

Veit Sprenger

Der implodierende Solist

2000

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14168>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Sprenger, Veit: Der implodierende Solist. In: Ulrike Bergermann, Hartmut Winkler (Hg.): *TV-Trash. The TV-show I love to hate*. Schüren 2000 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft (GFF) 9), S. 47–58. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14168>.

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.

Der implodierende Solist

*„Allgemein gesprochen ist jedermann interessanter
wenn er nichts tut als wenn er etwas tut.“*

Gertrude Stein

„Wieso Kostüm?“

Helge Schneider

1. Vertrashung des Trash

Zur Eröffnung eines fünfstündigen Interviews stellen im Januar 1995 Albrecht Heinz und Volker Zahn dem Solisten die folgende Frage: „Herr Schneider, kann man mit Ihnen überhaupt ein ernsthaftes Gespräch führen?“ Schneider: „Ja.“¹

Dazu gleich am Anfang zwei (Miss)verständnisse des Kulturjournalismus, die mich nach dem Trial-and-Error Prinzip auf die richtige Fährte führen könnten: Das erste Missverständnis ist der Vorwurf, der schon gar nicht mehr als Vorwurf, sondern im allgemeinen als augenverdrehend-kulturpessimistisches Statement formuliert wird, als „Symptom einer zunehmend verblödenen Gesellschaft“ (*taz*), und zwar die Feststellung, dass man es bei Helge Schneider höchstens mit einer Quatsch-Kultur zu tun habe, die nicht besprochen werden müsse, und, da sie sich ja als Quatsch in Regionen bewegt, die jeden analytischen Diskurs von vorneherein ausschließen, auch gar nicht besprochen werden könne. „Quatsch“, „Blödsinn“, „Nonsense“, „Schwachsinn“ sind dabei nicht nur die Schlagwörter für eine feuilletonistische Verweigerung, sie dienen darüber hinaus auch der Eingliederung des „Phänomens“ Schneider in den übergeordneten Kontext einer ganzen „Quatsch-Kultur“. Ich sehe darin eine einigermassen perfide Strategie, den Diskurs abzuschneiden und dieses Abschneiden des Diskurses noch zu einer Art verdeckter Theoriebildung zu benutzen. So wird Schneider im Rahmen einer Theorie des Quatschismus in einem Atemzug mit Wigald Boning, den Doofen, Mike Krüger und Hape Kerkeling genannt – zum Beispiel in Norbert Bolz' Artikel *Der Sinn des Unsinn*s.² Der Titel ist trügerisch, denn es geht in dem Artikel, wie in der gesamten Quatsch-Theorie, gar nicht um den Un-Sinn als eine Sonderform des Sinns, sondern um denselben Blödsinn und Schwachsinn, den auch ein Großteil des Mainstream-Publikums dem Komödianten unterstellt.

