

Einladung zum Widerspruch

Publikumspartizipation in *Some use for your broken clay pots* von
Christophe Meierhans

In der Lecture Performance *Some use for your broken clay pots* stellt der Schweizer Künstler Christophe Meierhans ein alternatives demokratisches System vor.¹ Seiner Präsentation liegt eine ausgearbeitete Verfassung mit 350 Artikeln zugrunde. Meierhans fordert zur Diskussion seines politischen Entwurfs auf und das Publikum folgt seiner Einladung mit großer Dialogbereitschaft. Die schiere Anzahl der Wortmeldungen wie auch die detaillierte inhaltliche Auseinandersetzung der Zuschauer_innen mit Meierhans' Verfassung überrascht. Wie gelingt es der Performance, eine solch intensive und engagierte Beteiligung auszulösen? Meinen die Zuschauer_innen an einer politischen Debatte teilzunehmen, oder lassen sie sich auf ein (Theater-)Spiel ein? Wie wird diese ambivalente Situation etabliert und aufrechterhalten? Werden die Zuschauer_innen tatsächlich zu Agierenden, die Einfluss auf den Diskussionsverlauf nehmen, oder spielt Meierhans manipulativ mit ihren Wortmeldungen? Kurz: Wird hier der Theaterraum politisiert oder eine politische Diskussion ästhetisiert und parodiert?

Die Strategie, mit der Meierhans das Publikum zur Partizipation auffordert, kann als Einladung zum Widerspruch beschrieben werden. Zu Beginn der Vorstellung weist ein_e Vertreter_in der jeweiligen Theaterinstitution darauf hin, dass für Wortmeldungen zwei Saalmikrofone zur Verfügung stünden, die in jedem Fall zu benutzen seien. Meierhans betritt die Bühne aus der ersten Reihe heraus und fordert gleichermaßen einladend wie provokativ zur Beteiligung auf: »If you disagree, or if you think that what I'm saying is wrong, just don't hesitate to interrupt me.« Meierhans lädt also innerhalb bestimmter Regeln zum Mitdenken, Unterbrechen und Intervenieren ein. Eine solche klare »invitation to participate« (White 2013: 9, Hv.i.O.) ist laut

Gareth White entscheidend, um Partizipation auszulösen. Um das Publikum über die Konventionen der theatralen Interaktion hinaus zur Teilnahme zu bewegen, müssen diese also partiell ausgesetzt werden. Dennoch lässt die Als-ob-Konvention des theatralen Sprechens eine solche Einladung erst einmal unglaubwürdig erscheinen. So ermuntert Meierhans zwar anfangs wiederholt zu Wortmeldungen, es ist jedoch eine erste, im Vorhinein arrangierte Frage nötig,² um das Publikum von der Ernsthaftigkeit der Einladung zum Widerspruch zu überzeugen.

Der Kritiker Ludovic Lamant beschreibt die Wirkung dieses tendenziell provokativen Verfahrens wie folgt: »les spectateurs, plutôt sur la défensive, passent l'essentiel de leur temps à chercher la faille dans le raisonnement« (Lamant 2014: 2). Diese Suche nach Schwachstellen und Lücken in Meierhans' Argumentation kann im Brecht'schen Sinne als Aktivierung verstanden werden: So wie die epische Darstellungsweise darauf ausgerichtet ist, gesellschaftliche Prozesse »in ihrer Widersprüchlichkeit« (Brecht 1993: 82) erkennbar werden zu lassen, erfolgt auch in *Some use for your broken clay pots* die Partizipation als kritische Reflexion des Gesagten, als Suche nach Widersprüchen im Präsentierten.³ Das Publikum wird wie »[d]er Zuschauer des epischen Theaters [aufgefordert zu sagen:] So darf man es nicht machen« (ebd. 1989: 110). Im Folgenden soll gezeigt werden, wie Meierhans' Präsentation inhaltlich und formal auf die Generierung von Widerspruch ausgerichtet ist.

