



# Rimini Protokoll

MIMOS 2015



# **MIMOS 2015**

## MIMOS

Schweizer Theater-Jahrbuch 77–2015  
Annuaire suisse du théâtre 77–2015  
Annuario svizzero del teatro 77–2015  
Annuari svizzer dal teater 77–2015

Herausgegeben von der  
Édité sous la direction de la  
A cura della  
Edì da la



Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur  
Société suisse du théâtre  
Società Svizzera di Studi Teatrali  
Societad svizra per cultura da teater

Mit Unterstützung von  
Avec le soutien de  
Con il sostegno di  
Cun il sustegn da



Schweizerische Eidgenossenschaft  
Confédération suisse  
Confederazione Svizzera  
Confederaziun svizra  
Swiss Confederation

Bundesamt für Kultur BAK  
Office fédéral de la culture OFC  
Ufficio federale della cultura UFC  
Uffizi federal da cultura UFC  
Federal Office of Culture FOC

In der gleichen Reihe, beim gleichen Verlag  
Dans la même collection, chez le même éditeur  
Nella stessa collana, presso lo stesso editore  
En la medema collecziun, dal medem editur

*Mimos 2011 : Christoph Marthaler*

*Mimos 2012 : Daniele Finzi Pasca*

*Mimos 2013 (avec DVD) : Yvette Théraulaz*

*Mimos 2014 : Omar Porras*

*Mimos 2015 : Rimini Protokoll*

Die Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur ist Mitglied der SAGW, die ihre Tätigkeit unterstützt  
La Société suisse du théâtre est membre de l'ASSH qui soutient ses travaux  
La Società Svizzera di Studi Teatrali è membro della ASSU, che sostiene le sue attività  
La Societad svizra dal teater è commembra da l'Assus che sustegna sias activitads

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften  
Académie suisse des sciences humaines et sociales  
Accademia svizzera di scienze morali e sociali  
Accademia svizra da ciencias moralas e socialas  
Swiss Academy of Humanities and Social Sciences



**MIMOS 2015**

# **Rimini Protokoll**

**Herausgegeben von  
Édité sous la direction de  
A cura di  
Edi da**

**Anne Fournier  
Paola Gilardi  
Andreas Härter  
Claudia Maeder**



Peter Lang

Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

Bibliografische Information der Deutschen  
Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese  
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

**Umschlagbild / Cover / en couverture / in copertina**

*Rimini Protokoll, Welt-Klimakonferenz,*  
Premiere am Deutschen Schauspielhaus Hamburg,  
21.11.2014  
Foto © Benno Tobler

ISBN: 978-3-0343-2069-6 ISSN:  
0026-4385  
ISSN: 2235-6290 eBook  
ISBN: 978-3-0343-2712-1 eBook



Open Access: Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons  
Lizenz Namensnennung-Nicht kommerziell 4.0 International (CC BY-NC 4.0).  
Den vollständigen Lizenztext finden Sie unter:  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.de>

© Anne Fournier/Paola Gilardi/Andreas Harter/Claudia Maeder (eds.), 2015

Peter Lang AG, Hochfeldstrasse 32, 3012 Bern, Schweiz  
[info@peterlang.com](mailto:info@peterlang.com), [www.peterlang.com](http://www.peterlang.com)

Gestaltung / Layout: Büro 146.  
Valentin Hindermann, Madeleine Stahel,  
Maïke Hamacher.  
Mit Tiziana Artemisio und Barbara Hoffmann.

In der Schweiz gedruckt / Printed in Switzerland:  
Druckerei Odermatt, Dallenwil

- Claudia Rosiny**  
11 **Innovative Kollektivarbeit**  
Vorwort  
12 **Collective Innovation**  
Preface  
13 **Un travail collectif novateur**  
Préface  
14 **Il lavoro innovativo di  
un collettivo**  
Prefazione

- Anne Fournier**  
17 **Curieuse illusion**  
Introduction  
19 **A Curious Illusion**  
Introduction  
21 **Sonderbare Illusion**  
Einleitung  
23 **Curiosa illusione**  
Introduzione

- Gundega Laiviņa**  
27 **Opening the Window**

- Andreas Klaeui**  
31 **Suchbewegungen in  
verschiedene Richtungen**  
Gespräch mit Helgard Haug,  
Stefan Kaegi und Daniel Wetzel  
46 **Exploring in Different  
Directions**  
An Interview with Helgard Haug,  
Stefan Kaegi and Daniel Wetzel  
60 **Des explorations aux  
mille orientations**  
Entretien avec Helgard Haug,  
Stefan Kaegi et Daniel Wetzel  
75 **Un'assidua ricerca  
in varie direzioni**  
Intervista a Helgard Haug,  
Stefan Kaegi e Daniel Wetzel

- Thomas Oberender**  
91 Abstract / Résumé  
92 Riassunto  
93 **The Audience Takes Over**  
Narrative Spaces und Artists'  
Games – Rimini Protokoll  
geht neue Wege des Erzählens

- Immanuel Schipper**  
106 Abstract / Résumé / Riassunto  
107 **Den Zuschauer inszenieren –  
Die Hamburger Welt-Klima-  
konferenz**

- Patrick Primavesi**  
116 Abstract / Résumé / Riassunto  
117 **Labor für szenisches Verhalten  
in Parallelwelten**

**Yvonne Schmidt**

126 Abstract / Résumé / Riassunto

**127 Experten des Alltags: Zur Funktion von Laiendarstellern in den Arbeiten von Rimini Protokoll**

**Géraldine Boesch**

136 Abstract / Résumé / Riassunto

**137 Hinweis: Kann Spuren von Authentizität und Theatralität enthalten**

Rimini Protokolls *Hauptversammlung* vor dem Hintergrund des dokumentarischen Theaters

**Sebastian Brünger**

148 Abstract / Résumé / Riassunto

**149 Was darf die Kunst, was soll die Geschichte?**

Ein Werkstattbericht aus den laufenden Recherchen zum Projekt *Adolf Hitler: Mein Kampf, Band 1 & 2*

**Miriam Drewes**

159 Abstract / Résumé / Riassunto

**160 Markt und Marke: Rimini Protokoll im Warenkreislauf des Theaters**

**Paola Gilardi**

171 Abstract / Zusammenfassung

174 Résumé

**175 *Remote Milano: Un'orda teleguidata nel capoluogo lombardo?***

Intervista a Valentina Kastlunger, codirettrice dell'Associazione culturale Zona K

**Annamaria Cascetta**

192 Abstract / Zusammenfassung / Résumé

**175 *La cultura teatrale italiana incontra Rimini Protokoll***

Il teatro performativo, le urgenze della modernità e lo spessore del simbolo

	<b>Anne Fournier</b>		
192	Abstract / Zusammenfassung Riassunto		
193	<b>Stefan Kaegi et Rimini</b> <b>Protokoll : incessants jeux de loupe</b>		
	<b>Anyssa Kapelusz</b>		
199	Abstract / Zusammenfassung Riassunto		
200	<b>Dispositifs ludiques et expériences participatives : quelle condition spectatrice ?</b>		
	<b>Marie-Pierre Genecand</b>		
207	Abstract / Zusammenfassung		
208	Riassunto		
209	<b>La fragilité dans les spectacles du Rimini Protokoll</b>		
	<b>Vincent Baudriller</b>		
217	<b>Un théâtre curieux du monde</b>		
		220	<b>Anhang Appendix Annexe Appendice</b>
		221	<b>Dokumentation Documentation Documentazione</b>
		222	<b>Autoren Authors Auteurs Autori</b>
		224	<b>Übersetzer Translators Traducteurs Traduttori</b>
		224	<b>Danksagungen Acknowledgements Remerciements Ringraziamenti</b>





Claudia Rosiny

# **Innovative Kollektivarbeit**

Vorwort

11

# **Collective Innovation**

Preface

12

# **Un travail collectif novateur**

Préface

13

# **Il lavoro innovativo di un collettivo**

Prefazione

14



v.l.n.r. Stefan Kaegi, Daniel Wetzel, Helgard Haug  
Foto: © Geoffrey Cotteceau & Romain Rousset

# Innovative Kollektivarbeit

Claudia Rosiny  
Verantwortliche Tanz und Theater,  
Bundesamt für Kultur

Stefan Kaegi, der gebürtige Schweizer im Theaterkollektiv Rimini Protokoll, wurde 2015 mit dem Schweizer Grand Prix Theater/Hans-Reinhart-Ring ausgezeichnet. Für die Ringübergabe hatte Kaegi mit seinen beiden deutschen Kollegen Helgard Haug und Daniel Wetzel die Grösse des Rings so gewählt, dass alle drei Kollektivmitglieder diesen tragen können. Preise – und dazu grosse –, formulierte er an der Preisverleihung, passten nicht so gut zu ihnen, Nachwuchsfestivals seien im Theaterbereich wichtiger als Auszeichnungen.

Sympathisch ist diese Haltung, denn sie verweist auf die für die Arbeit von Rimini Protokoll wichtige Szene, waren es doch zu Beginn ebendiese Festivals, die die Arbeiten von Rimini Protokoll programmierten. Stefan Kaegi, geboren 1972 in Solothurn, lernte Helgard Haug und Daniel Wetzel während seines Studiums der Angewandten Theaterwissenschaften in Giessen kennen. Seit 2000 bilden sie ein Autoren-Regie-Team. Ländergrenzen spielen bei ihnen keine Rolle, denn sie und ihre Hundertschaften an Mitspielenden, mal kleine Teams, mal ganze Demonstrationszüge im öffentlichen Raum, wirken oft als Bürgerinnen und Bürger und «Experten des Alltags» vor Ort überall auf der Welt.

Rimini Protokoll ist mittlerweile auch auf Bühnen wie dem Deutschen Schauspielhaus in Hamburg engagiert – mit dem das Titelbild dieses Bandes schmückenden Projekt *Welt-Klimakonferenz*. Damit überwindet das Kollektiv auch einstmalige Gräben zwischen freier Szene und etablierten Institutionen. Darüber hinaus lässt sich seine Theaterarbeit selbst kaum in Genres fassen – dokumentarische Inszenierungen, Hörspiele, Filme. Verpflichtet ist Rimini Protokoll in erster Linie dem wichtigsten Grundgedanken des Theaters: gesellschaftliche Relevanz und Reflexion zu schaffen. Den Leitlinien und Entwicklungen ihres Schaffens ist dieses von der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur im Auftrag des Bundesamts für Kultur realisierte Buch gewidmet. Auf dass das Werk dieses innovativen Kollektivs weiter so fruchtbar in der internationalen Theaterszene wirkt.

# Collective Innovation

**Claudia Rosiny**  
**Head of Dance and Theatre,**  
**Federal Office of Culture**

Stefan Kaegi, the Swiss-born member of theatre collective Rimini Protokoll, received the Swiss Grand Award for Theatre / Hans-Reinhart-Ring 2015. Ahead of the presentation, Kaegi and his two German colleagues Helgard Haug and Daniel Wetzl decided the ring should be large enough for any of the collective's three members to wear. As he commented at the award ceremony, prizes – and especially big ones – are not quite their thing; in the world of theatre, festivals for up-and-coming talents are more important than honours.

It is a generous view, because it acknowledges a scene that has been key to the work of Rimini Protokoll: in the early days, it was those same festivals that put on the collective's productions. Stefan Kaegi was born in Solothurn in 1972, and met Helgard Haug and Daniel Wetzl during his applied theatre studies in Giessen. They have worked together as a team of authors and directors since 2000. For them, national frontiers mean nothing: they and their hundreds of fellow performers – sometimes small teams, sometimes entire crowds demonstrating in the public space – often take on the role of citizens and “experts of the everyday”, on location all over the world.

These days, Rimini Protokoll also appears on stages such as the Deutsches Schauspielhaus in Hamburg – with the *World Climate Change Conference* project that graces the front cover of this volume. In so doing, the collective spans the gulfs that used to exist between the independent scene and established institutions. Its theatrical work, meanwhile, is almost impossible to categorise in terms of genre, covering everything from documentary dramatisations to radio dramas and films. Rimini Protokoll remains above all faithful to the fundamental idea of theatre: to create something of social relevance and make people think. This book, which is produced by the Swiss Society for the Dramatic Arts on behalf of the Federal Office of Culture, traces the guiding principles and developments of Rimini Protokoll's work. May this innovative collective long remain a productive force in the international theatre scene.

# Un travail collectif novateur

**Claudia Rosiny**  
**Responsable de la danse et du théâtre,**  
**Office fédéral de la culture**

Stefan Kaegi, le Suisse du collectif théâtral Rimini Protokoll, a reçu en 2015 le Grand Prix suisse du théâtre / Anneau Hans Reinhart. Kaegi et ses deux collègues allemands Helgard Haug et Daniel Wetzel avaient choisi la taille de l'anneau de telle sorte que les trois membres du collectif pouvaient le porter. Les prix, surtout les grands prix, dit-il à la cérémonie de remise, n'étaient pas vraiment faits pour eux ; dans le domaine du théâtre, des festivals de la relève avaient plus d'importance que des distinctions.

C'est là une attitude sympathique, qui renvoie au début de leur carrière, car c'était justement les festivals de la relève qui programmaient alors les travaux de Rimini Protokoll. Stefan Kaegi, né en 1972 à Soleure, fit la connaissance de Helgard Haug et de Daniel Wetzel pendant ses études des sciences théâtrales appliquées à Giessen. Ils forment une équipe d'auteurs réalisateurs depuis 2000. Les frontières ne représentent rien pour eux et leurs centaines d'acteurs, improvisés ou pas, tantôt de petites équipes, tantôt de véritables cortèges qui investissent l'espace public et jouent sur place leur rôle de citoyens et d'"experts du quotidien" partout dans le monde.

Entretemps, Rimini Protokoll se produit sur de grandes scènes telles que le Deutsche Schauspielhaus de Hambourg où ils présentent *Conférence mondiale sur le climat*, le projet évoqué sur la page de titre de cet ouvrage. Le collectif comble ainsi les anciens fossés entre la scène indépendante et les institutions établies. De manière générale, leur travail théâtral est difficile à classer : mises en scène documentaires, pièces radiophoniques, films. Rimini Protokoll est fidèle au principe fondamental dont s'inspire le théâtre : nourrir la réflexion sur les enjeux sociaux. Ce livre réalisé par la Société suisse de théâtre sur mandat de l'Office fédéral de la culture est consacré aux principes et à l'évolution de leurs créations. Pour qu'ainsi l'œuvre de ce collectif novateur continue à exercer son influence sur la scène théâtrale internationale.

# Il lavoro innovativo di un collettivo

**Claudia Rosiny**  
**Responsabile danza e teatro,**  
**Ufficio federale della cultura**

Stefan Kaegi, membro di origini elvetiche del collettivo teatrale Rimini Protokoll, è stato insignito nel 2015 del Gran Premio svizzero di teatro / Anello Hans Reinhart. Ha richiesto espressamente che l'anello conferitogli fosse sufficientemente grande per essere portato, oltre che da lui, anche dai suoi colleghi tedeschi Helgard Haug e Daniel Wetzel. I riconoscimenti, soprattutto se prestigiosi, ha affermato Kaegi in occasione della cerimonia di premiazione, non farebbero per Rimini Protokoll, i festival di teatro emergente sarebbero più importanti delle distinzioni.

Un atteggiamento simpatico, che rimanda a un contesto importante per il lavoro di Rimini Protokoll, in quanto proprio i festival di teatro emergente sono stati i primi a presentare i lavori del collettivo. Stefan Kaegi, nato a Soletta nel 1972, incontra Helgard Haug e Daniel Wetzel a Giessen, dove studia Scienze teatrali applicate. Dal 2000 forma con loro un team di autori-registi. I confini nazionali non hanno alcuna importanza, perché le centinaia di persone coinvolte nei loro lavori, talvolta piccole équipes, talvolta interi cortei di persone che sfilano sul suolo pubblico, operano in loco e in tutto il mondo, sono semplici cittadini ed “esperti della quotidianità”.

Rimini Protokoll è impegnato anche sul palcoscenico del Deutsches Schauspielhaus di Amburgo con il progetto dedicato alla Conferenza mondiale sul clima, *Welt-Klimakonferenz*, da cui è stata tratta l'immagine per la copertina della presente pubblicazione. In questo modo il collettivo getta un ponte tra la scena indipendente e i teatri stabili, superando i fossati di un tempo. Il suo lavoro teatrale non è attribuibile a un genere specifico. Si tratta di teatro documentaristico, radiodrammi, film che evidenziano quanto Rimini Protokoll sposi il principio fondamentale del teatro: invitare a riflettere su temi di rilevanza sociale. Il presente volume, realizzato dalla Società Svizzera di Studi Teatrali su mandato dell'Ufficio federale della cultura, è dedicato ai fondamenti e agli sviluppi della creazione artistica di Rimini Protokoll. Mi auguro che il lavoro innovativo di questo collettivo continui anche in futuro a ispirare la scena teatrale internazionale.

Anne Fournier

# **Curieuse illusion**

Introduction

17

# **A Curious Illusion**

Introduction

19

# **Sonderbare Illusion**

Einleitung

21

# **Curiosa illusione**

Introduzione

23





*Heuschrecken*, Konzept und Regie: Stefan Kaegi; Bühne: Dominic Huber;  
Premiere, Schauspielhaus Zürich, Schiffbau, 19.09.2009  
Foto: © Toni Suter / T+T Fotografie

# Curieuse illusion

Anne Fournier

Co-présidente de la SST et membre du jury  
des Prix suisses de théâtre

Et si la fiction était la meilleure langue pour raconter le monde, ou du moins pour l'interroger ? Cette question prend une tournure provocatrice quand elle doit introduire un ouvrage consacré au collectif Rimini Protokoll et à ses trois créateurs, Helgard Haug, Daniel Wetzler et Stefan Kaegi. Pourtant elle éclate sans crier gare derrière le travail de ce trio qui dès ses débuts en 2000 s'offre le luxe d'expérimenter le théâtre, et avec lui notre relation au monde. Car la théâtralité du quotidien prend avec eux une évidence dérangementante : qu'ils mettent des experts, des agents du réel ou des spectateurs-acteurs au centre de leurs productions, les trois artistes bouleversent l'art de la représentation.

Ils se sont rencontrés dans un cadre institutionnel, pendant leurs études en sciences théâtrales appliquées à l'Université de Giessen. Curieux pour un trio qui veut s'extraire des règles ou des codes alloués à leur art. Mais c'est cette école qui précisément a semé les germes de leur laboratoire, comme le détaille dans cet ouvrage Patrick Primavesi. Dès leurs premiers travaux, seuls ou en complicité, ils chamboulent le rapport entre réel et fiction, d'abord en donnant voix aux discours des orateurs de la vie de tous les jours, ceux qu'ils nomment leurs "experts du quotidien" et dont l'identité, nous explique dans sa contribution Yvonne Schmidt, fournit le terreau d'un jeu performatif avec la subjectivité.

Cette publication, motivée par la reconnaissance d'un travail d'expérimentation pointilleux, aspire à mettre en exergue ses étapes et les questionnements qui les accompagnent. Elle réunit une quinzaine de textes aux tonalités très variées, rédigés en quatre langues par des chercheuses et chercheurs, des collaborateurs de Rimini Protokoll ou des personnalités du monde du théâtre issues de divers coins de l'Europe. Preuve s'il en faut qu'il s'agit d'une matière en perpétuel remaniement et qui stimule de nombreux chercheurs et observateurs privilégiés. Si l'interview inédite d'Andreas Klaeui permet de traverser les grandes étapes du parcours

et processus de recherche des trois artistes, les autrices et auteurs rassemblés ont voulu fournir une lecture actuelle d'un matériau toujours très attaché au réel. De la création à la réception, un travail de documentalistes, d'enquêteurs, d'ethnologues voire d'historiens. Par exemple, dans son article, Sebastian Brünger jette un regard dans les coulisses d'une production en préparation autour de l'ouvrage *Mein Kampf* d'Adolf Hitler ; Imanuel Schipper, lui, décrit l'ambitieux projet *Welt-Klimakonferenz* qui simule une Conférence mondiale sur le climat avec les spectateurs dans le rôle de délégués des différents pays.

Car cette redéfinition du rapport à l'illusion – et donc au réel – révolutionne aussi les places et fonctions des personnages et spectateurs, parfois fondus l'un dans l'autre. Ces matériaux au cœur d'installations-performances confèrent une dimension participative aux spectateurs – à la fois sujet, objet, voire instrument – observe la chercheuse Anysa Kapelus. De son côté Thomas Oberender livre une lecture passionnante des “narratives spaces” qui de plus en plus occupent la création du Rimini Protokoll : il revient au spectateur de plonger dans un univers scénographique en reconstruisant les situations ou histoires évoquées. Et à chaque fois, plusieurs collaboratrices et collaborateurs de cet ouvrage le soulignent, cette expérimentation met en évidence le savoir-faire exigeant d'un collectif dont l'une des particularités est de s'effacer derrière son processus d'installation ou d'exploration.

Avec Stefan Kaegi et le Rimini Protokoll, le Grand Prix suisse de Théâtre / Anneau Hans Reinhart 2015 a récompensé un cheminement étonnant qui a participé au bouleversement des formes de production et réception de la performance scénique contemporaine. C'est là l'une des valeurs privilégiées par la Société suisse du théâtre et qui constitue le patrimoine de l'Anneau Hans-Reinhart depuis la première distinction, il y a bientôt soixante ans, en 1957. Dans ce contexte, cet ouvrage, même inscrit dans le temps de sa rédaction, met en évidence la pérennité du travail du Rimini Protokoll, pérennité que souvent l'illusion du théâtre confère au réel qu'elle a voulu illuminer.

# A Curious Illusion

Anne Fournier

**Co-President of the Swiss Association  
for Theatre Studies, and jury  
member for the Swiss Theatre Awards**

What if fiction were the best language for describing the world, or at least for examining it? This question takes a provocative turn when it is to introduce a volume devoted to the collective Rimini Protokoll and its three founders, Helgard Haug, Daniel Wetzel and Stefan Kaegi. Nonetheless the question erupts, catching us unawares, from behind the work of this trio who, since their beginnings in 2000, have allowed themselves the luxury of experimenting with theatre, and thus with our relation to the world. For the theatricality of the everyday takes on, with them, a disturbingly self-evident quality: whether they put experts, agents of the real, or spectator-actors at the centre of their productions, the three artists turn the art of representation upside down.

They met in an institutional setting, when they were students of applied theatre studies at the University of Gießen – strange for a trio who want to avoid the rules or codes allocated to their art. But it was precisely this institute that sowed the seeds of their laboratory, as Patrick Primavesi spells out in this volume. From their earliest works, on their own or in collaboration, they upset the relation between the real and the fictional, firstly by giving a voice to the discourse of orators of everyday life, those whom they call their “experts in the everyday”, whose identity – as Yvonne Schmidt explains for us in her contribution – provides the basis for a performative game with subjectivity.

This publication, motivated by its appreciation for a meticulous work of experimentation, aims to bring out the stages of that work and the questioning which accompanies them. The volume gathers together some fifteen texts in highly varied styles, written in four different languages, by women and men engaged in research, by associates of Rimini Protokoll or by figures from the world of theatre drawn from various parts of Europe. Here is proof, if proof were needed, that we have a subject which is being continually reworked and which stimulates many researchers and privileged observers. While the new interview by Andreas

Klaeui allows us to work through the major stages of the career and research process of the three artists, the assembled authors want to provide us with an up-to-date reading of subject matter that is always very much attached to the real. From first performance to reception, what is involved is work by archivists, investigators, ethnologists and indeed historians. For example, Sebastian Brüngrer in his article takes a look behind the scenes of a production that is being prepared around *Mein Kampf*, the work by Adolf Hitler; as for Imanuel Schipper, he describes the ambitious project *Welt-Klimakonferenz*, which simulates a world climate congress with audience members in the role of delegates from the different countries.

For this re-definition of our relation to the illusory – and thus to the real – also revolutionises the place and function of both characters and audience members, who are sometimes merged into each other. These materials at the heart of installation-like performances give a participatory dimension to audience members – at once subject, object, and even instrument, as the researcher Anyssa Kapelusz observes. For his part, Thomas Oberender delivers a fascinating reading of the “narrative spaces” which more and more fill the creations of Rimini Protokoll: it is up to the audience member to plunge into a universe of stagecraft by reconstructing the situations or stories that are evoked. And each time, as several contributors to this volume emphasise, this experimentation brings to light the demanding know-how of a collective of which one characteristic is to efface itself behind its own process of installation or exploration.

With Stefan Kaegi and Rimini Protokoll, the Swiss Grand Award for Theatre / Hans Reinhart Ring 2015 has rewarded an astonishing progression which has contributed to turning upside down the forms of production and reception of contemporary scenic performance. This is one of the values that have been prioritised by the Swiss Association for Theatre Studies and that constitute the heritage of the Hans Reinhart Ring ever since its first award, nearly sixty years ago, in 1957. In this context, this volume, while inscribed in the time of its production, highlights the durability of the work of Rimini Protokoll, a durability which the theatrical illusion often gives to the real that it aimed to illuminate.

# Sonderbare Illusion

Anne Fournier

Co-Präsidentin der sGTK und Jury-Mitglied  
der Schweizer Theaterpreise

Und wenn die Fiktion die beste Sprache wäre, um die Welt zu erzählen – oder zumindest sie zu befragen? Diese Frage mutet provozierend an, wenn sie dazu dienen soll, in ein Buch einzuführen, das dem Kollektiv Rimini Protokoll und seinen drei Schöpfern Helgard Haug, Daniel Wetzler und Stefan Kaegi gewidmet ist. Doch überkommt sie einen ohne Vorwarnung angesichts der Arbeit dieses Trios, das sich seit seinen Anfängen im Jahr 2000 den Luxus leistet, das Theater zu erproben – und mit ihm unser Verhältnis zur Welt. Denn die Theatralität des Alltags wird bei den drei Künstlern auf verstörende Weise offenkundig: Ob sie Experten, Agenten des Realen oder Zuschauer-Schauspieler ins Zentrum ihrer Produktionen setzen – stets gestalten sie die Regeln der Darstellung neu.

Sie trafen sich in schulischem Rahmen während ihrer Studienjahre am Institut für angewandte Theaterwissenschaften in Giessen. Sonderbar – für ein Trio, das sich den traditionellen Regeln und Codes seiner Kunst entziehen will. Aber eben diese Schule bereitete den Boden für ihre Versuchslabore, wie es Patrick Primavesi in diesem Band ausführte. Bereits in ihren ersten Arbeiten stellen sie allein oder in Komplizenschaft den Zusammenhang von Realität und Fiktion zur Debatte: insbesondere, indem sie den Rednerinnen und Rednern des täglichen Lebens eine Stimme verleihen. Sie nennen sie «Experten des Alltags». Deren Identität liefert den Nährboden für ein performatives Spiel mit der Subjektivität, wie uns Yvonne Schmidt in ihrem Beitrag erklärt.

Anlass für das vorliegende Buch ist die Anerkennung einer anspruchsvollen experimentellen Arbeit. Der Band unternimmt es, deren Stationen und die Fragestellungen, die diese begleiten, herauszuarbeiten. Er vereint rund fünfzehn Texte mit weitem Spektrum, die von verschiedenen Forscherinnen und Forschern in vier Sprachen verfasst wurden, von Mitarbeitern von Rimini Protokoll oder von Persönlichkeiten aus der Theaterwelt aus ganz Europa – ein Beleg dafür, dass es sich um einen Gegenstand in dauernder Veränderung handelt, der zahlreiche Forscher

und besondere Beobachter anregt. Das aktuelle, bislang unveröffentlichte Interview von Andreas Klæui zu Beginn zeichnet die wichtigsten Etappen des Werdegangs und des Forschungsprozesses der drei Künstler nach. Die weiteren hier vereinten Autorinnen und Autoren wollten eine aktuelle Interpretation eines Stoffes liefern, der immer sehr nahe an der Realität bleibt. Von der Kreation bis zur Rezeption ist es eine Arbeit von Dokumentalisten, Meinungsforschern, Ethnologen und Historikern. Sebastian Brünger wirft in seinem Artikel beispielsweise einen Blick hinter die Kulissen einer Produktion in Vorbereitung, in der es um *Mein Kampf* von Adolf Hitler geht. Imanuel Schipper beschreibt das ehrgeizige Projekt *Welt-Klimakonferenz*, das eine solche Tagung mit Zuschauenden in der Rolle von Delegierten aus den verschiedenen Ländern simuliert.

Diese Neudefinierung des Verhältnisses zur Illusion – und damit zur Realität – revolutioniert auch die Stellung und die Funktion der Darstellenden und der Zuschauenden, die bisweilen miteinander verschmelzen. Diese Stoffe in Installationsperformances verleihen den Zuschauerinnen und Zuschauern – die gleichzeitig Subjekt und Objekt, ja Instrument sind – eine partizipative Dimension, wie die Wissenschaftlerin Anyssa Kapelusz beobachtet. Thomas Oberender liefert eine spannende Lektüre der «narrativen Erzählräume», die immer mehr das Schaffen von Rimini Protokoll bestimmen: Es liegt am Zuschauer, in die Bühnenwelt einzutauchen, indem er bestimmte Situationen und Geschichten neu erschafft. Und, wie es mehrere der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter dieses Buches betonen, erweist dieses Experimentieren jedes Mal das anspruchsvolle Können eines Kollektivs, dessen Eigentümlichkeit darin besteht, hinter seinem Prozess der Installation und der Exploration zu verschwinden.

Mit Stefan Kaegi und Rimini Protokoll hat der Schweizer Grand Prix Theater/Hans-Reinhart-Ring 2015 eine erstaunliche Entwicklung prämiert, die Anteil an der Umwälzung der Produktions- und Rezeptionsformen der zeitgenössischen Bühnenperformance hat. Darin liegt ein Wert, den die SGK hochhält und der – seit seiner ersten Verleihung im Jahr 1957, also vor bald sechzig Jahren – das Erbe des Hans-Reinhart-Rings bildet. In diesem Kontext zeigt der vorliegende Band, auch wenn er von seiner Entstehungszeit geprägt ist, die Dauerhaftigkeit der Arbeit von Rimini Protokoll auf – eine Dauerhaftigkeit, die die Theaterillusion oftmals der Realität verleiht, die sie durchleuchten wollte.

# Curiosa illusione

Anne Fournier

**Copresidente della SST e membro della  
giuria dei Premi svizzeri del teatro**

E se la finzione fosse il miglior linguaggio per narrare il mondo o perlomeno per riflettere su di esso? Questa domanda assume un'accezione provocatoria nell'introduzione di un libro dedicato al collettivo teatrale Rimini Protokoll e ai suoi fondatori Helgard Haug, Daniel Wetzel e Stefan Kaegi. Eppure essa sembra insinuarsi dietro il lavoro di questi artisti che, sin dai loro esordi nei primi anni del 2000, si concedono il lusso di mettere costantemente in discussione non solo il teatro ma anche il nostro rapporto con il mondo. Sia quando pongono al centro dell'attenzione esperti, rappresentanti della realtà o spettatori-attori, nelle loro produzioni la teatralità della vita quotidiana si manifesta infatti in modo perturbante e scombussola le regole delle arti sceniche.

È curioso che i tre artisti, che intendono sottrarsi alle norme e ai codici comprovati del teatro, si siano incontrati in un contesto istituzionale, durante gli studi in Scienze teatrali applicate all'Università di Giessen. Tuttavia, come dimostra Patrick Primavesi nel suo contributo, questa scuola è stata la prima fonte d'ispirazione per le loro sperimentazioni. Già nei primi lavori, realizzati singolarmente o in complicità, il trio di Rimini Protokoll sconvolge il rapporto tra realtà e finzione, in primo luogo dando voce ai discorsi di persone comuni – che definisce “esperti della vita quotidiana” – e la cui identità, come spiega Yvonne Schmidt nel suo articolo, costituisce l'humus di un gioco performativo con la soggettività.

La presente pubblicazione intende onorare il minuzioso lavoro sperimentale di Rimini Protokoll e mette in risalto le principali tappe evolutive e le riflessioni ad esse legate. Riunisce una quindicina di testi molto differenti tra loro, redatti in quattro lingue da ricercatrici e ricercatori, collaboratori del collettivo o personalità della scena teatrale di diversi Paesi europei. E questa è la prova che si tratta di una materia in continuo sviluppo e in grado di stimolare numerosi studiosi e osservatori privilegiati. L'intervista inedita, realizzata da Andreas Klaeui, consente di percorrere



i momenti cruciali dell'evoluzione e di scoprire i meccanismi dell'incessante ricerca dei tre artisti. I saggi e le testimonianze qui riuniti forniscono una lettura attuale di un materiale che – dal momento dell'ideazione a quello della ricezione – è sempre intimamente legato alla realtà e si basa su un lavoro documentaristico, di indagatori, di etnologi, di storici. Il contributo di Sebastian Brünger consente ad esempio di gettare uno sguardo dietro le quinte di una produzione attualmente in fase di realizzazione e incentrata sull'opera *Mein Kampf* di Adolf Hitler; Imanuel Schipper, dal canto suo, descrive l'ambizioso progetto *Welt-Klimakonferenz*, che consiste in una simulazione della Conferenza mondiale sul clima e assegna agli spettatori il ruolo di delegati delle varie nazioni.

La ridefinizione del rapporto con l'illusione, e quindi con la realtà, che caratterizza il teatro di Rimini Protokoll, rivoluziona anche la posizione e la funzione di personaggi e spettatori, che a volte sono indistinti gli uni dagli altri. Questi esperimenti – situati tra la performance e l'installazione – conferiscono una dimensione partecipativa agli spettatori che, come osserva Anyssa Kapelusz, sono al contempo soggetti, oggetti e strumenti. Thomas Oberender esplora invece gli “spazi narrativi” che si riscontrano sempre più di frequente nel percorso artistico di Rimini Protokoll e che invitano gli spettatori a immergersi in un universo scenografico e a creare le situazioni o le storie da esso evocate. In generale, come evidenziano molte collaboratrici e molti collaboratori della presente pubblicazione, questa sperimentazione mette in luce le competenze ad altissimo livello di un collettivo caratterizzato dalla particolarità di rendersi invisibile dietro le proprie procedure esplorative o installative.

L'assegnazione del Gran Premio Svizzero del Teatro / Anello Hans Reinhart 2015 a Stefan Kaegi e Rimini Protokoll ricompensa un percorso sorprendente che ha contribuito a scardinare le modalità produttive e ricettive della performance scenica contemporanea. È uno dei meriti che stanno maggiormente a cuore anche alla Società Svizzera di Studi Teatrali e che costituisce il patrimonio dell'Anello Hans Reinhart sin dalla sua fondazione, quasi sessant'anni fa, nel 1957. In questo contesto, il presente volume, anche se iscritto nella contemporaneità, mette in risalto la perennità del lavoro artistico di Rimini Protokoll, perennità che spesso l'illusione del teatro conferisce alla realtà che ha voluto illuminare.

Gundega Laiviņa

# Opening the Window

27



*Cameriga – Eine Meta-Bürokratie*, Konzept und Regie: Helgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzel; Homo Novus Festival Riga, ehemaliges Rathaus / künftiges Außenministerium von Riga, Premiere, 24.09.2005  
© Rimini Protokoll

# Opening the Window

It was in the early autumn of 2004, as I had just started working at the New Theatre Institute of Latvia, that Latvian director Alvis Hermanis entered our office to tell us about the young collective Rimini Protokoll he had recently encountered. Check them out, he said, they're something very special.

I found out that they were running a workshop later that autumn in Pact Zollverein. The workshop was aimed at young artists. I was very interested in their method from what I had heard from Hermanis and read online and, in order to get to know them better, I decided to apply, pretending to be an artist. My application was successful. I went to Essen and experienced a very exciting and challenging week together with great artists as colleagues and mentors. This is how I got to know Rimini Protokoll. At the end of the week I told them who I was and why I was there and they agreed to come to Riga to create a new work for the Homo Novus festival, of which I had just become director.

Next August Rimini Protokoll arrived in Riga and we started to look for local social phenomena, sites or communities they would be interested in exploring and working with. I remember all of us cycling around Riga, visiting the central market and a service of the New Age church in the former sports hall, where we were quickly noticed by security and understood that it would be better for us to leave; then we also visited the open air stage where the national singing festival is held. The Rimini artists were particularly interested in our country-wide choir singing, the history of the city, the power changes it has experienced and the way they are reflected in its architecture. I showed them a building which had always been a home to power structures – the foreign ministry, the communist party, and the city council. Now it stood empty, waiting to be renovated for the return of the foreign ministry offices.