1 Heinz, A.; Zahn, V.; Schneider, H.: Interview. In: Playboy, H.1 (1995), S. 34-41.

2 Bolz, Norbert: Der Sinn des Unsinn. In: Die Zeit, 30. Mai 1997.

Das zweite Missverständnis, etwas produktiver, deshalb gefährlicher, und erstaunlicher- oder nicht-erstaunlicherweise ausgerechnet in *BILD*: Helge Schneider als „Deutschlands bester Nichtskönner“ und „berühmtester Dilettant“. Rhetorisch verfeinert ergibt das im *Stern* einen „deutschen Vertreter des White Trash“, oder, mit leichter Akzentverschiebung, aber auf der gleichen gedanklichen Linie, einen „Titan[en] des schlechten Geschmacks“ im *Spiegel*. Diese Linie ist insofern ergiebiger, als sie zumindest einige ernstzunehmende Theorien wie die des *Camp* oder der *Ästhetik des Scheiterns* aufruft, und weil sie mit *Bad Taste* und *Trash* zwei Kontexte evoziert, die in sich selbst zerstritten, uneindeutig, vage und damit offen bleiben. Hier treibt man allerdings auch sehr schnell hinüber zu Gildo Horn oder Dieter Thomas Kuhn, zu Glamour, Travestie und ironischem Seventies-Revival, und tut damit letztlich nichts anderes als die Quatsch-Fraktion: Man unternimmt eine Einordnung, die nicht nach dem Besonderen sucht, sondern nach dem Allgemeinen und Verallgemeinerbaren, nicht nach einem verborgenen Netz vielschichtiger Bezüge, sondern nach dem publizistischen Schlüsselreiz. Der Luftballon platzt, und der Gegenstand, der eigentlich in der Schwebe gehalten werden müsste, um von möglichst vielen Seiten betrachtet werden zu können, knallt auf den Boden der Tatsachen. Machen wir uns nichts vor: Trash ist nur ein anderes Wort für Müll geworden – eine sehr bodenständige, sehr fragwürdige Schmutzmetapher, die den Reiz der Vieldeutigkeit und der Selbstverschleierung verloren hat. Trash ist unernst, wie aller Spaß gefälligst unernst zu sein hat. Trash ist, wenn er zu Ende formuliert wird, eindeutig, und damit tot. Trash tötet. Im inzwischen etablierten journalistischen Trash-Diskurs sind „echt“ und „unecht“ streng voneinander abgesondert. Auf der einen Seite wird die muffige Welt der Schlager, der Schnulzen und der Volksmusik gezeichnet bzw., je nach besprochenem Show-Menschen, die verkafferte Ossi-Welt, das Manta-Proletariat, das Mallorca-Deutschtum oder die Subkultur des Ruhrpott – Welten, in sich unzweifelhaft und ungebrochen ernst sind. Dem werden auf der anderen Seite die Kunstwelten von Stefan Raab, Tom Gerhard, Ingolf Lück, Anke Engelke oder eben Helge Schneider gegenübergestellt, die diese Echt-Welten „auf's Korn nehmen“, „persiflieren“, „ad absurdum führen“ usw.. Entweder man singt echte Schlager auf HR1, oder man persifliert sie in der HARALD SCHMIDT SHOW. Entweder man ist Rex Gildo, oder man ist Gildo Horn. Die genannten Protagonisten erfüllen dann auch fleißig die an sie gestellten Ansprüche, allen voran der Mastermind des Trash, Stefan Raab, und erfreuen sich bei den Kritikern und bei den Juroren von TV-Preisen wachsender Beliebtheit. Mit einer solchen Festlegung der Grundhaltung geht immer auch eine Inventarisierung der Mittel einher: Da hat X seinen goldenen Paillettenanzug und Y seine Nussecken, und das bleibt so, bis die Big Time vorbei ist und der nächste an die Rampe tritt. Trash, das ist längst ein Markenartikel mit festem Corporate

Design, dessen Vertreter mit ihrer Wiedererkennbarkeit und mit ihrem absolut verlässlichen Unernst hausieren gehen.

„Verhalte dich! Positioniere dich! Finde dir einen Platz in der Gleichung!“ Wenn Schneider auf die Bühne kommt, werden die Medien panisch. (Auch ein Grund für seine Popularität.) Strukturalistisch aus Reflex suchen sie nach Relationen, stellen Gleichungen auf, fragen, wie sich A zu B verhält, und welche Konsequenzen das für C und D hat. „*Erinnerungen eines Naturforschers*: Kiemen sind für die Atmung im Wasser das, was Lungen für die Atmung in der Luft sind; oder das Herz ist für die Kiemen das, was das Fehlen des Herzens für die Luft-röhre ist“³ etc. Das strukturelle Denken ist es gewöhnt, Gleichungen aufzustellen, in denen auf beiden Seiten des Istgleich-Zeichens ein Zähler einem Zähler und ein Nenner einem Nenner gegenüberstehen. Die Verwirrung der Publizistik im Umgang mit Schneider rührt daher. Und das macht ihn dort nicht zum Künstler, sondern zum sozialen Phänomen, zum kulturellen Symptom, oder wohlwollender, aber nicht weniger falsch, zu einem modernen Till Eulenspiegel und Blödelbarden, der einer dekadenten Gesellschaft den Spiegel vorhält. „Der will uns doch alle verarschen“, sagt mein Vater; Schneider als Parodist mit klar umrissener Rolle innerhalb eines gesellschaftlichen Gefüges. Gefügigmachung, wie sie mit allen betrieben wird, die noch auf den Hochglanzseiten des ICE-Magazins als „unbequem“ definiert und vereinnahmt werden. Negativ ausgedrückt: Schneider verhält sich zur Komik wie Unbildung zu Bildung, wie das Videoproletariat zum Lesezirkel, wie der Dilettantismus zur Professionalität. Oder jovial: Schneider verhält sich zur Komik wie Gildo Horn zum Schlagler, wie Dieter Hildebrandt zum Bundeskanzler, wie die Parodie zum Original.

Das ist noch nicht einmal böse gemeint: Die Parodie muss nämlich immer dann als Strukturgeber erhalten, wenn man etwas rehabilitieren möchte, mit dem man sich eigentlich nicht abfinden kann. Sie ist schwer zu entkräften und eine immer passende Lesart für ausweglose Fälle. Aber mit der Parodie wird eine Handlung nicht als Handlung ernst genommen, sondern sie wird eingegliedert in ein System soziokultureller Muster, ein System, das sie relativiert, und das sie eben nicht als das nimmt, was sie ist. Das soziale Muster wird zum eindeutigen Stellvertreter für einen möglicherweise ungleich komplexeren und uneindeutigeren Tatbestand.

