

Hanna Voss: Wider das System. Zur ›Nützlichkeit‹ von Benny Claessens *Hello Useless – For W and Friends*.

In: Publikum im Gegenwartstheater. Hg. v. Beate Hochholding-Reiterer, Géraldine Boesch, Marcel Behn. Berlin: Alexander 2018 (itw : im dialog 3), S. 138–146.

<https://doi.org/10.16905/itwid.2018.10>

Wider das System

Zur ›Nützlichkeit‹ von Benny Claessens *Hello Useless – For W and Friends*

Ob man ›useless‹ nun mit ›nutzlos‹ oder ›sinnlos‹ übersetzt, in beiden Fällen verweist dieses Wort im Titel der Performance *Hello Useless – For W and Friends* von und mit dem belgischen Theaterkünstler Benny Claessens auf ein entsprechendes Antonym, nämlich ›nützlich‹ oder ›sinnvoll‹ – und diese Verweisstruktur wird hier durch den Gestus der ›Begrüßung‹ des offenkundig ›Neuen‹ noch verstärkt. Im Genter Kunstzentrum CAMPO in Koproduktion mit dem Königlichen Niederländischen Theater (NTGent) entstanden, war diese Solo-Performance nach ihrer Premiere im März 2016 in verschiedenen ›alternativen‹ Spielstätten und im Rahmen von Festivals zu sehen: in Belgien (Antwerpen, Löwen), in den Niederlanden (Groningen), in Deutschland (Frankfurt am Main, Köln, Berlin) und zuletzt im Mai 2017 in der Schweiz beim AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern. Es ist eine Performance über das Aussteigen (»stopping«), die bedeutungslos sein möchte, ohne Worte, ohne Wissen und ohne Struktur, und die versucht, »to offer a moment to breathe and take the time to look at things again with fresh eyes« – so verspricht es zumindest der englische und für das Berner Gastspiel überwiegend wortwörtlich ins Deutsche übersetzte Ankündigungstext (vgl. CAMPO 2017; AUAWIRLEBEN 2017). In Bern wurde den Besucher_innen vonseiten des Festivals zudem eine Ankündigung in ›leichter Sprache‹ offeriert, die indikativischer formuliert und in ihrer Zuspitzung bemerkenswert ist, denn dort heißt es: »Dieses Stück entspricht nicht den Erwartungen, die man an ein Theaterstück hat. Benny versucht für einmal nicht, allen Zuschauer*innen zu gefallen. Stattdessen spielt er ein Stück ohne Bedeutung« (AUAWIRLEBEN 2017). Mit Normalitätserwartungen operierend und Form und Inhalt dabei ineinander

verschränkend, eröffnen die ›Paratexte‹ der Performance so in auffälliger Weise Dichotomien – nämlich nützlich/nutzlos, bedeutungsvoll/bedeutungslos oder strukturiert/unstrukturiert –, welche die Wahrnehmung der Performance potenziell beeinflussen. Hiervon ausgehend sei das gut einstündige Aufführungsgeschehen daher im Folgenden zunächst umrissen und die Performance dann im Hinblick auf das Thema ›Publikum im Gegenwartstheater‹ perspektiviert und auf ihre ›Nützlichkeit‹ hin diskutiert.¹

