

Christian Rakow
Pop-Theater
2017

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1849>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Rakow, Christian: Pop-Theater. In: *POP. Kultur und Kritik*, Jg. 6 (2017), Nr. 1, S. 87–93. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1849>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:6:3-pop-2017-21111>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

POP - THEATER

Christian Rakow

Und dann mochte Bob Dylan noch nicht einmal seinen Nobelpreis abholen. Das war so etwas wie das letzte Signal, dass die erhabenen Kämpfe des Pop ein wenig durch sind. Bis in die 1990er hinein kam die Forderung, den singenden Poeten aus Duluth/Minnesota mit dem Lorbeer der Stockholmer Akademie zu bekränzen, noch einigermaßen programmatisch daher: als Appell, die in der Praxis längst vollzogene Ausweitung des Literaturbegriffs nun auch höchstamtlich abzusegnen. Es waren die letzten Jahre, in denen der Spalt zwischen U- und E-Kunst noch so weit offen war, dass Leslie Fiedlers Diktum »Cross the border, close the gap« einen veritablen Auftrag bedeutete. Das Diktum selbst tönte selbstredend seit den 1960ern, eben seit der Zeit, als der schwächliche Sänger Robert Allen Zimmerman alias Bob Dylan auf die Bildfläche trat und anfang, Kafka, Brecht und T.S. Eliot mit angloamerikanischer Folklied-Tradition und Rock 'n' Roll zu mischen.

Die 1990er waren auch das Jahrzehnt, als Pop-Begriffe ins Theater drängten. She She Pop, Showcase Beat Le Mot – das sind Namen von Kollektiven, die sich in jenen Jahren aufmachten, Theater im Zeichen der Medien- und Populärkultur neu zu denken. Es sei ihnen darum gegangen, »der Komplexität der Wirklichkeit mit den Mitteln der Bühne, aber auch populärkultureller Inszenierungsstrategien in gleichwertiger Komplexität zu begegnen«, beschreibt Mieke Matzke, Gründungsmitglied von She She Pop und inzwischen Professorin am Institut für Medien, Theater und Populäre Kultur der Uni Hildesheim, das Programm ihrer Gruppe 2012 im Sammelband »Populärkultur im Gegenwartstheater«.

Theoretisches Zentrum dieser medien- und populärkulturellen Ausrichtung des Theaters waren die Angewandten Theaterwissenschaften Gießen, denen prägende Regiekünstler wie René Pollesch und Stefan Pucher und zahlreiche Kollektive wie Rimini Protokoll und eben She She Pop entstammen. Als praktische Schaltzentrale dieser Populär-Bewegung diente seit 1992 die Berliner Volksbühne unter Intendant Frank Castorf. Castorf ist der Regisseur, der Kartoffelsalat und die Rolling Stones in Klassikerinszenierungen hoffähig machte, der noch heute Bob Dylan zu Gehör bringt und z.B. 1994 den Boulevardkriecher »Pension Schölller« mit Heiner Müllers Weltkriegsbilderbogen »Die Schlacht« verschnitt. Ein Monument der jüngeren Theatergeschichte. Castorf habe ihn als Komödiendichter entdeckt, sagte Heiner Müller, der ansonsten nicht eben allzu Komödien-affin auftretende DDR-Großdramatiker mit Faible für deutsche Katastrophen.