The doors were locked and there was no sign of life inside, except for one slightly opened window. As soon as

Stefan Kaegi noticed the window he climbed through it, without any hesitation, and disappeared. In a few minutes the entrance door opened and he happily invited us inside, standing next to the sleepy security guard. At this moment I understood that for them no door is closed, there are no limitations, and there are no people with whom they wouldn't be able to start a conversation, even without any knowledge of the local language. The Rimini Protokoll artists were fascinated by the building and it inspired them to create their rigorous work *Cameriga*, which reveals phenomena of power and bureaucracy through very personal and intimate human stories.

In 2008 I started studying social anthropology, a field in which I had become very interested. I think this interest was strong partly thanks to my encounter and collaboration with Daniel, Stefan and Helgard, and I want to thank them for that.

Andreas Klaeui

## **Suchbewegungen in verschiedene Richtungen**

Gespräch mit Helgard Haug,  
Stefan Kaegi und Daniel Wetzel

31

## **Exploring in Different Directions**

An Interview with Helgard Haug,  
Stefan Kaegi and Daniel Wetzel

46

## **Des explorations aux mille orientations**

Entretien avec Helgard Haug, Stefan Kaegi  
et Daniel Wetzel

60

## **Un'assidua ricerca in varie direzioni**

Intervista a Helgard Haug, Stefan Kaegi  
e Daniel Wetzel

75



*Remote Berlin*, Konzept / Skript / Regie: Stefan Kaegi;  
Co-Regie: Jörg Karrenbauer; Berlin, 14.04.2013  
Foto: © Mikko Gaestel / EXPANDER Film

Andreas Klaeui

# Suchbewegungen in verschiedene Richtungen

Gespräch mit Helgard Haug,  
Stefan Kaegi und Daniel Wetzel über ästhetische  
und konzeptionelle Handschriften, die  
Als-ob-Brille und endlich die wirkliche Wahrheit,  
wie es zu dem Namen «Rimini Protokoll»  
gekommen ist

**Andreas Klaeui:** Wie würden Sie die ästhetische Handschrift von Rimini Protokoll beschreiben?

**Stefan Kaegi:** Unsere Arbeit fängt im Idealfall mit dem Inhalt an, die Form ergibt sich daraus. Trotzdem kann man natürlich aus Zuschauerperspektive eine Ästhetik feststellen: von Menschen, die nicht ihrer künstlerischen Skills wegen auf der Bühne stehen, und von Zuschauenden, die interagierend involviert sind. Was sicher die meisten unserer Produktionen in den letzten Jahren prägt, ist eine Ästhetik des hellen Raumes. Also eine Ästhetik, wo man nicht unten im Dunkeln sitzt und bewundert, was andere tun. Das kann verschiedene Ausformungen annehmen – es kann ein Parcours sein, es kann in einem Haus stattfinden. Wir haben keine spezifische Form wie etwa ein Bob Wilson oder andere Theatermacher aus den 80er und 90er Jahren, bei denen Kunst sich exzessiv über Form definierte: Das war die Zeit, in der wir uns ans Theater herangetastet haben, und dem haben wir uns bewusst entgegengesetzt.

**AK:** Steht hinter dieser Formnegierung auch ein ästhetischer Wunsch: nach Wirklichkeit im Performativen?

**Helgard Haug:** Es ist gar nicht so sehr eine Formnegierung, vielmehr das Insistieren auf einer Formfreiheit. Wie haben definitiv so etwas wie eine Handschrift – die sich schon recht früh abgezeichnet hat. Den konzeptionellen Zugriff würde



ich da jetzt mal dazuzählen. Es geht immer darum: Wie kann ich eine Frage oder eine Behauptung, eine Entdeckung oder einen Zweifel mit theatralen Mitteln verhandeln? Je direkter und unmittelbarer, desto besser – wir verstehen das Theater in erster Linie als Ort der Kommunikation.

**SK:** Der Wunsch nach Wirklichkeit vereint viele Theaterformen – der Wunsch nach Direktheit ist noch mal etwas anderes, denke ich. Eine Palette der Blickangebote. Wie beim Sushi: Ungekochtes nebeneinander.

**AK:** Aber schon auch eingerollt in Reis oder Blätter?

**HH:** Habt ihr noch nichts gegessen?

**SK:** Ja, manchmal ist es auch koreanische Küche: Man muss selbst was reinschnetzeln und entscheiden, wie lange es kocht. Bei anderen Stücken sind wir beim Timing streng, aber nicht bei der Blickführung. Die Freude am Theater ist ja immer auch die Freude, etwas zu entdecken. Oft wirft man uns Manipulation vor, weil unsere Stücke Anweisungen und Fragen an die Zuschauerinnen und Zuschauer enthalten: Unsere Instruktionen sind aber eher Verführungsangebote.

**AK:** Dennoch sortieren Sie auch.

**HH:** Ja, natürlich – es sind ja oft sehr lange Recherche- und Entwicklungsprozesse: behaupten, sortieren, verwerfen, neu greifen...

**SK:** Wir versuchen Settings einzurichten, in denen das Gegenüber wichtig ist. Soeben zum Beispiel mit *Hausbesuch Europa*: Da sitzen 15 Leute am Tisch bei jemandem zu Hause und setzen sich spielerisch mit dem Thema Europa auseinander. Wir bestimmen nicht, wo: Die Gastgeberinnen und Gastgeber können sich bewerben. Es gibt keine Performer, nur Geräte, einen kleinen Kasten, der auf Knopfdruck Anweisungen ›ausspuckt‹. Sie strukturieren den Ablauf zeitlich und inhaltlich mit Fragestellungen. Was geschieht, ist festgelegt, aber nicht, wie.

**HH:** Die Variation und Abweichung sind in solchen Fällen spannender als ein vorbuchstabiertes Ergebnis. Der Rahmen und der Rhythmus sind bei *Hausbesuch Europa* ziemlich klar definiert, aber es ist evident, dass dieser Abend nur funktioniert, wenn die 15 Teilnehmenden sich auch wirklich auf das Spiel einlassen.

**AK:** Dieses aleatorische Moment ist für viele Ihrer Arbeiten bezeichnend?

**HH:** Wer das im Theater nicht sucht, hat die falsche Kunstform gewählt. Deshalb muss es nicht beliebig werden. Es kann sehr präzise und streng konzipiert sein – mein Anspruch wäre aber immer, dass es auch mit hohem Risiko aus dem Augenblick entsteht.

**SK:** In jedem Projekt gibt es die Stellen, wo wir sagen, etwas Bestimmtes muss passieren, aber wie: mal sehen. Beispielsweise bei *Cargo Sofia*: Ein Lastwagen hält an einem Rastplatz, 50 Zuschauerinnen und Zuschauer schauen heraus. Da stehen vielleicht zwölf türkische und bulgarische Lastwagenfahrer und warten auf Diesel oder einer kocht sich was, oder es passiert gar nichts und regnet in Strömen – alles ist möglich. Es gibt Blickfreiheit.

**AK:** Bewegen Sie sich in der Tendenz von der diskursiven Verhandlung in einer Theatersituation weg zu installativen und interaktiven Parcours?

**HH:** Ich empfinde das eher als eine Art Pendelbewegung. Nachdem wir *Hausbesuch Europa* entwickelt hatten, also wochenlang konzipierten, diskutierten und in vielen Try-outs das Stück entstehen liessen, habe ich mich zum Beispiel sehr darauf gefreut, beim nächsten Stück wieder ganz anders arbeiten zu können, zu schreiben und zu inszenieren, mit ausgesuchten Protagonisten anhand ihrer Biografien zu arbeiten. Das Publikum wird hier ganz klassisch auf einem gepolsterten Stuhl – die meiste Zeit tatsächlich im Dunkeln – sitzen. Aber es wird Menschen zuhören, die von sich sprechen. Bei dem Stück geht es um die Frage, wie man damit umgehen sollte, dass die Urheberrechte an dem Buch *Mein Kampf* von Adolf Hitler ab Januar 2016 gemeinfrei werden. Die Protagonisten verhandeln diese Frage aus sehr unterschiedlichen Positionen, und der Zuschauerraum ist quasi allegorisch hell, da sich jeder einzelne auf seine eigene kleine gedachte Bühne stellen kann und sich aktiv fragen wird: Hatte ich das Buch schon mal in der Hand? Was weiss ich darüber? Sollte ich es lesen? Welche Familiengeschichte klebt daran?

**SK:** Partizipative Elemente gab es eigentlich schon recht früh in unseren Projekten, zum Beispiel in *Deutschland 2*, der Live-Kopie einer Bundestagsdebatte. Aber das war noch

nicht interaktiv. Die Arbeit mit der Position des Zuschauenden ist tatsächlich neu. Ich glaube, zum ersten Mal tauchte das 2005 in *Call Cutta* auf, dem interkontinentalen Telefonstück. Da liessen wir viel Frageraum zu. Viele Zuschauerinnen und Zuschauer leiteten den Dialog in ihre Richtung – weil sie neugierig waren, weil sie sich in die Situation hineinbegaben. Das begann uns zu interessieren. Sukzessive haben wir versucht, kleine Abzweigungen vom Vorgegebenen einzubauen.

**AK:** Ist es immer einfach, das Publikum zum Partizipieren zu bewegen? Oder gibt es auch die Haltung: Ich geh ins Theater, da will ich was geboten bekommen?

**SK:** Es ist ein wenig eine Generationenfrage. Aber die allermeisten lassen sich involvieren. Bei *Remote X* werden beispielsweise 50 Teilnehmerinnen und Teilnehmer per Funkkopfhörer von einer <künstlichen Intelligenz> durch eine bestimmte Stadt gesteuert; da treffen wir auf ein breites Spektrum von Reaktionen. In einem Festival wie Avignon waren manche Teilnehmenden unvorbereitet und zunächst verblüfft. Aber die meisten gehen vielleicht ein bisschen mit, hören sich's an: Das ist möglich. Insofern sind unsere Arbeiten porös. Gut, wenn man jetzt zu unserem <Nachspielen> der *Welt-Klimakonferenz* hinkommt und sagt, ich will kein Land zugeteilt bekommen, dann funktioniert's nicht, dann muss man eigentlich wieder gehen – aber das ist uns ehrlich gesagt noch nicht einmal bei einem Publikum von bisher 6000 Leuten passiert. Es macht ja auch Spass, dass man selbst eine Zuschreibung erhält und eine Rolle spielt.

**HH:** Man kommt in der Rolle eines Zuschauenden und schlüpft schnell in die einer Hauptdarstellerin oder eines Hauptdarstellers, ohne sich wider Willen exponieren zu müssen – da ja auch die anderen im Raum Spielende sind, ist das wie eine Art Abkommen und damit auch ein Schutzraum.

**AK:** Kommt es auch vor, dass ein Abend aus dem Ruder läuft, weil einige Teilnehmende sich narzisstisch in Szene setzen?

**HH:** Überraschenderweise kommt das fast nicht vor. Ich glaube, es liegt daran, dass sich alle gleichzeitig dieser Verwandlung von Zuschauenden in Spielende <unterziehen> – wem

sollte man da etwas vorspielen wollen? Du hast vorhin *Call Cutta* erwähnt: Das ist ein Stück zwischen zwei Menschen, einem Call-Center-Angestellten, der in Kalkutta sitzt, und einem Menschen, der sich eine Karte für ein Theaterstück gekauft hat. Klingelt aber das Telefon, und der <Kunde> nimmt ab, dann verschieben sich die Vorzeichen – das ist ein Dialog, der nicht für andere aufgeführt wird, sondern exklusiv zwischen diesen beiden Menschen stattfindet. Das ist schon fast eine narzisstische Kränkung...

**SK:** Wir probieren unsere Stücke relativ früh an Zuschauern aus. Da zeigt sich rasch, wo es Schranken braucht, einen Grund, um in den vorgegebenen Rahmen zurückzufinden. Es geht eigentlich um so etwas wie ein kulinarisches Abschmecken. Stückeschreiben ist für uns wie Rezepteschreiben: eine Anleitung.

**HH:** Bestell mal was, sonst kommen wir aus diesem Bild nicht mehr raus...

**AK:** Ist dies der Weg, wie Ihre Stücke entstehen?

**SK:** Im Fall von *Hausbesuch Europa* war es so. Da passierte die Hauptsache während der Try-outs. Es ist schwierig, zu dritt am Schreibtisch etwas zu scripten, das man noch nicht erlebt hat. In den Try-outs wird uns hingegen relativ rasch klar, was wir weiternehmen wollen. Es hört auch nach der Premiere nicht auf.

**HH:** Ein weiterer Grund, Theater zu machen! Es ist so grossartig, an den Stücken weiterarbeiten zu können – jetzt steige ich auch in das Bild ein: Der Teig muss oft noch gehen. Aus der Erfahrung mit einem Publikum verstehen wir, wie wir das Stück noch entwickeln können.

**AK:** Sind Sie sich schnell einig?

**SK:** Ja.

**Daniel Wetzel:** Nein.

**HH:** Was?

**SK:** Hm?

**DW:** War das eigentlich die Frage?

**AK:** Wie verlaufen die Entscheidungsprozesse in der Gruppe?

**HH:** Sehr früh haben wir einmal in Zürich einen Banken-

Berater getroffen und ihm unsere Arbeitsstruktur erläutert. Er gab uns den Rat, an wichtigen Entscheidungspunkten – wenn sich etwas nicht ausdiskutieren lässt – den Zufall ins Spiel zu bringen. Bevor wir uns verbeissen, eine Münze zu werfen. Das machen wir tatsächlich. Denn wir sind uns natürlich sehr oft überhaupt nicht einig. Sonst müssten wir ja nicht zusammenarbeiten.

**DW:** Die Vorstände, für die dieser Berater arbeitet, sind aus lauter Alphetieren zusammengesetzt, und der Fall der Münze macht sie gegenüber dem Ergebnis alle gleich. Er hat uns auch als Organisation beraten – unhierarchisch, geteiltes Risiko, fließende Zuständigkeiten – und uns bescheinigt, dass wir im Theater genau das machen, was er auch der UBS raten würde.

**SK:** Es gibt wirklich lustige Formen. Oft kommunizieren wir über Onlinedokumente. Da gibt es dann diverse parallele Entscheidungsprozesse, oft gar nicht besonders demokratisch. Wenn jemand richtig stark was will, setzt sie oder er sich auch durch... Deadlines spielen eine grosse Rolle. Manchmal fallen in wenigen Minuten 50 Entscheide, die wir wochenlang vor uns hergeschoben haben – vermutlich, weil sie schon vorgekocht waren und das Resultat klar, aber man wollte noch nicht nachgeben oder insistieren. Das sind sehr politische Vorgänge. Aber es funktioniert – vor 15 Jahren hätte ich es selbst nicht gedacht; man kann sich ja schnell verkrachen. Vielleicht sind wir einfach eher ruhige Typen.

**AK:** Sind Sie einander ähnlich?

**SK:** Wir sind schon sehr verschieden. Es gibt unterschiedliche Vorlieben. Ähnlich sind wir vielleicht in dem, was wir für schlechten Geschmack halten. Und wir haben schon alle das Bedürfnis, Kunst zu machen, die gesellschaftlich relevant ist und sich nicht nur auf andere Kunstproduzierende zurückbezieht.

**HH:** Wir können uns sehr gut und schnell gemeinsam an einer Idee entzünden. Das ist immer grossartig – in der detaillierten Umsetzung haben wir aber oft unterschiedliche bis gegensätzliche Visionen und verfolgen das mit eigenen Strategien. Und wenn wir gemeinsam auf das Resultat schauen, sind wir uns doch oft wieder sehr einig, ob es und was davon funktioniert.

**AK:** Wie haben Sie sich gefunden?

**SK:** Wir haben alle in Giessen studiert, aber zu verschiedenen Zeitpunkten, und wir haben auch unter verschiedenen Labels – Ungunstraum, Hygiene Heute – separat gearbeitet. 2000 gab es die Möglichkeit, in Frankfurt am Mousonturm ein Projekt einzureichen. Per Zufall hatten wir alle drei Lust, mit dem Seniorenstift neben dem Künstlerhaus etwas zu machen – daraus entstand unser erstes gemeinsames Projekt, *Kreuzwörterrätsel Boxenstopp*, in dem vier Damen um die achtzig Formel 1 spielten.

**AK:** War Ihnen damals schon klar, dass Sie gemeinsam etwas aufbauen wollten?

**HH:** Ist uns das jetzt klar?

**SK:** Bei *Kreuzwörterrätsel Boxenstopp* jedenfalls noch nicht. Das Stück hatte Erfolg, wir bekamen Einladungen für weitere Produktionen. Aber ich war mir sicher, dass dieser Hype ein, zwei Jahre anhalten würde, dann hauen sie das Dokumentartheater (das wir nicht so nannten) in die Tonne. Mittlerweile gibt es davon so viel, dass wir eher Strategien entwickeln, um auch mal aus diesem Feld wegzukommen. Was unter anderem zur Geburt der interaktiven Formate geführt hat.

**HH:** Ich glaube, der Grund, warum das so gut und auch schon über eine lange Zeit funktioniert, ist, dass wir uns immer eine gewisse Leichtigkeit bewahrt haben. Es gibt keine Satzung, kein Manifest, kein Versprechen. Wer mit wem wo zusammenarbeitet, verhandeln wir immerzu neu.

**SK:** Aber inzwischen haben wir den Lebensplan, später mal was Richtiges zu machen, aufgegeben.

**DW:** Ich denke immer, 2020 ist eine Jahreszahl, zu der ich erwachsen werden sollte.

**AK:** Was wäre denn «was Richtiges»? Ein richtig schöner Čechov?

**SK:** Nein, Kranführer! Oder in die Politik gehen. Diplomat hätte ich mir zugetraut, Übersetzer, Reiseführer – es gibt so viele schöne Berufe.

**HH:** Ein Vorteil unserer Arbeitsweise ist doch, dass man immer wieder in solche Welten eintauchen kann. Vielleicht muss man nicht selbst Kranführer werden, wenn man mit einem Kranführer ein Stück machen kann? Ich hatte zwei Studienplätze zur Wahl: einen für Meeresbiologie und einen

für Angewandte Theaterwissenschaft – manchmal muss man eben Münzen werfen!

**AK:** Wie ist es zum Namen «Rimini Protokoll» gekommen?

**SK:** 2002 bestand Matthias Lilienthal, der das Festival Theater der Welt leitete, für *Deutschland 2* auf einem Label. Wir arbeiteten damals in wechselnden Konstellationen unter unseren Nachnamen, das war nicht sehr praktisch.

**HH:** Für die einen waren wir die Wetzels, für die anderen die Kaegis, und die Haugs gab's auch noch. Veranstalter haben eigentlich immer versucht, den einfachen, schnellen Weg zu gehen und sich einen von uns herauszupicken und zum Chef zu erklären...

**SK:** Da mussten wir halt was finden. Wir waren alle noch nie in Rimini gewesen und hatten die verschiedensten Assoziationen – aber wichtig war vor allem die Verbindung mit Protokoll.

**HH:** Sonne, Strand und Meer war schon auch wichtig!

**AK:** Protokoll, weil es die Mitschrift von Wirklichkeit suggeriert?

**DW:** Es durchläuft alle Zeitebenen – was gesagt wurde, wird anschliessend allen verschickt, es entsteht parallel zum Geschehen oder aber es bestimmt a priori eine Anordnung der Ereignisse.

**SK:** Ja, auch als politisches Protokoll: Wie etwas sich zuzutragen hat, wie Repräsentation sich aufbaut. Das schien uns ein guter Begriff zu sein. Ich hatte «Amalgam Protokoll» vorgeschlagen, weil es drei «a» enthält, da schlug Helgard Rimini vor.

**AK:** Wegen Sonne, Strand und Meer oder weil das Wort drei «i» enthält?

**HH:** «Amalgam» klang mir zu sehr nach Zahnarzt.

**DW:** Achtung, hier kommt die Wahrheit: Am Vorabend waren alle ausser ich in Berlin in einer Kneipe, und da ich nicht dabei war, kann ich es ja am genauesten erzählen. Es kam dieser Gelegenheitsdichter rein, der Liebesgedichte anbieten wollte. Die Kollegen brauchten kein Liebesgedicht, aber einen Gruppennamen, das konnte er nicht. Dann schreib halt

ein Gedicht. Das schrieb er dann auf einen Abrechnungsblock. Wir lasen es anderntags wie ein Orakel – alle Gespräche ohne externes Material waren erschöpft. Da meinte jemand, wenn das Gedicht nichts taugt, vielleicht sollten wir dann «Herforder Quittung» heissen: Das stand auf dem Abrechnungsblock, Herforder ist ein Bier. Quittung wirkte aber so negativ; wie Abrechnung. Doch es wurde uns klar: Es muss um Text-Formen gehen – und da ist Protokoll ein offener Begriff. Rimini war gerade noch frei.

**AK:** Ist Rimini ein Sehnsuchtsort?

**HH:** Rimini ist ein Klischee.

**SK:** Ein Sehnsuchtsort für Leute, die wenig Geld haben; erster Urlaub am Mittelmeer in den 50er Jahren. Aber auch Fellini. Er hat dort immerhin *Amarcord* gedreht, nur wussten wir das damals noch gar nicht. Für uns Schweizer und Süddeutsche ist das Meer immer recht weit weg – Rimini ist die nächste Destination. Es war unsere Form der «freien Sicht aufs Mittelmeer».

**AK:** War das damals Ihre Assoziation?

**SK:** Das ist mir soeben eingefallen!

**DW:** Als es um unseren Label-Namen ging, hatten gerade die kampfbartigen Proteste von 250 000 Menschen gegen den G8-Gipfel in Genua stattgefunden. Die hatten eine neue Dimension. Und auch ihre Auswirkung auf die Rimini-Touristen, die da seit Jahren in ihren Caravans hinfuhren. Plötzlich mussten sie die Gas-Kartuschen an der Grenze zu Italien abgeben, weil das potentielle Waffen waren. Das Living Theatre aus New York war in Genua und hat da nochmals Theater und Protest zusammengeführt. Und wir haben uns gesagt: Das Theater, das wir machen, erkundet eher diesen Einbruch anderer Wirklichkeiten in das, was als normales Leben behauptet wird, als «an die Front» zu gehen.

**HH:** Als wir Jahre später einmal nach Rimini gefahren sind, war alles doch recht ernüchternd: überall investitions-hungrige Russen und die Strände so bescheuert parzelliert. Spannend war eigentlich nur der Moment, als wir uns überlegten, aus dem Umstand, dass es für kurze Zeit auch mal ein politisches «Rimini-Protokoll» gab, ein Projekt zu machen. Der englische Geologe Colin Campbell hatte 2004 seinen Vorschlag, mit dessen Hilfe der Ölpreis reguliert werden



sollte, nach Rimini benannt. Wir haben das Hotel und die Tagungsräume besucht, wo das damals stattgefunden hatte, und es wäre schon toll gewesen, wenn Rimini Protokoll in Rimini das «Rimini-Protokoll» gemacht hätte...

**DW:** Campbell war leider schon zu alt und nicht mehr reise-freudig.

**AK:** Was sind die Gefahren Ihrer Formate?  
Wer weiss mehr, die Expertinnen und Experten,  
die Zuschauenden, die Spielleiterinnen  
und Spielleiter?

**HH:** Sie meinen, dass wir Eulen nach Athen tragen? Wir betreiben gar nicht so sehr Wissensvermittlung, sondern möchten einen sehr persönlichen Zugriff auf Wissen nachzeichnen. Und das auf eine verdichtete Art und Weise. Natürlich generiert jedes Stück auch seine eigenen Zuschauergruppen. Ein Stück wie *Zeugen*, in dem wir uns mit dem Gerichtswesen beschäftigt haben, sprach sich schnell unter den Juristen herum, sie kamen und wollten sich's anschauen. *Karl Marx: Das Kapital, erster Band* zieht ein anderes Publikum an als *Remote X* oder der Besuch der *Hauptversammlung* bei Daimler AG. Wir gehen aber immer von intelligenten Zuschauenden aus und hoffen, sie auf unbekannte Pfade mitzunehmen...

**SK:** In *Karl Marx: Das Kapital, erster Band* gab es einen älteren Marx-Experten, Thomas Kuczynski – er wusste bestimmt mehr als alle anderen. Auch von den Max-Planck-Forschern in der *Welt-Klimakonferenz* würde ich sofort sagen, dass sie mehr wissen. Die Frage ist: Was wissen sie mehr?

**AK:** Es ist vielleicht auch die Frage, wie sie sich drauf einlassen?

**SK:** Gerade bei den Experten mit viel Wissen ist zentral, dass wir eine Art Neukadrierung vornehmen. Wir treten an sie heran mit einer Fragestellung, die sie nicht kennen. Wir bringen das Theater zu ihnen. Wenn ich jemanden für ein Projekt gewinnen wollte, stellte ich mich jeweils als Theaterwissenschaftler vor, nicht als Regisseur, und sagte: «Ihr Alltag hat doch viel mit Theater zu tun.» Das waren meine ersten Sätze, egal ob in einem Call Center oder bei der Polizei. Man findet immer einen Grund, die Rolle, die man im Leben spielt, auch als Theater anzusehen. Wir überreichen

bloss die Als-ob-Brille. Der kongolesische Kindersoldat, der seit acht Jahren kein Kindersoldat mehr ist, stellt sich noch einmal vor, dieser Raum, den Dominic Huber<sup>1</sup> für *Situation Rooms* gebaut hat, sei sein Schulzimmer. Durch diesen Denkvorgang kommt er noch einmal an einen Punkt, wo er etwas noch nicht weiss. Das macht es für ihn zu einem interessanten Spiel und für das Publikum zu etwas, wo es sich mitgemeint fühlt. Es ist eben nicht nur ein Auf-die-Strasse-Gehen und Sich-Hinstellen. Es ist ein spezifischer Blickwinkel, den wir aussuchen, es gibt eine Musik, es ist eine bestimmte Als-ob-Situation, die das Ganze für beide Seiten spielbar macht.

**AK:** Als Zuschauer findet man sich – gerade in einer interaktiven Installation wie *Situation Rooms* – in einer merkwürdigen Verschiebungslage von Distanz und Empathie.

**SK:** Ja. Es ist halt ein Schritt weg von dem moralischen Impuls, der seit Schiller wie eine Sauce über das Theater schwappt. Wir sind keine Moralisten. Unsere Dramaturgien funktionieren so, dass es einen starken Pol gibt, der etwas behauptet: zum Beispiel das Kriegsoffer. Aber dann muss sieben Minuten später auch der Waffenhersteller her, damit es keine einseitige Identifikation gibt. Auch er hat Argumente, man muss sie hören. Wir bauen dramaturgische Mobiles.

**HH:** Das ist dann eher wie Chili mit Schokolade – oder waren wir noch nicht beim Nachtsch?

**DW:** Ein Essens-Projekt, das hatten wir noch nicht...

**HH:** Oft bestehen unsere Ensembles aus Menschen, die eigentlich auf unvereinbaren Positionen stehen. Das Denken und Empfinden muss also ständig Haken schlagen. Bei *Situation Rooms* – wo wir 20 Schicksale versammeln, die von Waffen geprägt sind – muss man im wahrsten Sinn des Wortes «mitgehen», auch wenn man eigentlich nicht mit dem einverstanden ist, was zum Beispiel ein indischer Kampfjet-Pilot über den Vorteil des Drohneneinsatzes sagt. Man hört ihm also weiter zu, anstatt sich abzuwenden, und das Eintauchen in eine Denklogik, die nicht die eigene ist, sie zu verstehen, ist doch sehr wichtig und wertvoll.

1 Der Bühnenbildner Dominic Huber hat mit Rimini Protokoll und Stefan Kaegi mehrfach zusammengearbeitet (u. a. für *Welt-Klimakonferenz*; *Situation Rooms*; *Heuschrecken*; *Airport Kids*).

**AK:** Insofern sind Sie wohl schon Moralisten? Nicht im Sinn von Moralaposteln, aber im ursprünglichen Sinn, dass Sie die gesellschaftlichen <mœurs> reflektieren.

**DW:** Ja.

**SK:** Wir wollen halt sehen, was draussen ist. L'Art pour l'art gibt es in unseren Projekten nicht, auch wenn sie nicht dokumentarisch sind. *Remote X* ist eigentlich Science-fiction, trotzdem stellt es wesentliche Fragen, wie wir mit Technologie interagieren.

**DW:** Theater ist eine Modell-Technologie, die parallel zu unserer Gesellschaft entstanden ist. Es ist ein Betriebssystem der Aufklärung einerseits, aber auch eine Verbindung zu uralten Gemeinschafts-Ritualen. In diesem Spannungsfeld können wir uns als Menschen heute immer wieder positionieren und nicht nur Gemeinsames, sondern vor allem auch Unterschiede erfahrbar machen; dass wir einander auch fremd sind, verschiedene Interessen und Meinungen haben.

**AK:** Verglichen mit den abbildenden Verhandlungen Ihrer früheren Arbeiten <bauen> Sie heute viel mehr auf der Bühne: Illusionsräume, interaktive Gemeinschaften.

**SK:** Auch wenn wir dokumentarisches Theater machen, versuchen wir nicht nur das nachzubauen, was war. Die Möglichkeit, etwas zu konstruieren, zu gestalten, was sein könnte, finden wir zunehmend interessant. Die Utopie eines Zusammenseins für zwei oder drei, vielleicht auch mal zehn Stunden. Im Grunde geht es wohl mehr darum, Zutaten dafür bereitzustellen, was sein könnte.

**AK:** Zunehmend stellen Sie in hyperrealistischen Bühnenräumen wie bei *Situation Rooms* eine konservative Illusionsästhetik von Film und Fernsehen in den Dienst Ihrer Vorführung, die selbst ja von der Illusion weit entfernt ist. Warum?

**DW:** Weil es darum geht, die Spanne zwischen Zuschauenden und Darstellenden im Raum auf denselben Punkt zu führen: In *Situation Rooms* bin ich als Zuschauer Benutzer der Tablets, mit denen die Experten mir quasi Videobotschaften hinterlassen haben und zu mir sprechen. Und ich

bin genau dort, wo sie es getan haben. Ich werde <in ihre Lage> versetzt, direkt, räumlich, und sehe gewissermassen von ihrem Standpunkt aus.

**SK:** Die Räume sind wie Filmsettings gebaut, aber letztlich ist es doch keine illusionsbildende Fiktion: Wir steigen nicht mit der Kamera hinein, man weiss um ihre Künstlichkeit. In Lausanne bauen wir jetzt etwas Ähnliches, ein multimediales Mausoleum, *Rooms After People*, mit Menschen, die bald sterben. Es gibt aber auch ganz andere Settings: Bei *100% Stadt* ist die Bühne bis auf einen Teppich und eine Kamera leer; bei *Remote X* wird die ganze Stadt zur Bühne. Gerade bauen wir den Lastwagen von *Cargo Sofia* wieder zusammen für ein Projekt, bei dem 50 Künstlerinnen und Künstler im Lauf eines Jahres im Ruhrgebiet Ausblicke inszenieren.

**AK:** Gibt es dabei eine Richtung, die sich abzeichnet?

**SK:** Es ist eher eine Suchbewegung in verschiedene Richtungen. Wir denken gerade über einen grösseren Werkzyklus mit mehreren Häusern nach. Inhaltlich ist noch vieles offen, aber klar ist, dass die Teile sich formal weitestmöglich unterscheiden sollen.

**HH:** Für *Adolf Hitler: Mein Kampf, Band 1 & 2* haben wir das abgespielte Bühnenbild vom *Kapital* vor der Verschrottung gerettet und proben jetzt mit der Rückseite dieses gigantischen Bücherregals – auf den Elementen stehen überall die Hinweise der Bühnentechniker drauf, die sie für den Auf- und Abbau brauchten, es ist die <Pfui-Seite> eines Bühnenbilds, das normalerweise kein Zuschauer zu Gesicht bekommt. Auch hier würde ich nicht davon sprechen, dass wir uns klar in eine Richtung bewegen.

**DW:** Der Gegenentwurf zu den Formaten, in denen wir uns zuvor bewegt haben, ist überhaupt ein Motor unserer Arbeit.

**AK:** Ist dies das Privileg der freien Gruppe?

**HH:** So frei experimentieren und denken zu können – ja, das ist ein Privileg!

**SK:** Wir sind wenig institutionellen Zwängen ausgeliefert. Wir müssen unsere Ideen nicht mit einem vorgegebenen Ensemble oder mit bestimmten Werkstätten umsetzen, und wir können uns die Dauer und die Frequenz der Aufführungen selber ausdenken. So kann Theater dann oft auch mehr, als ein Stadttheaterabo verträgt.



Proben von *Truck Tracks Ruhr*, im Rahmen von *Urbane Künste Ruhr*, Bochum, 13.08.2015;  
Konzept / Skript / Regie: Helgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzel; Ausstattung:  
Belle Santos, Lena Mody; in der Spiegelung: Bochumer Justizvollzugsanstalt  
Foto: © Rainer Schlautmann



Andreas Klaeui

# Exploring in Different Directions

An Interview with Helgard Haug, Stefan Kaegi and Daniel Wetzl on Aesthetic and Conceptual Signatures, Creating “As-if” Situations, and, at last, the Real Truth about the Origin of the Name “Rimini Protokoll”

**Andreas Klaeui:** How would you describe Rimini Protokoll’s aesthetic signature?

**Stefan Kaegi:** Ideally our work starts with the content, with the form following from this. But of course it’s possible to make out an aesthetic from the audience’s point of view: it’s about people who are on stage not because of their artistic skills, and about spectators who are involved interactively. One thing that has certainly characterised our productions in recent years is an aesthetic of the brightly lit space – in other words, an aesthetic where the audience isn’t sitting out there in the dark admiring what other people are doing. This can take various forms. It can be a trail or journey, it can take place in a house. We don’t have a specific form like, say, Bob Wilson or other makers of theatre from the 1980s and 1990s, where art defined itself excessively via form. That was the time we were feeling our way into the theatre, and it’s something we deliberately set ourselves against.

**AK:** Is there an aesthetic desire behind this negation of form, a desire for reality in the performative act?

**Helgard Haug:** It’s not so much about negating form. It’s more about insisting on freedom of form. We definitely have something like a signature, and it emerged very early on. I’d say our conceptual approach is part of it. It’s always about asking how we can deal with a question or assertion, a discovery or a doubt, with theatrical means. The more directly

and immediately, the better: we see the theatre primarily as a place of communication.

**SK:** The desire for reality is something that unites many forms of theatre, but I think the desire for directness is something else again. It's about serving up an array of things to see. Like sushi: uncooked things juxtaposed.

**AK:** But still rolled up in rice or seaweed?

**HH:** Haven't you guys eaten yet?

**SK:** Yes, sometimes it's also like Korean cuisine: you have to throw in something yourself and decide how long to cook it for. In other works we're strict in terms of timing, but not in terms of guiding the way the audience is looking. After all, the joy of theatre always includes the joy of discovering something. We're often accused of manipulation because our works contain instructions and questions to the audience. But our instructions are more like offers of seduction.

**AK:** But there is also a process of arrangement involved.

**HH:** Yes, of course. There are often very protracted processes of research and development involved where we make assertions, sort through things, throw things out, and start again...

**SK:** We try to create settings where counterparts are important. For example in *Home Visit Europe* we have 15 people sitting around the table in someone's living room taking a playful look at the idea of Europe. We don't specify where it takes place: people can apply to be the host. There are no performers, only equipment in the shape of a small box that spits out directions when you press a button. They structure the timing and content with questions. What happens is laid down, but not how it happens.

**HH:** The variations and differences you get in cases like these are more exciting than an outcome that's spelled out in advance. In *Home Visit Europe* the framework and rhythm are pretty well defined, but it's clear the evening will only work if the 15 participants really play the game.

**AK:** Is this aleatory, chance quality characteristic of a lot of your work?



**HH:** Anyone who's not looking for that in theatre has chosen the wrong artistic form. But that doesn't mean it has to be arbitrary or random. It can be conceived in very precise and strict terms – but for me it should always arise out of the moment, and involve a lot of risk.

**SK:** In any project there are points where we say that something specific has to happen, but that we'll wait and see how it happens. For example in *Cargo Sofia* a truck stops at a service station, with 50 spectators looking out. Maybe there are 12 Turkish and Bulgarian truck drivers standing there waiting for diesel, or someone's making himself something to eat, or there's nothing happening and it's bucketing down with rain – anything's possible. There's the freedom to look.

