

Christian Rakow

### Theater als Popkonzert

2013

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2384>

Veröffentlichungsversion / published version  
Zeitschriftenartikel / journal article

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Rakow, Christian: Theater als Popkonzert. In: *POP. Kultur und Kritik*, Jg. 2 (2013), Nr. 2, S. 76–80. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2384>.

#### Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:6:3-20140314110>

#### 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.

# THEATER ALS POPKONZERT

*Christian Rakow*



76

Im immergrünen Streit zwischen Vertretern des sogenannten ›werktreuen‹ Theaters und Regietheatermachern neuen Stils meldete sich vor einigen Jahren Andrea Breth (eine herausragende Kombattantin der ›Werktreuen‹) zu Wort und charakterisierte in aller Knappheit jene Aufführungen, die sie »bekanntermaßen verwerflich« finde: »Textbruchstücke, angereichert mit eigenen Tagebuchnotizen, ein wenig Polemik, ein bisschen von der Lieblings-CD.« (»Frankfurter Rundschau«, 05.05.2005)

Ja, die ›Lieblings-CD‹. Im Sinn hatte Breth dabei vermutlich nicht die liebste Einspielung der Berliner Philharmoniker, sondern das, was derzeit führende Regisseure wie Stefan Pucher, Nicolas Stemann, Sebastian Baumgarten oder Sebastian Hartmann – ebenjene, die Stücktexte offensiv umarbeiten und mit eigenen Querweisen anreichern – bevorzugt einspielen: den Pop-Song. Der kommt inzwischen wohl eher aus dem iBook als von der CD, aber in den Grundzügen trifft Breths Volte immer noch. Seit Frank Castorf in den 1990er Jahren das Theater radikal für Popmusikzitate geöffnet hat, gehört eine gute Plattensammlung zum Grundinventar von Regisseuren.

Was mit dem Verweis auf die ›Lieblings-CD‹ zur Disposition steht, ist nicht die Frage, wie Szenen atmosphärisch unterstützt werden können (auch Breth lässt ihre Stücke regelmäßig von dem auf Klangflächen spezialisierten Musikdesigner Bert Wrede orchestrieren). Es geht vielmehr um die grundsätzliche Codierung von Bühnenergebnissen. Die ›werktreue‹ Fraktion um die Altvorderen wie Peter Stein, Luc Bondy, Claus Peymann und Andrea Breth konzentriert sich

ganz auf die Stimme des Dramas, was abseits aller komplexen hermeneutischen Deutungsfragen bedeutet: die Vorlage weitgehend ungekürzt und vor allem ohne Fremdmaterialieinschübe zu Gehör zu bringen. In ihrer Vorstellung dient sich der Regisseur – einem ausführenden Handwerker gleich – dem Autor, dem »Primärkünstler«, wie Breth sagt, an.

Popaffine Regisseure setzen dagegen auf Stimmenpluralität, auf Vervielfältigung des Bühnenmaterials. Mit dem Popsong kommt etwas herein, das sich außerhalb des Theaters aufgeladen hat, ein Stück vorcodierte (Jugend-)Kultur. Wenn etwa Andreas Kriegenburg in seiner epochalen Hebbel-Umsetzung »Die Nibelungen« (Münchner Kammerspiele 2004) die Urmutter Ute mit Rammsteins Brachialo-Ode »Mutter« preisen lässt, dann wird gewissermaßen erwartet, dass das Publikum die betont provokanten Inszenierungen deutsch-nationaler Mythen durch die Band mitdenkt und die Einspielung also als Kommentar auf das Drama der »Nibelungen« und seine Rezeptionsgeschichte begreift. So schichten Regisseure im Bewusstsein eigener Bühnenautorschaft Codes über Codes. Sie werden zu Remixern vorgefertigter Zeichensysteme.