Während die Besucher_innen sich einen Sitzplatz auf der ansteigenden Tribüne des Schlachthaus Theater Bern suchen, befindet sich Benny Claessens bereits auf der weitgehend leeren Bühne; über ihm prangt in überdimensionalen, silbern-glitzernden Buchstaben das Wort »JOY«, beide Teile des Raumes sind hell erleuchtet. Claessens läuft betont ›privat‹ herum, trinkt etwas, prüft den bereitstehenden Laptop und fährt sich wiederholt durch die blonden Haare. Dann wendet er sich direkt an die Zuschauer_innen und erklärt ihnen zunächst den Titel der Performance: »Hello Useless« sei eine Antwort auf das Buch *Bonjour Tristesse*; er fragt daher, ob es jemand kenne und wovon es handle. Nach einer entsprechenden Erläuterung seitens einer Zuschauerin bedankt sich Claessens bei ihr, das sei sehr interessant, denn er habe das Buch selbst nicht gelesen – die Zuschauer_innen lachen.² Das »W« im zweiten Teil des Titels stehe für einen Theaterkritiker namens Walter H., der einem befreundeten Theaterkünstler gesagt beziehungsweise über ihn geschrieben habe, er solle aufhören, Theater zu machen. Da jedoch niemand jemand anderem zu sagen habe, was er machen solle – und erst recht kein weißer heterosexueller Mann –, sei diese Performance eine Demonstration dagegen. Es handle sich zwar um ein Solo, doch die Zuschauer_innen könnten später an einer Stelle ›partizipieren‹. Nicht nur diese letzte Formulierung, sondern auch die Bemerkung, dass man sich ›gemeinsam in einem Raum‹ befinde, sowie der im weiteren Verlauf der Performance geäußerte, fast schon ›stolze‹ Kommentar, dass dies jetzt eine ›Interaktion‹ gewesen sei (zuvor hatte er eine Zuschauerin ihr Befinden auf einer Skala von eins bis zehn einschätzen lassen), wirken dabei wie dem kleinen ›Theaterwissenschaftseinmaleins‹ entnommen. So gehört die im Kontext einer phänomenologischen Zugriffsweise

auf Theater etablierte Vorstellung von der Aufführung als durch die ›leibliche Kopräsenz‹ von Akteur_innen und Zuschauer_innen beziehungsweise Co-Akteur_innen gemeinsam hervorgebrachte heute zu den Grundlagen des Faches (vgl. Fischer-Lichte 2004; Roselt 2008), die in den letzten Jahren jedoch zunehmend durch sog. ›partizipative‹ Theaterformen herausgefordert wird. Zudem weist Claessens explizit darauf hin, dass an diesem Abend ja auch viele Theaterwissenschaftler_innen (wie auch »W« einer sei) im Publikum wären. Danach geht er durch den Bühnenraum und ›benennt‹ die ihn umgebenden Dinge, um den Zuschauer_innen glaubhaft zu machen, die theatersemiotische Grundannahme, dass Theaterzeichen immer ›Zeichen von Zeichen‹ sind und einen symbolischen Mehrwert haben, sei für die Dauer dieser Aufführung außer Kraft gesetzt. Regula Fuchs beschreibt dies in ihrer in der Schweizer Tageszeitung *Der Bund* erschienenen Rezension folgendermaßen:

Bei ihm [Claessens, H. V.] bedeuten die Dinge nichts anderes, als sie sind. Will heißen: Die Sitzecke mit weissen Plastikstühlen suggeriert nicht, dass es um Osteuropa geht oder um Menschen, die zu viel trinken. Die Kleider, die Claessens trägt, sind seine eigenen; auch das Mobiltelefon, mit dem er noch rasch ein Selfie macht. Das Holz in der Ecke liegt nur dort, weil man es sonst nirgendwo habe verstauen können. Und die riesigen glitzernden Lettern über der Bühne, die das Wort ›Joy‹ formen? Ein Restbestand aus dem Nachlass des verstorbenen Bühnenbildners Bert Neumann, quasi als Hommage. Die Rauchmaschine übrigens solle später für etwas Magie sorgen, wobei, das hätte er natürlich nicht verraten dürfen, prustet Claessens. (Fuchs 2017)³

Dieser ersten rund fünfzehnminütigen Sequenz folgt eine ganze Reihe verschiedener, mitunter abrupt wechselnder Szenen, die weit aus weniger ›textlastig‹ sind, sondern ihre Wirkung primär im Zusammenspiel von Musik, Körper, Licht, Bewegung und Nebel entfalten. Dabei wechseln sich virtuos und gefühlvoll vorgetragene Popsongs mit tänzerischen Folgen von Gesten und Bewegungen ab, die nur bedingt ›dechiffrierbar‹ oder kulturhistorisch zuordenbar sind und die überwiegend sehr ernsthaft und zugleich charmant präsentiert werden,