Schneider dagegen: „Es war schon immer mein Problem oder gewissermaßen auch nicht mein Problem, mein *Unproblem* sozusagen, nicht ernstgenommen zu werden.“ Oder klassischer formuliert, mit dem einzigen Witz, den ich mir merken kann: „Aus Spaß wurde Ernst. Ernst ist jetzt zwölf Jahre.“ Ein Spaß, aus dem Ernst wird, so sehr Ernst wird, daß dieser Ernst sich verleibt, oder „versinnlicht“, wie Schneider sagen würde, und sich damit, gerade damit, wieder ver-

3 Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: Tausend Plateaus. Berlin 1992, S. 319–323.

spaßt... Soweit Ernst – das Kind Ernst, überhaupt Spaß sein kann. Kann es nicht, obwohl es Spaß sein muß, damit der Witz Witz bleibt – und das ist der paradoxe Schock, der das zweite, dritte, zehnte Lachen produziert. Dieser Spaß umgrenzt die Entgrenzung – oder umgekehrt, und er bietet damit eine erste Annäherung an den Luftort, an dem ich, wenn ich Glück habe, Helge Schneider treffe.

2. Intensiv werden, Tier werden, unwahrnehmbar werden ...

Problem – Unproblem, Nicht – Doch Nicht – Doch Nicht Nicht und so weiter – der Exzess ist kein Extrem, keine Lautheit, keine Deutlichkeit, der Exzeß ist eine Mitte, die gleichzeitig in alle Richtungen verweist, ein Zustand der Unbestimmtheit, der Balance und der chronischen Unsicherheit. Hierdurch wird er zur Akrobatik – und damit bin ich schon bei dem, was die Implosion meines Solisten ausmacht: das Verschwinden bei gleichzeitiger Erhöhung der Präsenz.

Ich habe mit der Bestandsaufnahme aus der Presse versucht, die ausfransenden Ränder des Terrains abzustecken, auf dem sich der Entertainer bewegt und das er in seiner Bewegung bearbeitet. Die öffentlichen Diskussionen und die Erwartungshaltungen, mit denen er konfrontiert wird, sind dabei nicht nur feindlich. Sie sind auch Kraftfelder, mit deren Hilfe er sich durch feingesteuerte Annäherungen und Abstoßungen beschleunigen kann. Wir gehören, ich gebe es zu, zu den Leuten, die Helge Schneider immer schon „ganz früh, in einem halb leeren Club in Mühlheim“ gesehen haben wollen und die ihn lieber immer noch dort sähen. Zu denen, denen Helge Schneider suspekt geworden ist, nicht trotz, sondern wegen seiner Popularität. Dabei ist doch das „große Spiel“ auch nicht uninteressant: die absurde Situation, wenn Ruhm zur Jagd wird, und wenn es für den Gejagten darum geht, hektisch Markierungen zu hinterlassen und dann schnell zu verschwinden. Sobald er für einen Moment außer Sichtweite ist, markiert er wieder, zieht dadurch die Aufmerksamkeit seiner Jäger wieder auf sich, und verschwindet wieder, diesmal in eine ganz andere Richtung. Markieren, verschwinden, markieren, verschwinden. Diese Jagd ist erst durch eine Massenwirkung möglich – sie macht die vom Künstler selbst beschworene Serialität aus, die in einem unauffälligeren Setting überhaupt nicht wahrgenommen werden könnte. Sie erfordert eine prozessuale Intelligenz beim Gejagten und beim Jäger, deren Ziel niemals sein darf, die Jagd zu beenden. Ich bleibe dabei: Trash tötet – aber nur, wenn er einen erwischt.

So sind Schneiders Interviews und Talkshow-Besuche genauso wichtig wie seine Stage-Performances, Konzerte und Filme, und es gibt kein Format, in dem er selbst nicht theoretisiert. „Bei euch weiß man nie, ob es Spaß oder Ernst ist“, schreibt ein Zuschauer zur OFF SHOW. Beckmann: „Ist doch gut!“ Diese Balance zwischen Ernst und Ernst manifestiert sich körperlich: Der Solist bewegt sich in Zeitlupe über die Bühne, als ob da etwas wäre, was er nicht verschütten dürfte. Er geht am Stock. Er bewegt sich wie ein alter Mann, der auf seine mürbegeworde-

nen Schenkelhalse achtgeben muß. Statt einer einfachen Kopfdrehung beim Umschauen vollzieht er eine rigide und übertriebene Wendung des ganzen Oberkörpers, als ob seine Figur bei einer unbedachten Bewegung zusammenstürzen könnte wie ein Kartenhaus. Die Wörter haben Seltenheitswert – sie werden gesucht, im Mund zurückgehalten, noch einmal überdacht und dann präzise gesetzt. Die ganze groteske Gestalt atmet eine übertriebene Disziplinertheit und Selbstkontrolle. Die Knie sind aneinandergedrückt, die Schultern hochgezogen, die Hände liegen streng symmetrisch auf den Oberschenkeln. „Modellieren statt moderieren“ nennt er das einmal. Eine Methode, den Gegner zu betrügen: die vorsichtige Bewegung im schmalen Korridor zwischen den Ortungsgeräten. Eine Methode der Dissimulation, zum Beispiel bei Willemsen: „Ich bin geschminkt. Ich darf mich auch kaum bewegen, das blättert alles ab.“⁴ – Alles ist da: Die Tarnung, die Reduktion der Beweglichkeit, die Contenance und die ständige Gefahr, entdeckt zu werden.