Meierhans stellt einen radikalen Gegenentwurf zu gegenwärtigen repräsentativen demokratischen Systemen vor. Sein Modell bricht mit dem Grundprinzip demokratischer Praktiken – der Wahl – und setzt stattdessen auf ›Disqualification‹: Die Amtsenthebung von Politiker_innen auf Basis negativer Voten der Bürger_innen soll zum Prinzip demokratischer Souveränitätsausübung werden. Bereits ein solcher Verfassungsentwurf hat ein provokantes, polarisierendes Wirkungspotential. Eine an der Ausarbeitung der Verfassung beteiligte Juristin stellt fest: »When I tell people about this constitution, within two minutes everybody is arguing. The idea of a new regime has subversive power; it provokes staggering reactions« (Capelle 2014: 14). Doch warum werden auch im theatralen Rahmen

»konsequenzverminderten Handelns« (Kotte 1998: 123) solche intensiven Publikumsreaktionen ausgelöst?

Dies liegt an der ambivalenten Rahmung der Veranstaltung, die zwischen Vortrag und Theater oszilliert: Meierhans betritt die funktional auf die Vortragssituation ausgerichtete Bühne erst nach einem Grußwort der jeweiligen Organisator_innen. Das Saallicht bleibt eingeschaltet und Meierhans spricht zunächst frei nach einem klaren Skript, dann spontaner auf Wortmeldungen reagierend.⁴ Er wandert auf und ab, unterstreicht seine Argumentation mit strukturierender Gestik und signalisiert gelegentlich durch Denkerposen, dass er den Einwänden des Publikums aufmerksam zuhöre. Nur einige wenige Unsicherheitsgesten wie das Spielen mit den eigenen Fingern kratzen am Bild des professionellen Redners. Bei zentralen Argumenten und besonders provokanten Thesen, etwa dem Vergeben von Ämtern nach Losverfahren, macht er rhetorische Pausen, beobachtet intensiv sein Publikum und lauert sozusagen auf Widerspruch. Dabei präsentiert er jegliches Detail seines Verfassungsentwurfs von absurd erscheinenden Vorschlägen, wie dem Verzicht auf eine stehende Verwaltung, bis hin zur Choreografie von Staatsakten mit gleichbleibender Ernsthaftigkeit. Sein Präsentationsstil kann also gleichermaßen als Parodie wie als detaillierte, sachliche Auseinandersetzung wahrgenommen werden.

Diese Ambivalenz spiegelt sich auch im Verhalten des Publikums wider, bei dem sich ernsthafte inhaltliche Wortmeldungen und Gelächter stetig abwechseln und überlagern. So werden Fragen gestellt, die auf die Überprüfung der Verfassungskonstruktion zielen, zum Beispiel wie in einem System ohne Parlament die Funktion der Legislative erfüllt werden solle. Einzelne Fragen reflektieren aber auch die der Präsentation innewohnende Komik: So erkundigte sich in Brüssel ein Zuschauer danach, ob – sofern ein Beitritt zur Verfassung freiwillig wäre – auch jene Bürger_innen Steuern zahlen müssten, die auf einen Beitritt verzichten würden. Diese Frage löste große Heiterkeit im Publikum aus. Während also ein Teil des Publikums dem Gestus seiner engagierten Wortmeldungen entsprechend an einer politischen Diskussion teilzunehmen und den Theaterrahmen zu vergessen scheint, überwiegt beim anderen Teil die Wahrnehmung der komischen Elemente. Die Zuschauer_innen interpretieren Meierhans' Performance

als Satire und reagieren dementsprechend mit Gelächter auf absurd erscheinende Details.

Dieser Rezeptionsmodus wird auch durch einen Theatereffekt unterstützt: Im Laufe der Vorstellung zerschellen zwei aus dem Schnürboden herabfallende Keramikblumentöpfe.⁵ Meierhans übergeht ihr lautes Zerbersten nonchalant. Die Tontöpfe sind explizite Hinweise auf den theatralen Rahmen der Veranstaltung. Ihr Zerspringen verweist auf den Titel *Some use for your broken clay pots*, der sich wiederum auf die griechisch-antike Praxis des Scherbengerichts bezieht, das dazu diente, einzelne Bürger der Polis per Abstimmung in die Verbannung zu schicken. Laut Ankündigungstext sieht Meierhans hier eine historische Referenz für sein Grundkonzept der Disqualification (vgl. Kaaitheater o.J.: o.S.). Meierhans selbst bezeichnet die Tontöpfe deshalb im Gespräch mit dem Theaterwissenschaftler Friedemann Kreuder als »Mittel zum Zweck« (Koban 2016), Lamant gar als »clins d'œil brechtiens« (Brecht'sches Augenzwinkern) (Lamant 2014: 2). Nach dem Zerbersten des zweiten Tontopfs ändern sich, wie Meierhans feststellt, Qualität und Modus der Publikumspartizipation: »Nach dem zweiten Mal ist es meist so, dass die Leute anders sprechen, anders intervenieren oder dass andere Leute zu sprechen anfangen« (Koban 2016). So wird in der Brüsseler Aufführung die Frage danach, ob man als Nicht-Staatsbürger_in Steuern zahlen müsse, erst nach Herabstürzen des zweiten Tontopfs gestellt. Man könnte also sagen, dass Meierhans' Konzept darauf angelegt ist, zu große Ernsthaftigkeit in der Diskussion zu vermeiden, ja zu sabotieren.

