne mit dem Körper nachzudenken, den der Darsteller hat. [...] Wenn ich mir für eine Figur eine Person aussuche, dann suche ich mir jemanden aus, weil ich weiß, dessen Körper bewegt sich in einer bestimmten Form. [...] Wenn ich jemanden aussuche, der sich dynamisch bewegt, dann suche ich ihn aus, weil ich das Dynamische brauche. [...] Wenn ich eine Szene vor mir sehe, dann suche ich mir den aus, der dazu paßt. Also ein behäbiger Körper bewegt sich eben auch behäbiger, und das versuche ich dann in die Form hineinzukriegen, was ich mir da vorstelle. Also es ist mir wichtig, was es für ein Körper ist.<sup>155</sup>

Fragen nach einem inneren Zustand der Protagonisten, wie sie der Ausdruckstanz oder das Tanztheater stellen, werden im *Choreographischen Theater* nicht gestellt. Tiefenpsychologische Auseinandersetzungen gibt es keine. Kresnik sucht für alle seine Situationen vielmehr die je spezifische körperliche Umsetzung.

Genau im Spannungsfeld zwischen dem Wirklichen und dem Möglichen siedelte das Tanztheater seine Stücke an, und es machte den Körper selbst zum Thema. Galt bis in die 60er-Jahre hinein die Wahl zwischen literarischem Handlungsballett oder abstrakter Bewegungskomposition, so erfand das Tanztheater eine neue Form, in der die Alltagswirklichkeit des Körpers befragt werden konnte. Er war nicht länger Mittel zum Zweck, sondern Gegenstand einer Erforschung des Glücks. An seinen Gefühlen ließ sich der Zustand der Wirklichkeit bemessen. Und mehr als das: In den Augenblicken poetischer

---

<sup>154</sup> Kraus, Hildegard: Ich bin immer ein Gegner des Publikums. Gespräch mit Johann Kresnik. In: Dies. 1990, S. 67

<sup>155</sup> In: Brüns, Holger 2001/2002, S.56.

Verfremdung ließ sich schon ahnen, wie eine gewandelte, den Bedürfnissen nach Glück angepaßte Realität aussehen könnte.  
Dennoch hüteten sich die Protagonisten des Tanztheaters davor – da bildet auch der kämpferische Kresnik keine Ausnahme –, mit Patentrezepten für eine Heilung der unheilen Verhältnisse aufzuwarten.<sup>156</sup>

Wie bereits erwähnt, sind viele der TänzerInnen bei Kresnik wesentlich älter als in vergleichbaren anderen Ensembles. So erzählte Harald Beutelstahl 1999 nach 29ig-jähriger Zusammenarbeit mit Kresnik:

Heute bin ich sein ältester und bei ihm am längsten engagierter Mitarbeiter. Es kann keinen Wechsel zu einem anderen Choreografen mehr für mich geben, ich werde mein Tänzerleben eines Tages bei Kresnik beenden.<sup>157</sup>

Und obgleich es überaus starke Charaktere und vor allem professionell ausgebildete Körper sind, mit denen Kresnik arbeitet, die trainiert sind und sich dadurch schon ästhetisch von denen der Allgemeinbevölkerung abheben, geht es ihm immer vorrangig um die körperliche Ausdrucksfähigkeit des Menschen, um das, was er oder sie mit seinem bzw. ihrem eigenen Körper machen kann, um das, was Kresnik aus ihnen herausholen kann, was er sie letztendlich erzählen lassen kann, zu erreichen:

Für mich ist es eine wichtige Voraussetzung, mit so einer Gruppe zu arbeiten, wie ich sie habe. Denn bei mir sind 55-jährige Tänzer und auch ganz junge Tänzer. Den *Lear* tanzt ein 55-Jähriger, und *Lady Macbeth* ist eine 55-jährige Frau. Das kann kein junges Mädchen tanzen, diese jahrzehntelange Erfahrung. Wenn junge Leute mit Erfahrenen arbeiten, können sie viel schneller mitziehen, weil sie ein Vorbild haben.<sup>158</sup>

Kresnik kann auch mit Laien arbeiten, wenn sie gut trainiert sind. Kresniks Tänzer trainieren immer klassisch, es geht um die „Stabilität“, die Kraft und Klarheit einer Bewegung. Und auch wenn er mit Laien oder Schauspielern arbeitet, müssen sich diese mit aufwärmen. Kresnik begründet die Wahl des klassischen Trainings so:

Also, wir haben alles versucht. Ich bin immer beim klassischen Training geblieben. Ich hab auch sehr viele moderne Pädagogen geholt, die mit der Gruppe gearbeitet haben. Ein Tänzer muß trainieren. [...] Man kommt um das klassische Training nicht herum. Weil der

---

<sup>156</sup> Servos, Norbert: Zwischen Stille und Hysterie. Pina Bausch und Johann Kresnik haben mit ihrem Tanztheater die Ballettwelt entzaubert. In: *Tanz.de* 2005, S. 73.

<sup>157</sup> Beutelstahl, Harald: *Totales Theater*. In: In Ackermann, Uta (Hg.) 1999. S.114.

<sup>158</sup> In: Brüns, Holger 2001/2002, S.56.

Tänzer sich im klassischen [Tanz], in dem, was er in der Schule gelernt hat, am meisten verausgaben kann, am meisten die Muskulatur betätigt und den Körper am meisten erschöpfen kann. Wenn ein Tänzer eine andere Stilrichtung macht, dann kommt er fast nie zum Schwitzen. Oder er schwitzt falsch und der Körper bleibt untrainiert, [...]. Bei mir muß keiner lernen, einen höheren Sprung oder einen perfekteren Schritt zu machen. Das ist vorbei, da sind die meisten auch zu alt dafür. Sie müssen nur ihren Körper fit halten, damit keine Bandscheiben rausfliegen, keine Gelenke, keine Menisken und keine Muskeln kaputt gehen.<sup>159</sup>

Maciej Miedzinski ist ein ehemaliger Tänzer und war später viele Jahre als choreographischer Assistent von Johann Kresnik auch für das Training zuständig. Für ihn ist klassisches Training nichts als Übung, wie sie auch ein Musiker braucht oder macht, wenn er Tonleitern und Fingerübungen macht. Miedzinski sieht es bis heute als die Grundtechnik an, die man braucht, ehe man ein Stück zu spielen anfängt. In seinen Augen haben es TänzerInnen ohne klassische Ausbildung schwer, etwa in Hinblick auf die Verbindung von Bewegung und richtige Atemtechnik:

[...] wenn man eine Gruppe hat, die so unterschiedlich ausgebildet ist wie unsere Gruppe, muß man auch nach Verbindungen zwischen Limon, Klassik und ein bißchen Modern suchen. Das ist sehr wichtig, denn die Leute tanzen ja nicht klassisch. Sie müssen immer diesen, sagen wir mal, „Anti-Tanz“ offerieren. Zwar musikalisch und exakt, aber „anti Tanz“. Aber Tänzer sind nun mal Tänzer, sie brauchen das Training. Nicht nur für die Kondition, sondern manchmal auch als psychologisches Angebot. Das heißt, daß man ihnen etwas anbietet, wo sie das tanzen können, was sie gelernt haben.<sup>160</sup>

Ausschlaggebend bei der Auswahl der Tänzer für Kresniks Ensemble ist das, was in ihrem Kopf vorgeht, warum der Tänzer, die Tänzerin überhaupt Theater macht. Warum er, sie tanzen möchte? Warum möchte er, sie etwas auf der Bühne zeigen?

Egal, ob moderner oder klassischer Tanz: Kresnik schätzt an den Mitgliedern seines Ensembles deren Ausbildung ebenso wie deren Lebenserfahrungen und Denkweisen – ein weiterer Grund für die Entscheidung des Choreographen, immer wieder mit älteren Kolleginnen und Kollegen zu arbeiten:

Vortanzen im üblichen Sinn gibt es bei mir nicht mehr. Auch früher war das schon anders. Ich habe zwar vortanzen lassen, mir alles angesehen, dann aber Improvisationen

---

<sup>159</sup> In: Brüns, Holger 2001/2002, S. 51f.

<sup>160</sup> Brüns, Holger 2001/2002, S. 53.

vorgeschlagen, die psychische Anstrengung erforderten, zum Beispiel Vergewaltigung oder Kindesverführung, also harte Themen. Wenn Tänzerinnen oder Tänzer sagten, „nein, das kann ich nicht“, war klar, daß ich sie nicht brauchen konnte. Heute frage ich, noch bevor ich tanztechnisches Können überprüfe, warum der- oder diejenige überhaupt ans Theater gegangen ist und warum sie zu mir wollen. Denn was habe ich von tollen Tänzern, die etwas ganz anderes auf der Bühne wollen als ich, die kein Interesse für Inhalte haben?<sup>161</sup>

Ein unverwechselbares Vokabular, ein eigener Stil im Umgang mit dem Bewegungsmaterial, dessen Einzigartigkeit und Wiedererkennbarkeit sofort darauf hinweist, dass ein bestimmtes Stück oder eine choreographische Passage von Kresnik ist, fehlt ihm – und lässt Kresnik bislang in der Tanzwissenschaft und Tanzforschung nur schwer fassen; selbst die Dramaturgin Anja von Witzler, die mit Johann Kresnik viele Jahre lang zusammengearbeitet hat, spricht ihm eine choreographische Handschrift ganz ab.<sup>162</sup> Ähnlich sieht dies auch Jochen Schmidt, wenn er Kresnik keine eigene neue Körpersprache zuschreibt und auf dessen „falsche ästhetische“ Vorbilder – Revolutionsballett und Musical – eingeht:

Doch innerhalb dieser Form gibt es noch keine neue Körpersprache, die der neuen Großform und, vor allem, den neuen Inhalten gerecht würde. Tatsächlich sieht es zu diesem Zeitpunkt so aus, als setze Kresnik auch auf das falsche ästhetische Vorbild: das chinesische Revolutionsballett der Mao-Witwe einerseits, den amerikanischen Musicalsanz andererseits. Mehrfach hat Kresnik in dieser Zeit auf ein neues Tänzerideal hingewiesen, das er für seine Stücke benötige: „Ich möchte eine Synthese aus Sprache und Bewegung finden. In der neuen Tänzergeneration wird sicher ein etwas vollkommener Typ des amerikanischen Musicalsängers selbstverständlich sein. Basis wäre eine Allround-Ausbildung, nicht nur Klassik, ein sportliches Training. Im Sport sind im Laufe der Zeit ganz neue Trainingsmethoden gefunden worden. Im Ballett ist alles wie vor sechzig Jahren.“<sup>163</sup>

Es scheint in Hinblick auf die Entstehung – und Definition – einer je eigenen choreographischen Handschrift wichtig zu sein, dass für den Choreographen, die Choreographin charakteristische neue Bewegungsanläufe entwickelt werden und die Körper der Tänzerinnen und Tänzer anders als tradiert eingesetzt werden. Hinterfragt wird immer wieder der neue Umgang mit geltenden Tanzkonventionen. Anja von Witzler über die Innovationen berühmter Choreographen:

---

<sup>161</sup> Kraus, Hildegard: Ich bin immer ein Gegner des Publikums. Gespräch mit Johann Kresnik. In: Dies. 1990, S. 68.

<sup>162</sup> Vgl. Witzler, Anja von: Körper-Sprache bei Hans Kresnik. In: Enzelberger, Genia et al. (Hg.) 2009, S. 45.

<sup>163</sup> Schmidt, Jochen: Wahnsinn, Wut und Todessehnsucht – Motive und Marotten, Fixpunkte und Entwicklungen im Werk des Choreographen Johann Kresnik. In: Kraus, Hildegard 1990, S. 15.

So schrieb Georges Balanchine Geschichte, indem er seine klassischen Tänzer „off balance“ brachte und mit seinen musikerweiternden Choreographien, in denen Kresnik auch als Solist tanzte, im Bereich des Balletts neue ästhetische Formen fand. Martha Graham entwickelte im Bereich Modern Dance ihr Prinzip von „contraction“ und „release“, und Pina Bauschs Arbeiten erkennt man sofort an repetitiven Gesten der Tänzer.<sup>164</sup>

Für Johann Kresnik aber sind genau diese formalen, rein technischen Aspekte des Tanzes sekundär. Abstrakte Bewegungen ohne inhaltliche Aussage sind für ihn irrelevant. Er ist nur insoweit an der Entwicklung einer eigenen Bewegungssprache interessiert, als er sie für die Umsetzung seiner Bilder und Collagen benötigt. Die politische Aussage und die direkte, mitunter auch provozierende Ästhetik ist eindeutig sein primäres Anliegen. Obwohl Anja von Witzler Kresnik einen eigenen Tanzstil abspricht, spricht sie ihm dennoch einen eigenen Theaterstil zu:

Das Nichtvorhandensein einer solchen individuellen Tanzsprache bedeutet aber nicht, dass Kresniks Choreographien sich nicht durch ihre Einzigartigkeit auszeichnen oder dass es in seinen Stücken keinen Wiedererkennungswert gibt. Das genaue Gegenteil ist der Fall. Wenn irgendwo auf einer Bühne jemand hingebungsvoll in einer, ich zitiere, „50-Liter-Unterhose“ tanzt, die vorne und hinten vom Kostümbildner sorgfältig in Gelb- und Brauntönen gefärbt wurde, dann kann man davon ausgehen, dass es sich um ein Stück von Hans [sic] Kresnik handelt.

Und ebenso gilt: Wenn eine geschundene Kreatur auf der Bühne von sich selbst oder anderen bis ins äußerste Extrem getrieben wird, wenn diese schmerzhaft Zurichtung des Körpers, deren Zeuge der Zuschauer häufig mit durchaus mulmigen Gefühl ist, wenn diese Situation anfängt, sich so in das Hirn einzugraben, dass man plötzlich versteht und mitempfinden kann, was im Inneren dieser Figur vor sich geht, dann kann man ebenso sicher sein, dass es sich dabei um eine Kresnik-Inszenierung handelt.<sup>165</sup>

---

<sup>164</sup> Witzler, Anja von: Körper-Sprache bei Hans Kresnik. In: Enzelberger, Genia et al. (Hg.) 2009, S. 47.

<sup>165</sup> Witzler, Anja von: Körper-Sprache bei Hans Kresnik. In: Enzelberger, Genia et al. (Hg.) 2009, S. 47f.

#### 4.5. Wechselwirkungen zwischen Choreographischem Theater und Sprechtheater

Wurden bis jetzt ausschließlich die Abgrenzungen, aber auch Parallelen des Choreographischen Theaters zum Tanztheater erläutert, soll im Weiteren auf die Frage eingegangen werden, inwieweit Einflüsse des Sprechtheaters im Choreographischen Theater abzulesen sind und das Choreographische Theater Schauspiel-Regisseure beeinflusst hat.

Dabei wird hier nach Christopher Balme der Begriff *Sprechtheater* verwendet, da dieser wertfrei jene Theaterformen denotiert, „die sich im Gegensatz zu gesungenen oder zu getanzten Aufführungen vorrangig des gesprochenen Wortes bedienen“.<sup>166</sup> Der Begriff *Schauspieltheater* würde den Gegenstand zu eng fassen, da man hier meist von jenem Medium ausgeht, „indem das geschriebene Drama zur Aufführung gelangt“.<sup>167</sup> Spricht man in *Tanztheater* von Choreographie, so benennt man im *Sprechtheater* die Arbeit eines Regisseurs meist als *Inszenierung*. Bei Kresnik werden oft beide Begriffe gleichwertig angeführt.

Zusammenfassend kann man an dieser Stelle – für Kresniks diese Begrifflichkeiten sprengende Arbeitsweise scheint dies nicht unrelevant – festhalten, dass die Begriffe *Inszenierung* und *Regie* im Sprech- und Musiktheater verwendet werden, der Begriff *Choreographie* hingegen im Ballett und im Tanztheater.

Um auf ihre mögliche Verwendung bei Kresnik eingehen zu können, scheint es sinnvoll, die Begriffsdefinitionen etwas näher zu erläutern: Laut Claudia Jeschke handelt es sich bei dem Begriff *Choreographie* um die Strukturierung von Körperbewegungen: Der Choreograph stellt eine Auswahl von Bewegungen und Positionen zu einem Gesamtwerk zusammen; er ist es, der einen inhaltlichen wie auch formalen Bogen spannt. Jeschke betont außerdem, dass das Stück nach Fertigstellung vor Publikum gezeigt wird und in seinem Ablauf abgesprochen und

---

<sup>166</sup> Vgl. Balme, Christopher 2003. S. 18.

<sup>167</sup> Vgl. ebda.

wiederholbar sein muss.<sup>168</sup> Monika Woitas spricht ihrerseits auch dann von *Choreographie*, wenn das Stück auf musikalischen oder literarischen Vorlagen basiert:

Diese eben nicht mehr nur die Aufführung, sondern die Werkstruktur selbst formende Macht des Choreographen gilt auch dann, wenn eine bereits komponierte Musik oder eine literarische Vorgabe „vertanz“ wird – denn die Auswahl des Materials bleibt hier letztlich ebenso in den Händen des Choreographen wie dessen theatralische Konkretisierung, gleich ob Auftragskomposition, Symphonie oder Shakespeare-Drama.<sup>169</sup>

Woitas betont, dass bei der Regie die dramatischen bzw. musikdramatischen Texte, egal, in welcher Form der Bearbeitung, als *Bezugspunkte* erhalten bleiben, wo hingegen die Choreographie auf „die Erstellung eines primär durch Bewegung konstituierten, neuen *Textes* zielt“.<sup>170</sup> Laut Woitas lebt das Regietheater insofern gerade von jener Spannung zwischen Text und Inszenierung:

Anders formuliert: Heutiges Regietheater arbeitet größtenteils mit dem Prinzip der „Dekonstruktion“ eines gegebenen Textes, modernes Tanztheater hingegen favorisiert die auf Assoziationen basierende Montagetechnik, ist dem Prinzip der „Konstruktion“ verpflichtet. [...] Angesichts dieser Überschneidungen im Bereich der theatralen Mittel bleibt als verlässlicheres Unterscheidungskriterium möglicherweise nur der Werkbegriff, der im Tanztheater nie über das Verhältnis zu einem literarischen oder musikalischen „Text“ definiert wurde. Als ergänzende Ausdrucksform oder inspirierende Materialgrundlage verstanden, sollen diese Texte vor allem mimetische, assoziative oder motorische Reaktionen provozieren. Darin bestand und besteht ihr Wert für Choreographie. Die Grenzlinie zum zeitgenössischen Regietheater, das diese Autonomie der Inszenierung weitgehend adaptiert hat, verläuft fließend und kann allenfalls über den Grad der Bewegungsstilisierung, deren Stellenwert innerhalb der Darstellungsmittel oder mitunter nur noch über das Selbstverständnis des Künstlers greifbar werden.<sup>171</sup>

Diese Definition mag für viele Bereiche des zeitgenössischen Tanztheaters gelten, ebenso für die meisten Produktionen des Regietheaters. Im *Choreographischen Theater* jedoch, worin sich Elemente und Arbeitsmethoden überschneiden, ist eine exakte Trennung nicht möglich.

---

<sup>168</sup> Jeschke zitiert in : vgl. Rummerstorfer, Helga: Postmoderne Bewegungskunst – Tanzverständnis und Arbeitsweisen; Diplomarbeit; Wien: 2004, S. 8.

<sup>169</sup> Woitas, Monika: Regie und Choreographie. Ein Differenzierungsversuch und seine Grenzen. In: Jeschke, Claudia; Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung. Berlin: Verl. Vorwerk 8, 2000, S. 182

<sup>170</sup> vgl. Woitas, Monika: Regie und Choreographie. Ein Differenzierungsversuch und seine Grenzen. In: Jeschke, Claudia; Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung. Berlin: Verl. Vorwerk 8, 2000, S. 184

<sup>171</sup> Woitas, Monika: Regie und Choreographie. Ein Differenzierungsversuch und seine Grenzen. In: Jeschke, Claudia; Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung. Berlin: Verl. Vorwerk 8, 2000, S. 190

Meiner Ansicht nach liegt in der Verbindung eines bereits vorhandenen Textes bzw. Stoffes, gepaart mit einer daraus entwickelten neuen, eigenen Text-Körper-Konstruktion im Raum, Kresniks besonderes Merkmal zwischen Sprechtheater-Regie und Choreographie. Es ist daher konsequent im Werk des Künstlers, dass Kresnik nicht nur mit seinem eigenen Tanz-Ensemble, sondern immer wieder mit Schauspielerinnen und Schauspielern gearbeitet hat, sei es am Burgtheater in Wien oder an Thalia Theater und Schauspielhaus in Hamburg. Eingeladen, an diesen Häusern mit dem vorhandenen Schauspiel-Ensemble zu arbeiten, zu *inszenieren*, wurde in diesen Arbeiten nur zu deutlich, dass es einen eigenen Stil im Werk Kresniks gibt, der sich auch an den Sprechtheater *Inszenierungen* sofort erkennen lässt und die künstlerische Handschrift festzumachen scheint. Kresniks Arbeiten sind sowohl Inszenierungen als auch Choreographien. In der Folge stellt sich also die Frage, ob der grenzübergreifendere Begriff der *Szenographischen Inszenierungen* Kresniks typische Arbeitsweise präziser bezeichnen würde als der von ihm selbst so früh gewählte Begriff des *Choreographischen Theaters*.

## 4.6. Kresniks Arbeitsweise: Von der Skizze auf die Bühne

In diesem Kapitel soll ein Einblick in die Art und Weise, wie Kresnik arbeitet und probt, wie er seine Ideen umsetzt, gegeben werden. Es werden Kolleginnen und Kollegen, Tänzerinnen und Tänzer zu Wort kommen wie auch meine eigenen Erfahrungen als langjährige künstlerische Begleiterin und Beobachterin einfließen.

### 4.6.1. Umsetzung: Libretto – Szene – Bewegung – Musik

Über seine Arbeitsweise erzählt Johann Kresnik selbst anlässlich seiner Arbeit an *Picasso 2002* an der Volksbühne am Rosa Luxemburg Platz:

Ersteinmal geht es darum, was für ein Stück mache ich. Dieses Stück wird in ein Exposé oder Libretto aufgeteilt, meistens mit einem Schriftsteller oder Dramaturgen, egal ob es Schauspiel oder Oper ist. Aus diesem Libretto nehme ich die Szene raus und überlege mir, was ich damit sagen will. Das heißt, ich überleg, wie ich die Szene von der Bewegung her umsetzen will, um das Resultat zu erreichen, das ich haben will. Da gehört der Tänzer oder die Tänzerin dazu, weil viel über Improvisation entsteht. Wenn jemand Lust hat zu improvisieren, dann kann ich das sofort abnehmen und mir fällt auch mehr ein. Dazu gehört auch die Musik. Ohne Musik fällt mir meistens nichts ein, ich weiß auch nicht wieso. Es geht in erster Linie um die Umsetzung einer inhaltlichen Frage. Wie kann ein Körper auf den Inhalt reagieren, und was will ich damit sagen.  
[...] das Grundmodell eines Stücks, das ist das Exposé oder Libretto, der Bühnenraum, das Bühnenbild und das Kostüm. Dazu kommt dann noch die Musik.<sup>172</sup>

Kresnik braucht immer Musik. Er lässt sich einen Teil der für die Szene vorgesehenen Musik vorspielen, nie das ganze Stück, nur einige Takte, dann sagt er, dass das reiche, und beginnt zu arbeiten; so geht er Stück für Stück voran, bis die Szene und die Musik zu Ende sind. Der Komponist Livio Tragtenberg schreibt über die langjährige Zusammenarbeit:

Die Arbeit Johann Kresniks zeichnet sich durch seine Fähigkeit aus, jede Geste, jedes Objekt auf der Bühne zu einer neuen sinnlichen Erfahrung zu machen. Er hat ein tiefes Verständnis für Klang, Zeit, Rhythmus und Ausdruck. Johann Kresnik hat einen spezifischen Zugang, der immer präzise ist, wenn er einen musikalischen Vorschlag macht:

---

<sup>172</sup> Brüns, Holger 2001/2002, S. 47.

Der Musikvorrat muß die Bedeutungsebene erweitern, Oppositionen etablieren oder szenische Elemente verstärken.<sup>173</sup>

Er setzt oft ruhige Bewegungen gegen hektische Musik oder umgekehrt, so unterscheidet er zwischen den Zuständen eines Menschen, zwischen dem Innen und Außen. So kann die Musik hektisch sein, die Bewegungen jedoch ruhig – dann steht die Musik für den inneren Zustand, für das, was in der Person vorgeht, während das Ruhige das darstellt, was die Menschen von außen von dieser Person wahrnehmen.

#### 4.6.2. Übersetzung: formale Interpretation statt szenische Kopie

Oft sind Bilder der Anstoß für seine Szenenbilder, wie etwa bei *Picasso 2002*, wo er aus den Gliedmaßen der Tänzerinnen und Tänzer ohne reine Nachahmung das Bild *Guernika* formt, oder Dora Maar, die immer wieder mit Messern gespielt hat, sich auf der Bühne mit einer Schere die Finger abschneidet.

Wenn Kresnik sich beispielsweise mit einem bildenden Künstler wie Picasso beschäftigt, so geht es ihm nicht darum, dessen Bilder eins zu eins zu kopieren, sondern seine eigene Umsetzung für die Aussage des Kunstwerkes zu finden. Von Dora Maar, einer von Picassos Geliebten, gibt es zum Beispiel viele Bilder, auf denen der Künstler sie weinend gemalt hat. Eine weinende Frau auf der Bühne würde dem Ausdruck dieses Bildes nicht entsprechen. Kresnik löst die Situation, indem er den Darsteller des Picassos immer wieder der Figur der Dora Maar Wasser ins Gesicht spucken lässt. So sieht und setzt Kresnik Picassos weinende Dora Maar um.

---

<sup>173</sup> Tragtenberg, Livio: Komponieren für Johann Kresnik. In: In Ackermann, Uta (Hg.) 1999, S. 136.



Die Szenen in seinen Stücken entwickelt Kresnik immer am Tisch. Er hat das Bild fix fertig in seinem Kopf und bringt es in Form von einer Skizze auf Papier. Er zeichnet meist mit einem weichen Bleistift, hat aber auch immer Buntstifte dabei, gerne greift er auch in den Aschenbecher und verschmiert die Asche über das Blatt. Kresnik zeichnet während jeder Besprechungen zum Stück unentwegt Figuren und Skizzen. „Wenn der Inhalt einer Szene geklärt ist, Kresnik ein Bild für sich gefunden hat, mit dem er seine Idee umsetzen kann, beginnt die Arbeit an der Choreographie mit der Auswahl des Tänzers/der Tänzerin“, beschreibt Holger Brüns den Einstieg in die Szenenarbeit.<sup>174</sup>

#### 4.6.3. Schnelligkeit: Umbauten – Übergänge – Auftritte – Aktionen

---

<sup>174</sup> Ebd., S. 22.

Von Anfang an werden Umzüge, Umbauten oder Auftritte mit eingeplant, Übergänge sind Kresnik extrem wichtig und müssen schnell gehen; nichts darf zu lange dauern. Wenn ein Übergang zu lange dauert, wird ihm langweilig, dann muss eine andere Lösung überlegt werden oder die Szene wird ersetzt bzw. gestrichen. Der Künstler Gottfried Helnwein über die Zusammenarbeit mit Johann Kresnik:

Es gab von Anfang an keine überflüssigen Gespräche oder langwierigen Erklärungen. Hans' Vorgehen ist aggressiv und kompromißlos, und das hat sehr viel mit meiner Malerei gemeinsam. Wir kommen zwar aus verschiedenen Medien, aber unsere Intentionen, die Treibkraft, die hinter unserer Arbeit steht, sind wesentlich verwandt. Hans versteht meine Ideen und Entwürfe zu Bühnenbild und Kostümen sofort, akzeptiert vieles ohne langes Bereden, und umgekehrt greifen seine knapp vorgebrachten Wünsche und Vorstellungen bei mir.<sup>175</sup>

Es finden oft unterschiedliche Aktionen auf der Bühne gleichzeitig oder in schneller Folge statt, der Zuschauer erhält so unterschiedliche Informationen gleichzeitig. Jede Sequenz hat einen andren Antrieb, jede Aktion, jede Bewegung. Was man laut Holger Brüns durchaus als ein kennzeichnendes Merkmal für einen Stil in Kresniks Arbeit festmachen kann, „ist der Bewegungsfluß, der immer wieder unterbrochen wird. Sei es durch plötzliche Richtungswechsel, sei es durch winzige Pausen oder das Neuintieren einer Bewegung, immer wieder erscheinen abgehackte, ruckhafte Bewegungen.“<sup>176</sup>

Man kann daraus ableiten, dass es sich bei diesen plötzlichen Richtungswechseln oder abrupten Stops in der Bewegung, sowohl beim Tanz als auch im Schauspiel, um ein Charakteristikum von Kresniks Stil handelt. Ebenso die Zusammenstellung seiner *szenographischen Bilder*, in denen oft gleichzeitig unterschiedliche Szenen gezeigt und zusammengefügt werden. Es ist seine Sicht auf die Dinge, die er nicht einseitig darstellt, sondern in ihrer Vielschichtigkeit und Pluralität in simultanen Bildabläufen zum Ausdruck bringt. Der Zuschauer wird damit konfrontiert, sich in kurzer Zeit auf gleichzeitige und oft widersprüchliche Eindrücke einzulassen.

---

<sup>175</sup> Helnwein, Gottfried: Unsere Intentionen sind wesentlich verwandt. In: Kraus, Hildegard 1990, S. 87f.

<sup>176</sup> Brüns, Holger 2001/2002, S. 35.

#### 4.6.4. Teamarbeit

Kresnik arbeitet immer im Team, er braucht die Menschen um sich. Das Team findet sich meist um acht Uhr morgens ein. Kresnik ist dabei fast immer der Erste; man bespricht noch einmal die Ideen des gestrigen Abends, der gestrigen Nacht, die Assistentinnen und Assistenten organisieren bereits, und die Technik ist am Vorbereiten. Die Probe für die Tänzer und Schauspieler beginnt um zehn Uhr. Der Unterschied zwischen den Sparten ist, dass die Tänzerinnen und Tänzer vor der Probe noch ein Training haben. Das ist wichtig, damit sie sich aufwärmen können. Aber auch die Schauspielerinnen und Schauspieler lässt Kresnik auf verschiedene Arten aufwärmen: Da er häufig chorische Musikeinlagen verwendet, wird oft eine musikalische Probe am Beginn angesetzt; es kann aber auch vorkommen, dass er die Schauspielerinnen und Schauspieler improvisieren lässt oder ihnen Übungen vorgibt, damit sie warm werden.

Während der Probe ist ebenfalls das ganze Team anwesend, denn er arbeitet sehr schnell und deswegen ist es wichtig, dass von jeder Abteilung immer jemand anwesend ist; und so sitzen oft zehn bis zwanzig Personen in einer Reihe und etwas weiter vorne dann Kresnik alleine.

Kresnik probt meist von zehn bis fünfzehn Uhr, wobei sich die Besprechungen und Proben meist sehr lustig ausmachen, da Kresnik viel Humor und eine Vorliebe für Anekdoten hat. Nach einer kurzen Pause wird im Anschluss die Zeit der Abendproben für Teambesprechungen genutzt. Kresnik ist kein Choreograph, der sich nach der Probe zu Hause zurückzieht und für den nächsten Tag vorbereitet. Im Gegenteil, nach der Probe fängt der eigentliche Inszenierungsprozess erst an. Meist in einem für die Probenzeit gefundenen Lokal, das möglichst bis in die Morgenstunden geöffnet hat. Zu den Besprechungen finden sich bis auf die Akteure am Abend alle Beteiligten an der Produktion ein, Bühnenbildner und Kostümbildner, Komponist, Dramaturg, Autor und Assistenten (natürlich gibt es da manchmal Ausnahmen, wenn auch sehr selten). Jeder kann sich einbringen, auch wenn Kresnik letztendlich das letzte Wort hat, geht es sehr demokratisch zu.

Selbst Assistenten oder Hospitanten können zu Lösungen beitragen und ihre Ideen werden angehört. Kresnik sagt dazu in einem Interview mit Holger Brüns anlässlich seiner Arbeit an *Picasso*:

Also im Prinzip ist es eine Kollektivarbeit. Bei mir ist es nicht so wie das Sprichwort sagt, daß viele Köche den Brei verderben, überhaupt nicht. Ich arbeite unheimlich gerne mit vielen Leuten, alle bringen was rein. Und alle können mich auch auf Fehler aufmerksam machen. Also der Bühnenbildner kann sagen, das paßt nicht in meinen Raum rein. Und das verstehe ich, weil ich ja auch Bühnenbilder schon gemacht habe. Ja, ich lasse doch den Mitarbeitern von mir viel Freiheit. Ich bin kein sturer Denker in dem Sinne.<sup>177</sup>

Am Ende jeder Probenwoche, selbst nach der ersten, gibt es immer einen Durchlauf, das heißt, alle Szenen werden chronologisch durchgespielt, soweit sie bereits vorhanden sind. Dadurch bekommt Kresnik einen Überblick vom Bogen des Stückes: Wo fehlt was, wo muss man noch was ergänzen, was dauert zu lange etc. Natürlich sind die einzelnen Szenen vorerst nur grob angelegt, doch für Kresnik ist diese Form der kontinuierlichen Wiederholung des bereits vorhandenen Bild- und Szenenmaterials von essenzieller Bedeutung für den Gesamtprozess.

Kresnik ist leidenschaftlicher Schachspieler, das hilft ihm nicht zuletzt beim Lösen und Bewältigen von Herausforderungen und Problemen, die im Laufe der Probenarbeit auftreten. Bei technischen Schwierigkeiten werden die Szenen neu überdacht oder werden gestrichen. Er kann sich schnellstens von einem Szenen-Bild trennen, wenn er sieht, dass es auf der Bühne nicht funktioniert. Vielen Regisseuren fällt es oft schwer, solche Entscheidungen zu fällen, sie haben nicht mehr die notwendige Distanz, klammern sich an ihr Konzept, ihren Entwurf im Kopf. Wenn etwas nicht funktioniert, fliegt es bei Kresnik raus, und das kann auch eine lang geprobte Szene sein: Wenn sie nicht stimmt oder nicht mehr ins Gesamtbild passt, fliegt sie raus. Wenn die technischen Möglichkeiten oder Umsetzungen nicht funktionieren oder die Tänzerinnen und Tänzer nicht damit umgehen können, damit arbeiten können, ebenso. Kresnik probiert viel aus. Entsteht ein Problem, kommt er oft am nächsten Tag und sagt,

---

<sup>177</sup> Brüns, Holger 2001/2002, S. 48.

er habe die Lösung gefunden, und er verliert das Interesse an dieser Szene. „Die Szene als Schachaufgabe“ ist gelöst. Ihn interessiert die Herausforderung der Aufgabe und nicht die minutiöse Ausarbeitung. Um die muß sich der Tänzer selbst kümmern, sofern er es kann.<sup>178</sup>

Das „Putzen“ der Szenen überlässt er oft den TänzerInnen und AssistentInnen; ihm geht es um das Entwerfen eines Bildes und das Lösen von Problemen, die Feinheiten im Ausdruck, in der Sprache oder der Bewegungen interessieren ihn weniger.

Das ist die Arbeit, die erst kommt, wenn das Stück fast fertig ist. Dann fange ich an, einzeln mit jedem darüber zu diskutieren, was mir nicht paßt. Das sind dann Korrekturproben, und da gehe ich mehr in die Situation des Schauspiels rein. Also mehr vom Psychologischen drüber zu reden und zu sagen: „Du, das könnte hier ein bißchen weicher sein und das könnte da ein bißchen aggressiver sein.“ Auch vom Gesichtsausdruck her. Das kommt erst, wenn es fast fertig ist.<sup>179</sup>

Kresnik diskutiert nicht gerne mit den Akteuren auf der Probe, wenn zum Beispiel jemand wissen will, wie er sich denn jetzt fühlen solle, dann kommt oft die Ansage, dass er sich etwas suchen solle – und das für Kresnik obligate: „Jetzt mach mal!“ Kresnik beobachtet, was ihm die Tänzer anbieten, dann springt er auf, greift Bewegungen auf und zeigt vor, verändert, setzt sich wieder hin, betrachtet das Bild von außen.

Wenn es auf den Proben zu laut wird, vor allem bei den Endproben, und ein chaotisches Durcheinander herrscht, dann kann Kresnik auch mal laut werden; das ist dann meist sehr laut, seine Stimme hat die Kraft, dass er den gesamten Lärmpegel übertönt, und meist brüllt er den Satz: „Ich bin Karajan“, und fängt dann energisch an, ein Problem nach dem anderen im Befehlstone zu lösen. Tänzerin Regina Neuffer erinnert sich:

Die Arbeit an *Mars* erlebte ich 1982 nicht als Tänzerin mit, sondern – weil ich ein Kind erwartete – als Regieassistentin von Johann Kresnik. Es war eine sehr aufschlußreiche Erfahrung, ein Stück von „vorne“ entstehen zu sehen. Ich konnte verstehen, warum ein Choreograph manchmal „ausflippt“, wenn Tänzer ihre technischen oder sonstigen Probleme zu wichtig nehmen, während er gerade die große Linie in einer neuen Szene

---

<sup>178</sup> Bobrowski, Wladyslaw: Probenarbeit mit Johann Kresnik. In: Kraus, Hildegard 1990, S. 98.

<sup>179</sup> Brüns, Holger 2001/2002, S. 49.

entwirft, auf kreativer Suche ist und mit Details zu diesem Zeitpunkt nicht belästigt werden möchte. Ich habe gesehen, wie die müden, manchmal auch frustrierten Gesichter einzelner Tänzer einen Choreographen lähmen können, aber auch, wie ein immer wacher und mitdenkender Solist ihn zu Höchstleistungen stimulieren kann.<sup>180</sup>

Kresnik braucht das Gespräch und lange Runden am Abend. Jeder wirft etwas ein. Kresnik steckt an mit seiner Energie. Oft wird auch gestritten, aber Kresnik ist nicht nachtragend. Letztendlich findet sich immer eine Lösung.

#### 4.6.5. Arbeiten am Material: Angebot und Improvisation

Bei der Improvisation gibt Kresnik den Ausdruck vor, nicht die Form. Kresnik sagt oft, dass eine Szene nie mehr so gut wäre wie beim ersten Mal. Beim ersten Mal ist sie in einem rohen Zustand und enthält die Kraft einer Neuschöpfung. Auch ist die Tagesverfassung immer eine andere. Der Tänzer Wladyslaw Bobrowski meint dazu:

Manche Improvisationen, die unangekündigt und fast überfallsartig gefordert werden, sollen die Spontaneität unter Belastung fördern. Es sind Mutproben, Zeugnisse des Vertrauens in den Choreographen Johann Kresnik und Liebesbeweise zugleich. Oft sind es rohe Emotionen, bar jeder Form, die jeden Tänzer erschrecken müssen, weil sein tänzerisches Können dabei kaum etwas bedeutet. Er muß sich als Mensch entblößen, seine eigene Verletzlichkeit zulassen, um eine Ahnung von den Verletzungen der Bühnengestalt oder vielleicht auch des Choreographen selbst zu bekommen.<sup>181</sup>

Auch die Tänzerin Regine Fritschi sieht das ähnlich:

Das Anspornende in der Arbeit mit ihm ist, daß wir nicht stur eine Choreographie oder eine Idee ausführen müssen, sondern wir selbst auch sehr extreme Umsetzungsmöglichkeiten für eine Figur oder Szene anbieten können und sogar sollen.<sup>182</sup>

---

<sup>180</sup> Neuffer, Regina: Pirouette auf bloßem Knie oder Die Liebe zum Choreographischen Theater. Zehn Jahre Tänzerin bei Hans Kresnik. In: Kraus, Hildegard 1990, S.104f.

<sup>181</sup> Bobrowski, Wladyslaw: Probenarbeit mit Johann Kresnik. In: Kraus, Hildegard 1990, S. 95.