In der OFF SHOW interviewt Schneider einen alten Bekannten aus Mühlheim auf einer Klappleiter, ein seltsames Bild und eine konsequente Visualisierung der Balance im Schneider-Talk: Fensterln ohne Fenster. Eine Liebesszene in der Leere, die von entsprechenden Komplimenten begleitet wird, aber buchstäblich zu kippen droht: Schlingensief: „Ich bewundere dich seit Jahren, ich bewundere dich hier in dieser Show, ich finde dich ganz toll, Helge, und du bist für mich wirklich derjenige, der absolut äh ganz toll ist, also, wie sagt man auf deutsch?“ (Pause.) Schneider: „Sehr gut.“ (Pause.) Schlingensief: „Ja genau, du bist sehr gut, Helge.“ (Pause.) Schneider: „Du auch.“ Schlingensief: „Ja, danke.“ Ein einfacher Wortwechsel, und trotzdem wird man von dem Gefühl nicht losgelassen, dass alles viel komplizierter sein müsste als das Wenige, und man bemüht sich, das Gehörte zu verbiegen, zu verdrehen, indirekt werden zu lassen; die Synapsen rauchen. Ein Akt der Balance und des In-der-Schwebe-Haltens, der einen den Atem anhalten lässt. Aus Ernst wurde Ernst.

In bestimmten Shows, vor allem wenn Schneider als Gast die übliche Product-Placement-Tour durch alle deutschen Talkshows macht, geht dieses Balancieren über in einen fast vollständigen Rückzug. Die übertriebene Contenance wird ergänzt durch eine Sonnenbrille, eine knappe Uniform, in die der Körper sich reinpresst, oder einen hochgeschlagenen Mantelkragen und Handschuhe. Die Figur erstarrt. Sie schirmt sich ab. Auf verbaler Ebene wehrt sie sich mit dem Wort „doof“ gegen alles, was ihr nicht zusagt oder worauf sie aus momentaner Unlust nicht anders zu reagieren gedenkt. Doof, das Lieblingswort zur Beurteilung einer reizgefilterten Umwelt – ein lustiges Wort trotzdem, ein Wort, das in der Mitte zwei große runde Augen hat: eine Verneinung mit Gesicht. Keine Panzerung, sondern eher eine Tarnkappe, ein Zaubertrick.

4 Helge Schneider bei Roger Willemsen. ZDF 1997.

Lässt man einmal ganz zwanglos die Struktur weg und die Serie zu – denn Helge Schneider bezeichnet sich, wie auch Christoph Schlingensief, ausdrücklich als seriellen Künstler –, dann verfügt man über ein viel adäquateres Instrumentarium, das die heterogene Abfolge sowohl auf der Mikro- als auch auf der Makroebene ermöglicht und begreift, ein Instrumentarium, das die Verwandlung, das Morphing, die Tarnung, die Verstellung und die Zauberei besser beschreiben kann als jede kultursoziologische Verortung. Das soziale Beziehungsgeflecht verdampft; was bleibt, ist eine bruchstückhafte, von Black-Outs, abrupten Übergängen, Versprechern, Irrtümern und kranken Assoziationen durchsetzte Abfolge. Blödsinn und Nonsense heißen jetzt „Sinnlichkeit“ und „Phantasie“⁵, Funktion heißt jetzt: *Stil*. Die Bewegung, die sich offenbart, ist nicht planlos: Sie ist im Gegenteil strategischer, listiger, lustiger und dynamischer als das starre Gefüge der Funktionalität: Jetzt sehen wir nicht mehr nur die Figur im Raum, wir sehen ein ganzes Figurenkonglomerat, ein Arsenal an Stilen, Images, Standards, Routines, Zitaten. Haken schlagen, rückwärts laufen, falsche Fährten legen, Kreise gehen, die eigenen Spuren verwischen. Das hat mit Tarnung zu tun, mit Verstellung, mit Imitation und mit Täuschung. Aber das alles ohne eine biologische Teleologie. Eine Tarnung zweiten Grades also, die Selbstzweck wird, oder Kunst.