88

Man muss etwas Anlauf nehmen, um das »closing the gap« zwischen U und E, für das Frank Castorf paradigmatisch steht, verständlich zu machen. Das Gros des deutschsprachigen Theaterschaffens ist (immer noch) Interpretationstheater, also das Deuten und Umdeuten eines beständig neu aufgeführten Kanons an Theaterstücken. Das Paradigma besteht seit der Aufklärungsepoche, als sich die Ansicht erhärtete, dass theatrale Spielvorlagen einen autonomen Wert auch abseits der Bühne besitzen – nämlich als Lektüre-Gegenstand. Mit dieser Literarisierung des Dramas, die in die Herausbildung eines Kanons an herausragenden Spielvorlagen (also Klassikern von Shakespeare bis Goethe und Kleist) mündete, kristallisierte sich die Position des Regisseurs als Übersetzer des Textes ins Bühnengeschehen heraus. War die Arbeit der Regisseure im 19. Jahrhundert noch stark vom Begriff der »Angemessenheit« und der Suche nach modellhaft werktreuen Inszenierungen geprägt, erlebt man im 20. Jahrhundert die sukzessive Autonomisierung der Regie: von der historisch deutenden Beschäftigung zum aktualisierenden Zugriff. Der »Gap«, der dabei zu überwinden ist, ist der zwischen einer höchst angesehenen Vorlage und dem zeitgenössischen Kontext, in dem sie platziert werden soll. Schon ein Regisseur wie Leopold Jessner arbeitete an der Überbrückung dieser Differenz, als er seinen »Hamlet« 1926 als Kritik am Hofstaat der Hohenzollern einrichtete. Von da an erlebt die Regieposition im 20. Jahrhundert eine zunehmende Stärkung bis in die neuesten Formen der kreativen Regiearbeit, die Vorlagen ihrer Eigenlogik entreißt und mit Fremdtexten und Fremdmaterialien zu eigenen Spielfassungen komponiert.

Hier setzt Frank Castorfs radikal zeitgenössisches, autonomes Regisseur-Theater an. Castorf ist Sampling-Künstler. Er übersetzt nicht nur klassische Bühnentexte in aktuelle und populärkulturelle Bezugssysteme, er nutzt auch deren Techniken. In Zeiten der RTL2-Überwachungs-Realitysoap »Big Brother« machte Castorf das Live-Video auf der Bühne salonfähig, er verwendete Mechanismen der Boulevardkomödie und trieb sie in die Hysterisierung,

Die Zeitschrift »Pop. Kultur und Kritik« analysiert und kommentiert die wichtigsten Tendenzen der aktuellen Popkultur in den Bereichen von Musik und Mode, Politik und Ökonomie, Internet und Fernsehen, Literatur und Kunst. Die Zeitschrift richtet sich sowohl an Wissenschaftler und Studenten als auch an Journalisten und alle Leser mit Interesse an der Pop- und Gegenwartskultur.

»Pop. Kultur und Kritik« erscheint in zwei Ausgaben pro Jahr (Frühling und Herbst) im transcript Verlag. Die Zeitschrift umfasst jeweils 180 Seiten, ca. 20 Artikel und ist reich illustriert.

»Pop. Kultur und Kritik« kann man über den Buchhandel oder auch direkt über den Verlag beziehen. Das Einzelheft kostet 16,80 Euro. Das Jahresabonnement (2 Hefte: März- und Septemбераusgabe) kostet in Deutschland 30 Euro, international 40 Euro.

um Spielkonventionen aufzubrechen; er mixte Popmusik mit Theatertheorie (bevorzugt Artaud) und lagerte liberalismuskritische Theorie an das Geschehen an (bevorzugt in der Rezeptionslinie von Karl Marx). Kurzum: Castorf operiert wie ein theatraler DJ, der in seinen Inszenierungen beständig remixt, was ihm an Ausdrucksformen unterkommt (diese Methodik brachte ihm noch 2015 eine Urheberrechtsklage der Erben Bertolt Brechts ein, für seinen kühnen Verschnitt von Brechts »Baal« mit u.a. Texten Carl Schmitts und Szenen aus »Apokalypse Now«).

Um Castorf als Intendant entstand die Volksbühne als Haus, das systematisch etablierte Gattungsgrenzen aufsprengte: zwischen Zuschauerraum und Bühne, zwischen Hoch- und Populärkultur, zwischen Kunst- und Diskursraum, zwischen Bildender Kunst und Darstellender Kunst. Der Arthouse-Filmemacher Christoph Schlingensiefel wurde an der Volksbühne zum Theatermann aufgebaut und entwarf Politabende wie »Talk 2000«, die sich aus trashigen TV-Formaten speisten. In der Nebenspielstätte Prater schlug 2001 der Gießener Diskursdramatiker und Regisseur (ausschließlich in eigener Sache) René Pollesch auf und mixte französischen Poststrukturalismus mit brasilianischen Telenovelas, Arthouse-Kino mit Hollywood-Unterhaltungsschinken. Bei der einzigen Gelegenheit, bei der Pollesch seine Texte für die Inszenierung durch andere Künstler*innen freigab, machte 2005 sein Gießener Studienkollege und ehemaliger DJ Stefan Pucher aus »Diabolo, schade, daß er der Teufel ist« einen Abend, an dem das komplette »Let It Be«-Album der Beatles