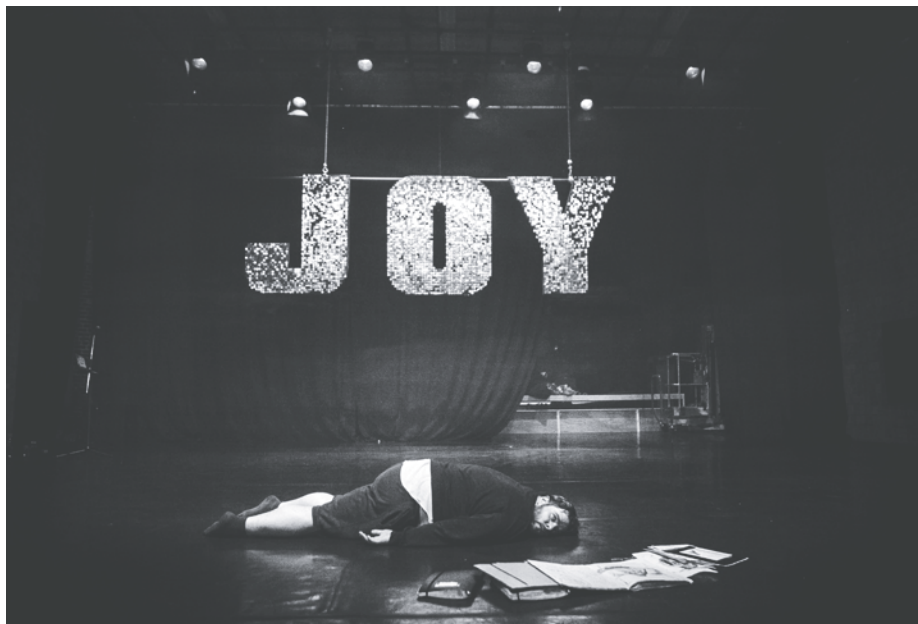
teilweise von Musik begleitet. In der Bewegung lässt Claessens, dabei einem Kinde gleich, auch einmal seine Hose kurz fallen oder zeigt seinen ›massigen‹ Bauch durch Hochziehen des Pullovers. Zudem gibt er zu einem bekannten Schlagersong eine unterhaltsame Cross-Genre-Playback-Einlage am Gartentisch, blättert am Boden sitzend in einem scheinbar selbst gebastelten Buch und mimt die dort abgebildeten Tiere nach oder kommentiert Kinderzeichnungen harsch, als ob es sich um Kunstwerke handle. In diesem Kontext trägt Claessens auch den folgenden, zwischen Gedicht, Parabel und Witz changierenden Text vor:

Letter to W | a nightingale and a crow in a singing contest | a pig walks by | they engage the pig to be the jury of the contest | the pig says okay | the nightingale sings | flawless | beautiful | the crow sings | squeaking and horrible | the pig says the crow wins and leaves | the nightingale cries | why are u crying the crow asks | are u crying because u didn't win | I am not crying because I didn't win | the nightingale answers | I am crying because I got judged by a pig. (CAMPO 2017)

Das mit der Beurteilung beauftragte Schwein urteilt hier also zunächst ›falsch‹ und gerät dann aufgrund seiner ›Person‹ selbst in die Kritik. Ihren hör- und spürbaren Reaktionen nach zu urteilen, fühlen sich die Zuschauer_innen von diesen kleinen Aktionen überwiegend gut unterhalten, während sie teilweise die in Plastik eingeschweißten Cracker essen, die Claessens zu Beginn der Performance verteilt hat. Als dieser gegen Mitte der Performance jedoch eine längere Zeit still und reglos mit dem Rücken zum Publikum auf dem Bühnenboden sitzt, werden die Zuschauer_innen zunehmend unruhig. Daraufhin dreht Claessens sich kurz um und ›erlaubt‹ ihnen zu reden, denn es dauere noch ein paar Minuten. Während dies von einigen sofort dankbar aufgegriffen und so manches Handy hervorgeholt wird, folgen die Zuschauer_innen seiner Aufforderung gegen Ende der Performance, die ›Sitze zu verlassen‹ und gemeinsam mit ihm auf der Bühne zu Musik im Kreis zu rennen, weitaus zögerlicher – gut die Hälfte widersetzt sich letztlich seiner wiederholt und lautstark geäußerten

Aufforderung. Wieder allein auf der Bühne kniet Claessens schließlich seitlich nieder, entblößt sich fast komplett und kriecht unendlich langsam von der linken zur rechten Bühnenseite. Ein einzelner Zuschauer beginnt in diese Stille hinein langanhaltend und laut zu klatschen, es kommt auf Deutsch zu einem kurzen Wortwechsel zwischen ihm und dem Performer, dann kriecht dieser jedoch langsam weiter; erst auf Claessens Zeichen hin, dass er nun fertig sei, kommt das Black.