„Ich mache bewusst immer genau das Gegenteil von dem, was man von mir erwartet. Nur so kann ich wirklich Spaß an meiner Arbeit haben“.⁶ – Aber was erwartet man von ihm? Und was ist das Gegenteil davon? „Man muss aufpassen. Ich könnte natürlich zu meiner Plattenfirma gehen und sagen, wir machen wieder ein Lied wie *Katzenklo*: zum Beispiel *Eichelhäberklo*. [Denkt nach.] Obwohl: *Eichelhäberklo*, mit der selben Melodie wie *Katzenklo*... das hätte was!“⁷ Keine platte Verweigerung also, sondern ein sehr vages Terrain, zu vage, um daraus eine Dialektik zu machen, wie er selbst sieht.

Das Verschwinden ist, ich sagte es schon, nicht als ein Rückzug oder ein Protest zu verstehen: Gewissermaßen ist es sogar bejahend: Immer bemüht, immer höflich und entgegenkommend antwortet der Solist auf die Fragen, die ihm gestellt werden. Mit einer chronischen Gutgelauntheit und Ausgeglichenheit kommt sein „Gut“, sein „Toll, ganz toll“, sein „Sicherlich“, und schließlich sein „Tschüs“. Das alles ohne den geringsten Anflug von Ironie, mit unerschütterlicher Herzlichkeit. „Der kommt sehr sympathisch rüber“, diagnostiziert Rudi Carell treffsicher den Erfolg des Shooting Stars, als er ihm bei Karl Dall zum ersten Mal begegnet. Die gewohnte Satire-Rezeptur aus Sarkasmus und sozialer Analyse ist hier schlicht abwesend und hinterlässt eine Leerstelle im System, die verunsichern muss.

Überall, wo Schneider auftaucht, schwänzt er; versucht er, sich möglichst elegant und unauffällig um seinen Job herumzudrücken und dabei immer gute Mie-

5 Interview n-tv, November 1998.

6 Heinz, A.; Zahn, V.; Schneider, H.: Interview, S. 34–41.

7 Ebd.

ne zu machen, damit der Lehrer ihn nicht erwischt. In der OFF SHOW unterhält er sich mit einer Zuschauerin, weil er die Kamera bei Reinhold Beckmann vermutet, und als er sich in einem der Studiomonitore sieht, versucht er, beim Schwätzen überrascht, sich im Zuschauerraum zu verstecken. In seinem Live-Programm GUTEN TACH schaut er bei den schönsten Musikstellen auf die Uhr. Immer will er nach Hause, Feierabend machen, frei haben etc. Entertainment wird zur Maloche nach Stechuhr, zur Schicht, deren Ende man herbeisehnt, um endlich wegzukönnen, in ein anderes Leben, andere Räume und andere Klamotten. Wo er ist, ist nie das Eigentliche, immer ist er auf dem Sprung in eine andere Welt, die sich durch sein Abwesen ankündigt. Was er macht, macht er zwischen Tür und Angel – und gerade dadurch steigert er seine Attraktivität.

Das (fotografische) Negativ hiervon ist das Posing: Ich denke an die Momente während der Großen Samstagabend-Unterhaltung bei Gottschalk, in denen er kurzfristig seine Nebenrolle zur Hauptsache macht und winzige Gesten, Grimassen und Kunststücke zu Kamera 5 hinüberschickt. Ein Glücksfall, wenn die Bildregie in solchen Momenten von den Hauptakteuren ablässt und eine kurze Einblendung macht. In der OFF SHOW drängt er sich immer wieder vom Bildrand her in Interviewsituationen mit Reinhold Beckmann und Gästen hinein und versucht, eine fotogene und gleichzeitig bequeme Position im Tableau zu finden, obwohl dort weder inhaltlich noch räumlich Platz für ihn ist. Auch das hat etwas mit Dissimulation zu tun, genauso wie mit Präsenz: der fehlschlagende und dadurch umso einleuchtendere Versuch, eine unauffällige Gegenwärtigkeit zu produzieren. Im Interview formuliert er einmal en passant ein Gameshow-Projekt: „Was mit Schach“ will er machen, das ist alles, was er dazu sagt. Es genügt, um zu verstehen: die Re-Duktion des Spiele-Projektes auf eine theoretisch unendliche Folge von ultrakonzentrierten Schweigeminuten und knisternden Absenzen, oder, wie eine Performance-Gruppe das kürzlich formuliert hat, auf ein „Theater, in dem man den Leuten beim Denken zuschauen kann“.⁸

Das läuft nicht auf ein Spektakel hinaus, sondern auf eine vollkommene Assimilierung: Nicht auf eine Verminderung, sondern auf eine Steigerung der Präsenz, und paradoxerweise auf ein Unsichtbarwerden gerade dadurch. Durch Sympathie und vorbehaltlose Zustimmung ist er jeder Talk-Situation besser angepasst als die logorrhöischen Profil-Junkies um ihn herum, sogar besser als der Host, der sich in seiner Gegenwart sichtlich unwohl fühlt. Wenn Schneider talkt, dann repräsentiert er die Gattung durch seine Randständigkeit. Wenn Schneider singt, dann beweist er besseres, sollte ich sagen „echteres“ Stilgefühl als die Betreiber der absurd-sterilen Schlagermaschine. Nie ist Verschwinden Negation. Nie ist Verstellung Lüge. Verschwinden ist Verwandeln, Verwandeln ist Tarnen,

8 Tiedemann, Kathrin: Showcase Beat Le Mot: Showcase Beat Le Mot von A bis Z. In: Broszat, Tillmann; Hattinger, Gottfried (Hg.): Theater Etcetera. München 1999, S. 105 ff.