als Jam-Session durchgespielt wurde, mit eingelassenen Pollesch-Monologen. Der breite diskursive Ansatz der Volksbühne wurde stilprägend für nachfolgende Häuser wie das Berliner HAU, das Castorfs ehemaliger Chefdramaturg Matthias Lilienthal als Theaterkombinat für die freie Szene aufbaute (aktuell probiert er, das Modell an die Münchner Kammerspiele zu überführen).

Was die Regiekunst selbst anbelangt, so ist eine ganze Generation an jungen Theatermacher*innen dem Beispiel der Volksbühne gefolgt. Die Rede von »Castorf-Epigonon« ist sprichwörtlich geworden, nicht nur in Verrissen des »FAZ«-Kritikers a.D. Gerhard Stadelmaier. Von Christopher Rüping über Robert Borgmann oder Martin Laberenz bis Simon Solberg gehören die Mittel des Sampling zum guten Ton, wenn klassische Texte ins Heute gezerrt werden sollen. Und Popmusik tönt längst nicht mehr nur aus der Konserve. Dies sind einige Popgrößen, die in jüngerer Zeit Originalbeiträge fürs Theater beisteuerten oder sogar selbst live mit auf der Bühne standen: Erobique, Simonne Jones, Fraktus, Trümmer, Die Nerven, Jens Friebe, The Notwist, Coco Rosie, Kante und – womöglich die Spitze des Theater-&Indie-Eisbergs: Dirk von Lowtzow (Tocotronic) als Komponist der Diskursoper »Von einem der auszog, weil er sich die Miete nicht mehr leisten konnte« von René Pollesch 2015 (s. »Pop. Kultur und Kritik«, Heft 3). Andere, wie Goldene-Zitronen-Frontmann Schorsch Kamerun haben sich selbst als Theater-Regisseure etabliert (in regelmäßiger Zusammenarbeit mit dem Schauspieler Fabian Hinrichs), Post-Punker Rocko Schamoni fand mit Heinz Strunk und Jacques Palminger als »Studio Braun« zur Bühne des Hamburger Schauspielhauses.

90

Till Briegleb brachte die Entwicklung 2014 anlässlich einer »SZ«-Rezension von »Romeo und Julia« in der Regie von Jette Steckel auf eine gute Formel: In den 90ern habe man das zitatreue Pop-Theater erlebt. »Ab den Nuller Jahren galt die Zitat-Regie selbst als Zitat«. Mit Steckel (die in ihrer Shakespeare-Verpöpfung mit Musiker*innen von Soap&Skin und 1000 Robota zusammenarbeitete) sei man im »Popcorn-Theater« angekommen. Popcorn-Theater, so gibt Briegleb zu verstehen, zielt auf komplett reibungsfreie Unterhaltung, und Steckel selbst beweise, »dass das gekonnte Spiel mit Codes und Emotionen in einer langeweilefreien Version wie dieser einfach auch mal ohne Anspruch schön sein kann«.

Der leicht degoutierte Verweis auf die Anspruchslosigkeit solch eines Neo-Popunternehmens ist durchaus typisch. Ungeachtet aller Bühnenpraxis hat der Diskurs des Theaters »Pop«-Zuschreibungen seit jeher mit spitzen Fingern aufgegriffen. »Pop« meint in der Theaterkritik regelmäßig: bunte Benutzeroberflächen, hübsches Design, wenig Widerstand. Letztlich war »Pop« bereits in den 1990ern zu eng mit der betont konsumistisch auftretenden neuen »Tristesse Royale«-Bohème um Benjamin von Stuckrad-Barre und Christian Kracht assoziiert. Von Stuckrad-Barre ist bekannt, dass er Schlingensiefel verehrte. Umgekehrt blieben derartige Liebesbezeugungen aus. Das Theater, selbst wo es sich

bis heute mit Mitteln der Populärkultur auflädt, definiert sich im Kern als ›kritische‹ Kunst, als systemkritische. Da ist Adorno immer noch eher die Eintrittskarte als Leslie Fiedler.