<sup>182</sup> Fritschi, Regine: „Macht mal was!“ In: Kraus Hildegard 1990, S. 111.

Kresnik macht mit seinen Bewegungen vor, wie er sich eine Szene vorstellt. Die Tänzerinnen und Tänzer versuchen das dann in ihre eigene Körpersprache umzusetzen und daraus ihre eigenen Bewegungen zu finden. Viele Bewegungen oder Einschränkungen von Bewegungen werden durch Kostüm, Bühne oder Requisiten vorgegeben (vor allem weil Kresnik gerne überdimensional große Requisiten einsetzt). Die Tänzerin Jeane Chaize über ihre Erfahrungen:

Die Gefahr, sich selbst bei der Arbeit mit Kresnik zu verletzen, beispielsweise Bänder- oder Muskelfaserriß, scheint mir geringer als bei anderen Tanzformen; die Gefahr, von einem Kollegen oder einer Requisite verletzt zu werden, ist dafür eindeutig größer – von Platzwunden bis zum Messerstich. Das liegt wohl an Kresniks Liebe zu Hektik und Chaos und seiner Abneigung gegen Harmonie.<sup>183</sup>

Kresnik gibt dem Darsteller zuerst einmal eine Vorlage aufgrund seiner Vorstellungen darüber, über welches Bewegungsmaterial dieser verfügt. Dann schaut er, was der Tänzer, der Schauspieler daraus macht, wie er das Angebotene mit seinem Körper erweitert, oder bietet ihm Neues an. Kresnik kann nicht mit jedem Tänzer, mit jeder Tänzerin die gleichen Bewegungen machen, da jeder Körper unterschiedlich ist.

Diese Vorlage gibt dem Tänzer die Möglichkeit, mich mit seinem Körper noch mehr zu unterstützen. Er soll selber Ideen kriegen, wie kann ich mich bewegen und wie kriege ich raus, was der Choreograf von mir will. Ich lasse viele Freiheiten, weil ich glaube, dass jeder, der auf der Bühne steht, versucht, das Beste aus seinem Körper herauszuholen. Und da lasse ich ihn auch dran arbeiten. Wenn mir was nicht paßt, dann verändere ich das wieder. Es gibt manchmal Momente, wo man während der Probe feststellt, das ist nicht das, was ich mir vorgestellt habe, dann muß man den Tänzer auch austauschen und mit einem anderen Körper weiterprobieren.<sup>184</sup>

---

<sup>183</sup> Chaize, Jeane: Wahlverwandtschaft. In: In Ackermann, Uta (Hg.) 1999, S. 114.

<sup>184</sup> Brüns, Holger 2001/2002, S. 49.

Sein langjähriger Assistent Maciej Miedzinski sagt über Kresniks Arbeitsweise:

Was er ganz genau vorgibt, das ist die Aussage der Szene. Der ist mit einem ganz bestimmten Rhythmus verbunden, ganz bestimmten musikalischen – und je nach dem schauspielerischen Vorgaben. Alles andere überläßt er den Tänzern. Nicht damit der das Gefühl hat, wie toll er improvisiert, sondern damit da auch ein Stück von ihm entsteht. Also nicht wie bei klassischem Ballett, wo man sagt: „Paßen Sie auf, ich habe mir das zu Hause überlegt, jetzt machen wir das und das und das“, und der Tänzer muß nachahmen und möglichst perfekt ausführen. Wo du nur die Kopie von einem Choreographen bist. Hier mußst du mitkreieren. Und es kann sein, daß der Tänzer vielleicht gar nicht das kann, was Hans verlangt. Dann läßt er ihm auch die Freiheit und sagt, OK, dann biete mir etwas an. Und wenn dann etwas kommt, was ihm gefällt, dann akzeptiert er es vollkommen. Oder er sagt, ja, aber ... und dann ändert er die Bewegung des Tänzers so, daß der nicht das Gefühl hat, es wird ihm alles weggenommen. Und trotzdem unterstützt diese Veränderung dann die Aussage, die der Choreograf machen will. Das ist natürlich auch ein Teil psychologische Arbeit, das ist klar, wie bei jeder Regie- oder choreographischen Arbeit.<sup>185</sup>

Über Kresniks Methode, Szenen statt Schritte zu choreographieren, von denen er von Beginn an eine deutliche Vorstellung hat, sich jedoch immer auf die konkreten Umsetzungsmöglichkeiten seiner Darstellerinnen und Darsteller einläßt, erzählt Miedzinski weiter:

[...] die Szene, die er dann rein choreographisch stellt, davon hat er eine bestimmte Vorstellung. – Na ja, es ist natürlich nie rein choreographisch. Es ist schon „choreographisches Theater“, er choreographiert eine Szene, nicht Schritte. Und wenn dann die Aussage nicht durchkommt, dann geht das nicht auf. Und erst dann sagt er vielleicht von einer Figur, „paß auf, was ich von dir erwarte, das ist das und das und das“. Und plötzlich ändert sich die Szene. In Gruppenchoreographien muß jeder Tänzer im Einzelnen das nicht unbedingt wissen. Natürlich hat so eine Gruppenszene eine bestimmte Aussage, eine bestimmte Funktion. Vielleicht es ist eine der berühmten Putzszenen. Die werden irgendwie so verpackt, daß es sowohl die Funktion erfüllt als auch eine Choreographie ist. Und das sind wichtige Sachen. Für Hans, wie für die Tänzer auch, denn die machen sich auch Sorgen, da ist es naß, wie schaffen wir das weg. Es ist so ein bißchen an alles denken.<sup>186</sup>

Miedzinski findet schon, dass es Bewegungen gibt, die für Kresnik typisch sind, nur können diese leider nicht alle so umsetzen, wie der Choreograph es vorzeigt. Für ihn sind das vogelartige, abgehackte Bewegungen, bei denen man sich stakkato artig bewegt, die dann auf der Bühne sehr harmonisch wirken können. Kresnik bricht auch ständig Bewegungen in einzelne kleine Stücke, dies hat etwas Zerstörerisches:

---

<sup>185</sup> Ebda., S. 55f.

<sup>186</sup> Brüns, Holger 2001/2002, S. 56.

[...] Aber eben nicht um jetzt die Choreographie zu zerstören. Es gibt bei ihm auch die schöne langgezogene Phrase, [...] Das gehört nicht zu jedem Stück, aber ich glaube, dieses Abbrechen, von allem was ganz klar ist, das ist etwas ganz typisches für ihn. Genau wie ein Maler, der am Anfang seiner Ausbildung lernt, alles ganz genau zu zeichnen. Das ist alles Technik. Und irgendwann kommt ihm zu Bewußtsein, was ich da mache, das ist alles nur Abbildung, also langweilig, und da versucht er dann seine eigenen Bilder zu brechen. Und da entsteht dann etwas ganz spannendes und aussagekräftiges. Deswegen zeichnet Hans auch so viel. Manchmal auf den Zeichnungen, da ist die Szene ganz klar und sagen wir mal ästhetisch schön. Aber es ist nur die Aussage, die er zeichnet, nur das Bild, aber wie es dazu kommt, wie das ausgestaltet wird, das ist eine andere Geschichte.<sup>187</sup>

Wenn Kresnik die angebotene Bewegung eines Tänzers aufnimmt, sie verfremdet, dann verbucht dieser das als Erfolg.

#### 4.6.6. Chronologie – Raum – Kostüme

Kresnik geht immer chronologisch im Stück vor. Die Probensituation soll der Bühnensituation möglichst nahe kommen. Die Bühnenbildnerin Penelope Wehrli über ihre Erfahrungen mit Kresnik:

Hans sitzt das erste Mal am Modell und sieht in die Mikrowelt. Er brummt vor sich hin: „Hm, ja, das kann ich mir vorstellen.“ Er sagt nie viel. Ich habe mich daran gewöhnt. Er muß diesen Raum erst einmal verdauen, ihn in sich entfalten lassen. Mit dem Raum erweitert sich die Phantasie für seine Bilder. Dann die ersten Fragen. Könnte ein Pissoir auch als Auftritt funktionieren, für einen Geburtsvorgang zum Beispiel? Oder: Wieviel Platz hat er zwischen den Auftritten und der Rückwand? In Metern? Später, auf der Probebühne ist er der, der mich mit meinen Maßangaben korrigiert. Er ist erschreckend genau, auch was Zeit angeht.<sup>188</sup>

Im Raum, scheint mir, denkt er in Schritten, die wiederum einen bestimmten Zeit-Takt haben. Ein Tänzer eben? Am ersten Probentag durchschreitet er immer wieder den Raum, um ihn sich in Zeit-Schritten einzuverleiben.<sup>189</sup>

Bei Kresnik tragen sowohl Tänzer als auch Schauspieler Probenkostüme, die den Originalkostümen möglichst nahe kommen sollen. Dies ist beim Tanz eher unüblich, da wird meist in bequemer Trainingskleidung geprobt. Die Ideen für seine Szenenbilder sollen so schnell wie möglich umgesetzt werden. Die

---

<sup>187</sup> Ebda., S. 57.

<sup>188</sup> Wehrli, Penelope: Wer ist das Ungeheuer? Das werdende Stück oder sein Domteur?. In: In Ackermann, Uta (Hg.): Johann Kresnik und sein Choreographisches Theater; Berlin: Henschel, 1999. S. 125f.

<sup>189</sup> Wehrli, Penelope: Wer ist das Ungeheuer? Das werdende Stück oder sein Domteur?. In: In Ackermann, Uta (Hg.): Johann Kresnik und sein Choreographisches Theater; Berlin: Henschel, 1999. S. 126.

Kostümbildner sind immer während der Proben anwesend, meist ein großes Team, damit man sofort auf Ideen oder Änderungen reagieren kann.

#### 4.6.7. Auswahl der Besetzung

Die Akteure erfahren erst kurz vor Beginn der Probenzeit, welche Rolle sie spielen. Im Vordergrund steht bei der Besetzung einer Rolle nicht das technische Können oder die Tatsache, ob jemand alt oder jung ist, sondern viel mehr der Antrieb des Darstellers, diese Rolle zu verkörpern. Zur Auswahl des Tänzers, der Tänzerin schreibt Holger Brüns: „Dabei steht nicht die Technik, das Können im Vordergrund, vielmehr geht es um Bewegungsqualitäten, darum ‚wie sich ein Tänzer bewegt‘.“<sup>190</sup> Mit dem Körper des Tänzers, der Tänzerin, so Brüns, „die die Rolle dann tanzen soll, beginnt Kresnik zu ‚denken‘, das heißt, er versucht für diesen Körper Bewegungen zu finden, die den von ihm beabsichtigten Inhalt vermitteln. [...] Er überläßt es dem Tänzer/ der Tänzerin, diese Bewegung später mit Inhalt, mit Antrieb zu füllen.“<sup>191</sup>

Kresnik geht dabei sowohl sehr respektvoll mit den Darstellern, aber auch der dargestellten Figur um; er respektiert die Integrität der Persönlichkeit. Er sieht stets den Menschen, der sich mit seinem Körper ausdrückt, meint auch Anja von Witzler;

nicht einen Körper, der losgelöst von einer Identität, Eigenleben gewinnt. Mit dieser Arbeitsweise distanziert er sich klar von einem Verständnis, das den Körper als formbares Material dem Willen des Regisseurs und Choreographen unterwirft. Indem er dem Körper seine Integrität läßt, läßt er ihm auch seine Würde, das Individuelle einer eigenen Geschichte.<sup>192</sup>

---

<sup>190</sup> Ebda., S. 22.

<sup>191</sup> Ebda., S. 23.

<sup>192</sup> Witzler, Anja von: Johann Kreniks Choreographisches Theater. In: Ackermann, Uta (Hg.) 1999, S. 15.

## 5. Die Analysen

Folgende Inszenierungen wurden für die Analysen ausgewählt, da sie in einer Zeitspanne von fast 20 Jahren auf charakteristische Weise Kresniks Theater widerspiegeln: *Ulrike Meinhof* (1990), *Richard III.* (1999), *Aller Seelen* (2000), *Jura Soyfer* (2009).<sup>193</sup> Alle Inszenierungen werden in einem ersten Schritt inhaltlich vorgestellt, im zweiten Schritt auf Basis der bisherigen Erläuterungen einer inhaltlichen Überprüfung unterzogen.

Bereits nach der ersten Sichtung dieser Inszenierungen wurde deutlich, dass sie Gemeinsamkeiten aufweisen, auch wenn sie unter unterschiedlichen Produktionsbedingungen entstanden waren. Zur Beantwortung der Frage, ob sich aus dem Inszenierungsmaterial der Begriff *Szenographisches Theater* herausarbeiten lässt, wurden mehrere Kategorien entwickelt. Die festgelegten Kategorien ergänzen bzw. überschneiden sich teilweise und sind daher bewusst in einer gewissen Offenheit formuliert. Dadurch werden eine flexiblere Anpassung an die Untersuchungsgegenstände und ein breiterer Beschreibungshorizont ermöglicht.

*Kategorie Akteure*<sup>194</sup>: Um welche Art von Darsteller handelt es sich bei dieser Inszenierung (Tänzer, Schauspieler, Sänger, Laien)? Wie treten die Akteure in Erscheinung? Was wird von ihnen verlangt? Welche Aufgaben und Rollen werden ihnen zugesprochen?

*Kategorie Thema*: Welches Thema wird behandelt? Basiert das Stück auf einer Biographie? In dieser Kategorie geht es außerdem um Begriffe wie Erinnerung, Gedächtnis, Gedenken und Präsenz der Toten.

---

<sup>193</sup> Die genaue Erläuterung der Auswahl wurde bereits in der Einleitung Seite 13 f. beschrieben.

<sup>194</sup> In dieser Arbeit wird der Terminus *Akteur/Akteure* als Sammelbegriff für (Tänzer, Sänger, Schauspieler, Laien und Statisten) geführt.

*Kategorie Dramaturgie:* Worin besteht Kresniks unverwechselbare ästhetische Verfahrensweise mit dem Material? Wie wird mit der Thematik des Stückes z.B. Biographien umgegangen? Gibt es dramaturgische Kunstgriffe? In dieser Kategorie soll dargestellt werden, was für Material der Inszenierung jeweils zu Grunde liegt: biographisches, autobiographisches, dokumentarisches Material oder ein Damentext?

*Kategorie Szenographie:* In dieser Kategorie wird der Begriff *Szenographie* umfassend für die Bereiche Bühne, Kostüme und Requisiten verwendet. Wie sieht die Ausstattung der Inszenierung aus? Was erfährt der Zuschauer durch die Ikonografie der Szenographie? Was für Requisiten werden verwendet und wie werden sie eingesetzt? Gibt es Überhöhungen in der Ausstattung und den Kostümen? Werden die Akteure durch das Kostüm oder Bühnenbild in ihren Bewegungsmöglichkeiten eingeschränkt oder absichtlich behindert? Finden sich Zitate aus der bildenden Kunst im Bühnenbild? Findet Überhöhung oder Umkodierung in der Ausstattung statt?

*Kategorie Sprache/ Musik:* Wie sieht das Verhältnis zwischen Text und Choreographie aus? Wie und wann wird Sprache (Muttersprache) in der Inszenierung verwendet? Wie wird Musik eingesetzt: als Collage vorhandener Musikstücke oder als eine eigens für die Inszenierung geschaffene Kompositionen? Welche Instrumente werden verwendet?

*Kategorie Körper:* Wie wird mit der unterschiedlichen Körperlichkeit der Akteure in der Inszenierung gearbeitet? Werden bestimmte Körper (alt, vernarbt, dick, etc.) gezielt für Szenen inhaltlich und ästhetisch eingesetzt? Werden Körper verfremdet? Lassen sich bei Kresnik bestimmte Körperkonzepte, Körperbilder, Körpertechniken festmachen?

Die ausgewählten Szenen der Inszenierungen werden deskriptiv beleuchtet. Die Analysekategorien sind dabei auf alle Untersuchungsgegenstände anwendbar. Die Charakteristika der Inszenierungen werden herausgearbeitet und ermöglichen es, zum Abschluss der vorliegenden Arbeit Kresniks *Szenographisches Theater* zu charakterisieren und zu definieren.

### 5.1. *Ulrike Meinhof* (1990)

*Ulrike Meinhof*<sup>195</sup> gilt als eine der wichtigsten und bekanntesten Arbeiten von Johann Kresnik. Die Uraufführung findet 1990 am Theater Bremen statt, wohin er nach zehn Jahren am Theater Heidelberg mit seiner Compagnie zurückgekehrt war. Die Uraufführung ist ein großer Erfolg. Die Produktion wird im selben Jahr beim Berliner Theatertreffen gezeigt, Kresnik erhält dafür den Berliner Theaterpreis. *Ulrike Meinhof* wird zu zahlreichen nationalen als auch internationalen Festivals und Gastspielen eingeladen. In thematischem Zusammenhang mit *Rosa Luxemburg* (1993), ebenfalls in der Regie von Kresnik mit dem Ensemble der Berliner Volksbühne, werden 1993 zwanzig Vorstellungen von *Ulrike Meinhof* mit seiner Bremer Compagnie – sozusagen als Vorgriff auf das Engagement Kresniks und seiner Gruppe – in Berlin gezeigt. In einer Kurzkritik im Tagesspiegel vom 8.11.1993 ist zu lesen:

[...] Das Stück „Ulrike Meinhof“ von 1990 ist nicht weniger plakativ als das neue „Rosa Luxemburg“ – Stück, aber da es von Kresniks Bremer Truppe getanzt wird, ist seine künstlerische Wirkung viel stärker. Der Bremer Senat lieferte anschließend Kresnik samt seinen Tänzern an Berlin aus, und Kultursenator Roloff-Momin begrüßte den Theatermacher als Neugewinn für die Volksbühne. Das Berliner Kresnik-Engagement scheint also glücklich unter Dach und Fach. (bf)<sup>196</sup>

---

<sup>195</sup> *Ulrike Meinhof*. Choreographisches Theater von Johann Kresnik. Theater Bremen. Uraufführung 10. Februar 1990. Inszenierung/Choreographie: Johann Kresnik, Musik: Serge Weber, Bühnenbild/Kostüme: Penelope Wehrli, Mitarbeit/Choreographie, Dramaturgie: Mario Krebs, Choreographische Assistenz: Maciej Miedzinski, Produktionsassistenz: Bettina Rochow; mit: Margaret Huggenberger/Susanana Ibanez (Ulrike Meinhof 1990), Amy Coleman, Regine Fritsch (Ulrike Meinhof), Joachim Siska (Klaus Rainer Röhl), Gernot Frischling (Baader), Pearl Potts-Seppanen (Ensslin), in wechselnden Rollen: Susan Barnett, Pearl Potts-Seppanen, Christina Johnson, Bettina Fricke-Macedo, Barbara Sternberger-Lehr, Margaret Huggenberger, Jeffrey Seppanen, Henry Bailey, Lothar Hammes, Joachim Siska, Gernot Frischling, Thomas Lehnhart, Jean Chaize, Roberto Giovanetti, Rüdiger Kühmstedt, Maverick Quek. Geigerin: Ortrun Zimmeck. Die Aussagen über diese Inszenierung basieren auf dem Regiebuch von Johann Kresnik und einem Videomitschnitt aus dem Jahr 1990.

<sup>196</sup> Bilder die Bleiben. In: Tagesspiegel, 8.11.1993.

Das Stück *Ulrike Meinhof* wurde im Herbst 1989 konzipiert – dem Jahr des Mauerfalls und der Wiedervereinigung in Deutschland – und setzt sich mit der deutschen Wirklichkeit des Jahres 1990 auseinander. Als Kresnik das Stück 1993 mit nach Berlin an die Volksbühne nimmt, löst dies eine heftige Kulturdebatte über die Entscheidung von Frank Castorf aus, Kresniks choreographisches Ensemble fix nach Berlin zu holen. Der Journalist Detlef Friedrich zitiert Kresnik in der Berliner Zeitung angesichts dieses Medienrummels um seine Bestellung an der Volksbühne wie folgt:

„Ich gehöre nach Berlin, in diese Stadt, die die Wiedervereinigung mit sich selbst ausgeht und neue Barrikaden errichtet.“ Wenn die Politiker ihn [Kresnik] weiter „anpinkeln“, dann werde er „zurückpinkeln“.<sup>197</sup>

Dieses Zeitungszitat ist auch ein Beispiel für Kresniks mitunter provozierendes öffentliches Auftreten. Der Autor und Dramaturg von *Ulrike Meinhof* Mario Krebs erinnert sich an die erste Begegnung mit Kresnik:

Unsere erste Begegnung: Ein Händedruck wie ein Schraubstock. Eine Stimme wie die Trompeten von Jericho. So einer weckt Friedhöfe auf. Ein Lachen wie ein Orkan, Widerstand zwecklos.<sup>198</sup>

Mario Krebs hat Bedenken, ein biographisches Stück über Ulrike Meinhof zu schreiben, da er der Ansicht ist, dass sich die Biographie eines Menschen gegen alles Szenische sperre. Ein Lebensrhythmus folge anderen Gesetzen als jenen der Theater-Dramaturgie:

Schon zu Beginn der Arbeit kehren die gefürchteten Zweifel wieder: Schlüsselszenen einer Biografie ergeben keine Handlung, und die Psychologisierung der Figur ließe keinen Platz für das, was an ihrer Geschichte ebenso Anteil hatte. Doch wie sind jene Zustände darzustellen, die Ulrike Meinhof keine Ruhe ließen?<sup>199</sup>

Johann Kresnik besteht auf der Erzählform einer Biographie. Ihn interessiert, wie Ulrike Meinhof die Welt im Heute sehen würde, wenn sie noch am Leben wäre?

---

<sup>197</sup> Friedrich, Detlef: Leben und Auferstehung der Ulrike M. – Großes Willkommen für Johann Kresniks Bremer Tanz-Compagnie an der Berliner Volksbühne. In: Berliner Zeitung, 8.11.1993.

<sup>198</sup> Krebs, Mario: Gewaltige Strecken durch zerklüftete Landschaften. In: Kraus Hildegard 1990, S. 115.

<sup>199</sup> Ebda., S. 117.

Würde sie ihr Leben, wie sie es gelebt hat, wofür sie gekämpft hat, als gescheitert ansehen? Welche Utopien und Träume hatte sie; und welche hätte sie, wenn sie eine alte Frau wäre?<sup>200</sup> Während der Arbeit von Kresnik und Krebs an *Ulrike Meinhof* beginnen sich die politischen Ereignisse in Deutschland zu überschlagen. Die Thematik und der Teil der deutschen Geschichte, mit der sie sich beschäftigen, bekommt ungeheure Aktualität, die Mario Krebs wie folgt beschreibt:

Während wir arbeiten, überschlagen sich die Ereignisse in der DDR. Stalins Epigonen verlassen die Bühne, einer nach dem anderen. Und endlich wird ihr Stück vollständig abgesetzt. Doch was folgt nun? Keiner von uns mag die Euphorie teilen, die sich auf den Fernsehschirmen breit macht. Die Bundesrepublik als non plus ultra, als das gelobte Land, nach dem nun alle dürsten sollen? Plötzlich erscheint uns, was Ulrike Meinhof über Adenauer und seine Zeit schrieb, gar nicht mehr so fern. Ein erster Ansatz kristallisiert sich heraus: Wir wollen Ulrike Meinhof zurückkehren lassen in dieses neue alte Deutschland. Mit Kresnik Szenen zu entwickeln, heißt, auf eine Reise zu gehen, ganz tief nach innen, in Gegenden, um die man sonst gerne einen Bogen macht.<sup>201</sup>

Krebs und Kresnik entscheiden sich für einen dramaturgischen Kunstgriff, den Kresnik bereits in der Inszenierung *Sylvia Plath 1985* angewendet hatte. Er verdoppelt die Figur der Lyrikerin, um die Spaltung ihrer Persönlichkeit – auf der einen Seite ein emanzipierter und kreativer Geist und auf der anderen Seite die ihren Ehemann, den Lyriker Ted Hughes vergötternde Ehefrau – besser darstellen zu können.<sup>202</sup> In *Ulrike Meinhof* teilt Krebs die Figur der Ulrike Meinhof auf drei Tänzerinnen auf: die alte Ulrike Meinhof im Jahr 1990 (Margaret Huggenberger), Ulrike Meinhof I (Amy Coleman) und Ulrike Meinhof II (Regine Fritschi). Durch diese Vervielfältigung der Hauptperson versucht Kresnik, der Doppelexistenz zwischen Mutter und Terroristin Rechnung zu tragen. Die weiteren Rollen werden von den TänzerInnen seines *Choreographischen Theaters* verkörpert. Es gibt keine SchauspielerInnen oder StatistInnen. Die Geigerin Ortrun Zimmek begleitet die TänzerInnen live auf der Bühne.

---

<sup>200</sup> Ebd., S. 117 ff.

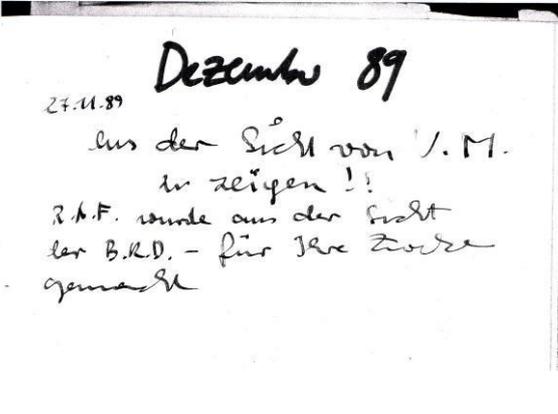
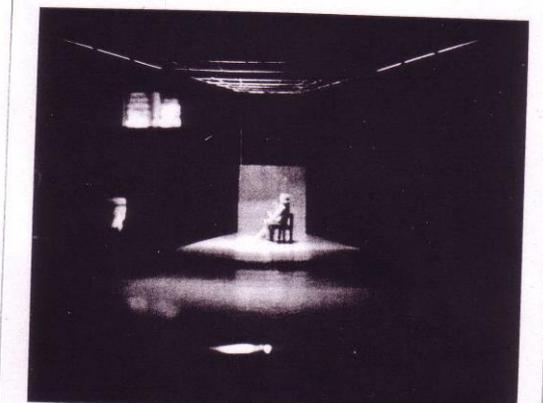
<sup>201</sup> Ebd., S. 118f.

<sup>202</sup> Vgl. Schmidt, Jochen: Wahnsinn, Wut und Todessehnsucht – Motive und Marotten, Fixpunkte und Entwicklungen im Werk des Choreographen Johann Kresnik. In: Kraus, Hildegard 1990, S. 32.

### 5.1.1. Der Werdegang von der Journalistin zur RAF-Terroristin

Die Inszenierung von *Ulrike Meinhof* besteht aus drei Teilen und basiert auf der Biographie der Journalistin und RAF-Mitgliedes Ulrike Meinhof, die 1976 in der Haftanstalt Stammheim tot in ihrer Zelle aufgefunden wird. Es beginnt mit einem Prolog: Der Vorhang vor der Bühne ist in den Farben schwarz, rot, gold gestaltet und symbolisiert die Fahne der Bundesrepublik Deutschland. Oben auf der Beleuchtungsbrücke sitzt Ulrike Meinhof II und schreibt an einer Schreibmaschine. Man hört das Klappern. Sie schreibt Flugblätter. Sie sitzt isoliert da oben, das Publikum kann sie von unten aus den Sitzreihen beobachten. Im Laufe des Abends werden diese Flugblätter auf das Publikum im Zuschauerraum nieder segeln.

Das Stück beginnt: Es öffnet sich eine hintere Saaltür im Zuschauerraum und Ulrike Meinhof 1990 tritt, begleitet von einer Geigerin, in einem gleißenden Lichtkegel auf. Die Pforten des Jenseits öffnen sich sozusagen, und Ulrike Meinhof 1990 kehrt als Tote und fast 60ig-Jährige zurück. Der Vorhang geht auf, und Ulrike Meinhof 1990 geht über die Bühne zum hinteren Bühnenrand und setzt sich dort vor einen Mauerabschnitt auf einen Stuhl und beobachtet das Treiben auf der Bühne. Dieser kurze Mauerteil lässt Assoziationen einerseits zur Berliner Mauer, aber auch zu Stammheim und ihrer Isolationshaft zu.

 <p>Dezember 89 27.11.89 aus der Sicht von U. M. zu zeigen !! R.A.F. wurde aus der Sicht der B.R.D. - für ihre Zwecke gemacht</p>	
<p><b>Abbildung 10: Regiebuch zu <i>Ulrike Meinhof</i> von Hans Kresnik, Seite 1, mit handschriftlicher Bemerkung: „Dezember 89; 27.11.89; aus der Sicht von U.: zu zeigen!! R.A.F. wurde aus der Sicht der B.R.D. – für ihre Zwecke gemacht“; Quelle: Kresnik privat</b></p>	<p><b>Abbildung 11: Polaroidfoto im Regiebuch zu <i>Ulrike Meinhof</i> von Hans Kresnik, Seite 5; alte Ulrike Meinhof 1990 sitzt vor der Mauer; Quelle: Kresnik privat</b></p>

Der Bühnenboden ist übersät mit Hamburger-Schachteln und Plastikbechern. Die Tänzer robben nun in Einheitskleidung – die Männer tragen graue Anzüge und die Frauen jeweils die gleichen blumengemusterten Sommerkleider – über die Bühne durch den ganzen Junk-Food-Müll. Sie schlingen gierig Hamburger in sich hinein, laufen nach hinten zu zwei Waschbecken und kotzen das soeben Gegessene wieder raus. Es folgt der Auftritt von einem Tänzer als Gottlieb Wendehals, der das Ensemble zu seiner „Polonaise Blankenese“ animiert. Hinter der Partygesellschaft treten DDR-Bürger mit Transparenten „Deutschland einig Vaterland“ auf, ihnen werden 100-DM-Scheine in den Mund gestopft, sie werden sozusagen mundtot gemacht, dann dürfen sie mit den Transparenten den Müll von der Bühne schieben. Begleitet von *Blau blüht der Enzian*, von einem als Heino verkleideten Tänzer dargestellt, das Lied von Band eingespielt, tanzen Stalin und Hitler zusammen in einer überdimensionalen Lederhose eine obszöne Polka. Claudia Petzold beschreibt den Ablauf in ihrer Kritik „Die Würde des Menschen ist antastbar“ vom 8.11.1993 wie folgt:

Unter Krämpfen windet sich eine Gruppe von Ossis synchron über den Bühnenboden. Sie frißt und würgt die Produkte der amerikanischen „Hamburger“ – Eßkultur in sich hinein, um sie sogleich wieder auszukotzen. Demonstranten marschieren auf und tragen die Losung „Deutschland einig Vaterland“ vor sich her. Die Transparente verwandeln sich zu Kehrbesen, mit denen die Ostdeutschen –Hundert-Mark-Scheine zwischen den Zähnen – den Dreck über die Rampe hinweg in den Zuschauerraum schieben. Am Rande stehend betrachtet die blasse, gealterte Ulrike Meinhof ängstlich und angewidert zugleich das Versickern der Revolution in der Konsumüberschwemmung.<sup>203</sup>



**Abbildung 12: „Die Mc Donalds Gesellschaft“, Regiebuch zu *Ulrike Meinhof* von Johann Kresnik, Seite 6**



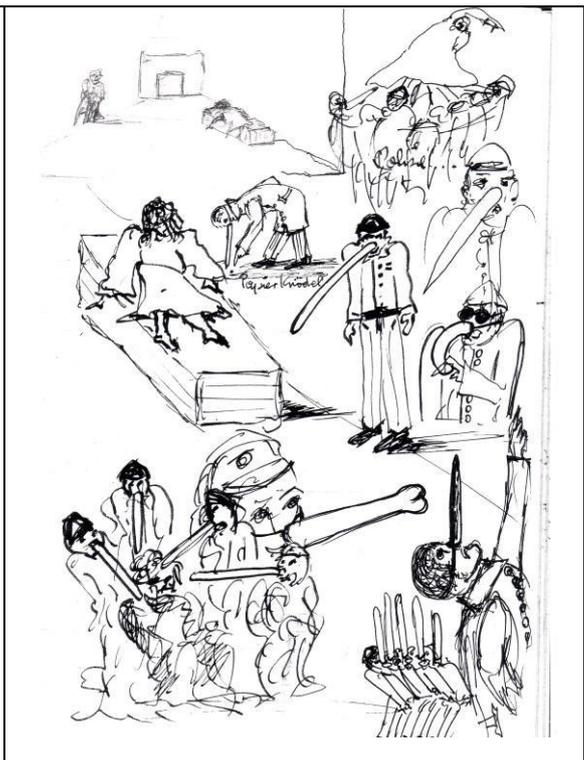
**Abbildung 13: „Die Stunde der Stars“, Regiebuch zu *Ulrike Meinhof* von Johann Kresnik, Seite 8, mit handschriftlicher Bemerkung: „Die Stunde der Stars; Roy Black“; Quelle: Kresnik privat**

<sup>203</sup> Petzold, Claudia: Die Würde des Menschen ist antastbar – Das choreographische Theater Johann Kresniks mit „Ulrike Meinhof an der Berliner Volksbühne“. In: Neue Zeit, 8.11.1993.



**Abbildung 14: „Hitler und Stalin tanzen Polka“; Regiebuch zu *Ulrike Meinhof* von Johann Kresnik, Seite 27, mit handschriftlicher Bemerkung: „Bild-Zeitung/U. M. lernt den Kindern in der Schule – das Grundgesetz sprechen! Sprünge Vorhang grüne Zeitung; alte Frau-Solo; Fresser – am Boden rollend kommen auf die Bühne. hinterlassen Müll; Solo alte Frau; kotzen – mit U. M. tanzen. erkennen, Händewaschen; Kassetten; Cowboy (durchgestrichen) + Hitler. Stalin + -, - in einer Lederhose mit Heino ...“; Quelle: Kresnik privat**

Als nächstes folgt in dieser Musikrevue ein Tänzer mit Roy Blacks Song *Ganz in Weiß*. Ulrike Meinhof 1990 bekommt einen Brautschleier aufgesetzt und muss mit Uncle Sam tanzen. Zuletzt tritt eine Tänzerin als Katja Ebstein mit *Es war einmal ein Jäger* auf und das Ensemble macht dazu eine Schunkelreihe. Die deutsche Kleinbürgerlichkeit, aber auch eine naive Partygesellschaft mit ihrem latenten Nationalismus wird durch die Schlagerparade bloßgestellt. Mit der *Polonaise Blankenese* gehen alle ab und die Stimmung wechselt in den zweiten Teil des Stückes.

 <p>Deutsche Wochenzeitung</p> <p>„Wenn wir schreiben ‚Sei‘ an ‚Du‘“ heißt die neue Produktion des beliebtesten und erfolgreichsten deutschen Sängers Helmut. Doch seine neue Musikassistentin droht zum Skandal zu werden. Eindrucksvoll vorgetragen werden nämlich alle drei Strophen des Liedes der Deutschen, unserer Nationalhymne. Linke aller Schattierungen sehen darin insbesondere aufgrund der historischen Ereignisse in Berlin eine Provokation. Schon vor über 10 Jahren wurde die „Hitler-Version“ des Deutschlandliedes „aus dem Verkehr gezogen“. Jetzt ist es endlich gelungen, diese mächtige Fassung des Deutschlandliedes der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Die MC unter DM 22... Es erklingen ferner das „Schmierlied“, „Ostpreußenlied“, „Südseerlied“, „Wir sind durch Deutschland gezogen“ u. a. u.</p> <p>U.M. tanzt mit Onkel Sam über Gildo ganz in Weis wie eine steife Mumie</p>	
<p><b>Abbildung 15: Skizze zu „Meinhof tanzt mit Uncle Sam“; Regiebuch zu <i>Ulrike Meinhof</i> von Johann Kresnik, Seite 28; mit handschriftlicher Bemerkung: „U. M. tanzt mit Onkel Sam; Rex Gildo „Ganz in Weis“ wie eine steife Mumie“; Quelle: Kresnik privat</b></p>	<p><b>Abbildung 16: Skizze zu „Meinhof liegt am Bett“; Regiebuch zu <i>Ulrike Meinhof</i> von Johann Kresnik, Seite 29; mit handschriftlicher Bemerkung: „Polizei ...; Papierknödel“; Quelle: Kresnik privat</b></p>

Zweiter Teil: Ulrike Meinhof I wird in einem grauen Gefängniskleid auf ein Bett gelegt. Es folgt ein Solo mit Papierbögen, während dessen sie immer wieder Papier frisst und es ausspuckt. Als Reminiszenz auf die vermeintliche Nazi-Vergangenheit ihres Vaters tanzen ein SS-Mann, ein Bundeswehrsoldat und ein Türke zu Sambarhythmen. Danach tritt ihr Ehemann Klaus Röhl in Erscheinung. Zuerst wirbt er mit einem Blumenstrauß um sie. Dann ernennt er sie zur Chefredakteurin seiner Apo<sup>204</sup>-Zeitschrift *konkret*. Letztendlich zerpflückt er ihre Artikel im wahrsten Sinne des Wortes, indem er das Papier zu kleine Kügelchen zerkaut und Ulrike Meinhof I ins Gesicht spuckt. In der nächsten Szene geht Ulrike Meinhof I zu Fabrikarbeiterinnen und versucht unter ihre Mützen zu sehen, um zu wissen, was in ihren Köpfen vorgeht. Röhl holt sie aber von diesen weg und führt

<sup>204</sup> Abkürzung für Außerparlamentarische Opposition.

sie in die gehobene Gesellschaft, dargestellt durch Badekleidung und Pelzmäntel, ein. Ulrike Meinhof I wird vom linken Establishment zur Prinzessin erkoren, indem ihr ein rosa Taftkleid angezogen und eine Krone aufgesetzt wird. Claudia Petzold beschreibt diesen Teil folgendermaßen:

Kresnik zeigt die Meinhof erstickend unter einem Pelzberg der linken Politschickeria, die ihr Aufbegehren als Mode denunziert, er zeigt sie zerbrechend am deutschen Provinzialismus und Kleingeist und schließlich im Hochsicherheitstrakt von Stammheim.<sup>205</sup>

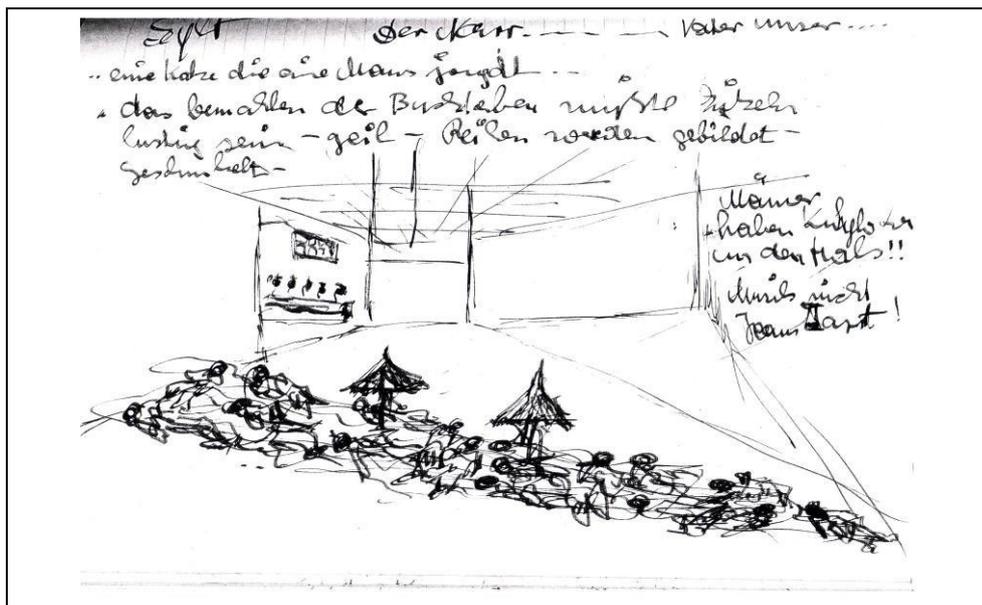
Unter diese Gesellschaft schummeln sich auch Andreas Baader und Gudrun Ensslin, erkennbar an Lederjacken und Sonnenbrillen, und formieren sich langsam zu einer Gruppe. Ulrike Meinhof I will die deutsche Bevölkerung studieren und trifft auf ein überfressenes Ehepaar mit Trachtenhüten und Badekleidern, mit der obligatorischen Bierflasche in der Hand praktiziert es primitive Sexualriten. Beide erdrücken und vergewaltigen Ulrike Meinhof I mit ihren fetten Leibern.