Können die Zuschauer_innen, sei es, dass sie engagiert widersprechen oder sich spielerisch auf Meierhans' Argumentation einlassen, überhaupt als Akteur_innen begriffen werden? Helen Freshwater betont, dass Zuschauerpartizipation nicht grundsätzlich als ermächtigend und emanzipierend verstanden werden dürfe (vgl. Freshwater 2009: 62–65, 70–76). Zuschauerpartizipation im engeren Sinne müsse dem Publikum weitreichende, durch die Performer_innen nur bedingt steuerbare Einflussmöglichkeiten einräumen:

Performances which ostensibly invite the audience to make a creative contribution, only to offer them the choice of option A or option

B – or the chance to give responses which are clearly scripted by social or cultural convention – are as disappointing and mendacious, in their own way, as political consultation exercises which merely provide an illusion of public dialogue while serving to legitimate decisions taken by the authorities. (Ebd.: 75–76)

Gelingt es Meierhans, eine demokratische Diskussion innerhalb des Theaterraumens zu generieren?⁶ Können die Aufführungen gar, obwohl sie im Theaterraum stattfinden, mit Susan C. Haedicke als »democratic performatives« (Haedicke 2013: 46), als Probe und Erprobung demokratischer Praktiken, hier der Diskussion und Debatte, verstanden werden?⁷ Zunächst einmal bewegt sich die Zuschauerpartizipation bei Meierhans im Rahmen der kulturellen Konventionen, die für Vorträge gelten. Auffallend ist auch, dass Meierhans manche Fragen nicht oder nur sehr rudimentär beantwortet, sei es, indem er ins Allgemeine ausweicht oder indem er die jeweils Fragenden auf einen späteren Zeitpunkt vertröstet. Dies entfaltet zwar parodistische Wirkung, kann aber ebenso als enttäuschende ›illusion of public dialogue‹ wahrgenommen werden. Auch wenn manche Zuschauer_innen sich spielerisch auf die Situation einlassen, stuft Meierhans selbst den Dialog als »nicht fair« (Koban 2016) ein und bekennt im Gespräch mit Kreuder, dass er 90 Prozent der Fragen und Einwände schon kenne und dementsprechend strategisch darauf reagieren könne (vgl. Kreuder/Meierhans 2015). Der Spielraum für ›creative contribution[s]‹, auf die sich Meierhans ad hoc eine Antwortstrategie überlegen muss, ist also vergleichsweise gering. Letztlich muss auch die Einflussmöglichkeit der Zuschauer_innen darauf, welche inhaltlichen Aspekte Meierhans vorstellt, als ›choice of option A or option B‹ aufgefasst werden. Meierhans setzt während seiner Präsentation Overheadprojektionen zur Visualisierung ein. Hier wird ein modularisiertes System erkennbar, das es ihm erlaubt, auf Publikumsfragen lediglich mit dem Auflegen weiterer Folien, die jeweils einzelne Aspekte seines Systems darstellen, zu reagieren. Trotz ihrer Intensität kann die Publikumspartizipation in *Some use for your broken clay pots* also nicht eindeutig als emanzipatorisch verstanden werden. Auch nach Jacques Rancière ist Partizipation kein geeignetes Mittel zur Emanzipation