Tarnen ist Assimilieren, und die Assimilation befördert die Präsenz. Das alles liegt beim implodierenden Solisten auf einer gedanklichen Linie.

Zur Verdeutlichung zwei Missverständnisse: Zum Einen das Schweigen der beiden Neuen Deutschen Männer, Uwe Ochsenknecht und Götz George: Der eine schweigt bei Harald Schmidt, aus Protest gegen die Fernsehure und gegen die Oberflächlichkeit eines von ihm abgelehnten Billigmediums. Der andere schweigt bei Thomas Gottschalk, aus Protest gegen die Fernsehure und gegen die Oberflächlichkeit eines von ihm abgelehnten Billigmediums. Drollig daran ist, dass dieses Schweigen, das Schweigen gegen den Talk, laut ist, von Sekunde zu Sekunde immer lauter wird, so laut, dass man sich die Ohren zuhalten muss. Eine sehr gespreizte und sehr theatrale Präsenz, eine Präsenz, die sich in nichts von den Kostümen Dirk Bachs unterscheidet: Das Subjekt wird grell, es steht ganz vorn an der Rampe, unübersehbar. Das Genre wird hier nicht entlarvt, sondern erfüllt, nicht gezeigt, sondern gelitten.

Zum anderen eine vielsagende Zuschauerreaktion nach der ersten Folge der OFF SHOW: Beckmann und Schneider haben den gealterten Schlagersänger Graham Bonney eingeladen. In der Folgeshow liest Beckmann einen Brief vor, in dem ein Zuschauer gut gelaunt und Zustimmung heischend fragt, wer denn „diesen alten Schnulzensack vom Friedhof geholt“ habe. Mit einem einzigen Satz ist der ganze Kontext von Parodie, Camp, Trash und Bad Taste aufgerufen, der von den beiden Moderatoren allerdings belästigt abgewehrt wird. Schneider: „Na hör mal!“

Vielleicht müsste man Schneiders Musik wirklich einmal hören und sie auf ihren Ernst untersuchen:

„Ich geh, einsam / durch die Straßen, / und mein Herz / ist voller
Tränen ...“

... ich frage mich, ob diese reaktive Kombination mehrerer Sprachklischees das körperliche Phänomen einer Überinnervation im Solarplexus, ausgelöst durch Liebeskummer, nicht tatsächlich besser beschreibt als die handelsüblichen abstrakt-metaphorischen Sätze wie: „Ich schenk, dir mein Herz“ oder: „Nach den Tränen kommt der Sonnenschein“.

Der I.S. verkleidet sich nicht, sondern er zieht Kleider an. Der I.S. verstellt nicht seine Stimme, sondern er singt mit der einen oder der anderen Stimme. Der I.S. imitiert nicht, sondern er nimmt Teil, erfindet. „Widernatürliche Anteilnahmen oder Vereinigungen sind die wahre *Natur*, die die Tier- und Pflanzenreiche durchzieht.“⁹ Kulturtheoretisch gesprochen ist diese „wahre Natur“ vielleicht ein Stilgefühl, das mit strengen Filiationslinien und Verwandtschaftsverhältnissen wenig zu tun hat und das, wenn es in Vervollkommnung auftritt, wie bei den Beatles, immer polymorph-symbiotisch, nicht festgelegt, undogmatisch ist. Ein

ganz undialektisches Gefühl, das weder „imitiert“ noch „ist“, sondern das ständig neu und immer wieder ganz von vorne „wird“.