Es folgt wieder die Wohlstandsgesellschaft in ihren Pelzen, die laut das „Vater Unser“ betend über die Bühne schreitet oder kriecht. Immer wieder setzt Kresnik verschiedene Variationen dieses Themas ein: Das Individuum wird von der Masse körperlich bedroht.



---

<sup>205</sup> Petzold, Claudia: Die Würde des Menschen ist antastbar – Das choreographische Theater Johann Kresniks mit „Ulrike Meinhof an der Berliner Volksbühne“. In: Neue Zeit, 8.11.1993.



**Abbildung 18: Skizze zu „Sylt und Partygesellschaft“; Regiebuch zu Ulrike Meinhof von Johann Kresnik, Seite 35; mit handschriftlicher Bemerkung: „Sylt; Der Narr ...; Vater unser ...; ... eine Katze die eine Maus jagt ...; ,das bemalen der Buchstaben müßte kitzeln lustig sein – geil – Reihen werden gebildet – geschunkelt –; Männer haben Kuhglocken um den Hals!! Musik nicht Jams Last [sic!]“; Quelle: Kresnik privat**

Dann wird die Journalistin Meinhof gezeigt, die Karriere auf Kosten ihrer Kinder macht: Ulrike Meinhof I als Mutter erdrückt ihre Zwillinge in Form platzender Luftballons und sammelt schamhaft deren Kleidung ein. Derweil amüsiert sich die Partygesellschaft beim Opernball<sup>206</sup> und galoppiert mit Stühlen zu Walzerklängen. Ulrike Meinhof I kommt mit Gudrun Ensslin und Andreas Baader in Kontakt, sie tanzen ein Trio. Ensslin beginnt Ulrike Meinhof zu umgarnen und steckt eine Schere in den Boden für Ulrike Meinhof I, sie soll die Bande zu ihrer Familie durchschneiden. Dietrich Steinbeck beschreibt seine Eindrücke im Volksblatt Berlin vom 18.5.1990:

Das „Ja“ und das „Nein“ zur Gewalt, die Täter- und die Opferrolle gibt Kresnik zwei –auch im Typ – ganz unterschiedlichen Tänzerinnen. Die eine hatte, an der Schreibmaschine sitzend, die Entwicklung beobachtet, kommentiert – die Radikale; die andere hatte ihr Frau- und Deutschsein erlitten – die Gewaltlose. Ulrike '90 spiegelt und reflektiert sich hier einer nach Wahrheit (und wohl auch Liebe) suchenden Frau. Dort einer skrupellosen Anarchistin.<sup>207</sup>

<sup>206</sup> Vgl. Regiebuch: Szenenfolge: 2. Teil. 8. Opernball; Pelzgesellschaft auf Stühlen; Meinhof - Baader

<sup>207</sup> Steinbeck, Dietrich: "Choreographisches Theater" von Johann Kresnik gastiert in Berlin: "Ulrike Meinhof". Der justitabile "Fall" als Mythos. In: Volksblatt Berlin, 18.5.1990.

Ulrike Meinhof 1990 tritt auf und versucht sich selbst als junge Frau, also Ulrike Meinhof I, vom nächsten Schritt abzuhalten und will ihr die Schere wegnehmen. Doch Ulrike Meinhof I schneidet sich ihre Kleider vom Körper: Sie legt ihr altes Ich ab. Baader und Ensslin schieben eine Mülltonne auf die Bühne, und Ulrike Meinhof II kommt von der Beleuchterbrücke herunter, nimmt Ulrike Meinhof I ein Streichholz aus der Hand und wirft es in die Tonne: Explosion auf der Bühne. Metallabsperungen werden vom Ensemble am rechten Bühnenrand auf einen Haufen geworfen. Ein Metallgerüst senkt sich langsam aus dem Plafond herab und schwebt – fast auf Augenhöhe der Akteure – über der Bühne. Ein Menschenknäuel, RAF-Terroristen kullert langsam über die Bühne. Umbau für Teil 3: Acht Personen, gekleidet wie Arbeiter in einem Atomkraftwerk, mit Schutzanzügen und Gasmasken, putzen und desinfizieren die Bühne und räumen sie leer. Schließlich befindet sich im dritten Teil des Stückes – „Model Deutschland“ – Ulrike Meinhof II in Stammheim. Gefangene Terroristen müssen sich nackt ausziehen, werden von Desinfektoren abgesprüht, um symbolisch ihre Ideen abgewaschen zu bekommen, und erhalten Sträflingskleidung. Ulrike Meinhof II befindet sich nun in Isolationshaft. Zu dem Lied *Butterfly* von Danyll Gerard, das über Lautsprecher eingespielt wird, malt sie Gesichter auf ihre Brüste, erinnert sich an ihre Kinder. Danach wird Ulrike Meinhof II wie ein Stück totes Fleisch an Fleischerhaken auf dem Metallgerüst in der Mitte der Bühne aufgehängt. Das Ensemble erscheint in der Formation eines Trauerzuges. Ulrike Meinhof II wird abgenommen und Andreas Baader wird wie ein gekreuzigter Christus auf die Fleischerhaken gehängt. Danach sieht man wieder Ulrike Meinhof II während ihrer Haft, wie sie von Wärtern beobachtet und mit langen Stangen umhergeschoben wird, wie sie und andere Häftlinge zwangsernährt werden. Letztendlich wird sie auf einen Stuhl gesetzt. Es ertönt die deutsche Nationalhymne. Ulrike Meinhof II nimmt ein großes Messer und schneidet sich die Zunge heraus. Währenddessen wird Ulrike Meinhof I in der Mitte der Bühnenrampe, gleich einem Ausstellungsstück zwischen zwei Glasplatten gespannt. Vorhang. Stück Ende.



**Abbildung 19: Schlussbild *Ulrike Meinhof*, in der Mitte: Simona Furlani; © Bernd Uhlig**

### 5.1.2. Kresniks bildreiche Kritik an der deutschen Nachkriegsgesellschaft

Kresnik rekonstruiert in *Ulrike Meinhof* keine Biographie, zeigt jedoch wesentliche Stationen im Leben der Journalistin und RAF-Terroristin, auch ist eine gewisse chronologische zeitliche Abfolge ersichtlich. Es geht um den inneren Prozess, den Ulrike Meinhof in ihrem Werdegang durchlebt. Zu Beginn des Stückes sieht man eine engagierte und feinfühligke junge Frau und Studentin. Eine Vollwaise, die aus gutbürgerlichem christlichen Haus kommt. Als sprachgewandte Journalistin setzt sie sich für soziale und politische Gerechtigkeit ein, schreibt gegen die Selbstgefälligkeit der Wirtschaftswundergeneration, gegen den Einsatz von Atomwaffen, wendet sich gegen die Notstandsgesetze und tritt gegen den Vietnamkrieg ein, wie aus den Flugblättern, die während der Inszenierung vom Plafond in den Zuschauerraum herab fallen, zu entnehmen ist:

Aus zwei Haupterkennnissen sollten die Konsequenzen gezogen werden.

1. Demokratie ist die einzige Menschenwürde sichernde Form staatlichen Zusammenlebens – Diktatur ist Barbarei, Unmenschlichkeit, Terror, Rückschritt.
2. Krieg ist im 20. Jahrhundert nicht mehr möglich. Die Verluste sind durch keinen Kriegsgewinn und keine Beute aufzuwiegen, die materiellen nicht, sowieso nicht die menschlichen.<sup>208</sup>

---

<sup>208</sup> Meinhof, Ulrike: Die Würde des Menschen. Flugblatt aus der Inszenierung *Ulrike Meinhof*, 1990.

Doch dann kommt es zum Wendepunkt im Leben der Ulrike Meinhof, an dem sie das Vertrauen in ihre journalistische Tätigkeit verliert, sich gegen ihren propagierten Einsatz von Waffengewalt wendet, ihre Kinder aufgibt und letztendlich zur RAF-Terroristin wird. Kresnik erläutert das in einem Gespräch mit dem *Weser Kurier* 1990 folgendermaßen:

Ich bin kein Historiker. Ich bin kein Geschichtsdeuter. Ich will Situationen von Ulrike Meinhofs Leben in vielerlei Situationen zeigen. Und zwar aus der Sicht der Meinhof selbst. Sie erscheint in drei Lebensstufen, wird von drei verschiedenen Tänzerinnen verkörpert. Diese drei Stufen lassen sich mit dem erwähnten visionären Prolog, mit dem Kampf im Untergrund und mit der Haft im Stammheim grob umschreiben.<sup>209</sup>

Johann Kresnik und sein Dramaturg, der Meinhof-Biograph Mario Krebs, bedienen sich bei der Umsetzung des Stückes eines dramaturgischen Kunstgriffes. Die Figur der Ulrike Meinhof wird verdreifacht: Die erste Ulrike Meinhof ist die verstorbene und im Jahr 1990 von den Toten auferstandene, die fast sechzigjährig auf ihr Erbe zurückblickt und sich fragt, was aus Deutschland geworden ist. Sie wird immer wieder wie eine Puppe umhergetragen, im Raum abgestellt, auf einen Stuhl gesetzt, von anderen bewegt wie eine leblose Marionette, und sie lässt es widerstandslos mit sich geschehen. Uncle Sam tanzt gegen ihren Willen mit Ulrike Meinhof 1990, während sie einen Brautschleier aufgesetzt bekommt. Dazu wird von einem Tänzer als Roy Black der Schlager *Ganz in Weiß* gesungen. Durch den Songtext entsteht ein sehr widersprüchliches Bild: Wird hier einerseits die romantische Welt einer verliebten Braut beschrieben, bricht dies andererseits die übergroße Uncle-Sam-Figur mit ihrem hohen Zylinder, dem Frack im Stars-and-Stripes-Look und der hohen Kothurne, die Ulrike Meinhof 1990 einen gemeinsam Tanz aufdrängt. Die Figur der Ulrike Meinhof 1990 wirkt verschwindend klein gegenüber dieser überdimensionalen Metapher für Amerika. Der aufgesetzte Brautschleier passt überhaupt nicht zum Kostüm von Ulrike Meinhof 1990, einem unauffälligen Trenchcoat. Doch dieser Brautschleier ermöglicht die Assoziation zu etwas Unschuldigem und Reinem, da er ihr aber aufgesetzt, von außen

---

<sup>209</sup> Es wird ein rabiater Abend – Gespräch mit Johann Kresnik über sein Choreographisches Theater *Ulrike Meinhof*. In: *Weser Kurier*, 3.2.1990.

übergestülpt wird, hat es etwas Brutales, sie wird zu einer Vereinigung gezwungen, die sie nicht anstrebt.

Ulrike Meinhof I ist die historische Person, die sich von der engagierten politisch Schreibenden, gegen Waffengewalt Ankämpfenden zu einem RAF-Mitglied und später zu einer Terroristin entwickelt. Von ihr verfasste Flugblätter fallen von oben auf die Zuschauer nieder. Einen Kontrast zu ihren politischen Texten, die in brillantem sprachlichen Stil verfasst sind, bieten die banalen und teilweise sexistischen Songtexte der Schlagerwelt der 1960er- und 1970er-Jahre, die für eine scheinbar heile Welt, die Gesellschaft als Party evozieren. Wie etwa die *Polonaise Blankenese* Gottlieb Wendehals:

Hier fliegen gleich die Löcher aus dem Käse,  
Denn nun geht sie los unsere Polonaise  
Von Blankenese bis hinter Wuppertal. [...]  
Wir ziehen los mit ganz großen Schritten,  
Und Erwin faßt der Heidi von hinten an die Schultern.<sup>210</sup>

Die Wohlstandsgesellschaft im Nachkriegsdeutschland stellt Kresnik in diesem Stück auf zwei verschiedene Arten da. Einmal mittels eines überfressenen Ehepaars mit Trachtenhüten in Badekleidung. Um das Groteske dieser Figuren, die wie aus der Feder des österreichischen Karikaturisten Manfred Deix wirken, in ihrer Körperlichkeit darzustellen, tragen die Tänzer ausgestopfte Kostüme. Dem Mann hängt zudem ein überdimensionaler Penis aus der Hose, mit welchem er Ulrike Meinhof I vergewaltigt (*siehe Abbildung 16*).

Das andere Mal wird Ulrike Meinhof I mit der deutschen Nachkriegsgesellschaft in Form einer geschlossenen Formation von Menschen in Pelzmänteln und ebenfalls Badekleidung konfrontiert. Diese Gruppe – im Gleichschritt, im Galopp oder im Walzerschritt steht für Reichtum und Dekadenz: Nackte Körper aalen sich in der Sonne, nachdem sie zuvor fressend und kotzend in spastischen Bewegungen über die Bühne gerobbt waren. Diese Bewegungen erinnern an sexuelle Extasezustände, das Rauswürgen von Gegessenem als sexuelle Befriedigung. Wie bei der Bulimie, einer Ess- und Brechsucht, steht die unwiderstehliche Gier nach

---

<sup>210</sup> Wendehals, Gottlieb: Polonese Blankenese. In: Szenario von *Ulrike Meinhof*.

Nahrung im Vordergrund, seien es nun Hamburger oder Geldscheine. Später, im dritten Teil des Stückes, werden die RAF-Gefangenen in Stammheim zwangsernährt. Ihnen werden brutal Schläuche in den Mund eingeführt, und sie drohen unter den Essensmengen zu ersticken. Dennoch gelingt es ihnen immer wieder, das Gegessene rauszuwürgen.

Eine weitere orale Form der Befriedigung findet sich in jener Szene, in der Ulrike Meinhof I auf ihren späteren Ehemann Klaus Rainer Röhl trifft. Er sitzt auf einem Stuhl und zerreißt Papier – Schriften von ihr – in kleine Teile, steckt sie sich in den Mund, zerkaut sie genüsslich und bespuckt dann Ulrike Meinhof I mit diesem Speichel-Papiergemisch. Sie steht auf dem Bett und versucht, die Angriffe auf ihre Person mit einem Geigenkasten abzuwehren – Ulrike Meinhof hat als Kind Geige gespielt. Röhl erniedrigt sie durch diese Handlung, er zeigt damit, was ihm ihre Texte und Gedanken wirklich wert sind.

Der Teil mit Ulrike Meinhof I endet damit, dass sie sich ihre Kleider vom Leib schneidet. Kleidung ist einerseits der Schutz der Haut, Kleidung schafft andererseits Identität, mit neuer Kleidung bekommt sie eine neue Identität. Durch die Dopplung der Figur Meinhof, die Kresnik vornimmt, ist es möglich, dass Ulrike Meinhof mit sich selbst kämpft. Ulrike Meinhof I hadert noch mit sich, tatsächlich einen Schritt gegen ihre politischen Überzeugungen zu tun und Gewalt anzuwenden: Sie soll einen Abfallcontainer in Brand stecken. Aber da tritt Ulrike Meinhof II hinzu und entreißt ihr das Feuerzeug, lässt den Inhalt des Containers in Flammen aufgehen und wirft auch die Kleidung von Ulrike Meinhof I hinein: Sie verbrennt ihre eigene Vergangenheit. Mit dem Umbau auf den dritten Teil des Stückes, der mit Feuer und Explosion eingeführt wird, tritt nun Ulrike Meinhof II in Erscheinung, die Terroristin und spätere Stammheim-Insassin.



**Abbildung 20: Skizze zu „Isolationshaft“; Regiebuch zu *Ulrike Meinhof* von Johann Kresnik, Seite 54; Beschriftung: „U. M. allein, ein Schrank auf Ihr? Radio mit Schöneberger Hymne“; Quelle: Kresnik privat**



**Abbildung 21: Szenenfoto *Ulrike Meinhof*: „Isolationshaft“; in der Mitte: Regine Fritsch; © Bernd Uhlig**

Im dritten Teil des Stückes, der den Titel „Model Deutschland“ – auf einen Wahlslogan der SPD anspielend – trägt, wird Ulrike Meinhof II in Stammheim gezeigt. Sie ist sowohl eine Gefangene des Adenauer-Staates als auch eine Gefangene ihrer selbst. Das Ensemble tritt als Ordnungshüter verkleidet in Overalls und Helmen auf (siehe Abbildung 19), die an die Kleidung von Angestellten eines Atomkraftwerkes erinnern, und reinigen metaphorisch die BRD von Aktivisten und Terroristen. Diese sind zuvor als Menschenknäuel über die Bühne gerollt. Das Individuum geht in diesem Berg aus Gliedmaßen, Leibern und Köpfen unter. Man kann nicht erkennen, wer wer ist. Gefängniswärter ziehen einzelne Personen aus diesem sich bewegendem Haufen heraus. Die gefangenen Terroristen werden nackt ausgezogen und mit Wasser aus langen Metallstäben abgesprüht, sie werden desinfiziert und bekommen symbolisch ihre Ideen abgewaschen. Sie werden gereinigt wie eine Schweinehälfte im Schlachthof, bevor sie zerteilt wird.

Ulrike Meinhof befindet sich in Isolationshaft in einer so genannten „Camera silens“, das heißt, sie ist vollkommen von der Außenwelt abgeschlossen. Ihre Zelle ist isoliert, sie bekommt keine Geräusche von außen mit, oft wird das Licht tagelang nicht ausgeschaltet. Ulrike Meinhof II beginnt langsam an ihren Haftbedingungen zu zerbrechen, denn diese Form der Isolation hat die Überreizung des Gehörnervs zur Folge, das leiseste Geräusch klingt nunmehr wie ein Presslufthammer. Durch die permanente Beleuchtung kommt es zu Schlafmangel, daraus resultieren: Verlust der Konzentration, Lustlosigkeit, Depression, Apathie, Halluzinationen:

Isolation ist lautloses Schreien, das dich erfüllt, dich ersticken will und manchmal aus dir herausquillt, laut wird, damit du (d)eine Stimme hörst. Isolation ist kaltes Grauen, das in den Zellenecken nistet und nachts hervorkriecht, wenn du vor Sehnsucht – nach einem Menschen, der dich wärmt – nicht einschlafen kannst. Isolation ist die Angst, nie mehr normal mit anderen Brüdern und Schwestern zusammenleben zu können. Isolation ist das langsame, unaufhaltsame Absterben, erst deines Körpers, dann deiner Seele, ist lautlose, saubere, totale Vernichtung.<sup>211</sup>

Ulrike Meinhof II verliert zunehmend den Bezug zur Realität, sie schnürt sich mit Schreibmaschinen-Farbbändern die Brüste ab, sie beginnt sich selbst zu verstümmeln. Danach malt sie Gesichter auf ihre Brüste. Sie erinnert sich in der Haft an ihre Zwillinge, die sie vernachlässigt und weggegeben hat. Hartmut Regitz beschreibt diese Szene in den Stuttgarter Nachrichten:

[...] Er [Kresnik] beleuchtet gewissermaßen ihre gespaltene Persönlichkeit, indem er sie auf der einen Seite wie eine Edelkommunistin (mit Hammer- und Sichel-besetzter Schärpe als Konkret-Kommunistin) von einer Luxus-Party zur anderen herumreicht, sie auf der anderen aber als eine Mutter präsentiert, die zwei kindergesichtige Luftballons so heftig umarmt, daß sie mit einem lauten Knall zerplatzen.<sup>212</sup>

---

<sup>211</sup> Plein, K.-P.; Schlegel W.: Grabgesang. Essen: Selbstverlag o. J.; hier zit. n. Hansen, Hartwig; Peinecke, Horst: Reizentzug und Gehirnwäsche in der BRD. Libertäre Assoziation o. J., S. 21.

<sup>212</sup> Regitz, Hartmut: Spiel mit dem Feuer – „Ulrike Meinhof“ von Johann Kresnik. In: Stuttgarter Nachrichten, 20.03.1990.



**Abbildung 22: Skizze zu „Meinhof mit Schreibmaschine“; Regiebuch zu *Ulrike Meinhof* von Johann Kresnik, Seite 55; Quelle Kresnik privat**



**Abbildung 23: Szenenfoto *Ulrike Meinhof*: „Meinhof Isolationshaft“; Regine Fritschi und Ensemble; © Bernd Uhlig**

Gefängniswärter kommen hinzu, und Ulrike Meinhof II wird an sechs Fleischerhaken auf das Metallgerüst gehängt, sie hängt da wie ein totes Stück Fleisch. Nach ihr wird Baader ebenso aufgehängt, nur er wird wie ein gekreuzigter Christus dargestellt.



**Abbildung 24: Szenenfoto *Ulrike Meinhof*: „Meinhof hängt an Fleischerhaken“; Regine Fritschi und Ensemble; © Bernd Uhlig**

Am Ende des Stückes ertönt die deutsche Nationalhymne in der Version des deutschen Schlagersängers Heino. Ulrike Meinhof II wird auf einen Stuhl gesetzt mit dem Blick frontal zum Publikum. Langsam nimmt sie ein Messer zur Hand und schneidet sich die Zunge heraus. Sie hat nichts mehr zu sagen, sie macht sich selbst sprachlos. Währenddessen wird Ulrike Meinhof I zwischen zwei Glasscheiben gespannt, wie ein Ausstellungsstück.<sup>213</sup>

Es gibt jedoch noch eine vierte auf Meinhof verweisende Figur. Eine Geigerin, die die drei Meinhofs begleitet. Ulrike Meinhof hatte als Kind Geige gespielt und kurz überlegt, Musik zu studieren; die Geigerin steht so einerseits symbolhaft für die Kindheit und das kleine unschuldige Mädchen, andererseits für einen möglichen anderen Werdegang, den einer Musikerin, vielleicht sogar berühmten Violinistin.

Die Figur der Geigerin begleitet das Stück musikalisch, weiters wird Kresniks Revue auf der Bühne durch eine musikalische Collage bestehend aus Schlagermusik, Geräuschkulissen und sphärischen Kompositionen von Band ergänzt. Der Musiker und Komponist der Produktion, Serge Weber, beschäftigt sich mit dem Einfluss von Frequenzen auf den menschlichen Körper, Arnulf Marzluf erläutert dies 1990 in Hinblick auf *Ulrike Meinhof*:

Wie weit kann man in Stücken Kresniks gehen, ohne bloß Krach zu machen und das Publikum nur physisch zu belästigen. Serge Weber mischt aus wummernden Bässen und fein gemixten Klängen und erweitert so den dramaturgischen Ablauf des Stückes um einen zusätzlichen Erfahrungsraum. Er wird vom Publikum bewußt gar nicht wahrgenommen und beeinflusst es aber doch.<sup>214</sup>

Der Ursprung der verwendeten Musik liegt oft im Chaos der Geräuschkomposition und wird auch immer wieder dahingehend reduziert. Die Valeurmalerei akustischer Signale und Geräusche wechseln sich mit

---

<sup>213</sup> Zu diesem Zeitpunkt (1990/1993) war noch unbekannt, dass das Gehirn von Ulrike Meinhof nicht mit ihrem Körper beerdigt wurde. Erst 2002 wurde öffentlich, dass das Gehirn in einer Klinik in Magdeburg zu Forschungszwecken aufbewahrt wurde. Jahrelang wurde spekuliert, dass Meinhof wegen eines Gehirn-Tumors einen Persönlichkeitswandel durchgemacht habe. Sie wurde 1962 operiert und es wurde lediglich ein durch die vorangegangene Schwangerschaft erweitertes Blutgefäß gefunden. Ihre Tochter Bettina Röhl veranlasste, dass das Gehirn ihrer Mutter im Dezember 2002 eingäschert und ebenfalls am Dreifaltigkeitsfriedhof in Berlin beigesetzt wurde.

<sup>214</sup> Marzluf, Arnulf: Klänge in künstlerischen Nischen – der Komponist Serge Weber und seine Musik zu Kresniks *Ulrike Meinhof*. In: WK, 20.4.1990.

auskomponierten Sequenzen ab. Die Geigerin übernimmt einen Teil, einiges kommt von Band und manches wird von den Tänzern selbst erzeugt, wenn sie z. B. mit Stöcken, Peitschen, Stühlen den Takt vorgeben. Die Zusammenstellung von Serge Weber weckt Erinnerungen und gibt dem Stück dadurch eine weitere assoziative Ebene, die weit mehr ist als einfach nur Hintergrundgeräusch oder tönender Klangteppich. Der Komponist bei Kresnik muss wie alle Beteiligten immer sehr schnell Arbeiten, um auf Kresniks Wünsche reagieren zu können. Mario Krebs beschreibt die Zusammenarbeit mit Serge Weber wie folgt:

Serge Weber, unser Komponist, hat es, über all die Monate, am schwersten. Während wir noch im Nebel treiben, soll er schon die Partitur erstellen, soll das Terrain, das wir noch suchen, bereits kennen und vermessen haben. Und doch – es grenzt an ein Wunder – schafft Serge immer wieder neue Vorschläge heran, hat ganze Passagen bereits komponiert, nur auf ein Stichwort hin. Was wir dann hören, ist – um im Bild zu bleiben – wie ein Nebelhorn, das uns Dahintreibende rettet: Land in Sicht. Die nächste Szene entsteht.<sup>215</sup>

Die Musik von Serge Weber öffnet akustisch den Bühnenraum und hebt – gerade durch das mehrmalige Auftreten der Geigerin durch den Zuschauerraum – die so genannte *Vierte Wand* zwischen Bühne und Publikum auf. Dies erfolgt auch durch die Verwendung des Orchestergrabens als „Mülldeponie“: Immer wenn die Bühne zwischen einzelnen Szenen von den Tänzern gereinigt wird, werden die Requisiten wie etwa McDonald's-Hamburger-Reste, Metallabsperungen, Papierfetzen in Richtung des Zuschauerraumes geschoben. Der im Stück entstandene Dreck wird auf diese Weise metaphorisch auf das Publikum abgelassen, der Graben füllt sich, so dass man am Ende kaum noch darüber sehen kann.

Kresnik sieht sich weder als Historiker noch Wissenschaftler, seine Bilder entstehen aus vielschichtigen Situationen, die zwar einen historischen Ablauf zeigen, aber eigentlich von der Psyche und den Angstzuständen der Frau in Stammheim erzählen. Er stellt die Frage, was vom Menschen nach seiner Folter in der Isolationshaft übrigbleibt: ein aufgehängtes Stück Fleisch, ein Ausstellungsstück? Ist Ulrike Meinhof nur Täterin, oder ist sie auch ein Opfer, das an der Gesellschaft gescheitert ist?

---

<sup>215</sup> Krebs, Mario: Gewaltige Strecken durch zerklüftete Landschaften. In: Kraus Hildegard 1990, S. 119.

Mario Krebs erinnert sich an seine Eindrücke während der Premiere:

Der Vorhang schließt sich. Ich bin aufs Schlimmste gefaßt. Der Applaus bricht los. Und nimmt lange zwanzig Minuten kein Ende. Hans, die Arbeit mit dir war wunderbar.<sup>216</sup>

In *Ulrike Meinhof* hat Johann Kresnik einen schwierigen politischen Stoff sehr einfühlsam bearbeitet. Kresnik betont immer wieder, dass er kein Sympathisant der RAF sei. In dieser Produktion versucht der Choreograph nachzuvollziehen, wie Ulrike Meinhof von einer sozial engagierten Journalistin und Denkerin zu einer Terroristin wurde. Das Stück kam sowohl bei der Presse als auch beim Publikum sehr gut an. Eva-Elisabeth Fischer resümiert in ihrer Kritik in der Süddeutschen Zeitung anlässlich der Uraufführung:

Das deutsche Schauerspiel „Ulrike Meinhof“ wurde Hans Kresnik und seinem Bremer Ensemble zum Triumph. Nach Bremen ist er, wo er von 1968 bis 1979 Ballettmeister war und große Erfolge mit seinen provozierendsten Choreographien hatte, zu Beginn dieser Spielzeit zurückgekehrt. Sein Publikum ist jung, eine neue Generation. Es läßt sich zwar nicht provozieren, sondern akklamiert einhellig den blutenden Vietkong neben der Marylin-Parodie auf der Berliner Mauer. Sie klatschen und trampeln 15 Minuten lang wohl auch, weil ihnen die Gesinnung des alten, neuen Ballettchefs gefällt.<sup>217</sup>

---

<sup>216</sup> Ebda., S. 124.

<sup>217</sup> Fischer, Eva-Elisabeth: Blutige Phantasien über Deutschland. Johann Kresniks choreographische Biographie der Ulrike Meinhof. In: Süddeutsche Zeitung, 13.02.1990.

## 5.2. *Richard III. (Der Fortschritt)* (1999)

In der Saison 1998/1999 stehen auf dem Spielplan der Volksbühne in Berlin die *Rosenkriege 1–8* von William Shakespeare auf dem Programm: 1: *Richard II. (Das Eigentum)*, Regie: Frank Castorf; 2: *Heinrich IV., 1 (Die Lohnarbeiter)*, Regie: Gabriele Gysi; 3: *Heinrich IV., 2 (Der Verrat)*, Regie: Karin Henkel; 4: *Heinrich V. (Der Kessel)*, Regie: Mathias Brenner; 5–7: *Heinrich VI., 1–3 (Das Paradies)*, Regie: Frank Castorf; 8: *Richard III. (Der Fortschritt)*, Regie: Johann Kresnik. Die Produktion *Richard III.* bildet damit das Schlussstück der Königsdramenreihe. Hans Jansen schreibt darüber in der Westdeutschen Allgemeinen Zeitung:

Gegen die gedämpfte Euphorie der Feiern zum zehnten Jahrestag des Mauerfalls setzte die Berliner Volksbühne ein aufrüttelndes Signal: Sie blickte mit Shakespeare auf die Leichenberge des Jahrtausends und erinnerte zugleich an die Täter und Opfer in den Diktaturen jüngster Vergangenheit.<sup>218</sup>

Die Premiere von *Richard III.* findet am 11. November 1999 statt, zwei Tage nach dem 10. Jahrestag des Mauerfalls. Bei dieser Produktion arbeitet Kresnik sowohl mit Tänzern seines Ensembles als auch mit Schauspielern der Volksbühne zusammen. Die Dramaturgin Uschi Otten orientiert sich stark am Text und der Chronologie des original Textes von Shakespeare, erweitert diesen jedoch um zwei Ebenen: Auf der inhaltlichen Ebene erfährt Shakespeares Tragödie eine Erneuerung durch die Bezugnahme auf ein zeitgenössisches Geschehen, indem in einem Prolog der Sturz des rumänischen Diktators Ehepaars Ceausescu und dessen Hinrichtung durch das Volk gezeigt wird. Auf der darstellerischen Ebene choreographiert Kresnik Szenen aus dem Drama für sein Tanzensemble und verzichtet hier auf den gesprochenen Text.

Weiters reduziert Otten das Personal von Shakespeares *Richard III.*<sup>219</sup> in der Übersetzung von Thomas Brasch auf die wesentlichen Personen und streicht alle

---

<sup>218</sup> Jansen Hans: Im Machtrausch. Berlin: Kresnik nähert sich "Richard III.". In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung (WAZ), 15.11.1999.

<sup>219</sup> Shakespeare, William: *8. Richard III. – Der Fortschritt*. Aus der Reihe: *Rosenkriege 1–8*. Volksbühne: Prater. Spielzeit 1999/2000. Premiere am 11. November 1999. Regie: Johann Kresnik, Bühne: Bert Neumann,

Nebenhandlungen. Ebenso werden im Text weit gehend alle Hinweise auf England und die historischen Zusammenhänge herausgenommen und damit folglich auch das ganze Gewirr der Vorgeschichte von *Richard III.* Uschi Otten versucht in ihrer Stückfassung das Material ganz auf die Familie der Yorks zu konzentrieren. Dadurch entfällt auch die böse Flüche schleudernde und rachsüchtige Königin Margret. Weitere große Kürzungen werden in folgenden Szenen vorgenommen: 8. Szene: Clarence im Gefängnis, im Umfang der Mörderszenen, 12. Szene: Doppelmörder – Mord an Clarence und bei den Schlachtenszenen, diese werden dem inszenatorischen Konzept angepasst und zu einem großen Teil ohne Text choreographisch und pantomimisch dargestellt. Zudem werden im Rahmen des Vorspiels fremde Texte verwendet, wie etwa die nachgesprochenen Sätze aus dem Prozess gegen den Diktator Ceaucescu.

Die gesamte Dramenserie der *Rosenkriege 1-8* wurde nicht im Haupthaus der Volksbühne am Rosa-Luxemburgplatz gezeigt, sondern in der Nebenspielstätte, dem sogenannten „Prater“ in der Kastanienallee. Der Bühnenbildner Bert Neumann ließ, inspiriert vom historischen Vorbild des elisabethanischen Theaters, das New Globe Theatre in einer aufwändigen Holzkonstruktion nachbauen. Esther Slevogt beschreibt in der TAZ den Bühnenraum wie folgt:

Bernd [sic!] Neumann hatte im Prater jenes Shakespearsche Mini-Globe-Theater gebaut, das die eigentliche Attraktion des Zyklus wurde und in dessen Arena sich zu so genannten „Shakespeare-Kommentaren“ manchmal auch mehr oder minder gewichtige Spezialisten zu theoretischen Ausführungen einfanden.

In Logen erster oder zweiter Klasse lagen Marx und Engels an der Kette fürs Publikum zum Lesen aus. Wahlweise konnte das Publikum aber auch zu den Groschenromanen greifen, in

---

Kostüme: Ellen Hofmann, Choreographie: Johann Kresnik und Osvaldo Ventriglia, Musik: Serge Weber, Dramaturgie/Textfassung: Uschi Otten, Übersetzung: Thomas Brasch. Mitarbeit Regie: Heinz Grasmück, Mitarbeit Bühne: Julia von Troschke. Mit Karin Neuhäuser (Richard III), Hildegard Alex (Herzogin von York, König Edward IV.), Liliana Saldaña (Lady Anne), Bodo Krämer (Nicolae Ceaucescu, Lord Hastings), Annekathrin Bürger (Elena Ceaucescu, Herzog George von Clarence, Bürgermeister), Karin Ugowski (Königin Elisabeth), Klaus Mertens (Herzog von Buckingham), Harry Hauber (Lord Rivers, Lord Stanley), Rosemarie Bärhold (Herzogin von York), Simona Furlani (Gelbe Frau, Königin Margaret), Michael Klobe (Mörder Catesby), Christian Camus (Prinz Edward von Wales), Marcelo Omine (Prinz Richard von York), Krzysztof Raczkowski (Graf von Richmond), Holfleute, Soldaten: Christian Camus, Christina Comtesse, Ricardo Diaz, Simona Furlani, Altea Garrido, Kristine Keil, Marcelo Omine, Krzysztof Raczkowski, Liliana Saldaña, Pavel Straka, Osvaldo Ventriglia. Richmonds Stimme: Joachim Tomaszewsky. Klavier/musikalische Ausführung: Claudio Frassetto. Die Aussagen über diese Inszenierung basieren auf Probenbesuchen und dem Besuch der Premiere am 11. November 1999 sowie dem Textbuch und einem Videomitschnitt.

denen die Königsdramen von heute abgehandelt werden. Wen denn die Dramen zu Tränen rührten oder wem sie den Angstschweiß auf die Stirn trieben, konnte sich mit bereitgestellten Kleenextüchern behelfen.<sup>220</sup>

### 5.2.1. Ein Volkstribunal für Richard III.

Der Prolog der Inszenierung beginnt bereits im Foyer des Praters, mitten unter dem auf Einlass wartenden Publikum. Die Zuschauer werden Zeugen eines Tribunals. Es wird die Abrechnung eines Volkes mit einer diktatorischen Staatsführung gezeigt. Kresnik macht einer modernen Diktatur den Prozess, in dem die Szene an jenes Volkstribunal erinnert, bei dem das Ehepaar Ceausescu in Rumänien verurteilt wurde: Ein betagtes Ehepaar wird der Ausbeutung des Volkes angeklagt. Das Urteil wird gefällt: Beschlagnahme aller Güter und Hinrichtung. Das Ehepaar erkennt das Urteil nicht an und bleibt – wie ein biederes Rentnerpaar auf einer Parkbank – einfach sitzen. Daraufhin jagt eine Gestalt in einem grauen Militärmantel und mit einem Eber Kopf durch die Menge und brüllt laut, den berühmten Satz aus *Richard III.*: „Ein Pferd, ein Pferd, ein Königreich für ein Pferd!“<sup>221</sup> Das Publikum folgt den Akteuren in den Theatersaal, in dem das eigentliche Stück beginnt.

Die Textfassung von *Richard III.* vermittelt die Geschichte des missgebildeten Richard, des vierten Sohns des Herzogs Richard von York, der – machtbesessen – durch Intrigen und Morde nach dem Thron von England greift. Richard III. wird von einer Frau gespielt, der Schauspielerin Karin Neuhäuser:

In Johann Kresniks Volksbühnen-Inszenierung von William Shakespeares *Richard III.* gibt die Schauspielerin Karin Neuhäuser den bösen Buckel, der sich vom Herzog zum König hochbeißt. Doch tritt sie weder mit Sofakissen auf der Schulter noch mit Reißzähnen auf, sondern eher als ruppige Kampfesbe in Unterhosen mit Eingriff. Vom verführerischen Charme des Verderbten, der Faszination funkelnden Intellekts, der Gletscherkälte des

---

<sup>220</sup> Slevogt, Esther: Triff deine Mutter im Schrank der Geschichte. In: die tageszeitung, 13./14.11.1999.

<sup>221</sup> Otten Uschi: Textbuch Richard III, 1999, S. 6.

Zynikers, der geradezu bübischen Quäl- und Totschlaglust oder gar vom Spaß an gleißender Demagogie kaum eine Spur.<sup>222</sup>

Shakespeares Szenenfolge wird in der Bearbeitung trotz zahlreicher Streichungen beibehalten, auch der dramaturgische Bogen des Stückes: Richard tötet, um sein Ziel, die Königskrone, zu erlangen als erstes seine beiden Brüder: den amtierenden König Edward IV. und den Herzog von Clarence. Richard kennt keine Grenzen, was Intrigen, Gewalt und Mord angeht. Er umwirbt bereits beim Trauerzug für den ermordeten König, seines Bruders Edward, dessen Gemahlin Anne. In Kresniks Inszenierung wird Richard zwar von ihr bespuckt, nimmt sie letztendlich aber doch zu seiner Frau. Die Ehe währt jedoch nur so lange, bis Richard Anne nicht mehr braucht.

In weiterer Folge lässt Richard Rivers, den Bruder von Königin Elisabeth, und ihren Sohn Gray verhaften und hinrichten. Elisabeth selbst gelingt die Flucht. Lord Hastings ist einer der wenigen, der sich Richard widersetzt, auch er wird skrupellos ermordet. Stets in der Inszenierung an Richards Seite ist der Herzog von Buckingham, sein getreuer Begleiter. Ihn schickt Richard aus, um unter seinen Untergebenen Stimmung gegen den verstorbenen König und dessen Söhne zu machen. Buckinghams Rede vor dem Volk entpuppt sich aber als Fehlschlag, und so ändert Richard seinen Plan: Buckingham gelingt es durch Bestechung den Lord Mayor von London zu überzeugen, dass Richard nach dem Willen des Volkes König werden soll. Vordergründig ziert sich Richard nun und lässt sich darum bitten, dass man ihn zum König krönen dürfe, schließlich willigt er – scheinbar schwermütig – ein.

Richard wird zum König gekrönt, an seiner Seite Königin Anne. Dennoch fürchtet Richard immer um seine Macht und vermutet Rivalen. Deswegen lässt er die beiden minderjährigen Söhne Edwards im Tower – bei Kresnik in einem Kasten – umbringen. Außerdem denkt er, durch eine neue Vermählung seine Position sichern zu können. Königin Anne, die ihm hierbei im Weg steht, lässt er hinrichten, damit er um Elisabeth, die Tochter des verstorbenen Edward IV. werben kann.