von Zuschauer_innen. Er fordert: »Wir müssen nicht die Zuschauer in Schauspieler/Akteure verwandeln«, sondern »die Aktivität, die dem Zuschauer eigen ist« (Rancière 2009: 28), anerkennen. Rancière stellt ganz grundsätzlich den Gegensatz von Aktivität des Eingreifens und Passivität des Zuschauens in Frage (vgl. ebd.: 22–23). Emanzipierte Zuschauer_innen zeichneten sich vielmehr dadurch aus, dass sie als »aktiv[e] Interpreten [...] ihre eigene Übersetzung [der Bühnenvorgänge, S.N.] ausarbeiten« (ebd.: 33). Damit wäre die Emanzipation der aktiven Zuschauer_innen ohne einen einzigen Moment der Publikumspartizipation realisiert. Sie erscheint hier auch überflüssig oder gar kontraproduktiv; für Rancière besteht eine ganz unmittelbare Verwandtschaft der Tätigkeiten des Zuschauens und Darstellens im Theater, da auch die Zuschauer_innen »ihr eigenes Gedicht zusammenstellen, wie es auf ihre Weise die Schauspieler, [...] Tänzer oder Performer tun« (ebd.: 24).

Kann also *Some use for your broken clay pots* als politische Performance aufgefasst werden, oder handelt es sich vielmehr um eine kollektive Reflexion von Politik im ästhetischen Rahmen mit parodistischen Zügen? Wenn Publikumspartizipation weder per se noch in diesem spezifischen Kontext als Akt der Emanzipation verstanden werden kann, verliert sie dann nicht ihr politisches Wirkungspotential? Da Meierhans den Theaterrahmen durch die politische Diskussion nie aufbrechen oder auch nur ausblenden lässt, kann die Performance kaum als ›democratic performative‹ aufgefasst werden, vielleicht aber als demokratisches Probandeln in einem spielerischen und theatralen Sinne.

Gegenwärtig dominieren im europäischen Kontext Konventionen, die laut Christopher Balme Theater nicht als Öffentlichkeit, sondern als Raum der ästhetischen Rezeption bestimmen (vgl. Balme 2014: 3). Hans-Thies Lehmann stellt fest, dass dem »Theater als öffentliche, öffentlich wirkende Praxis [...] fast alle gemeinhin ›politisch‹ genannten Funktionen abhandenkamen« (Lehmann 2005: 450, Hv. i. O.). Wenn auch der Versuch, die ästhetischen Wahrnehmungskonventionen zu durchbrechen und im Theater Öffentlichkeit herzustellen, vor diesem Hintergrund geradezu aussichtslos wirkt, lässt sich an der Ernsthaftigkeit der Diskussion ablesen, dass dies Teilen des Publikums ein großes

Bedürfnis zu sein scheint. Letzten Endes bleibt *Some use for your broken clay pots* ein ständiges Oszillieren zwischen politischer Diskussion und satirischer Performance. Genau hier liegen die Stärken wie auch die Grenzen von Meierhans' Ansatz.

Anmerkungen

- 1 Im Rahmen des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern wurde die Vorstellung von *Some use for your broken clay pots* vom 4. 5. 2015 im Schlachthaus Theater Bern besucht.
Eine unveröffentlichte Videoaufzeichnung einer Brüsseler Vorstellung wurde freundlicherweise vom Kaaithater zur Verfügung gestellt (vgl. Meierhans 2014).
- 2 Die Leiterin des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern, Nicolette Kretz, bestätigte im Rahmen von *itw : im dialog 2015*, dass ein solches Arrangement im Vorfeld der Vorstellung mit einer Zuschauerin getroffen wurde.
- 3 Dieses Aufzeigen von Widersprüchen steht bei Brecht in untrennbarem Zusammenhang mit seiner dialektisch-materialistischen Methodik und kann nur partiell auf Meierhans' Arbeitsweise übertragen werden (vgl. Brecht 1993: 82).
- 4 Meierhans gibt im Gespräch an, dass ungefähr die ersten zwanzig Minuten der Performance textlich fixiert sind (vgl. Kreuder/Meierhans 2015).
- 5 In der Berner Aufführung wurde ein Topf von einem Mitarbeiter hereingetragen und zerschmissen.
- 6 Diese Frage wird auch von dem Kritiker Marnix Rummens angesprochen und uneingeschränkt positiv eingeschätzt: »Here, something is brought to life, which has been essential to democracy since time immemorial (the Greeks), but which we have meanwhile unlearned, namely the art of public debate. Not public debate as a dialogue that leaves the prevailing consensus intact. But as a space for committed criticism, retort and friction.« (Rummens 2014).
- 7 Haedicke bezieht sich auf Straßentheater und Interventionen im Stadtraum, den sie als »actual public space« (Haedicke 2013: 14) bezeichnet. Öffentlichkeit ist also für das Wirkungspotential von »democratic performatives« (ebd.: 46) ein entscheidendes Kriterium. Jedoch muss stark bezweifelt werden, dass es Meierhans tatsächlich gelingt, im Rahmen von *Some use for your broken clay pots* Öffentlichkeit herzustellen.