3. Die solistische Implosion

Aber wie kann der I.S. unsichtbar sein und trotzdem ein Star? Er selbst bezeichnet sich als Star oder einfach als „Schneider“, als ob es auf der Welt nur einen Schneider gebe, nämlich den, der mit Vornamen Helge heißt.¹⁰ Diese Allüre könnte man natürlich auch wieder als eines der Tarnmuster verstehen, mit denen der Körper umgeht, oder besser: die mit ihm umgehen, in die er sich verstrickt, und von denen er sich schließlich befreit, um gleich in die nächste Stilfele zu tappen. Die Selbstüberhöhung spielt aber in der Präsentation der Figur eine so dominante Rolle, dass es unehrlich wäre, sie einfach als ein Motiv unter vielen in eine Serie von Tarnungsmustern einzuordnen. Dass die Presse ihn als „Titan“, „Großmeister“ usw. betitelt, ist so falsch nicht. Seine Gegenwärtigkeit vermittelt sich so deutlich, dass seine Fans in heisere „Helge“-Rufe ausbrechen, sobald er die Bühne betritt. Und wie um diesen Effekt noch zu verstärken, operiert er mit allen Stilmitteln der Vorenthaltung, der Andeutung und des Teasing eines Megastars. Die Zuschauer bekommen immer ein bisschen weniger als sie erwarten und als ihnen eigentlich zusteht. Ein Lächeln, ein Winken oder ein Blick aus dem Augenwinkel in die Kamera wird zu einem Geschenk an die Massen. Schneider ist auch das singuläre, herausragende Individuum. Er ist zugleich alltäglich und außergewöhnlich, „normal“ und elitär. Er gibt dem Affen Zucker, reicht der Menge die Hand, verschwindet in der Meute, und hebt sich entschieden von ihr ab. Unangestrengt fügt er sich in jedes Environment ein, wird aber nie wirklich ein Teil dieses Environment, sondern bleibt immer heimatlos. Hierin erfüllt er das klassische Paradox des *lonely wolfe*, der überall und nirgends zu Hause ist; das Paradox eines Streuners zwischen den Welten, den gerade seine Heimatlosigkeit und seine Nichtigkeit zum Helden machen. Oder das eines tropischen Fisches, der seine Anpassungsfähigkeit nicht mehr funktionalisiert, um sich vor seinen Feinden zu verbergen, sondern der sie als besonderen Skill ausstellt, um vor staunenden Augen damit zu glänzen.

Und spätestens hier kommt Virtuosität ins Spiel, die Virtuosität eines Magiers, eines Multi-Instrumentalisten, eines Fesselungs- und Entfesselungskünstlers, eines Akrobaten, vielleicht auch eines Privatdetektivs... Die Virtuosität solcher Bühnenpersonen, die auf die blitzartigen Momente der Irritation und der Verblüffung aus sind und die bei ihren Zuschauern eine körperliche Anteilnahme an diesen Momenten provozieren. Verschwinden ist Präsenz, Dissimulieren ist Virtuosität – erfreut stelle ich fest, dass wir hier in einem ganz anderen gedanklichen Umfeld angekommen sind als die Theoretiker des Dilettantismus.

10 Ebd., S. 319–323.

Seine Versionen von Thelonious Monk sind Momente, die ganz für sich stehen, weil sie eine Konzentration und Introvertiertheit vermitteln. Der Solist lauscht – er empfängt, statt zu senden, und strahlt eine ungebrochene Emotionalität aus. Musikmachen bei Schneider ist wie ein vegetativer Akt, parasympathisch innerviert, eine basale Körperfunktion.

Schneider ist Solist nur insofern, als er immer randständig ist. Randständig in bezug auf die – übrigens stark fluktuierende – Gemeinde seiner Fans, randständig in bezug auf das Personenkonglomerat, das ihn umgibt: Peter Thoms, Buddy Casino, Andreas Kunze, Peter Berling stehen bei fast allen Aktionen wie eine Familie in der Landschaft, funktionieren aber ohne Schneider scheinbar besser als mit ihm. Er ist der eine zuviel, der, der sich überall hineindrängen muss und eigentlich allen auf die Nerven geht. Er ist immer auch randständig in bezug auf die Medien, in die hinein er sich begibt – und trotzdem verkörpert er das alles besser als der klassische Protagonist: Wenn er sich in TEXAS aus dem Bildrahmen rausbückt, um die Zigarre aufzuheben, die ihm beim Gähnen aus dem Mund gefallen ist, dann spricht er vom Problem der Einstellung, von der Frage des bewegten Bildes, vom Zelluloid und seinen Kosten so präzise und pointiert, dass Godard sich auch freuen würde. Jubel bei den Zuschauern.

Gejubelt wird auch, wenn er auf die Bühne kommt wie für den Soundcheck, wenn er langsam seinen Weg über die herumliegenden Kabel macht, ein Instrument auswählt, diesmal die Gitarre, sein Plektrum sucht, fünf Minuten stimmt, mit dem Rücken zum Zuschauerraum, zwischendurch auf die Uhr schaut, Wasser trinkt und sich im Arsch kratzt. Ausgerechnet wenn er ganz passiv wird, wiegelt er die Meute auf, sich selbst zu spüren. „Helge! Helge!“ – aber nicht als ein Appell, endlich anzufangen, auch nicht als das Einschwören auf eine Zentralperson, sondern als Dank für diesen Moment: Die unbeholfene Äußerung eines kollektiven Affektes – des Affektes einer Horde ohne Kern – in Ermangelung einer besseren Parole.