Natürlich bleiben Theaterabende dabei nicht allein auf die Tonkonserve angewiesen. Wer über entsprechend patente Schauspieler verfügt, lässt gern auch live musizieren: In Tilmann Köhlers Weimarer Bruckner-Umsetzung »Krankheit der Jugend« gab das gerade der Schauspielschule entwachsene Ensemble zwischen den Dramenszenen weidlich handgemachte Songs der Hamburger Diskurs-Popper Tocotronic zum Besten, und das Publikum durfte sich als »Teil einer Jugendbewegung« fühlen. Der leicht weltschmerzverhangene Toco-Touch brachte der Produktion 2007 eine Einladung zum Berliner Theatertreffen ein.

Das zeitgenössische Theater borgt aber nicht nur etablierte Songs, um die eigenen Zeichensysteme in Schwingung zu bringen. Es sucht – in dieser Spielzeit wieder vermehrt – auch den unmittelbaren Schulterchluss mit Popkünstlern. Im großen Stile hat Theaterlegende Robert Wilson schon seit den 1980er Jahren die Masters Of Rock für seine zunehmend opulenten (und teuren) Produktionen gewonnen. Die Liste seiner Komponisten liest sich wie die All Time Favourites des »Rolling Stone«: Tom Waits für »The Black Rider« (1990) und »Woyzeck« (2000), Herbert Grönemeyer für Büchners »Leonce und Lena« (2003) oder Lou Reed für Wedekinds »Lulu« (2009). »Leonce und Lena« und »Lulu« stehen noch immer im Repertoire des Berliner Ensembles, ebenso wie das jüngst herausgekommene »Peter Pan« (2013), dem das kindertotentraumhafte Schwesternpaar CocoRosie einen somnambulen Soundtrack beisteuerte.

Dass das Sprechtheater hier nicht vollends in Richtung Broadway-Musical rückt, hängt damit zusammen, dass Wilson in gut avantgardistisch postdramatischer Tradition jedes einzelne Bühnenelement gleichsam autonom behandelt. Gesten werden mit einem einprägsamen Formalismus verlangsamt und freigestellt (und also nicht mehr unmittelbar der Figurenrepräsentation unterworfen); das farbintensive Licht erkundet fast eigenständig die oft surreal anmutenden

Räume. Und die Musik läuft wie arbiträr gestreut freischwebend durch die Szenen hindurch. Bei Wilson wirken die Popgrößen im Hintergrund, die Eigenkompositionen werden von den Schauspielern per Mikroport möglichst originalgetreu live intoniert (was mit Lou-Reed-Stücken eher schlechter klappt, mit den im Duktus frühkindlicher Stimmen verzerrten Songs von CocoRosie erstaunlich gut).

Anderswo entern Popmusiker hingegen selbst die Bühne. Das neue Album »Krieg und Frieden« des Electronica-Maestros Sascha Ring alias Apparat ist als Soundtrack zur gleichnamigen Tolstoi-Romanadaption von Sebastian Hartmann (Centraltheater Leipzig 2012) entstanden und wurde in den Aufführungen dort von Apparat auch selbst live entwickelt und gespielt. Seit mehreren Jahren schon arbeitet die Indie-Combo Kante um Frontmann Peter Thiessen mit der Regisseurin Friederike Heller zusammen; jüngst stemmten sie den Robert-Wilson-Klassiker »The Black Rider« (Schaubühne Berlin 2012). Am selben Premierabend supportete im Dresdener »Hamlet« von Roger Vontobel (Staatsschauspiel Dresden 2012) eine Fantasie-Band namens »Woods of Birnam« on stage den Protagonisten Christian Friedel; das waren die Musiker von Polarkreis 18.