**AK:** Are you tending to move away from discursive argument in a theatre setting towards installation-style, interactive journeys?

**HH:** I feel we're moving more like a pendulum. For example, after the weeks of conceptual work, discussions and numerous try-outs involved in developing *Home Visit Europe*, I was really looking forward to taking a completely different approach to writing and staging the next production and working with selected protagonists on the basis of their biographies. Here the audience will sit quite conventionally in upholstered seats, most of the time literally in the dark. But they will be listening to people talking about themselves. The work is about the question of how we should deal with the fact that the rights to Adolf Hitler's book *Mein Kampf* will be in the public domain from January 2016. The protagonists approach this question from a wide range of different positions, and the auditorium will, allegorically speaking, be brightly lit, because each individual, in their mind, will be able to put themselves on their own stage and actively ask themselves whether they've ever had the book in their hand, what they know about it, whether they should read it, or what family histories may be involved.

**SK:** Our projects included participatory elements very early on, for example *Deutschland 2*, a live copy of a debate in the German parliament. But they weren't yet interactive. Working with the position of the spectator really is something new. I think the first time it happened was in 2005 in *Call Cutta*, the work featuring the intercontinental phone calls. There we left a lot of room for questions. Many spectators

steered the dialogue in their direction because they were curious and keen to immerse themselves in the situation. That began to interest us. We've gradually tried to incorporate small deviations from the given plan.

**AK:** Is it always easy to get the audience to participate? Or do people take the attitude that they're going to the theatre and expect something to be served up for them?

**SK:** It kind of depends on the generation. But most people are willing to get involved. In *Remote X*, for example, where 50 people wearing radio headphones are guided through a specific city by an "artificial intelligence", we've encountered a broad range of reactions. At a festival like Avignon, many participants were unprepared and taken aback at first. But most will go along with it a bit, listen to it: that's possible. To that extent our works are porous. Okay, it doesn't work if someone comes to our simulation of the *World Climate Change Conference* and refuses to be assigned a country. In that case they'd really have to leave. But to be frank, that hasn't happened yet, and we've had 6,000 people come to see it so far. And it's fun to be given your own country and play a role.

**HH:** You come in the role of spectator but quickly slip into the role of main protagonist, without having to expose yourself against your will – because of course the other people in the room are also playing a role; it's a kind of mutual agreement, a protected space.

**AK:** Does an evening sometimes get out of hand because some narcissistic participants try to attract too much attention?

**HH:** Surprisingly that almost never happens. I think it's because everyone is submitting themselves to this transformation from spectator to actor at the same time. Who would want to put on airs and graces in this situation? Earlier you mentioned *Call Cutta*. It's a play that takes place between two people: a call centre employee in Calcutta and a person who's bought a ticket for the theatre. But the tables are turned as soon as the phone rings and the "customer" answers – it becomes a dialogue which isn't put on for others, but takes place exclusively between these two people.

It's almost a kind of narcissistic injury...

**SK:** We try our works out on spectators relatively early on in the process. It quickly becomes clear where to set limits. It's like getting the seasoning right when you're cooking. For us writing plays is like composing a recipe: a set of instructions.

**HH:** Please order something, otherwise we'll be stuck in this tableau for good!

**AK:** Is this the way your works develop?

**SK:** It was like that with *Home Visit Europe*. The essential thing happened during the try-outs. It's difficult for three people to sit at a desk and write a script for something they haven't experienced yet. But in the try-outs it becomes clear fairly quickly what we want to take further. And the process doesn't stop once the premiere's taken place.

**HH:** That's another reason to do theatre! It's so great to be able to continue working on plays. Now I'm adopting the metaphor too: in many cases you have to let the dough rise some more. From our experience with audiences we know how we can develop a work further.

**AK:** Do you find it easy to agree among yourselves?

**SK:** Yes.

**Daniel Wetzel:** No.

**HH:** What?

**SK:** Huh?

**DW:** What was the question again?

**AK:** How does decision-making work in the group?

**HH:** Once, very early on, we met a banking consultant in Zurich and explained our working structure to him. He gave us a piece of advice: at key points in the decision-making process where discussion's not getting you any further, let chance decide for you. Before you get bogged down, toss a coin. We really do this. Because of course there are many occasions where we don't agree at all. If we agreed all the time, there wouldn't be any need to work together in the first place.

**DW:** This consultant's bosses were all alpha males; tossing a coin made them all equal in terms of the outcome. He also advised us as an organisation – non-hierarchical, shared risk,

shifting responsibilities – and admitted that what we were doing in the theatre was precisely what he'd advise UBS to do. **SK:** Sometimes the way we do things is really funny. We often communicate via online documents. In such cases there are various decision-making processes running in parallel, often not particularly democratic. If someone really wants something, they follow through. Deadlines are very important. Sometimes, in a matter of a few minutes, we'll make 50 decisions that we've been putting off for weeks, probably because they were pre-cooked and the outcome was clear, but nobody wanted to insist or give way. These are very political processes. But it works. Fifteen years ago I wouldn't have believed it myself. It's so easy to fall out, after all. Maybe we're just fairly placid people.

**AK:** Are you all similar?

**SK:** We're actually very different. We have different penchants and preferences. Maybe what we all have in common is what we consider bad taste. And we all have a need to make art that's socially relevant and doesn't merely refer back to other people who produce art.

**HH:** We're very good at all getting enthusiastic about an idea together. That's always great. But when it comes to making the idea happen we often have very different or even opposing visions, which we pursue with our own strategies. Despite this, when we all look at the result we're often very much in agreement about whether it works, and what aspects of it work.

**AK:** How did you find each other?

**SK:** We all studied at Giessen, although at different times, and also worked separately under various labels – Ungunstraum and Hygiene Heute. In 2000 the opportunity arose to submit a project to the Mousonturm art house in Frankfurt. Quite by chance all three of us fancied doing something with the old people's home next to the Mousonturm. The result was our first joint project, *Kreuzworträtsel Boxenstopp*, where four 80-year-old ladies played at Formula One.

**AK:** Was it clear back then that you wanted to build something together?

**HH:** Is it clear now?

**SK:** It certainly wasn't clear yet at the time we did *Kreuzworträtsel Boxenstopp*. The piece was a success, and we were invited to do further productions. But I was convinced it was all hype, and that in another two years they would have consigned documentary theatre (although we weren't calling it that) to the garbage can. Now there's so much of it about that we're trying to come up with strategies to some day get out of this field ourselves. This has also led to the birth of the interactive formats.

**HH:** I think the reason it's worked so well and for so long is that we've always retained a certain lightness. There's no constitution, no manifesto, no promise. Who wants to work where and with whom is always up for negotiation.

**SK:** In the meantime, though, we've given up the plan of some day doing something proper.

**DW:** I've always reckoned that 2020 would be a good year for me to grow up.

**AK:** What do you mean by something "proper"?  
A really nice Chekhov?

**SK:** No, getting a job as a crane operator! Or going into politics. I could see myself as a diplomat, or a translator, or a tour guide. There are so many great jobs out there.

**HH:** One advantage of the way we work is that you can always dip into worlds like that. If you can do a production with a crane operator maybe you don't have to become a crane operator yourself. I had two university offers to choose from: one to study marine biology, and one to do applied theatre studies. Sometimes you just have to toss that coin!

**AK:** How did you come up with the name  
"Rimini Protokoll"?

**SK:** In 2002 Mathias Lilienthal, director of the Theater der Welt festival, insisted on a label for *Deutschland 2*. At that time we were working under our surnames in different constellations, which wasn't very practical.

**HH:** Some people knew us as the Wetzels, others as the Kae-gis, and others as the Haugs. Promoters have always tried to take the easy option by picking one of us to be the boss.

**SK:** So we had to come up with something. At that point none of us had ever been to Rimini, and it had all sorts

of associations for us. The most important thing was the “protocol/Protokoll” connection.

**HH:** Sun, sea and sand were important too!

**AK:** “Protokoll” because the German word suggests a document recording reality?

**DW:** It runs through all levels of time – what was said is then sent to everyone; it arises parallel to what happens, or it defines a priori an order of events.

**SK:** Yes, also as a political protocol: how something has to come to pass, how representation is constructed. It seemed to be a good word. I had suggested “Amalgam Protokoll” because there were three a’s in it, but then Helgard came up with “Rimini”.

**AK:** Because of the sun, sand and sea, or because the word has three i’s?

**HH:** “Amalgam” sounded too much like the dentist.

**DW:** Listen up, here’s the truth. The evening before, everyone except me was in a bar in Berlin. I can tell the story most accurately because I wasn’t there. A writer of occasional poetry came into the bar offering to compose love poems. My friends didn’t need a love poem, but they did need a name for the group. He couldn’t offer them that. So he composed a poem and wrote it on a receipt pad. The next day we read it as if it were an oracle – without external input our discussions weren’t going anywhere. Then someone said that if the poem wasn’t any good, we should maybe name ourselves “Herforder Quittung”. That was what was written on the receipt pad: Herforder is the name of a beer [and “Quittung” means “receipt”]. But “Quittung” also has negative connotations, in the sense of “reckoning”. Still, it became clear to us that the name had to be about forms of text – and in this context “Protokoll” is an open concept. Rimini was still free.

**AK:** Is Rimini a place of yearning?

**HH:** Rimini is a cliché.

**SK:** A place of yearning for people who don’t have much money, the first Mediterranean holiday for people in the 1950s. But Fellini too. That’s where he filmed *Amarcord*, at least – not that we knew that back then. For people like us

from Switzerland and southern Germany, the sea is a long way away. Rimini is the closest destination. It was our version of the 1980s call for a “clear view of the Mediterranean”.

**AK:** Did you think that way back then?

**SK:** It only just occurred to me now!

**DW:** At the time we were thinking about a name for our label, 250,000 people had just staged militant demonstrations against the G8 summit in Genoa. This protest had a whole new dimension. It also had an impact on the tourists who for years had been travelling to Rimini in their caravans – they suddenly had to surrender their gas bottles at the Italian border because they were potential weapons. The Living Theatre from New York, who were in Genoa, combined theatre and protest. But we realised that the theatre we were doing was more about exploring this incursion of other realities into what’s considered normal life than about taking to the barricades.

**HH:** When we finally went to Rimini years later it was quite sobering. It was teeming with greedy Russian investors, and there were those horrible parcelled-up beaches. Actually the only really exciting moment was when we were considering making a project out of the fact that there had also been a short-lived political “Rimini Protocol”. In 2004 the British geologist Colin Campbell named his proposal to help regulate the oil price after Rimini. We visited the hotel and conference rooms where this had all taken place. It would have been great if Rimini Protokoll could have done the Rimini Protocol in Rimini...

**DW:** But unfortunately Campbell was already too old and no longer keen to travel.

**AK:** What are the risks involved in the formats you use? Who knows more: the experts, the audience, or the masters of ceremony?

**HH:** You’re suggesting we bring coals to Newcastle? What we do is less about conveying knowledge than about portraying a very personal access to knowledge, and that in a very condensed way. Naturally each production also generates its own specific audiences. A work like *Zeugen*, where we dealt with the legal system, quickly became known among lawyers, who were keen to come and see it. *Karl Marx: Capital*,

*Volume One*, attracts a different audience than *Remote X* or the visit to Daimler AG for the production of *Annual Shareholders Meeting*. But we always assume our audience is intelligent and hope we'll be able to take them down unfamiliar paths. **SK:** In *Karl Marx: Capital, Volume One*, there was an older Marx expert, Thomas Kuczynski, who certainly knew more than anyone else. I've also no doubt that the Max Planck scientists in *World Climate Change Conference* know more. But the question is, what do they know more about?

**AK:** Maybe it's also a question of how they allow themselves to be affected.

**SK:** It's key to do a sort of reframing, especially when we're dealing with experts with a lot of knowledge. We approach them with a question they're not familiar with. We bring the theatre to them. Whenever I want to get somebody to take part in a project I introduce myself as a theatrical researcher rather than a director. I say to them, "Your daily work has a lot to do with theatre, doesn't it?" Whether I'm addressing call centre staff or police officers, these are always my first words. People always find a reason to see the role they play in life as a kind of theatre. All we're doing is giving them a pair of "as-if" glasses. The Congolese child soldier who hasn't been a child soldier for the last eight years gets to imagine once more that this space built by Dominic Huber<sup>1</sup> for *Situation Rooms* is his classroom. This thought process brings him back to a point where he doesn't yet know something. That makes it into an interesting game for him, and it makes it into something where the audience also feels included. It's not just a question of getting out on the street and doing it. It's a specific point of view which we seek out; there's a particular music, a specific "as-if" situation that makes it possible for both sides to play along.

**AK:** As a spectator, especially with an interactive installation such as *Situation Rooms*, you find yourself in a peculiar situation shifting between distance and empathy.

<sup>1</sup> Set designer Dominic Huber has worked with Rimini Protokoll and Stefan Kaegi on a number of productions (e.g. *Welt-Klimakonferenz*, *Situation Rooms*, *Heuschrecken*, *Airport Kids*).



**SK:** Yes. It's a step removed from the moral impulse that has been sloshing over the theatre since Schiller. We're not moralists. The way our dramaturgies work is by creating a strong pole with a particular argument or assertion, for example a victim of war. But then, seven minutes later, an arms dealer also has to come along to make sure there's no one-sided identification. He also has arguments which have to be heard. We build dramaturgical mobiles.

**HH:** It's more like chilli with chocolate – or is it too early for dessert?

**DW:** We've never had a food project...

**HH:** Our ensembles often consist of people who are actually in irreconcilable positions. So there's a constant sidestepping in terms of thoughts and feelings. In *Situation Rooms* – where we bring together 20 people whose destinies have been shaped by weapons – you have to “go along” in the truest sense of the word, even if you don't agree with what an Indian fighter pilot, for example, has to say about the advantages of drones. So instead of turning away, you continue to listen to him, and you find that immersing yourself in and understanding somebody else's logic is a very important and valuable experience after all.

**AK:** So to that extent you're moralists? Not in the sense of being moral apostles, but in the original sense of reflecting social mores.

**DW:** Yes.

**SK:** We simply want to see what's out there. In our projects, even when they're not documentary, there's no such thing as art for art's sake. Even though it's actually science fiction, *Remote X* asks important questions about the way we interact with technology.

**DW:** Theatre is a model technology that has emerged in parallel with our society. On the one hand it's an operating system of the enlightenment, but it's also a connection to ancient rituals. Between these poles we can repeatedly reposition ourselves as people to make it possible to experience not only commonalities, but differences as well; the fact that we're also strangers to each other, and have different interests and opinions.

**AK:** Compared with the “representative” action of your earlier works, these days you “build” much

more on stage: illusionary spaces, interactive communities.

**SK:** Even though we make documentary theatre, we're not merely trying to recreate what has been. We find the possibility of constructing, creating what could be, increasingly interesting, the utopia of being together for two or three, maybe even ten hours. Basically I guess it's more about providing the ingredients for what could be.

**AK:** Increasingly, as in *Situation Rooms*, you're using hyper-realistic spaces on stage to exploit a conservative aesthetic of illusion taken from film and television for the purposes of your production, which itself is a long way from illusion. Why?

**DW:** Because it's about bringing the distance between the spectator and the performer to the same point in space. As a spectator in *Situation Rooms* I'm using the same tablet that the experts have used, if you like, to leave me video messages and speak to me. And I'm in exactly the same place where they did it. I'm forced to put myself in their position, directly, in space, and to a certain extent I see things from their point of view.

**SK:** These spaces are constructed like film sets, but ultimately it's not a fiction designed to create an illusion. We don't jump in with a camera; you're aware it's artificial. We're now building something similar in Lausanne, a multimedia mausoleum, *Rooms after People*, with people who are going to die soon. But there are other very different settings too: the stage in *100% City* is completely empty apart from a carpet and a camera; in *Remote X* the whole city becomes the stage. We're currently putting the truck from *Cargo Sofia* back together for a project involving 50 artists staging scenes in the Ruhrgebiet over the course of a year.

**AK:** Is there a clear tendency emerging?

**SK:** It's more like an exploration in different directions. We're currently considering a major cycle of works with a number of venues. In terms of content many things are still open, but it's already clear that the parts will have to be as different as possible in formal terms.

**HH:** For *Adolf Hitler: Mein Kampf*, Vols. 1 & 2, we rescued the old *Capital* set from the scrapyard, and are now rehearsing with the reverse side of this gigantic bookcase – many of the elements have the instructions the stagehands needed to build and take down the set. It’s the yucky side of the set that the audience otherwise never gets to see. But even here I wouldn’t say we’re moving in a distinct direction.

**DW:** Coming up with alternatives to formats we’ve already worked in is one of the main things driving what we do.

**AK:** Is that a privilege of being a free, independent group?

**HH:** Yes, it’s a privilege to be able to experiment and think so freely!

**SK:** We’re not subject to very many institutional constraints. We don’t have to work with a particular ensemble or workshop to stage our ideas, and we get to decide the length and frequency of our productions ourselves. This means our theatre can often do more than would be possible in a municipal playhouse catering to its season ticket holders.

Translation: Michael Craig



*100% Berlin*, Konzept und Regie: Helgard Haug, Stefan Kaegi,  
Daniel Wetzel; Bühnenbild: Mascha Mazur; Premiere,  
HAU Hebbel am Ufer Berlin, 01.02.2008  
Foto: © Barbara Braun / drama-berlin.de

Andreas Klaeui

# Des explorations aux mille orientations

Entretien avec Helgard Haug,  
Stefan Kaegi et Daniel Wetzel sur les signatures  
esthétiques et conceptuelles, les lunettes  
du “comme si” et enfin la vérité vraie sur l’origine  
du nom “Rimini Protokoll”

**Andreas Klaeui :** Comment décririez-vous la signature esthétique de Rimini Protokoll ?

**Stefan Kaegi :** Idéalement, notre travail démarre par le contenu. La forme arrive ensuite. Toutefois, on peut bien entendu discerner une esthétique du point de vue du spectateur : sur des personnes qui ne sont pas sur la scène en raison de leurs compétences artistiques et sur des spectateurs qui sont impliqués de manière interactive. Ce qui imprègne certainement la plupart de nos productions des dernières années, c’est une esthétique de l’espace ouvert et clair. C’est-à-dire une esthétique où l’on ne s’assoit pas en bas dans le noir pour admirer ce que d’autres font. Mais une esthétique qui peut prendre différentes formes, comme un parcours à suivre ou une maison dans laquelle la production se déroule. Nous n’avons pas de forme spécifique comme un Bob Wilson ou d’autres metteurs en scène des années 1980 et 1990, dont l’art se définissait trop par la forme : c’est l’époque où nous nous sommes approchés du théâtre et nous nous en sommes volontairement éloignés.

**AK :** Un désir esthétique se cache-t-il derrière cette négation de la forme : la réalité dans la performance ?

**Helgard Haug :** Ce n’est pas vraiment une négation de la forme, mais davantage une volonté d’insister sur la liberté de la forme. Nous avons une écriture qui s’est esquissée très

vite. Notre approche conceptuelle en fait partie. Il s'agit toujours de savoir comment on peut, par le théâtre, traiter une question ou une supposition, une révélation ou un doute. Plus c'est direct, immédiat, mieux c'est. Nous considérons le théâtre avant tout comme un lieu de communication.

**SK :** Le désir de réalité se retrouve dans beaucoup de formes de théâtre. Mais je pense que le désir d'immédiateté est encore autre chose. Un éventail de choses à voir. Comme dans un sushi : une juxtaposition d'éléments crus.

**AK :** Tout de même roulé dans du riz ou des algues ?

**HH :** Vous n'avez encore rien mangé ?

**SK :** Oui, parfois c'est aussi de la cuisine coréenne : on doit ajouter soi-même des morceaux et décider combien de temps il faut les cuire. D'autres fois, nous sommes stricts avec le timing, mais pas avec la conduite du regard du public. Le plaisir au théâtre, c'est aussi toujours le plaisir de découvrir quelque chose. Souvent, on nous accuse de manipulation car nos pièces contiennent des directives et des questions aux spectateurs : mais nos instructions sont plutôt des offres de séduction.

**AK :** Pourtant, vous faites un travail de sélection.

**HH :** Oui, naturellement – il y a souvent de longs processus de recherche et de développement : affirmer, arranger, rejeter, recommencer...

**SK :** Nous essayons d'aménager des cadres dans lesquels le répondant est important. Par exemple, avec *Hausbesuch Europa* : quinze personnes s'assoient à une table chez quelqu'un et discutent d'une manière ludique sur le thème de l'Europe. Nous ne spécifions pas où cela se déroule : les hôtes peuvent se porter candidats. Il n'y a aucun acteur, seulement des appareils, une petite boîte qui "crache" des consignes quand on appuie sur un bouton. Ces directives structurent la durée et le contenu du scénario. Ce qui se déroule est ainsi fixé, mais on ne dit pas comment.

**HH :** Dans de telles situations, les variations et les écarts qui se révèlent sont plus passionnants qu'un résultat attendu. Dans *Hausbesuch Europa*, le cadre et le rythme sont clairement définis, mais il est évident que la soirée ne fonctionne que si les quinze participants entrent vraiment dans le jeu.

**AK:** Ce moment aléatoire caractérise une grande partie de votre travail.

**HH:** Celui qui ne recherche pas ce type de moments dans le théâtre a choisi la mauvaise forme artistique. Mais cela ne doit pas être pour autant du n'importe quoi. Ces moments peuvent être conçus de manière très précise et stricte – ils naissent toutefois de l'instant, avec les risques importants que cela implique.

**SK:** Dans chaque projet, il y a des moments où nous prévoyons que quelque chose de particulier se passe, mais comment, c'est à voir. Par exemple dans *Cargo Sofia*: un camion s'arrête sur une aire d'autoroute, cinquante spectateurs regardent dehors. On trouve peut-être là une douzaine de chauffeurs turcs et bulgares qui attendent de faire le plein, ou l'un se cuisine quelque chose, ou alors il ne se passe rien du tout et il pleut des cordes – tout est possible. C'est la liberté du regard.

**AK:** Est-ce que vous êtes en train de vous éloigner du discours dans une mise en espace théâtrale pour aller plutôt vers un théâtre interactif, avec des parcours et des installations ?

**HH:** Je ressens plutôt ça comme une sorte de mouvement de pendule. Après avoir développé *Hausbesuch Europa*, c'est-à-dire conçu, discuté pendant des semaines et fait éclore la pièce après plusieurs essais, je me suis par exemple beaucoup réjoui de pouvoir travailler de manière totalement différente pour la pièce suivante, d'écrire, de mettre en scène, de travailler avec des protagonistes choisis en se fondant sur leur biographie.

Là, le public devait, d'une manière tout à fait classique, s'asseoir sur une chaise rembourrée – la plupart du temps dans le noir. Mais il devait écouter des gens parler d'eux-mêmes. La pièce interrogeait sur la façon de traiter le fait que les droits d'auteur du livre *Mein Kampf* d'Adolf Hitler entreront dans le domaine public en janvier 2016. Les protagonistes approchent cette question selon des positions très opposées. Et l'espace où sont installés les spectateurs est clair allégoriquement parlant, pour que chacun puisse se représenter sa propre petite scène et s'interroger activement : ai-je déjà eu le livre entre les mains ? Qu'est-ce que j'en sais ? Devrais-je le lire ? Quelle histoire familiale lui est rattachée ?

**SK :** Des éléments participatifs sont apparus très tôt dans nos projets, par exemple dans *Deutschland 2*, la copie en direct d'un débat du Bundestag. Mais ce n'était pas encore interactif. Le travail sur la position du spectateur est relativement nouveau. Je crois qu'il est apparu la première fois en 2005 dans *Call Cutta*, consacrée aux centres d'appels téléphoniques intercontinentaux. Nous avons laissé beaucoup d'espace aux interrogations. Beaucoup de spectateurs ont mené le dialogue dans leur direction car ils étaient curieux et se sont laissé porter par la situation. Cela a commencé à nous intéresser. Ensuite, nous avons essayé de dévier petit à petit du cadre.

**AK :** Est-ce toujours facile de pousser le public à participer ? Ou se dit-il aussi : je vais au théâtre pour que l'on m'offre quelque chose ?

**SK :** C'est un peu une question de génération. Mais la plupart se prennent au jeu. Dans *Remote X*, par exemple, une cinquantaine de participants équipés de casque sans fil sont dirigés par une "intelligence artificielle" à travers une certaine ville ; ce qui donne lieu à un large éventail de réactions. Dans un festival comme celui d'Avignon, certains des participants n'étaient pas préparés et ont été stupéfaits. Mais la plupart participent un peu, écoutent : c'est possible. Dans ce contexte, notre travail est poreux. Bon, si on vient voir *Welt-Klimakonferenz* qui simule la conférence sur le climat et qu'on ne veut pas se voir attribuer de pays, cela ne fonctionne pas et l'on doit s'en aller – mais honnêtement, cela ne nous est encore jamais arrivé alors que nous avons eu jusqu'ici six mille personnes. Et c'est amusant de recevoir une attribution et de jouer un rôle.

**HH :** On arrive dans le rôle d'un spectateur et on glisse rapidement dans la peau du personnage principal, sans être exposé contre son gré, les autres personnes présentes jouant aussi un rôle. C'est une sorte d'accord mutuel et un espace protégé.

**AK :** Peut-il arriver qu'une soirée dérape parce que quelques participants narcissiques attirent trop l'attention ?

**HH :** Étonnamment, cela n'arrive presque jamais. Je crois que cela tient au fait que tous se métamorphosent simultanément



de spectateur en acteur – à qui devrait-on vouloir alors jouer la comédie ? Tu as parlé auparavant de *Call Cutta* : c'est une pièce entre deux personnes, l'employé d'un call center assis à Calcutta et une personne qui a acheté un billet pour une pièce de théâtre. Mais le téléphone sonne et le « client » décroche, la situation change : c'est un dialogue qui n'est pas destiné aux autres mais qui a lieu exclusivement entre deux personnes. C'est déjà presque un affront narcissique...

**SK** : Nous testons nos pièces assez rapidement sur des spectateurs. On voit vite où l'on a besoin de limites : une raison, donc, pour retrouver le cadre initial. C'est comme un assaisonnement culinaire. Écrire des pièces est pour nous comme écrire une recette : une liste d'instructions.

**HH** : Commande quelque chose, sinon nous ne sortirons plus jamais de cette image...

**AK** : Est-ce que c'est la façon dont vos pièces s'élaborent ?

**SK** : Dans *Hausbesuch Europa*, c'était effectivement le cas. L'élément principal s'est dégagé lors des essais. C'est difficile pour trois personnes de s'asseoir à un bureau et d'écrire un scénario sur ce qui n'a pas encore été expérimenté. Dans les essais, en revanche, nous savons très vite ce nous voulons développer. Et cela ne s'arrête pas à la première.

**HH** : Une autre raison pour faire du théâtre ! C'est tellement magnifique de pouvoir continuer de travailler sur des pièces. Maintenant je m'empare aussi de l'image culinaire : il faut souvent laisser la pâte lever encore. Nous comprenons comment nous pouvons développer une pièce de l'expérience que nous tirons du public.

**AK** : Est-ce que vous tombez vite d'accord les uns avec les autres ?

**SK** : Oui.

**Daniel Wetzel** : Non.

**HH** : Quoi ?

**SK** : Hm ?

**DW** : Était-ce bien la question ?

**AK** : Comment se déroule le processus de prise de décision dans le groupe ?

**HH :** Un jour, au tout début, nous avons rencontré un conseiller financier auquel nous avons expliqué notre structure de travail. Celui-ci nous a conseillé de laisser le hasard décider lorsqu'il n'y avait pas d'issue qui se dessinait au moment de prendre des décisions importantes. De lancer une pièce de monnaie plutôt que de nous étripier. C'est ce que nous faisons vraiment. Car naturellement, nous ne sommes pas souvent d'accord. Sinon, nous ne travaillerions pas ensemble.

**DW :** Les patrons, pour lesquels ce conseiller travaille, sont des mâles dominants et lancer une pièce de monnaie les rend tous égaux face au résultat. Il nous a aussi conseillé en tant qu'organisation sans hiérarchie, aux risques partagés et aux compétences diluées, et il nous a certifié que nous faisons au théâtre exactement ce qu'il aurait aussi conseillé à l'UBS.

**SK :** Il existe vraiment des formes amusantes. Nous communiquons souvent par le biais de documents en ligne. Il y a des processus de décisions parallèles qui ne sont souvent pas particulièrement démocratiques. Quand quelqu'un veut vraiment quelque chose, il ou elle triomphe... Le facteur temps est très important. Parfois, cinquante décisions que nous avons repoussées durant des semaines tombent en quelques minutes – sans doute probablement parce qu'elles étaient prémâchées, leur résultat était clair et nous ne voulions pas nous rendre ni insister. Ce sont des processus très politiques. Mais cela fonctionne, ce que je n'aurais jamais pensé il y a quinze ans ; on peut très vite se disputer. Peut-être que nous sommes tout simplement des personnes plutôt calmes.

**AK :** Est-ce que vous vous ressemblez ?

**SK :** Nous sommes très différents. Nous avons des préférences différentes. Nous nous retrouvons peut-être dans ce que nous considérons comme étant de mauvais goût. Et nous avons tous le besoin de faire de l'art qui relève de la société et qui ne se réfère pas seulement à d'autres artistes.

**HH :** Ensemble, nous pouvons très bien nous enflammer rapidement pour une idée. C'est toujours magnifique, mais quand il faut que l'idée se mette en place, nous avons souvent des visions différentes voire contradictoires et nous les poursuivons selon nos propres stratégies. Et lorsque nous regardons ensemble le résultat, nous nous rejoignons souvent sur ce qui fonctionne.

**AK:** Comment vous êtes-vous trouvés ?

**SK:** Nous avons tous étudié à Giessen, mais à des moments différents. Nous avons aussi travaillé séparément sous différents labels (Ungunstraum, Hygiene Heute). En 2000, il y a eu la possibilité de soumettre un projet au Künstlerhaus Mousonturm à Francfort. Par hasard, nous avons eu tous les trois envie de faire quelque chose avec le home pour personnes âgées à côté du centre culturel. Notre premier projet commun, *Kreuzworträtsel Boxenstopp*, est né, un projet dans lequel quatre dames octogénaires jouaient à la Formule 1.

**AK:** Saviez-vous déjà à l'époque que vous vouliez construire quelque chose ensemble ?

**HH:** Est-ce qu'on le sait maintenant ?

**SK:** Lors de *Kreuzworträtsel Boxenstopp*, pas encore. La pièce a eu du succès et nous avons reçu des invitations pour monter d'autres productions. Mais j'étais sûr que ce n'était qu'une mode qui ne durerait pas plus de deux ans, qu'ensuite le théâtre documentaire (que nous n'appelons pas comme ça) serait enterré. Entretemps, il a tellement proliféré que nous avons plutôt développé des stratégies pour nous en extraire. Ce qui a conduit notamment à la naissance des formats interactifs.

**HH:** Je crois que la raison pour laquelle cela fonctionne si bien et depuis si longtemps, c'est que nous nous sommes toujours préservés une certaine légèreté. Il n'y a aucune charte, aucun manifeste, aucune promesse. Qui collabore avec qui et où, ce sont des questions que nous traitons toujours comme si elles étaient nouvelles.

**SK:** Entretemps, nous avons abandonné le projet de faire, un jour, quelque chose de correct.

**DW:** Je me dis toujours que 2020 serait une bonne année pour que je devienne adulte.

**AK:** « Quelque chose de correct », qu'est-ce que cela signifie ? Un vrai beau Tchekhov ?

**SK:** Non, devenir grutier ! Ou entrer en politique. Je me serais bien vu en diplomate, traducteur, guide de voyages. Il existe tellement de beaux métiers.

**HH:** L'un des avantages de notre manière de travailler, c'est que nous pouvons toujours nous immerger dans de

tels mondes. On n'a peut-être pas besoin de devenir grutier soi-même si on peut faire une pièce de théâtre avec un grutier. J'avais le choix entre deux places à l'université : l'une pour étudier la biologie marine et l'autre pour les sciences théâtrales appliquées. Comme quoi, parfois, il suffit de lancer une pièce de monnaie !

**AK :** Comment êtes-vous tombés sur le nom "Rimini Protokoll" ?

**SK :** En 2002, Mathias Lilienthal, qui dirigeait le Festival Theater der Welt, a insisté pour que nous ayons un label *Deutschland 2*. À l'époque, nous travaillions dans des constellations changeantes sous nos noms de famille, ce qui n'était pas très pratique.

**HH :** Pour certains, nous étions les Wetzels, pour d'autres les Kaegis ou les Haugs. Les organisateurs de spectacles ont toujours essayé de prendre la voie la plus facile et la plus rapide en pointant l'un d'entre nous et en le considérant comme le chef..

**SK :** Nous devons absolument trouver quelque chose. Nous n'étions encore jamais allés à Rimini et nous avions des associations d'idées les plus diverses possibles, mais il fallait avant tout un lien avec Protokoll.

**HH :** Le soleil, la plage et la mer étaient aussi importants.

**AK :** Protokoll, parce que cela suggère un document transcrivant la réalité ?

**DW :** Il parcourt tous les niveaux temporels. Tout ce qui est dit sera finalement envoyé à tous. Il s'élabore parallèlement à ce qui se passe ou il définit a priori un agencement de faits.

**SK :** Oui, également comme un procès-verbal politique : comment quelque chose se déroule et comment une représentation se construit. Cela nous a semblé être une belle notion. J'avais proposé "Amalgam Protokoll", car cela contient trois "a", puis Helgard a proposé Rimini.

**AK :** A cause du soleil, de la plage et de la mer ou parce que le mot contient "i" ?

**HH :** "Amalgam" me fait trop penser à dentiste.

**DW :** Attention, c'est maintenant que vient la vérité. La veille au soir, ils étaient tous sauf moi dans un bistrot de Berlin et

comme je n’y étais pas, je suis celui qui peut vous raconter cet épisode le plus précisément possible. Un poète occasionnel est entré. Il voulait offrir un poème d’amour de sa composition. Les amis n’avaient pas besoin d’un poème d’amour, mais d’un nom de groupe, mais il ne savait pas le faire. Il a alors écrit un poème sur un carnet de reçus. Nous l’avons relu le lendemain comme un oracle – sans impulsions extérieures nos discussions n’avançaient plus. Quelqu’un a alors estimé que si le poème ne servait à rien, il fallait que nous nous appelions “Herforder Quittung” : c’est ce qui était écrit sur le carnet. Herforder est le nom d’une bière. Mais “Quittung” (reçu) avait une résonance négative. Pour nous, il était clair qu’il fallait que le nom désigne une forme de texte et dans ce contexte, “Protokoll” était un concept large. De plus, “Rimini” était encore libre.

**AK :** Est-ce que Rimini est une destination rêvée ?

**HH :** Rimini est un cliché.

**SK :** Une destination rêvée pour des gens qui avaient peu d’argent ; les premières vacances sur les bords de la Mer Méditerranée dans les années cinquante. Mais c’est aussi Fellini. Il a tourné *Amarcord* là-bas. À l’époque nous n’en savions pas grand-chose. Pour nous Suisses et Allemands du Sud, la mer est toujours très loin et Rimini est la destination la plus proche. C’était notre version de « vue dégagée sur la Mer Méditerranée ».

**AK :** A l’époque, c’est ce que vous pensiez ?

**SK :** Cela vient juste de sortir de mon esprit !

**DW :** Alors que nous cherchions notre nom, de violentes protestations rassemblant 250 000 personnes avaient lieu contre le Sommet du G8 à Gênes. Ce mouvement prenait une nouvelle dimension et même les touristes se rendant à Rimini en caravane depuis des années en subissaient les conséquences. Tout à coup, ils ont dû laisser leurs cartouches de gaz à la frontière italienne, car il pouvait s’agir d’armes potentielles. Le Living Theatre de New York était présent à Gênes où il a fait le lien entre théâtre et protestations. Et nous avons réalisé que le théâtre que nous faisons explorait davantage cette incursion des autres réalités dans la vie normale que le fait de monter au front.