Es kann somit zunächst festgehalten werden, dass die Performance ihr paratextuelles ›Versprechen‹ nur bedingt einlöst, da sie weder gänzlich wortlos, ›unwissend‹ oder strukturlos ist noch die Zuweisung von Bedeutung vollends kontrollieren kann, die aus phänomenologischer Sicht sowieso nur vom »Zwischen« von Bühne und Publikum her zu denken ist (vgl. Roselt 2008: 17). Instruktiv ist an *Hello Useless* im Hinblick auf das Thema ›Publikum im Gegenwartstheater‹ nun zum einen, dass im theaterwissenschaftlichen Diskurs zwar viel von der veränderten ›Rolle des Zuschauers‹ die Rede ist (vgl. u. a. Deck 2008), dabei jedoch normalerweise nicht zwischen nicht-professionellen und professionellen Zuschauer_innen unterschieden wird, zu denen neben Künstler_innen eben auch Wissenschaftler_innen und Kritiker_innen gehören. So hat allein die Anwesenheit der am ›Publikum‹ interessierten Theaterwissenschaftler_innen Claessens hier zu einer scherzhaften Thematisierung des Partizipationsdiskurses verleitet, die insofern nicht überinterpretiert werden sollte. Nicht nur im Sinne einer (hier nicht zu leistenden) Dekonstruktion tradierter idealisierter Betrachterperspektiven, sondern ganz grundsätzlich erscheint es daher aber als lohnenswert zu hinterfragen, inwiefern die professionellen Zuschauer_innen und deren Körper, Theorien, Diskurse und wissenschaftlichen wie journalistischen, mithin selbst künstlerischen Artefakte die Kunstproduktion und -rezeption beeinflussen.⁴ Was hat es beispielsweise für einen Effekt auf etwaige Zuschauer_innen, wenn Regula Fuchs in ihrer mit »Hallo Nutzlosigkeit? Hallo Freude!« überschriebenen Rezension zunächst differenziert beschreibt, dass Claessens hinsichtlich der ästhetischen Mittel »ein ganzes Potpourri des zeitgenössischen Theaters« einsetzt, dann aber fast schon erleichtert zu dem Schluss kommt: »Ergibt das Sinn? Nein. Muss es hier auch nicht« (Fuchs 2017)? Denn damit reproduziert sie letztlich einseitig die eingangs aufgezeigte



Hello Useless – for W and Friends, *Benny Claessens/Campo*
Foto: *Radovan Dranga*

dichotome Sichtweise auf ›Theater‹, obgleich genau diese von der Performance eigentlich thematisiert beziehungsweise unterlaufen wird. So ließe sich hier vielmehr die Frage anschließen, ob solche dichotomen und latent wertenden Kategorien überhaupt dazu geeignet sind, angemessen über Theater zu sprechen. Zum anderen bewegt sich Claessens Performance hinsichtlich der Raumsituation und Rollenaufteilung in Akteur_innen und Zuschauer_innen weitgehend im Rahmen des traditionellen Illusionstheaters, weshalb *Hello Useless* für eine Untersuchung des ›Publikums im Gegenwartstheater‹ zunächst ›unverdächtig‹ wäre – werden dabei doch zumeist offensichtlichere und ›ungewöhnlichere‹ Formen der Publikumsbeteiligung adressiert und die Notwendigkeit ›neuer‹ Methoden der Aufführungsanalyse nicht selten (strategisch) mit dem Aufkommen ›neuer‹ Theaterformen begründet (vgl. insb. und zugleich kritisch: Kolesch 2017). Doch gerade durch die formale Konventionalität verweist die Arbeit Claessens im Kontext des Festivals und des Symposiums auf die Bedeutung institutioneller Rahmungen und damit verbundener, je unterschiedlicher