Der Stil, der Habitus, die Mechanik, das Bild: sie erweisen sich, abgesehen von ihrer akuten Wirkung, auch als eine Oberfläche, als ein „Plan“, *auf* dem man die eigene Virtuosität zur Schau stellen und *hinter* dem man verschwinden kann. Sie sind strenge Kompositionen, vollständig gestellt und bis ins letzte Detail berechnet – formalistische Environments, innerhalb derer dem Solisten eine gewisse Bewegungsfreiheit möglich wird, die ihm aber zugleich so viele Vorgaben machen, dass ein vollständiger Kontrollverlust unwahrscheinlich ist. Die Settings bei Schneider haben mit Zufall, mit kreativem Chaos oder mit Sponti-Theater wenig zu tun. Wenn man sich ein Programm mehrmals anschaut, dann sieht man, wie wenig es von Abend zu Abend, von Stadt zu Stadt, von Saal zu Saal variiert. Das hat bei manchen Leuten zu Enttäuschung geführt. Besonders bei denen, die eine Figur zu sehen glaubten und sehen wollten, die sich traut, auf der Bühne das – und nur das – zu machen, was „ihr kleiner Neffe auch kann“ – nämlich einfach

irgendwas. Aber der „Plan“ ist sowohl die Spielfläche als auch eine strategische Planung, die eine Spielfläche erst generiert und ihren Rahmen absichert. Stil ist nicht nur die spontan ausufernde, selbstherrliche Persönlichkeit, vielleicht nicht einmal in erster Linie: Stil ist eine Arbeit, in der man aufgeht, der man sich unterwirft.

Heinz/Zahn: „Sind Sie ein Spießler?“

Schneider: „Ich kann sehr spießig sein. Aber ich spiele dann nur.“

Heinz/Zahn: „Aber Sie können gut mit Spießlern umgehen.“

Schneider: „Ja. Ich kann wie ein Chamäleon die Farbe wechseln.“

Heinz/Zahn: „Was verbirgt sich hinter der Maskerade?“

Schneider: „*Nichts!*“

Schneiders Spießigkeit ist nicht das Eingeständnis einer kleinen Schwäche, wie Stars sie im privaten Bereich nun einmal haben, sie ist ein Vermögen, eine besondere Begabung: die Verwandlungsfähigkeit eines Chamäleons, aber auch nicht als eine therapiebedürftige Krankheit, sondern als Vorahnung einer Zauberei. Man möchte dabei sein, wenn Schneider Spießler wird. Der Solist spielt nicht „sich selbst“, wie man gerne unterstellt, sondern er bearbeitet, erarbeitet einen Habitus, der seinen Körper und seine Sprache ganz durchdringt. Hinter der Maskerade verbirgt sich nicht das Eigentliche, das Echte, sondern „nichts“; will sagen: es gibt keine Maske als beliebig auf- und absetzbares Verkleidungsrequisit, sondern es gibt die Verwandlung, nach der vom Ursprünglichen *nichts* und *alles* übrigbleibt.

„Nichts“ sein heißt auch „normal“ im Sinne von „unbedeutend“ sein. So bezeichnet Schneider das „Normale“ als die Quelle, aus der er seine Komik schöpft. Beinahe ein Allgemeinplatz, wenn man darin eine Affinität zur Observational Comedy à la Lorient und Evelyn Hamann sehen wollte. Die kleinen Absurditäten des Alltags entdecken und feinfühlig modellieren – darum geht es nicht. Das Verstehen oder Missverstehen der Umwelt geschieht bei Schneider nicht auf einem bedeutungsvollen sozialen, sondern auf einem formal-abstrakten Level, ist nicht Imitation, sondern ... wie auch immer das Gegenteil davon heißt. Als Schneider 1996 bei TALK IM TURM zur Reichstagsverhüllung von Christo und Jeanne Claude befragt worden ist, hat er – sehr *laid back* – geantwortet, dass er sich mehr für die kleinen Sachen interessiere, wie zum Beispiel für Kastanienmännchen. Die „kleinen Sachen“, das sind die Sachen, die nicht mit Bedeutung aufgeladen sind: also tatsächlich die genaue Opposition zu Christos Konzept, das in der Verhüllung und anschließenden Enthüllung das Bedeuten und die sozialhierarchische Strukturiertheit eines Objektes noch verstärken will. (Es verwundert nicht, dass diese Art des Aktionismus noch beim borniertesten Bildungsbürgertum reüssiert.)

Kastanienmännchen dagegen bedeuten nicht; sie sind „Körper ohne Organe“: bestehend aus mehreren homogenen, vollkommen unhierarchischen Modulen, außen braun, innen weiß, die unbegrenzte Kombinationsmöglichkeiten erlauben. Wahrscheinlich ist Schneider auch einer von diesen organlosen Körpern, die eher pflanzlich, zellular oder molekular funktionieren. Deren Leben einer mathematischen Operation oder der streng formalen Proliferations- und Infiltrationstätigkeit eines Virus gleicht. Eine Schneider-Maschine, die nichts ist und alles kann, die sich zyklisch erneuert und von Mal zu Mal eine neue Welt erschafft.