78

Wegen der im Internetzeitalter auch ökonomisch forcierten Live-Orientierung der Musikszene dürften solche Kollaborationen noch zunehmen. Aber welche Rolle spielen sie für das Theater über den unmittelbaren Prestigettransfer hinaus? Nehmen wir den Dresdener »Hamlet« von Roger Vontobel, einem der führenden Regisseure der zweiten Generation nach Castorf. Die gesamte erste Hälfte des Abends ist praktisch ein Konzert. Hamlet, gespielt von Christian Friedel (den man als Lehrer aus Michael Hanekes Film »Das weiße Band« kennt), gibt ein »Tribute« zu Ehren seines verstorbenen/ermordeten Vaters, mit selbstgeschriebenen Songs (Friedel hat auch abseits der Bühne schon als Teilzeit-Musiker mit Polarkreis 18 zusammengearbeitet).

Am E-Piano steht er, inmitten der Polarkreis-Mannen (die Indie-stilgerecht Bügelhemden mit schwarzen Krawatten tragen). Der Sound ist »emo-mäßig«, soft. In der Königsloge über ihnen gucken Claudius und Hamlets Mutter Gertrude etwas degoutiert ob dieser offensiv gelebten Seelenpein des Knaben Hamlet. Nach knapp zehn Minuten instruiert Claudius bereits seine Vasallen Rosenkranz und Gündensterne, den Ziehsohn zu überwachen (im Drama ist das Akt II, Szene 1). Da läuft gerade das Intro zum zweiten Song. Es schließt ein flinkes Gespräch zwischen Hamlet und Horatio an, das kühn verschiedene Textstellen über den Auftritt des väterlichen Geistes ineinander schneidet (aus Akt I, Szene 4 und Akt III, Szene 2).

Vontobel hat den »Hamlet« mithin kräftig umgestellt, oder besser: ganz auf den Gig abgestimmt. Für den Handlungsverlauf bedeutsame Momente werden in aller Kürze per Mikroport eingesprochen. Hamlet zelebriert in den Pausen zwischen den Songs seine Monologe (»Sein oder Nichtsein« etc.) als die Evergreens, als die man sie aus Filmen und Schullektüren kennt. Die Grenze von neuem Popsong und Shakespeare'schen Classic-Lyrics a capella verschwimmt.

Statt in einer autorseitig vorgegebenen Chronologie eine ›Geschichte zu erzählen‹ (wie es ›werktreue‹ Regisseure wie Andrea Breth beabsichtigen), löst Vontobel seinen »Hamlet« ganz konzertgemäß in ein Set von Nummern auf. Wie in einem Archiv bedient er sich an Shakespeares Text und isoliert die längst selbst zum populären Gemeingut gewordenen Scharnierstellen und ›Arien‹. Das Stück wird nicht mehr linear, sondern als räumlicher Speicher kopräsender Textstellen wahrgenommen, in dem virtuell alles jederzeit abgerufen werden kann, sofern es nur zum Einschlägigen gehört. Denn solche Aufführungen setzen selbstredend ein erhöhtes Maß an Vorkenntnis des Dramas voraus – und sie setzen den »Hamlet« selbst als Pop voraus.

Eine ähnliche Logik waltet in den anderen erwähnten Pop-Kollaborationen: Sebastian Hartmanns fünfstündige Tolstoi-Besinnung »Krieg und Frieden« verzichtet auf eine umfängliche Bühnennacherzählung des 2000-Seiten-Wälzers, isoliert stattdessen einzelne Szenen und fasst sie in thematischen Blöcken zusammen (›Ich‹, ›Tod‹, ›Sehnsucht‹ etc.). Die musikalische Entsprechung dieses Destillationsprozesses ist der Track, den Apparat dann für die Szenen komponiert. Nicht anders verhält es sich, wenn an der Berliner Schaubühne 2011 Kante für Friederike Heller den Chor der »Antigone« (in der Hölderlin-Übersetzung) neu vertonen und ihn gegenüber dem Fabelverlauf maximal aufwerten. In all diesen Livemusik-Arbeiten regiert das Asyndeton, die Feier des Einzelteils und die Dämpfung der Ganzheit der Geschichte zugunsten des intensiven Moments.