---

<sup>222</sup> Wengierek, Reinhard: König Ketchup killt im Ballermann – Shakespeare-Verramschung: Kresniks *Richard III.* im New Globe des Volksbühnen-Praters. In: Die Welt, 13./14.11.1999.

Von Richards Gräueltaten und Schreckensherrschaft erfahrend, beginnt Graf Richmond aus dem Hause Tudor in Frankreich eine Gegenpartei aufzubauen. Richmond gelingt es, zahlreiche Adelige auf seine Seite zu ziehen und formiert ein Heer in Wales. Richard zieht ihm mit seinen Truppen entgegen. Der einst getreue Buckingham hat seinerseits ebenfalls eine Armee gegen Richard aufgestellt. Dies wird ihm zum Verhängnis: Richards Gefolgsleute können ihn ergreifen und so wird auch er hingerichtet.

Am Vorabend der Entscheidungsschlacht zwischen Richmond und Richard erscheinen dem Tyrannen im Traum die Geister aller von ihm Ermordeten und prophezeien ihm seinen Untergang. Am nächsten Tag gelingt es Richmond, die Armee des Königs in die Flucht zu schlagen. Besiegt und entthront tötet Richard sich ihm Wahnsinn selbst.

### 5.2.2. Einprägsame Bilder von Macht und Ohnmacht

Prolog im Foyer: 1. Szene: „Tribunal/ Bastard“. Das Ehepaar Nicolae und Elena Ceaucescu betritt den Raum und setzt sich hinter die Bar.<sup>223</sup> Es wird der im rumänischen Fernsehen gezeigte Prozess aus dem Jahr 1989 gegen Ceausescu nachgestellt. Die beiden Schauspieler tragen Pelzmäntel und Pelzmütze bzw. Elena ein Kopftuch. Das Paar wird gefilmt, und die Bilder werden an die Wand projiziert. Die Stimmen der Schauspieler kommen vom Band und werden eingespielt, während der Szene antwortet das Ehepaar nur pantomimisch, die Gesten gleichen denen der Ceaucescus von dem TV-Mitschnitt des Prozesses<sup>224</sup>. Otten zitiert hier Dokumentarmaterial mittels choreographischer Umsetzung. Er zeigt den ehemaligen Herrscher als alten Mann, der längst den Kontakt zur Wirklichkeit verloren hat. Auch nach dem Zusammenbruch des Sozialismus wehren sich der

---

<sup>223</sup> Im Programmheft findet sich kein Hinweis auf Ceaucescu, aber anhand des Textbuches kann auf Grund der dortigen Rollenbezeichnungen belegt werden, dass es sich in der Inszenierung Kresniks um das Diktatoren-Ehepaar handelt.

<sup>224</sup> Der Prozess wurde live im rumänischen Fernsehen am 25. Dezember 1989 gezeigt. Das Video ist nach wie vor im Internet abrufbar: [www.youtube.com/watch?v=Of0ZRwmdtI4](http://www.youtube.com/watch?v=Of0ZRwmdtI4); letzter Zugriff: 24.6.2012, 16 Uhr.

Diktator und seine lächelnde Frau gegen die aufgebrachte Menge. Diese gezeigten Bilder der Macht geben die Kläglichkeit dieser Politik noch einmal wieder.

Während des Prologs mengen sich Tänzer und Schauspieler unter die Zuschauer, sie sind das anklagende Volk, das das alte Herrscherpaar beschimpft und mit Bier bespuckt. Das Volkstribunal beginnt. Das Volk – die Schauspieler und Tänzer im Publikum sprechen live – klagt das Diktatorenehepaar diverser Verbrechen an. Dieses streitet stumm alles ab und weist jegliche Anschuldigungen von sich. Die Darsteller der Ceaucescus agieren durch ihre eingelernten Gesten wie Marionetten mit starrer Mimik. Dieser Prolog steht exemplarisch für Zustände in einer Diktatur. Durch Interaktive Inszenierung des Prologs befinden sich die Zuschauer in der Position des Volkes, Kresnik macht sie somit gleich von Anfang an zu den Mitanklägern, aber auch zu Beobachtern und zu Mitläufern.

Plötzlich rennt eine Gestalt mit einem aufgesetzten Eber Kopf durch die Zuschauermenge und das Foyer und schreit laut: „Ein Pferd! Ein Pferd! Mein Königreich für ein Pferd!“ Sie ist eingehüllt in einen alten Militärmantel. Auf diese Weise wird die Sterbeszene Richards am Ende des Stückes vorweggenommen. Es ist die Überleitung zum eigentlichen Stück: Zwei Tänzer tragen einen Metall-Sarg hinter Richard her: Hinter Richard braucht man einen Sarg, denn er geht über Leichen. Die Zuschauer folgen den Sargträgern in einer Art Prozession in den nächsten Raum, den eigentlichen Bühnenraum, in dem das nachgebaute Globe Theatre steht.

In der 3. Szene: „Richards Mutter-Trauma“ dieser Inszenierung stellt Kresnik die Abrechnung eines missgebildeten Mannes mit seiner Mutter. Sie spielt noch außen vor der Holzkonstruktion des Globe Theatre: In dieser Szene versteckt sich die Herzogin vor ihrem eigenen Sohn in einem Kasten. Sie berichtet von seiner schweren Geburt und was für ein Monster Richard schon als Kind war. Der Kasten ist gefüllt mit Stofftieren und einer Spieluhr, mit der die Herzogin versucht, ihren Sohn zu besänftigen. Sie hat Angst. Richard tritt mit einer Axt über der Schulter auf und klettert auf den Schrank. Er ist mit einem weißen Männer-Unterhemd,

einem langen geschlitzten schweren Lederrock und Reiterstiefeln bekleidet. Richard schwingt sein langstieliges Beil und lässt es wiederholt hart an die Schranktür krachen, denn seine Mutter ist die Schuldige: an seiner Missbildung und an seinem Elend. Das lange Haar verdeckt sein Gesicht; man kann im ersten Moment nicht erkennen, ob es sich um einen Mann oder eine Frau handelt. Aber Richard ist eine Frau, er wird von der Schauspielerin Karin Neuhäuser verkörpert, denn bei Kresnik ist das Böse nicht an ein Geschlecht gebunden. Esther Slevogt schreibt:

The devil is a women: die Schauspielerin Karin Neuhäuser nämlich, die sich mit bemerkenswerter Besessenheit durch den Abend kämpft. Jetzt sitzt sie schreiend auf dem Schrank und brüllt Richards Text über seine körperlichen Gebrechen, mit denen er seine Machtgier begründet. Das Gebrechen dieses Richard ist, dass er eine Frau ist.<sup>225</sup>

Richard muss morden, denn Stillstand bedeutet für ihn den Tod. Richard wird bei Kresnik als das personifizierte Böse dargestellt. Durch Neuhäusers Spielweise, in der sie sich männlichen Habitus aneignet, entlarvt sie die Spielweisen der Macht und Heuchelei. Im Laufe des Abends vergisst man, dass Richard eine Frau ist. Mit der Zeit wird die Frage nach männlich oder weiblich irrelevant.

Und tatsächlich: Wer da durch Blut und Tränen trampelt, er oder sie, das ist bald keine Frage mehr. Jede Antwort ist möglich. Karin Neuhäuser nutzt die Chancen der Grenzgängereien zum furiosen Feuerwerk selten gesehener Brüche; sie steigt und stürzt hinauf und hinab zwischen den Ebenen von Mann und Frau, Liederlichkeit und Lust, Power und Perfidie, öffnet von Szene zu Szene neue Blicke auf Richard.<sup>226</sup>

Auch weitere Rollen, wie Clarence oder der Lord Mayor von London, werden von Frauen gespielt. Rivers ist ein Transvestit mit langer rothaariger Perücke und falschen Brüsten unter seinem Hemd. Langsam verschwimmen die Grenzen. Macht und Machtgier haben kein Geschlecht. Ebenso wie jeder gegen jeden Intrigen spinnt.

Richard erhält im Laufe des Stückes immer mehr männliche Kleidungsattribute, bis er am Ende in Anzug und Krawatte dasteht. Er wird dadurch auch immer mehr zum König. Szene für Szene erhält Richard ein Kleidungsstück dazu.

---

<sup>225</sup> Slevogt, Esther: Triff deine Mutter im Schrank der Geschichte. In: taz, 23./24.11.1999.

<sup>226</sup> Laages, Michael: Was bleibt, ist Kotelett. In: Hannoversche Allgemeine Zeitung, 24.11.1999.

Am Ende der 3. Szene: „Richards Mutter-Trauma“ lockt die Herzogin mit einer Spieluhr das Publikum ins Innere des Globe Theatres, Richard geht währenddessen hinauf in die Logen. Die Herzogin tänzelt so lange im Kreis, bis sich alle Zuschauer auf der ebenerdigen Spielfläche verteilt haben, von der aus man zu den Logen hinauf blicken muss. Auf diese Weise ist die Spielrichtung symbolisch vertauscht: Für Richard in der Loge sind die Zuschauer die Akteure. Eine weiße Folie ist über den Köpfen der Zuschauer gespannt, auf die die historische Landkarte von England projiziert wird. Aus einer oberen Loge zerstört Richard diese mit einer langen hohlen Stange, gleich einem Schwert. Über die Folienfetzen machen sich die Adligen, die ebenfalls in den Logen sitzen, her und reißen und zerren daran, damit jeder ein Stück erhält. Richard blickt auf sein Volk (das Publikum) hinab und spricht von seinem Machthunger. Er wird als grausamer Gewaltmensch dargestellt, angetrieben allein von seinem leidenschaftlichen Durst nach dem Königstitel. In der 4. Szene: Richards Monolog/ Landkarte sagt er:

Richard III: [...] Und darum, und darum, weil ich den Liebhaber nicht spielen kann, hab ich beschlossen, hier den Dreckskerl aufzuführen. Denn ich kann lächeln und im Lächeln morden.<sup>227</sup>

Die Zuschauer werden direkt in die Szene involviert, in dem sie angesprochen werden, die vierte Wand wird – wie so oft bei Kresnik (*Jura Soyfer, Ulrike Meinhof*) – aufgehoben. Auch dadurch, dass die Akteure in der Folge immer wieder durch die Zuschauermenge auf und ab treten und dort, wo sie stehen bleiben zu spielen bzw. zu sprechen beginnen.

Nach Richards Monolog folgt die 5. Szene „Richard und Anne (mit Totenkopf)“, in der Richard um die verwitwete Anne wirbt, deren Mann er töten hat lassen. Deswegen trägt Anne symbolisch auch einen Totenkopf auf den Rücken geschnallt. Sie trägt ein schwarzes Kleid und einen weißen Brautschleier. Sie befindet sich auf der Ebene der Zuseher. Sie wird von einer Tänzerin verkörpert und ist stumm. Sie spricht ausschließlich mit ihrem Körper. Richard dirigiert ihre

---

<sup>227</sup> Otten Uschi: Textbuch Richard III, 1999, S. 8.

Bewegungen mit der langen Stange aus einer Zweiten-Rang-Loge. Sie muss ihm folgen, er stößt auf sie herab, und auch durch ihre Sprachlosigkeit ist er ihr überlegen. Buckingham, der sich ebenfalls in einer Loge befindet, spricht den Text, der für Lady Anne vorgesehen ist. Bei Shakespeare entblößt Richard seine Brust, um ihr seine Liebe zu beweisen, und bietet Anne sein Schwert an: Sie zielt nach ihm, lässt das Schwert dann aber fallen. Bei Kresnik ist das Schwert diese lange hohle Stange, die Anne ergreift und durch die sie versucht, den verhassten Richard zu bespucken. Ein häufig auftretendes Element in den Inszenierungen Kresniks: die Verwendung von Körperflüssigkeiten wie Spucke, Blut, Sperma oder Urin. Richard ehelicht Anne, in dem er ihr einen in Goldpapier eingewickelten Ring zuwirft.

Es folgt nun das Intrigenspiel: In der 7. Szene: „Hastings Entlassung aus dem Gefängnis“ wird Hastings aus dem Gefängnis, hier ein kleiner rollender Käfig, entlassen, ehe in der 8. Szene: „Clarence ins Gefängnis Clarence“, der ebenfalls von einer Frau gespielt wird, in selbigen gesperrt wird. Dann wird dieses Gefängnis in die Höhe gezogen, Clarence baumelt über den Köpfen der Zuschauer. Alles ist einsichtig. In seiner Haft besitzt er keine Intimsphäre mehr. Man sieht ihn während seines Monologes sich seine Brüste rasieren: zuerst seift er sie gründlich ein und dann rasiert er sich mit einem Rasiermesser Busen und Gesicht.

Große Damen werden von Männern gespielt, Männer von Frauen. George, Herzog von Clarence, wird in einem eisernen Käfig zur Schau gestellt, der dem königlichen Gefangenen keine Intimsphäre läßt. Wenn er die Brust zur Rasur entblößt, ist das für die lüsternen Augen der Zuschauer ein besonderes Spektakel, denn es sind die Brüste der Schauspielerin Annekathrin Bürger, die da im grellen Scheinwerferlicht mit Rasierschaum und Rasiermesser behandelt werden.<sup>228</sup>

Wie auch bei *Ulrike Meinhof* spielt Kresnik in verschiedenen Formen auf den Verlust der Intimsphäre in einem Gefängnis an. Dem Gefangenen ist es nicht möglich, sich den Blicken der Zuschauer zu entziehen. Selbst bei äußerst privaten Tätigkeiten, wie der Körperpflege, wird man beobachtet.

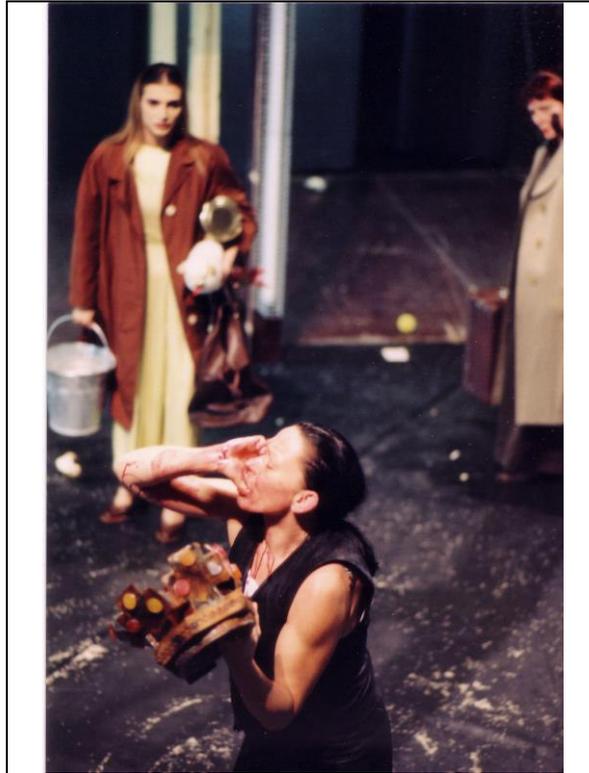
---

<sup>228</sup> Busch, Frank: Der Mord ist die Maske des Fortschritts. In: FAZ 265, 13.11.1999.

In der 11. Szene: „Chaos“ folgt eine stumme Massenszene als Überleitung: Aufmarsch der Schauspieler und Tänzer in kleinen rhythmisch getrampelten Schritten von zwei Seiten. Sie formieren sich in der Mitte der Spielfläche zu einer Doppelreihe und gehen nach einer rhythmisch gesprungenen 180-Grad-Drehung schreiend ab. Nun gibt Richard Anweisungen und schickt die Zuschauer in die Logen, aus denen bis dato die Adligen das Geschehen kommentiert haben.

In der 13. Szene: „Friedensstiftung und Tod König Edwards“ treten die Schauspieler in einer Schrittchoreographie mit Sonnenbrillen, Hüten und bunten Luftballons auf und verkörpern eine Wohlstandsgesellschaft. Richard erscheint mit Anne, die er sich über die Schulter geworfen hat. Anne trägt ein weißes Hochzeitskleid. Richard gibt vor den versammelten Adligen König Edward die Schuld an Clarences Tod und nimmt ihm daher die königlichen Attribute, Krone und Pelzstola, ab. Ein Diener Richards fährt daraufhin mit einer Schubkarre herein, in die Edward gesetzt wird. Richard tötet Edward, indem er ihm die Schuhe auszieht und ihn so lange kitzelt, bis er einen Herzinfarkt bekommt. Der tote Edward wird in der Schubkarre abtransportiert.

Während Buckingham mit Anne tanzt – sie tanzen sozusagen auf „Edwards Grab“ – schlitzt sich Richard mit Edwards Krone die Arme auf. Er leckt und trinkt sein eigenes Blut. Buckingham schaut ihm zu. In dem Moment, in dem er kosten will, zieht Richard ihm den Arm weg. Auch hier wieder ein für Kresnik typisches Bild: das Trinken der eigenen Körpersäfte. Richard berauscht sich an seinem eigenen Blut, metaphorisch trinkt er die Macht.



**Abbildung 25: Szene „Richard trinkt sein eigenes Blut“; Karin Neuhäuser und Ensemble; © Bernd Uhlig**

In der folgenden 14. Szene: „Erbstreitigkeiten“ tritt die Schauspielertruppe als Adelige, bepackt mit Rucksäcken, Koffern und Metalleimern, auf. Mit nassen Lappen lässt Kresnik sie den Boden schrubben und sich untereinander wortlos bekriegen in einer Lappenschlacht. Kresnik zeigt damit auch die Machtkämpfe der Gefolgsleute und Adelligen untereinander. Währenddessen lässt Richard sich von Buckingham ein Sakko anziehen und küsst ihn dafür. Kresnik spielt immer wieder auf das homoerotische Verhältnis zwischen diesen beiden Figuren an. Es folgt eine Traumsequenz, in der Richard mit einer Frau um die Krone tanzt. Die Szene steht für die Sehnsucht nach Macht.

Während sich in der 16. Szene: „Trauer-Idylle/ 1. Trauermarsch“ die Hofgesellschaft zu einem expressiven Trauermarsch formiert, schreibt Richard folgenden Text im Kreis auf den Boden:

Der Eroberer, der an die Macht will, sollte alle Grausamkeiten, die er zwangsläufig begehen muß, auf einen Schlag ausführen, damit er nicht jeden Tag aufs Neue damit anfangen muß.<sup>229</sup>

Es handelt sich hierbei um ein Zitat aus Machiavellis *Il Principe*, das sich Richard hier zu seinem Leitsatz macht. Danach tanzen die Tänzer in Badeanzügen und machen Schwimmbewegungen am Boden. Am Ende des Tanzes reißen sie sich mit zuckenden Bewegungen die künstliche Haut von Armen und Beinen. Kresnik verwendet in vielen seiner Inszenierungen das Bild des Hautabziehens, sozusagen das Entblößen des Innersten.

Richard lässt einen Rivalen nach dem anderen ermorden. In der 17. Szene: „Enthauptung Rivers“ wird Rivers in einer Kiste zersägt. Darauf folgend die 18. Szene: „Richard und die Prinzen“ in der die beiden minderjährigen Prinzen, dargestellt von zwei Tänzern in Fußballtrikots, mit ihren Plüschtieren in einen Schrank genagelt werden. Catsby, ein treuer Anhänger Richards, schiebt in der 19. Szene: „Plan Hastings“ einen Elektroherd herein und verbrennt sich sogleich die Finger daran. Richard bindet sich eine weiße Schürze um und begibt sich zum Herd, wo er Bier trinkt und raucht. Er ist der Koch des Abends und hantiert am Herd. Die Adligen versammeln sich in der 21. Szene: „Krönungsrat und Hastings Sturz“ um den Schrank, der am Boden liegt, sie bereiten ein Tischtuch darüber aus. Die Adligen setzen sich reihum den Schrank wie an eine gedeckte Tafel und warten darauf, was Richard ihnen auftischen wird. Richard kocht ihre Henkersmahlzeit.

Richard geht weiter seinem Plan nach, als nächstes will er seine Gemahlin Anne in Misskredit bringen: Er hebt seine Schürze hoch und zeigt eine Herrenunterhose, der Rock ist weg. Er verweist auf seine nicht vorhandenen männlichen Genitalien und beschuldigt Anne, die Witwe Edwards, ihn verhext zu haben. Im übertragenen Sinne hat sie ihn praktisch kastriert. Richard spricht am Herd:

Gott grüß euch. Lords und Vettern. Mahlzeit. Hab ich was verpaßt? [...] Tot und verdorrt wie welker Sproß: Das tat Edwards Frau, die alte Hexe. [...] Sorgt mir für schleunige Vollstreckung. Folgt meinem Wort.<sup>230</sup>

---

<sup>229</sup> Otten Uschi: Textbuch Richard III, 1999, S. 32.

Rüstungsteile werden aus den Logen herabgeschmissen, und Buckingham und Richard machen sich fertig für den Kampf gegen die Adligen. Hastings wird in den Schrank gesperrt, der dann mittels einer Bohrmaschine durchbohrt wird. Die Tänzer ziehen in militärischen Formationen vorüber. Mit Stöcken und schweren Stiefeln stampfen sie das Stakkato der Macht auf den Boden. Sie machen kleine Schritte, sie trampeln, aus der Logenperspektive erinnert die Choreographie an Revuefilme der 1940er-Jahre oder Leni-Riefenstahl-Filme (*Olympia*) von Aufmärschen. Die Tänzer tragen graue Kostüme, kurze Hosen und ärmellose Oberteile. Sie klappern rhythmisch mit Löffeln auf Metalleimer. Sie erinnern an aufmarschierende Soldaten bei einem Manöver im Krieg. Von Band wird die Melodie von dem Soldatenlied *Ich hatt' einen Kameraden* eingespielt.

Nun tritt in der 22. Szene: „Propaganda-Lügen für das Volk“ eine Hofgesellschaft. Dargestellt von den Schauspielern, mit Stühlen auf und setzt sich in Reihen wie bei einem Vortrag hin. In dieser Szene stellt sich Richard vor sie in Hitlerposen. Sie spenden choreographierten Beifall: einmal klatschen sie mit den Füßen, einmal mit den Händen. Sie galoppieren wie Reiter auf den Stühlen um Richard herum und gehen dann ab. Am Ende der Szene bleiben Buckingham und Richard allein zurück. Es folgt eine Art Liebesszene: Richard und Buckingham sitzen nebeneinander auf Stühlen. Richard legt sich auf Buckinghams Schoß und lässt sich die Brust streicheln, dann greift Buckingham Richard zwischen die Beine und masturbiert ihn. Buckingham geht ab, und Richard legt sich zum Schlafen auf die Bühne und bleibt allein zurück.

Buckingham: Es ist Pause; liebe Leute. Hier geht's nicht mehr weiter.<sup>231</sup>

Nach der Pause beginnt das Stück erneut im Foyer. Richard tritt durch das versammelte Publikum auf und stellt sich an die Bar. Langsam wächst er in die Herrscher- und Männerrolle hinein, indem er die Kleidung wechselt und den Lederrock gegen einen Westenanzug tauscht: Über sein blutiges Unterhemd zieht

---

<sup>230</sup> Otten, Uschi: Textbuch Richard III, 1999, S. 40.

<sup>231</sup> Ebd., S. 43.

er sich ein strahlend weißes Hemd und eine weiße Krawatte an; diese sollen seine Unschuld symbolisieren. Es fehlt nur noch die Hose. Buckingham isst hinter der Bar Würstchen. Es ist ihm gelungen, den Bürgermeister und die Bürger zu Gunsten Richards zu manipulieren. Der Lord Mayor versucht Richard mit Geld zu überreden, dass er die Krone übernimmt. Richard sitzt auf einem Barhocker, trinkt Bier und raucht, vor ihm liegt eine Bibel. Er spricht immer wieder in ein Mikrofon, dass er nicht der Geeignete sei, lässt sich bitten und bestechen und nimmt auf diese Weise letztendlich „schweren Herzens“ Geld und Krone. Die Zuschauer folgen den Protagonisten wieder ins Innere des Globe Theatre und nehmen in den Logen Platz.

Es folgt eine Traumszene, 25. Szene: „Tanz Anne und die gelbe Frau“, die an die Toten erinnert. Eine Frau in einem gelben Kleid spricht auf Italienisch einen Text über Richards ermordeten Rivalen. Eine Tänzerin liegt in einem schwarzen Stoffsack in der Mitte der Spielfläche. Man sieht nur einen unförmigen Körper, keine Gliedmaßen und nicht den Kopf, alles ist in diesen Sack eingenäht. Sie legt sich in verschiedenen Positionen auf den Boden, und die Frau im gelben Kleid zieht ihre Körperkonturen mit Kreide nach und schreibt die Namen von Richards Opfern in die Umrisse. Richard geht über Leichen.

Richard erscheint jetzt vollständig angezogen mit Anzug und Krone. Er lässt die Figur in dem Sack aufheben und heraussteigen; darin steckt seine Gemahlin Anne, die er nun hinrichten lässt: Sie trägt nur noch eine schwarze Unterhose und Reiterstiefel, ihr Oberkörper ist nackt, und sie bedeckt schützend ihre Brüste. Man legt ihr eine schwarze Augenbinde um. Danach wird sie auf eine Tür gelegt und unter eine durchsichtige Folie geschoben, die links und rechts auf die Tür genagelt wird. Richard steckt ihr noch eine Zigarette in den Mund, ehe er ihr den Ring vom Finger zieht und die Krone wegnimmt. Zum Schluss legt er eine Blume auf ihr „Grab“, und sie wird hinausgetragen.

In der Folgeszene, 26. Szene: „Prinzenmord und Abfall Buckingham, Herrschaftssicherung“ wird Buckingham auf dem Schrank liegend hereingeschoben, der jetzt wie ein Bett gestaltet ist mit Kissen und Bettdecke. Richard streut Rosen auf das Bett und setzt sich zu ihm, sie trinken Champagner.

Sie verbringen sozusagen ihre gemeinsame Hochzeitsnacht. Buckingham beginnt Forderungen zu stellen, was Richard nicht gefällt. Dieser lenkt davon ab, indem er Catseby den Auftrag gibt, die beiden Prinzen zu töten. Der Schrank wird abgedeckt; das Bettzeug wird heruntergenommen. Catseby und Buckingham schlagen die Türen mit Äxten ein. Richard lacht währenddessen. Als beide fertig sind, greift Buckingham hinein und zieht seine blutigen Hände wieder heraus. Richard nimmt zwei Spieluhren aus dem Schrank und zieht sie mit den Zähnen auf, dann greift er in den Schrank, holt zwei rohe Fleischstücke heraus und legt sie sich zum Kühlen auf die Augen.

Buckingham: So steht er also hier? Er zahlt mich aus mit Witz. Hob ich Euch dafür auf den Thron?

*Richard lacht*<sup>232</sup>

Buckingham verlässt Richard, weil dieser ihn um seinen Anteil betrogen hat. Richard zieht wieder den Küchenherd herein, während die Adligen mit Rucksäcken, Blechtellern und Besteck bepackt auftreten. Richard kocht neuerlich am Herd, die Adligen setzen sich um den Tisch: den liegenden Kasten. Sie agieren wie bei einer Mahlzeit und binden sich Servietten um, ehe sie Fleisch und Würste aus dem Schrank holen, um diese zu essen. Diese Szene erinnert an Kannibalismus: Sie fressen sich gegenseitig auf, denn in diesem Kasten sind vorher die beiden Prinzen zu Tode gekommen. Bei Kresnik werden meist authentische Requisiten verwendet. Es sind echte Würste und Fleisch, mit denen die Akteure spielen, die sie essen oder womit sie sich bewerfen.

---

<sup>232</sup> Otten, Uschi 1999, S. 52.



**Abbildung 26: Szenenfoto, 27. Szene: „Die Klageweiber“; Karin Neuhäuser und Ensemble; © Bernd Uhlig**



**Abbildung 27: Szenenfoto, 27. Szene: „Die Klageweiber“; Karin Neuhäuser und Ensemble; © Bernd Uhlig**

In der folgenden Szene, 29. Szene: „Feindmeldungen“, formieren sich die Tänzer in einfachen schwarzen Hosen und Röcken zu einem rhythmischen Kriegstanz. Sie tragen schwere Fußketten und Schweinemasken auf den Hinterköpfen, mit Stöcken aus Metall schlagen sie den Takt. Richards Herrschaft nähert sich ihrem

Höhepunkt und Ende. Richard wirft mit Geld um sich, um das sich die Tänzer prügeln. Die toten Prinzen in blutiger Kinderwäsche kehren für eine kurze Sequenz von den Toten zurück. Sie stopfen Richard mit blutgetränkten Tüchern den Mund, sie machen ihn mundtot.

Richard hat nun alles erreicht, was er wollte, er wird König. In der 30. Szene „Ensemble Krönungsritual mit Eber Kopf“ tritt erneut ein Tänzer mit Eber Kopf und Militärmantel auf, und gemeinsam mit den Schauspielern setzt er Richard den Eber Kopf auf. Dann gehen alle ab, Richard bleibt allein zurück. Er steht nun zwischen zwei Spiegeln, die um ihn aufgestellt wurden.

Es folgt die Hinrichtung des gefangenen Buckingham:

Buckingham (aus dem Off):

Verweigert mir König Richard ein Gespräch?  
Mir, Buckingham, verdankt er seinen Thron.  
Bringt mich zum Block!<sup>233</sup>

Danach fällt eine Puppe, der geköpfte Leichnam Buckinghams, aus dem 3. Rang; sie landet direkt vor Richards Füßen. Es folgt die letzte Szene des Stückes, 32. Szene: „Schlußmonolog/Spiegelszene“<sup>234</sup>: Richard ist allein mit dem Eber Kopf zwischen den zwei Spiegeln. Richard setzt sich vor Spiegel 1 die Krone auf den Eber Kopf, die Krone fällt herunter. Er nimmt den Eber Kopf ab und betrachtet sich in den Spiegeln. Er wird immer wahnsinniger:

Richard: O nein, ich hasse mich, ja, Richard, dich, für das, was du ihm?  
Ihr? Dir? Mir? getan.<sup>235</sup>

Er holt hinter den Spiegeln je eine Pistole hervor. Er gibt die Pistolen zwei Händen, zu welcher Person sie gehören, sieht man nicht, an den Pistolen sind Schnüre befestigt. Richard zieht an den Schnüren und erschießt sich selbst von hinten. Im Sterben spricht Richard:

---

<sup>233</sup> Otten, Uschi 1999, S. 61.

<sup>234</sup> Anweisung im Regiebuch: „Absolute Stille!!! Dies ist wichtig, da diese Szene für Karin Neuhäuser viel Konzentration bedeutet. Das Ensemble und alle Beteiligten warten aber praktisch nur mehr auf den Schlußapplaus.“

<sup>235</sup> Otten, Uschi 1999, S. 62.

Richard: Ein Pferd. Ich brauch ein Pferd. Peitscht dies Pack über die See zurück, mit euren Lanzen reißt den Himmel auf. Marschier vereint, wir gehen bis an den Rand, wenn nicht zum Himmel, dann zur Hölle, Hand in Hand.<sup>236</sup>

Kresnik hält Richard den Spiegel vor, er spiegelt sich in zwei Spiegeln, er ist sozusagen dreifach präsent. Die Diktatur kann sich ins Tausendfache weiterspiegeln, sprich wiederholen.

Epilog: Ein Tänzer im Prinzenkostüm, wie im klassischen Ballett, in himmelblauem Trikot und weißem Rüschenhemd, tritt mit Lilienstrauß und einer Pferdehaut auf, man hört Helikoptergeräusche und einen Ausschnitt aus Gautiers/Adams romantischem Ballett *Giselle*. Im Textbuch wird diese Rolle als Nurejew bezeichnet, als Zuschauer könnte man die Figur auch als den siegreichen Richmond begreifen. Nurejew betrachtet sich kokett in den Spiegeln, ehe er zu Richard geht und ihm die Pferdehaut überwirft, auf der er die Lilien verstreut. Dann will er dem Sterbenden die Krone aus der Hand nehmen, doch der krallt sich fest. Nurejew reißt ihm die Krone gewaltsam aus der Hand und setzt sie sich auf. Richard bäumt sich noch einmal irre lachend auf. Nurejew spuckt ihn an, denn er ist nun der neue König. Nurejew geht wie ein klassischer Tänzer mit auswärts gedrehten Schritten ab, während Richard lachend ruft: „Ein Pferd! Ein Pferd! Mein Königreich für ein Pferd!“ Die Musik wird schneller und die Helikoptergeräusche immer lauter. Ende. Black.

---

<sup>236</sup> Ebda., S. 62.



**Abbildung 28: Szenefoto, 33. Szene:  
Schluss/Letzter Blick des sterbenden  
Richard; Karin Neuhäuser, Krzysztof  
Raczkowski;  
© Bernd Uhlig**

Kresnik kreiert in dieser Inszenierung immer wieder sehr einprägsame Bilder von Herrscher und Beherrschten, von Macht und Ohnmacht. Er erzählt nicht einfach die blutgetränkte Geschichte Shakespeares nach, sondern zeigt in seinen Bildern szenographisch verschiedene Ansichten und Variationen von Mord, Rache, Gier und Wahnsinn. Hans Jansen beschreibt es als „totales Raumtheater“:

Kresnik entfacht ein totales Raumtheater der Grausamkeit. Hände greifen aus geschlossenen Vorhängen nach dem Objekt ihrer Mordlust, Menschen in pervertierten Tiermasken fallen übereinander her. Der Herzog von Clarence wird in einem eisernen Käfig zur Schau gestellt, jeder Intimsphäre beraubt, wenn er sich mit Seifenschäum die Brüste rasiert. Lady Anne, durch Mord zur Witwe gemacht, trägt einen Totenschädel auf dem Rücken, als trage sie die ganze Last des Unheils. Und immer wieder stürmt die Formation der Tänzer in stampfenden Rhythmen durch die Verliese des Tower, über die Schlachtfelder der Rosen.<sup>237</sup>

---

<sup>237</sup> Jansen, Hans: Im Machtrausch. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung (WAZ), 15.11.1999.

Richard III. wird in dieser Inszenierung als vereinsamter Diktator gezeigt, der das Morden auf die Spitze getrieben hat. Es gibt kein Entkommen aus dieser Dynamik des Mordens, denn ein Stillstand bedeutet letztendlich den Tod. Die Inszenierung kam in der Presse unterschiedlich an, die Leistung der Schauspieler und des Tänzer Ensembles wurde vom Publikum sehr bejubelt.

### 5.3. *Aller Seelen (Traumspiel)* (2000)

Anlässlich der Uraufführung des Stückes *Aller Seelen*<sup>238</sup> (2000) am Thalia Theater Hamburg setzt sich Kresnik erstmals als Autobiograph mit seiner eigenen Kindheit auseinander. In einem Interview anlässlich der Uraufführung des Stückes, meint Kresnik:

[...] Ich habe früher immer gedacht, daß diese Erinnerung [die Erschießung seines Vaters, bei der Kresnik als vierjähriger Augenzeuge war; Anm. G. E.] für mein Leben, meine Arbeit nie eine Rolle gespielt hätte. Aber jetzt spüre ich, daß doch etwas geblieben ist. Eine bestimmte Härte und Radikalität von mir und eine Gewißheit, daß es keine Harmonie gibt.<sup>239</sup>

Der deutsche Schriftsteller Werner Fritsch dramatisiert die Biographie Kresniks und lässt die Toten von *Allerseelen* 1944 in St. Margarethen und Bleiburg wieder auferstehen. Bei Peter Rosegger heißt es in *Ehret die Toten! Ein ernstes Wort zu Allerseelen*:

Und so kehren alle die Toten in dieser Nacht zu ihren Angehörigen zurück und bitten um Gedenken, um ein Almosen, um ein Vaterunser, um eine heilige Messe. Und sie bitten kläglich und wollen nicht mehr zurück in die Feuerqual, die nach verflossenen vierundzwanzig Stunden beginnt.<sup>240</sup>

Das Stück *Aller Seelen* kann man als eine Art Totentanz beschreiben, der aus der Sicht eines „alten Kindes“ (Joachim Konrad) erzählt wird. Dieses alte Kind ist Kresnik selbst, der im Jahr 2000 gerade 61 Jahre alt ist und aus der Perspektive eines Kindes seine eigene Geschichte in groben Zügen aufarbeitet.

Kresnik sagt über seine Kindheit:

---

<sup>238</sup> Fritsch, Werner: *Aller Seelen – Traumspiel*. Uraufführung Thalia Theater, Spielzeit 1999/2000. Premiere am 15. April 2000. Regie: Johann Kresnik, Bühne: Martin Zehetgruber, Kostüme: Heide Kastler, Bühnenmusik und musikalische Leitung: Serge Weber, Licht: Reinhard Traub, Improvisationen mit Akkordeon, Trompete, Flügelhorn und Althorn: Iris Kramer, Video: Dietlinde Stroh, Dramaturgie: Regina Guhl. Mit Regina Schweighofer (Anna), Michael Altmann (Lazarus), Joachim Konrad (Der Junge), Edith Adam (Christa), Katharina Matz (Philomena), Jörg Ratjen (Juri), Regina Stölzel (Judith, Achim Buch (Engel), Hans-Jörg Frey (Erwin), Jan Schütte (Stephan), Susanne Wolff (Partisan/KZ-Kommandant), Alex Olsson (Partisan/Pfarrer), Paul Wolff-Plottegg (Bauer/Soldat/KZ-Arzt), Helmuth Zhuber (Geigenbauer), Iris Kramer (Musikerin), Peter Saucke (Leiche); weiters: SS-Totenkopf-Funkenmariechen: Edith Helbing, Enditte Heuer, Marion Klose, Anita Matt, Karin Nordhaus, Daniela Schulz, Christel van Unen, Marlene Weber; Tuba-Spieler: Daniel Grote, Klaus Hauswirth, Ferenc Kis, Jürgen Thiemann, Holger Umlauff; Adam & Eva: Kirsten Viezen, Uwe Konradt. Die Aussagen über diese Inszenierung basieren auf Probenbesuchen und Besuch der Premiere am sowie dem Textbuch und einem Videomitschnitt der Premiere.

<sup>239</sup> Programmheft *Aller Seelen*. Hamburg: Thalia Theater 2000.

<sup>240</sup> Rosegger, Peter: *Allerseelen*. In: Programmheft *Aller Seelen* 2000.

Meine früheste Erinnerung ist, wie ich bei meinem Vater auf dem Leiterwagen saß. Er ging bei den Ochsen vorn, wir fuhren den Hügel rauf zu unserem Bauernhof.<sup>241</sup>

### 5.3.1. Die Dramatisierung von Kresniks Biographie

In *Aller Seelen* wird die Geschichte einer Familie und der Bewohner eines kleinen ländlichen Dorfes im österreichischen Kärnten zur Zeit der Nazidiktatur erzählt. Man befindet sich in den letzten Kriegsjahren des Zweiten Weltkriegs, Familienmitglieder beginnen sich auf Grund ihrer unterschiedlichen politischen Einstellungen gegenseitig zu zerfleischen, Verwandte denunzieren einander, und befreundete Nachbarn werden zu Todfeinden. Die ganze Geschichte basiert auf wahren Erlebnissen von Johann Kresnik:

In den Bergen war es so: Wenn ein Bauer zu den Soldaten von Hitler ging, kamen die Partisanen und haben die Familie umgebracht. Ging einer zu den Partisanen, kamen die Nazis und haben alle ins KZ gebracht.<sup>242</sup>

Die Kostümbildnerin Heide Kastler stellt das Nazigenre nicht mit herkömmlichen SS-Uniformen dar, sondern lässt alle, egal ob Mann oder Frau, in Dirndlkleidern – mit Hackenkreuz-Armbinden – auftreten und verleiht den auftretenden Schauspielern dadurch deutlich groteske Züge. Auf dem Kopf tragen die Schauspieler schwarze Kappen, die an den Haarschnitt Adolf Hitlers erinnern, und ins Gesicht kleben sie sich abnehmbare Schnurbärtchen, die auch beliebig an den nächsten mit gleicher Gesinnung weitergereicht werden können. Manchmal ist nicht zu erkennen, wer nun wer ist. Slowenische Partisanen werden zu Soldaten der Wehrmacht und Nazis zu Partisanen. Gewehre werden nicht verwendet, stattdessen wird eine Metapher für das Blutvergießen eingesetzt: ein langer Gartenschlauch, mit dem die Opfer sozusagen „todgespritzt“ werden. Andere wiederum werden in Erdbeermarmelade ertränkt.