**HH :** Plusieurs années plus tard, lorsque nous nous sommes

rendus à Rimini, nous avons été déçus : partout, il y avait des investisseurs russes avides et ces plages parcellisées n'importe comment. En fait ce qui était vraiment intéressant à ce moment-là, c'est que nous pensions faire un projet autour du « Protocole de Rimini » politique. Le géologue anglais Colin Campbell avait donné le nom Rimini à cette proposition qui avait pour objectif de stabiliser les prix du pétrole. Nous avons visité l'hôtel et les salles de conférence où tout avait eu lieu. Cela aurait été génial que Rimini Protokoll fasse le « Protocole de Rimini » à Rimini.

**DW :** Campbell était malheureusement déjà très vieux et il n'avait plus envie de voyager.

**AK :** Quels sont les dangers de vos formats ? Qui en sait le plus : les experts, les spectateurs ou les meneurs de jeu ?

**HH :** Vous voulez dire que nous portons de l'eau à la rivière ? Nous ne faisons pas vraiment de la transmission de savoir, mais nous aimerions un accès personnel à la connaissance, condensé. Bien sûr, chaque pièce crée son propre groupe de spectateurs. Une pièce comme *Zeugen*, dans laquelle nous nous sommes intéressés à la justice, a rapidement eu un écho auprès de juristes, qui sont venus et ont voulu voir. *Karl Marx: Das Kapital, erster Band* attire un autre public que *Remote X* ou *Hauptversammlung*, au sujet d'une assemblée générale de Daimler AG. Mais nous partons toujours de l'idée que les spectateurs sont intelligents et nous espérons pouvoir les emmener vers des sentiers inconnus...

**SK :** Dans *Karl Marx: Das Kapital, erster Band*, il y avait un expert plus âgé de Marx, Thomas Kuczynski – il en savait certainement plus que tous les autres. Les chercheurs de l'institut Max-Planck dans *Welt-Klimakonferenz* en savaient aussi davantage. Mais la question est : que savent-ils de plus ?

**AK :** C'est peut-être aussi la question de comment ils s'engagent ?

**SK :** Avec les experts qui ont beaucoup de connaissances, il est essentiel de prévoir une sorte de recadrage. Nous nous présentons auprès d'eux avec une question qu'ils ne connaissent pas. Nous leur apportons le théâtre. Lorsque je veux que quelqu'un accepte un projet, je me présente à

chaque fois en tant que spécialiste du théâtre, pas comme metteur en scène, et je dis : « votre travail quotidien a beaucoup à voir avec le théâtre ». Ce sont mes premières phrases, que ce soit dans un call center ou à la police. On trouve toujours une raison de voir le rôle que l'on joue dans la vie comme du théâtre. Nous leur remettons simplement les lunettes du “comme si”. L'enfant soldat congolais, qui n'est plus un enfant soldat depuis huit ans, imagine encore une fois que cet espace que Dominic Huber<sup>1</sup> a construit pour *Situation Rooms* est sa salle de classe. Ce processus de pensée le conduit à un endroit d'où, d'une certaine manière, il ne connaît encore rien. A lui, cela lui apporte un jeu intéressant et au public quelque chose qui le touche. Ce n'est justement pas seulement la question de sortir sur la route et de le faire. C'est un aspect spécifique que nous choisissons. Il y a une musique, une situation de “comme si” qui rend le tout jouable pour les deux parties.

**AK:** En tant que spectateur on se trouve – en particulier avec une installation interactive comme *Situation Rooms* – dans un curieux décalage entre distance et empathie.

**SK:** Oui. C'est pour s'éloigner de l'impulsion morale qui dégouline sur le théâtre depuis Schiller. Nous ne sommes pas des moralistes. Notre dramaturgie fonctionne par la création d'un pôle puissant qui affirme quelque chose : par exemple la victime de guerre. Mais il faut aussi que sept minutes plus tard le fabricant d'armes apparaisse pour qu'il n'y ait pas d'identification unilatérale. Lui aussi a des arguments qu'il faut entendre. Nous construisons des mobiles dramaturgiques.

**HH:** C'est comme du chili avec du chocolat – on n'est pas encore arrivé au dessert ?

**DW:** Nous n'avons pas encore eu de projet sur la nourriture...

**HH:** Souvent, nos ensembles rassemblent des hommes qui ne partagent pas les mêmes opinions. Pensée et sentiments s'opposent constamment. Dans *Situation Rooms* – où vingt personnes dont le destin est lié aux armes sont réunies –, nous devons aller au plus près du sens du mot “mitgehen”

1 Le scénographe Dominic Huber a collaboré à plusieurs reprises avec Rimini Protokoll et Stefan Kaegi (entre autres sur *Welt-Klimakonferenz*; *Situation Rooms*; *Heuschrecken* [“Sauterelles”]; *Airport Kids*).

[avancer ensemble], même si on n'est pas d'accord par exemple avec un pilote d'avions de combat indien qui s'explique sur les avantages des drones. Au lieu de s'en détourner, on continue à l'écouter et à s'imprégner d'une logique de pensée qui n'est pas la sienne, de la comprendre, une expérience très importante et très précieuse.

**AK:** Dans quelle mesure êtes-vous des moralistes ?  
Pas dans le sens d'apôtres de la morale, mais dans le sens originel, celui de refléter les moeurs.

**DW:** Oui.

**SK:** Nous voulons simplement voir ce qu'il se passe dehors. L'Art pour l'art n'existe pas dans nos projets, même s'ils ne sont pas documentaires. En fait, *Remote X* est de la science-fiction, même s'il pose des questions essentielles sur notre façon d'interagir avec la technologie.

**DW:** Le théâtre est un modèle de technologie, qui est apparu parallèlement à notre société. D'un côté, c'est un système d'exploitation de lumières, de l'autre, un lien avec les rites anciens. Entre ces deux pôles, nous pouvons toujours nous repositionner en tant qu'êtres humains pour expérimenter non seulement un champ commun, mais également des différences ; le fait que nous soyons aussi des étrangers l'un pour l'autre et que nous ayons des intérêts et des opinions différentes.

**AK:** Comparé aux actions représentatives de vos premiers projets, vous construisez aujourd'hui davantage sur la scène : des espaces d'illusion, des communautés interactives.

**SK:** Même si nous faisons du théâtre documentaire, nous n'essayons pas seulement de reconstituer ce qui était. Nous trouvons de plus en plus intéressante la possibilité de construire et de créer quelque chose qui a pu être. L'utopie d'une rencontre pour deux ou trois voire même dix heures. Dans le fond, il s'agit surtout de préparer des ingrédients pour ce qui pourrait être.

**AK:** De plus en plus, comme dans *Situation Rooms*, vous utilisez sur scène des espaces hyperréalistes pour exploiter une esthétique conservatrice de l'illusion tirée des films et de la télévision au



service de votre production qui est elle-même très éloignée de l'illusion. Pourquoi ?

**DW :** C'est pour ramener l'écart entre le spectateur et l'acteur au même niveau dans l'espace : dans *Situation Rooms*, en tant que spectateur, j'utilise la même tablette que les experts ont utilisée pour laisser leurs messages vidéo et pour me parler. Et je me trouve exactement là où ils l'ont fait. Je suis obligé de me mettre "à leur place" directement, spatialement et en quelque sorte, je vois les choses de leur point de vue.

**SK :** Ces espaces sont construits comme des scènes de films, mais au final, ce n'est pas une fiction créée pour faire de l'illusion : nous n'entrons pas avec une caméra, les gens savent que c'est artificiel. A Lausanne, nous construisons actuellement quelque chose de semblable, un mausolée multi-média, *Rooms After People*, avec des gens qui vont bientôt mourir. Mais nous avons également d'autres cadres : dans 100% *Ville*, la scène est vide à l'exception d'un tapis et d'une caméra ; dans *Remote X*, c'est toute la ville qui devient la scène. Actuellement, nous reconstruisons le camion de *Cargo Sofia* pour un projet avec cinquante artistes qui créeront des scènes durant une année dans la région de la Ruhr.

**AK :** Une tendance se dessine-t-elle ?

**SK :** C'est plutôt une exploration aux mille orientations. Nous réfléchissons à un important cycle d'œuvres avec plusieurs lieux. Concernant le contenu, il reste encore beaucoup de choses ouvertes, mais il est clair que dans la forme, les parties devront être les plus différentes possibles.

**HH :** Pour *Adolf Hitler: Mein Kampf, Band 1 & 2*, nous avons sauvé le vieux décor du *Capital* avant qu'il ne soit mis à la ferraille et nous répétons maintenant avec l'envers de cette gigantesque bibliothèque – sur les éléments, on trouve partout les indications dont les techniciens avaient besoin pour la construction et le démontage du décor. C'est la face "dégoûtante" d'un décor que normalement aucun spectateur ne doit jamais voir. Mais même là, je ne dirais pas que nous tendons vers une direction précise.

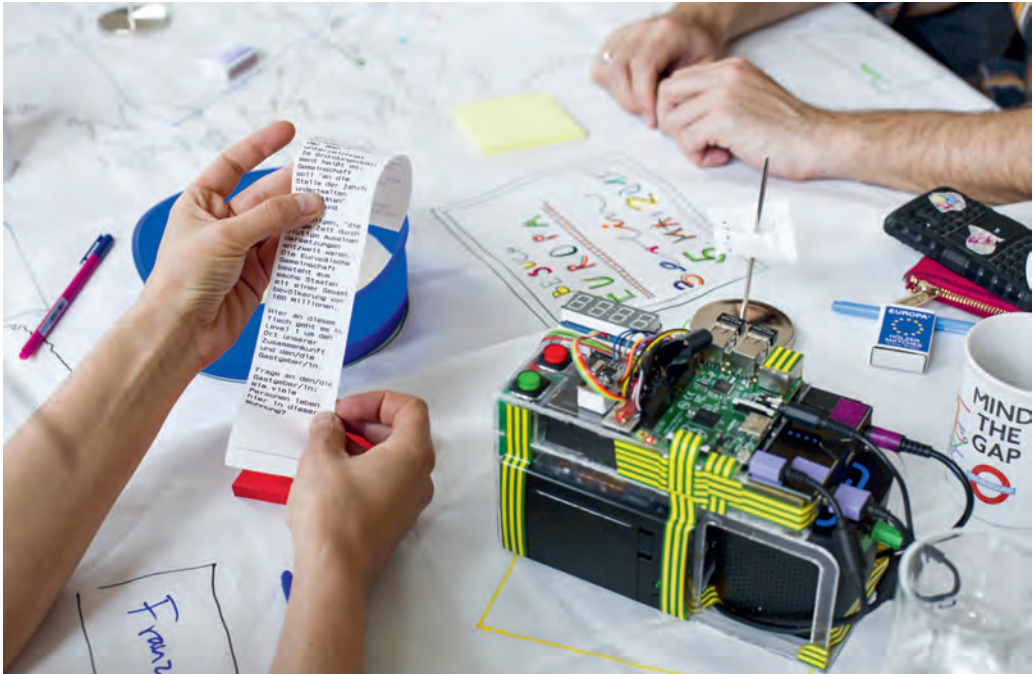
**DW :** Le contrepied des formats vers lesquels nous nous sommes déjà dirigés est l'un des principaux moteurs de notre travail.

**AK :** Est-ce que c'est le privilège d'un groupe libre ?

**HH :** Pouvoir expérimenter et penser si librement – oui, c’est un privilège !

**SK :** Nous sommes peu soumis à des contraintes institutionnelles. Nous ne sommes pas obligés de travailler avec tel ou tel ensemble ou avec des ateliers imposés pour proposer nos idées et nous pouvons décider nous-mêmes de la durée et de la fréquence de nos productions. Notre théâtre peut aller plus loin que ce qu’un théâtre municipal offre à ses abonnés.

Traduction : Dorine Kouyoumdjian



*Hausbesuch Europa*, Konzept / Skript / Regie: Helgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzel; Dramaturgie: Katja Hagedorn; Ausstattung: Belle Santos, Lena Mody; Generalprobe, Berlin, 15.05.2015  
Foto: © Pigi Psimenou

Andreas Klaeui

# Un'assidua ricerca in varie direzioni

Intervista a Helgard Haug,  
Stefan Kaegi e Daniel Wetzel sulla specificità  
estetica e concettuale, “gli occhiali del  
come se”, e finalmente la verità sull'origine  
del nome “Rimini Protokoll”

**Andreas Klaeui:** Come descrivereste la specificità  
estetica di Rimini Protokoll?

**Stefan Kaegi:** Nella fase di elaborazione di un progetto ci basiamo essenzialmente sul contenuto, mentre la forma viene plasmata su quest'ultimo e si salda strettamente con esso. Tuttavia, dalla prospettiva degli spettatori, è ovviamente possibile che venga individuata più facilmente una specificità estetica e cioè la presenza in scena di persone che non sono state scelte per le loro competenze artistiche e il coinvolgimento degli spettatori nell'azione. Un aspetto che caratterizza la maggior parte delle nostre produzioni più recenti è senz'altro un'estetica che potremmo definire della “platea aperta e illuminata”, in altre parole un'estetica in cui il pubblico non se ne sta seduto al buio ad ammirare ciò che altri eseguono e che può assumere diverse forme: ad esempio un percorso in uno spazio prestabilito o un incontro all'interno di una casa. Il nostro modo di concepire il teatro non è legato a una determinata forma, come nel caso di Bob Wilson o di altri artisti degli anni '80 e '90, ben riconoscibili da una fin troppo marcata impronta formale. In quel periodo muovevamo i primi passi nel mondo delle arti sceniche e ci siamo opposti consapevolmente a questo modo di procedere.

**AK:** Questa negazione della forma può essere forse interpretata anche come l'esigenza estetica di integrare la realtà nella performance artistica?

**Helgard Haug:** Non si tratta propriamente di una negazione della forma, intendiamo piuttosto insistere sulla libertà dai vincoli formali. Ma abbiamo sicuramente anche noi una nostra cifra estetica, che si è delineata sin dagli esordi. In primo luogo citerei l'approccio concettuale: ogni volta che creiamo una nuova produzione ci chiediamo innanzitutto come possiamo trattare una determinata questione, o formulare un'ipotesi, o presentare una scoperta, o manifestare un dubbio con i mezzi espressivi del teatro e nel modo più schietto e immediato possibile. Per noi il teatro è soprattutto uno spazio comunicativo.

**SK:** L'esigenza di integrare aspetti della realtà accomuna varie forme teatrali, la ricerca dell'immediatezza espressiva penso che implichi qualcosa di diverso: un ventaglio di prospettive differenti. È come il sushi: una varietà di cibi crudi l'uno accanto all'altro.

**AK:** Però avvolti nel riso o in fogli di alghe?

**HH:** Non avete ancora mangiato?

**SK:** Sì, a volte il nostro lavoro può essere paragonato alla cucina coreana: ognuno decide cosa metterci dentro e stabilisce per quanto tempo deve cuocere. In altre produzioni siamo invece estremamente rigorosi per quanto riguarda la tempistica, mentre lasciamo più aperto il modo di guidare lo sguardo degli spettatori. Il bello del teatro sta proprio nel piacere della scoperta. Spesso ci viene rinfacciato di manipolare il pubblico, perché nelle nostre produzioni impartiamo istruzioni e poniamo domande, ma le nostre istruzioni sono paragonabili più che altro alle *avances* di un approccio seduttivo.

**AK:** Però fate anche delle scelte.

**HH:** Sì, certo. Alla base dei nostri progetti c'è spesso un lungo processo di ricerca e di elaborazione durante il quale avanziamo ipotesi, effettuiamo delle scelte, scartiamo delle opzioni, ricominciamo da capo...

**SK:** Cerchiamo di creare delle situazioni in cui i nostri interlocutori hanno un'importanza centrale. In *Hausbesuch Europa*, ad esempio, 15 persone si ritrovano a casa di qualcuno e discutono in modo giocoso sull'Europa. Non siamo noi a stabilire i luoghi d'incontro: chiunque sia interessato a ospitare il progetto può candidarsi. Non ci sono interpreti,

solo un arnese munito di un pulsante che “espelle” delle domande, grazie alle quali il dibattito viene orientato e strutturato sul piano del contenuto e della durata. Lo svolgimento è predefinito a grandi linee, ma non ciò che avviene di preciso nel corso della serata.

**HH:** In progetti come questo le variazioni e le divergenze sono molto più interessanti rispetto a un risultato prestabilito. Nel caso di *Hausbesuch Europa* il contesto e il ritmo sono definiti in modo chiaro, ma è evidente che la serata funziona solo se i 15 partecipanti si lasciano coinvolgere nel gioco.

**AK:** Questo aspetto d’imprevedibilità contraddistingue molti dei vostri lavori?

**HH:** Chi non cerca proprio questo nel teatro ha scelto la forma artistica sbagliata. Ma non bisogna confonderlo con l’arbitrarietà. Un progetto può essere concepito in modo molto preciso e rigoroso, la mia pretesa sarebbe però sempre che esso prenda forma con un alto tasso di rischio nell’immediatezza del suo svolgimento.

**SK:** In ogni progetto ci sono delle parti in cui stabiliamo che debba succedere una determinata cosa, ma come ciò si verifica rimane aperto. Ad esempio in *Cargo Sofia* un furgone si ferma in un’area di servizio. Cinquanta spettatrici e spettatori danno un’occhiata fuori e vedono forse dodici autisti turchi e bulgari che aspettano il diesel oppure uno di loro si cucina qualcosa oppure non succede niente e piove a catinelle. Tutto è possibile. Viene lasciato spazio alla libertà di osservazione.

**AK:** Vi state tendenzialmente allontanando da un approccio discorsivo inserito in una situazione teatrale verso la creazione di percorsi installativi e interattivi?

**HH:** Per me è piuttosto come l’oscillazione di un pendolo. Dopo avere discusso per settimane il concetto di *Hausbesuch Europa* e concretizzato il progetto nell’ambito di numerose fasi pilota, ora per la prossima produzione sono molto contenta di poter lavorare in modo completamente diverso: scrivere ed elaborare un progetto di regia, lavorare con una scelta di protagonisti sulla base delle loro biografie. Il pubblico se ne starà comodamente seduto in poltrona, per la maggior parte del tempo effettivamente al buio. Ma ascolterà persone che parlano di sé. Il progetto si interroga su come

ci si debba porre di fronte al fatto che a partire dal gennaio del 2016 i diritti d'autore del libro *Mein Kampf* di Adolf Hitler saranno di dominio pubblico. I protagonisti affronteranno la questione da angolazioni divergenti e in questo caso la platea diventa idealmente “aperta e illuminata”, nel senso che ognuno potrà salire sul proprio palcoscenico immaginario e chiedersi: ho già avuto fra le mani questo libro? Cosa so? Dovrei leggerlo? Quale vicenda familiare vi è legata?

**SK:** Già nei nostri primi progetti, ad esempio in *Deutschland 2*, che è una riproduzione dal vivo di un dibattito del parlamento tedesco, si potevano riscontrare elementi partecipativi, benché non ancora propriamente interattivi. Il lavoro incentrato sulla posizione degli spettatori è effettivamente nuovo. Credo che questa dimensione sia emersa per la prima volta nel 2005, con il progetto sui call center intercontinentali *Call Cutta*. In questo caso abbiamo lasciato ampio spazio alle domande del pubblico. Molti spettatori e spettatrici hanno indirizzato il dialogo nella direzione che volevano, perché erano curiosi, perché si sono immedesimati nella situazione. Questo aspetto ha iniziato a interessarci. Successivamente abbiamo tentato di inserire delle piccole variazioni rispetto all'impianto prestabilito.

**AK:** È sempre facile riuscire a fare partecipare il pubblico? O ci sono persone che si aspettano solo che a teatro venga loro mostrato qualcosa?

**SK:** In parte è una questione generazionale. Ma la maggioranza delle persone è disposta a lasciarsi coinvolgere. Nel caso di *Remote X* - in cui gruppi di 50 partecipanti vengono teleguidati per le vie di una determinata città dalla voce di un'“intelligenza artificiale” che sentono in cuffia - le reazioni sono molto diverse. Nell'ambito di un festival come quello di Avignone alcuni partecipanti erano impreparati e in un primo momento sono rimasti allibiti. Ma la maggior parte ascolta e segue il percorso almeno per un po'. È possibile. In questo senso i nostri progetti sono flessibili. Beh, se qualcuno intendesse partecipare alla nostra “simulazione” della Conferenza mondiale sul clima (*Welt-Klimakonferenz*) e non accettasse che gli venga assegnata una nazione ovviamente non potrebbe funzionare e dovrebbe andarsene, ma a dire il vero non ci è mai capitato, nemmeno con un pubblico di 6000 persone. È divertente vedersi assegnare un compito e recitare un ruolo.

**HH:** Si entra in sala nel ruolo di spettatore e ci si ritrova rapidamente nel ruolo di protagonista, senza doversi esporre contro la propria volontà. Il fatto che anche tutte le altre persone presenti in sala partecipino attivamente è una specie di convenzione e rappresenta anche una protezione.

**AK:** Può succedere che una serata sfugga di mano perché alcuni dei partecipanti si pongono al centro dell'attenzione in modo narcisistico?

**HH:** Stranamente non succede quasi mai. Credo che dipenda dal fatto che tutti si trasformano contemporaneamente da spettatori in partecipanti. Davanti a chi ci si potrebbe dunque mettere in mostra? Prima hai fatto riferimento a *Call Cutta*. Questa produzione coinvolge solo due persone: un impiegato o un'impiegata di un call center di Calcutta e una persona che si è procurata un biglietto per uno spettacolo teatrale. Quando il telefono squilla e il "cliente" risponde la situazione cambia, tramutandosi in un dialogo che non viene rappresentato davanti a un pubblico, ma si svolge esclusivamente fra queste due persone. In pratica è quasi un'offesa al narcisismo...

**SK:** Mettiamo relativamente presto alla prova le nostre produzioni con il pubblico. In questo modo possiamo capire rapidamente dove è necessario porre dei limiti oppure trovare il motivo per rientrare nei margini prestabiliti. È come condire una pietanza. Per noi la fase di scrittura di una produzione teatrale è paragonabile a scrivere una ricetta: una lista di istruzioni per l'uso.

**HH:** Ordina qualcosa, altrimenti non usciamo più da questa metafora culinaria...

**AK:** È in questo modo che create le vostre produzioni teatrali?

**SK:** Nel caso di *Hausbesuch Europa* è stato così. La produzione è stata elaborata essenzialmente durante la fase pilota con il pubblico. È difficile sedersi in tre attorno a un tavolo e mettere per iscritto le idee per qualcosa che non si è ancora potuto sperimentare. Invece nella fase pilota riusciamo a reperire molto in fretta quali aspetti vogliamo portare avanti. Questo processo non giunge al termine con la prima rappresentazione.

**HH:** Un altro motivo per fare teatro! È fantastico poter



approfondire l'elaborazione dei nostri lavori. Adesso ricorro anch'io alla metafora culinaria: spesso l'impasto deve avere il tempo di lievitare. L'esperienza con un pubblico ci permette di capire in che modo possiamo sviluppare ulteriormente una determinata produzione.

**AK:** Riuscite a mettervi d'accordo velocemente?

**SK:** Sì.

**Daniel Wetzel:** No.

**HH:** Cosa?

**SK:** Ehm?

**DW:** Qual era esattamente la domanda?

**AK:** Come si svolge la procedura decisionale all'interno del vostro gruppo?

**HH:** Quando muovevamo i primi passi, una volta a Zurigo abbiamo incontrato un consulente per banche e gli abbiamo spiegato il nostro modo di lavorare. Durante le fasi cruciali dell'iter decisionale, nel caso in cui la discussione dovesse bloccarsi, prima di accanirsi gli uni contro gli altri, ci ha consigliato di lasciare decidere al caso lanciando una moneta. Ed è proprio quello che facciamo realmente, perché succede molto spesso che non la pensiamo allo stesso modo. Altrimenti non avremmo bisogno di collaborare.

**DW:** I comitati esecutivi con i quali lavora questo consulente sono composti in prevalenza da "capibranco" e l'esito del lancio della moneta li mette tutti sullo stesso piano rispetto alla decisione da prendere. Ci ha offerto la sua consulenza anche riguardo alla nostra organizzazione - struttura non gerarchica, condivisione dei rischi e ripartizione flessibile dei compiti - e ci ha attestato che in ambito teatrale facciamo esattamente quello che consiglierebbe anche a un istituto bancario come l'UBS.

**SK:** A volte il nostro modo di procedere è divertente. Comuniciamo perlopiù tramite documenti online. E spesso si sviluppano iter decisionali paralleli, non propriamente democratici. Se qualcuno di noi vuole con convinzione una cosa, di regola riesce a ottenerla... Anche le scadenze giocano un ruolo importante. A volte riusciamo a prendere in pochi minuti cinquanta decisioni che ci trascinavamo da settimane, probabilmente perché il risultato era già chiaro da tempo, ma nessuno di noi voleva cedere o insistere. Sono

procedimenti altamente politici. Ma funzionano. Quindici anni fa non avrei creduto che fosse possibile: è molto facile litigare e giungere a una rottura. Forse siamo semplicemente dei tipi tranquilli.

**AK:** Vi assomigliate?

**SK:** A dire il vero siamo molto diversi e non abbiamo nemmeno le stesse preferenze. Forse però ci lega l'opinione comune su ciò che va considerato di cattivo gusto. E tutti e tre abbiamo l'esigenza di creare un'arte che abbia una rilevanza sociale e non si limiti a rifarsi ad altri artisti.

**HH:** Ci entusiasmiamo tutti e tre molto in fretta per un'idea ed è sempre un momento fantastico; quando passiamo alla fase di concretizzazione spesso abbiamo invece visioni divergenti o addirittura diametralmente opposte e seguiamo strategie individuali. Ma alla fine, quando valutiamo il risultato, siamo perlopiù d'accordo su quali aspetti di un progetto funzionano.

**AK:** Come vi siete incontrati?

**SK:** Abbiamo studiato tutti e tre a Giessen, ma in periodi differenti, e abbiamo anche lavorato separatamente, nei gruppi Ungunstraum e Hygiene Heute. Nel 2000 si è presentata l'opportunità di inoltrare un progetto al Künstlerhaus Mousonturm di Francoforte. Per caso a tutti e tre sarebbe piaciuto fare qualcosa con la casa di riposo che si trovava nelle immediate vicinanze del centro artistico. E proprio da questa idea è nato il nostro primo progetto comune: *Kreuzworträtsel Boxenstopp*, in cui quattro signore sull'ottantina si sono cimentate con la Formula 1.

**AK:** Vi è stato subito chiaro che volevate costruire qualcosa insieme?

**HH:** Lo siamo adesso?

**SK:** Durante la realizzazione di *Kreuzworträtsel Boxenstopp* in ogni caso non ci era ancora chiaro. La pièce ebbe successo e ricevemmo inviti per altre produzioni. Ma ero convinto che questa euforia non sarebbe durata più di due anni, dopodiché il cosiddetto teatro documentaristico (che noi non chiamavamo così) sarebbe stato seppellito. Nel frattempo il fenomeno è dilagato a tal punto che ora stiamo

cercando delle strategie per abbandonare questo ambito, ad esempio sperimentando format interattivi.

**HH:** Credo che la ragione per la quale la nostra collaborazione funziona da così tanto tempo sia che abbiamo sempre mantenuto una certa leggerezza. Non abbiamo statuti, né un manifesto e nessun tipo di promessa di impegno. Negoziamo di volta in volta chi collabora con chi e dove.

**SK:** Ma ormai abbiamo gettato alle ortiche il progetto di fare qualcosa di serio nella vita.

**DW:** Io credo sempre che diventerò adulto nel 2020.

**AK:** Cosa intendete con “qualcosa di serio”?

Un bel Čechov?

**SK:** No, fare il conducente di gru! O intraprendere una carriera politica. Oppure seguire la vocazione per il servizio diplomatico o fare il traduttore o la guida turistica. Ci sono tante belle professioni.

**HH:** Un vantaggio del nostro modo di lavorare è che possiamo immergerci in ognuno di questi universi. Forse non è necessario diventare gruista se è possibile realizzare un progetto con un gruista. Io avrei avuto la possibilità di studiare Biologia marina o Scienze teatrali applicate – a volte bisogna lanciare una moneta!

**AK:** Come avete scelto il nome “Rimini Protokoll”?

**SK:** Nel 2002 il direttore del festival itinerante Theater der Welt, Mathias Lilienthal, ci aveva invitati con *Deutschland 2* e insisteva affinché dessimo un nome al nostro gruppo. In quel periodo lavoravamo in aggregazioni variabili e ci firmavamo unicamente con i nostri cognomi, il che non si è rivelato molto pratico.

**HH:** Per alcuni eravamo i Wetzels, per altri i Kaegi e per altri ancora gli Haug. Gli organizzatori hanno sempre cercato di semplificare scegliendo uno di noi come capo...

**SK:** Dovevamo quindi assolutamente trovare un nome. Nessuno di noi era mai stato a Rimini e vi associava svariate connotazioni. Ma ci sembrava importante soprattutto l'abbinamento con “Protokoll”.

**HH:** Però anche il sole, la spiaggia e il mare erano importanti!

**AK:** “Protokoll” perché suggerisce una trascrizione della realtà?

**DW:** Il concetto di “protocollo”, quindi di verbale, attraversa varie dimensioni temporali: ciò che è stato detto viene trascritto e poi inviato a tutti, il verbale viene stilato nel momento in cui si svolge un determinato avvenimento ma al contempo struttura a priori quanto accaduto.

**SK:** Sì, e poi c'è anche il protocollo politico, cioè le norme che regolano i cerimoniali pubblici. Ci sembrava un bel concetto. Io proposi “Amalgam Protokoll”, perché conteneva tre “a”. A quel punto Helgard propose “Rimini”.

**AK:** Per il sole, la spiaggia e il mare o perché contiene tre “i”?

**HH:** “Amalgam” mi faceva pensare troppo al dentista.

**DW:** Attenzione, adesso vi racconto la verità: una sera tutti, tranne me, si trovavano in una bettola di Berlino e siccome non ero presente posso raccontare la storia in modo più preciso. A un certo punto entrò un poeta d'occasione che vendeva poesie d'amore. Ai colleghi però non serviva una poesia d'amore, ma un nome per il proprio gruppo e in questo lui non poteva aiutarli. «Allora scrivi una poesia». E lui la scrisse su un taccuino per le ricevute. Il giorno seguente la leggemo come un oracolo, dato che tutte le nostre discussioni senza impulsi esterni si erano arenate. Qualcuno sostenne che se la poesia non serviva a niente forse avremmo dovuto chiamarci “Herforder Quittung”, che era quanto si leggeva sull'intestazione del taccuino per le ricevute. Herforder è una birra ma “Quittung”, che significa “ricevuta”, ci sembrava troppo negativo, proprio come “Abrechnung”, che può significare anche “resa dei conti”. In ogni caso in quel momento ci fu chiaro che il nostro nome doveva avere a che fare con forme testuali e in questo contesto “Protokoll” è un concetto polisemico. E il termine “Rimini” era ancora libero.

**AK:** Rimini è un luogo che fa sognare?

**HH:** Rimini è un cliché.

**SK:** Incarna i sogni delle persone con pochi soldi; è il luogo delle prime vacanze sulla costa del Mediterraneo negli anni Cinquanta. Però è anche il luogo in cui Fellini ha girato *Amarcord*, ma a quel tempo non lo sapevamo ancora. Per noi svizzeri e tedeschi del sud il mare è sempre molto lontano, Rimini è la destinazione più vicina. Era la nostra interpretazione di «vista libera sul Mediterraneo».

**AK:** Era questo a cui vi faceva pensare “Rimini”?

**SK:** Mi è venuto tutto in mente adesso!

**DW:** Quando stavamo cercando un nome per il nostro gruppo, erano appena iniziate le violente proteste contro il G8 di Genova che coinvolsero oltre 250 000 persone. Questi movimenti di protesta assunsero una dimensione mai vista ed ebbero conseguenze anche per i turisti diretti a Rimini con le loro roulotte, i quali furono obbligati a lasciare alla dogana con l’Italia le loro bombole a gas perché potevano potenzialmente essere usate come armi. Giunse a Genova addirittura il Living Theatre di New York per unire, una volta di più, teatro e protesta. A questo punto ci siamo detti che il nostro modo di fare teatro, piuttosto che “salire sulle barricate”, intende esplorare l’irruzione di altre realtà in quella che viene considerata “vita normale”.

**HH:** Quando, diversi anni dopo, ci siamo recati a Rimini è stata una delusione: dappertutto avidi investitori russi e le spiagge parcellizzate in modo assurdo. È stato entusiasmante solo il momento in cui ci siamo ricordati che, seppur per poco tempo, qui aveva avuto luogo un vero e proprio «Rimini-Protokoll» politico e abbiamo dunque pensato di realizzare un progetto incentrato sulla proposta avanzata nel 2004 dal geologo inglese Colin Campbell per contribuire a regolare il prezzo del petrolio e denominata appunto «Rimini-Protokoll». Abbiamo visitato l’albergo e gli spazi che ospitarono il congresso nel quale Campbell presentò la sua proposta e sarebbe stato fantastico se noi di Rimini Protokoll avessimo potuto riprodurre a Rimini una nuova versione del «Rimini-Protokoll»...

**DW:** Campbell però era già troppo vecchio e non se la sentiva più di viaggiare.

**AK:** Quali rischi comportano format come i vostri?  
Chi ne sa di più: le esperte e gli esperti, il pubblico o chi tiene le fila delle produzioni?

**HH:** Intende dire che è come portare acqua al mare? Non siamo propriamente interessati a trasmettere sapere quanto piuttosto a mostrare – in modo estremamente sintetico – un varco molto personale di accesso a un determinato sapere. Di conseguenza ogni produzione attira un pubblico differente. Ad esempio nel caso di *Zeugen [Testimoni]* – un progetto in cui ci siamo cimentati con il sistema giudiziario

– nell’ambiente dei giuristi si è sparsa rapidamente la voce e in molti hanno voluto venire a vedere lo spettacolo. Un progetto come *Karl Marx: Das Kapital, erster Band* attira un altro tipo di pubblico rispetto a *Remote X* o all’assemblea generale della Daimler AG (*Hauptversammlung*). Partiamo sempre dal presupposto che gli spettatori siano persone intelligenti e speriamo di riuscire a guidarli su sentieri non battuti...

**SK:** In *Karl Marx: Das Kapital, erster Band* c’era un anziano signore esperto di Marx, Thomas Kuczynski, che ovviamente ne sapeva più di tutti gli altri. E anche le ricercatrici e i ricercatori dell’istituto Max-Planck che hanno collaborato al nostro progetto incentrato sulla Conferenza mondiale sul clima – *Welt-Klimakonferenz* – direi senza esitare che hanno una conoscenza più approfondita. Ma la questione è proprio questa: cosa sanno di più?

**AK:** Si tratta forse anche di scoprire come si lasciano coinvolgere?

**SK:** In particolare nel caso di esperti con un’ampia conoscenza è determinante inquadrali nel nuovo contesto. Li avviciniamo al teatro rivolgendoci a loro con una domanda inconsueta. Ogni volta che volevo convincere qualcuno ad aderire a un progetto mi presentavo come specialista in Scienze teatrali anziché come regista e gli dicevo: «La Sua vita quotidiana ha molto a che fare con il teatro.» Era la mia prima frase con chiunque, in un call center come in una stazione di polizia. Si trova sempre un motivo per paragonare al teatro il ruolo che si gioca nella vita. Noi ci limitiamo a porgere ai nostri interlocutori “gli occhiali del come se”. Ad esempio, in *Situation Rooms*, il bambino soldato del Congo, che ormai da otto anni non è più un bambino soldato, accetta di immaginarsi che lo spazio scenografico costruito da Dominic Huber<sup>1</sup> sia di nuovo la sua aula scolastica. Questa astrazione gli consente, in un certo senso, di rivivere il suo passato, di ritornare al punto in cui non sapeva ancora cosa sarebbe successo in seguito. Ciò rende la partecipazione interessante per lui e il pubblico si sente coinvolto. Non si tratta semplicemente di uscire in strada ed esibirsi, scegliamo piuttosto un’angolazione specifica, una musica, ricreiamo una determinata

<sup>1</sup> Lo scenografo Dominic Huber ha collaborato a più riprese con Rimini Protokoll e Stefan Kaegi (ad esempio per *Welt-Klimakonferenz*, *Situation Rooms*, *Heuschrecken*, *Airport Kids*).

situazione che renda possibile la partecipazione per le due parti coinvolte.

**AK:** Come spettatore ci si ritrova – in particolare in un’installazione interattiva come *Situation Rooms* – in una strana posizione di continuo dislocamento fra empatia e distacco.