und dementsprechend zu erforschender Publika und Erwartungshaltungen. So hat Claessens, der unter der Intendanz von Johans Simons von 2010 bis 2015 im Ensemble der Münchner Kammerspiele und danach in jenem des NTGent engagiert war, in einem Gespräch hinsichtlich der Frage nach dem Politischen in seiner Arbeit darauf hingewiesen, dass es viel interessanter sei, diese Arbeit (*Hello Useless*) in einem Stadttheater zu zeigen als zum Beispiel in Hebbel am Ufer in Berlin, denn: »Politisch heißt, dass man versucht, an einem Ort etwas zu machen, was der Ort nicht erträgt, dass man sieht, wie weit man gehen kann.«⁵ Diese Idee eines künstlerischen Forschens geht für Claessens aber auch mit einer bestimmten rezeptionsästhetischen Absicht einher: »Theater ist dazu da, damit Leute etwas anderes sehen, was sie nicht in ihrem Alltag sehen. Es ist keine Bestätigung der Alltäglichkeit, es ist kein Spiegel der Realität, es ist eine andere Realität« (Voss 2018). In dieser Weise ließe sich wahrscheinlich auch das Klatschen des einzelnen, offensichtlich provozierten Zuschauers erklären. Diese fast schon programmatischen Überlegungen Claessens schließen dabei erstaunlich genau an jene des Soziologen Dirk Baeckers bezüglich der gesellschaftlichen Funktion von Theater an:

Das Theater mag immer noch eine Institution sein, aber diese Unverzichtbarkeit verdankt es nicht seiner Absicherung in den Institutionen der Kunstförderung und Kulturpolitik, sondern seiner Arbeit am Format seiner Arbeit. Es variiert Darstellung, Publikum, Ort und Ästhetik und kann nur so sicher sein, dass es gegenüber politischen Interessen, kommerziellen Rücksichten, religiösen Botschaften, pädagogischen Absichten und wissenschaftlichen Fragestellungen hinreichend unabhängig bleibt. Es kann sich all diesen Zugriffen und Zumutungen der Gesellschaft anverwandeln, die die Wirklichkeit definieren, in der sich auch das Theater bewegt, muss aber zugleich sicherstellen, dass es als Theater nicht mit dieser Wirklichkeit verwechselt wird. Die gesellschaftliche Funktion des Theaters [...] besteht darin, dass das Theater wie keine andere soziale Form zur Beobachtung zweiter Ordnung herausfordert und die Beobachtung zweiter Ordnung vorführt. (Baecker 2013:7)

Genau hierin könnte also die ›Nützlichkeit‹ von *Hello Useless* liegen – eine Arbeit, die mit viel Fingerspitzengefühl am Theater als System ›kratzt‹, das zumindest jenseits von Festivals immer noch bestimmte Körper, Ästhetiken, Narrative und Zuschauordnungen priorisiert.

Verwendete Literatur

- AUAWIRLEBEN (2017): »Hello Useless – For W and Friends«, auf: <https://auawirleben.ch/de/2017/programm/hello-useless-for-w-and-friends> (letzter Zugriff: 25. 8. 2017).
- Baecker, Dirk (2013): *Wozu Theater?*, Berlin: Theater der Zeit.
- Boenisch, Vasco (2008): *Krise der Kritik? Was Theaterkritiker denken – und ihre Leser erwarten*, Berlin: Theater der Zeit.
- CAMPO (2017): »Hello Useless – For W and Friends«, auf: <https://www.campo.nu/en/production/1954/hello-useless-for-w-and-friends-> (letzter Zugriff: 25. 8. 2017).
- Deck, Jan (2008): »Zur Einleitung: Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater«, in: Jan Deck/Angelika Sieburg (Hg.): *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Bielefeld: Transcript, S. 9–19.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fuchs, Regula (2017): »Hallo Nutzlosigkeit? Hallo Freude!«, auf: <https://www.derbund.ch/kultur/theater/hallo-nutzlosigkeit-hallo-freude/story/13967186> (letzter Zugriff: 25. 8. 2017).
- Kolesch, Doris (2017): »Re/produktionsmaschine Theaterwissenschaft. Herausforderungen durch immersive Theaterformen«, in: Friedemann Kreuder/ Ellen Koban/Hanna Voss (Hg.): *Re/produktionsmaschine Kunst. Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten*, Bielefeld: Transcript, S. 31–47.
- Roselt, Jens (2008): *Phänomenologie des Theaters*, Paderborn: Wilhelm Fink.
- Stegemann, Bernd (2013): *Kritik des Theaters*, Berlin: Theater der Zeit.
- Voss, Hanna (2018): »Krisenmomente in der ›Guckkastenbühne‹. Ein Gespräch mit Benny Claessens zu *Hello Useless – For W and Friends*«, in diesem Band.