Tatsächlich ist Veteran Stefan Pucher der einzige, dem das Label ›Pop-Regisseur‹ bis heute angeheftet wird. Stets ein wenig despektierlich. Von Pucher, so heißt es, kriegt man Glanz und Glamour, gleich ob er Alexander Scheer als glitzernden, blackfaced Show-Othello zu den Klängen von Eminems »Lose Yourself« in die große Eifersuchtsshow schickt (2004 am Schauspielhaus Hamburg) oder ob er Dietmar Dath für eine luftig leichte Social-Media-kritische Neuschreibung von Ibsens »Ein Volksfeind« ans Schauspielhaus Zürich bittet (2015).

Gleichwohl lohnt es sich, einen Schritt vom Standard-Theaterdiskurs zurückzutreten. Fasst man ›Pop‹ mit der neueren Kulturwissenschaft selbst als eine potentiell kritische, enthierarchisierende Arbeit an bestehenden Codes, dann gerät am ehesten René Pollesch in den Blick, dann ist er womöglich sogar als führender Pop-Künstler unserer Tage anzusprechen. Pollesch bewegt sich abseits des interpretationstheatralen Mainstreams, in dem, wie beschrieben, klassische Vorlagen in unterschiedlichem Design zur Neuaufführung gebracht werden. Er kriecht als Autor und Regisseur in Personalunion beständig neue Stücke für zahlreiche Theater im deutschsprachigen Raum (vor allem bis zuletzt für die Berliner Volksbühne unter Frank Castorf), wobei die Textentwicklung nicht auf Trennschärfe zwischen den Abenden setzt. Vielmehr verwendet Pollesch Textmaterial zimal neu, schreibt weiter, verknüpft Vertrautes mit frischen Textbrocken. Das ist Theater aus dem Geist der Serie. Die jeweiligen Spielfassungen werden im Probenprozess in enger Abstimmung mit den Schauspieler*innen entwickelt, die Anekdoten beisteuern, Textmaterial sichten und aussondern, und manches zur Ausarbeitung und Umschreibung empfehlen.

Pollesch hat sich mit seinen dicht gewobenen, sprechopernhaften Texten einen singulären Status erarbeitet. Man geht hier nicht in ein Theaterstück mit diesem oder jenem Titel, sondern man geht ›in den neuen Pollesch‹. Man sucht den idiosynkratischen Stil, den spezifischen Mix aus Popkulturzitaten, poststrukturalistischen Theorieversatzstücken, Neoliberalismuskritik und Boulevardtheater-Charge, in dem der Tonfall stets zwischen wortwörtlichem Ernst und schreiender Uneigentlichkeit schillert. Man sucht die ›Clips‹, die als nonverbale, von Popmusik getragene Spieleinlagen den Diskursfluss regelmäßig unterbrechen. Und man sucht die Spieler*innen, die bei Pollesch wie eine Band zusammentreten, um die tendenziell pseudodialogischen Texte wie in wilden Jam-Sessions gemeinsam zu exekutieren. Es ist ein Theater der gesteigerten Selbstreferenz, das Wissen über die eigentümlichen Text- und Inszenierungstechniken voraussetzt und dessen Appeal darum bei den stilistisch Eingeweihten schon greift, noch bevor es um die Kommunikation von Sinn geht. Das ist ein Grund dafür, wieso Kritiker Pollesch regelmäßig bescheinigen, dass seine

Die Zeitschrift »Pop. Kultur und Kritik« analysiert und kommentiert die wichtigsten Tendenzen der aktuellen Popkultur in den Bereichen von Musik und Mode, Politik und Ökonomie, Internet und Fernsehen, Literatur und Kunst. Die Zeitschrift richtet sich sowohl an Wissenschaftler und Studenten als auch an Journalisten und alle Leser mit Interesse an der Pop- und Gegenwartskultur.