**SK:** Sì, ci discostiamo di un passo dall’impulso morale che, da Schiller in poi, si riversa sul teatro come una salsa. Non siamo dei moralisti. I nostri concetti drammaturgici si basano su una posizione forte – ad esempio una vittima di guerra – che sostiene un determinato punto di vista, ma sette minuti più tardi anche il fabbricante di armi deve poter esporre le proprie ragioni, in modo da evitare un’identificazione univoca da parte del pubblico. Le nostre produzioni sono come sculture mobili.

**HH:** O piuttosto come il cioccolato al peperoncino – Ma non siamo ancora giunti al dessert?

**DW:** Finora non abbiamo mai realizzato un progetto incentrato sul cibo...

**HH:** Spesso i nostri ensembles sono costituiti da persone che sostengono posizioni incompatibili. Quindi pensiero e sentimento oscillano continuamente da una parte all’altra. Nel caso di *Situation Rooms* – che riunisce 20 destini legati alle armi – si è letteralmente obbligati a seguirli lungo un percorso prefissato: anche se ad esempio non si è d’accordo con quello che dice un pilota di caccia indiano sui vantaggi dei droni, si continua ad ascoltarlo invece di distogliere l’attenzione. È molto importante riuscire ad immergersi in una logica di pensiero diversa dalla propria e cercare di capirla.

**AK:** Dunque si potrebbe dire che siete dei moralisti, non tanto nel senso di “paladini della morale” ma nel senso originario del termine, in quanto riflettete sui valori morali.

**DW:** Sì.

**SK:** Vogliamo osservare cosa succede nel mondo là fuori. L’Art pour l’art non rientra nei nostri progetti, nemmeno in quelli non strettamente documentaristici. *Remote X*, ad esempio, è propriamente un progetto fantascientifico, ma al contempo pone delle domande fondamentali sul nostro modo di interagire con la tecnologia.

**DW:** Il teatro stesso è un modello di tecnologia costituitosi parallelamente alla nostra società. Da un lato è un “sistema operativo” dell’Illuminismo e dall’altro si riallaccia a riti ancestrali. In quanto esseri umani oggi possiamo posizionarci costantemente in questa dialettica e rendere tangibili non solo gli aspetti che abbiamo in comune, ma soprattutto le differenze, il fatto che siamo anche estranei gli uni agli altri, che abbiamo opinioni e interessi divergenti.

**AK:** In confronto alle modalità rappresentative dei vostri lavori precedenti oggi “costruite” maggiormente sul palcoscenico: dei luoghi fittizi o delle comunità interattive, ad esempio.

**SK:** Anche se il nostro è un teatro documentaristico, cerchiamo sempre di non limitarci a riprodurre eventi passati. Ci interessiamo sempre di più alla possibilità di costruire o creare ciò che potrebbe verificarsi, ad esempio l’utopia di un momento di condivisione per due, tre o forse anche dieci ore. In effetti si tratta di preparare gli ingredienti per ciò che potrebbe accadere.

**AK:** Sempre più spesso, per esempio in *Situation Rooms*, ricorrete a spazi scenici iperrealistici mettendo al servizio delle vostre produzioni, che di per sé sono molto lontane dall’illusione, una tradizionale estetica dell’illusione come nel cinema o alla tv. Perché?

**DW:** Perché si tratta di ricondurre allo stesso punto nello spazio il divario fra spettatori e interpreti: in *Situation Rooms*, nel ruolo di spettatore, utilizzo in pratica gli stessi tablet che gli esperti hanno impiegato per lasciarmi dei messaggi video e parlarmi. E mi ritrovo esattamente nei luoghi dove lo hanno fatto, mi calo in modo immediato nei loro panni, anche sul piano spaziale, e vedo le cose per così dire dal loro punto di vista.

**SK:** Gli spazi sono costruiti come il set di un film, ma a dire il vero lo scopo di questa finzione non è quello di creare illusione: non vi entriamo con la videocamera, si sa che sono artificiali. A Losanna attualmente stiamo costruendo qualcosa di simile, una sorta di mausoleo multimediale (*Rooms After People*) con persone che stanno per morire. Ma ci sono anche altri modelli scenografici: nel caso di *100% Città* il



palcoscenico è vuoto, ad eccezione di un tappeto e di una videocamera; in *Remote X* un'intera città si trasforma in palcoscenico. Stiamo anche ricostruendo il furgone di *Cargo Sofia* per un progetto nel quale cinquanta artiste e artisti, nell'arco di un anno, creeranno delle scene nella regione della Ruhr.

**AK:** C'è una direzione dominante che si sta delineando?

**SK:** La nostra è piuttosto un'assidua ricerca in varie direzioni. Stiamo pensando a una serie di spettacoli in collaborazione con diversi teatri. Per quanto riguarda i contenuti molto è ancora aperto, ma è già chiaro per noi che le varie parti dovranno differenziarsi il più possibile sul piano formale.

**HH:** Per il progetto *Adolf Hitler: Mein Kampf, Band 1 & 2* abbiamo salvato la scenografia di *Karl Marx: Das Kapital, Erster Band* dalla rottamazione e abbiamo integrato nelle prove la parte posteriore di questa gigantesca libreria, sulla quale sono riportate le indicazioni che servivano ai tecnici di scena per il montaggio e lo smontaggio; è il "lato B" di una scenografia, che normalmente il pubblico non vede. Anche in questo caso non direi che ci stiamo muovendo in una direzione ben precisa.

**DW:** La ricerca continua di alternative ai format che abbiamo sperimentato in precedenza è il motore che alimenta il nostro lavoro.

**AK:** È il privilegio di un gruppo indipendente?

**HH:** Sì, avere tutta questa libertà di sperimentare e pensare è un privilegio!

**SK:** Siamo poco condizionati da costrizioni istituzionali. Non dobbiamo realizzare le nostre idee con una determinata compagnia o con determinate officine e siamo anche liberi di stabilire la durata e la frequenza degli spettacoli. In questo modo il teatro può andare più lontano rispetto a quanto potrebbe proporre ai suoi abbonati un teatro municipale.

Traduzione: Paola Gilardi

Thomas Oberender

# The Audience Takes Over

Narrative Spaces und Artists' Games –  
Rimini Protokoll geht  
neue Wege des Erzählens

Abstract  
Résumé  
Riassunto

91–102



*Situation Rooms*, Konzept / Skript / Regie: Helgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzel; Szenografie: Dominic Huber / blendwerk; Generalprobe, Ruhrtriennale, Turbinenhalle Bochum 22.08.2013  
Foto: © Jörg Baumann / Ruhrtriennale

### Abstract

Rimini Protokoll productions such as *Situation Rooms* and *Home Visit Europe* have given rise to a new form of work based on special localities. Rather than serving the usual function of a set, the localities are actors in their own right. They have generative power: in effect they provide a fixed framework, with minimal features and rules, that makes the audience into co-actors. Rimini Protokoll uses a narrative space such as the one in *Situation Rooms* to create a performative installation, which instead of closed performances generates open “situations”, deregulated presentation formats in which the audience’s relationship to the mise-en-scène essentially takes the form of a dialogue. Instead of observing something, the spectators step into what is being observed and thus co-create it. The traditional work has been superseded by an invasive process. The action of *Home Visit Europe* exploits a real living room situation, creating a group of team players around a table whose biographies and decisions in the game render the theme of Europe tangible and compelling. In these localities, the narrative is not a commodity served up to be consumed; it’s the result of a joint, playful process of creation.

### Résumé

Des œuvres comme *Situation Rooms* ou *Hausbesuch Europa* de Rimini Protokoll ont donné naissance à une forme de création qui repose sur des lieux particuliers. Ceux-ci ne montrent rien, comme c’est la règle avec un décor de théâtre, mais portent sur eux-mêmes. C’est l’invention des lieux générateurs. Des lieux qui jouent. Dans ces espaces, les visiteurs, soumis à des directives et des règles minimales, deviennent des protagonistes. Dans *Situation Rooms*, par exemple, à travers un espace narratif, Rimini Protokoll construit une installation, une performance, qui au lieu de générer une représentation théâtrale fermée crée des situations ouvertes, c’est-à-dire des formats de représentation dérégulés dans lesquels le rapport du public à la mise en scène devient dialogue. Au lieu de regarder quelque chose, les visiteurs entrent dans ce qu’il y a à regarder et le vivent simultanément. Le processus invasif remplace l’œuvre traditionnelle. Le jeu de *Hausbesuch Europa* se situe dans un vrai salon, afin que les protagonistes présentent et jouent le thème de l’Europe à travers leurs propres biographies et leurs prises de décision sur scène. Dans ces lieux, la narration n’est pas un bien à consommer tel quel, quelque chose de prévu, mais le résultat d’une création commune.

### Riassunto

Produzioni come *Situation Rooms* o *Hausbesuch Europa* di Rimini Protokoll hanno dato origine a una forma teatrale basata su luoghi particolari, ai quali non viene attribuita una mera funzione scenografica. Questi spazi scenici svolgono un ruolo attivo o, per la precisione, hanno il potere generativo di tramutare le spettatrici e gli spettatori in partecipanti grazie a un set prestabilito e ridotto al minimo di attrezzatura e direttive. Nel caso di *Situation Rooms* Rimini Protokoll ricorre ad esempio a uno spazio narrativo per realizzare un'installazione performativa che non genera una serie di spettacoli teatrali chiusi ma "situazioni" aperte, cioè format deregolati, nei quali il rapporto del pubblico con la messinscena è essenzialmente dialogico. Anziché limitarsi ad osservare, le spettatrici e gli spettatori si immergono nell'universo che osservano contribuendo al contempo a crearlo. La produzione artistica tradizionale viene sostituita da una procedura invasiva. *Hausbesuch Europa* si serve invece di una reale situazione d'incontro in un appartamento per dare vita a una sorta di gioco di società in cui i partecipanti, seduti attorno a un tavolo, parlano dell'"Europa" rendendo tangibile questa tematica attraverso le loro biografie e le decisioni che prendono durante il gioco. In entrambi i luoghi la narrazione non è un bene da consumare in modo passivo, qualcosa di predefinito, ma il risultato di una creazione collettiva e ludica.

Thomas Oberender

# The Audience Takes Over

Narrative Spaces und Artists' Games –  
Rimini Protokoll geht  
neue Wege des Erzählens

Arbeiten wie *Situation Rooms* oder *Hausbesuch Europa* von Rimini Protokoll haben eine Werkform hervorgebracht, die, wie auch ihre Titel sagen, auf einer besonderen Örtlichkeit beruhen. Ihre szenischen Einrichtungen dienen zu nichts, wie dies in der Regel ein klassisches Theaterbühnenbild tut, sondern generieren Situationen, zugespitzt: Sie handeln selbst. Es sind Erfindungen generativer Orte, die eine Handlung nicht aufnehmen, sondern hervorbringen. Was hier während dieser Arbeiten zu erleben ist, kommt nicht durch die Durchführung einer vorbereiteten Aufführung zustande, obgleich das Geschehen in hohem Masse auf strikten Verabredungen und klaren Regeln beruht. Eher als eine Wiederholung vorgeprobter Vorgänge sind *Situation Rooms* und *Hausbesuch Europa* Arbeiten, deren Geschehen am jeweiligen Ort erst in der Vorstellung entsteht. Es sind beides Darbietungen ohne Darsteller, zumindest ohne anwesende Schauspieler oder reale Personen, die anderen etwas vorspielen. Und in diesem Sinne sind beide Arbeiten auch Stücke ohne Zuschauer, denn die im Feld des Theaters übliche Trennung zwischen Produktion und Konsumtion ist in den Spielsets dieser Produktionen nicht möglich. Beide Arbeiten kennen nur Involvierte.

## ***Situation Rooms*: Generativer Raum und invasiver Prozess**

Beschreiben liessen sich diese Arbeiten auf der Ebene der Hardware und der dafür von Rimini Protokoll erfundenen

Software. Für die *Situation Rooms* ist diese Hardware gross und komplex wie das Filmset eines imposanten Fernsehstudios oder klein und komplex wie das Handgepäck eines brillanten Zauberkünstlers für seine Hausbesuche bei Geburtstagspartys. Die «Software» ist in beiden Fällen ein Skript essentieller Spielregeln, die vor dem Beginn der jeweiligen Vorstellungen im Stil einer kurzen Besucherschulung durch die Spielleiter den Gästen mitgeteilt werden. Hinzu kommt eine Menge tatsächliche Software, die für die drahtlos vernetzten Tablets und Rechner vom Produktionsteam speziell entwickelt wurde. Jene immaterielle, für die reibungslose Kommunikation entwickelte Komponente der Einrichtung gehört also genauso essentiell zur Produktion wie die temporäre Architektur des Szenografen Dominic Huber. Diese speziell entwickelten Software-Programme machen es möglich, dass sich innerhalb der temporären Spielräume tatsächlich Beziehungswelten zwischen dem Ort und den Besuchern und insbesondere auch zwischen diesen selbst etablieren können. Die Software verwandelt die analogen Räume der Produktion in jene Generatoren realer Erfahrungen zwischen und mit Menschen, die jede Arbeit von Rimini Protokoll so besonders macht.

Diese Verbindung aus Technologie, Bildwelten und einer Gruppe von Spielenden spricht auch aus dem Untertitel von *Situation Rooms*, das von Rimini Protokoll «Ein Multi-Player Video-Stück» genannt wird. Sowohl seine Konzeption als ein generativer Ort, der durch die Einrichtung eines physischen Spielraums und die dafür entwickelten Regeln eine Spielwelt etabliert, als auch die besondere Tatsache, dass das Geschehen durch die Gäste selbst erst erzeugt und realisiert wird, statt ihnen «nur» vorgespielt zu werden, rückt beide Arbeiten strukturell in die Nähe zu den virtuellen Orten der Computerspiele und interaktiven Erlebniswelten der digitalen Medien. Über weite Teile verläuft die Kommunikation in diesen digitalen Spielwelten horizontal, also zwischen den Spielenden und den narrativen und reaktiven Elementen der jeweiligen Landschaft des Spiels, wohingegen die «Cutscenes» genannten nicht-interaktiven Erzählpassagen primär vertikal verlaufen, da sie als vorproduzierte Zwischensequenzen eher Filmszenen gleichen. Diese vertikalen, von einem Autor vorgeschriebenen Passagen versucht die Arbeit von Rimini Protokoll so weit es geht zu vermeiden, was ihr bei *Hausbesuch Europa* zum Beispiel vollständig gelingt.

Wäre die Welt der *Situation Rooms* nur auf die Begegnung der Besucher mit den Indizien und Geschichten der Dinge in diesen Räumen hin angelegt, so wäre diese Installation ein narrative space. Über weite Teile der Arbeit funktionieren die *Situation Rooms* auch tatsächlich als solcher, denn die Besucherinnen und Besucher lesen durch den Gebrauch eines iPads, das ihnen wie Sherlock Holmes' Lupe dient, aus dem sie umgebenden Raum die Spuren einer Person, die selber nicht anwesend ist. Alles vermittelt sich über die Spuren eines oder einer Unbekannten wie an einem Tatort. Zu dieser abwesenden Person wird im Folgenden der Besucher oder die Besucherin selbst. Die iPads, welche tatsächlich wie ein Vergrößerungsglas an einem Holzgriff gehalten werden, sind zugleich ein Navigationssystem für den Weg durch das Labyrinth der ineinander geschachtelten Erzählräume, weil auf den Displays ein Film erscheint, der aus genau der gleichen Position von jener Person aufgenommen wurde, deren subjektive Welt und individueller Weg darin nun sichtbar wird, wenn die Besucher dem Bild auf ihrem Bildschirm folgen. Es ist über weite Teile ein posthumanes Erzählscenario, das die Narration allein über Dinge und Medien vermittelt. Aber dann tritt in die Erlebniswelt des iPad-Piloten unversehens eben auch die Erscheinung anderer Besucher. Und so entsteht oft unerwartet und am Ende passgenau arrangiert eine gemeinschaftliche Situation.

Allein unterwegs in den narrativen Räumen, an die Hand genommen nur vom iPad und Lebensfilm eines fremden Menschen, war es sehr seltsam für mich, zum Schatten-gänger dieses anderen zu werden, seine innere Perspektive einzunehmen, mit seinen Augen zu sehen, seine Stimme zu hören, als sei ich im Inneren seines Kopfes. Über die seelische Introspektion vollzieht jeder Gast innerhalb der *Situation Rooms* also auch mehr oder weniger die physischen Bewegungen des Unbekannten nach, setzt sich zum Beispiel an den Tisch, an dem der oder die Fremde sass, isst von dem Teller, von dem diese gegessen haben, und betrachtet die an den Wänden hängenden Bilder oder umherliegenden Dokumente. Dank des äusserst realistisch gebauten Filmsets vermag es Rimini Protokoll, uns als Alias der Videofigur hier in der Echtwelt in deren analoge, dreidimensionale Welt eintreten zu lassen. Und das verstärkt natürlich das Gefühl, in diesen *Situation Rooms* das Angebot «realer» Computerspielwelten noch zu überbieten. Hier wird die virtuelle Welt der abwesenden, nur im Video präsenten Figur



plötzlich sinnlich real, wenn der Spieler oder die Spielerin z. B. eine Tür mit einem Schlüssel öffnen muss, der vor ihnen im Raum auf dem Teppich liegt.

Die von Dominic Huber installierten Dinge und Räume sind zudem auch selber aktiv – sie werden durch eine verborgene Regie gesteuert bzw. stimulieren bestimmte Verhaltensweisen bei ihren Besuchern. Die dadurch ausgelösten Effekte spielen aktiv in die Wahrnehmungswelt anderer Besucher und Besucherinnen hinein, zum Beispiel wenn die kleine Spielkugel, die in einem Zimmer scheinbar folgenlos durch ein Rohr auf eine harmlose Reise geschickt wird, in einem anderen Raum als Schicksalsmurmel Wohn- und Fabrikhäuser aus der Landschaft einer Modelisenbahn wirft. (Einen sehr eindrucksvollen narrative space schuf Dominik Huber unlängst mit seinem «Beauty Salon» für das Humboldt-Lab der Stiftung Preussischer Kulturbesitz in den ethnologischen Sammlungen Dahlem. Es handelt sich um den detailgetreuen Nachbau eines echten Beauty Salons in Kenia.) Solche generativen Räume sind auf den Kontakt mit dem Besucher hin angelegt, der sie nicht passiv konsumieren kann und soll, sondern sie durch sein Verhalten sequentiell aktiviert und in eine Situation eintritt, die er, so im Falle von *Situation Rooms*, mit anderen Menschen teilt. Hier wird aus dem erzählerischen Raum dann tatsächlich eine Situation, die der Besucher entweder mit dem Geist aus dem iPad oder seinen realen Mitspielern teilt. Die *Situation Rooms* waren nach Daniel Wetzel der Versuch, «einen virtuellen Raum mit analogen Mitteln zu kreieren»<sup>1</sup>.

### **<Situationen> – deregulierte Aufführungsformate**

Als Wiedergänger einer anderen Person, die in den *Situation Rooms* mittels des Films auf dem iPad über unser Verhalten Regie führt, sind die Besucher und Besucherinnen über weite Teile Ausführende der Instruktionen eines Abwesenden. Wenn diese erzählende Person des Videofilms uns also darum bittet, in einer kleinen Küche aus einem Topf Suppe in eine Schüssel zu schöpfen und anschliessend an einem zierlichen Tisch zu essen, so schmeckt man dabei nicht nur

1 «... it's about creating a virtual space by analogue means.» Daniel Wetzel in: ««Oh sh\*\*\*, now they're all looking at me!»». Interview mit Rimini Protokoll. In: *The Time We Share*. Hrsg. v. Daniel Blanga-Gubbay u. Lars Kwakkenbos. New Haven, CT: Yale University Press 2015, S. 78.

eine fremde Speise, sondern schaut unweigerlich auf Fotos an den Wänden und umherliegende Kleidungsstücke, die in einer nächsten Etappe des Spiels eine Rolle spielen werden. Die fremde Jacke aber, die man als Gast in ein anderes Zimmer mitnehmen soll, wird dort wiederum zum Bestandteil der Geschichte anderer Menschen. So sind es immer mehrere Situationen, die geteilt werden – einerseits die mit dem jeweiligen Protagonisten im iPad-Film, andererseits das reale Zusammensein mit anderen Besuchern.

Die Orte, an denen die Besucherinnen und Besucher in diese Situationen geraten, die prinzipiell offene Prozesse auslösen und organisieren wollen, die sich innerhalb dieser Sets und Spielregeln entfalten können, sind also merkwürdig unvollständige Artefakte. Nur durch die Gesellschaft ihrer Gäste und deren kreative und neugierige Initiative entbergen sie ihre Geschichte. Dadurch tritt an die Stelle der klassischen Werkästhetik (mit ihrer Trias aus Künstler, Werk und Betrachtung) eine seltsame, in keinem anderen Medium so zu erzielende Ereignisästhetik.

Was Rimini Protokoll hier erfunden hat, ist tatsächlich ein Triumph des Theaters, denn das grosse «Als ob», durch das es seine Freiheit findet, ereignet sich hier durch die vollkommene Vermeidung jeder Form von Darstellung und «blosser» Betrachtung. An diesen Orten tritt an die Stelle des traditionellen Werkes der invasive *Prozess*. Anstatt geschlossener Inszenierungen entstehen so offene «Situationen», also deregulierte Aufführungsformate, in denen das Verhältnis des Besuchers zur vorbereiteten, ihn empfangenden Welt des Spiels grundsätzlich dialogisch ist. Statt etwas zu betrachten, treten die Besucher und Besucherinnen in das Betrachtete ein und erzeugen es dabei selber mit.

Einiges spricht dafür, dass die generativen Orte, die Rimini Protokoll erdacht hat, selber performativ sind. Sie repräsentieren zwar reale Räume anderswo, z. B. den Nachbau eines militärischen Steuerzentrums für den Drohnenkrieg, gleichzeitig agieren diese Orte aber auch selber, d. h. sie brauchen keine weiteren Darsteller, die in diesen Produktionen ohnehin nicht vorgesehen sind, weil das Set vermittelt Lichtregie, Toneinspielungen und Verhaltensinduktionen selbst agiert. Was diese analogen Orte wiederum sehr nahe an die virtuellen Räume der digitalen Medien bringt. «Das Computerbild ist», so schreibt Thomas Hensel, «eine sichtbare Manifestation eines digitalen, operativen Codes, der die Trennung von Ausführung (Aktion) und Darstellung

(Repräsentation) unterläuft. Das auf einem Computerbildschirm erscheinende Bild erweist sich qua gerechnetes Bild als unmittelbar mit pragmatischen Bezügen verknüpft, und das Computerspiel ist damit ein Bildakt in einem starken Sinne, sozusagen ein momenthaft erspieltes Bild, das nur im Augenblick seines interaktiven Vollzugs existiert. Man vollzieht also etwas im Gebrauch dieser Bilder, die sich damit in der Tat im Sinne von (Langshaw) Austin als Bildakte erweisen.»<sup>2</sup>

### ***Hausbesuch Europa:* Die Freiheit des Vivariums**

Auch das sozialpolitische Spiel von Rimini *Hausbesuch Europa* erzeugt eine semipermeable «Situation». Die Grenze zwischen fixer Vorgabe und aktueller Erfindung ist hier teilweise durchlässig und erzeugt ein wunderbares Gleiten. Was ist das für ein Ort, an dem sich das Stück ereignet? Wer spielt hier mit wem? Im Falle von *Hausbesuch Europa* nutzt Rimini Protokoll die reale Wohnzimmersituation eines Gastgebers, um aus den 15 Gästen eine Tischgesellschaft zu erzeugen, die sich auf ein Spiel zum Thema Europa einlässt. Was immer an Aussagen über das politische und soziale Gebilde dieses Staatenbundes entsteht, verdankt sich den konkreten Biografien und Spielentscheidungen der Gäste. Die Narration ist an diesem Ort kein zu konsumierendes Gut, nichts Vorgesetztes, sondern das Ergebnis einer gemeinsamen, spielerischen Kreation. Dabei war der Materialaufwand einer Produktion von Rimini Protokoll sicher noch nie minimalistischer – das gesamte Equipment dieser Aufführung passt in zwei Einkaufstüten: Darin wären eine «Magic Box», eine Art Universalmaschine in der Grösse eines Schuhkartons, die in ihrem Plexiglasgehäuse einen Bondrucker unterbringt, wie man ihn von der Supermarktkasse kennt, einen Lautsprecher, Blinklämpchen und einen Kleinrechner, der mit dem lokalen Netzwerk verbunden ist. Diese «Magic Box» ist die Zentralsteuerung eines Spiels, das die Gäste über fünf Runden hinweg am Wohnzimmertisch einer fremden Wohnung spielen. Die Maschine wandert dabei von Hand zu Hand und druckt für jeden Gast andere

2 Thomas Hensel, «Wenn der Film sein Bild verlässt». In: *Film und Games*, hrsg. vom Deutschen Filmmuseum Frankfurt am Main. Berlin: Bertz und Fischer 2015, S. 228.

Aufgaben in Gestalt kleiner Kassenzettel aus, wobei die Antworten vom Spielleiter notiert werden und in späteren Levels des Spiels überraschende Konsequenzen zeigen.

«Who has ever lied about their national identity? / I will ask for the story if I want to know more», hiess zum Beispiel eine Frage, die von der Maschine an mich gestellt wurde. Die Antworten und mitunter auch Aktionen, die von den Besuchern der Tischgesellschaft in Reaktion auf die Vorgaben der kleinen Zauberbox und des stets anwesenden Spielleiters gegeben werden, füllen zusehends das abstrakte Veranstaltungsformat mit Leben und immer mehr Informationen. Je länger das Spiel dauert, umso deutlicher wird, dass seine Verhaltensstimuli und Fragebögen bei den Beteiligten Erfahrungen auslösen, die tief in die politische und soziale Realität Europas hineinführen. Das Spiel leistet dabei einen zweifachen Transfer. Einerseits bringt es das Fazit der Recherche über die Realität Europas in Strukturen, deren Spielregeln im Kreis der Gäste ganz ähnliche Verhaltensweisen wie auf dem politischen Parkett der EU erzeugen. Andererseits bleiben dies eben nie die Erfahrungen anderer, die herbeizitiert werden, sondern jener Menschen, die sich in die sorgsam kalkulierte Situation des Spiels hineinbegeben haben. Dies ist die generative Kraft der speziellen Orte, wie sie Rimini Protokoll schafft: Man versammelt dafür Objekte und ordnet sie zu Architekturen, die ihre Besucher verschlingen und aufnehmen, aktivieren und um die Erfahrung jeweils sehr gezielter Stoffe und Begegnungen bereichern.

Dieses Gleiten der Realitätsebenen zwischen Authentizität und Virtualität ist ein steter Charakterzug der Theaterarbeit von Rimini Protokoll. Das Künstlerkollektiv hat an die Stelle der Fiktion den narrativen Reichtum des Lebens selbst gesetzt. Sie sammeln die Geschichten von Menschen und überführen sie in artifizielle Erlebnissets, die dafür wunderbare, transportable Container bilden. Das gleicht, wenn man sich die Rechercheenergie und schier grenzenlose Neugier von Rimini Protokoll vor Augen führt, in mancher Hinsicht der Märchen sammelnden Arbeit der Gebrüder Grimm oder eines Lieder sammelnden Gottfried Herder. Aber als Künstlerkollektiv gehen sie in ihren Produktionen einen Schritt weiter als die klassischen Gelehrten und installieren den artifiziellen Rohstoff der wahren Lebensgeschichten in ein künstliches Präsentationsformat, welches zwar stabil und transportabel ist wie die Bücher von

früher, aber die äusseren Grenzen des Werkes durchlässig macht und gleitende Übergänge schafft, innerhalb derer man sich nur subjektiv orientieren kann.

Eine Produktion wie *Hausbesuch Europa* ist als ein Artists' Game<sup>3</sup> konzipiert. Mit *Situation Rooms* verbindet sie das Entstehen einer künstlerischen und zugleich auch sozialen Situation, die das Publikum inkludiert und kein Portal kennt, sondern nur eine geteilte Realität der virtuellen Welt eines Spiels. Durch die Mischung aus narrativem Set und Spiel wird das Publikum aktiviert und <übernimmt> die Handlung. Das Geschehen wird getragen von der unperfekten Spielweise und nervösen Realität keinesfalls professioneller Akteure, die dafür in eine High Tech-Umgebung versetzt werden, die freundlicherweise nur selten so wirkt. Aber was immer hier an Geschehen freigesetzt wird, beruht auf einer ausgeklügelten Software und regiegesteuerten Systemen der Besucherüberwachung und Verhaltensmanipulation. Weshalb die Freiheit darin die Freiheit eines Vivariums ist. In ihm wird eine soziale Situation erzeugt, deren Basis die emotionale und informelle Beziehung der Menschen zu ihren Mitmenschen und den sie umgebenden Dingen ist. Zur Besonderheit dieser Rimini-Vivarien zählt, dass sie die spielenden Menschen nicht von aussen betrachtet und anderen vorzeigt, sondern das Thema darin unter ihre Haut dringen lässt, in ihre Köpfe und ihr Verhalten. Diese *Situation Rooms* sind also für eine Reise ins Innere des Menschen gemacht worden. Nicht im Sinne der Einfühlung, sondern des Eintretens. Dort, im intimen Beziehungsfeld des Menschen, schaffen sie als generative Orte einen sehr besonderen und für den Kapitalismus unserer Tage typischen Besuchertypus: den Prosumenten.

### **Die entautorisierten Orte der Netzwerkkunst**

Dank der neuen Form ihrer Hardware und deren Spielregeln kreiert Rimini Protokoll einen Raum für Besucherinnen und Besucher, die im Sinne von Alvin Toffler<sup>4</sup> sowohl Produzenten als auch Konsumenten sind. Der bereits in den achtziger

3 John Sharp: *Works of game. On the Aesthetics of Games and Art*. Cambridge, MA: MIT Press 2015, S.75ff.

4 Alvin Toffler, *Die dritte Welle, Zukunftschance. Perspektiven für die Gesellschaft des 21. Jahrhunderts*. München: Goldmann 1983 (englische Originalversion: *The third wave*. London: Pan Books 1980).

Jahren geprägte Begriff des «prosumers», der z. B. seine eigene Energie produziert wie auch selber verbraucht, bekam vor dem Hintergrund des user generated content der YouTube- oder Instagram-Datenbanken eine neue Bedeutung. Weshalb auch die Tatsache, dass bei diesen Produktionen (mehr oder weniger) nur noch die Hardware reist, ein wichtiger Hinweis ist. Dieser veränderte Werkbegriff setzt an die Stelle der abgeschlossenen Verkörperung eines abgeschlossenen Werkes den offenen Prozess einer Handlungsanleitung, das Konzept und das zufalls offene, auf Improvisation und Geistesgegenwart angewiesene Spiel nach fixen Regeln, aber ohne Text. Die Hard- und Software dieser Spiele ohne Schauspieler und ohne reines Publikum zielt auf die Produktion von invasiven Räumen, die ihre Besucher mit Eindrücken konfrontieren, welche auf eine Verhaltensaktivierung hin angelegt sind. So entstehen entautorisierte Orte der Kunst, die auf ein gemeinsames Erlebnis abzielt, das durch die Besucher genauso mit entsteht wie durch die initialen Erfinder der Situation.

Niemand verlangt von den Gästen im traditionellen Stadttheater, dass sie als Zuschauende dem Werk mehr hinzufügen als ihre eigene Aufmerksamkeit und ihre wachen Gedanken. Sie sollen es nicht stören, denn es prozessiert von selbst. Ganz anders ist dies an den generativen Orten von Rimini Protokoll. Sie bringen Werke hervor, die Erlebnisräume sind, welche den Besucher umgeben wie die Luft und das Licht, und in ihnen findet nur statt, was in diesen Vivarien für und durch die Akteure selbst erzeugt wird. Sie produzieren keine Werkkapseln wie das klassische Stadttheater, sondern offene Prozesse, und fast wirkt es so, als wollten diese Kreationen von Rimini Protokoll dem Werksein selbst entkommen. Es scheint, als würde alles darauf hinauslaufen, nur noch die Räume und Regeln zu schaffen, in die das Leben der Prosumenten einfließt. Wie die Titel sagen, erzeugen die *Situation Rooms* und *Hausbesuch Europa* Erlebnisräume, die grundsätzlich dialogisch sind, Mitwirkung erfordern. Das Geschehen an diesen Orten ist relational. Statt absolute Werke aufzuführen, sind sie auf eine interpersonelle Aktion hin angelegt, die kaum eine objektive Erfahrung des Gegenstands dieser Stücke ermöglicht: Weder bei der Waffen-Thematik in *Situation Rooms* noch bei der Auseinandersetzung mit dem Zustand der EU in *Hausbesuch Europa* zielt das Geschehen auf eine Form von Objektivismus, Übersicht und pädagogischem Effekt. Im Gegenteil – die Hardware dieser

Stücke will Situationen erzeugen, die uns ein Maximum an subjektiven Erfahrungen *von innen* erleben und miteinander teilen lassen. Das ist Netzwerk-Kunst, Prosumenten-Kunst, Kunst, die, wie es scheint, so weit wie möglich dem eigenen Ding-Werden entflieht. Sie versucht nicht mehr konsumierbares Gut zu sein, weshalb sie statt zur Inbesitznahme zur Teilnahme einlädt. Das ist, auf perfide Weise, genau jener Modus, in dem das System des Kapitalismus, der immer weniger objekt- und zunehmend beziehungs basiert wirtschaftet, in der Gegenwart funktioniert.

Rimini Protokoll schliesst in seiner künstlerischen Produktion in gewisser Weise zur Avantgarde der kapitalistischen Produktion auf und entwendet dieser ihre Mechanismen, wenn ein so altmodisches Wort überhaupt noch angebracht ist, um sie wieder zu Instrumenten der Emanzipation zu machen. Es sind Spiele, die uns nicht überwältigen, nicht zu Konsumenten werden lassen, sondern empathische und bisweilen solidarische Erfahrungen vermitteln. Dafür scheint ihre Arbeit auf die Einrichtung mobiler Sets hinauszulaufen, welche unser Verhalten als Besucherinnen und Besucher immer umfassender absorbieren und manipulieren. Sie machen unsere Beziehungswelt im Spiel zum Rohstoff von Plattformen, die wie die *Situation Rooms* zwar analog gebaut wurden, aber virtuelle Erlebnisforen von grandioser Intensität ermöglichen. Womit die äusserste Konsequenz einer Bewegung der Arbeit von Rimini Protokoll beschrieben wäre – der Versuch, dem eigenen Werksein so weit wie möglich zu entkommen und es im Prozess derart zu verflüssigen, dass es kein <Aussen> mehr kennt.