Verwendete Literatur

- Balme, Christopher (2014): *The theatrical public sphere*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Brecht, Bertolt (1993): »Kleines Organon für das Theater«, in: Werner Hecht u. a. (Hg.): *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 23, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 65–97.
- Brecht, Bertolt (1989): »Vergnügungstheater oder Lehrtheater«, in: Werner Hecht u. a. (Hg.): *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 22. 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 106–116.
- Capelle, Bart (2014): »Challenging realities. Between desire and disappointment«, in: Kunstenfestivaldesarts (Hg.): *Christophe Meierhans. Some use for your broken clay pots*, Programmheft, auf: <http://archive.kfda.be/2014/sites/default/files/documents/field/christophemeierhanssomeuseforyourbrokenclaypots.pdf> (letzter Zugriff: 9. 10. 2015).
- Freshwater, Helen (2009): *Theatre & Audience*, Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan.
- Haedicke, Susan C. (2013): *Contemporary Street Art in Europe. Aesthetics and Politics*, Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan.
- Kaaithater (Hg.) (o.J.): »What if ... our democracy were fundamentally different?«, auf: www.kaaitheater.be/en/e1328/some-use-for-your-broken-clay-pots/ (letzter Zugriff: 14. 10. 2015).
- Koban, Ellen (2016): »Tönerer Ernst – Demokratie als Fiktion«, in diesem Band, S. 61–66.
- Kotte, Andreas (1998): »Theatralität. Ein Begriff sucht seinen Gegenstand«, in: Günter Ahrends (Hg.): *Forum Modernes Theater* 13 (2), S. 117–133.
- Lamant, Ludovic (2014): »Happening à la gloire d'une démocratie où les élections ont disparu«, auf: www.hiros.be/uploads/Happening_a_la_gloire_dune_democratie_ou_les_elections_ont_disparu_Ludovic_Lamant.pdf (letzter Zugriff: 9. 10. 2015).
- Lehmann, Hans-Thies (2005): *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Rancière, Jacques (2009): *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien: Passagen.
- Rummens, Marnix (2014): »Meierhans. Broken claypots«, auf: www.hiros.be/uploads/Etcetera_eng-2.pdf (letzter Zugriff: 9. 10. 2015).
- White, Gareth (2013): *Audience Participation in Theatre. Aesthetics of the Invitation*, Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan.

Verwendete Aufzeichnungen

Kreuder, Friedemann/Meierhans, Christophe (2015): *Vortrag & Kunst II: Thematisierung des Globalen. Kapitalismus als globale Religion. Profanierungen im Gegenwartstheater*, Videoaufzeichnung des Gesprächs vom 5.5.2015 im Rahmen von itw : im dialog »Spielwiesen des Globalen« in Bern, Privatarchiv S.N.

Meierhans, Christophe (2014): *Some use for your broken clay pots*, Videoaufzeichnung der Aufführung vom 26./27.2.2014 im Kaaistudio's in Brüssel, Privatarchiv S.N.

Zitiervorschlag und Hinweise

Niehoff, Simone (2016): »Einladung zum Widerspruch. Publikums-partizipation in *Some use for your broken clay pots* von Christophe Meierhans«, in: Beate Hochholdinger-Reiterer/Géraldine Boesch (Hg.): *Spielwiesen des Globalen*, Berlin: Alexander, S. 47–55 (itw : im dialog – Forschungen zum Gegenwartstheater, Bd. 2)
<http://dx.doi.org/10.16905/itwid.2016.4>.

© by Alexander Verlag Berlin 2016

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 aus-zugsweisen, nur mit Genehmigung des Verlags.

Die vorliegende elektronische Version wurde auf Bern Open Publish-ing (<http://bop.unibe.ch/itwid>) publiziert. Es gilt die Lizenz Creative Commons Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingun-gen, 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): 978-3-89581-411-2

ISBN (elektronische Version): 978-3-89581-432-7