»Pop. Kultur und Kritik« erscheint in zwei Ausgaben pro Jahr (Frühling und Herbst) im transcript Verlag. Die Zeitschrift umfasst jeweils 180 Seiten, ca. 20 Artikel und ist reich illustriert.

»Pop. Kultur und Kritik« kann man über den Buchhandel oder auch direkt über den Verlag beziehen. Das Einzelheft kostet 16,80 Euro. Das Jahresabonnement (2 Hefte: März- und Septemбераusgabe) kostet in Deutschland 30 Euro, international 40 Euro.

92 Arbeiten zwar schwierig, ja geradezu unverständlich sind, sie aber gleichwohl allerhöchsten Unterhaltungswert für die wachsende Zahl an Fans und Followern besitzen.

Aber der Fan-Appeal ist nicht alles. Während Interpretationstheater in der Regel lediglich »Beleuchtungswechsel« besorgt (um ein Wort von Robert Pfaller zu gebrauchen), bekommt man bei Pollesch, der im Kern ein durch und durch politischer Theatermacher ist, echte Strukturkritik. Soll heißen: »Beleuchtungswechsel« lassen einen dramatischen Gegenstand in anderem Licht erscheinen. Wenn Pucher etwa seinen »Othello« für die MTV-Generation aufbereitet, dann stellt er die Perspektive um: von der vermeintlichen Fremdheit des »Mohren« Othello geht der Blick hinüber zum ressentimentbesetzten Normalbürger Iago und dessen Intrige gegen alles Schillernde und Glanzvolle (also gegen den Popstar Othello). »Beleuchtungswechsel« greifen in die konnotativen Komponenten des Geschehens ein und lassen das Handlungsgerüst selbst intakt.

Polleschs Theater ist dagegen eine Kunst des Blickwechsels. Regelmäßig attackiert Pollesch in seinen Texten die Repräsentationsnormen des herkömmlichen Theaters (»R-Dramatik«) als Ausdruck sozialer Herrschaftsstrukturen: »R-Dramatik: / Erster Akt. Ein Mensch betritt die Bühne. / Die weiße, männliche Hete.« So skizziert er die Ausgangssituation der klassischen Bühne in seinem Essay »Der Schnittchenkauf« (2012), um sogleich – an Donna Haraway geschult – die implizite Darstellungsnorm dieses konventionellen Auftritts zu

markieren: »Was teilen wir denn mit der weißen männlichen Hete, die da vorne spricht? Spricht die für die Kakerlaken oder wenigstens mal zu denen hin?« Der scheinbar selbstverständliche Auftritt des gemeinhin als »allgemeinmenschlich« wahrgenommenen Protagonisten im Stadttheater wird als Effekt einer (hetero-)normativen Disposition behandelt.

Polleschs Theater zielt beständig auf eine solche Befragung der strukturellen Rahmenbedingungen von Erscheinungen. Darin steht er denkbar weit entfernt von jedweder Oberflächen bearbeitenden Pop-Kunst. Sein Fokus ist analytisch. Mit der Pop-Ästhetik teilt er den Zug zur immanenten, antiinnerlichen, materialistischen Darstellung, den Sinn für das Gemachte. Er teilt auch die Kritik der realistischen Natürlichkeitsbehauptung. Aber er vertieft diesen Sinn fürs Gemachte durch einen kritischen Strukturalismus. Pollesch bietet keine Phänomenhäufungen, sondern untersucht die Bedingung der Möglichkeit von kulturellen Ereignissen. Indem er Pop-Verfahren derart mit Strukturanalysen gesellschaftlicher Praktiken verbindet, wird sein Theater ein pop-politisches.

In der Praxis ist die Tradition der Pop-Art im Theater also weiterhin vital – auf unterschiedlichen Komplexitätsleveln. Nur das Label »Pop« ist aus der Mode gekommen, wenn es denn je so richtig in der Mode war, im tendenziell ernstesten, bisweilen sauertöpfischen Theaterdiskurs. Wobei es Künstler*innen natürlich ohnehin nicht so mit Rubrizierungen haben. Wie Bob Dylan in »Maggie's Farm« 1965 sang: »I try my best / To be just like I am / But everybody wants you / To be just like them.«