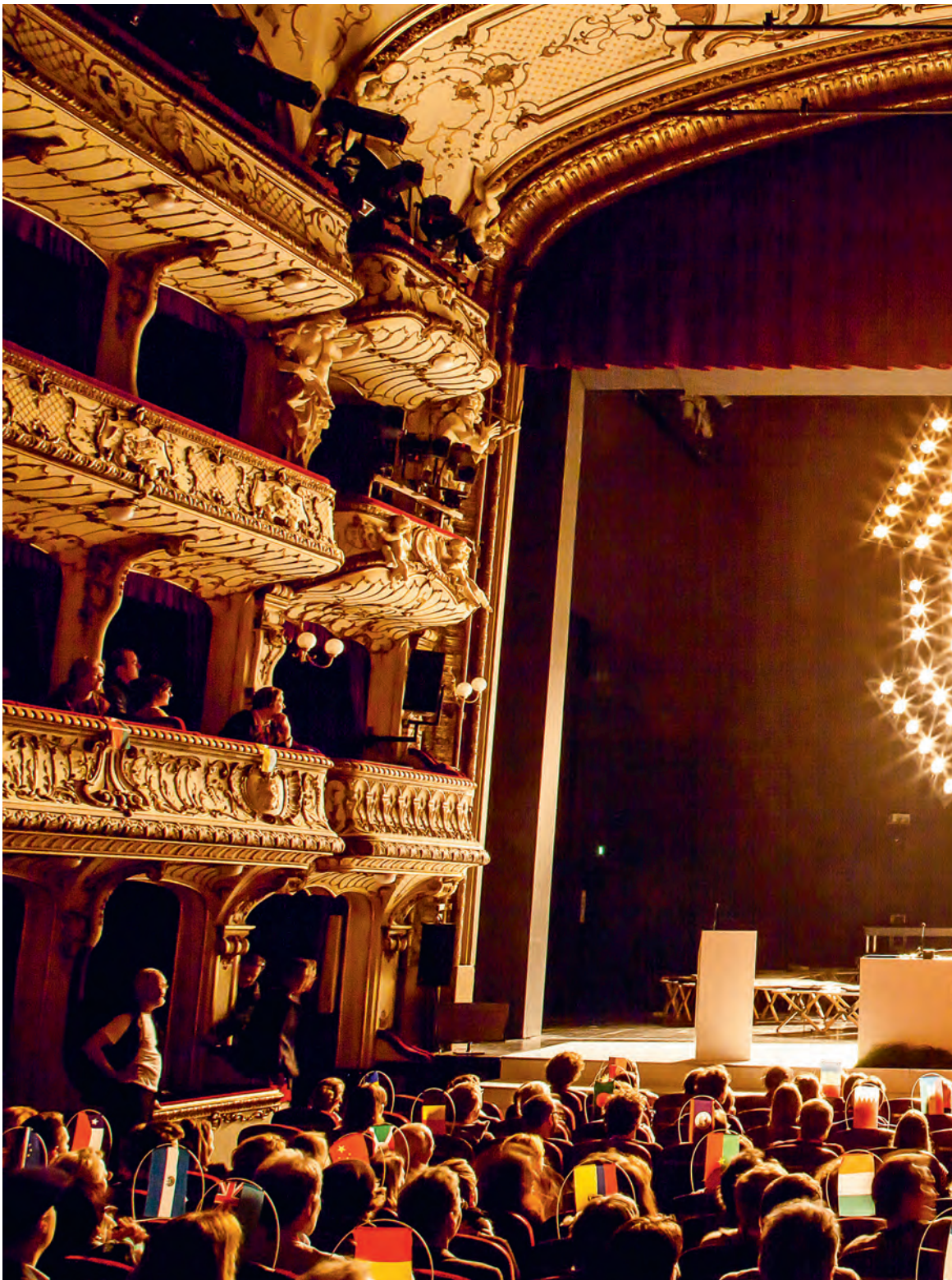
Immanuel Schipper

**Den Zuschauer  
inszenieren –  
Die Hamburger  
*Welt-Klimakonferenz***

Abstract  
Résumé  
Riassunto

106–113





*Welt-Klimakonferenz*, Regie: Helgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzels; Räume: Dominic Huber; Dramaturgie: Imanuel Schipper / Jörg Bochow; Premiere, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, 21.11.2014  
Foto: © Benno Tobler



## Abstract

Every year in December, the signatories of the United Nations Framework Convention on Climate Change (UNFCCC) convene for the UN climate conference (Conference of the Parties, COP) to work on a binding international environmental accord to retard and reduce human disruption of the climate. COP 20, held in Lima in 2014, was attended by more than 13 000 delegates. It spawned the idea for Rimini Protokoll's *World Climate Change Conference*, which premiered in the Schauspielhaus Hamburg on 21 November 2014, and will be staged again in December 2015 concurrently with the Paris climate conference. In a three-hour simulation, 650 spectators take the role of delegates from 196 nations, attending various briefings at 15-minute intervals to prepare their negotiation tactics. The question is always whether the delegates will be willing to make the necessary concessions. And will the proposed reductions in greenhouse gases be sufficient to limit global warming to a maximum of 2 degrees?

## Résumé

Les États signataires de la Convention-Cadre des Nations Unies sur les Changements Climatiques (CCNUCC) se réunissent chaque année lors d'une Conférence des Parties (COP), dont l'objectif est la conclusion d'un accord international sur l'environnement pour diminuer et ralentir les changements climatiques causés par l'être humain. En 2014, la COP 20 a eu lieu à Lima, rassemblant plus de 13 000 participants. De là vient l'idée du projet *Welt-Klimakonferenz* de Rimini Protokoll, créé le 21 novembre 2014 au Schauspielhaus de Hambourg et qui sera repris en décembre 2015 en marge de la Conférence sur le Climat de Paris. Lors d'une simulation d'environ trois heures, 650 spectateurs deviennent les délégués de 196 pays et visitent à raison de 15 minutes à chaque fois différents briefings durant lesquels ils préparent leurs tactiques pour négocier. La question est de savoir si les délégués sont prêts à suffisamment de concessions. Les propositions pour réduire les gaz à effets de serre suffiront-elles à maintenir le réchauffement climatique en-dessous de 2 degrés ?

## Riassunto

Ogni anno, in dicembre, gli stati firmatari della convenzione quadro delle Nazioni Unite sui cambiamenti climatici (UNFCCC) si incontrano per la Conferenza mondiale sul clima (Conference of the Parties, COP), allo scopo di stipulare un accordo vincolante in materia ambientale per diminuire o perlomeno rallentare i mutamenti climatici antropogeni. L'ultima COP si è svolta a Lima nel 2014 e vi hanno preso parte oltre 13 000 delegati. Da qui Rimini Protokoll ha preso spunto per il suo progetto *Welt-Klimakonferenz*, che è stato presentato per la prima volta allo Schauspielhaus di Amburgo il 21.11.2014 e che verrà riproposto nel dicembre del 2015, in parallelo alla Conferenza mondiale sul clima di Parigi. Nell'ambito di una simulazione di tre ore, 650 spettatrici e spettatori assumono il ruolo di delegati delle 196 nazioni firmatarie della convenzione e partecipano a vari briefing della durata di 15 minuti ciascuno, nei quali vengono preparati alla propria tattica di negoziazione. Tutto ruota attorno alla domanda se le concessioni proposte dai delegati basteranno a ridurre le emissioni che provocano l'effetto serra e di conseguenza a limitare a un massimo di 2 gradi il surriscaldamento globale del pianeta.

Immanuel Schipper

# Den Zuschauer inszenieren – Die Hamburger *Welt-Klimakonferenz*

Mein Name ist Florian Rauser. Ich arbeite seit 10 Jahren am Max-Planck-Institut für Meteorologie als Klimawissenschaftler. Heute Abend bin ich für Sie der Chair dieses Modells einer Weltklimakonferenz. Sie sind heute nicht als Hamburger Bürger und Theaterbesucher hier, sondern als Delegierte von 196 Ländern. Jeder von Ihnen vertritt ein Land und dessen vielfältige Interessen. In dem Booklet, das Sie alle erhalten haben, sind die wichtigsten Informationen über Ihr Land zusammengefasst. Ich werde Sie als Delegierte dieses Landes behandeln. Von Ihnen hängt es ab, ob wir am Ende des heutigen Abends zu einem Ergebnis kommen, das es erlaubt, die Erderwärmung innerhalb des Zwei-Grad-Limits zu halten.

Diese Worte werden in den ersten zehn Minuten der *Welt-Klimakonferenz* gesprochen, einer Produktion von Rimini Protokoll, die am 21. November 2014 am Schauspielhaus Hamburg Premiere hatte. Neben 20 Expertinnen und Experten und einer Schauspielerin spielen bei diesem Modell-Spiel einer Konferenz 650 aktive Zuschauerinnen und Zuschauer mit. Sie repräsentieren in Dreier- und Viererdelegationen die 196 Vertragsstaaten der Klimarahmenkonvention, die an den von den United Nations organisierten Konferenzen darum ringen, eine verbindliche Vereinbarung zur Rettung der Erde zu verabschieden. Seit 1995, als die erste Conference of the Parties (COP 1) in Berlin stattfand, richtet jedes Jahr ein anderes Land diese grösste aller Konferenzen aus. 1997 war Japan Gastgeber (Kyoto, COP 3), 2009 Dänemark (Kopenhagen, COP 15), letztes Jahr Peru (Lima, COP 20) und nun 2015 Frankreich (Paris, COP 21)<sup>1</sup>. Zu diesen 14-tägigen Mammutveranstaltungen reisen jedes

Mal bis zu 26 000 Delegierte, Beobachterinnen und Beobachter und Journalisten an. Sie versuchen, in hunderten von Meetings und Veranstaltungen ein einziges Ziel zu erreichen: eine gültige Vereinbarung zu treffen, wie die mittlere Erderwärmung die 2-Grad-Grenze nicht übersteigt. Dies soll nun endgültig Anfang Dezember 2015 in Paris erreicht werden. So offensichtlich die Notwendigkeit und die Dringlichkeit einer solchen Vereinbarung erscheinen, so komplex und schwierig gestaltet sich der Entscheidungsprozess. Ein Grund dafür besteht darin, dass die COP hoch demokratisch ist und jedes Land, unabhängig von seiner Grösse und seinem Einfluss, theoretisch dasselbe Stimmrecht besitzt. Dazu gelten keine Mehrheitsbeschlüsse, ein Text gilt erst, wenn keine (!) Delegation mehr etwas gegen ihn einzuwenden hat.

### **«Die Konferenz ist eröffnet» – Klimakonferenz als Theaterstück**

Das Schauspielhaus Hamburg stellte einen Teil seiner Spielzeit 2014/15 unter das grosse Thema des Klimawandels und lud Rimini Protokoll ein, eine Produktion beizusteuern. Die Themenwahl war bald getroffen und das Monstrum aller Konferenzen zum Untersuchungsgegenstand erkoren. Die grosse Komplexität der Organisation und die hohe theatralische Visualität qualifizieren ein reales Ereignis wie die Weltklimakonferenz dazu, von Rimini Protokoll unter die Lupe genommen zu werden. Die Räume, in denen die Konferenzen stattfinden, die Anordnung der Stühle und Tische, die Abläufe, Prozeduren, aber auch die Emotionen und Verhandlungen – das Grossereignis hat schon in seiner Anlage eine sehr starke theatralische Komponente. Die Recherche für die Produktion begann damit, die Struktur der Vorlage (die COPs) und die Materie (den Verhandlungsgegenstand) zu verstehen. Wir begannen mit dem etwas frustrierenden Studium der Verhandlungsprotokolle: Die Trockenheit und die Korrektheit der Dokumente versprachen einen vor Langeweile strotzenden Theaterabend.

Unterstützt wurden wir von Florian Rauser, einem wissenschaftlichen Mitarbeiter des Max-Planck-Instituts.

1 Zur Geschichte und Zukunft der Klimadiplomatie siehe die Publikation eines Experten der Produktion von Rimini Protokoll: Nick Reimer, *Schlusskonferenz*. München: bekkom 2015.

Wir studierten einige schon existierende Planspiele und edukative Programme (etwa *Keep Cool* oder *Model United Nations*), was uns zu der Einsicht brachte, dass eine Spiel-dramaturgie für dieses Unternehmen geeignet sein könnte. Bei einer Besichtigung der Räume des Schauspielhauses mit dem Bühnenbildner Dominic Huber verfestigte sich die Idee, mehrere Bühnen gleichzeitig zu bespielen, um dadurch die Delegationen individueller zu beraten. Zudem würden die Parallelveranstaltungen das Konferenzgefühl verstärken. Dies würde aber eine Vielzahl von Experten bedingen, die die verschiedenen Inputs geben könnten. Deshalb begannen wir mit dem Casting von möglichen Expertinnen und Experten aus den Bereichen Meteorologie, Klimaschutz und Politik. Wir meldeten uns bei vielen NGOs, Bundesämtern, Zeitungen, Medien, Autoren, Forschungsgruppen und Universitäten, um geeignete Mitstreiter zu finden. Viele glaubten nicht an die Durchführbarkeit unseres Unternehmens, doch zum Glück haben sich die Befürchtungen nicht bewahrheitet. Rimini Protokoll hielt an dem Credo fest, das es schon in einigen der letzten Produktionen ins Zentrum seiner künstlerischen Arbeit gerückt hatte: der Inszenierung des Publikums als Mitspieler.

Eine Möglichkeit, das grosse Œuvre von Rimini Protokoll in Kategorien einzuteilen, bestünde in einer Unterscheidung der Weisen, wie die Projekte das Publikum adressieren. Zum einen gibt es die mittlerweile fast klassisch anmutenden Bühnenstücke wie *Deadline Wallenstein*, *Mnemopark*, *Karl Marx: Das Kapital, Erster Band*, *Qualitätskontrolle* usw., bei denen sich die wohlbekannten «Experten des Alltags» am meisten durchgesetzt haben. In einer zweiten Kategorie könnte man die Projekte versammeln, die die Zuschauenden mit Hilfe von audiovisuellen Geräten wie MP3-Playern oder iPads auf eine Art Reise schicken, dabei eine gewisse Mitarbeit von ihnen verlangen und sie also etwa dazu anhalten, eine bestimmte Strecke abzugehen, den Blick auf etwas Bestimmtes zu richten oder eine Konversation zu führen. Diese künstlerischen Kollaborationen finden sowohl im öffentlichen Stadtraum (wie bei *Call Cutta* oder *Remote X*) als auch in ausgeklügelten «Augmented-Reality-Szenografien» (wie bei *Situation Rooms*) statt. Eine dritte Kategorie von Produktionen (wie *Best Before*, *100% Stadt*, *Hauptversammlung*, *Hausbesuch Europa* und *Welt-Klimakonferenz*) setzt noch mehr auf die Partizipation des Publikums. Diese Art von Produktionen würde nicht stattfinden, wenn

die Zuschauerinnen und Zuschauer nicht mit-produzieren würden. Zwar wird eine bestimmte Struktur des Ablaufs, ein zeitliches Gerüst, vorgegeben, Verlauf und Inhalt werden jedoch von den Besuchern, dem Publikum, hergestellt.

### «Ich bin Belgien» – Klimakonferenz spielen

Für das theatrale Modell der *Welt-Klimakonferenz* von Rimini Protokoll (kurz: *wkk*) drängte sich dieser stark partizipative Ansatz geradezu auf, gibt das Original selber ihn doch vor: Niemand kann den Ablauf und alle Ereignisse dieser grössten aller demokratischen Veranstaltungen planen und vorhersehen. Die Simulation einer COP muss demnach einen grossen Teil der Produktion in die Hände der Delegierten legen, die in unserem Fall die Zuschauenden sind.

Eine Entscheidung für eine solche Produktion hat massive Konsequenzen für den Proben- und Produktionsablauf. Wie kann eine Konferenz, die auf Partizipation setzt, geprobt werden, wenn die Mit-Spielenden noch nicht da sind? Wie können deren Verhaltensweisen, Wortmeldungen und Beschlüsse antizipiert werden?

Im Umgang mit all diesen Fragen und da für eine dreistündige Theaterveranstaltung verständlicherweise andere Gesetze als für eine zweiwöchige internationale politische Konferenz gelten, wurde während der Konzeptionsarbeit für das *Welt-Klimakonferenz*-Projekt von Rimini Protokoll schnell klar, dass keine Kopie, kein Reenactment, des Vorbildes produziert werden kann. Vielmehr handelt es sich um eine Simulation oder besser noch um ein Modell einer Klimakonferenz. In einer Simulation geht es um die Imitation von einzelnen Prozessen durch andere Prozesse<sup>2</sup>, und ein Modell ist ein verkürztes Abbild der Realität zu einem bestimmten Zweck<sup>3</sup>. Keiner der beiden Vorgänge wiederholt, kopiert oder erzeugt das originale Ereignis in seiner Ganzheit. Dazu kommt, dass bei der *wkk* von Rimini Protokoll ganz andere Ziele als bei den richtigen COPs im Mittelpunkt stehen. Während es bei Letzteren darum geht, ein verbindliches «Übereinkommen zur Stabilisierung der

2 Vgl. dazu Stephan Hartmann: «The World as a Process». In: *Modelling and Simulation in the Social Sciences From the Philosophy of Science Point of View*. Edited by Rainer Hegselmann; Ulrich Mueller; Klaus G. Troitzsch. Dordrecht: Springer Netherlands 1966, S. 77–100.

3 Vgl. dazu Herbert Stachowiak: *Allgemeine Modelltheorie*. Wien 1973, S. 13–133.

Treibhausgaskonzentration in der Atmosphäre»<sup>4</sup> zu verabschieden, besteht die Absicht der *WKK* vorwiegend darin, die unglaubliche Komplexität und Schwierigkeit dieses Bestrebens sichtbar und erfahrbar zu machen. Das Ergebnis, das in der Schlusszene verkündet wird, ist demnach nur vordergründig das Ziel des Theaterabends. Der Fokus verschiebt sich von einer Aktion oder Aussage, die auf der Bühne präsentiert wird, zu einer auf Partizipation basierenden Erfahrung bei den einzelnen Zuschauenden bzw. Mit-Spielenden. Dabei geht es aber nicht um die Erzeugung eines bestimmten Gefühls oder einer genauen Erfahrung, die alle Teilnehmenden gleich erleben sollen, sondern um den Aufbau eines Systems, das eine Vielfalt möglicher Erlebnisebenen zulässt.

Wie werde ich aber als Zuschauerin oder Zuschauer bei der *WKK* von Rimini Protokoll konkret behandelt? Wie gesagt schlüpfen die Besucherinnen und Besucher in die Rolle von Delegierten der verschiedenen Länder und werden damit zu den ›Hauptspielenden‹ des Abends. Schon beim Einlass wird mir das Land, das ich zu vertreten habe, zufällig zugeteilt, und mir wird das länderspezifische Heftchen mit den Worten «Sie sind jetzt Belgien» (resp. das jeweilige Land) um den Hals gelegt. Ich gebe also gleichsam meine private Identität mit meiner Jacke an der Garderobe ab und gebe mich fortan als Teil der Delegation «Belgien» aus. Danach mache ich mich auf die Suche nach meinem Platz. Im Saal sind die Länder alphabetisch angeordnet, von vorne rechts «Afghanistan» bis hinten links «Zypern», markiert mit einer Länderflagge. Meinen Platz kann ich genauso wenig auswählen wie mein Land. Ich darf nicht wünschen, ein vermeintlich ›gutes Land‹ (wie z. B. Deutschland) oder ein ›schlechtes Land‹ (wie z. B. China) zu vertreten. Die Wahrscheinlichkeit ist gross, dass mir ein kleines, mir unbekanntes Land (wie z. B. Niue) zugeteilt wird. Meine Aufgabe besteht an diesem Abend nicht darin, eine Meinung

4 Vgl. Art. 2 der *United Nations Framework Convention on Climate Change* von 1992: «The ultimate objective of this Convention and any related legal instruments that the Conference of the Parties may adopt is to achieve, in accordance with the relevant provisions of the Convention, stabilization of greenhouse gas concentrations in the atmosphere at a level that would prevent dangerous anthropogenic interference with the climate system. Such a level should be achieved within a time frame sufficient to allow ecosystems to adapt naturally to climate change, to ensure that food production is not threatened and to enable economic development to proceed in a sustainable manner.» Online abrufbar unter: <http://unfccc.int/resource/docs/convkp/conveng.pdf>.



über dieses Land kundzutun, sondern herauszufinden und zu lernen, was ‹mein Land› für Schwierigkeiten und Möglichkeiten hat, einer weltweit gültigen Vereinbarung zuzustimmen, und welche Konsequenzen daraus entstehen könnten.

Für diesen Prozess wird mir und meinen zwei bis drei Mit-Delegierten ein individueller Terminplan mit Briefings, Kurzvorträgen und Gesprächen für die folgenden drei Stunden vorgegeben. Jede der 196 Delegationen durchläuft ein anderes Programm, und wir treffen in den sechs 15-minütigen Briefings immer nur auf Länder, die ähnliche Probleme haben wie unseres. In einer ersten Runde werden 15 Nachbarländer zu regionalen Clusters organisiert, und diese Gruppen bekommen von Experten ein politgeografisches Input. Ein zweites Gruppenbriefing thematisiert die möglichen Katastrophenszenarien, die eintreten können, wenn keine Stabilisierung der Treibhausgas-Konzentration erfolgt. Mitarbeitende des Max-Planck-Instituts und anderer Institute erläutern die Folgen: Anstieg des Meeresspiegels, Hitze, Dürre, Gletscherschmelze etc. Zum Schluss beraten mich erfahrene Klimakonferenzteilnehmende, welche Verhandlungsstrategie zu meinem Land passen würde und welche Forderungen ich stellen könnte.

Dazwischen nehme ich an zwei Informationsveranstaltungen teil, die mich über das sogenannte ‹2-Grad-Limit› aufklären, mich über die Schaffung des Green Climate Fund und den Handel mit Emissions-Zertifikaten informieren oder mir Anpassungsstrategien wie das Climate Engineering erläutern. In einer Nische des Theater-Foyers treffe ich auf die Delegation eines anderen Landes und diskutiere dort die Hauptaufgabe des Abends: Am Ende muss jede Delegation einen für ihr Land konkret realisierbaren Vorschlag und damit Antworten auf die folgenden drei Fragen abgeben: 1. Um wieviel Prozent wird mein Land seine Treibhausgas-Emission bis 2020 reduzieren? 2. Wie hoch fällt die Reduktion bis 2050 aus? 3. Was für einen Betrag zahlt mein Land jährlich in den Green Climate Fund ein? Diese Fragen werden mit dem Partnerland diskutiert, und die Versprechen werden unter den strengen Blicken der anderen Delegation in das Abgabeformular eingetragen.

Zur Abschluss-Session kommen wie zur Eröffnungsveranstaltung alle 650 Delegierten in einem Saal zusammen. In einer Simulation wird errechnet, ob die Angebote aller Delegierten zu einer ausreichenden Reduzierung der Treibhausgaskonzentration beitragen und somit die mittlere

Erwärmung der Erdatmosphäre innerhalb des 2-Grad-Limits gehalten werden könnte.

Bei der *Welt-Klimakonferenz* können die Zuschauenden weder selber entscheiden, welches Land sie vertreten möchten, noch aus dem grossen Angebot der parallel laufenden Briefings ein persönliches Programm auswählen. Ihnen wird ein klar vordefinierter <Fahrplan> vorgesetzt, an den sie sich halten <müssen>, und sie verpassen die Mehrzahl der parallel ablaufenden Veranstaltungen. Die Materie, mit der sie sich beschäftigen, ist nicht einfach und den meisten Menschen fremd, obwohl sie uns alle angeht. Die ablaufende Zeit erzeugt einen permanenten Stress. Der Auftrag, ein Reduktionsangebot abzugeben, ist nicht leicht und wird von allen sehr ernst genommen.

Bei der *Welt-Klimakonferenz* von Rimini Protokoll steigen die Zuschauerinnen und Zuschauer nicht auf die Bühne, und sie kommen auch nicht wirklich mit ihrer Meinung zu Wort. Die Beschäftigung mit ihrem Land während drei Stunden bildet die Hauptaktion der Vorstellung. Die Dramaturgie ist die einer räumlichen und zeitlichen Zuordnung von Zuschauergruppen (Länderdelegationen) in sinnfällige Konstellationen. Wenn sich auf dem Nachhauseweg zwei Besucherinnen und Besucher über ihre Erfahrungen in den Delegationen von Kanada und Ghana austauschen, dann wird klar, dass sie einen ganz anderen Theaterabend erlebt haben. Viele Leute nehmen an mehreren Abenden teil, um den Prozess noch einmal aus einer anderen Perspektive zu erleben. Die grosse didaktische Anlage dieses speziellen Theaterabends scheint das Interesse und das Vergnügen genauso wenig einzuschränken wie die strenge Programmführung und der auferlegte Verzicht auf die <freie Rede>. Als einzige Ernüchterung des Abends bleibt die Erkenntnis, wie schwierig die Verabschiedung einer globalen Vereinbarung in einem demokratischen Setting ist. Diese Erfahrung spiegelt sich auch in den Abschlussresultaten: Geht man davon aus, dass die meisten Theaterbesuchenden ein grosszügigeres Angebot abgegeben haben, als dies die echten Delegationen wohl tun würden<sup>5</sup>, reichte die kollektive Anstrengung zwar meistens für einen Erfolg für das Jahr 2020, verfehlte aber immer das Ziel für die Jahre ab 2050.

5 Bei der COP 20 in Lima (2014) vereinbarten die Länder, dass sie im Vorfeld der COP 21 (Paris, 2015) eine Reduktionsvorgabe ihrer Treibhausgasemissionen abgeben werden. Siehe: <http://cait.wri.org/indc/#/>.

Patrick Primavesi

# Labor für szenisches Verhalten in Parallelwelten

Abstract  
Résumé  
Riassunto

116–123



*Mnemopark*, Konzept und Regie: Stefan Kaegi, in Zusammenarbeit mit den Modellbaufreunden Basel; Premiere, Theater Basel, 24.05.2005  
Foto: © Sebastian Hoppe

### **Abstract**

Fundamental features of Rimini Protokoll's theatre are its work with non-professional actors as experts, its research-based treatment of socially relevant themes, and the experimental set-ups it constructs across media in theatres and other venues to open up new perspectives on different areas of everyday life and work for the people watching or participating. Rimini Protokoll repeatedly experiments with overlaying parallel realities so that their incongruence and strangeness can be intensely experienced. Starting with the group's beginnings in the context of the "Giessen School" at the Institute for Applied Theatre Studies at Giessen University, the article outlines how they developed a method not only by rejecting conventional forms of representation (role plays, illusionism, psychology, etc.) and integrating documentary elements, but also by creating a dramaturgy of the confrontation of parallel worlds.

### **Résumé**

Travailler avec des acteurs non professionnels pris en tant que spécialistes, effectuer des recherches sur des thèmes concernant la société et mettre en scène des expérimentations intermédiaires dans des théâtres et d'autres lieux, où spectateurs ou participants se voient ouvrir de nouvelles perspectives sur différents sujets de la vie quotidienne : telles sont les bases du théâtre de Rimini Protokoll. Le collectif expérimente toujours la superposition de réalités, dont il révèle intensément l'irrévérence et l'étrangeté. La présente contribution montre, partant des débuts du groupe dans le cadre de la "Gießener Schule" des Sciences théâtrales appliquées, que leur méthodologie s'est non seulement développée à travers l'abandon des formes conventionnelles de représentation (jeu de rôle, illusion, psychologie, etc.) et l'intégration de passages documentaires, mais aussi à travers une dramaturgie de la confrontation de mondes parallèles.

### **Riassunto**

Il teatro di Rimini Protokoll è caratterizzato dal lavoro con attrici e attori non professionisti, dall'elaborazione di tematiche di rilevanza sociale sulla base di ricerche approfondite e da sperimentazioni intermediali in sale teatrali o in altri luoghi che offrono agli spettatori o ai partecipanti la possibilità di ampliare la propria percezione di vari ambiti della vita quotidiana. Nei suoi progetti il collettivo esplora ripetutamente la sovrapposizione di realtà parallele, mettendone in luce incongruenze ed estraneità. Concentrandosi in particolar modo sugli esordi di Rimini Protokoll nel contesto della "Scuola di Giessen" delle Scienze teatrali applicate, il presente contributo illustra come la metodologia di lavoro del gruppo si sia sviluppata non solo sulla base di un rifiuto delle forme convenzionali di rappresentazione scenica (interpretazione di ruoli, illusione, psicologia, ecc.) e dell'integrazione di aspetti documentaristici, bensì anche attraverso una dramaturgia fondata sul confronto di universi paralleli.

Patrick Primavesi

# Labor für szenisches Verhalten in Parallelwelten

Was die Gruppe Rimini Protokoll seit über 15 Jahren geprägt und international bekannt gemacht hat, sind die Arbeit mit nichtprofessionellen Akteuren als Experten, eine auf Recherchen basierende Bearbeitung gesellschaftlich relevanter Themen sowie die Konstruktion intermedialer Versuchsanordnungen in Bühnenhäusern oder an anderen Orten, wo den Zuschauenden oder Teilnehmenden neue Perspektiven auf unterschiedliche Bereiche des alltäglichen Lebens und Arbeitens eröffnet werden. Dabei experimentiert Rimini Protokoll immer wieder mit der Überlagerung paralleler Wirklichkeiten, deren Inkongruenz und Fremdheit intensiv zu erfahren sind. Bei den Audiotouren *Verweis Kirchner* (ZeitenWende Giessen, Juli 2000), *System Kirchner* (Frankfurt a.M., Mousonturm, 2000 – 2001), *Kanal Kirchner* (München, SPIELART Festival, November 2001) bewegen sich die Teilnehmenden mit Kopfhörern und Walkman durch die Stadt und zugleich durch ein Theater im eigenen Kopf. Bei *Sonde Hannover* (2002) verfolgen sie mit Ferngläsern von der Dachetage eines Kaufhauses das Treiben auf dem Marktplatz unter ihnen. Bei *Deutschland 2* (Theaterhalle Bonn-Beuel, 2002) erleben sie Bonner Bürger, die eine gleichzeitig stattfindende Bundestagssitzung aus dem Berliner Reichstag nachsprechen. Bei *Call Cutta* (2005) lassen sie sich durch eine Telefonverbindung mit einem Call Center im indischen Kalkutta über das Gelände des ehemaligen Anhalter Bahnhofs in Berlin leiten. Bei *Cargo Sofia* (2006) erfahren sie in einem halb transparenten LKW als rollendes Publikum die Realität des Güter-

verkehrs direkt auf der Strasse. Und bei *50 Aktenkilometer. Ein begehbares Stasi-Hörspiel* (2011) können sie in Berlin mit GPS-Mobiltelefonen eine Vielzahl von (Ton-)Dokumenten aus der Stasi-Unterlagen-Behörde anhören, während sie die damit verknüpften Orte passieren. So werden die an diesen Projekten Teilnehmenden oft selbst zu denjenigen, welche die Experimente durchführen und auswerten, einzeln oder gemeinsam, jedenfalls in grösserer Selbständigkeit, als sie im Theater ansonsten zu erfahren ist. Ausgehend von einem Rückblick auf die Anfänge der Gruppe als Teil der ‹Giessener Schule› wird im Folgenden das besondere Potential des Labors von Rimini Protokoll im Kontext zeitgenössischer Theaterformen skizziert.

### **Anfänge in Giessen**

Begonnen hat alles auf der Probebühne des Giessener Instituts für Angewandte Theaterwissenschaft. Dort wurden seit Mitte der 1980er Jahre in einem damals im deutschen Sprachraum noch ungekannten Ausmass kritische und dekonstruktive Theorie und experimentelle Praxis miteinander verbunden. Durch die Lehrenden (zunächst Andrzej Wirth, Hans-Thies Lehmann und Christel Weiler, dann in den 1990er Jahren Helga Finter, Gabriele Brandstetter und Heiner Goebbels) wurden nicht nur theater-, tanz- und medienwissenschaftliche Basiskenntnisse vermittelt, sondern auch eine spezifische Offenheit für avantgardistische Ästhetiken und Arbeitsweisen zwischen Theater, Performance und Medienkunst. Für direkte Berührungen mit der Praxis sorgten die regelmässigen szenischen Projekte von Gastprofessuren (Emma Lew Thomas, George Tabori, Heiner Müller, Robert Wilson, John Jesurun, Ritsaert ten Cate, Heiner Goebbels, Danièle Huillet und Jean-Marie Straub, Reinhild Hoffmann, Richard Schechner, VA Wölfl, Marina Abramovic und viele andere mehr), vor allem aber die Förderung der Eigeninitiative und -aktivität der Studierenden, die zahlreiche Festivalformate entwickelten (Theatermaschine, Diskurs, Zeitenwende etc.) und stets auch eigene Projekte durchführten. Auf der Probebühne entfalteten sich verschiedenste Talente, die dann ihre Karrieren auf dem Feld des postdramatischen Theaters begonnen haben, das Ende der 1990er Jahre durch Lehmann auch begrifflich erschlossen wurde<sup>1</sup>: René

1 Dabei geht es um eine vielfältige Praxis, die sich – weitgehend unabhängig

Pollesch, Helena Waldmann, Hans Werner Kroesinger und Jochen Roller ebenso wie Gob Squad, She She Pop, Showcase Beat Le Mot, Monster Truck, Auftrag: Lorey, Hofmann & Lindholm u. a. Dieser Wirkungsgrad in die Praxis hinein war selbst für konservative Kritiker wie Gerhard Stadelmaier kaum zu leugnen, der das Giessener Institut «eine der größten Unglücksschmieden des deutschen Theaters»<sup>2</sup> nannte.

Aufgrund der mittlerweile sehr breit aufgefächerten und auch an einigen anderen Instituten<sup>3</sup> mit jeweils unterschiedlichen Schwerpunkten durchgesetzten Verbindung von avancierter Theorie und experimenteller Praxis lässt sich kaum von einer einheitlichen und exklusiven «Giessener Schule» sprechen. Dennoch sind die Impulse, die angehende Theatermacher im Kontext ihres Studiums dort oft mehr noch voneinander als von den jeweiligen Lehrenden erhalten, durchaus spezifisch: einerseits geprägt von der Isolation des Instituts in einer hessischen Kleinstadt mit nicht allzu vielen Attraktionen, andererseits von einem hohen Innovationsdruck, der auf allen Produktionen lastet, die institutsöffentlich gezeigt und diskutiert werden. Mit diesem zumindest für die 1990er Jahre noch besonderen, stark von Theorien und Idiosynkrasien gesättigten Klima hängt es zusammen, dass in der Abkehr von allen konventionellen Darstellungsformen (Rollenspiel, Illusionismus, Psychologie etc.) eher analytische und selbstreflexive Momente zur Geltung kamen.

Zu den damaligen Studierenden zählten Stefan Kaege und Bernd Ernst, die erste gemeinsame Arbeiten unter dem Namen Hygiene Heute produzierten, sowie Marcus Droß, Helgard Haug und Daniel Wetzel, die seit 1995 unter dem Label Ungunstraum ihre zumeist ortsspezifischen «Betriebssysteme» und Apparate installierten. Die verschiedenen, nicht mehr nur in Giessen, sondern auch auf Festivals in Frankreich, Belgien und Holland zeigten «Etappen» dieser Versuchsreihe verwiesen explizit auf das Experimentelle der «Reise», sei es zur Chinesischen Mauer, sei es um die Erde, in den Mythos oder über ein Minenfeld. Ein erstes grösseres

von dramatischen Werken und der Einfühlung in fixierte Rollen – in szenischen Ereignissen manifestiert, in denen ein körperliches Agieren (Performance, Schauspiel, Tanz etc.) durch mediale Installationen, unkonventionelle Schreibweisen und komplexe, oft selbstreflexive Inszenierungsformen auf unterschiedlichste Weise gerahmt und präsentiert wird. Vgl. dazu Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1999.

2 Gerhard Stadelmaier, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.1.2001.

3 Insbesondere Hildesheim, Frankfurt a. M., Bochum, Berlin und Leipzig.



Theaterprojekt bestand aus einer Busfahrt und Erkundung der Netzleitstelle für Stromversorgung der Stadt Frankfurt. Unter dem Titel *Bei wieviel Lux schalten Wurst und Kraus das Licht ein?* wurde 1998 auch mit den Stromexperten vor Ort das allabendliche Ritual der Stadtilumination vorgeführt, wobei das mit Kopfhörern ausgestattete Publikum zwischen einem Vortrag über das Funktionieren des Netzbetriebs, einer Live-Übertragung der Arbeitsgeräusche und -gespräche oder einer in diesem Umfeld spielenden Kriminalgeschichte wählen bzw. wechseln konnte. Damit enthielt das Projekt bereits die später auch für Rimini Protokoll charakteristische Inszenierung eines Ausschnitts von Wirklichkeit durch ortsspezifische und mediale Rahmung sowie die Behandlung der in ihrem Metier arbeitenden Menschen nicht nur als Laiendarsteller, sondern als «Experten des Alltags».<sup>4</sup>

Dazu kamen die Spannung zwischen Realität bzw. Dokument, Kommentar und Fiktion, die Grundstruktur der Reise und des technischen Experiments sowie die Möglichkeit eines auf mehreren Ebenen operierenden Durchspielens von Vorgängen zu einer lernenden Belehrung der Teilnehmenden – alles Elemente von Bertolt Brechts Lehrstückpraxis und -theorie, die von Anfang an zu den Basiselementen des Giessener Studiums zählten. Diesen Kontext verdeutlicht eher ironisch inspiriert und undogmatisch auch die ergänzende Projekterläuterung: «Heiterer Informationsabend auf verschiedenen Kanälen samt Verabschiedung eines Ingenieurs in den Ruhestand und Rückfahrt mit dem Taxi.»<sup>5</sup>

Die Anfänge von Rimini Protokoll waren jedenfalls von einer Tendenz geprägt, die auf der Giessener Probebühne etablierten und mitunter selbst schon zu Dogmen erstarrten Grundregeln postmodernen Denkens und Produzierens durch Einschlüge einer ironisch präsentierten, aber nur vermeintlich banalen Realität des Alltäglichen zu unterlaufen. Exemplarisch dafür waren die Auftritte, die Stefan Kaegi zunächst dem Geflügelhalter *Peter Heller* (1997) und dann der adligen Dogge *Ulla vom Solling* (1998) auf der Probebühne verschaffte, die durch diesen Einbruch des Tierischen ein Stück weit entzaubert wurde.<sup>6</sup> Die Atmosphäre

4 Vgl. Miriam Dreyse, «Die Aufführung beginnt jetzt». In: Dies.; Florian Malzacher (Hrsg.), *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlin: Alexander 2007, S. 76–97, hier S. 78.