Das Bühnenbild von Martin Zehetgruber, das aus insgesamt zehn Kilometern Holzleisten besteht, ist ein überdimensionaler Kasten, gleicht einmal einer Scheune

---

<sup>241</sup> Kresnik, Johann: Kresnik über Kresnik. Ein Berg Sonnenblumen. In: In Ackermann, Uta (Hg.) 1999, S. 68.

<sup>242</sup> Kresnik, Johann: Kresnik über Kresnik. Ein Berg Sonnenblumen. In: In Ackermann, Uta (Hg.) 1999, S. 70.

von innen und erinnert dann wieder an einen Sarg. Der Raum öffnet sich im Laufe des Stückes, bis er sich letztendlich wieder schließt, keiner kommt mehr raus, keiner mehr rein. Im Kasten bleibt die Dorfgemeinschaft – wie in einem Gefängnis – eingeschlossen; „alle Seelen“ bleiben hier auf ewig miteinander vereint. Niemand hat die alleinige Schuld.<sup>243</sup>

### 5.3.2. Groteske Bilder einer Dorfgemeinschaft

Prolog: „Salatfressen“<sup>244</sup>: Salatköpfe liegen im Eingangsbereich des Thalia Theaters. *Vaterunser*-betend fressen die Schauspieler am Boden robbend den Salat. Die Provokation für die Zuschauer besteht darin, dass man über Lebensmittel gehen muss, um in den Zuschauerraum zu gelangen.<sup>245</sup>

Zu Beginn der Inszenierung sieht man einen Bretterverbau mit einem Lichtervorhang, der die Milchstraße symbolisieren soll. Dahinter erkennt man eine Frau und einen Mann als Liebespaar – Adam und Eva – während des Geschlechtsverkehrs. Ein Junge beobachtet aufgeregt mit einem Fernglas aus dem Zuschauerraum den Geschlechtsakt auf der Bühne. Der Vater – Lazarus im langen weißen Totenhemd – entdeckt seinen Sohn beim Beobachten, holt ihn zu sich auf die Bühne und legt den „Sau-Bub“ übers Knie. Der Junge stammelt verzweifelt daraufhin gleich einmal das *Vaterunser*. Bereits in dieser Szene finden sich einige für Kresnik typische Themen: Sexualität und Kirche. Dem biblischen Schöpfungsmythos folgend, bringt er das erste Menschenpaar auf die Bühne. Der Junge beobachtet es und wird dafür bestraft, und wenn man nach Ansicht der katholischen Kirche sündigt, so muss man zur Buße beten, oftmals das *Vaterunser*. Der Junge steigt auf die Schultern seines Vaters Lazarus:

---

<sup>243</sup> Vgl. Enzelberger, Genia: Wegen Selbstgefälligkeit geschlossen – Das muß man auch einmal sagen. In: Volksstimme v. 20/ 18.5.2000.

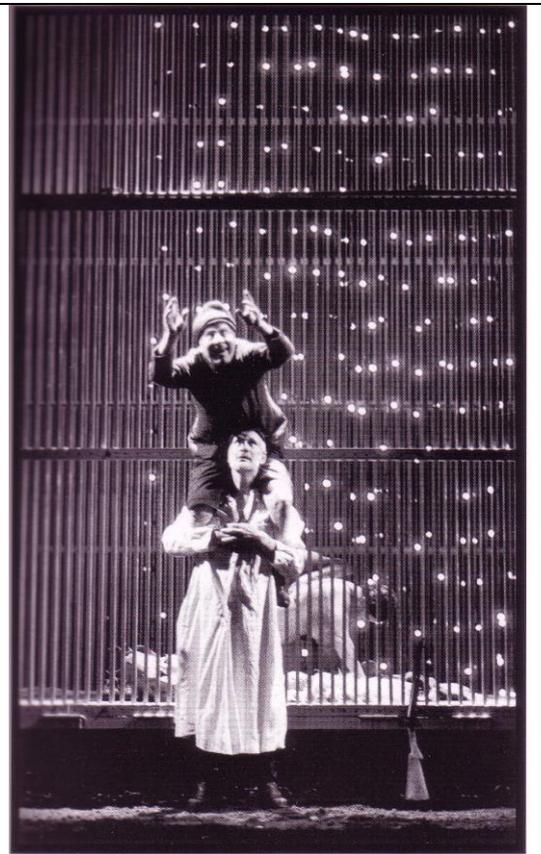
<sup>244</sup> Weder im Programmheft findet sich eine Szenenummerierung bzw. ein Szenario, deswegen werden nur die Überschriften zu den Szenen angeführt.

<sup>245</sup> Bei der Ausstellung *Johann Kresnik. Choreographische Skizzen und Zeichnungen 1973–1998* in der Landesgalerie Klagenfurt (1999) liess Kresnik die Besucher über Brotlaibe gehen.

Junge: An einen Stern hinlängen – tu ich, Papa, wenn ich groß bin!  
 Lazarus: Die Stern – da wohnen die Toten.  
 Junge: Und was tun die Toten?  
 Lazarus: Die schauen auf uns!<sup>246</sup>



**Abbildung 29: Skizze zur Szene aus dem Regiebuch von Johann Kresnik, Beschriftung: „Leiv-Porno, Junge, Lazarus“;<sup>247</sup> © Johann Kresnik**



**Abbildung 30: Szenenfoto: der Junge: Joachim Konrad, Lazarus: Michael Altmann, Eva: Kirsten Viezen, Adam: Uwe Konrad; © Hermann und Clärchen Baus**

Nach der Szene gehen alle ab. Man sieht eine Frau, die schreiend über die Vorderbühne robbt. Sie ist dabei ein Kind zu gebären. Eine Trompeterin beugt sich über sie und treibt sie mit lauten Tönen an. Danach kracht mit einem lauten Knall die vordere Käfigklappe auf. Der untere Teil klappt nach vorne, der obere Teil wird in die Höhe gezogen. Man bekommt nun eine Einsicht in das Innere dieses

<sup>246</sup> Fritsch, Werner: *Aller Seelen. Traumspiel*. Rohfassung; Stand 15. Januar 2000; Regiebuch von Johann Kresnik, S. 4.

<sup>247</sup> In der Skizze hat Lazarus eine Ziehharmonika: Kresniks Vater war ein guter Musiker und spielte selbst Harmonium.

Holzstubben. Als erstes sieht man Philomena, die greise Tante, mit einem Eimer über die Bühne robben, während sie das Vaterunser herunter betet. Bei dem Satz „und vergib uns unsere Schuld“ stockt sie und kommt nicht mehr weiter, die Dorfgemeinschaft und die restliche Familie erscheint. Auch hier die Motive Kirche und Arbeit: das devote Auf-den-Knie-Robben und, das Um-Erlösung-Bitten. Die Kirche war immer präsent in Kresniks Kindheit:

Ich habe ein fotografisches Gedächtnis. Im großen Wohnraum stand ein großer Tisch, darüber hing das Kruzifix.<sup>248</sup>

Das Licht in diesem überdimensionalen Käfig geht an. Decke, Wände und Boden sind mit Holzplatten verkleidet. In der Mitte befindet sich ein mit einem großen weißen Tuch bedeckter Hügel, eine Art Misthaufen, um den die Dorfgemeinschaft in Trachtenkleidung auf Bierkisten sitzt. Auf ein musikalisches Zeichen, der die Aufführung begleitenden Harmonikaspielerin, beginnen die Schauspieler mit dem auf dem Land üblichen „Sonnenblumenausklöpfen“. Kresnik erinnert sich:

Wenn die Sonnenblumen geerntet wurden, war im Wohnzimmer ein Berg Sonnenblumen. Rundherum saßen die Frauen, nächtelang, tagelang, alle Nachbarn. Wenn's bei dem einen fertig war, ging's zum nächsten. Am Tisch saß der Harmonikaspieler, und ich lag auf dem Ofen und schlief. Da oben war es schön warm. Mit einem Stock haben sie die Sonnenblumen ausgeklopft, dazu hat der Harmonikaspieler gespielt, und sie haben Lieder gesungen. Es gab Most in Krügen. Die ganze Wohnung war voller Sonnenblumen. Einer hat die ausgeklopften in Holzeimern rausgetragen, daraus hat man Sonnenblumenöl gepreßt. Berge von Sonnenblumen waren das. Und immer dies traurigen slowenischen Lieder und dieses Tong, tong, tong, dieses Klopfen.<sup>249</sup>

[...]

Die Bewohner der benachbarten Höfe kannten sich alle gut, sie halfen sich gegenseitig bei Arbeiten, die man allein nicht bewältigen konnte. Bei der Sonnenblumenernte zum Beispiel kamen die Männer nach der Arbeit zusammen und haben Sonnenblumen ausgeklopft, dazu gab es Musik, das war oft sehr schön. Am Abend darauf gingen alle auf den nächsten Bauernhof, ohne diese gegenseitige Hilfe hätten die Bauern dort oben gar nicht existieren können.<sup>250</sup>

Lazarus, jetzt in Hemd und Hose, tritt mit einem Hobel auf. Er hobelt das Brett, das der Junge auf seinen Schultern trägt. Er zimmert damit einen Sarg. Ein anderer Sarg wird auf die Bühne geschoben, alle Dorfbewohner ziehen Schläuche

---

<sup>248</sup> Kresnik, Johann: Kresnik über Kresnik. Ein Berg Sonnenblumen. In: In Ackermann, Uta (Hg.) 1999. S. 71.

<sup>249</sup> Ebd., S. 72.

<sup>250</sup> Kraus, Hildegard: Ich bin immer ein Gegner des Publikums. Gespräch mit Johann Kresnik. In: Dies. 1990, S. 84.

aus dem Sarg und beginnen zu trinken, während sie rhythmisch sexuelle Stoßbewegungen ausführen. „Fressen, Saufen und Sex“ – so sieht Kresnik das Leben in diesem Dorf. Die Schwester des Jungen, Christa, tritt hervor und zitiert abwechselnd Kochrezepte und Stellen aus *Mein Kampf*, beides hat sie in der Schule gelernt. Judith, eine Nazigegnerin, robbt über die Bühne und schreit unter heftigen Zuckungen: „Mein Krampf!“. Das Dorf ist gespalten in Nazis und Partisanen.

Christa liebt den Partisan Stephan, wird aber vom Nationalsozialisten Geigenbauer verehrt. Plötzlich steigen zwei als Nationalsozialisten verkleidete Partisanen aus dem Misthaufen. Sie tragen Dirndlkleider, Reiterstiefel und aufgeklebte Hitlerbärte. Die Harmonikaspielerin spielt das Lied *Lili Marleen* und alle müssen mitsingen. Die Dorfgemeinschaft formiert sich zu einer Art Polonaise, in der sie hintereinander gehen und absurde Verrenkungen mit dem rechten Arm machen, eine Parodie auf den Hitlergruß. Auf die Frage der Partisanen, wer einen Partisan gesehen habe, wird eine Papierleinwand aus dem Plafond ausgefahren. Auf diese Leinwand wird ein idyllisches Alpendorf projiziert. Lazarus, jetzt in Wehrmachtsuniform, stellt sich rechts von dem Bild auf, Anna, seine Frau, links vom Bild, in der Mitte sitzt der Junge, ihr Kind, und liest aus einem Märchenbuch vor. Er hat sich eine lange Nase aufgesetzt. In dem Märchenbuch finden sich aber keine schönen Kindermärchen, sondern Folderschilderungen. Die Texte sind dokumentarische Schilderungen von Gräueltaten über getötete und verstümmelte Kinder und vergewaltigte Mädchen. Die lange Nase erinnert an Pinocchio, dessen Nase auch immer länger wird, wenn er lügt. Und da der Junge vor einem projizierten idyllischen Alpendorf solche „Lügendgeschichten“ lustig laut vorliest, könnte man auch meinen, dass er hier nur Märchen verbreitet: eine Anspielung auf Geschichtsverdrängung. Die Dorfbewohner zerreißen die Leinwand, und vom Band wird ein Volkslied eingespielt. „Vergessen“ ist angesagt, am besten alles vergessen.

Weiter geht es mit der „Partisanenkontrolle“. Die Aufständischen finden einen Anhänger der Nationalsozialisten, den Erwin. Sie kleben ihm einen Hitlerbart auf und drücken ihm *Mein Kampf* in die Hand, sie beginnen ihn zu schlagen und zu quälen. Er muss die Seiten aus dem Buch fressen. Erwin frisst das Papier und

kotzt es immer wieder zur Freude der Beteiligten heraus. Die Partisanen schikanieren die Dorfbewohner. Wer kein Sympathisant ist, wird bestraft, gefoltert und mit dem Tod bedroht. Anna soll für sie kochen. Die Partisanen feiern, angeführt von Stephan, ein derbes Fest, Schnaps wird getrunken und Ziehharmonika gespielt, es geht wild her. Der Junge wird von Anna in einen Kinderwagen gesetzt. Immer lauter wird das Lied von *Lili Marleen* gesungen, der improvisierte Text wird immer pornografischer, auch Lazarus stimmt lauthals mit ein.

Plötzlich unterbricht der Auftritt von zwei „richtigen“ Nazis, Geigenbauer und Huber, das bunte Treiben. Auch sie tragen Dirndlkleider, Reitstiefel und Hitlerbärte. Sie führen eine „Nazikontrolle“ durch, das heißt, dass sie wiederum Partisanen suchen. Stephan, der Geliebte von Christa, versteckt sich im Misthaufen. Der Geigenbauer geht umher und fragt jeden einzelnen nach seinem Namen, obwohl er sowieso jeden persönlich kennt. Lazarus zeigt seinen Kriegsurlaubsschein vor und beteuert, dass sie nur ein wenig gefeiert haben und keine Partisanen anwesend seien. Der Geigenbauer lässt aber nicht locker und droht mit stoischer Miene:

Geigenbauer: Also – ich frag zum letzten Mal, Leute, wenn ich noch  
wen find, der wird erschossen und euer Papa dazu.  
Junge: Ich darf ja nichts sagen, aber ...<sup>251</sup>

Der Junge zeigt mit dem Finger in eine Richtung und verrät dadurch Stephan. Der Geigenbauer macht seine Drohung wahr und „erschießt“, das heißt, er bespritzt Lazarus sofort mit Blut aus einem Gartenschlauch. Dazu singt er lauthals in ein Hand-Mikrofon, begleitet von einer E-Gitarre: „Es tut mir leid, Leut', es tut mir leid, Leut', es tut mir ja so wahnsinnig leid.“<sup>252</sup>

---

<sup>251</sup> Fritsch, Werner: *Aller Seelen. Traumspiel*. Rohfassung; Stand 15. Januar 2000; Regiebuch von Johann Kresnik. S. 29.

<sup>252</sup> Ebd.



**Abbildung 31: Szenenfoto „Geigenbauer tötet Lazarus“; am Boden liegend: Michael Altmann, Helmut Zhuber, Paul Wolff-Plottegg; © Hermann und Clärchen Baus**

Lazarus bleibt tot liegen. Anna schiebt den im Kinderwagen sitzenden Jungen über den toten Vater. Susanne Oberacker schreibt in ihrer Kritik:

Der Regie-Berserker geht immer bis an die Schmerzgrenze und manchmal darüber hinaus. Seine Szenen sind Orgien mit Sex, Gewalt und Strömen von (Theater-) Blut. Aber wie anders ließe sich der Kriegs-Wahnsinn auf die Bühne bringen? Johann Kresnik ist etwas gelungen: Er hat das Grauen, wofür wir keine Worte finden, in Bilder umgesetzt – brutal und verstörend.<sup>253</sup>

Bei lauter Musik und unter grellen Lichtblitzen erfolgt ein Umbau: Die Bühne wird vom Ensemble gereinigt. Mit Besen werden Kostümteile, Requisiten und Bühnenbildteile in den Orchestergraben geschoben. Eine Methode, der sich Kresnik gerne bedient: Alles, was nicht mehr gebraucht wird, wird von der Bühne gefegt, am Ende der Stücke ist der Orchestergraben meist bis obenhin voll (vgl. auch *Ulrike Meinhof, Ring des Nibelungen II – Siegfried/Götterdämmerung*).

Der zweite Teil dieser Inszenierung beginnt in dem nunmehr leeren Holzkäfig. Man erfährt die Geschichte von Juri, dem blinden Krüppel. Mit einem Buckel, auf dem lauter Kerzen brennen, tastet er sich mit einem viel zu langen Stock durch den Raum, er bleibt mit diesem immer wieder zwischen den einzelnen Latten hängen.

---

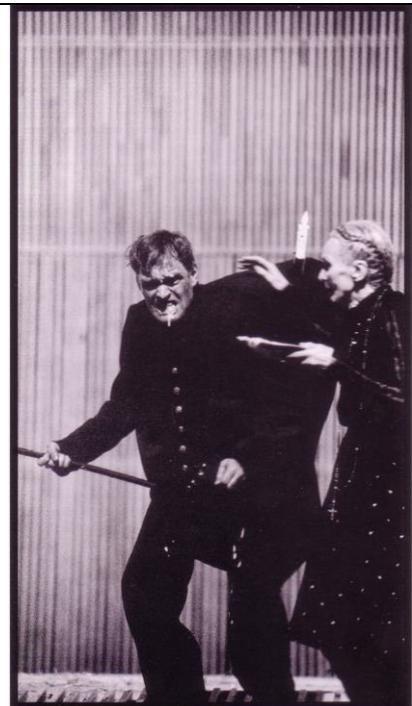
<sup>253</sup> Oberacker, Susanne: Das Grauen in eine Bilderflut verpackt. In: Harburger Anzeigen und Nachrichten, 17.4.2000.

Lazarus hatte ihm versehentlich, als er einmal mit dem Geigenbauer Messerwerfen geübt hat, sein sehendes Auge ausgeschossen. Seit dem sieht er nur mehr – auf ewig – schwarz. Kresnik erinnert sich an seine Tanten und Onkel:

Einmal mußte eine der Tanten ins Krankenhaus zu einer Operation. Sie war schon sehr alt. Vom Spital bekam sie eine Bestätigung, daß sie noch Jungfrau war vor der Operation, die mußte sie dem Pfarrer nach Bleiburg bringen. Sie sagte, es war ein Zeugnis, daß sie unschuldig war und die Braut Jesus. Und so waren alle meine Tanten. Der eine Onkel, der Urch, war ein Krüppel, er hinkte. Juri ist im Schnee erfroren, er war schizophren und hat sein ganzes Leben nie gearbeitet. Ich als einziges Kind da oben – es war gespenstisch. Es wurde wenig gesprochen da, fast nur gebetet.<sup>254</sup>



**Abbildung 32: Skizze „Juri“ aus dem Regiebuch von Johann Kresnik; © Johann Kresnik**



**Abbildung 33: Szenenfoto „Juri und Philomena“; Jörg Ratjen, Katharina Matz**

Die greise Tante Philomena füttert Juri mit Erdäpfelsuppe: Er spuckt das Essen immer wieder aus. Auch in dieser Inszenierung erneut: das Auskotzen. Am Ende der Szene schmiert Juri Philomena die Suppe ins Gesicht, er hat genug von ihrer Aufopferung und von ihrem Mitleid. Philomena ist die „Heilige“ des Dorfes, die mit greisem Alter noch stolz auf ihre amtlich beglaubigte Jungfräulichkeit ist, sie

<sup>254</sup> Kresnik, Johann: Kresnik über Kresnik. Ein Berg Sonnenblumen. In: In Ackermann, Uta (Hg.) 1999, S. 71f.

terrorisiert die anderen mit ihrer aufopfernden Liebe, die einem religiösen Wahn gleichkommt, einem religiösen Fanatismus. Deswegen lässt Kresnik sie in der folgenden Szene, „Kornblumenfeld“ – eine Traum-Sequenz – als Madonna gekleidet mit einer „Negerpuppe“ auftreten. Aus dem Boden sprießen biegsame Eisenstangen, die sich, gleich Kornblumen im Wind, leicht hin und her bewegen.



**Abbildung 34: Szenefoto „Kornblumenfeld“; Katharina Matz, Regina Schweighofer, Edith Adam; © Hermann und Clärchen Baus**

Philomena: Christus hat sich ewig gefreut, daß im Steinbruch der Stechapfel so schön blüht ...<sup>255</sup>

Das Bild erinnert durch die sphärische Musikuntermalung, versetzt mit Kirchenglockenläuten, an ein ländliches Idyll. Sanft wiegen sich die eisernen Kornblumen im Wind. Nach und nach treten die Toten des Dorfes auf: Judith tanzt mit Boxhandschuhen durch das Feld. Christa, mit Brautschleier, tanzt mit ihrem Stephan, dazu hört man sanftes Muhen und das Läuten von Kuhglocken. Anna tritt auf und trägt ein Bündel im Arm, es sieht aus wie ein Baby, dabei ist es ein Laib Brot. Langsam schneidet sie eine Scheibe nach der anderen ab und betet: „Unser täglich Brot gib uns heute.“ Der Pfarrer geht von links nach rechts über die Bühne, gefolgt von vier nackten Tuba Spielern. Kresnik setzt in seinen Inszenierungen

---

<sup>255</sup> Fritsch, Werner: *Aller Seelen. Traumspiel*. Rohfassung; Stand 15. Januar 2000; Regiebuch von Johann Kresnik, S. 36.

immer wieder Tuba-, Harmonika- oder Trompetenspieler ein, die Töne blasend über die Bühne gehen. Kresnik erinnert sich an seinen musizierenden Vater:

Damals war er [Kresniks Vater; Anm. G. E.] auch Musiker, immer unterwegs. Er hat Harmonium gespielt, sie waren zu dritt, noch Klarinette und Posaune.<sup>256</sup>

Lazarus tritt, wieder im Leichenhemd, gemeinsam mit dem Jungen durch den Zuschauerraum auf und versichert ihm, dass alles nur ein Traum sei. Die Tuba Spieler treten erneut auf, und alle folgen ihnen wie bei einer Prozession und gehen ab. Der Pfarrer bleibt allein auf der Bühne zurück. Auf einmal wird er an einem Seil hochgezogen und baumelt wie eine Glocke aus dem Schnürboden. Während er hin und her schwingt, berichtet er, wie er aus Feigheit – entgegen seinem Glauben – schuld am Tod eines Menschen ist. Dennoch versucht er, seine Hände in Unschuld zu waschen:

Pfarrer: Wie Brocken gefrorener Graberde,  
lastet mir der Sargdeckel der Schuld auf der Brust.  
Ich war eingeschlafen auf dem Kanapee:  
plötzlich Partisanen in meiner Kammer.  
Einen unter ihnen erkannte ich.  
Engel zerrte mich zum Fenster.  
Der Hof Erwins wurde überfallen:  
Blut von Menschen oder Tier auf dem Stein.  
Wehgeschrei der Weiber:  
Ich sah Josepha.  
Engel riß meinen Kopf am Haar hoch.  
Ich sah auf dem Dach der Scheune -  
die Militärpistole im Anschlag –  
Jakob, den aus dem Krieg beurlaubten Sohn des Nachbarn.  
Engel gab mir ein Gewehr: Schieß, Hochwürden!  
Ich schwitze Blut, der Kot –  
und schoß: Der Sohn fiel tot in den Hof.  
Sodann zertrampelte Engel mein Augenglas –  
und ich sah die Hand, die getötet hatte,  
nicht mehr.  
Und Engel beichtete bei mir  
die Morde, die er im Krieg getan.  
Ego te absolvo!  
Wie ein Mittagsspuk fort waren die Partisanen.  
Und Gendarmerie kam,  
erfragte Hintergründe des Mordes.  
Ich durchs Beichtgeheimnis außerstande zu gestehen:  
– Ich habe nichts gesehen.

---

<sup>256</sup> Kresnik, Johann: Kresnik über Kresnik. Ein Berg Sonnenblumen. In: In Ackermann, Uta (Hg.) 1999, S. 70.

Meine Brille –  
liegt zerschlagen auf den Holzdielen.  
– Ist gut. Ist gut, Hochwürden.  
Ebenso tot wie der Tote,  
vergrub ich mich in mir. [...] <sup>257</sup>

Der Junge kommt dazu, versucht das *Vaterunser* zu beten, hat aber den Text vergessen. Ministranten befreien den Pfarrer, und alle gehen ab. Nur der Junge steht allein an der Bühnenrampe und sieht, wie ein überdimensionales Totenhemd aus dem Bühnenboden bis zum Schnürboden gezogen wird, es scheint, als würde es niemals enden: Sein Vater Lazarus ist immer übermächtig präsent. Mit dieser Szene endet der zweite Teil von *Aller Seelen*.

Der dritte Teil spielt in einem Steinbruch. Die Rückwand des Käfigs öffnet sich, es kommt grelles Licht von hinten. Geigenbauer tritt auf und spricht in ein überdimensionales Megafon, das Häftlinge in grauen Kitteln am Rücken tragen, er befiehlt: „Ein Lied!“ Dann müssen alle Häftlinge „*Deutschland erwache*“ das national sozialistische Propaganda Lied von Bruno Schestak singen. Geigenbauer selbst trägt einen hellen Mantel und eine Uniformkappe. Plötzlich ertönen Klänge aus „*Also sprach Zarathustra*“ von Richard Strauss. Alle gehen in Deckung und ein etwa fünf Meter hoher Gartenzwerg mit dem Gesicht des Jungen wird auf die Bühne gerollt. Der Junge betrachtet den Zwerg. Nach und nach kommen alle Darsteller der Inszenierung aus dem Schoß des Zwerges hervorgekrochen. Alle stellen sich in einer Reihe auf.

---

<sup>257</sup> Fritsch, Werner: *Aller Seelen. Traumspiel*. Rohfassung; Stand 15. Januar 2000; Regiebuch von Johann Kresnik, S. 37f.



**Abbildung 35: Probenfoto „Gartenzwerg“; © Heide Kastler**

Der Gartenzwerg gebiert seine eigenen Zwerge, gründet seinen eigenen Zwergenstaat, er steht für Kleinbürgerlichkeit. Die folgenden Szenen spielen in einem KZ oder Steinbruch: Christa, die mittlerweile Geigenbauer geheiratet hat, entdeckt unter den Gefangenen ihren Geliebten Stephan. Daraufhin statuiert Geigenbauer ein Exempel und zwickt Stephan den großen Zeh ab. Judith ist mit dem Partisanen Engel liiert, den sie gezwungenermaßen im Lager töten muss – entweder er oder sie –, ehe sie vom Kommandanten zum Lieblichen auserkoren wird. Sie muss Engel in einem Trog mit Erdbeermarmelade ertränken.

Es folgt eine drastische Szene, die an die menschenverachtenden Experimente und medizinischen Versuche von Ärzten während des Zweiten Weltkrieges erinnert: Ein KZ-Arzt schüttet den Trog, in dem Engel gestorben ist, aus: Heraus rinnt Marmelade und fallen menschliche Knochen. Dann wird ein nackter Häftling über den Trog gelegt, mit dem Rücken nach oben. Der Arzt stochert an ihm herum wie an einem toten Stück Fleisch. Geigenbauer malträtiert ihn mit einem Brenneisen. Er brandmarkt ihn wie Zuchtvieh und erzählt dabei schweinische Witze. Der Kommandant spielt auf dem Rücken des Häftlings Karten. Kresnik schafft hier beklemmende Bilder von Menschenversuchen und Folter.

Nach dieser Szene treffen sich wieder alle Dorfbewohner und rollen den Zwerg hinaus. Auftritt der SS-Funkenmariechen: sechs alte nackte Frauen mit blonden Perücken und Gummistiefeln. Mit der Ankündigung Geigenbauers, dass es sich

hierbei um den „Höhepunkt des heutigen Abends“ handle, stellen sie sich in einer Reihe auf und beginnen zu tanzen wie Revue-Girls.



**Abbildung 36: Probenfoto zur Szene „Funkenmariechen“; © Heide Kastler**



**Abbildung 37: Probenfoto zur Szene „Funkenmariechen“; © Heide Kastler**

Kresnik verweist in dieser Szene auf die Gebrechlichkeit und Verletzlichkeit des Körpers: Während der Revue tritt ein SS-Kommandant auf und nimmt einem Funkenmariechen nach dem anderen die Perücke ab und erniedrigt es auf diese Weise. Sie hören auf zu tanzen und schämen sich nun ihrer Nacktheit, denn unter den Perücken haben sie Glatzen. Alle Funkenmariechen laufen ab, nur Judith

bleibt zurück, sie muss mit Nadel und Faden den Plastikpenis des Kommandanten zunähen. Im Regiebuch trägt diese Szene den Titel „Sieger“. Bei jedem Stich stößt der Kommandant vor Schmerzen Lustschreie aus, denn jeder Stich steht für ein Land: Polen, Dänemark, Norwegen, Niederlande, Frankreich, Jugoslawien, Griechenland. Im Hintergrund tanzt erneut das Funkenmariechen Ballett. Nach dieser Szene gehen alle Akteure durch die offene hintere Wand ab. Dann schließt sich die Hinterwand des Käfigs wieder: das Tor zum Jenseits oder zur Hölle. Nur der Junge bleibt auf dem umgedrehten Trog sitzend zurück.

Mit den Worten „Der Krieg ist aus, wir gehen nach Haus“ tritt Geigenbauer mit einem Rucksack auf. Er läuft zur hinteren Bühnenwand, doch diese ist verschlossen. Wie ein gefangenes Tier läuft er auf der Suche nach einem Ausweg im Käfig hin und her, ehe er durch eine Tür links fliehen kann. Es gibt einen lauten Donner, und mit einem gewaltigen Krachen fällt ein großer grauer Felsen durch die Decke auf die Bühne. Er symbolisiert den Einsturz, den Zusammenbruch des Tausendjährigen Reiches.

Die Flucht Geigenbauers war erfolglos. Er wird gefasst und fast nackt von den ebenfalls nackten Tuba Bläsern auf die Bühne getragen und in den Trog gesetzt. Es folgt die Rache des Volkes an seinen ehemaligen Peinigern. Die Mörder werden zu Opfern und umgekehrt. Geigenbauer berichtet, dass er die Toten nun wieder ausgraben und neu bestatten muss. Er weist jegliche Schuld von sich, Schuld war der Volkssturm, nicht er.

Geigenbauer: Die Toten hab ich nicht auf dem Gewissen,  
das war das deutsche Volk selber.  
Und trotzdem muß ich dran glauben.<sup>258</sup>

Ein weiterer „Unschuldiger“ tritt auf: Es ist der Pfarrer, der mit Mexiko-Hut und Rucksack über die Bühne läuft. Er flüchtet nach Lateinamerika, um sich dort um Heiden-Kinder zu kümmern. Nun hat Christa endlich die Möglichkeit, sich an ihrem

---

<sup>258</sup> Fritsch, Werner: *Aller Seelen. Traumspiel*. Rohfassung; Stand 15. Januar 2000; Regiebuch von Johann Kresnik. S. 61.

Ehemann Geigenbauer zu rächen. Sie legt ihm einen Stierfänger um und erdrosselt ihn.

In den Kindheitserinnerungen des Jungen erscheint wieder der Vater Lazarus: Sie sind zusammen beim Angeln und sprechen über die Toten, den lieben Gott und die Sterne. Aus dem Schnürboden werden langsam dicke Metallstäbe heruntergefahren. Der Junge läuft umher und schlägt mit einer Schaufel gegen die Stäbe. Er ist allein in diesem Wald.

Im Hintergrund öffnet sich ein letztes Mal das Tor zum Jenseits. Alle Schauspieler, die Funkenmariechen und die Tuba Spieler stehen wie ein Chor aufgereiht und singen das Lied der EAV<sup>259</sup> *Drei weiße Tauben*. Das Lied endet mit den Worten „ ... die schießen dich zu“. Dieses Bild ist eine Kritik an der Nachkriegsgesellschaft, die nach den Motti agiert hat: *Augen zu und durch* und *Es war nichts*. Das Tor geht zu, und das Licht auf der Bühne geht aus.

Juri mit den brennenden Kerzen auf dem Buckel tritt auf und geht im Bühnenkasten gegen den Uhrzeigersinn die Wände hoch, über die Decke und auf der anderen Seite wieder runter. Man kann ihn im Dunkeln nur noch an dem Lichterkranz auf seinem Rücken erkennen. Es ist ein äußerst groteskes Bild, das Kresnik hier inszeniert hat. Während der buckelige Juri über die Welt philosophiert, setzt er sich scheinbar – mittels einer sehr aufwendigen Hängekonstruktion – über die Schwerkraft hinweg. Wie ein Weberknecht bewegt er sich auf den Wänden und der Decke. Sein Monolog dauert aber nicht lange, denn schon kommen die Dorfbewohner angerannt, schnappen ihn und hängen ihn auf. Dazu singen sie: „*So sind wir ....*“ Mit diesem Lied schließt sich langsam die vordere Wand des Kobels. Die toten Dorfbewohner werden wieder wie von Geisterhand in den Käfig der Erinnerung gesperrt. Nur der Junge bleibt an der rechten Bühnenrampe stehen. Mit einem Gewehr schießt er in die Luft und geht pfeifend ab. Black.

Joachim Lange schreibt über Kresniks Inszenierung:

---

<sup>259</sup> EAV ist eine österreichische Musikband. ( Erste Allgemeine Verunsicherung)

Mit einem überraschend selbstkritischen Resümee seines jahrzehntelangen Engagements für Revolution und kommunistische Ideale. Am Thalia Theater nun, zum ersten Mal, kurz vor Ende der Ära Flimm, lotet er den Brunnen der Vergangenheit noch weiter aus. Bis auf den Grund seines Kindheitstraumas von der Ermordung des Vaters durch Partisanen, die ihn für einen Nazi hielten. Und das vor den Augen des Dreijährigen! [...] „Alle haben Schuld“ steht am Höllentor, und manchmal erkennt man nicht, wer wer ist. Ein Abseilen in die Kloake der deutschen Geschichte ist es allemal. Kresniks notorisch geballte Faust beim in Hamburg überraschend einhelligen Schlussapplaus ist durchaus ernst gemeint.<sup>260</sup>

Die Grenzen zwischen der Opfer- und der Täterrolle überlappen sich und fließen, wie so oft in Inszenierungen von Kresnik, ineinander. Mitläufer beteuern, nur Fäden gezogen zu haben, denn jeder habe nur versucht, seine eigene Haut zu retten. Und am Schluss will keiner dabei gewesen sein.

---

<sup>260</sup> Lange, Joachim: Produktive Zumutung. In: Saarbrücker Zeitung, 17.4.2000.

#### 5.4. *Auf uns kommt es an – Ta roka bo kovala svet* (2009)

Ein weiteres Inszenierungsbeispiel für eine direkte Auseinandersetzung Kresniks mit Geschichte und Gegenwart „seiner“ Gegend ist *Auf uns kommt es an – ta roka bo kovala svet*<sup>261</sup>, ein Theaterstück über den russisch-österreichischen Schriftsteller Jura Soyfer. Das Stück wurde im Rahmen der Europaausstellung *Macht des Wortes – Macht des Bildes* im Benediktiner-Stift St. Paul und im Werner-Berg-Museum in Bleiburg 2009 – gezeigt. Die im Werner-Berg-Museum gezeigte Ausstellung mit dem Titel *Visionen des Göttlichen – Kunst und Transzendenz in Österreich im 20sten Jahrhundert* beschäftigte sich mit der Darstellung von Inhalten und Emotionen in der bildenden Kunst, es wurden Werke von über 60 ausgewählten Künstler gezeigt: von Albin Egger-Lienz, Alfred Kubin, Egon Schiele, Oskar Kokoschka über Anton Kolig, Herbert Boeckl, Max Weiler und Arnulf Rainer bis hin zu Hermann Nitsch. Als Ergänzung des Programms kam aus der Sparte der darstellenden Kunst das Sprechtheater-Stück *Auf uns kommt es an – ta roka bo kovala svet* von Christoph Klimke, eine Produktion des Slowenischen Kulturverbandes in Klagenfurt, die im Kulturni dom in Bleiburg<sup>262</sup>/Pliberk zur Uraufführung gebracht wurde. Für die Inszenierung konnte Johann Kresnik gewonnen werden, die Ausstattung stammt von Reinhard Taurer, Karlheinz Miklin komponierte die Musik. Alle Künstler stammen, wie auch der größte Teil der Mitarbeiter an dieser Produktion, aus dem Südkärntner Raum. Warum Kresnik

---

<sup>261</sup> Klimke, Christoph: *Auf uns kommt es an – ta roka bo kovala svet*. Theaterstück über Jura Soyfer. Drama o Juriju Soyferju. Kulturni dom Bleiburg – Pliberk. Uraufführung – praizvedba am 6. August 2009. Inszenierung: Johann Kresnik, Dramaturgie: Christoph Klimke, Ausstattung/technische Leitung: Reinhard Taurer, Komposition: Karlheinz Miklin, Licht: Alexander Somyi, Regieassistenz: Marjan Štikar, Ausstattungsassistenz: Robert und Miriam Niederdorfer, Produktionsleitung: Zdravko Haderlap. Mit Andreas Seifert (Jura Soyfer), Mijat Josipovič, Imke Logar-Thiessen, Judith Meister, Uwe Mitteregger, Erich Pacher, Monika Pirker-Perdacher, Anna Katharina Rutar, Vera Sadjak, Heidi Schuster, Adrienn Somi, Michael Stöckl, Veronika Zeichen, Helene Zenkl. Musiker: Karlheinz Miklin, Patrick Dunst, Mario Vavti, Stefan Thaler, Karlheinz Miklin jun. Eine Produktion des Slowenischen Kulturverbandes in Klagenfurt im Auftrag der Stadtgemeinde Bleiburg im Rahmen der Europaausstellung *Macht des Wortes – Macht des Bildes*, 2009. Produkcija Slovenske prosvetne zveze v Celovcu po naročilu mestne občine Pliberk v okviru evropske razstave *Moč besede, moč slike*, 2009. Die Aussagen über diese Inszenierung basieren auf Probenbesuchen und Besuch der Premiere sowie dem Textbuch und einem Videomitschnitt.

<sup>262</sup> Der Kulturni dom ist Sitz des gleichnamigen Slowenischen Kulturvereins in Bleiburg. Das Gebäude dient als kultureller Veranstaltungsort.

erstmalig eingeladen wurde, in seiner Heimatgemeinde zu arbeiten, begründet Arthur Ottowitz, der Leiter der Europaausstellung 2009 wie folgt:

Kresnik trägt – bedingt durch seine Biographie – die gesamte Widersprüchlichkeit und Tragik der Südkärntner Bevölkerung und deren Geschichte in sich. Lange Zeit fast unüberwindbar scheinende Gräben haben die Ereignisse des Zerfalles der österreichisch-ungarischen Monarchie, des „Kärntner Abwehrkampfes“, des 2. Weltkrieges und der Nachkriegszeit zwischen und innerhalb von Familien, „Deutschen“ und „Slowenen“ gezogen.<sup>263</sup>

Auf die Frage, warum gerade die Biographie des gebürtigen Russen Jura Soyfer, der die meiste Zeit seines Lebens in Wien verbrachte, für diese Arbeit gewählt wurde und nicht die eines z. B. Kärntner Slowenen, gibt der Autor des Stückes, Christoph Klimke, zwei Antworten: Zum einen, weil Distanz Nähe schafft. Denn das Schicksal einer aus Bleiburg oder Umgebung stammenden Person hätte von vornherein eine große Abwehrhaltung erzeugt, das einheimische Publikum hätte sich bereits im Vorfeld distanziert. Ein Stück wie *Aller Seelen* hätte in Bleiburg nicht funktionieren können, weil die Nähe zu groß gewesen wäre und die politische Zerrissenheit der Bevölkerung und die mangelnde Geschichtsaufarbeitung nach wie vor sehr stark präsent sind. Zum anderen passe Jura Soyfer gut in den „Biographie-Reigen“ von Kresniks Arbeiten. Anhand von Jura Soyfer könne man exemplarisch eine Art typisches österreichisches Künstlerschicksal darstellen. Des Weiteren böten die politischen Prosatexte und Satiren, die Lyrik und die Theaterstücke des Dichters Jura Soyfer eine gute Grundlage für die von Christoph Klimke zusammengestellte Textcollage.<sup>264</sup>

---

<sup>263</sup> Ottowitz Arthur: Vorwort. In: Enzelberger, Genia; Zdravko, Haderlap (Hg.): „Ballett kann kämpfen – balet se zna boroti“; Wien: LIT 2009, S. 8.