Die erwähnten Inszenierungen sind allesamt in ihrem Aufführungsverlauf fix, werden also im Repertoirebetrieb gemäß den vorab geprobteten Abläufen reproduziert. Aber von ihnen aus ist es nur ein kleiner Schritt in die konsequent freie Live-Performance. In der freien Theaterszene kennt man solche radikalisierte Live-Kunst schon länger. Bei der Berliner Puppenspiel-Combo Das Helmi etwa (bekannt für Klassikeradaptionen mit trashigen Schaumstoff-Figuren) verläuft jede Aufführung anders, weil Szenen und Songs der Stücke je nach Laune der auf der Bühne selbst anwesenden Macher neu kombiniert (mitunter auch spontan modifiziert) werden können. Nicht von ungefähr bezeichnen sich die Künstler von Das Helmi gern als »Band« und ihre Arbeiten als »Jam-Session«.

In Vollendung führt eine solche Arbeitsweise das norwegisch-deutsche Künstlerduo Vegard Vinge/Ida Müller vor, dessen Ibsen-Adaption »John Gabriel Borkman« an der Berliner Volksbühne eine der paradigmatischen Arbeiten der letzten Jahre ist (eingeladen zum Berliner Theatertreffen 2012). Vinge/Müller lösen das Ibsen-Drama in einzelne Module auf: Vater Borkmans endlose Wege auf dem Dachboden des Hauses; eine Schneeballschlacht der Kinder; eine Jugendsicht des Borkman-Sohnes Erhart im Kinderzimmer (mit »Pong«-Computerspiel und Masturbation); ein Weltkriegsszenario mit Panzern und Soldaten (als Fortschreibung der Übermenschentantzen des gescheiterten Bankers John Gabriel Borkman) usw.

Wir sehen die Figuren dabei unter grotesken, deformierten Schreckenspuppenmasken, langsam, oft monoton durch den Raum schleichend, unterstützt von einem komplexen Sounddesign, das schreiend laut vom Mischpult eingespielt wird. Für die allgegenwärtige Musik wird eine ganze Bibliothek an Klassikern aus E- und U-Musik bemüht: von Wagners »Tannhäuser« bis zu »Starlight« von Muse. Alles in endlosen Ausdehnungen. Die überzeichneten Splatter-Spieler ergehen sich dazu in Kunstblutorgien.

Ibsens Dramentext ist auf zentrale Textfetzen eingekürzt, die elektronisch verzerrt und mit Lust am diktatorisch gerollten »R« ebenfalls vom Mischpult aus gesprochen werden: »Ich will nicht arrrrbeiten«. Oft arten die Abende in wilde Actionkunst-Happenings aus, in denen sich der Regieberserker Vegard Vinge gern mal Farbe in den Hintern einführt, um anschließend abstrakt expressive Bilder zu malen, oder sich selbst bepinkelt oder kurzerhand Zuschauerbänke aus den Reihen herausreißt. Auch dieser volle Körpereinsatz trägt zum unvergesslichen Live-Event bei.

Diese Aufführungen sind durch die freie Kombinierbarkeit der Module tatsächlich jeden Abend verschieden und dauern bis zu zwölf Stunden (und das auch nur, weil die Gewerkschaft im Sinne der Bühnentechniker längere Arbeitszeiten untersagt). Bei Vinge/Müller hört man Theatergänger erstmals so sprechen wie sonst nur Fans nach einem Bob-Dylan-Konzert (wo die Setlist von den Aficionados wie eine Reliquie behandelt wird): »Wie lange haben Vinge/Müller gestern gemacht? Was war zu sehen? Gab's die Schneeballszene? Hat Vinge sein Bild gemalt?« Nicht immer sind alle Lieblingsszenen dabei gewesen. Aber Bob Dylan spielt ja auch nicht jeden Abend »Like A Rolling Stone«. ◆