Anmerkungen

- 1 Im Rahmen des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern wurde die Vorstellung von *Hello Useless – For W and Friends* vom 15. 5. 2017 im Schlachthaus Theater Bern besucht.

- 2 Der Roman *Bonjour Tristesse* stammt von der französischen Autorin Françoise Sagan und erschien im Jahre 1954.
- 3 Die Rezension von Regula Fuchs bezieht sich auf die Vorstellung am Vorabend.
- 4 So formuliert Bernd Stegemann in seiner essayistischen Schrift *Kritik des Theaters* pointiert, dass die Theaterwissenschaft seit den 1980er-Jahren »in einer doppelten Bewegung [...] die Deutungshoheit über die Theatermittel übernommen und in der ›angewandten‹ Theaterwissenschaft die Produktion von Theater gleich selbst in die Hand genommen« habe: »So stehen auf den Studiobühnen der Theaterwissenschaften junge Menschen meistens in ihrer Alltagskleidung im Scheinwerferlicht und performen die Erkenntnisse des Seminars vor Zuschauenden, die selbst im Seminar saßen. Eine ideale Theatersituation also: Akteure wie Zuschauer verfügen über einen gleichen Wissenshorizont, mit dem in der Theatersituation spielerisch Einvernehmen und Differenzen erzeugt werden können« (Stegemann 2013: 236–237). Und Vasco Boenisch zeigt in seiner empirischen Studie *Krise der Kritik? Was Theaterkritiker denken – und ihre Leser erwarten*, dass 40 Prozent der Kritiker_innen sich – mit Schwankungen zwischen der regionalen und überregionalen Presse – »in erster Linie als professionelle Zuschauer«, aber auch als »Vermittler« zwischen den Theatern und Leser_innen verstehen. Dabei gibt es jedoch auch ›Rückkopplungen‹ in die Praxis, wie die Antwort Peter Michalzik's, nach seiner Selbstverortung befragt, stellvertretend zeigt: »Es gibt die ehrliche und die unehrliche Antwort. Die unehrliche, aber richtige Antwort ist: Natürlich bin ich der Stellvertreter des Publikums. Eigentlich ist das auch die einzig legitime Antwort. Aber: Der Teil des Publikums, der am stärksten auf das reagiert, was man schreibt, kommt nun mal aus dem Theater« (Boenisch 2008: 95).
- 5 Diese Aussage stammt aus dem Künstlergespräch mit Benny Claessens, das am 16. 5. 2017 im Festivalzentrum von AUAWIRLEBEN im Rahmen des Symposiums »itw : im dialog« zugehörigen Doktorandenworkshops stattfand, vgl. hierzu weiterführend die redigierte und auszugshafte Veröffentlichung des Gesprächs in diesem Band (Voss 2018).

© by Alexander Verlag Berlin 2018

Alexander Wewerka, Postfach 18 18 24, 14008 Berlin
info@alexander-verlag.com | www.alexander-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten. Jede Form der Vervielfältigung, auch der auszugweisen, nur mit Genehmigung des Verlags.

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

ISBN (Druckversion): 978-3-89581-478-5

ISBN (elektronische Version): 978-3-89581-506-5

itw : imdialog 3