<sup>264</sup> Genia Enzelberger im Gespräch mit Gespräch mit Christoph Klimke im Sommer 2009.

#### 5.4.1. Ein „typisch“ österreichisches Künstlerschicksal

Jura Soyfer wurde am 8. Dezember 1912 in Charkow in der Ukraine geboren, er wuchs in Wien als Kind russischer Migranten auf. Er studierte Deutsch und Geschichte an der Universität Wien und verfasste während seiner Studienzeit politische Dramen, die von den Nationalsozialisten verboten wurden. 1938 wurde er bei einem Fluchtversuch an der österreichisch/schweizer Grenze verhaftet. Er kam vor das Landesgericht in Feldkirch und Innsbruck, wurde dort verurteilt und später ins Konzentrationslager Dachau deportiert. Dort verfasste er den Text zum berühmten *Dachaulied*, die Musik stammte von dem Komponisten Herbert Zipper. Schließlich wurde er ins Konzentrationslager Buchenwald überstellt, wo er am 16. Februar 1939 im Alter von 27 Jahren an Typhus starb. Die Entlassungspapiere besaß er bereits, durfte das Lager aber aufgrund seiner Erkrankung nicht verlassen.

Die Themen, die Jura Soyfer in seinen fünf politisch-satirischen Dramen *Der Weltuntergang oder Die Welt steht auf keinen Fall mehr lang*, *Der Lechner Edi schaut ins Paradies*, *Astoria*, *Vineta* und *Broadway Melodie 1492* behandelt, sind auch Themen, die Kresnik beschäftigen, wie die Arbeitslosigkeit, der Kapitalismus (bei Soyfer während der Weltwirtschaftskrise der 1920er-Jahre), das Aufkommen des Nationalsozialismus in Österreich und Deutschland oder Rassenhass und Antisemitismus. So wurden einerseits Originalszenen aus den Soyfer-Stücken zitiert und Gedichte von ihm von dem Musiker Karl Heinz Miklin neu vertont und diese in Bezug zu seiner Biographie gesetzt. Andererseits beauftragte Johann Kresnik den Schriftsteller Christoph Klimke auch, heutige Szenen einzubauen. Christoph Klimke berichtet über seine Arbeit mit Kresnik an *Jura Soyfer – Auf uns kommt es an – ta roka bo kovala svet*:

So entstanden zwei Volkstheaterszenen, in denen Jura Soyfer mit der heutigen politischen Situation in Kärnten konfrontiert wird. Fremdenfeindlichkeit und die Geschichte des ehemaligen Landeshauptmanns [Jörg Haider; Anm. G. E.] kamen so auf die Kärntner Bühne in Bleiburg. Das Verdrängen und Verschweigen nach dem Nationalsozialismus bis heute scheint uns immer noch aktuell. Der Titel *Auf uns kommt es an* – ein Soyfer-Zitat – beschreibt die Intention vieler seiner Werke: Er fordert das Prinzip Verantwortung ein,

schließlich mußte niemand Nationalsozialist werden und niemand muß heute gegen Asylanten und andere Fremde hetzen. Die dramaturgische Grundsituation des Stückes: Jura Soyfer ist im Konzentrationslager kurz vor seinem Tod. Er läßt sein Leben Revue passieren und inszeniert mit den Mithäftlingen Szenen aus seinen Stücken und spielt jeweils die Hauptrolle. Jura Soyfer wurde von Andreas Seifert (Mitglied des Berliner Ensembles) gespielt, die weiteren Darsteller kamen aus Bleiburg und Umgebung. Karl Heinz Miklin brachte Jazz-Musiker mit in die Produktion, und mit ihnen haben wir in kurzer Zeit das Stück im Kulturhaus auf die Bühne gebracht.<sup>265</sup>

---

<sup>265</sup> Christoph Klimke: Kresnik in Bleiburg. In: Enzelberger, Genia et al. (Hg.) 2009, S. 101.

#### 5.4.2. Geschichtsaufarbeitung in Kärnten

Auf der Bühne ist ein gigantischer Kleiderberg aufgeschichtet, der an die Kleiderberge in einem KZ erinnert. Kleider, die den Gefangenen ausgezogen und später an die deutsche Bevölkerung weitergegeben wurden. Beim Einlass befinden sich die Laiendarsteller bereits im Publikum und gehen umher, während sie laut die Namen von politisch Verfolgten und in Konzentrationslagern umgekommenen Personen vor sich her sprechen.<sup>266</sup> Bis auf den Hauptdarsteller des Jura Soyfer handelt es sich beim Ensemble ausschließlich um Laiendarsteller, die aus dem Südkärntner Raum stammen. Diese waren mittels Zeitungsinserat gesucht worden; geprobt wurde zu einem großen Teil meist abends, nach der Arbeit. Es handelte sich also keineswegs um einen herkömmlichen Probenprozess. Für die Darsteller war es zu einem großen Teil auch ein sehr mutiger Schritt, bei diesem Kärnten-kritischen Stück mitzuwirken.

Während das Ensemble nun im Zuschauerraum verteilt ist, sieht man Jura Soyfer, wie er durch den Kleiderberg einen schwarz angemalten menschlichen Körper – eine Leiche – auf dem Rücken über die Bühne trägt. Das Stück beginnt mit einer fiktiven Szene über Jura Soyfer im KZ Buchenwald, wo er als Leichenträger arbeitet. Jura Soyfer singt:

Der Sommer ist verglommen,  
Der Herbst hat ausgeweint,  
Nun ist der Winter kommen,  
Der bitterböse Feind.  
Die Erde liegt im Leichenhemd  
Und war einst jung und bunt.  
Was suchst du noch,  
Du bist hier fremd,  
Mein Bruder Vagabund.<sup>267</sup>

Es folgen biographische Szenen über das Leben von Jura Soyfer, verwoben mit Szenen aus seinen Theaterstücken. Bei diesen Szenen agiert Soyfer als Regisseur

---

<sup>266</sup> Ein Charakteristikum von Kresnik, dass er zu Beginn einer Inszenierungen Akteure unter das Publikum mischt (siehe *Richard III* oder *Aller Seelen*).

<sup>267</sup> Klimke, Christoph: Jura Soyfer – Auf uns kommt es an! Ein Schauspiel. Textbuch. Zitiert nach Soyfer, Jura: Wanderlied. In: Der Wiener Tag. Beilage Der Sonntag, 4.4.1937, S. 3.

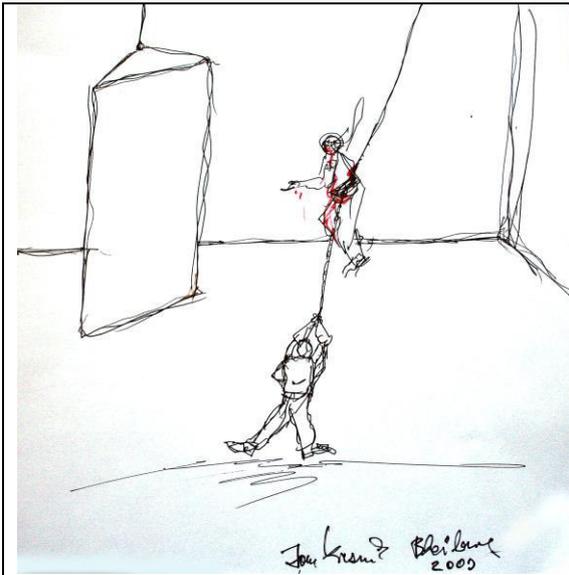
und dirigiert das Ensemble sowie die Musiker, gibt Anweisungen und spielt teilweise auch selbst mit. Zwischen den Texten, in denen es um Jura Soyfer geht, baut Christoph Klimke immer wieder Passagen ein, die sich kritisch mit der historischen und gegenwärtigen politischen Situation in Kärnten befassen. Kärntnerlieder werden vom Ensemble gesungen und eine Darstellerin tritt in Partisanenuniform auf und singt vor geschlossenem Vorhang ein Partisanenlied auf Slowenisch. Danach öffnet sich der Vorhang und man sieht Jura Soyfer in einem Fluggeschirr von der Decke hängen. Er wird nun immer wieder vom Ensemble gegen eine, ebenfalls von der Decke hängende Metallwand geschmettert, während er das *Dachaulied* rezitiert:

Doch wir haben die Losung von Dachau gelernt,  
Und wir wurden stahlhart dabei.  
Bleib ein Mensch, Kamerad,  
Sei ein Mann, Kamerad,  
Mach ganze Arbeit, pack an, Kamerad:  
Denn Arbeit, denn Arbeit macht frei,  
Denn Arbeit, denn Arbeit macht frei!<sup>268</sup>

Er muss immer oft mit dem Sprechen innehalten, da sein Aufprall einen lauten Knall mit Nachhall verursacht. Auch merkt man die körperliche Anstrengung des Schauspielers in dieser Szene. Dies ist auch ein charakteristisches Merkmal in den Inszenierungen Kresniks, dass die Darsteller, wenn sie bereit sind, sich darauf einzulassen, tatsächlich hartem, mitunter auch schmerzhaftem Körpereinsatz ausgesetzt werden.

---

<sup>268</sup> Klimke, Christoph: Jura Soyfer – Auf uns kommt es an! Ein Schauspiel. Textbuch. zitiert nach Soyfer, Jura: Dachaulied, nicht eruierbar, S. 11.



**Abbildung 38: Skizze zu „Juras Gedicht über Dachau“; Beschriftung: „Johann Kresnik Bleiburg 2009“; © Johann Kresnik**



**Abbildung 39: Szenenfoto: „Juras Gedicht über Dachau“; Andreas Seifert, Ensemble; ©Walter Tomaschitz**

In der Szene „Zensur“ zitiert der Protagonist einen Brief Jura Soyfers an seine Freundin Helli Ultmann, während er über die Bühne robbt. Jura Soyfer schreibt an Helli Ultmann:

[...] Wir werden uns lieb haben, das die Welt ob dergleichen nie gesehenem Schauspiel staunen wird und: wir werden naturgemäß an den Grundlsee fahren oder wenigstens intensiv daran denken! Und: wir werden viel Geld verdienen oder verdienen wollen. Und: Du wirst vor lauter Liebe nicht böse sein, das mir besagtes Geld schnurz egal ist! Und: auch ich werde vor lauter Liebe vergessen, was an Dir mich wütend macht.<sup>269</sup>

Im Hintergrund sieht man ein Duo, zwischen der „schwarzen Leiche“ und einer Frau mit einem Hochzeitsschleier am Kopf. Kresnik entwirft alle Szenen seiner Stücke zuerst auf Papier: Er skizziert sie und setzt sie dann bei den Proben meist eins zu eins um.

<sup>269</sup> Klimke, Christoph: Jura Soyfer – Auf uns kommt es an! Ein Schauspiel. Textbuch. Zitiert nach Soyfer, Jura: Brief an Helli Ultmann, 20.12.1937, S. 16.



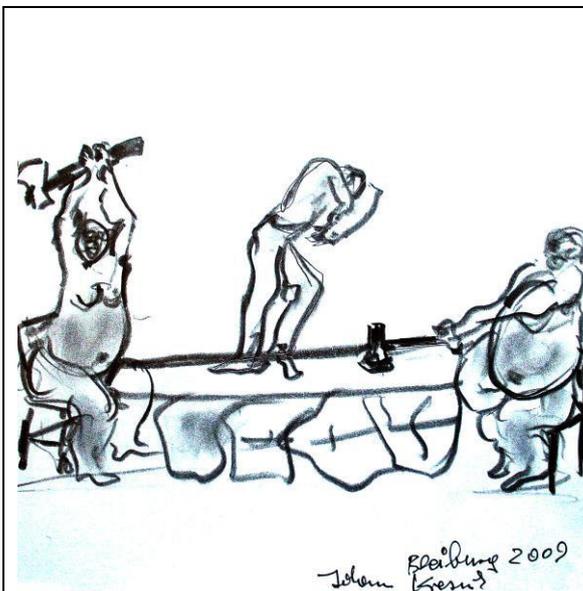
**Abbildung 40: Skizze zur Szene „Zensur“;**  
© Johann Kresnik



**Abbildung 41: Probenfoto zur Szene „Zensur“; Ensemble, Johann Kresnik; © Zdravko Haderlap**

Mit persönlichen Textdokumenten Jura Soyfers will Kresnik auf die persönliche Gefühlsebene der dargestellten biographischen Person hinweisen: Wird in dieser Szene „Zensur“ ein Liebesbrief mit all seiner Sehnsucht zitiert, so konnte man einige Zeit davor in der Szene „Marika Szecsi“ auch eine andere Seite des von Kresnik und Klimke beschriebenen Jura Soyfer kennen lernen. Hier Soyfer nämlich:

[...] Du dummes, kleines Jungkälbchen! Da Du eine Kindsmörderin bist, läßt mich kalt, nur eines will ich feststellen:  
 Däs Bankert is net von mir!  
 Verzeih, daß ich so rauh  
 Ich könnt nicht anders, schau,  
 Verzeih, daß ich so grob,  
 Ich hab, na und ob,  
 Den allerbesten Grund:  
 Weil ich nicht anders kunt!  
 An die Arbeit! Der proletarische Aufbau wird über die Trümmer des zerschmetternden Kapitalismus schreiten. Tatkraft! Mut! Entschlossenheit!<sup>270</sup>



**Abbildung 42: Skizze zu „Marika Szecsi“;**  
**Beschriftung: „Bleiburg 2009, Johann Kresnik“; © Johann Kresnik**



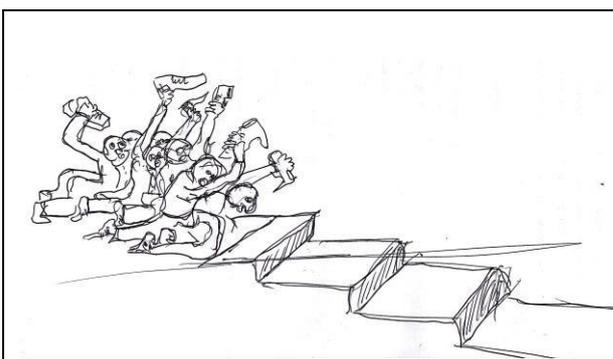
**Abbildung 43: Szenefoto „Marika Szecsi“;**  
**Andreas Seifert und Ensemble;**  
**© Walter Tomaschitz**

Während Andreas Seifert den oben zitierten Text spricht, steht er auf einem wackeligen Holzbrett, welches auf einen Kleiderberg gelegt wurde. Links von ihm schlägt nach jedem Satz, gleich Glockengeläute, ein dicker nackter Priester auf dieses Brett mit einer Axt ein. Bei jedem Schlag gibt es einen lauten Knall und das Brett zittert, so dass der Darsteller sich die Ohren zuhält und in die Knie gehen muss. In diesem Text geht es unter anderem auch um eine Abtreibung, die

<sup>270</sup> Klimke, Christoph: Jura Soyfer – Auf uns kommt es an! Ein Schauspiel. Textbuch, S. 9.

Soyfers Freundin Marika Szecsi durchgeführt hat. Deswegen setzt Kresnik einen Vertreter der Kirche als mahnendes und verurteilendes Zeichen ein. Da Kresnik in seinen Arbeiten die Instanz der Kirche immer wieder kritisiert, wählt er für die Rolle des Priesters einen sehr korpulenten Darsteller, und um die Szene noch grotesker zu gestalten, lässt er ihn nackt auftreten, nur mit einem Priesterhut auf dem Kopf und einem Latz um den Hals. Es sieht aus, als komme er gerade vom Essen, bestrafe nur schnell einen Sünder und gehe dann gleich wieder zurück zu seiner gedeckten Tafel.

In der Szene „Der Lechner Edi schaut ins Paradies“, angelehnt an Jura Soyfers gleichnamiges Drama, macht sich der arbeitslose Schuster Edi gemeinsam mit einer roboterartigen Maschine auf den Weg, um den Schuldigen an der momentanen sozialen Situation und vor allem um irgendwo Arbeit zu finden. Letztendlich erkennt er, dass nur der arbeitende Mensch selbst verantwortlich ist für die momentanen Zustände, durch Mangel an Mut zu einer freien Entscheidung zu stehen. Kresnik lässt das Ensemble auf allen vieren durch den Zuschauerraum robben. In den Händen halten sie ihre Schuhe und schlagen mit ihnen den Takt zu dem Lied von Jura Soyfer *Auf uns kommt es an*, das sie singen:



**Abbildung 44: Skizze zu „Der Lechner Edi schaut ins Paradies“; © Johann Kresnik**



**Abbildung 45: Szenefoto „Der Lechner Edi schaut ins Paradies“; Ensemble; © Walter Tomaschitz**

[...] Du Gegenwart, springe im Kampf uns an,  
Wir wollen dich zur Zukunft gestalten –  
Denn reich ist das Erbe, es kommt nur darauf an,  
Dass wir es selber verwalten!

*Auftritt KZ-Wärter:*

*KZ-Wärter:* Auf Euch kommts an? Raus hier auf den Hof und nackt in Reih und Glied die ganze Nacht. Und Du, Jura Soyfer, trägst die Leichen fort. Eure Leichen. Da kommt's auf Dich an.<sup>271</sup>

In der Szene „Astoria“ greift Kresnik Jura Soyfers Auseinandersetzung mit dem Begriff „Vaterland“ auf. In dieser Szene finden sich durchaus Parallelen zwischen dem fiktiven Land „Astoria“ und dem österreichischen Bundesland Kärnten. Eingebaut in die Originaltexte von Soyfer finden sich Anspielungen auf die Kärntner Politik der Gegenwart und die Vergangenheitsverdrängung hinsichtlich der NS-Zeit, die nach wie vor in großen Teilen der Bevölkerung vorherrscht. Andreas Seifert als Jura Soyfer dirigiert hier wieder das Ensemble auf der Bühne: Die DarstellerInnen sitzen auf Kleiderbergen, angeordnet wie in einem Boot und rudern. Sie versuchen, es vor dem Kentern zu bewahren. Sie rühmen ihre Heimat, ihre Schönheit und ihre Ausländerfeindlichkeit. Sie sind stolz auf den Wohlstand:

1: Das Erdöl ist die Wirbelsäule unserer Volkswirtschaft.

2: Unser Erdöl ist völlig geruchlos.

3: Es ist ohne Feuergefahr zu transportieren.

4: Außerdem ist es das billigste Kernöl, äh Erdöl, der Welt.

5: Astoria besitzt den besten Beamtenapparat, die beste Armee der Welt.<sup>272</sup>

Dabei wird in dieser Satire der Staat als Instanz der Ausbeutung dargestellt. Auch der am 11. Oktober 2008 tödlich verunglückte Landeshauptmann Jörg Haider wird immer wieder zitiert bzw. seine zwiespältige Figur erwähnt. Es ist das erste Mal, dass Kresnik in einer Inszenierung so intensiv auf diesen Politiker eingeht. Jahrelang hat er bewusst den Namen Jörg Haider in seinen Stücken nicht verwendet, weder in *Aller Seelen* (2000) noch in *Wiener Blut* (1999), wo es sich besonders angeboten hätte. Denn er wollte nicht indirekt für diesen rechtskonservativen Politiker in den Medien Werbung machen. Erst nach seinem Tod verweist Kresnik auf die „Freunderl“-Politik des ehemaligen

---

<sup>271</sup> Klimke, Christoph: Jura Soyfer – Auf uns kommt es an! Ein Schauspiel. Textbuch. S. 15.

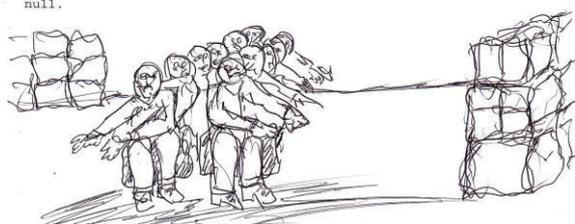
<sup>272</sup> Ebda., S. 19.

Landeshauptmannes, seine großzügigen Spenden aus dem öffentlichen Topf für lokale Schützenvereine und Heimatchöre, seine dubiosen Geschäfte mit Gaddafi und die besondere Förderung von dessen Sohn.

22

13. Astoria

- 1: Wo liegt eigentlich ihr schöne Heimat?
- 2: Astoria liegt doch in Tirol.
- 3: My Lady meine Austria, ein unwegsames Gebirgsland, wo sich die gedbtesten Touristen den Hals brechen.
- 4: Astoria ist ein sumpfiges Tiefland, wo die Malaria haust.
- 5: Das fortschrittlichste Land der Welt.
- 6: Die soziale Fürsorge Astorias ist ja so vorbildlich.
- 7: In Astoria sind im Winter die Straßen geheizt, das die Obdachlosen nicht frieren.
- 8: In Astoria saufen die Menschen nicht aus Unglück, sondern aus Glück, weil in Astoria ist alles gratis. Sogar das Geld.
- 9: Je größer anderswo das Elend ist, um soviel größer muss in Astoria die Seligkeit sein.
- 10: Unter sämtlichen Staatsbürgern von Astoria befindet sich derzeit nicht ein einziger Arbeitsloser.
- 11: Nicht ein einziger Astorier ist krank, nicht ein einziger hungert. Die Säuglingssterblichkeit beträgt null Komma null.



**Abbildung 46: Skizze zu „Astoria“; © Johann Kresnik**



**Abbildung 47: Szenenfoto „Astoria“; Ensemble; © Walter Tomaschitz**

Kresnik macht mit seiner Kritik an der politischen Situation und dem herrschenden Rechtsruck nicht an den Grenzen zu Kärnten halt. In der Szene „Vom braunen Wien“ adaptiert er ein Gedicht von Jura Soyfer: Andreas Seifert liegt nackt auf einem Kleiderberg, während hinter ihm die Wiener Bevölkerung als Chor in Dirndlkleidern im Takt zu Jura Soyfers Gesang schunkelt:

Mit Trommel, Wirbel und außerdem  
 Von jauchzendem „Nazdar!“ umbrandet,  
 Sind Strasser, Göring und Stabschef Röhm  
 Im Westbahnhof gelandet.  
 Zehn braune Jungfrauen in Doppelreih'n,  
 Die harrten mit Blumengaben,  
 Für Röhm bestellte man obendrein  
 Zwei weißgekleidete Knaben.  
 (Röhm nahm die Knaben wohl in den Arm,  
 Er hielt sie sicher, er hielt sie warm.)

Kurzum, da der Tag an Erfolgen so reich,  
 (Das weit're in Krankenberichten),  
 Werden ein heiliges röhmisches Reich,  
 Ein braunes Wien wir errichten!  
 [...] <sup>273</sup>

---

<sup>273</sup> Klimke, Christoph: Jura Soyfer – Auf uns kommt es an! Ein Schauspiel. Textbuch, S. 23.



**Abbildung 48: Skizze zu „Vom braunen Wien“; © Johann Kresnik**



**Abbildung 49: Szenefoto „Vom braunen Wien“;  
Andreas Seifert und Ensemble; © Walter  
Tomaschitz**

Am Ende der Inszenierung wird ein großes Hakenkreuz aus Holz auf die Bühne geschoben. Davor positioniert sich das Ensemble gleich Hunden auf allen Vieren mit Hakenkreuzfahnen im Mund und beobachtet amüsiert die Szene auf der Vorderbühne: Ein als Frau verkleideter Mann in einem riesigen Dirndl – man kann ihn als die „deutsche Urmutter“<sup>274</sup> interpretieren, hat Jura Soyfer Fußketten angelegt. An diesen zerrt sie immer wieder und bringt Jura Soyfer auf diese Weise wiederholt zu Fall. Soyfer bleibt leblos auf der Bühne liegen. Seine Freundin Helli

---

<sup>274</sup> Siehe dazu die Beschreibung von Winifried Wagner in *Siegfried*.

Ullmann tritt noch einmal auf und verliest über Jura Soyfer stehend einen überlieferten Brief an Marika Szecsi:

Liebe Marika,  
ich habe versprochen, Dir zu schreiben, sobald Jura frei ist. Nun ist er frei, aber auf andere Art. Er ist nach seiner Entlassung am 24.1.39 mit Typhusfieber dort in Weimar ins Spital gekommen und am 15.2. daran gestorben. Ich weiß nicht, ob seine Mutter es weiß, schreib ihr nicht. Ich bin vorläufig auch noch am Leben, aber hoffe es ebenso schnell abzuschütteln. Helli.<sup>275</sup>



**Abbildung 50: Szenenfoto „Auf uns kommt es an!“; Andreas Seifert und Ensemble; © Walter Tomaschitz**

Jura Soyfert liegt noch immer am Boden. Helli Ullmann geht ab, und die deutsche Frau, Klimke bezeichnet sie als Nazi-Frau, zerrt weiter an seinen Ketten:

*Nazi-Frau:* Und, Soyfer, was nützt Dir jetzt Dein Theater? Man wird Dich vergessen und zwar ganz schnell. Deutsche Schriftsteller sind gefragt, keine jüdischen Schmieranten. Wir säubern Deutschland und  
*Chor:* unser Kärnten,  
*Nazi-Frau:* vom jüdischem Gift, dem Zigeunerpack und  
*Chor:* den Homosexuellen.  
*Nazi-Frau:* Kunst, Literatur und Theater müssen unserem arischen Menschenbild dienen. Auf einen wie Dich kommst nicht mehr an.<sup>276</sup>

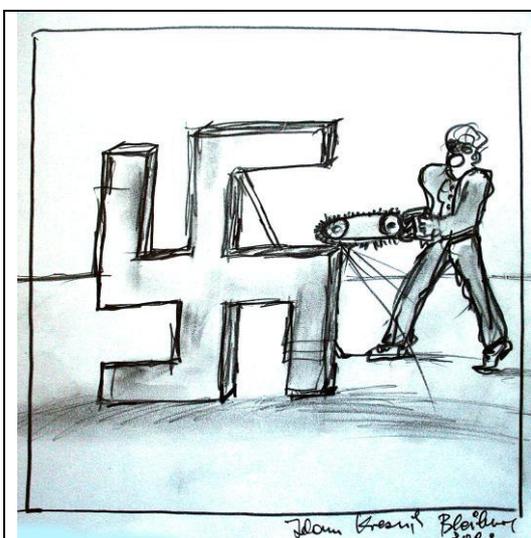
---

<sup>275</sup> Klimke, Christoph: Jura Soyfer – Auf uns kommt es an! Ein Schauspiel. Textbuch, S. 25.

<sup>276</sup> Auf uns kommt es an. DVD-Mitschnitt, 01:23:45.

Nach diesen Worten kommt wieder Leben in den nur scheinbar toten Jura Soyfer, er macht seine Fußketten los und steht auf. Er holt eine Motorsäge, geht zu dem Hakenkreuz und beginnt es zu zersägen, dazu schreit er:

*Jura Soyfer:* Sie irren. Ihr alle irrt Euch. Von Euch bleibt nur ein brauner Fleck auf der Karte.  
 Deutschland  
*(sägt erste Ecke ab)*  
 Kärnten  
*(sägt zweite Ecke ab)*  
 Österreich  
*(sägt dritte Ecke ab)*  
 Unsere Kunst aber verhindert, daß dieser Fleck größer wird. Wie lange ich lebe, spielt keine Rolle. Aber für uns. Gerade auf uns kommt's an. [...] <sup>277</sup>



**Abbildung 51: Skizze Szene „Auf uns kommt es an!“; Beschriftung: „Johann Kresnik, Bleiburg 2009“; © Johann Kresnik**



**Abbildung 52: Probenfoto „Auf uns kommt es an“ © Walter Tomaschitz**

Jura Soyfer wird daraufhin vom Ensemble gleich einem Gekreuzigten auf die Schultern genommen und von der Bühne getragen. Kresnik verhandelt mittels der Biographie Soyfers seine eigene Sicht auf seine Heimat Kärnten. Jura Soyfer war ein politischer Autor, seine Themen waren die Weltwirtschaftskrise, Fremdenhass, Antisemitismus, der implodierende Kapitalismus und die Frage nach der

<sup>277</sup> Auf uns kommt es an. DVD-Mitschnitt, 01:24:45.

Verantwortung des Einzelnen. Johann Kresnik ist ein politischer Theatermacher, deswegen greift auch er diese Themen seit Jahrzehnten auf. Vielleicht begreift er sich als nicht erhörten Propheten, ähnlich wie er Jura Soyfer am Ende seiner Inszenierung darstellt.

Kresniks Inszenierung von *Auf uns kommt es an – ta roka bo kovala svet* stieß auf überregionales Medieninteresse. Bleiburg war einmal durch ein anderes Thema als durch den Ortstafelstreit in den Medien präsent. „Angesagte Skandale finden nicht statt“, schreibt etwa Michael Walcher:

[...] Die kompakte und stimmige Inszenierung von Johann Kresnik begeisterte das Publikum restlos, niemand verließ während des Stücks den ausverkauften Saal, statt Buhrufen gab es Standing Ovationen. Kresnik gilt als radikal. Was er in Bleiburg mit einem Team von Laiendarstellern – lediglich die Figur des Jura Soyfer war mit Andreas Seifert professionell besetzt – auf die Bühne wuchtete, ist aber in erster Linie kein Versuch einer Provokation, sondern ein exzellentes Stück Theater. Konsequenterweise werden die Texte Soyfers, klug collagiert von Autor Christoph Klimke, in Bilder umgesetzt. Der gebürtige Bleiburger hat mit den Laien derart intensiv gearbeitet, dass man – abgesehen von der hörbar mangelnden Sprechausbildung – nicht auf die Idee gekommen wäre, dass hier Nicht-Profis auf der Bühne lachen, singen, weinen, schreien, sich x-mal umziehen und manchmal auch ganz ohne Kleider auskommen müssen. [...] Die Reaktionen des Premierenpublikums reichten von „grandios“ über „enorm couragiert“ bis zu „hinreißend“. Kresnik, der in Bleiburg seine allererste Produktion in Kärnten gemacht hat, müsste, seinem eigenen Credo folgend, enttäuscht gewesen sein ob des ungeteilten Zuspruchs, den er erntete, machte aber nichtsdestotrotz einen restlos glücklichen Eindruck.<sup>278</sup>

Und Bettina Steiner schreibt in der österreichischen Tageszeitung *Der Standard*:

Bleiburg – Es ging weder die angekündigte Bombe hoch, noch gab es in Kärnten Massenproteste wegen Johann Kresniks Abrechnung mit seiner Heimat. Und die fiel kräftig-deftig aus. [...] Kresnik verstrickt mehrere Handlungs- und Zeitebenen miteinander, um so das klandestine Fortwirken des Nazigifts bis in die österreichische und Kärntner Gegenwart zu dokumentieren. [...] Dennoch ein sehr dichter Abend, der auch den Laienschauspielern zu verdanken ist, die sich mit ungeheurem Engagement auf die skandalversprechende Arbeit mit ihrem Mitbürger und Enfant terrible Johann Kresnik eingelassen und so in Kärnten einen bemerkenswerten Akt der Zivilcourage gesetzt haben. Vom Publikum gab es frenetischen Beifall.<sup>279</sup>

---

<sup>278</sup> Walcher, Michael: Uraufführung von Kresniks *Auf uns kommt es an*. In: APA, o. A. [August 2009].

<sup>279</sup> Steiner, Bettina: Verstörung und Zivilcourage. In: Der Standard, 7.8.2009.

Es kam zwar zu einer kurzen Aufregung auf Grund einer realen Bombendrohung, weswegen auch die Polizei bei der Premiere sehr präsent war. Passiert ist aber nichts. Es gab auch keine Protestaktionen seitens der Bevölkerung, im Gegenteil, man kann sagen, dass das Interesse beim vor allem einheimischen Publikum sehr groß war. Das Medienecho, die Publikumsreaktionen und die Kritiken kann man als tendenziell positiv zusammenfassen.

## 6. Zusammenfassung: Kresniks Szenographisches Theater

Visionen, Albträume, Traumbilder bringt Kresnik auf die Bühne, er vermittelt den Inhalt einer Szene bildhaft. Diese Bilder sind voll von Assoziationen, mitunter überladen, oft grell und meistens provokant. Der tanzende, sich bewegende, aber auch ruhende Körper geht in seinen Inszenierungen mit der Szenographie ein Gesamtbild ein. Man kann es als eine Form von ästhetischem Widerstand gegen die kollektive Verdrängung von Unrecht und Schuld sowohl gestern als auch heute ansehen, indem Kresnik auf gesellschaftliche Wunden zeigt mittels seines *Theaters der Szenographie*, das Hans-Thies Lehmann wie folgt beschreibt:

Visuelle Dramaturgie heißt dabei nicht eine exklusiv visuell organisierte Dramaturgie, sondern eine, die sich nicht dem Text unterordnet und ihre eigene Logik frei entfalten kann. Am „Theater der Bilder“ interessiert hier nicht theaterkritisch, ob es ein Segen oder ein Verhängnis für die Theaterkunst ist, der Weisheit letzter Schluß für ein Theater in der Zivilisation der Bilder oder nicht; auch nicht theaterhistorisch, ob seine Zeit vorerst abgelaufen ist oder ob neo-naturalistische und narrative Theaterformen wieder stärker werden. Es geht um das, was für die Semiose des Theaters daran symptomatisch ist. Sequenzen und Korrespondenzen, Knoten und Verdichtungspunkte der Wahrnehmung und der durch sie vermittelten, wie immer auch fragmentarischen Bedeutungskonstitutionen werden in der visuellen Dramaturgie von optischen Daten her definiert. Es entsteht „Theater der Szenographie“.<sup>280</sup>

Kresniks Bilder gehen immer von einer realen Welt aus, werden aber oft überhöht und symbolisch verfremdet; wichtig sind auch die Kostüme und die Requisiten. Alltagsgegenstände werden zu Requisiten, wenn Ulrike Meinhof an Fleischerhaken aufgehängt wird, Frida Kahlo blutige Babypuppen an die Füße gebunden werden oder sich Richard III. ein Stück rohes Fleisch auf die Augen legt.

*Der Garten der Lüste BSE* (2001) spielt in einem Bühnenbild von Bernhard Hammer, der einen an Hühnerlegebatterien oder Tierzuchtfarmen erinnernden Innenraum geschaffen hat. Die Tänzer bewegen sich in engen, kleinen, fahrbaren Käfigen und werden gleich einer Massentierzuchthaltung mit Schläuchen gefüttert.

---

<sup>280</sup> Lehmann, Hans-Thies 2005, S. 159.

Oder *Peer Gynt 2003*: Zu Beginn purzelt das Ensemble aus den „Alpen“. Die Bühne, gestaltet von Martin Zehetgruber, zeigt ein grünes, mit Grasteppichen überzogenes Gebirge, dahinter eine Projektion von einem blauen Himmel mit Schäfchenwolken. Die Figuren tragen Hirschgeweihe, trinken Jägermeister. Währenddessen wird der Grasteppich eingerollt, der Prospekt des blauen Himmels fällt, und man erkennt die „Hintergründe“ des Gebirges: Auf der Bühne liegen überdimensionale zerbrochene Köpfe, die die Ideologien des letzten Jahrhunderts symbolisieren wie Lenin, Nietzsche, Kennedy, Gandhi und Richard Wagner. Zuerst regnet es Menschenknochen, dann Red Bull Dosen: die kommerzielle Übersättigung.<sup>281</sup>



**Abbildung 53: Szenenfoto *Peer Gynt 2003*; Salzburger Festspiele; © Thilo Beu**



**Abbildung 54: Szenenfoto *Peer Gynt 2003*; Salzburger Festspiele; © Thilo Beu**

Johann Kresniks Arbeiten sind immer Collagen aus grotesken Bildern, in denen menschliche Gefühlszustände, Träume und Begierden, Wünsche und Hoffnungen aufgezeigt werden. Kresnik orientiert sich stets stark an den Gegebenheiten auf der Bühne, des Raumes. Es ist für ihn wichtig, was für eine Bühnensituation zur Verfügung steht, denn jede Änderung der Raumsituation bedingt auch eine Änderung der Gegebenheiten, der Situation des Menschen, der Darsteller. Kresnik sagt dazu in einem Interview mit Holger Brüns:

---

<sup>281</sup> Vgl. Enzelberger, Genia: Das Leben ist eine Reise, die zu Fuß zurück gelegt werden muß. In: Volksstimme v. 32/ 7.8.2003.

Kresnik: Für mich ist das wichtigste die dargestellte Figur, also der Tänzer, Schauspieler oder Sänger im Raum. Er muß irgendwie zum Raum passen. Ich verhalte mich auch zu den Raumgegebenheiten.<sup>282</sup>

Inhalt und Choreographie sind für Kresnik nicht voneinander zu trennen. Es geht ihm um die Aussage eines Stückes. Das Bühnenbild muss diese Aussage des Stückes unterstützen; eine Umsetzung für die Visionen von Kresnik finden. Es geht ihm immer um den großen Bogen in seinen Inszenierungen, darum, die Strukturen aufzuzeigen, in denen seine Individuen leben, wogegen sie ankämpfen und wo sie scheitern.

Kresniks Zitate aus der bildenden Kunst sind augenscheinlich, nicht nur in seiner Arbeitsweise, sondern auch durch seine Ästhetik: Ulrike Lehmann schreibt über für Kresnik wichtige Künstler:

Aber auch der frühe Dali, Ilya Kabakov (der nach Kresniks Wunsch eigentlich das Bühnenbild zu *Ernst Jünger* inszenieren sollte) oder Edward Kienholz sind für Kresnik wichtige Künstler: Werke des frühen Dali sind gezeichnet von der realistischen Tradition und den Anfängen einer surrealistischen, detailreichen Darstellungsweise. Dalis frühe Bilder kombinieren in Haupt- und Nebenhandlungen Vertrautes und Unvertrautes, Offensichtliches und Geheimnisvolles. Bestimmte Themen werden stets wiederholt und oft gleichzeitig visualisiert. Der russische Künstler Kabakov äußert mit seinen Installationen, die bisweilen Bühnenbildcharakter haben, Kritik an System und Gesellschaft Rußlands. Kienholz' raumgreifende Environments mit z. T. lebensgroßen Figuren und Horrorszenarien sind kritische Kommentare zum Zeitgeschehen, oft mit politischem Engagement.<sup>283</sup>

In *Goya* (1999), *Picasso* (2002) oder *Frida Kahlo* (1992) bedient er sich der individuellen Bildsprache der Künstler, löst aber die Statik aus den Bildern. Er nimmt Elemente aus ihren Werken als Zitate, verwendet ihre Farben, ihre Modelle, ihre Motive, ihre Figuren und versucht die Gedanken der Schaffenden, die dahinter verborgen sind, darzustellen. Wichtig sind immer die Farben. Die Inszenierung von *Frida Kahlo* ist ein Farbenmeer mit kräftigen Farben, *Goya* hingegen ist düster und fast ausschließlich schwarz-weiß gestaltet.

---

<sup>282</sup> Brüns, Holger 2001/2002, S. 48.

<sup>283</sup> Lehmann, Ulrike (Hg.): Johann Kresnik. Choreographische Skizzen und Zeichnungen 1973–1998. für die beteiligten Institute Deutsches Tanzarchiv Köln/SK, Stiftung Köln, Heidelberger Kunstverein, Kärntner Landesgalerie Klagenfurt, Kunsthalle Bremen, Städtische Galerie im Buntentor Bremen. Köln: Salon-Verlag 1999, S. 39.