5 Siehe das Werkverzeichnis (1995–2007), ebd., S. 214–226, hier S. 215.

6 Vgl. dazu und insgesamt für die Anfänge der Gruppe: Florian Malzacher,

der Blackbox, die bis dahin eher vom Nachhall der medialen Soap-Installationen John Jesuruns und der noch schneller geschnittenen Frühwerke René Polleschs bestimmt war, erlebte nun die gleichwohl souveräne Erscheinung von Akteuren, die nicht besonders cool waren und auch wenig reflektiert wirkten. Solche Auftritte machten nicht nur fremde, geradezu exotische Welten im Kunst- und Dunstkreis der Prodebühne erfahrbar, sondern liessen diese selbst als eine Parallelwelt erscheinen und ihre Selbstgenügsamkeit verlieren. Nicht von ungefähr nahmen in dieser Generation von Studierenden die ortsspezifischen Projekte deutlich zu. Und aus der Zusammenarbeit der eigentlich schon mit ihrem Studium fertigen Mitglieder von Ungunstraum mit Stefan Kaegi und Bernd Ernst entstand schliesslich die Gruppe Rimini Protokoll für ein Projekt am Frankfurter Mousonturm im Jahr 2000. In dieser – die Schliessung des Theaters am Turm (TAT) halbwegs auffangenden – Heimstätte neuer Theaterformen war schon länger die Existenz eines benachbarten Seniorenstifts aufgefallen, dessen Bewohner sich öfters zu Aufführungen einfanden oder die Theaterbar erkundeten. Daraus entstand die Idee, die alten Damen von der Realität der Formel-1-Rennen erzählen zu lassen. So entfaltete *Kreuzworträtsel Boxenstopp* überraschende Parallelen zwischen Sitzgymnastik und Reifenwechsel, Rennwagen und Rollstühlen, Hochgeschwindigkeitstraining und Denksportaufgaben.

### **Radikales Nebeneinander**

Seither ist die Konfrontation von Parallelwelten zum zentralen dramaturgischen Prinzip der Gruppe Rimini Protokoll geworden (wobei Haug, Kaegi und Wetzels in unterschiedlicher Zusammensetzung und oft auch mit weiteren Regiepartnern agieren): bei 72 Meerschweinchen, die 48 Stunden Wiener Kongress nachspielen (*Europa tanzt. 48h Meerschweinkongress*, Tanzquartier Wien, 2001), bei Glühkäfern oder Ameisen, die globale Werbekampagnen oder die Entwicklung demokratischer Staaten simulieren (*Glühkäferkomplott*, 2002; *Staat. Ein Terrarium*, 2002), bei Beobachtungssituationen, in denen Theaterbesucher mit alltäg-

«Dramaturgien der Fürsorge und der Verunsicherung. Die Geschichte von Rimini Protokoll». In: Dreysse; ders. (Hrsg.), *Experten des Alltags*, a. a. O., S. 14-43, hier S. 14f.

lichen Lebenswelten konfrontiert werden (*Sonde Hannover*, 2002; *Markt der Märkte*, 2003; *Brunswick Airport*, 2004), oder auch bei Bühnenproduktionen, die eine dem Theaterbetrieb vermeintlich fremde Welt durch jeweils spezifische Experten vorstellen: Gericht (*Zeugen! Ein Strafkammerspiel*, 2004), Abwicklung eines Konzerns (*Sabonation. Go home & follow the news*, 2004), politische Diplomatie (*Schwarzenbergplatz*, 2004), Modelleisenbahnbau (*Mnemopark – A Mini Train World*, 2005), Abendnachrichten (*Breaking News – Ein Tagesschauspiel*, 2008), Szenarien von Kriegen und sonstigen Militäreinsätzen (*Sicherheitskonferenz*, 2009), Erdölförderung und ihre Folgen (*Bodenprobe Kasachstan*, 2011) etc.

Eine extreme Ausprägung fand diese Arbeitsweise in den zahlreichen Episoden des 100%-Stadt-Projekts, bei dem auf aktuellen Statistiken basierend 100 Bürgerinnen und Bürger der jeweiligen Stadt im Lauf eines Theater-Abends die quantitative Verteilung bestimmter Eigenschaften, Lebensumstände, Vorlieben oder Meinungen veranschaulichten<sup>7</sup>, oder bei der szenischen Intervention *Hauptversammlung* (2009), wo eine regulär stattfindende Aktionärsversammlung des Daimler-Benz-Konzerns im Berliner ICC von Rimini Protokoll als ein szenisches Ereignis zugänglich gemacht wurde, indem den daran Interessierten vorher jeweils eine Aktie verkauft wurde.<sup>8</sup> Auch bei diesen Projekten zeigte sich, dass die Arbeit mit nichtprofessionellen Akteuren kaum der blossen Ausstellung von Authentizität oder Echtheit dient. Vielmehr geht es um eine oft auch gemeinsam mit den Akteuren reflektierte Auseinandersetzung mit dem vielfältigen Theater des alltäglichen Lebens, den mehr oder weniger flexiblen Inszenierungen und Rollenmustern der sogenannten Wirklichkeit. Insofern arbeitet Rimini Protokoll gerade im weitgehenden Verzicht auf Berufsschauspieler mit den szenischen Verhaltensweisen, die potentiell auch alle anderen Menschen täglich anwenden. Theater und ortsspezifische Installationen können diese Potentiale wahrnehmbar machen und im Wechselverhältnis mit den Inszenierungsformen des Kunstbetriebs reflektieren. Dabei werden Taktiken der nicht-hierarchischen Kombination angewandt, wie Susan Sontag sie schon 1962 im Hinblick auf das Happening als «art of radical juxtaposi-

7 Das Projekt begann mit *100 Prozent Berlin. Eine statistische Kettenreaktion* (2006) und hat seither weltweit in über 20 Städten stattgefunden.

8 Vgl. dazu auch den Beitrag von Géraldine Boesch im vorliegenden Band, S. 137–143.

tion» beschrieben hat.<sup>9</sup> Was an der Praxis von Rimini Protokoll politisch zu nennen wäre<sup>10</sup>, liegt daher nicht nur in den (die letzten Jahre hindurch zunehmend brisanten) Themen, mit denen sich die Gruppe befasst. Darüber hinaus reicht eine Politik der Wahrnehmung von Verhaltensweisen, die in der kontrastierenden und vergleichenden Perspektive der jeweils verknüpften Parallelwelten zugleich inszeniert und zur Diskussion gestellt werden.

<sup>9</sup> Vgl. Susan Sontag, «Happenings: Die Kunst des radikalen Nebeneinanders». In: Dies., *Kunst und Antikunst*. Übers. von Mark W. Rien. Frankfurt a.M.: Fischer 1991, S. 309–321.

<sup>10</sup> Siehe dazu ausführlicher Patrick Primavesi, «Theater/Politik. Kontexte und Beziehungen». In: Jan Deck; Angelika Sieburg (Hrsg.), *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*. Bielefeld: transcript 2011, S. 41–71.

Yvonne Schmidt

**Experten des Alltags:  
Zur Funktion von  
Laiendarstellern in den  
Arbeiten von  
Rimini Protokoll**

Abstract  
Résumé  
Riassunto

126–133



*Call Cutta in a Box*, Regie: Helgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzel;  
Premiere, Willy-Brandt-Haus, Berlin, 02.04.2008  
Foto: © Barbara Braun / drama-berlin.de

## Abstract

Since 2000 the professional theatre has been talking about “experts of the everyday” in a discourse initiated by the directors’ collective Rimini Protokoll. Non-professional actors take the stage in their capacity as experts on specific areas of everyday performance. Experts of the everyday are not actors; their expertise lies in an area far removed from the theatre. Initially debate on the phenomenon of experts of the everyday revolved around the dubious notion of “authenticity”, with the emphasis on the staging of real-life stories and imperfect performance as a play with failure. Especially in more recent works, however, the focus has shifted to also include the social dimension of participation or the way spectators are activated to become co-actors. Ultimately, experts of the everyday cannot be considered separately from the discourse around the actor in theatre theory. From this perspective, experts of the everyday can be seen as a reflection of subjectivity in the theatre.

## Résumé

Dans le théâtre professionnel, on parle des “experts du quotidien” depuis le début des années 2000 : le collectif Rimini Protokoll fait figure de fondateur du concept. Des interprètes non professionnels se retrouvent sur la scène en tant qu’experts du quotidien pour rendre compte de certains domaines de la vie de tous les jours. Ils ne sont pas des comédiens, leur spécialisation a peu à voir avec le domaine du théâtre. Si les débats sur le phénomène des experts du quotidien tournent pour l’instant autour de la notion flagrante de l’authenticité, qui privilégie la mise en scène de véritables histoires de vie et l’imperfection de la performance comme jeu avec l’échec, les travaux les plus récents mettent aussi en avant la dimension sociale de la participation ou l’utilisation des spectateurs en tant que co-acteurs. Enfin, on ne peut pas détacher les experts du quotidien des discours scientifiques sur le comédien. De ce point de vue, les experts du quotidien peuvent être considérés comme un reflet de la subjectivité au théâtre.

## Riassunto

Nell’ambito del teatro professionale, a partire dal 2000, si è iniziato a parlare di “esperti della vita quotidiana”. In base a questo concetto, coniato dal collettivo di registi Rimini Protokoll, interpreti non professionisti si presentano in scena in qualità di esperti di determinati ambiti della performance quotidiana. Gli esperti della vita quotidiana non sono attori, bensì specialisti in settori lontani dal contesto teatrale. Se all’inizio il dibattito su questo fenomeno verteva attorno al concetto di autenticità nelle sue varie sfaccettature e l’accento era posto in particolar modo sulla trasposizione scenica di storie di vita reali e sulla performance non perfetta, posta in relazione al fallimento, i lavori più recenti rivolgono sempre più spesso la propria attenzione anche alla dimensione partecipativa o all’attivazione degli spettatori come co-attori. In ogni caso il fenomeno degli esperti della vita quotidiana va analizzato nel contesto più ampio del dibattito scientifico sull’attore. Da questo punto di vista gli esperti della vita quotidiana possono essere considerati come un riflesso della soggettività in ambito teatrale.

# Experten des Alltags: Zur Funktion von Laiendarstellern in den Arbeiten von Rimini Protokoll

Als in den 1990er Jahren vermehrt Laien auf den Bühnen professioneller Theater auftraten, gerieten Theaterwissenschaftler, Kritikerinnen und Theaterschaffende in ein Begriffsdilemma: «Wie kritisiert man den Auftritt eines Modell-eisenbahnsammlers, einer Stewardess, einer Herzpatientin? Wie beschreibt man ihre Wirkung auf der Bühne?»<sup>1</sup>

«Laie» oder «Amateur» schienen nur bedingt geeignet, um diese Art von Darstellerinnen und Darstellern zu beschreiben.<sup>2</sup> Infolgedessen wurde ein Label kreiert, um Darstellende ohne erkennbare Schauspielausbildung zu kategorisieren: «Experten des Alltags». Erfunden wurde die Begriffsschöpfung von Rimini Protokoll; sie steht für ein spezielles Konzept des Laiendarstellers: Nichtprofessionelle Darstellerinnen und Darsteller stehen als Experten für bestimmte Bereiche der Alltagsperformance auf der Bühne. Die theatrale «Selbstinszenierung»<sup>3</sup> wird verfremdet durch

1 Miriam Dreysse; Florian Malzacher (Hrsg.), *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlin: Alexander 2007, S. II.

2 Zum Wandel der Begriffe des Experten, Laien und Dilettanten vgl. Hans Albrecht Hesse, *Experte, Laie, Dilettant. Über Nutzen und Grenzen von Fachwissen*. Wiesbaden: Opladen 1998.

3 Annemarie Matzke, «Von echten Menschen und wahren Performern». In: Erika Fischer-Lichte et al. (Hrsg.), *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*. Berlin: Theater der Zeit 2006, S. 39–47, hier S. 19: «Hinsichtlich des Authentizitätsbegriffs geht es um zweierlei: um die Frage nach Realität und um den Begriff der Selbstdarstellung oder Selbstinszenierung. Es geht weniger um A. im Sinne eines Wahren, Echten, sondern um Authentizitätseffekte. Es geht heute nicht mehr um das wahre Ich, sondern um die gute Inszenierung.»



eine «Dramaturgie der Fürsorge»<sup>4</sup>, die Verschränkung von persönlicher Biografie der Darstellenden mit Spielaufgaben, die weit von ihrem Alltag entfernt sind. In der frühen Arbeit *Kreuzworträtsel Boxenstopp* (2000) etwa schwenken die Bewohnerinnen eines Seniorenheims auf der Bühne Formel-1-Fahnen, während sie Kreuzworträtsel lösen. Durch die Verfremdungsstrategie wird die reine Selbstpräsentation vermieden, und ein Wechselspiel zwischen verschiedenen Darstellungsmodi entsteht.<sup>5</sup>

Im Zentrum der Debatten um die Alltagsexperten steht der Begriff der Authentizität. Dabei lassen sich im theaterwissenschaftlichen Authentizitätsdiskurs der 2000er Jahre insbesondere zwei verschiedene Aspekte feststellen: Der Reiz des «Nicht-Perfekten»<sup>6</sup> als einer Authentizität der Form und die Kohärenz zwischen Darstellung und Dargestelltem im Sinne einer Authentizität des Inhalts.<sup>7</sup>

### Spiel mit dem Nicht-Perfekten

Suchten Schauspieltheoretikerinnen und -theoretiker seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nach dem Organischen, der Kohärenz zwischen Innen und Aussen, wird in den Experten des Alltags das Gegenteil gesucht: die «Risse in der Logik»<sup>8</sup>, das Unabgeschlossene, die Störung, das Unfertige, das «Nicht-Perfekte». Im Zuge einer Ästhetik des Fragmentarischen werden auf der Bühne unfertige Probenprozesse, nicht lineare Handlungen anstelle geschlossener Fabeln und multimediale, bruchstückhafte Collagen inszeniert.<sup>9</sup> Diese Abkehr vom Geschlossenen spiegelt sich auch in der Praxis des Darstellens wieder.

Experten des Alltags sind nicht in der Lage, als perfektes Darstellungsmedium eine organische Einheit zwischen

4 Dreyse; Malzacher, *Experten des Alltags*, a. a. O., S. 14.

5 Andreas Kotte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln: Böhlau 2005 (UTB, 2665), S. 186ff. Kotte unterscheidet zwischen Repräsentation, Präsentation und Selbstpräsentation, wobei das Publikum das Changieren zwischen den Darstellungsmodi als eine Qualität betrachten kann.

6 Vgl. Jens Roselt, «Die Arbeit am Nicht-Perfekten». In: Fischer-Lichte, *Wege der Wahrnehmung*, a. a. O., S. 28–38.

7 vgl. Matzke «Von echten Menschen und wahren Performern», a. a. O.

8 Barbara Gronau, «Wege zu einer neuen Authentizität? Strategien der Authentizitätskonstruktion». In: Fischer-Lichte *Wege der Wahrnehmung*, a. a. O., S. 14–27, hier S. 21.

9 Zum Fragmentarischen im Theater vgl. Anton Bierl et al. (Hrsg.), *Theater des Fragments. Performative Strategien im Theater zwischen Antike und Postmoderne*. Bielefeld: transcript 2009.

ihrem Körper, ihrer Gestik und Mimik, und den dargestellten Emotionen und Charaktereigenschaften herzustellen. Der Körper gehorcht nicht und Brüche werden sichtbar: Brüche zwischen Sprechen und Handeln, zwischen Anspruch und Können, zwischen Zeichen und Bezeichnetem.

In der Inszenierung *Shooting Bourbaki* zum Auftakt des Programms der Arteplage Mobile Jura im Rahmen der Expo 02 stehen fünf Knaben aus Luzern auf der Bühne.<sup>10</sup> Im Kreuzpunkt zwischen dem Zürcher Knabenschiessen und sogenannten «Ballerspielen», für welche die jugendlichen Experten sind, wird das Thema der gewalthaltigen Computerspiele behandelt. Daniel Wetzler von Rimini Protokoll erklärt:

Wenn z. B. Adrian [einer der jugendlichen Darsteller] den Song *I'm saving all my love for you* singt, dabei Bubble-Gum-Blasen macht, nicht so gut Englisch kann und man merkt, dass er den Text gar nicht so richtig versteht, dann geht die Kluft auf zwischen dem, was er machen will und soll, und der Art, wie er es macht.<sup>11</sup>

Sobald die Experten hingegen eine zunehmende Souveränität erreichen, etwa durch die Routine nach mehreren Aufführungen, sei ihr Reiz für das Publikum erloschen:

Wenn das aufhört, weil sie dieser Situation schon vierzig, fünfzig Mal ausgesetzt waren und nun eine Pseudo-Professionalität entwickeln, gibt es Widerstand im Publikum. [...] Dadurch entsteht eine Legitimationsfrage: Sind Theaterräume wirklich Räume für Menschen, die sich jahrelang für diesen Schauspielberuf vorbereitet haben und jetzt in diesen Häusern spielen?<sup>12</sup>

### **Spiel mit Subjektivität**

Andere Inszenierungen rekurren eher auf einen Authentizitätsbegriff, der an das Konzept der Urheberschaft gekoppelt ist. Die etymologische Begriffsgeschichte von Authentizität («*authentēs*» = «*auto-entes*»: der Selbstvollendende) reicht von Urheber über Täter bis hin zu Selbstmörder.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> *Shooting Bourbaki*, Konzept und Regie: Rimini Protokoll, Mousonturm, Frankfurt am Main, 9.2.2002. Die Produktion wurde auch in Luzern als Ko-Produktion des Luzerner Theater und an der Schweizer Expo.02 aufgeführt. 11 Wetzler in: Fischer-Lichte, a. a. O., S. 23.

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> Vgl. Eleonore Kalisch, «*Aspekte einer Begriffs- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung*». In: Erika Fischer-Lichte et al. (Hrsg.), *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen u. Basel: Francke 2007, S. 31-44. Damit verknüpft sind «*authentiā apokteinas*» - «*eigenhändiger Mörder*», «*authentēs*» - «*einen*

Authentizität im Sinne von Urheberschaft ist an ein Subjekt gebunden, welches als selbstmächtige Instanz befähigt ist, ein Dokument als eigene Hervorbringung zu autorisieren. In vergangenen Epochen galt ein Schriftstück als authentisch, wenn es von einer offiziellen Autorität – einem König oder anderen Herrschern – besiegelt wurde.

«Vor anderen auftreten in eigener Sache, so könnte man Selbstpräsentation definieren», wie Kotte schreibt.<sup>14</sup> Indem die Alltagsexperten in eigener Sache auftreten und im Gegensatz zu anderen dokumentarischen Theaterformen die Subjekte, deren Biografien zur Darstellung kommen, auf der Bühne anwesend sind und für sich selber sprechen, fallen Darstellung und Dargestelltes zusammen. Es entsteht eine Authentizität im Sinne von Urheberschaft, die sich nicht auf die Form (die Darstellung), sondern auf den Inhalt (das Dargestellte) stützt.

Experten des Alltags dienen aus dieser Perspektive betrachtet als Zeugen und Garanten für die Echtheit des Bühnengeschehens. Die «wahren» Lebensgeschichten der querschnittsgelähmten Darstellerin Maria-Cristina Hallwachs in *Qualitätskontrolle* (2012) oder der Expat-Kinder in *Airport Kids* (2008) bewirken, dass nach dem Diskurs um postdramatisches Theater, der Auflösung der Figur zur «Instanz», wieder von Fabeln und Figuren gesprochen werden kann, – eine Re-Installation von Subjektivität.

Ziel der Alltagsexperten ist in diesem Kontext jedoch nicht nur das Authentische, sondern auch der Zweifel an demselben. Wenn in *Call Cutta* die Callcenter-Agenten aus Indien mit Theaterbesucherinnen und -besuchern in Berlin oder – ein paar Jahre später in der Zürcher Auflage *Call Cutta in a Box* – in Zürich telefonieren und biografische Fakten und Fiktion vermischen, ist es dem Publikum selbst überlassen, zwischen Inszenierungsrahmen und Alltagsgeschehen zu unterscheiden. Die Frage, wer auf der Bühne spricht, wird immer wieder neu verhandelt. Das Publikum ist dazu angehalten, die Umschlagsmomente im Laufe der Inszenierung neu auszuloten. Authentizität wird zum transitorischen Wahrnehmungsmodus, wiederum an eine spezifische Subjektivität gekoppelt – den Blick des Zuschauenden.<sup>15</sup>

Mord verüben», aber auch «Macht, Autorität besitzen», sowie «authentikos» – «hauptsächlich, bestimmend; eigenhändig (im Sinn von original), autoritativ».

14 Kotte, *Theaterwissenschaft*, a. a. O., S. 194.

15 Vgl. zur Unterscheidung zwischen Theater und Nicht-Theater aus den Perspektiven der Produktion und Rezeption: Nicolette Kretz, «Am I really here, or is

## Experten des Alltags und die Folgen

Mit Blick auf das Gegenwartstheater hat sich der Einsatz nichtprofessioneller Darstellerinnen und Darsteller im professionellen Theater ausdifferenziert: von verschiedenen Spielformen des Dokumentarischen über chorisches Theater bis hin zur Institutionalisierung des Laienspiels in Form von Bürgerbühnen an den Stadttheatern.<sup>16</sup> Laien dienen auch bei Rimini Protokoll nicht nur als Elemente einer Strategie zur Herstellung von Authentizität auf der Folie von Künstlichkeit, sondern fungieren auch, unter der Prämisse der Partizipation, als Repräsentanten einer Gruppe, wie die auf der Bühne agierenden Athener Bürger des Projekts *Prometheus in Athen* (2010), in dem 103 Athener Bürger die moderne Polis abbilden. Steht bei den Alltagsexperten stets nur eine bestimmte Facette ihrer sozialen Rolle (etwa Beruf, Herkunft, besondere Kenntnisse und Fähigkeiten) im Fokus der Darstellung, lassen sich verschiedene Grade der Repräsentation unterscheiden: von der Selbstinszenierung dicht entlang der individuellen Biografie (z. B. in *Qualitätskontrolle*) bis hin zur Stellvertreterfunktion, in welcher die/der Expert/in als Vertreter/in einer sozialen Gruppe im Vordergrund steht. In anderen Inszenierungen sind die Protagonisten auf der Bühne nur in medialer Form präsent, und Zuschauende werden zu Experten gemacht, wie etwa in *Situation Rooms* (2014).

Experten des Alltags als ein Ausweg aus einer Repräsentations skepsis im Gegenwartstheater sind nicht eine Abkehr von einem Rollenmodell, sondern das Gegenteil: Darstellende als Autoren ihrer selbst bewirken eine Re-Installation von Rolle, Figur und Subjektivität. Indem Alltagsexperten durch die Infragestellung des Perfektionsgedankens die Kompetenzen von Berufsschauspielerinnen und -schauspielern unterlaufen, bilden sie das Komplement eines Diskurses um den Schauspieler oder Performer im Zuge einer Re-Installation theatraler Subjektivität. Als Darsteller, welche ihre individuellen Geschichten, ihre unge-

it only art? Agierende und Schauende in der Aufführungsanalyse». In: Andreas Kotte (Hrsg.), *Theater im Kasten. Rimini Protokoll, Castorfs Video, Beuys & Schlingensiefel, Lars von Trier*. Zürich: Chronos 2007 (Materialien des ITW Bern, 9), S. 291–340.

16 Die Vielfalt von nichtprofessionellen Darstellenden im Gegenwartstheater wird analysiert in der Monografie: Yvonne Schmidt, *Ausweitung der Spielzone. Experten - Amateure - behinderte Darsteller im Gegenwartstheater*. Zürich: Chronos 2015 (im Erscheinen).

formte Körperlichkeit und ihre Alltagsperformance-Skills auf der Bühne zeigen, sind die Expertinnen und Experten im Theater von Rimini Protokoll die potenzierte Form des Performers im Gegenwartstheater, die auf der Bühne oder im öffentlichen Raum eigenverantwortlich agieren – als Experten ihrer selbst.

Auf diesen Aspekt der (Eigen-)verantwortlichkeit zielt denn auch die Kritik am Alltagsexperten-Modell, die Frank Raddatz wie folgt formuliert:

Wenn Erfolge errungen werden, d.h. mediale Aufmerksamkeit fokussiert wird, werden sie finanziell wie künstlerisch den namentlich genannten Verantwortlichen gutgeschrieben und nicht den Beteiligten, die dort unter dem Fokus der Authentizität ihre Lebensgeschichte zum Besten geben. Ansonsten aber paradoxerweise völlig austauschbar sind. Diese Akteure sind – künstlerisch gesprochen – verbrannt. [...] Das Authentische vermeidet gerade die langfristige Bindung und setzt voll auf den One Night Stand<sup>17</sup>

Von dieser Warte aus betrachtet ist die Ästhetik des Expertentheaters einer Ereignis-Ästhetik verpflichtet, welche das Neue, Spontane sucht. Authentizität im Sinne von Unmittelbarkeit ist auch ein Spiel mit der Liveness des Theaterereignisses, aus welcher sich das unkontrollierte, aus dem Moment hervorgebrachte Agieren der Darstellenden konstituiert. Die Unwiederholbarkeit des Augenblickes anstelle der Reproduzierbarkeit steht im Vordergrund. Experten des Alltags haben ihren einmaligen Auftritt, ihre fünfzehn Minuten Ruhm. Doch die Zusammenarbeit als ein «Bund auf Zeit und nicht fürs Leben»<sup>18</sup> ist von Anfang an Bestandteil des Expertentheaters.

Der Diskurs um Experten des Alltags führt nicht nur zu einer Befragung der Position des Darstellers als eines eigenverantwortlichen Künstlers und der Verhandlung von Subjektivität auf der Bühne, sondern auch zu den Experten der Bühne, auf deren Folie sich das Phänomen der Alltagsexperten konstituiert. Ihre Darstellungskompetenzen, ihre durch Ausbildung gesicherte Expertise werden stets mitverhandelt. So wie Authentizität nur auf der Folie einer Künstlichkeit möglich ist, bedingt die Rede von Experten

17 Frank Raddatz, «Das Authentische. Vom Theater der Verkörperung zum Tod der Repräsentation». In: Immanuel Schipper (Hrsg.), *Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung*. Berlin: Theater der Zeit 2012, S. 33–56, hier: S. 47.

18 Dreyse; Malzacher, *Experten des Alltags*, a. a. O., S. 32.

des Alltags einen zugrunde liegenden Schauspielerbegriff, der sich im 18. Jahrhundert, als Theater zum Leitmedium wurde, durchsetzte, der im 19. und bis ins 20. Jahrhundert hinein stabilisiert wurde und bis heute in der Rede vom Schauspieler mitschwingt. Performer wie auch die Alltagsexperten brechen einen engen Schauspielerbegriff auf – hin zu einer Erweiterung der Spielzone.

Géraldine Boesch

**Hinweis:  
Kann Spuren von  
Authentizität und  
Theatralität enthalten**

Rimini Protokolls *Hauptversammlung*  
vor dem Hintergrund des  
dokumentarischen Theaters

Abstract  
Résumé  
Riassunto

136-144



*Hauptversammlung*, Konzept: Helgard Haug, Stefan Kaegi,  
Daniel Wetzel; Recherche und Dramaturgie: Sebastian Brünger;  
08.04.2009, ICC Berlin  
Foto: © Barbara Braun / drama-berlin.de



### Abstract

In 2009 Rimini Protokoll overlaid the annual general meeting of Daimler AG with theatre, flagging it as a production entitled *Annual Shareholders Meeting*. Fearing that the level of theatricality evoked by Rimini Protokoll would jeopardise proceedings, the company responded by endeavouring to authenticate the event. Their use of readymades, and especially their work with “experts of the everyday”, make Rimini Protokoll representatives of documentary theatre. Unlike Milo Rau, for example, Rimini Protokoll takes on less popularised stories, which enables them to create more scope for “authenticity”. This play with theatricality and authenticity isn’t limited to *Annual Shareholders Meeting*, but is a general characteristic of Rimini Protokoll’s theatre.

### Résumé

En 2009, Rimini Protokoll recouvre l’assemblée des actionnaires de Daimler AG d’une “enveloppe théâtrale” et en fait une représentation théâtrale sous le titre *Hauptversammlung*. En réaction, la grande entreprise s’efforce d’authentifier l’assemblée qu’elle estime menacée par la théâtralité introduite par Rimini Protokoll. En raison de son travail avec des “Readymades” (c’est à dire des réalités déjà existantes), mais surtout avec des “experts du quotidien”, Rimini Protokoll est considéré comme l’un des représentants du théâtre documentaire. Par exemple, contrairement à Milo Rau, Rimini Protokoll s’empare peu d’histoires popularisées et accorde plus d’espace à l’“authenticité”. Le jeu entre la théâtralité et l’authenticité ne se retrouve pas seulement dans *Hauptversammlung*, mais il est caractéristique du théâtre de Rimini Protokoll.

### Riassunto

Nel 2009 Rimini Protokoll riveste una reale assemblea degli azionisti di Daimler SA di una patina teatrale facendola figurare come una delle sue produzioni, intitolata *Hauptversammlung* [Assemblea generale]. La multinazionale reagisce insistendo sull’autenticità del raduno, che la dimensione teatrale evocata dagli artisti rischiava di mettere in discussione. Per il fatto di rifarsi a “ready-mades” (cioè a realtà già esistenti) e in particolare di coinvolgere “esperti della vita quotidiana”, Rimini Protokoll può essere annoverato fra i rappresentanti del teatro documentaristico. Tuttavia, in contrapposizione ad esempio a Milo Rau, il collettivo non basa il proprio lavoro su storie o eventi ampiamente popolarizzati lasciando in questo modo più spazio all’“autenticità”. La dialettica fra teatralità e autenticità non caratterizza unicamente *Hauptversammlung*, ma è una peculiarità della creazione artistica di Rimini Protokoll.

Géraldine Boesch

# Hinweis: Kann Spuren von Authentizität und Theatralität enthalten

Rimini Protokolls *Hauptversammlung*  
vor dem Hintergrund des  
dokumentarischen Theaters

Rund 150 Theaterinteressierte betraten am 8. April 2009 das Gelände der Messe Berlin / ICC, das insgesamt ungefähr 8000 Aktionärinnen und Aktionären Platz bot.<sup>1</sup> Unter dem Label Rimini Protokoll hatten Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzel eine Aktionärsversammlung der Daimler AG als Theateraufführung ausgeflaggt. Ihr Theaterprojekt *Hauptversammlung* wurde von ihnen selbst als «eine der aufwändigsten Inszenierungen der Spielzeit»<sup>2</sup> angepriesen, obschon die Gruppe in keiner Weise in die Produktion involviert war. Im 112-seitigen Programmbuch zu *Hauptversammlung* wurde die Regie des fünftaktigen Schauspiels der Daimler Investors Relation zugeschrieben. Die Textvorlage bildete der Jahresabschlussbericht, die Kostüme stammten von Hugo Boss und in einer der Hauptrollen erlebte das Publikum Dr. Dieter Zetsche.<sup>3</sup> Indem eine Theater-Terminologie auf die Hauptversammlung eines DAX-notierten Unternehmens angewandt wurde, verwies Rimini Protokoll nicht nur auf die oberflächliche Verwandtschaft zwischen beiden «szenischen Vorgängen»<sup>4</sup>, sondern spürte auch der kom-

1 Ich konnte an der *Hauptversammlung* nicht teilnehmen. Meine Analyse stützt sich auf Rezeptionsdokumente wie Rezensionen, wissenschaftliche Publikationen zu Rimini Protokolls Wirkungsästhetik und Arbeitsweise sowie auf Produktionsdokumente wie das Programmbuch und Interviews.

2 Vgl. Rimini Protokoll, *Hauptversammlung*, Programmbuch. Hrsg. v. Hebbel am Ufer. Berlin: o. V. 2009, S. 8. Online verfügbar: [http://www.rimini-protokoll.de/website/media/hauptversammlung/hv\\_Katalog\\_finish\\_definitiv.pdf](http://www.rimini-protokoll.de/website/media/hauptversammlung/hv_Katalog_finish_definitiv.pdf), (Zugriff 12.07.2015).

3 Vgl. ebd., S. 4-5.

4 Vgl. Andreas Kotte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, 2. Aufl. Köln: Böhlau 2012 (UTB, 2665), S. 15-61.

plexen Beziehung zwischen Theater und Wirklichkeit nach. Ein Aspekt dieser Beziehung ist, dass Theater noch heute in weiten Kreisen als Gegenstück zu Ernsthaftigkeit aufgefasst wird und daher die Theatralisierung als eine Relativierung der Seriosität der Veranstaltung angesehen werden kann. Nachdem die Henkel AG 2006 «aus Angst, dass Aktionäre im Anschluss klagen könnten»<sup>5</sup>, von einer Zusammenarbeit mit Rimini Protokoll abgesehen hatte, entschieden sich die Theatermachenden bei *Hauptversammlung* für das Modell des «parasitären Theaters»<sup>6</sup>. Ohne den Daimler-Konzern über ihr Vorhaben zu informieren, forderten sie Theaterinteressierte zum Kauf einer Daimler-Aktie auf oder sorgten für die Übertragung einer solchen, um den Theaterbesucherinnen und -besuchern Zutritt zur exklusiven Aktionärsversammlung zu ermöglichen.

### Theatralität

Die Bewertung von Theater als Simulacrum, als ein «Als-ob-Spiel», beruht weitestgehend auf der Vorstellung, dass Theatralität eine Eigenschaft von Theater sei. Das Theater seinerseits wohne in der Institution, folglich erwarten die Zuschauenden ausserhalb des Theatergebäudes keine theatralen Vorgänge anzutreffen. Es stellt sich ein interessantes Paradox ein: Rimini Protokolls Behauptung, Daimlers Hauptversammlung sei Theater, kann «bewiesen» werden, da das Kollektiv die Stilzüge eines engen Theaterbegriffs terminologisch auf die Aktionärsversammlung anwendet. Durch die bloße Behauptung, die Hauptversammlung der Daimler AG sei Theater, wird die Aktionärsversammlung zur *Hauptversammlung* von Rimini Protokoll und sprengt so den referenzierten engen Theaterbegriff, welcher der Behauptung zugrunde lag. Die Sichtbarmachung der humoristischen Analogien zwischen den «cultural performances» der Daimler-Hauptversammlung und jenen der *Hauptversammlung* initiierte eine neue Lesart der szenischen Vorgänge und erleichterte es dem Publikum, das, was es bisher

5 Sophie Diesselhorst, «Die Theater-Behauptung». In: *Cicero. Magazin für politische Kultur*. 14.04.2009. Online verfügbar: <http://www.cicero.de/die-theater-behauptung/39632>, (Zugriff 12.07.2015).

6 Mark Kalbus, «Wenn die Daimler-Hauptversammlung zum Theater wird. Künstlergruppe Rimini Protokoll plant Aktion». In: *heute.de*. 08.04.2009. Online verfügbar: [http://www.rimini-protokoll.de/website/de/article\\_4061.html](http://www.rimini-protokoll.de/website/de/article_4061.html), (Zugriff 12.07.2015).