Kresniks Kerninhalt ist der Mensch, der im Leben benachteiligte, der gescheiterte, der aufgegeben oder resigniert hat. Seine provokanten choreographischen Bilder regen in der Öffentlichkeit zu Diskussionen an. Auf Grund seiner brutalen und oft schockierenden Bilder-Collagen wird er gerne als „Enfant terrible“ oder „Berserker“ der deutschen Bühne bezeichnet. Oft wird ihm eine „Alt-68er“-Einstellung nachgesagt und sein politischer Standpunkt kritisiert. Auf die Frage, warum er von seiner Achtundsechziger-Zeit nicht los kommt, antwortet Kresnik:

Aber das ist doch deutsche Geschichte! Ich bin kein Achtundsechziger, der diese Zeit als Jungendsünde abtut, ich bin auch keiner im Veteranensinne, ich hänge nicht einfach Erinnerungen nach. Die Fragen dieser Zeit sind immer frisch und lebendig geblieben, weil sie Probleme betreffen, die bis heute andauern und noch längst nicht gelöst sind. Ich habe inzwischen viele Stücke gemacht, die nicht unmittelbar mit '68 zu tun hatten, deren Wurzeln aber immer noch dort waren.<sup>284</sup>

Radikal und engagiert sind Kresniks Arbeiten immer. Außer Frage steht, dass er mit der Wahl seiner politischen und gesellschaftskritischen Themen immer wieder für Gesprächsstoff in einer großen Öffentlichkeit sorgt und dies ist genau jene Form, wie „Ballett kämpfen kann“.

In seinem *Choreographischen Theater* stellt er eine Körper-Bilder-Sprache dar, die er als Mittel für die Konstruktion seiner Bilder benötigt. Dieses Fehlen eines eigenen Tanzstils wird Kresnik oft von der Kritik und der Tanzwissenschaft angekreidet, dies ist sicherlich auch ein Grund, wieso sein Schaffen von der Tanzhistoriographie weitgehend vernachlässigt wird und wurde.

Immer wieder wird betont, dass Kresnik im Laufe der Zeit eine neue Struktur gefunden hat, aber dass immer eine für seine Intentionen angemessene Körpersprache fehlt, was in der Tanzwissenschaft als Manko angesehen wird. Die Kritiker sehen aber in seinen Arbeiten meist nur die Erfüllung dieser Erzähltechnik. Für sie sind die mitunter parodistischen Einlagen und betont verkitschten Zitate aus Ballettklassikern zu wenig. Ebenso werden seine Anleihen aus dem klassisch-akademischen Vokabular oder die Verwendung von Elementen aus dem Bereich

---

<sup>284</sup> Kraus, Hildegard: Ich bin immer ein Gegner des Publikums. Gespräch mit Johann Kresnik. In: Dies. 1990, S. 76.

des Modern Dance als Schwäche angesehen. Vor allem auch aus dem Grund, da bei Kresnik das dargestellte Bild mit seiner Aussage im Vordergrund steht und nicht die Körper- und Bewegungssprache der Tänzer.

Und dennoch, Kresnik steigert, verschiebt und erfindet Bewegungsimpulse und neue Körpergesten. Er lässt seine Tänzer stürzen, fallen, sich mit Blut und Exkrementen beschmieren, mit Äxten über die Bühne robben, in Käfige zwingen oder in Seilen kopfüber vom Schnürboden hängen. In seinen choreographischen Theatervorstellungen steht die szenische Bewegung im Mittelpunkt der Inszenierungen, mit welchem Tanzvokabular getanzt wird ist nebensächlich. Auch akrobatische Bewegungen werden oft von den Tänzern ausgeführt. Man kann feststellen, dass Kresnik keinen eigenen Tanzstil entwickelt hat, dennoch findet sich in den Arbeiten des *Choreographischen Theaters* eindeutig eine eigene und für Kresnik charakteristische Körpersprache. Diese setzt sich aus einer Mischung aus klassischem Tanz, Modern Dance und Alltagsbewegungen zusammen und geht darüber hinaus, indem Kresnik die Ausdrucksmöglichkeiten des menschlichen Körpers vollkommen ausnützt (urinieren, furzen, spucken, bluten etc.). Somit hat Kresnik mit dem *Choreographischen Theater* sehr wohl eine eindeutig zuordbare Körper-Sprache entwickelt, mit der er seine Intentionen perfekt in Szene und Bild setzen kann und entscheidend an der Entwicklung und Weiterentwicklung einer spartenübergreifenden Theaterpraxis und Sprache beteiligt ist.<sup>285</sup>

Darüber hinaus wird deutlich, dass Ballett und Tanztheater nicht unwesentliche Beiträge zur Theatermoderne beigesteuert haben. Ich möchte sogar weitergehen und die These aufstellen, dass in den aktuellen Formen des zeitgenössischen Tanztheaters eine neue Dramenstruktur für das Theater sichtbar wird.<sup>286</sup>

Ein weiteres Charakteristikum von Kresniks Szenographischem Theater ist neben den für den Tanz ungewohnten und neuen Inhalten seine immense Bildphantasie, die oft an Alpträume erinnert. Kresnik macht außerdem alltägliche Bewegungen Bühnentauglich, so werden Liegen, Sitzen, Stürzen, Kriechen, Sich-am-Boden-

---

<sup>285</sup> Vgl. Witzler, Anja von: Johann Kreniks Choreographisches Theater. In: Ackermann, Uta (Hg.): Johann Kresnik und sein Choreographisches Theater. Berlin: Henschel 1999. S. 11f.

<sup>286</sup> Odenthal, Johannes: Tanz Körper Politik. Texte zur zeitgenössischen Tanzgeschichte. Theater der Zeit 2005 (= Recherchen 27), S. 46.

Rollen, Mit-dem-Kopf nicken, Schulterzucken ebenso einbezogen wie Sprache und besonders wichtig, die menschliche Stimme. Das alles interessiert Kresnik, aber es liegt ihm fern, einen eigenen choreographischen Stil zu entwickeln. Über sein Interesse an der darstellenden Kunst schreibt Hildegard Kraus:

Ihm ging und geht es primär um das Finden von Bildern, die kenntlich machen, was den Menschen in unserer Gesellschaft angreift, verletzt und zerstört, individuell und kollektiv. Deshalb geht die oftmals geäußerte Bewegungssprache haarscharf am Zentrum seines Anliegens vorbei.<sup>287</sup>

Die Abkehr vom „idealen“ Körper ist in Kresniks Arbeiten augenscheinlich. Kresniks Tänzer sind meist älter und waren teilweise sehr lange in seinem Ensemble. Alle in seiner Truppe hatten die gleichen Verträge und jeder hat irgendwann einmal eine Hauptrolle gespielt. Der tanzende, sich bewegende, aber auch ruhende Körper geht mit der Szenographie ein Gesamtbild ein. Im *Choreographischen Theater* werden auch Stimme und Sprache einbezogen, wobei hier die Tänzer meist in ihren Muttersprachen sprechen. So steht mehr das Klangbild im Vordergrund, als das Verständnis des gesprochenen Textes.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass sich das *Choreographische Theater* insofern vom Tanztheater unterscheidet, als der inhaltliche Aspekt im Vordergrund steht und eine formale Auseinandersetzung sekundär ist. Auch wenn es Parallelen gibt, wie etwa die theatrale Form der Revue, unterscheiden sich hier die Anforderungen doch sehr. Für Hans-Thies Lehmann handelt es sich bei den *Choreographischen Revuen* von Johann Kresnik um „getanzte politische Manifeste, um visuell geprägtes Tanztheater mit These“. Lehmann steht dem – mitunter zu plakativen Moralismus neigenden – Manifesttheater kritisch gegenüber, doch räumt er ihm auch durchaus eine legitime Möglichkeit der politischen Provokation ein, wenn es als offene und entschlossene Form theatral argumentiert. In seinen *Choreographischen Revuen* löst sich Kresnik vom Zwang einer linear verlaufenden Handlung. Kresniks Arbeiten unterliegen vielmehr einer „visuellen Dramaturgie“,

---

<sup>287</sup> Kraus Hildegard: *Choreographisches Theater Johann Kresnik: Kenntlich machen, was den Menschen angreift*. In: Dies. 1990, S. 45.

die sich, laut Lehmann, nicht dem Text unterordnet, sondern ihre eigene Logik frei entfalten kann.

Bei der Umsetzung von Kresniks Ideen in ausdrucksstarke Bilder auf der Bühne spielen die Ausstattung und der Bühnenraum eine ebenso große Rolle wie die Choreographie. Häufig werden Alltagsszenen benutzt, die jeder kennt, mit denen man sich identifizieren kann. Aber Kresnik überhöht sie; so zum Beispiel in *Ulrike Meinhof* (1990): Wenn einer einen Hamburger einer Fast-Food-Kette isst und ausspuckt, ist das normal, wenn das zwanzig Leute auf der Bühne machen, wird es zum Statement. Die Intention Kresniks wird durch diese surrealistischen Bilder meistens stärker erkennbar, weil die Bilder verfremdet sind, weil man darüber nachdenken, sie hinterfragen muss.

Szenographie bei Kresnik kann man als den Wandel eines zwei- in ein dreidimensionales Raumkonzept ansehen: *Choreographisches Theater* ist *Theater der Szenographie*. Kresnik wirft vor allem politische Fragen auf und bezieht dazu persönlich Stellung. Er möchte mit seinem Theater auf gesellschaftliche Ungerechtigkeiten aufmerksam machen, und dafür ist der menschliche Körper für ihn das gewählte Mittel zum Zweck. In diesem Theater der Bilder werden die AkteurInnen in Beziehung zu der sie umgebenden Welt gesetzt.

## 7. Bibliographie

Ackermann, Ute (Hg.): Johann Kresnik und sein Choreographisches Theater. Berlin: Henschel 1999.

Amort, Andrea: Hanna Berger. Spuren einer Tänzerin im Widerstand. Wien: Brandstätter 2010.

Bahovec, Tina: Die Kärntner Slovenen 1930–1941. In: Moritsch, Andreas (Hg.): *Die Kärntner Slovenen. 1900–2000. Unbegrenzte Geschichte – Zgodovina brez meja*, Bd. 7, Klagenfurt/Wien: Hemagoras 2000.

Bal, Mieke: Mis en scène: Zur Inszenierung von Subjektivität. In: Früchtl, Josef; Zimmermann, Jörg (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung, Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001, S. 198–221.

Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. Berlin: Erich Schmidt 2003.

Balme, Christopher: Theater zwischen den Medien: Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung. In: Balme, Christopher; Moninger, Markus (Hg.): *Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*. München: epodium 2004 (= Interversionen, Bd. 5).

Balme, Christopher: Stages of Vision: Bild, Körper und Medium im Theater. In: Balme, Christopher et.al.: *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*. Tübingen/Basel: A. Francke 2003, S. 49–68.

Balme, Christopher: Bewegung in Bildern. Zur Ikonographie des Tanzes am Beispiel von Loïe Fuller. In: Heeg, Günther, Mungen, Anno (Hg.): *Stillstand und Bewegung. Intermediale Studien zur Theatralität von Text, Bild und Musik*. München: epodium 2004 (= Interversionen, Bd. 6.), S. 185–197.

Balme, Christopher: Szenographie. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, S. 322–325.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977.

Benthien, Claudia: Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2001.

Bilder die Bleiben. In: Tagesspiegel, 8.11.1993.

Boenisch, Peter M.: Tanz als Körper-Zeichen: Zur Methodik der Theater-Tanz-Semiotik. In: Brandstetter, Gabriele; Klein, Gabriele (Hg.): Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs *Le Sacre du Printemps*. Bielefeld: transcript 2007 (=TanzScripte, Bd. 4), S. 29–45.

Boenisch, Peter M.: Tanztheorie und Sprechtheater. Perspektiven der Analyse von Körperzeichen im zeitgenössischen Theater. In: Jeschke, Claudia; Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung. Berlin: Vorwerk 8 2000, S. 16–29.

Bošković-Stulli, Maja: Kresnik – Krsnik, ein Wesen aus der kroatischen und Slowenischen Volksüberlieferung. In: Ranke, Kurt (Hg.): Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung. 3. Bd., H. 1/2, 1959, S. 275–298.

Brandstetter, Gabriele: Fundstück Tanz. In: Odenthal, Johannes (Hg.): tanz.de. Zeitgenössischer Tanz in Deutschland. Strukturen im Wandel. Eine neue Wissenschaft. Theater der Zeit 2005 (=Arbeitsbuch 14), S. 12–19.

Brandstetter, Gabriele: Figur und Inversion. Kartographie als Dispositiv von Bewegung. In: Brandl-Risi, Bettina; Ernst, Wolf-Dieter; Wagner, Meike (Hg.): Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge. München: epodium 2000 (=Inversionen, Bd. 2), S. 189–212.

Brandstetter, Gabriele; Klein, Gabriele (Hg.): Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs *Le Sacre du Printemps*. Bielefeld: transcript 2007.

Brandstetter, Gabriele: Tanz. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (hrsg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005. S. 327–332.

Brook, Peter: Manifest für die sechziger Jahre. In: Fiebach, Joachim (Hg.): Manifeste europäischen Theaters. Grotowski bis Schleeff. Theater der Zeit 2003 (=Recherchen 13), S. 36–40.

Busch, Frank: Der Mord ist die Maske des Fortschritts. In: FAZ 265, 13.11.1999.

Dabelstein, Nicolas: Zum Verhältnis von Publizistik und Theater. Studie über publizistische Produktions- und Rezeptionsprozesse im Theatersystem, analysiert und dargestellt an der Inszenierung des Theaterstückes *Wiener Blut* von Johann Kresnik am Wiener Burgtheater. Dipl. Universität Wien, Grund- und Integrativwissenschaftliche Fakultät 2000.

Domej, Theodor: Das Schulwesen für die Bevölkerung Südkärntens. In: Moritsch, Andreas (Hg.): Die Kärntner Slovenen. 1900–2000. Unbegrenzte Geschichte – Zgodovina brez meja, Bd. 7., Klagenfurt/Wien: Hemagoras 2000.

Es wird ein rabiater Abend – Gespräch mit Johann Kresnik über sein Choreographisches Theater *Ulrike Meinhof*. In: Weser Kurier, 3.2.1990.

Enzelberger, Genia: Krieg ist Krieg. *Die letzten Tage der Menschheit* von Karl Kraus in einer Inszenierung von Johann Kresnik. In: Volksstimme v. 23/ 10.6.1999.

Enzelberger, Genia: Ein Hauch von Kresnik. In: Volksstimme v. 40/ 7.10.1999.

Enzelberger, Genia: Wegen Selbstgefälligkeit geschlossen – Das muß man auch einmal sagen. In: Volksstimme v. 20/ 18.5.2000.

Enzelberger, Genia: Ich will auf meine eigene Art sterben! In: Volksstimme v. 38/ 21.9.2001.

Enzelberger, Genia: Picasso. Kresniks Abschied von der Volksbühne am Rosa-Luxemburgplatz in Berlin. In: Volksstimme v. 6/ 7.2.2002.

Enzelberger, Genia: Das Leben ist eine Reise, die zu Fuß zurück gelegt werden muß. In: Volksstimme v. 32/ 7.8.2003.

Enzelberger, Genia; Zdravko, Haderlap (Hg.): „Ballett kann kämpfen – balet se zna boroti“. Wien: LIT 2009.

Evert, Kerstin: DanceLab – Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.

Feldmann, Hans-Peter: Die Toten. 1967–1993. Studentenbewegung, APO, Baader-Meinhof, Bewegung 2. Juni, Revolutionäre Zellen, RAF ... Düsseldorf: Feldmann 1998.

Fiebach, Joachim (Hg.): Manifeste europäischen Theaters. Grotowski bis Schleeff. Theater der Zeit 2003 (=Recherchen 13).

Fischer, Eva-Elisabeth: Ein Spiegel der Zeit. In: Tanztheater heute: Dreißig Jahre deutsche Tanzgeschichte; das Buch zur Ausstellung. Red.: Hinzmann Jens. Seelze/Hannover: Kallmeyer 1998.

Fischer-Lichte, Erika: Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Tübingen/Basel: Francke 1999.

Fischer-Lichte, Erika; Risi, Clemens; Roselt, Jens (Hg.): Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst. Theater der Zeit 2004 (= Recherchen 18).

Fischer-Lichte, Erika: Verkörperung/Embodiment. Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine neue kulturwissenschaftliche Kategorie. In: Fischer-Lichte, Erika et.al (Hg.): Verkörperung. Tübingen/Basel: Francke 2001 (= Theatralität, Bd. 2), S. 11–25.

Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart/Weimar: Metzler 2005.

Fischer, Eva-Elisabeth: Blutige Phantasien über Deutschland. Johann Kresniks choreographische Biographie der Ulrike Meinhof. In: Süddeutsche Zeitung, 13.02.1990.

Friedrich, Detlef: Leben und Auferstehung der Ulrike M. – Großes Willkommen für Johann Kresniks Bremer Tanz-Compagnie an der Berliner Volksbühne. In: Berliner Zeitung, 8.11.1993.

Fritsch, Werner: *Aller Seelen. Traumspiel*. Rohfassung: Stand 15. Januar 2000. Regiebuch von Johann Kresnik.

Haas, Hans; Stuhlpfarrer, Karl: Österreich und seine Slowenen. Wien: Lcker Wgenstein 1977.

Hauer, Wolfgang: Der Ortstafelstreit. Zum Verhältnis von Rechtsstaat und Demokratie. Wien: Linde 2006.

Hardt, Yvonne: Politische Körper. Ausdruckstanz, Choreographien des Protests und die Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik. Münster: Lit 2004.

Helwein, Gottfried: Unsere Intentionen sind wesentlich verwandt. In: Kraus, Hildegard: Johann Kresnik. Frankfurt/M.: Fischer 1990.

Hiß, Guido: Der theatralische Blick: Einführung in die Aufführungsanalyse. Berlin: Reimer 1993.

Jansen, Hans: Im Machtrausch. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung (WAZ), 15.11.1999.

Jeschke, Claudia: Tanz als Bewegungstext – Analysen zum Verhältnis von Tanztheater und Gesellschaftstanz (1910–1965). Tübingen: Max Niemeyer 1999.

Jeschke, Claudia: Der bewegliche Blick. In: Möhrmann, Renate (Hg.): Theaterwissenschaft heute. Berlin: Dietrich Reimer 1990, S. 149–164.

Klimke, Christoph: Gudrun Ensslin. Textbuch 2005.

Klimke, Christoph: Jura Soyfer – Auf uns kommt es an! Ein Schauspiel. Textbuch 2009.

Koschier, Franz: Kärntner Brauch im Jahreslauf. Klagenfurt: Kärntner Heimatwerk 1976.

Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft: eine Einführung. Köln/Wien et al.: Böhlau 2005.

Kracauer, Siegfried: Die Biographie als neubürgerliche Kunstform. In: Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977, S. 75–80.

Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse. In: Ders.: Das Ornament der Masse. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977, S. 50–63.

Kraus, Hildegard: Johann Kresnik. Frankfurt/M.: Fischer 1990.

Kraus Hildegard: Choreographisches Theater Johann Kresnik: Kenntlich machen, was den Menschen angreift. In: Kraus, Hildegard: Johann Kresnik. Frankfurt/M.: Fischer 1990, S. 43-48.

Kraus, Hildegard: Ich bin immer ein Gegner des Publikums. Gespräch mit Johann Kresnik. In: Dies.: Johann Kresnik. Frankfurt/M.: Fischer 1990, S. 49-86.

Kresnik, Hans: Programmheft zu *Aller Seelen*. Hamburg: Thalia Theater, April 2000.

Kurzenberger, Hajo; Matzke, Annemarie (Hg.): TheorieTheaterPraxis. Theater der Zeit 2003 (= Recherchen 17).

Laages, Michael: Was bleibt, ist Kotelett. In: Hannoversche Allgemeine Zeitung. 24.11.1999.

Lange, Joachim: Produktive Zumutung. In: Saarbrücker Zeitung, 17.4.2000.

Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt/M.: Verlag der Autoren, 3. veränderte Aufl. 2005.

Lehmann, Hans-Thies: Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten. Berlin: Theater der Zeit 2002 (= Recherchen 12), S. 12f.

Lehmann, Ulrike (Hg.): Johann Kresnik. Choreographische Skizzen und Zeichnungen 1973–1998. Köln: Salon 2000.

Liebscher, Julia: Funktion und Methodik der Bewegungsanalyse im Musiktheater. Achim Freyers *Freischütz*-Inszenierung (1980). In: Jeschke, Claudia; Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung. Berlin: Vorwerk 8 2000, S. 30–46.

Lukan, Walter; Moritsch, Andreas (Hg.): Geschichte der Kärntner Slowenen. Von 1918 bis zur Gegenwart; unter Berücksichtigung der gesamtslowenischen Geschichte. Vorbereitet von einer Historikerkommission unter dem Vorsitz von Valentin Inzko. Klagenfurt/Wien: Hermagoras 1988.

Marzluf, Arnulf: Klänge in künstlerischen Nischen – der Komponist Serge Weber und seine Musik zu Kresniks *Ulrike Meinhof*. In: WK, 20.4.1990.

Meinhof, Ulrike: Die Würde des Menschen. Flugblatt aus der Inszenierung *Ulrike Meinhof*, 1990.

Mersch, Dieter: Körper zeigen. In: Fischer-Lichte, Erika et.al (Hg.): Verkörperung. Tübingen/Basel: Francke 2001 (= Theatralität; Bd. 2), S. 75–89.

Merschmeier, Michael: Trauerarbeit im Tanz – Laudatio auf Johann Kresnik anlässlich der Verleihung des Berliner Theaterpreises 1990 am 17. Mai (privat).

Merschmeier, Michael: Der Gesellschaftstanz. Johann Kresnik oder Ein Lobpreis der politischen Choreographie. In Ackermann, Uta (Hg.): Johann Kresnik und sein Choreographisches Theater. Berlin: Henschel 1999. S. 57–62.

Moritsch, Andreas: Nationale Ideologien in Kärnten. In: Moritsch, Andreas (Hg.): Die Kärntner Slovenen. 1900–2000. Unbegrenzte Geschichte – Zgodovina brez meja, Bd. 7, Klagenfurt/Wien: Hemagoras 2000.

Oberacker, Susanne: Das Grauen in eine Bilderflut verpackt. In: Harburger Anzeigen und Nachrichten, 17.4.2000.

Odenthal, Johannes: Zeitgenössischer Tanz in Deutschland. In: Ders. (Hg.): tanz.de. Zeitgenössischer Tanz in Deutschland. Strukturen im Wandel. Eine neue Wissenschaft. Berlin: Theater der Zeit 2005 (=Arbeitsbuch 14), S. 6–11.

Odenthal, Johannes: Tanz Körper Politik. Texte zur zeitgenössischen Tanzgeschichte. Theater der Zeit 2005 (= Recherchen 27).

Odenthal, Johannes (Hg.): tanz.de. Zeitgenössischer Tanz in Deutschland. Strukturen im Wandel. Eine neue Wissenschaft. Theater der Zeit 2005 (= Arbeitsbuch 14).

Otten Uschi: Textbuch *Richard III*, 1999.

Petzold, Claudia: Die Würde des Menschen ist antastbar – Das choreographische Theater Johann Kresniks mit "Ulrike Meinhof an der Berliner Volksbühne". In: Neue Zeit, 8.11.1993.

Plein, K.-P.; Schlegel W.: Grabgesang. Essen: Selbstverlag o. J., zit. n.: Hansen, Hartwig; Peinecke, Horst: Reizentzug und Gehirnwäsche in der BRD. Libertäre Assoziation o. J.

Pohl, Heinz-Dieter; Schwaner, Birgit: Das Buch der österreichischen Namen. Ursprung – Eigenart – Bedeutung. Wien/Graz/Klagenfurt: Pichler 2007.

Porcheddu, Giovanna: Johann Kresnik. Palermo: L'Epos 2004.

Raab, Jürgen; Grunert, Manfred; Lustig, Sylvia: Der Körper als Darstellungsmittel. Die theatrale Inszenierung von Politik am Beispiel Benito Mussolinis. In: Fischer-Lichte, Erika et al (Hg.): Verkörperung. Tübingen/Basel: Francke 2001 (= Theatralität, Bd. 2), S. 171–198.

Regitz, Hartmut: Spiel mit dem Feuer – "Ulrike Meinhof" von Johann Kresnik. In: Stuttgarter Nachrichten, 20.03.1990.

Regitz, Hartmut: „Wir müssen vielleicht noch extremere Themen wagen.“ *Bühne-* Gespräch mit Johann Kresnik. In: Die Bühne, Februar 1992.

Rummerstorfer, Helga: Postmoderne Bewegungskunst – Tanzverständnis und Arbeitsweisen. Dipl. Wien 2004.

Schlagenwerth Michaela: Der rote Johann geht: Der Choreograf Kresnik verabschiedet sich mit „Frida Kahlo“ und „Picasso“ – Castorf allein zu Haus. In: Berlinerzeitung, 27.06.2002.

Schlicher, Susanne: Deutsches Tanztheater der siebziger Jahre. Pina Bausch, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik. Diss. Wien 1984.

Schmidt, Jochen: Wahnsinn, Wut und Todessehnsucht – Motive und Marotten, Fixpunkte und Entwicklungen im Werk des Choreographen Johann Kresnik. In: Kraus, Hildegard: Johann Kresnik. Frankfurt/M.: Fischer 1990, S. 9-42.

Schmidt, Jochen: Erfahren, was Menschen bewegt. In: Tanztheater heute: dreißig Jahre deutsche Tanzgeschichte; das Buch zur Ausstellung. Red.: Hinzmann Jens. Seelze/Hannover: Kallmeyer 1998, S. 6-16.

Servos, Norbert: Zwischen Stille und Hysterie. Pina Bausch und Johann Kresnik haben mit ihrem Tanztheater die Ballettwelt entzaubert. In: Odenthal, Johannes (Hg.): tanz.de. Zeitgenössischer Tanz in Deutschland. Strukturen im Wandel. Eine neue Wissenschaft. Theater der Zeit 2005 (= Arbeitsbuch 14), S. 68–73.

Siegmund, Gerald: Rot und Tot. Der Körper als Fragezeichen in Pina Bauschs *Le Sacre du Printemps*. In: Brandstetter, Gabriele; Klein, Gabriele (Hg.): Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs *Le Sacre du Printemps*. Bielefeld: transcript 2007 (=TanzScripte, Bd. 4), S. 59–71.

Sima, Valentin: Gewalt und Widerstand 1941–1945. In: Moritsch, Andreas (Hg.): Die Kärntner Slovenen. 1900–2000. Unbegrenzte Geschichte – Zgodovina brez meja, Bd. 7, Klagenfurt/Wien: Hemagoras 2000, S. 263-280.

Slevogt, Esther: Triff deine Mutter im Schrank der Geschichte. In: die tageszeitung, 13./14.11.1999.

Šmitek, Zmago: Kresnik: An Attempt at a Mythological Reconstruction. In: Studia mythological slavica I, 1998, S. 93–118.

Smolle, Karel: Die Kärntner Slowenen und die österreichischen Parteien. In: Moritsch, Andreas (Hg.): Die Kärntner Slovenen. 1900–2000. Unbegrenzte Geschichte – Zgodovina brez meja, Bd. 7, Klagenfurt/Wien: Hemagoras 2000, S. 213-234.

Steinbeck, Dietrich: "Choreographisches Theater" von Johann Kresnik gastiert in Berlin: "Ulrike Meinhof". Der justitabile "Fall" als Mythos. In: Volksblatt Berlin, 18.5.1990.

Stepina, Clemens K.: Realistisches und experimentelles Theater. Eine programmatische Skizze. In: Anders, Armin; Stepina, Clemens K. (Hg.): Texte.Körper.Räume. Zum Verhältnis von Theorie und Praxis im experimentellen Theater. Wien: Art & Science 2003, S. 24–29.

Thurner, Christina: Prekäre physische Zone: Reflexionen zur Aufführungsanalyse von Pina Bauschs *Le Sacre du Printemps*. In: Brandstetter, Gabriele; Klein, Gabriele (Hg.): Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs *Le Sacre du Printemps*. Bielefeld: transcript 2007 (= TanzScripte, Bd. 4), S. 47–58.

Wagenheim, Anette von: „Kurt Jooss war für mich ein politisches Vorbild.“ *Ballett-Journal* sprach mit Johann Kresnik im Hamburger Thalia-Theater. In: *Ballett-Journal* o. J., S. 12.

Warstat, Matthias: Theatralität der Macht – Macht der Inszenierung. Bemerkungen zum Diskussionsverlauf im 20. Jahrhundert. In: Fischer- Lichte, Erika et.al. (Hg.): Diskurse des Theatralen. Tübingen/Basel: A. Francke 2005, S. 171–190.

Wendehals, Gottlieb: Polonese Blankenese. In: Szenario von *Ulrike Meinhof*.

Witzler, Anja von: Körper-Sprache bei Hans Kresnik. In: Enzelberger, Genia; Zdravko, Haderlap (Hg.): „Ballett kann kämpfen – balet se zna boroti“. Wien: LIT 2009, S. 43-52.

Woitás, Monika: Regie und Choreographie. Ein Differenzierungsversuch und seine Grenzen. In: Jeschke, Claudia; Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung. Berlin: Vorwerk 8 2000, S. 178–191.

[www.kleinezeitung.at/nachrichten/kultur/2993974/weil-man-geschichte-einfach-verdraengen-will.story](http://www.kleinezeitung.at/nachrichten/kultur/2993974/weil-man-geschichte-einfach-verdraengen-will.story) (Zugriff 19.9.2012, 12.50 Uhr).

## 7.1. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Johann Kresnik als Clown in der <i>Zirkusprinzessin</i> , Oper Graz, o. J.; Quelle: Kresnik privat	49
Abbildung 2: Johann Kresnik beim Training in der Oper Graz, o. J.; Quelle: Kresnik privat	49
Abbildung 3: Balancine und Kresnik bei <i>Nußknacker (1964)</i> , New York; Quelle: Kresnik privat	51
Abbildung 4: Kresnik als Zuckerstange in <i>Nußknacker (1964)</i> , New York; Quelle: Kresnik privat	51
Abbildung 5: Skizze von Johann Kresnik zu <i>O sela pei (1967)</i> , die mittels Diaprojektion während der Inszenierung auf die Bühne projiziert wurden. 1967, Kresnik privat	54
Abbildung 6: Skizze von Johann Kresnik zu <i>Paradies?</i> (1968). Tänzer mit Gasmasken. 1968, Kresnik privat/Beschriftung: „Paradies?“	54
Abbildung 7: Kresnik (li.) bei Proben am Theater Bremen, Anfang 1970er-Jahre; Quelle: Kresnik privat	56
Abbildung 8: Kresnik (Vordergrund) mit TänzerInnen bei Probe am Theater Heidelberg, Ende 1970er-Jahre; Quelle: Kresnik privat	56
Abbildung 9: Dora Mar (Simona Furlani); © Archie Kent 2002	82
Abbildung 10: Regiebuch zu <i>Ulrike Meinhof</i> von Hans Kresnik, Seite 1, mit handschriftlicher Bemerkung: „Dezember 89; 27.11.89; aus der Sicht von U.: zu zeigen!! R.A.F. wurde aus der Sicht der B.R.D. – für ihre Zwecke gemacht“; Quelle: Kresnik privat	98
Abbildung 11: Polaroidfoto im Regiebuch zu <i>Ulrike Meinhof</i> von Hans Kresnik, Seite 5; alte Ulrike Meinhof 1990 sitzt vor der Mauer; Quelle: Kresnik privat	98
Abbildung 12: „Die Mc Donalds Gesellschaft“, Regiebuch zu <i>Ulrike Meinhof</i> von Johann Kresnik, Seite 6	99
Abbildung 13: „Die Stunde der Stars“, Regiebuch zu <i>Ulrike Meinhof</i> von Johann Kresnik, Seite 8, mit handschriftlicher Bemerkung: „Die Stunde der Stars; Roy Black“; Quelle: Kresnik privat	99
Abbildung 14: „Hitler und Stalin tanzen Polka“; Regiebuch zu <i>Ulrike Meinhof</i> von Johann Kresnik, Seite 27, mit handschriftlicher Bemerkung: „Bild-Zeitung/U. M. lernt den Kindern in der Schule – das Grundgesetz sprechen! Sprünge Vorhang grüne Zeitung; alte Frau-Solo; Fresser – am Boden rollend kommen auf die Bühne. hinterlassen Müll; Solo alte Frau; kotzen – mit U. M. tanzen. erkennen, Händewaschen; Kassette; Cowboy (durchgestrichen) + Hitler. Stalin + - , – in einer Lederhose mit Heino ...“; Quelle: Kresnik privat	100
Abbildung 15: Skizze zu „Meinhof tanzt mit Uncle Sam“; Regiebuch zu <i>Ulrike Meinhof</i> von Johann Kresnik, Seite 28; mit handschriftlicher Bemerkung: „U. M. tanzt mit Onkel Sam; Rex Gildo „Ganz in Weis“ wie eine steife Mumie“; Quelle: Kresnik privat	101
Abbildung 16: Skizze zu „Meinhof liegt am Bett“; Regiebuch zu <i>Ulrike Meinhof</i> von Johann Kresnik, Seite 29; mit handschriftlicher Bemerkung: „Polizei ...; Papierknödel“; Quelle: Kresnik privat	101

- Abbildung 17: Foto: Szene aus *Ulrike Meinhof*: „Deutsches Ehepaar vergewaltigt Meinhof“; in der Mitte: Amy Coleman; © Bernd Uhlig 102
- Abbildung 18: Skizze zu „Sylt und Partygesellschaft“; Regiebuch zu *Ulrike Meinhof* von Johann Kresnik, Seite 35; mit handschriftlicher Bemerkung: „Sylt; Der Narr ...; Vater unser ...; ... eine Katze die eine Maus jagt ...; ‚das bemahlen der Buchstaben müßte kitzeln lustig sein – geil – Reihen werden gebildet – geschunkelt –; Männer haben Kuhglocken um den Hals!! Musik nicht Jeams Last [sic!]“; Quelle: Kresnik privat 103
- Abbildung 19: Schlussbild *Ulrike Meinhof*; in der Mitte: Simona Furlani; © Bernd Uhlig 105
- Abbildung 20: Skizze zu „Isolationshaft“; Regiebuch zu *Ulrike Meinhof* von Johann Kresnik, Seite 54; Beschriftung: „U. M. allein, ein Schrank auf Ihr? Radio mit Schöneberger Hymne“; Quelle: Kresnik privat 109
- Abbildung 21: Szenenfoto *Ulrike Meinhof*: „Isolationshaft“; in der Mitte: Regine Fritschi; © Bernd Uhlig 109
- Abbildung 22: Skizze zu „Meinhof mit Schreibmaschine“; Regiebuch zu *Ulrike Meinhof* von Johann Kresnik, Seite 55; Quelle Kresnik privat 111
- Abbildung 23: Szenenfoto *Ulrike Meinhof*: „Meinhof Isolationshaft“; Regine Fritschi und Ensemble; © Bernd Uhlig 111
- Abbildung 24: Szenenfoto *Ulrike Meinhof*: „Meinhof hängt an Fleischerhaken“; Regine Fritschi und Ensemble; © Bernd Uhlig 111
- Abbildung 25: Szene „Richard trinkt sein eigenes Blut“; Karin Neuhäuser und Ensemble; © Bernd Uhlig 125
- Abbildung 26: Szenenfoto, 27. Szene: „Die Klageweiber“; Karin Neuhäuser und Ensemble; © Bernd Uhlig 130
- Abbildung 27: Szenenfoto, 27. Szene: „Die Klageweiber“; Karin Neuhäuser und Ensemble; © Bernd Uhlig 130
- Abbildung 28: Szenenfoto, 33. Szene: Schluss/Letzter Blick des sterbenden Richard; Karin Neuhäuser, Krzysztof Raczkowski; © Bernd Uhlig 133
- Abbildung 29: Skizze zur Szene aus dem Regiebuch von Johann Kresnik, Beschriftung: „Leiv-Porno, Junge, Lazarus“; © Johann Kresnik 138
- Abbildung 30: Szenenfoto: der Junge: Joachim Konrad, Lazarus: Michael Altmann, Eva: Kirsten Viezen, Adam: Uwe Konrad; © Hermann und Clärchen Baus 138
- Abbildung 31: Szenenfoto „Geigenbauer tötet Lazarus“; am Boden liegend: Michael Altmann, Helmut Zhuber, Paul Wolff-Plottegg; © Hermann und Clärchen Baus 142
- Abbildung 32: Skizze „Juri“ aus dem Regiebuch von Johann Kresnik; © Johann Kresnik 143
- Abbildung 33: Szenenfoto „Juri und Philomena“; Jörg Ratjen, Katharina Matz 143

Abbildung 34: Szenenfoto „Kornblumenfeld“; Katharina Matz, Regina Schweighofer, Edith Adam; © Hermann und Clärchen Baus	144
Abbildung 35: Probenfoto „Gartenzwerg“; © Heide Kastler	147
Abbildung 36: Probenfoto zur Szene „Funkenmariechen“; © Heide Kastler	148
Abbildung 37: Probenfoto zur Szene „Funkenmariechen“; © Heide Kastler	148
Abbildung 38: Skizze zu „Juras Gedicht über Dachau“; Beschriftung: „Johann Kresnik Bleiburg 2009“; © Johann Kresnik	158
Abbildung 39: Szenenfoto: „Juras Gedicht über Dachau“; Andreas Seifert, Ensemble; ©Walter Tomaschitz	158
Abbildung 40: Skizze zur Szene „Zensur“;	159
Abbildung 41: Probenfoto zur Szene „Zensur“; Ensemble, Johann Kresnik; © Zdravko Haderlap	159
Abbildung 42: Skizze zu „Marika Szecsi“; Beschriftung: „Bleiburg 2009, Johann Kresnik“; © Johann Kresnik	160
Abbildung 43: Szenenfoto „Marika Szecsi“; Andreas Seifert und Ensemble;	160
Abbildung 44: Skizze zu „Der Lechner Edi schaut ins Paradies“; © Johann Kresnik	161
Abbildung 45: Szenenfoto „Der Lechner Edi schaut ins Paradies“; Ensemble; © Walter Tomaschitz	161
Abbildung 46: Skizze zu „Astoria“; © Johann Kresnik	163
Abbildung 47: Szenenfoto „Astoria“; Ensemble; © Walter Tomaschitz	164
Abbildung 48: Skizze zu „Vom braunen Wien“; © Johann Kresnik	165
Abbildung 49: Szenenfoto „Vom braunen Wien“; Andreas Seifert und Ensemble; © Walter Tomaschitz	165
Abbildung 50: Szenenfoto „Auf uns kommt es an!“; Andreas Seifert und Ensemble; © Walter Tomaschitz	166
Abbildung 51: Skizze Szene „Auf uns kommt es an!“; Beschriftung: „Johann Kresnik, Bleiburg 2009“; © Johann Kresnik	167
Abbildung 52: Probenfoto „Auf uns kommt es an“	167
Abbildung 53: Szenenfoto <i>Peer Gynt 2003</i> ; Salzburger Festspiele; © Thilo Beu	171
Abbildung 54: Szenenfoto <i>Peer Gynt 2003</i> ; Salzburger Festspiele; © Thilo Beu	171

## 8. Werkverzeichnis

Das vorliegende Werkverzeichnis wurde von mir für diese Dissertation neu recherchiert und um wichtige Details und Produktionen vervollständigt.

- 1967 *O sela pei*  
Choreographie: Johann Kresnik  
Musik: Heinz Pauels, Hans-Joachim Michaletz  
Bühnen der Stadt Köln  
Uraufführung: 19.10.1967
- 1968 *Paradies?*  
Choreographie: Johann Kresnik  
Toncollage: Hans-Joachim Michaletz  
Bühne: Dieter Rose  
Bühnen der Stadt Köln  
Uraufführung: 30.6.1968
- 1969 *Susi Cremecheese*  
Choreographie, Bühnenbild: Johann Kresnik  
Musikcollage: Dieter Behne (Musik von Frank Zappa)  
Deutsche Oper Berlin  
Uraufführung: 5.11.1969
- 1970 *Balletturaufführung*  
Choreographie: Johann Kresnik  
Musik: Manfred Niehaus  
Theater Bremen  
Uraufführung: 18.1.1970
- 1970 *Kriegsanleitung für jedermann*  
Libretto: Marianne Eichholz  
Choreographie: Johann Kresnik  
Bühnenbild/Kostüme: Erich Wonder  
Musikcollage: Dieter Behne  
Theater Bremen  
Uraufführung: 18.1.1970
- 1970 *Frühling wurd' ...*  
Choreographie: Johann Kresnik  
Bühnenbild: Erich Wonder  
Musikcollage: Johann Kresnik, Dieter Behne  
Theater Bremen

- Uraufführung: 22.6.1970
- 1970 *PIGasUS*  
 Libretto: Yaak Karsunke  
 Choreographie: Johann Kresnik  
 Bühnenbild: Erich Wonder  
 Musikcollage: Dieter Behne  
 Theater Bremen  
 Uraufführung: 17.11.1970
- 1971 *Jaromir*  
 Choreographie/Inszenierung: Johann Kresnik  
 Buch: Günter Demin und Johann Kresnik unter Mitarbeit von Harald Beutelstahl, Jaqueline Davenport-Heilig, Reinhild Hoffmann, Andras Fricsay, Wilfried Grimpe, Heidrun Harlander  
 Bühnenbild: Erich Wonder  
 Kostüme: Charles Heilig  
 Toncollage: Dieter Behne  
 Akademie der Künste Berlin West  
 Uraufführung: 3.7.1971
- 1971 *Schwanensee AG*  
 Choreographie: Johann Kresnik  
 Bühnenbild/Kostüme: Manfred Miller  
 Libretto: Yaak Karsunke  
 Musikcollage: Dieter Behne  
 Theater Bremen  
 Uraufführung: 19.11.1971
- 1973 *Traktate*  
 Libretto: Gerd-Peter Eigner  
 Choreographie: Johann Kresnik  
 Bühnenbild/Kostüme: Manfred Miller  
 Musikcollage: Dieter Behne  
 Theater Bremen  
 Uraufführung: 10.1.1973
- 1974 *Die Nibelungen*  
 Inszenierung/Choreographie: Johann Kresnik  
 Bühnenbild/Kostüme: Marietta Eggmann  
 Musikcollage: Dierk Nagel, Johann Kresnik  
 Theater Bremen  
 Uraufführung: 16.1.1974

- 1975 *Romeo & Julia*  
 Inszenierung/Choreographie: Johann Kresnik  
 Bühnenbild/Kostüme: Marietta Eggmann  
 Musik: Peer Raben  
 Theater Bremen  
 Uraufführung: 19.1.1975
- 1976 *Bilder des Ruhms* von Fernando Arrabal  
 Inszenierung: Peter Stoltzenberg, Johann Kresnik  
 Choreographie: Johann Kresnik  
 Bühnenbild/Kostüme: Marietta Eggmann  
 Musik: Graziano Mandozzi  
 Theater Bremen  
 Uraufführung: 11.1.1976
- 1976 *Peter und der Wolf* von Sergej Prokofjew  
 Inszenierung/Choreographie: Johann Kresnik  
 Bühnenbild/Kostüme: Francis Conradie  
 Theater Bremen  
 Premiere: Juni 1976 (Tag nicht eruier bar)
- 1977 *Jesus GmbH*  
 Libretto/Choreographie: Johann Kresnik  
 Bühne/Kostüme: Ideen von Johann Kresnik/Anregungen von Joseph Beuys  
 Text: Horst Breiter, Jochen Schütt  
 Musik: Graziano Mandozzi  
 Theater Bremen  
 Uraufführung: 22.1.1977
- 1977 *Masada*  
 Libretto: Israel Eliraz  
 Inszenierung/Choreographie: Johann Kresnik  
 Bühnenbild/Kostüme: VA Wölfl  
 Musik: Graziano Mandozzi  
 Theater an der Wien  
 Uraufführung: 16.6.1977
- 1978 *Magnet*  
 Libretto: Wolfgang Bauer  
 Inszenierung/Choreographie: Johann Kresnik  
 Bühne: VA Wölfl  
 Musik: Peer Raaben  
 Theater Bremen  
 Uraufführung: 18.1.1978
- 1978 *Spiel von Seele und Leib* szenisches Oratorium von Emilio de Cavlieri  
 Text: P. Agostino Manni  
 Inszenierung: Johann Kresnik  
 Ausstattung VA Wölfl

- Dramaturgie: Matthias Remus  
Musikalische Leitung: Rudolf Kelber  
Theater Heidelberg (Peterskirche)  
Uraufführung: 06.10.1978
- 1978 *Die Schafe* von Lope Félix de Vega Carpio  
Regie: David Mouchtar-Samorai  
Choreographie: Johann Kresnik  
Theater der Stadt Heidelberg  
Uraufführung: 1.10.1978
- 1979 *Der Revisor* von Nikolai Gogol  
Regie: David Mouchtar-Samorai  
Choreographie: Johann Kresnik  
Theater der Stadt Heidelberg  
Premiere: 16.06.1979
- 1979 *Hammel und Bammel* von Lothar Trolle  
Inszenierung: Johann Kresnik  
Bühnenbild/Kostüme: Jörg Weissenow  
Dramaturgie: Jan Kaestner  
Theater der Stadt Heidelberg  
Uraufführung: 28.10.1979
- 1980 *Familiendialog*  
Libretto: Helm Stierlin  
Inszenierung/Choreographie/Bühnenbild/Kostüme: Johann Kresnik  
Musik: Gustav Mahler  
Theater der Stadt Heidelberg  
Uraufführung: 8.2.1980
- 1980 *Pellas und Melisande* von Claude Debussy  
Text: Maurice Maeterlinck  
Inszenierung/Choreographie: Johann Kresnik  
Musikalische Leitung: Christian Süss  
Bühnenbild: Erich Fischer  
Kostüme: Heidelinde Bruss  
Theater der Stadt Heidelberg  
Premiere: 25.5.1980
- 1980 *Viel Lärm um nichts* von William Shakespeare  
Regie: David Mouchtar-Samorai  
Choreographie: Johann Kresnik  
Theater der Stadt Heidelberg  
Premiere: 3.06.1980
- 1980 *Die Hamletmaschine* nach Heiner Müller  
Inszenierung/Choreographie: Johann Kresnik

Bühnenbild/Kostüme: Johann Kresnik, Heidelinde Bruss, Erich Fischer  
Dramaturgie: Dietrich von Oertzen  
Klavier: Grazyna Siegmüller  
Theater der Stadt Heidelberg  
Premiere: 23.11.1980

1981 *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* von Bertolt Brecht  
Inszenierung/Choreographie: Johann Kresnik  
Bühnenbild: Erich Fischer  
Kostüme: Heidelinde Bruss  
Bühnenmusik: Hans-Dieter Hosalla  
Theater der Stadt Heidelberg  
Premiere: 10.3.1981

1981 *Die Soldaten* von Bernd Alois Zimmermann  
nach dem gleichnamigen Schauspiel von Jakob Michael Reinhold Lenz  
Produktion: Michael Gielen, Alfred Kirchner, Karl Kneidl, Johann Kresnik,  
Klaus Zehelein  
Oper Frankfurt am Main  
Premiere: 18.6.1981

1982 *Sacre* nach Musik von Igor Strawinsky  
Inszenierung: Johann Kresnik, VA Wölfl  
Bühnenbild/Kostüme: VA Wölfl  
Theater der Stadt Heidelberg  
Premiere: 17.1.1982

1983 *Mars* nach dem gleichnamigen Buch von Fritz Zorn  
Libretto: Johann Kresnik, Walter Wigand  
Inszenierung/Choreographie: Johann Kresnik  
Bühnenbild/Kostüme/Mitarbeit Inszenierung: Anne Steiner  
Musik Walter Haupt  
Theater der Stadt Heidelberg  
Uraufführung: 23.1.1983

1983 *Gauklermärchen* von Michael Ende  
Regie: Christian Sorge  
Choreographie: Johann Kresnik  
Theater der Stadt Heidelberg  
Premiere: 16.04.1983

1983 *Fausts Verdammnis* von Hector Berlioz  
Regie: Götz Friedrich  
Choreographie: Johann Kresnik  
Deutsche Oper Berlin  
Premiere: 18.06.1983

- 1984 *Ausverkauft* von Johann Kresnik/nach einer Idee von Heiner Müller  
Musik: Walter Haupt  
Inszenierung/Choreographie: Johann Kresnik  
Bühnenbild/Kostüme: Anne Steiner  
Theater der Stadt Heidelberg  
Uraufführung: 22.1.1984
- 1984 *Ghetto* von Joshua Sobol  
Regie: Peter Zadek  
Choreographie: Johann Kresnik  
Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin  
Uraufführung: 12.06.1984
- 1985 *Sylvia Plath* von Johann Kresnik  
Inszenierung/Choreographie: Johann Kresnik  
Bühnenbild/Kostüme: Johann Kresnik, Anne Steiner  
Mitarbeit Inszenierung/Choreographie: Anne Steiner  
Musik: Walter Haupt  
Theater der Stadt Heidelberg  
Uraufführung: 31.1.1985
- 1985 *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* von Siegfried Matthus  
Regie: Maximilian Schell  
Choreographie: Johann Kresnik  
Deutsche Oper Berlin  
Uraufführung: 16.2.1985

- 1986 *Pasolini – Der Traum von einem Menschen*  
 Inszenierung/Choreographie: Johann Kresnik  
 Bühnenbild/Kostüme/Mitarbeit Inszenierung/Choreographie: Anne Steiner  
 Musik: Walter Haupt  
 Theater der Stadt Heidelberg  
 Uraufführung: 8.2.1986
- 1986 *Peer Gynt* von Henrik Ibsen  
 Regie: Jürgen Bosse  
 Choreographie: Johann Kresnik  
 Nationaltheater Mannheim  
 Premiere nicht eruier bar
- 1986 *Herzlich Willkommen*  
 Inszenierung/Choreographie: Johann Kresnik  
 Bühnenbild/Kostüme: Anne Steiner  
 Musik: Walter Haupt  
 Bayrische Staatsoper, Theater im Marstall, München  
 Uraufführung: 23.4.1986
- 1987 *Mörder Woyzeck*  
 Inszenierung/Choreographie: Johann Kresnik  
 Bühnenbild/Kostüme: Hans-Joachim Schlieker  
 Dramaturgie: Dietrich von Oertzen  
 Musik: Walter Haupt  
 Theater der Stadt Heidelberg  
 Uraufführung: 10.2.1987
- 1988 *Macbeth* von Johann Kresnik nach Shakespeare  
 Inszenierung/Choreographie: Johann Kresnik  
 Bühnenbild/Kostüme: Gottfried Helnwein  
 Dramaturgie: Dietrich von Oertzen  
 Musik: Kurt Schwertsik  
 Mitarbeit Bühnenbild/Kostüme: Anne Steiner  
 Theater der Stadt Heidelberg  
 Uraufführung: 10.2.1988

- 1988 *Germania Tod in Berlin* von Heiner Müller  
 Inszenierung: Johann Kresnik  
 Bühnenbild/Kostüme: Hans-Joachim Schlieker  
 Dramaturgie: Susanne Abbrederis  
 Komposition und musikalische Einrichtung: Uli Harmssen  
 Musikalische Leitung: Armin Rothermel  
 Nationaltheater Mannheim  
 Premiere: 28.6.1988
- 1989 *Ödipus*  
 Musik: Werner Pirchner  
 Inszenierung/Choreographie: Johann Kresnik  
 Bühnenbild/Kostüme: Gottfried Helnwein  
 Mitarbeit Inszenierung/Choreographie: Anne Steiner  
 Theater der Stadt Heidelberg  
 Uraufführung: 23.3.1989
- 1989 *Glaube Liebe Hoffnung* von Ödön von Horváth  
 Regie: Maximilian Schell  
 Choreographie: Johann Kresnik  
 Theater-Studio O. P. Tabakow  
 Premiere nicht eruier bar
- 1989 *König Ubu* von Alfred Jarry (deutsche Fassung: H. C. Artmann)  
 Inszenierung/Choreographie: Johann Kresnik  
 Komposition: Uli Harmssen  
 Bühnenbild/Kostüme: Karl Kneidl  
 Dramaturgie: Susanne Abbrederis  
 Staatstheater Stuttgart  
 Premiere: 15.6.1989
- 1990 *Ulrike Meinhof*  
 Inszenierung/Choreographie: Johann Kresnik  
 Bühnenbild/Kostüme: Penelope Wehrli  
 Mitarbeit Inszenierung/Choreographie/Dramaturgie: Mario Krebs  
 Musik: Serge Weber  
 Theater Bremen  
 Uraufführung: 10.2.1990

- 1990 *Marats/de Sade*  
 Text: Peter Weiss  
 Inszenierung/Choreographie: Johann Kresnik  
 Bühnenbild/Kostüme: Gottfried Helnwein  
 Dramaturgie: Susanne Abbrederis  
 Musik: Hans-Martin Majewski  
 Musikalische Leitung: Jerry Willingham  
 Musikalische Arrangements: Uli Harmssen  
 Staatstheater Stuttgart  
 Premiere: 5.5.1990
- 1991 *König Lear* von Johann Kresnik (nach Shakespeare)  
 Libretto: Mario Krebs  
 Inszenierung/Choreographie: Johann Kresnik  
 Ausstattung: Hans-Joachim Schlieker  
 Musik: Serge Weber  
 Theater Bremen  
 Uraufführung: 11.1.1991
- 1991 *Und siehe, es geschah in jener Nacht* nach Rainald Goetz  
 Inszenierung: Johann Kresnik  
 Ausstattung: Penelope Wehrli  
 Dramaturgie: Susanne Abbrederis  
 Musik: Serge Weber  
 Staatstheater Stuttgart  
 Uraufführung: 29.6.1991
- 1992 *Frida Kahlo*  
 Libretto: Irmgard Wierichs  
 Inszenierung/Choreographie: Johann Kresnik  
 Ausstattung: Penelope Wehrli  
 Dramaturgie: Anja von Witzler  
 Musik: Kurt Schwertsik  
 Theater Bremen  
 Uraufführung: 8.2.1992
- 1992 *(Zero)<sup>2</sup>* (nach einer Erzählung von Ignácio de Loyola Brandão)  
 Libretto/Dramaturgie: Henry Thorau  
 Inszenierung/Choreographie: Johann Kresnik  
 Musikalische Einrichtung: Johann Kresnik, Henry Thorau, Ignácio de Loyola Brandão  
 Bühnenbild/Kostüme: J. C. Serroni  
 Balé da Cidade de São Paulo  
 Uraufführung: 24.4.1992
- 1993 *Wendewut* (in Anlehnung an die gleichnamige Erzählung von Günter Gaus)  
 Inszenierung/Choreographie: Johann Kresnik  
 Raumkonzept/Ausstattung: Penelope Wehrli  
 Dramaturgie: Anja von Witzler

- Musik: Serge Weber  
Theater Bremen  
Uraufführung: 30.1.1993
- 1993 *Mars* (nach dem gleichnamigen Buch von Fritz Zorn)  
Inszenierung/Choreographie: Johann Kresnik  
Raumkonzept/Ausstattung: Penelope Wehrli  
Dramaturgie: Hansjörg Schertenleib, Wilfried Schulz  
Text Bearbeitung: Johann Kresnik, Hansjörg Schertenleib  
Musik: Serge Weber  
Theater Basel  
Uraufführung: 15.5.1993
- 1993 *Rosa Luxemburg – Rote Rosen für Dich*  
nach einem Libretto von George Tabori  
Text Bearbeitung: Johann Kresnik, Hansjörg Schertenleib  
Regie: Johann Kresnik  
Bühne/Kostüme: Penelope Wehrli  
Dramaturgie: Matthias Lilienthal  
Musik: Serge Weber  
Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin  
Uraufführung: 29.10.1993
- 1993 *Francis Bacon*  
nach dem gleichnamigen Buch von Fritz Zorn  
Libretto: Hansjörg Schertenleib  
Inszenierung: Johann Kresnik  
Choreographie: Mara Borba, Tero Saarinen, Ismal Ivo, Johann Kresnik  
Raum/Kostüme: Penelope Wehrli  
Musik: Paulo Chagas  
Theaterhaus Stuttgart  
Uraufführung: 18.12.1993
- 1994 *Nietzsche*  
Inszenierung/Choreographie: Johann Kresnik  
Raumkonzept/Ausstattung: Penelope Wehrli  
Dramaturgie: Anja von Witzler  
Musik: Kurt Schwerzik  
Theater Bremen  
Uraufführung: 21.4.1994
- 1994 *Ernst Jünger*  
Inszenierung/Choreographie: Johann Kresnik  
Bühnenbild: Hans Haacke  
Kostüme: Claudia Rannow  
Dramaturgie: Barbara Mundel, Anja von Witzler  
Musik: Bolschewistische Kurkapelle Schwarz-Rot  
Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin  
Uraufführung: 30.12.1994

- 1995 *Gründgens* (nach einer Vorlage von Werner Fritsch)  
Inszenierung/Choreographie: Johann Kresnik  
Raum/Kostüme: Penelope Wehrli  
Dramaturgie: Wilfried Schulz  
Musik: Serge Weber  
Schauspielhaus Hamburg, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin  
Uraufführung: 1.4.1995
- 1995 *Othello*  
Inszenierung: Johann Kresnik  
Choreographie: Johann Kresnik, Ismael Ivo  
Raum: Penelope Wehrli  
Kostüme: Claudia Rannow  
Dramaturgie: Hans-Jürgen Pullem  
Musik: Livio Tragtenberg  
Theaterhaus Stuttgart  
Uraufführung: 1.7.1995
- 1995 *Hänsel und Gretel*  
Inszenierung/Choreographie: Johann Kresnik  
Raum/Kostüme: Penelope Wehrli  
Dramaturgie: Matthias Pees  
Musik: Livio Tragtenberg  
Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin  
Uraufführung: 24.11.1995

- 1996 *Pasolini – Testament des Körpers*  
 Inszenierung/Choreographie: Johann Kresnik  
 Bühne: Gottfried Helnwein  
 Kostüme: Gottfried Helnwein/Anabelle Witt  
 Dramaturgie: Joachim Klement  
 Musik: Livio Tragtenberg  
 Schauspielhaus Hamburg  
 Uraufführung: 24.4.1996
- 1996 *Riefenstahl*  
 Text: Andreas Marber  
 Inszenierung/Choreographie: Johann Kresnik  
 Raum/Kostüme: Penelope Wehrli  
 Dramaturgie: Ursula Rühle  
 Musik: Livio Tragtenberg  
 Schauspielhaus Köln  
 Uraufführung: 2.11.1996
- 1997 *Gastmahl der Liebe*  
 Libretto: Christoph Klimke nach Pier Paolo Pasolinis *Teorema*  
 Inszenierung/Choreographie: Johann Kresnik  
 Bühne/Kostüme: Penelope Wehrli  
 Dramaturgie: Christoph Klimke, Barbara Mundel  
 Musik: Kurt Schwerzik  
 Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin  
 Uraufführung: 27.2.1997
- 1997 *Antonin Nalpas*  
 Inszenierung/Choreographie: Johann Kresnik  
 Bühne/Kostüme: Penelope Wehrli  
 Dramaturgie: Matthias Lilienthal  
 Musik: Livio Tragtenberg  
 Prater Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin  
 Uraufführung: 16.5.1997
- 1997 *Fidelio* von Ludwig von Beethoven  
 Inszenierung: Johann Kresnik  
 Bühnenbild: Johann Kresnik, Till Kunert  
 Kostüme: Johann Kresnik  
 Dramaturgie: Anja von Witzler  
 Musikalische Leitung: Günter Neuhold  
 Theater Bremen  
 Premiere: 3.10.1997
- 1997 *Die Nase* von Dmitri Schostakowitsch  
 Regie: Alfred Kirchner  
 Choreographie: Johann Kresnik  
 Oper Leipzig

Premiere: 15.11.1997

- 1998 *Hotel Lux*  
Inszenierung/Choreographie: Johann Kresnik  
Bühne/Kostüme: Penelope Wehrli  
Künstlerische Mitarbeit: Mario Krebs  
Dramaturgie: Barbara Mundel  
Musikalische Konzeption: Christian von Borries  
Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin  
Uraufführung: 22.1.1998
- 1998 *Subúrbio/Niemandsland* von Fernando Bonassi  
Übersetzung: Karin von Schweder-Schreiner  
Regie: Johann Kresnik  
Bühne/Kostüme: Penelope Wehrli  
Dramaturgie: Wilfried Schulz  
Musik: Livio Tragtenberg  
Schauspielhaus Hamburg  
Uraufführung: 4.4.1998
- 1998 *Brecht* von Johann Kresnik  
Textfassung: Uschi Otten  
Regie: Johann Kresnik  
Bühne: Martin Zehetgruber  
Kostüme: Heide Kastler  
Licht: Reinhard Traub  
Dramaturgie: Joachim Klement, Uschi Otten  
Musik: Serge Weber  
Nationaltheater Mannheim  
Uraufführung: 14.6.1998
- 1998 *La Malinche*  
Libretto/Dramaturgie: Victor Hugo Rascón Banda  
Inszenierung/Choreographie: Johann Kresnik  
Ausstattung/Kostüme: Mónica Raya  
Musik: Leopoldo Novoa  
Teatro Jiménez Rueda, Mexiko-City  
Uraufführung: 29.10.1998

- 1999 *Goya. Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer*  
 Libretto: Christoph Klimke  
 Inszenierung/Choreographie: Johann Kresnik  
 Bühne: Johann Kresnik, Till Kuhnert  
 Kostüme: Ellen Hofmann  
 Musik: Serge Weber  
 Licht: Reinhard Traub  
 Dramaturgie: Christoph Klimke, Bettina Masuch  
 Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin  
 Uraufführung: 21.1.1999
- 1999 *Wiener Blut*  
 Text: Uschi Otten  
 Inszenierung: Johann Kresnik  
 Bühne: Martin Zehetgruber  
 Kostüm: Heide Kastler  
 Musik: Serge Weber  
 Licht: Reinhard Traub  
 Burgtheater Wien  
 Uraufführung: 1.4.1999
- 1999 *Die letzten Tage der Menschheit* nach Karl Kraus  
 Inszenierung/Bühne/Kostüm: Hans Kresnik  
 Dramaturgie: Anja von Witzler; Joachim Lux  
 Musik: Serge Weber  
 Stadttheater Bremen – Bunker in Bremen-Farge  
 Premiere: 3.6.1999
- 1999 *Nabucco* von Giuseppe Verdi  
 Inszenierung: Hans Kresnik  
 Bühne: Johann Kresnik/Till Kuhnert  
 Kostüm: Heide Kastler  
 Staatstheater Saarbrücken  
 Premiere: 11.9.1999
- 1999 *Richard III* nach Shakespeare  
 Inszenierung: Johann Kresnik  
 Choreographie: Johann Kresnik, Osvaldo Ventriglia  
 Bühne: Bert Neumann  
 Kostüm: Ellen Hoffmann  
 Dramaturgie: Uschi Otten  
 Musik: Serge Weber  
 Volksbühne am Rosa Luxemburg Platz/Prater  
 Premiere: 11.11.1999
- 2000 *Don Quixote*  
 Inszenierung/Choreographie: Johann Kresnik  
 Bühne/Kostüm: Hans- Joachim Schlieker  
 Dramaturgie: Christoph Klimke

Musik: Serge Weber  
Volksbühne am Rosa Luxemburg Platz  
Uraufführung: 27.1.2000

- 2000 *Allerseelen* von Werner Fritsch  
Inszenierung: Johann Kresnik  
Bühnenbild: Martin Zehetgruber  
Kostüme: Heide Kastler  
Dramaturgie: Regina Guhl  
Musik: Serge Weber  
Thalia Theater Hamburg  
Uraufführung: 15.4.2000
- 2000 *Heil Heidler Herr Hund – Schnitzlers Brain*  
Inszenierung: Johann Kresnik  
Abschiedsabend für Marc Günther  
Schauspielhaus Graz  
Uraufführung: 6.5.2000
- 2000 *Intolleranza* von Luigi Nono  
Inszenierung: Johann Kresnik  
Bühne: Johann Kresnik, Till Kuhnert  
Kostüm: Johann Kresnik, Bramseemann  
Leitung Musik: Gabriel Feltz  
Dramaturgie: Anja von Witzler, N. Klein  
Theater Bremen  
Premiere: 1.10.2000
- 2000 *Plan Via*  
Inszenierung: Johann Kresnik  
Bühne/Kostüm: Carlos Rios, Cesar Montoya  
Musik: Angel Beccassino, Rita Robert  
Dramaturgie: Victor Viviescas  
Municipal Jorge Eliécer Gaitán, Bogotá  
Uraufführung: 28.10.2000

- 2001 *Garten der Lüste. BSE* nach Aldous Huxley  
Libretto: Christoph Klimke  
Inszenierung/Choreographie: Johann Kresnik  
Bühne: Bernhard Hammer  
Kostüm: Franziska Just/Karen Simon  
Musik: Livio Tragtenberg  
Volksbühne am Rosa Luxemburg Platz, Berlin  
Uraufführung: 25.1.2001
- 2001 *Woyzeck* von Georg Büchner  
Inszenierung: Johann Kresnik  
Bühne: Jörg Kiefel, Johann Kresnik  
Kostüm: Heide Kastler  
Dramaturgie: Regina Guhl  
Musik: Livio Tragtenberg  
Schauspielhaus Hannover  
Premiere: 19.5.2001
- 2002 *Picasso*  
Inszenierung/Choreographie: Johann Kresnik  
Libretto: Christoph Klimke  
Bühne: Carlos Rios  
Musik: Kurt Schwertsik  
Kostüme: Marion Eisele  
Volksbühne am Rosa Luxemburg Platz, Berlin  
Uraufführung: 24.1.2002
- 2002 *Die Trümmer des Gewissens/Straßenecke* von Hans Henny Jahnn  
Inszenierung: Johann Kresnik  
Bühne: Bernhard Hammer  
Kostüme: Franziska Just  
Musik: Livio Tragtenberg  
Dramaturgie: Christoph Klimke  
Staatsschauspiel Dresden  
Premiere 13.4.2002

- 2002 *Baudelaire*  
Inszenierung: Johann Kresnik  
Textfassung: Sebastian Huber  
Bühne und Kostüme: Constanze Kümmel/Julia Kurz/Claudia Meinrenken/Greta Moder/Sabina Moncys/Indra Nauck/Ariane Scherpf/Michaela Springer/Irmela Schautz/Lucia Schautz/Nikolaus Frinke/Sebastian Hannak/Jan Jericho  
Musik: Jens Schroth/Marlon Schumacher/Martin Donner/Slawomir Wojciechowski  
Eine Produktion der Staatlichen Akademie der bildenden Künste Stuttgart, Bühnenbildklasse Prof. Martin Zehetgruber, unter Mitwirkung der Staatlichen Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Fachgruppe Schauspiel. (Prof. Volker Canaris)  
Theater der Heusteigstraße, Stuttgart  
Uraufführung: 8.7.2002
- 2002 *Antigone*  
Inszenierung: Johann Kresnik  
Bühne Mitarbeit: Sonja Kloevekorn  
Kostüm: Franziska Just  
Musik: Livio Tragtenberg  
Dramaturgie: Regina Guhl  
Staatstheater Hannover  
Premiere: 8.11.2002
- 2003 *Everyman*  
Inszenierung: Johann Kresnik  
Bühne: Bernhard Hammer  
Kostüm: Erika Landertinger  
Grillo Theater Essen  
Premiere: 12.1.2003
- 2003 *Peer Gynt*  
Inszenierung: Johann Kresnik  
Bühne: Martin Zehetgruber  
Kostüm: Heide Kastler  
Musik: Serge Weber  
Licht: Reinhard Traub  
Dramaturgie: Regina Guhl; Christoph Klimke  
Salzburger Festspiele/Staatstheater Hannover  
Premiere: 3.8.2003

- 2003 *Die sechste Stunde* von Johann Maria Rotman  
Libretto: Gerard Harleman  
Inszenierung: Johann Kresnik  
Bühne/Kostüm: Constanze Kümmel/Luica Schauz  
Theater Altenburg-Gera  
Uraufführung: 22.11.2003
- 2003 *Vogeler*  
Libretto: Christoph Klimke  
Inszenierung: Johann Kresnik  
Staatstheater Bremen  
Uraufführung: 30.4.2003
- 2004 *Die zehn Gebote*  
Libretto: Christoph Klimke  
Inszenierung Johann Kresnik  
Bühne: Thomas. Klumpp  
Kostüm: Marion Eisele  
Musik: Serge Weber  
Staatstheater Bremen – Bremer Friedenskirche  
Uraufführung: 23.1.2004
- 2004 *Hundert Jahre Einsamkeit* nach Gabriel García Márquez  
Choreographie: Johann Kresnik  
Libretto/Dramaturgie: Christoph Klimke  
Bühne: Carlos Rios  
Kostüm: Marion Eisele  
Musik: Livio Tragtenberg  
Theater Bonn  
Uraufführung: 18.4.2004
- 2004 *Hannelore Kohl*  
Inszenierung/Choreographie: Johann Kresnik  
Libretto: Uschi Otten  
Bühne: Martin Zehetgruber  
Kostüm: Heide Kastler  
Licht: Reinhard Traub  
Theater Bonn  
Uraufführung: 20.12.2004

- 2005 *Hans Christian Andersen*  
 Libretto: Christoph Klimke  
 Choreographie: Johann Kresnik  
 Bühne: Bernhard Hammer  
 Kostüm: Heide Kastler  
 Musik: Kurt Schwertsik  
 Theater Bonn  
 Uraufführung: 03.01.2005
- 2005 *Roberto Zucco* Bernard-Marie Koltès  
 Inszenierung: Johann Kresnik  
 Bühne Bernhard Hammer  
 Kostüm: Erika Landertinger  
 Theater Bonn  
 Uraufführung: 25.02.2005
- 2005 *Der Rosenkavalier* von Richard Strauss  
 Inszenierung: Maximilian Schell  
 Choreographie: Johann Kresnik  
 Bühne/Kostüm: Gottfried Helnwein  
 Musikalische Leitung: Kent Nagano  
 Los Angeles Opera: Premiere: 28.5.2005
- 2005 *Gudrun Ensslin*  
 Textfassung: Christoph Klimke  
 Regie: Johann Kresnik  
 Bühne/Kostüme Anette Hachmann, Elisa Limberg  
 Musik: Serge Weber  
 Eine Produktion der Staatlichen Akademie der bildenden Künste Stuttgart,  
 Bühnenbildklasse Prof. Martin Zehetgruber, unter Mitwirkung der Staatlichen Hochschule  
 für Musik und darstellende Kunst, Fachgruppe Schauspiel. (Prof. Volker Canaris)  
 Theater der Kunstakademie  
 Uraufführung: 23.6.2005
- 2005 *Spiegelgrund*  
 Text: Christoph Klimke  
 Inszenierung: Johann Kresnik  
 Bühne: Bernhard Hammer  
 Kostüm: Marion Eisele  
 Musik: Hans Rotman  
 Volkstheater Wien  
 Uraufführung: 4.9.2005
- 2006 *Der Ring des Nibelungen I: Rheingold/Walküre* nach Richard Wagner  
 Libretto: Christoph Klimke  
 Choreographie: Johann Kresnik  
 Libretto: Christoph Klimke  
 Inszenierung/Choreographie: Johann Kresnik

Bühne/Kostüm: Gottfried Helnwein  
Musik: Gernot Schedlberger  
Theater Bonn/Opernhaus  
Premiere: 12.6.2006

- 2007 *Amerika* nach Franz Kafka  
Inszenierung: Johann Kresnik  
Libretto: Christoph Klimke  
Bühne: Thomas Klumpp  
Kostüm: Marion Eisele  
Musik: Serge Weber  
Theater Bremen – Güterbahnhof  
Uraufführung: 14.4.2007
- 2007 *Un ballo in Maschera* von Giuseppe Verdi  
Inszenierung: Johann Kresnik  
Bühne: Bernhard Hammer  
Kostüm: Erika Landertinger  
Musikalische Leitung: Joji Hattori  
Theater Erfurt  
Premiere: 12.4.2007
- 2008 *Der Ring des Nibelungen II – Siegfried/Götterdämmerung* nach Richard Wagner  
Libretto: Christoph Klimke  
Inszenierung/Choreographie: Johann Kresnik  
Bühne/Kostüm: Gottfried Helnwein  
Musik: Gernot Schedlberger  
Theater Bonn/Opernhaus  
Premiere: 9.2.2008
- 2009 *Auf uns kommt es an – Ta roka bo kovala svet*  
Libretto: Christoph Klimke  
Inszenierung: Johann Kresnik  
Ausstattung: Reinhard Taurer  
Musik: Karlheinz Miklin  
Kulturni dom Bleiburg  
Uraufführung: 06.8.2009

## **Curriculum Vitae**

### **Mag. phil. Genia Enzelberger**

geboren: 9. Oktober 1973 in Wien

Dramaturgin und Theaterwissenschaftlerin

### ***Ausbildung***

- 2001-2015: Doktoratsstudium an der philologisch-kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien – Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Dissertation: „Das „Choreographische Theater“ von Johann Kresnik als „Theater der Szenographie“.
- 2000: Sponson zum Mag. phil. in Theaterwissenschaft, Publizistik und Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien  
Diplomarbeit: „Der Dichter Christian Dietrich Grabbe in der nationalsozialistischen Deutung - mit Berücksichtigung der ersten Grabbe-Festwoche von 1936 in Detmold.“
- 1992: Studium der Theaterwissenschaft, Publizistik und Kommunikationswissenschaften an der Universität Wien

### ***Wissenschaftlicher Werdegang***

- seit 2011: regelmäßige Lehrtätigkeit am Institut für Theater-, Film und Medienwissenschaft, Universität Wien
- 2011-2014: akademie der bildenden künste wien, Institut für Kunst und Architektur – Szenographie bei Prof. Erich Wonder und Prof. Anna Viebrock: Lektorin
- 2007-2011: Institut für Theater-, Film und Medienwissenschaft, Universität Wien: Universitätsassistentin  
Zuständigkeit am Institut: Theaterkooperationen  
Mitglied der Institutskonferenz, Mitglied der Studienkonferenz
- 2009/2010: Vize Studienprogrammleiterin
- 2006: Institut für Theater-, Film und Medienwissenschaft, Universität Wien: Studienassistentin
- 2005: Institut für Theater-, Film und Medienwissenschaft, Universität Wien: Tutorin
- 2004-2005: Akademie der Bildenden Künste Stuttgart - Bühnenbildklasse Prof. Martin Zehetgruber: Wissenschaftliche Mitarbeiterin
- 2003-2004: Institut für Theater-, Film und Medienwissenschaft, Universität Wien: Tutorin

**Beruflicher Werdegang:**

Regieassistenzen bei Johann Kresnik und Martin Kušej. Arbeitet als Dramaturgin für Sprech- und Tanztheater. Engagements u.a.: Burgtheater, Thalia Theater Hamburg, dietheater, Ensembletheater Wien, Drachengasse, Hamburg Kampnagel, Bregenzer Festspiele, Oper Graz, WUK. Seit 2013 Kuratorin für Theater, Tanz und Performance im Auftrag der Kulturabteilung der Stadt Wien MA7.

**Jüngste Publikationen:**

Enzelberger, Genia; Meister, Monika; Schmitt, Stefanie (hrsg.): Auftritt Chor. Formationen des Chorischen im gegenwärtigen Theater. Maske und Kothurn (58. Jahrgang), Wien: böhlau 2012

Enzelberger, Genia; Zdravko, Haderlap (hrsg.): „Ballett kann kämpfen – balet se zna boriti“ Symposium zur Politik, Zeitschichte und Gesellschaftskritik in Johann Kresniks Werk. Theaterwissenschaft Band 1. Wien: Lit-Verlag, 2009

## **Abstract in Deutsch**

Johann Kresnik, österreichischer Tänzer, Choreograph und Regisseur, prägt die deutschsprachige Theaterlandschaft seit über vier Jahrzehnten – und dies vor allem durch seine spartenübergreifenden Arbeiten, die ihn zu einem „Pionier“ dieses Genres werden ließen. Ende der 1960er-Jahre bekommt Kresnik von Kurt Hübner die Möglichkeit, anstelle einer klassischen Ballettkompanie als dritte Sparte am Theater in Bremen Tanztheater zu machen – ein zu dieser Zeit vollkommenes Novum. Kresnik nimmt dieses Angebot an und bezeichnet die von ihm begonnene künstlerische Produktionsweise sehr früh bereits selbst als *Choreographisches Theater*, um sich so vom damals gängigen Begriff *Tanztheater* abzugrenzen und auf die für den Künstler prägenden Zugänge zur eigenen Theaterarbeit deutlich zu verweisen: Choreographie und Theater. Die folgende Arbeit stellt sich der Untersuchung, ob dieser vor über 40 Jahren von Kresnik selbst im Zuge seiner frühen Arbeiten geprägte Begriff für den Verlauf seiner künstlerischen Laufbahn, vor allem aber innerhalb heutiger zeitgenössischer Kontexte noch treffend ist. Im Zuge der Analyse des künstlerischen Weges wie auch der künstlerischen Prägungen Kresniks stellt sich nun als essenzieller Aspekt der vorliegenden Arbeit die Frage, inwieweit Kresnik tatsächlich einen eigenen choreographischen Stil entwickelt hat – was vielfach in der Tanzforschung der letzten Jahre abgelehnt wurde –, oder seine Arbeiten dem *Szenographischen Theater* zugeordnet werden können, dem in den letzten Jahren eine Reihe von Studien gewidmet wurden. Wurde Kresnik bislang vor allem im Kontext der Tanzgeschichte und -wissenschaft beleuchtet sowie in den letzten Jahren mit Fokus auf dessen bildnerische Einflüsse und Arbeiten, so geht die vorliegende Arbeit von einem neuen, durch die postdramatische Wende ab 1999/2000 geprägten theaterwissenschaftlichen Blickwinkel aus, insofern als in Zusammenhang mit dem Werk Kresniks von einer dezidiert genreübergreifenden Zusammenführung von Schauspiel, Tanz und Oper wie auch bildender Kunst im Werk eines Künstlers ausgegangen werden kann und muss. Im Anhang der vorliegenden Dissertation finden sich schließlich ein erstmals vollständiges Werkverzeichnis bis zum Jahr 2009 sowie detaillierte Aufführungsnachweise zu den ausgewählten Stückbeispielen.

## **Abstract in English**

Johann Kresnik, Austrian dancer, choreographer and director, marks the German-speaking theatrical scene for over four decades – and this above all by his section-transcending works which made him a "pioneer" of this genre in the German-speaking world. At the end of the 1960s Kurt Hübner offers Kresnik the possibility to make dance theatre instead of forming a classical ballet company as the third section in the theatre in Bremen – a perfect novelty at the time. Kresnik accepts and calls his artistic method choreographical theatre at a very early stage to differentiate it from Tanztheater and to mark clearly the artistic approach to his own theatrical work: Choreography and theatre. The following research is dedicated to the investigation of whether this concept established more than 40 years ago in the course of his early works still holds true - above all within today's contemporary contexts. Now in the course of analyzing Kresnik's artistic career as well as his artistic forming the following question becomes an essential aspect of the present work, namely to which extent Kresnik has really developed his own choreographical style – a fact often rejected in dance research of the last years –, or if his works should be assigned to the Szenographisches Theater, to which a series of studies were dedicated during recent years.

Up until now Kresnik was mainly seen in the context of dance history and dance science focusing on his influence and works in fine arts in recent years, but the present work starts from a new theatrical-scientific point of view marked by the postdramatic turn from 1999/2000, in so far as concerning Kresnik's work one can and has to speak of a decidedly genre-transcending combination of play, dance and opera as well as fine art. The appendix of the present thesis includes the first complete work list up to 2009 as well as detailed performance proofs to well-chosen examples of pieces.