– eben meist <im> Theater – als theatral kennengelernt hatte, in der Hauptversammlung der Daimler AG wiederzuerkennen. Eben dieses Erkennen einer theatralen Intention, welche sich an die Rezipientinnen und Rezipienten richtet, beschreibt die Performancetheoretikerin Josette Féral als Theatralität.<sup>7</sup> Theatralität sei nicht gewissen Objekten oder Vorgängen inhärent, sondern ein Prozess, der einerseits vom Angebot der Agierenden und andererseits von den Zuschauenden, die Bedeutung daraus generieren, ausgehe. Das Theaterpublikum, welches sich in einer Art <Twilight Zone> befand und im Raum verstreut war, wurde vom Konzern als Bedrohung oder zumindest als profunde Verunsicherung aufgefasst. Die Daimler AG hatte von der <theatralen Annektierung> Wind bekommen und wies Rimini Protokoll im Vorfeld darauf hin, dass sie das Vorhaben des Kollektivs zwar nicht unterstützen, jedoch auch nicht behindern werde.<sup>8</sup> Dennoch sah sich der Vorsitzende des Aufsichtsrates, Manfred Bischoff, bemüssigt, bereits zehn Minuten nach Beginn der Hauptversammlung die Anwesenden zu ermahnen: «Dies ist hier weder ein Schauspiel noch ein Theaterstück!»<sup>9</sup> Mit dieser Aussage quittierte er das Postulat von Rimini Protokoll mit einer Gegenbehauptung. Während sich die Daimler AG um eine Authentifizierung der Aktionärsversammlung bemühte, legte Rimini Protokoll eine Theaterfolie über das <Readymade>.

Rimini Protokoll ist bekannt für seine Arbeit mit «Experten des Alltags»<sup>10</sup>. Betrachtet man wie der Theaterwissenschaftler Hans Thies Lehmann die Expertinnen und Experten in Anlehnung an das <objet trouvé> als «*acteurs trouvés*»<sup>11</sup>, liegt der Begriff des <theatralen Readyma-

7 Vgl. Josette Féral, «Theatricality. The Specificity of Theatrical Language». In: *SubStance. A Review of Theory and Literary Criticism* 98/99 31. Heft 2 u. 3/2002, S. 94-105, hier S. 96.

8 Hannes Kerber, «Daimler fragte: <Will Rimini Protokoll da Terroristen reinbringen?>». In: *jetzt.de Süddeutsche Zeitung*, 25.02.2009. Online verfügbar: <http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/465629/Daimler-fragte-Will-Rimini-Protokoll-da-Terroristen-reinbringen>, (Zugriff 12.07.2015).

9 Manfred Bischoff, «Eingangsrede». Videoaufzeichnung online verfügbar: <http://www.daimler.com/ir/hv2009>, (Zugriff 12.07.2015).

10 Dieser Begriff, den das Label geprägt hat, umfasst die Theaterarbeit mit Menschen, welche in der Regel keine Bühnenerfahrung oder Schauspielausbildung besitzen, jedoch in bestimmten Gebieten viel Erfahrung und Wissen mitbringen. Vgl. Florian Malzacher, «Dramaturgien der Fürsorge und der Verunsicherung. Die Geschichte von Rimini Protokoll». In: Mirjam Dreysse; Florian Malzacher (Hrsg.), *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlin: Alexander 2007, S. 14-43, hier S. 23.

11 Hans-Thies Lehmann, «Theorie im Theater? Anmerkungen zu einer alten

des», welcher häufig auf die Arbeiten Rimini Protokolls angewandt wird, nahe. Laut Stefan Kaegi trifft er jedoch nur auf wenige Projekte zu: «Wenn wir [...] über Monate hinweg mit Grabsteinhauern über ihre Biografie und den Tod arbeiten, sprechen wir nicht von einem <Ready-made>.»<sup>12</sup> Anders als bei *Hauptversammlung* oder *Ortstermin*<sup>13</sup>, in denen einzig die Rahmung, nicht jedoch das Gerahmte gestaltet wurde, führen bei der Arbeit mit «Experten des Alltags» Selektions- und Montagetechniken zu einer künstlerischen Bearbeitung des Gezeigten.

## Dokumentarisches Theater

Die Theaterkritik bezeichnet Rimini Protokolls Arbeiten häufig als <dokumentarisch>. Die Praxis des dokumentarischen Theaters, ausgehend von der Dramenliteratur, erlebte ihre Blütezeit in den 1960er und 1970er Jahren. Dokumentartheaterautoren wie Peter Weiss, Rolf Hochhuth und Heinar Kipphardt setzten den Schwerpunkt auf die investigative Aufarbeitung versteckter (Kriegs-)Traumata unter Verwendung von historischem Quellenmaterial. In seinem Essay «Notizen zum dokumentarischen Theater» erennt Weiss die Abbildung und Erklärung der Wirklichkeit zum Ziel des dokumentarischen Theaters.<sup>14</sup> Hier findet sich eine strukturelle Ähnlichkeit mit dem illusionistischen Theater des historischen Naturalismus, welches den Wunsch einer möglichst exakten Wiedergabe der Realität auf die Spitze getrieben hatte. Die Zuschauenden blickten im Guckkastentheater durch die <vierte Wand> auf eine originalgetreue, jedoch als Fiktion gerahmte Kopie einer sozialen Realität. Die Fiktion sei, so die Theaterwissenschaftlerin Stephanie Metzger, ein bewusster <Als-ob>-Zustand.<sup>15</sup> Doch nicht nur

Frage». In: Dreyse; Malzacher, *Experten des Alltags*, a. a. O., S. 164–179, hier S. 169.

<sup>12</sup> Vgl. Daniel Völzke, «Die Theatermaschine im eigenen Kopf». In: *Monopol – Magazin für Kunst und Leben*. 10.09.2010. Online verfügbar: <http://www.monopol-magazin.de/die-theatermaschine-im-eigenen-kopf>, (Zugriff 12.07.2015).

<sup>13</sup> Rimini Protokoll besuchten im Vorfeld zu *Zeugen! Ein Strafkammerspiel* (2004) während mehrerer Tage mit Theaterinteressierten öffentliche Gerichtsverhandlungen in Berlin. Milo Rau tat es ihnen 2013 gleich und erklärte im Rahmen der öffentlichen Exkursion *Real Places: Ins Gericht mit Milo Rau* während den Basler Dokumentartagen eine Gerichtsverhandlung am Basler Strafgericht zum Theaterstück.

<sup>14</sup> Vgl. Peter Weiss, «Notizen zum dokumentarischen Theater». In: Ders. (Hrsg.), *Rapporte 2*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971, S. 91–104, hier S. 95 und 104.

<sup>15</sup> Vgl. Stephanie Metzger, *Theater und Fiktion. Spielräume des Fiktiven in Insze-*

das Imitieren, sondern auch die Auswahl und Montage von nicht-theatralen Materialien führt zu deren Fiktionalisierung. Der Dokumentarfilm- und -theaterregisseur Andres Veiel ist gleichwohl der Überzeugung, dass eine Fiktionalisierung das Authentische nicht ausschliesse.<sup>16</sup> Zum Begriff der Authentizität, welcher gemeinhin als Antonym zu Fiktionalität verstanden wird, liegen viele Definitionen vor.<sup>17</sup> Folgt man jener des Kulturwissenschaftlers Hans-Otto Hügel, ist Authentizität – und hier gleicht sie der Theatralität – keine Eigenschaft oder Qualität eines Gegenstandes oder Vorganges, sondern ein gemeinschaftlich-kommunikativer Prozess zwischen Darstellungs- und Wahrnehmungsaufgabe.<sup>18</sup>

Gegenwärtige Vertreterinnen und Vertreter des dokumentarischen Theaters wie Rimini Protokoll haben sich von einem engen Bezug auf das Dokument im Sinne eines Belegs oder eines Abbilds gelöst. Als Stellvertreter der Wirklichkeit setzt das Label «phänomenale Leiber»<sup>19</sup> und reale Biografien ein.

In der Regel werden die Geschichten von den jeweiligen Expertinnen und Experten selbst erzählt. Rimini Protokoll setzt gezielt Aufgaben und Techniken ein, um eine gewisse Widerspenstigkeit der zumeist bühnenunerfahrenen Darstellerinnen und Darsteller zu erhalten und keine Routine aufkommen zu lassen;<sup>20</sup> so wird der Eindruck der Authentizität gesteigert. Die Expertinnen und Experten tragen auf der Bühne einen gelernten Stücktext vor – den sie auch mal vergessen – und führen geplante Handlungsabläufe aus. Dass im Krankheitsfall professionelle Schauspielerinnen oder Schauspieler einspringen können, zeugt jedoch von der Wiederholbarkeit des Bühnengeschehens sowie von

*nierungen der Gegenwart*. Bielefeld: transcript 2010, S. 45.

16 Bernd Sobolla, «Ein Wahnsinnsdruck, für den es kein Ventil gab». In: *Der Freitag*, 29.09.2006. Online verfügbar: <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/ein-wahnsinnsdruck-fur-den-es-kein-ventil-gab>, (Zugriff 12.07.2015).

17 Vgl. Erika Fischer-Lichte et al. (Hrsg.), *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen: A. Francke 2007; Dies. et al. (Hrsg.), *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*. Berlin: Theater der Zeit 2006; Uta Daur (Hrsg.), *Authentizität und Wiederholung. Künstlerische und kulturelle Manifestation eines Paradoxes*. Bielefeld: transcript 2013.

18 Vgl. Hans-Otto Hügel, «Die Darstellung des authentischen Moments». In: Jan Berg; Hans-Otto Hügel; Hajo Kurzenberger (Hrsg.), *Authentizität als Darstellung*. Hildesheim: Universität Hildesheim 1997, S. 43–58, hier: S. 48.

19 Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript 2012, S. 60–62.

20 Vgl. Malzacher, «Dramaturgien der Fürsorge und der Verunsicherung», a. a. O., S. 31.

der Austauschbarkeit gewisser Expertinnen und Experten.<sup>21</sup> Nicht nur Selektion und Montage, sondern auch das wiederholte Aufführen vor Publikum führt zu einer weiteren Fiktionalisierung, bis schliesslich die Grenze zwischen Leben und Rolle verwischt. Der Begriff des dokumentarischen Theaters wird durch diese Verfahren ebenso erweitert wie in Frage gestellt.

### Authentizität

Milo Rau, dessen Arbeiten ebenfalls als <dokumentarisch> gelten, geht sogar so weit, den Begriff des dokumentarischen Theaters als absurden Widerspruch zu bezeichnen, da Theater weder Informationen noch Dokumente weitergeben könne.<sup>22</sup> Zusammen mit dem International Institut for Political Murder arbeitet er sowohl mit <Experten des Alltags>, wie beispielsweise in den Gerichtsformaten *Zürcher Prozesse* (2013), *Moskauer Prozesse* (2013) oder *Das Kongo Tribunal* (2015), als auch mit professionellen Schauspielerinnen und Schauspielern wie in *Hate Radio* (2011) oder im Reenactment *Die letzten Tage der Ceausescus* (2009). Rau fokussiert in seinen Arbeiten Ereignisse und Problemstellungen, welche medial so stark verarbeitet wurden, «dass Authentizität gar nicht mehr zur Debatte steht»<sup>23</sup>. Rimini Protokoll hingegen widmet sich dem, was als «nicht medienwirksam und damit nicht erinnerungswürdig gilt»<sup>24</sup>. Das Label befasst sich mit ungeschriebenen Geschichten, die bisher keiner breiten Öffentlichkeit zugänglich waren. Daher konnte sich kein mehrheitsfähiger Konsens über die Authentizität der Geschichten herausbilden; so bleibt, im Unterschied zu Rau, stets Raum für Ungewissheit. Der Theaterwissenschaftler Andreas Enghart bezeichnet diesen spielerischen Zweifel an der Authentizität als die für Rimini Protokoll typische «Ästhetik der Unentscheidbarkeit»<sup>25</sup>, welche die Arbeiten

21 Vgl. ebd., S. 34–35.

22 Vgl. Detlev Baur, «Realer als die Realität. Milo Rau im Gespräch über die Kraft des Theaters in einer globalen und digitalen Welt». In: *Die deutsche Bühne* 86. Heft 6/2015. S. 50–53, hier S. 51.

23 Rolf Bossart; Milo Rau, «Das ist der Grund, warum es die Kunst gibt». In: Rolf Bossart (Hrsg.), *Die Enthüllung des Realen. Milo Rau und das International Institute of Political Murder*. Berlin: Theater der Zeit 2013, S. 14–35, hier S. 26.

24 Gerald Siegmund, «Die Kunst des Erinnerns». In: Dreyse; Malzacher, *Experten des Alltags*, a. a. O., S. 182–205, hier S. 184.

25 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 2008, S. 171.

der Gruppe von anderen gegenwärtigen dokumentarischen Theaterarbeiten unterscheidet.<sup>26</sup>

Genau jenen Zweifel versuchte der Aufsichtsratsvorsitzende Bischoff mit seiner Versicherung, die Daimler-Hauptversammlung sei kein Schauspiel, auszuräumen. Dass ein Grossereignis wie die Aktionärsversammlung inszeniert ist, steht ausser Frage und mag niemanden überraschen. Für den Konzern ist die Versammlung die Chance, sich und seine Zahlen in gutem Licht zu präsentieren. Dennoch ist sie auch der Ort und die Zeit der Teilhabe der Aktionärinnen und Aktionäre, welche ihre Stimme abgeben und wählen können. Wie aus dem Programmheft zu *Hauptversammlung* hervorgeht, ist die Vorstellung, dass an der Hauptversammlung effektiv wichtige Entscheidungen gefällt würden, eine Illusion; in Wirklichkeit würden diese mit den Grossaktionären schon im Vorfeld getroffen.<sup>27</sup> Indem Rimini Protokoll den Blick für theatrale Vorgänge schärft, wird der performative Charakter der Versammlung angezweifelt und somit auch deren Authentizität in Frage gestellt. Der Kontexttransfer in *Hauptversammlung* macht die Theaterzuschauerinnen und -zuschauer zu ‹Doppelagenten› – sie sind sowohl Aktionäre und Aktionärinnen als auch Theaterbesuchende –, die sich zwischen zwei unterschiedlichen Rezeptionsmodi bewegen. Das Oszillieren zwischen Authentizität und Theatralität führt nicht nur zu einer Untersuchung der inszenierten Realität beziehungsweise der realen Inszenierung, sondern auch zur Hinterfragung des eigenen Theaterbegriffs.

<sup>26</sup> Vgl. Andreas Enghart, *Das Theater der Gegenwart*. München: C. H. Beck 2013, S. 111.

<sup>27</sup> Vgl. Rimini Protokoll, *Programmbuch*, a. a. O., S. 14.





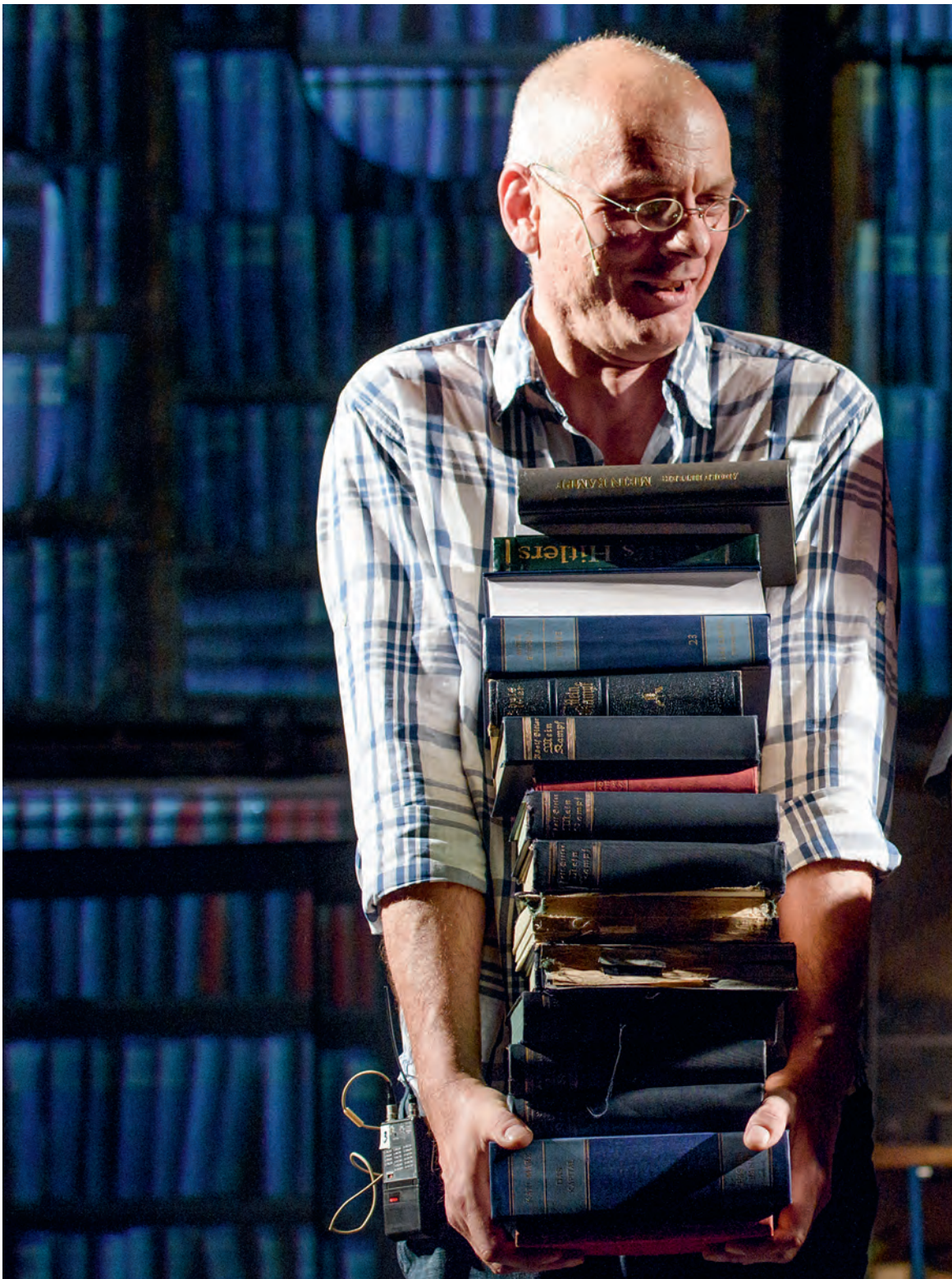
Sebastian Brünger

# Was darf die Kunst, was soll die Geschichte?

Ein Werkstattbericht aus  
den laufenden Recherchen zum Projekt  
*Adolf Hitler: Mein Kampf, Band 1 & 2*

Abstract  
Résumé  
Riassunto

148–156



Proben von *Adolf Hitler: Mein Kampf, Band 1 & 2*, Konzept / Regie / Text: Helgard Haug, Daniel Wetzel; Dramaturgie und Recherche: Sebastian Brünger; Bühne und Video: Marc Jungreithmeier; e-Werk, Nationaltheater Weimar, 07.07.2015  
Foto: © Candy Welz



### Abstract

Rimini Protokoll's projects often have diverse points of departure. One production starts with an auratically-charged place, another with a fascinating encounter, and another with an extraordinary text for the stage. And the research for the different projects goes down paths as varied and idiosyncratic as these different points of departure. This article highlights and clarifies the origins and evolution of *Adolf Hitler: Mein Kampf, Vols. 1 & 2*, on the basis of entries from the research journal for the project. These journal entries lead to fundamental reflections on Rimini Protokoll's research for their projects: how do work and thought processes intermesh? What's the relationship between conceptual ideas, the material found and the directions these explorations take in terms of the performers? What factors and criteria come into play in the choice of thematic aspects and perspectives for the stage?

### Résumé

Les projets de Rimini Protokoll ont des points de départ différents : un lieu chargé d'aura, une rencontre fascinante, un texte inattendu pour la scène. Autant les motivations pour chaque projet sont diverses, autant le processus de recherche et d'élaboration se déroule de manière différente et indépendante. Dans cet article, la naissance et l'évolution du projet *Adolf Hitler: Mein Kampf, Band 1 & 2* seront expliquées à la lumière de notes extraites du journal de bord. A ces notes s'ajoutent à chaque fois des réflexions fondamentales sur la manière dont Rimini Protokoll élabore ses productions : comment s'imbriquent, l'un dans l'autre, les processus de travail et de pensée ? Quelles relations entretiennent les idées sur la conception, la découverte de matériaux et les mouvements de recherche en tenant compte des performers ? Enfin, quels facteurs et quels critères jouent un rôle dans le choix des thèmes et des perspectives pour la scène ?

### Riassunto

I progetti di Rimini Protokoll hanno spesso punti di partenza molto diversi, come un luogo che emana un'aura speciale, un incontro affascinante o un testo inusuale per la scena. Allo stesso modo anche la fase di ricerca che accompagna ogni singola produzione segue percorsi differenti e insoliti. Il presente contributo illustra – sulla base di appunti tratti dal diario dei creatori – l'origine e lo sviluppo del progetto *Adolf Hitler: Mein Kampf, Band 1 & 2*. A questi appunti si aggiungono riflessioni di carattere generale sulle modalità di ricerca di Rimini Protokoll: come vengono collegate fra loro le idee e le procedure di realizzazione di un progetto? Qual è il rapporto tra la dimensione concettuale, la scoperta di materiali e la ricerca di performer? Quali fattori e criteri vengono presi in considerazione nella scelta degli aspetti tematici e delle prospettive per la messinscena?

Sebastian Brünger

# Was darf die Kunst, was soll die Geschichte?

Ein Werkstattbericht aus  
den laufenden Recherchen zum Projekt  
*Adolf Hitler: Mein Kampf, Band 1 & 2*

Die Projekte von Rimini Protokoll haben oft diverse Ausgangspunkte. Mal ist es ein auratisch aufgeladener Ort, mal eine faszinierende Begegnung, mal ein aussergewöhnlicher Text für die Bühne. Im Fall von *Adolf Hitler: Mein Kampf, Band 1 & 2* kam einiges zusammen. Zunächst die Einladung von Hasko Weber an Helgard Haug und Daniel Wetzels, sich zu Beginn seiner neuen Intendanz in Weimar mit Rechtsradikalismus zu beschäftigen. Zu diesem Zeitpunkt schwelte schon länger die Debatte, wie mit den auslaufenden Urheberrechten an Hitlers Werk umgegangen werden sollte. Zudem hatte das Buch in seiner lettischen Übersetzung im Jahr 2006 schon einmal einen kurzen Auftritt im Rahmen des Rimini-Projekts *Karl Marx: Das Kapital, Erster Band*. Damals verschwand es schnell im grossen Bühnenbildbücherregal, das das Düsseldorfer Schauspielhaus inzwischen entsorgen wollte. Was würde aber passieren, wenn man das Buch auf der Rückseite des Regals, der Pfui-Seite, wieder hervorholen würde? Diese Frage war die Initialzündung. So unterschiedlich die Anlässe für ein Projekt in der Regel sind, so verschieden und eigenwillig laufen auch die jeweiligen Recherchewege. Im Folgenden sollen Entstehung und Entwicklung des Projekts *Adolf Hitler: Mein Kampf, Band 1 & 2* schlaglichtartig anhand von Einträgen aus dem entsprechenden Recherche-tagebuch erläutert werden und sich daran grundsätzliche Überlegungen zu Projektrecherchen anschliessen.

Recherchetagebuch Frühjahr 2014. Alle Produktionsbeteiligten fragen im Familienkreis nach, ob ein Exemplar von MK [*Mein Kampf*] vorhanden gewesen ist. Wo hat es gestanden,

wer hat es gelesen, wo ist es jetzt? Erste Exemplare werden im Produktionsbüro gesammelt – versteckt im Bücherregal in der zweiten Reihe. Emails an Kollegen und Freunde im Ausland werden mit der Bitte verschickt, nach fremdsprachigen Ausgaben Ausschau zu halten. Erste Exemplare erreichen uns aus den USA, von den Philippinen, aus dem Libanon.<sup>1</sup>

Die Recherchen zu einem Projekt laufen in der Regel über gut eineinhalb Jahre, die eigentlichen Proben dauern nur sechs bis acht Wochen und sind vergleichsweise eher kurz. Recherche bedeutet dabei zweierlei: Erstens Suche nach geeigneten Themen und Materialien, zweitens Suche nach geeigneten Performern (in anderen Worten Casting). Idealerweise fallen beide Suchbewegungen im Rahmen von Interviews zusammen – und die befragte Person merkt erst einmal nichts davon. Diese persönlichen Gespräche<sup>2</sup> sind das zentrale Medium der Recherche. Hier werden spannende Aspekte gesammelt, neue Spuren verfolgt, weitere Kontakte vermittelt. Manche Stücktexte entstehen schon bei einem ersten Treffen. Und jedes persönliche Gespräch hat das Potential, dem Projekt eine neue Wendung zu geben. Von Gespräch zu Gespräch entwickelt sich ein Netzwerk an Kontakten, ein dramaturgisches Spinnennetz, ein produktionsinterner Diskurs.

9. März 2014, Salzburg. Erstes MK-Gespräch: Treffen mit dem Historiker Othmar Plöckinger im Cafe Bazar. Plöckinger hat über zehn Jahre an einem Buch zur Rezeptionsgeschichte von MK gearbeitet. Seine Forschung widerlegt einen zentralen Mythos: MK war mit fast 12 Millionen Exemplaren nicht nur weit verbreitet, sondern wurde – entgegen der landläufigen Behauptung – auch sehr wohl gelesen. In dem zweistündigen Gespräch verfolgen wir diverse Anekdoten und Aspekte zu MK: Gefährliche Stellen? Unlesbar? Wer verdient(e) an dem Buch? Heute kursieren diverse illegale Übersetzungen in aller Welt. Plöckinger sagt: «Über MK kann und darf man sehr wohl lachen, aber nicht zu Beginn der Auseinandersetzung.»

Wir stürzen uns stets mit einer gesunden Portion Naivität in die ersten Gespräche. Das hilft. Wer wenig weiss, hat viele Fragen und muss nicht über Meinungen streiten. Gerade

1 Dieses und alle weiteren Zitate wurden dem Recherchetagebuch zum Projekt *Adolf Hitler: Mein Kampf, Band 1 & 2* entnommen. Die Tagebucheinträge wurden vom Regieteam (Helgard Haug, Daniel Wetzels, Sebastian Brünger) von Januar 2014 bis zum Probenbeginn im Mai 2015 in einem online-Dokument festgehalten.

2 Von den persönlichen Gesprächen werden zum Teil Ton-, selten auch Videoaufnahmen gemacht. Meist wird jedoch einfach schriftlich protokolliert, da sichtbare Aufnahmetechnik die Gesprächsatmosphäre stört.

bei Projekten über umfangreiche, berüchtigte Bücher ist es ein Startvorteil, das Buch nicht gelesen zu haben. Man muss nicht erklären, sondern kann sich das Buch erklären lassen. Im Verlauf der Recherche entwickelt sich ein kollektiver Leseprozess und ein grosser Berg an Aspekten und Materialien häuft sich an. Die alles begleitende Frage ist dabei: Welche Personen verkörpern wichtige Themenkomplexe und bilden durch ihre eigenwilligen Perspektiven ein aufschlussreiches Spektrum für die Bühne ab?

11. Juli 2014, München. Karlheinz Kümmel hat in jahrzehntelanger Eigeninitiative mehrere Aktenschränke an Plänen, Karten und Photos zusammengetragen, die nahezu alle Bunkeranlagen in bzw. Bombenabwürfe auf München abbilden. Er selbst bezeichnet sich als ‹Kellergeist›. Unter der Münchner Stadtoberfläche schlummert noch so einiges. Auch unter dem ehemaligen Parteiareal rund um den Königsplatz mit seinen unzähligen NS-Bauten.

Zu Beginn einer Recherche herrscht der Luxus einer nahezu absoluten Freiheit. So können wir auch absurde, abseitige Wege verfolgen, die nur indirekt mit dem Thema in Verbindung stehen. Es ist eine offene Suche, die sich erst mit der zeitlichen Nähe zum absehbaren Probenbeginn zwangsläufig verengt. Die Recherchefragen werden zunächst aus der unmittelbaren Neugier am Thema gespeist, dann aus journalistischen und wissenschaftlichen Artikeln sowie Filmen, Büchern und Online-Fischzügen. Damit verbinden sich dramaturgische Überlegungen zu thematischen Schwerpunkten, zu besetzenden Positionen und idealtypischen Profilen. Zu einer erfolgreichen Verfolgung der Recherchefragen tragen Intuition, Gesprächskompetenz (die Kunst des Zuhörens) und Zufall bzw. Glück im gleichen Mass bei.

17. August 2014, Berlin. Im Produktionsbüro kommt unser blinder *Kapital*-Performer Christian Spremberg zum Vorlesen vorbei. Statt Marx gibt es jetzt Hitler zu lesen – in Blindenschrift. Christian ertastet auf der ersten Seite ein Symbol, das er erst nicht zuordnen kann. Er hat keine Vorstellung davon, wie ein Hakenkreuz aussieht. Auch nur eine ungefähre Idee, wie Hitler aussah («eher klein, gedrungen»). Für uns überlagern die tausendfach gesehenen Bilder und Hitlers Redeton jede Lektüre. Als Christian jedoch eher sachlich liest, entsteht sofort eine eindringliche Nähe jenseits der üblichen Karikatur.

Die Projekte von Rimini Protokoll leben am Anfang von Behauptungen, man könnte auch sagen von Wetten auf Zeit. Und sie haben den Anspruch, die eigenen Arbeitsweisen und



Sehgewohnheiten weiterzuentwickeln. Das führte bislang zu der unausgesprochenen Norm, dass wir nie mit einem Performer ein zweites Mal arbeiten – bis jetzt.

5. September 2014, Berlin. Gespräch mit dem Leiter der Aussteiger-NGO EXIT für Neonazis über MK in der rechten Szene heute. Über das angebliche <Verbot> von *Mein Kampf* sagt er: «Alles, was man ins Dunkle verbannt, steigt wieder auf.» Deshalb ist Wagner für das öffentliche Ausstellen aller abgelegten NS-Symbole und auch für das Ausstellen von *Mein Kampf*. Einige Aussteiger übergeben symbolisch NS-Objekte an EXIT. Er wünscht sich das Geburtshaus Hitlers in Braunau als Ort für diesen <Scheißhaufen>.

Den EXIT-Leiter hatten wir bereits vor vier Jahren für unser Projekt *Herrmann's Battle* getroffen. Nicht nur Produktionen sind durch inhaltliche Fäden miteinander verbunden, auch die Recherchen bauen öfter auf alten Kontakten auf. Unser Recherche-Telefonbuch ist nach über zehn Jahren verschiedener Suchbewegungen ein Schatz, auf den jeder Journalist stolz wäre. Viele Gespräche bleiben Hintergrundinformation, sind bisweilen Sackgassen oder dienen als Inspirationsquellen für spätere Projekte. Auf ein durchschnittlich grosses Projekt mit sechs Performern kommen circa hundert persönliche Gespräche – und das gefühlt Dreifache an Telefonaten für die Anbahnung der Termine.

10. Oktober 2014, München. Im bayerischen Justizministerium erwartet uns der Regierungsdirektor des Referats E1 – Materielles Strafrecht. Auf seinem Schreibtisch stapeln sich hohe Aktenberge. Als Anfang des Jahres die Diskussion um MK hochkochte, brauchte die Justizministerin ein Gutachten und der Ministerialbeamte musste sich an zwei Wochenenden durch das Buch ackern. Das 20-seitige Gutachten können wir nicht einsehen. Klar ist: Der Privatbesitz des Buches ist erlaubt. Wer anfängt, das Buch nachzudrucken, verletzt bis Ende 2015 das Urheberrecht. Ab 1. Januar 2016 geht es dann um den Straftatbestand der Volksverhetzung.

Recherchieren heisst für uns zunächst telefonieren und Emails schreiben. Bewährt hat sich die Methode, erst zu schreiben, dann telefonisch nachzuhaken. Wichtig ist dabei: Man muss den Gesprächspartnern einen Köder zuwerfen. Eine Gesprächsanfrage aus dem Theaterbereich scheint vielen Leuten allzu absurd, um darauf einzugehen. Nur wenn sie merken, dass wir sie gezielt persönlich ansprechen und eine gewisse Ahnung vom bzw. eine spezielle Perspektive aufs Thema haben, lassen sich auch Tankstellenbesitzer

oder Ministerialbeamte aus dem Arbeitsalltag für ein Gespräch loseisen. Der gestiegene Bekanntheitsgrad von Rimini Protokoll hat dabei ambivalente Nebeneffekte: Früher konnte man die Leute unbedarfter ansprechen, musste aber auch mehr Klinken putzen. Heute öffnet der Name leichter Türen, dementsprechend vorwissend und vorsichtig sind bisweilen die Gesprächspartner.

5. November 2014, Berlin-Lichterfelde. Im Bundesarchiv finden sich diverse Ordnermappen mit Werbematerial zu MK, Schriftwechsel zu ausländischen Übersetzungen, gesammelte Presseartikel der ausländischen Presse. In den USA wird MK mit *Kapital* verglichen, wo eine Diskussion geführt wird, ob man das Buch veröffentlichen sollte (die jüdische Gemeinde von New York sagt NEIN, andere betonen den Bestseller-Charakter in Deutschland, den man auch lesen müsse, um Bescheid zu wissen). Auf Mikrofiche dann noch Briefe aus den persönlichen Unterlagen Hitlers: Glückwunschschreiben, absurde Geschenke (vom kompletten Nachlass bis zu Selbstgestricktem), kuriose Nachfragen (Hat er blaue Augen? Hat er die Grippe überstanden? Darf ich mein Kind Hitlerine nennen?), darunter auch direkte Übersetzungsfragen zu MK ins Französische, Ukrainische, Chinesische etc.

Archive sind regelmässiger Anlaufpunkt für Materialrecherchen. Manchmal auch für Castings. Hier finden sich nicht nur Ideen für Texte, sondern mitunter auch Ideen für die Bühne. Was ein Graus für die langfristige Planung der Stadttheaterwerkstätten ist, ist ein wichtiger Aspekt der Rimini-Bühnen: Sie reagieren fortlaufend auf neue Fundstücke bzw. hinzukommende Performer und verändern sich bis zum Tag der Premiere. Selbstverständlich gibt es Basisideen, Startpunkte, Rahmenkonzepte – aber sie sind im besten Fall flexibel ausbaufähig, mit multimedialer Technik bestückbar und integrationswillig für *objets trouvés* jeglicher Art.

22. November 2014, Berlin. Zwei Israelis erörtern den Trend junger Israelis nach Berlin zu ziehen – in die Stadt, aus der ihre Großeltern einst vor der Ermordung geflohen sind. Wir starten einen Aufruf in der Facebook-Gruppe *Israelis in Berlin*: Berliner Theaterprojekt sucht *Mein Kampf*-Besitzer und -Leser mit jüdischem Hintergrund. Wer besitzt es bzw. wer hat es gelesen, wer kennt Personen, die es gelesen haben?

(Nahezu) jedes Projekt von Rimini Protokoll hat ihn. Den Aufruf. Ob im *Mannheimer Morgen* nach Wallenstein-Lesern oder im *Zürcher Tagesanzeiger* nach Menschen auf Partnerschaftssuche. Über die Effektivität dieser Methode gibt es

unter den Produktionsbeteiligten unterschiedliche Überzeugungen. Volltreffer hat es aber auf diese Weise nur in seltenen Fällen gegeben. Häufig melden sich Leute, die denken, sie könnten Freikarten gewinnen.

12. Dezember 2014, Berlin. Treffen mit der Frankfurter Rechtswissenschaftlerin Sibylla Flügge. Sie hat 1965 im Alter von 15 Jahren Auszüge aus MK auf der Schreibmaschine abgeschrieben und ihren Eltern in einem braunen Pappumschlag zu Weihnachten geschenkt. Davor hatte sie beide Bände ganz gelesen: «Ein Handbuch für Rattenfänger. Aber nicht das Rattenfänger-Buch.» Wir laden sie ein, ins Projekt einzusteigen und «die alte Scheiße» wieder in die Hand zu nehmen.

Was macht eine/n gute/n Performer/in aus? Ein spannend klingendes Profil kann sich im Gespräch als schwergängiger Typ erweisen. Hingegen entpuppt sich manch eher zufällig entstandener Kontakt in der persönlichen Begegnung als famoser Erzähler mit irren Geschichten. Um es in scheinbare Paradoxien aufzulösen: Die guten Performerinnen und Performer sind wahrhaftig unglaubliche Personen, liebenswürdig befremdliche sowie ernsthaft verspielte Naturen und eben spezialisierte Experten aus ihrer Alltagswelt. Nicht zuletzt müssen sie Zeit haben. Reguläre Erwerbsarbeit muss für zeitaufwendige Theaterarbeit ausgesetzt werden.

Januar 2014, Berlin. Der Facebook-Aufruf ergibt diverse Rückmeldungen. Keine Empörung, vielmehr Interesse. Eine Spur führt ins Goethe-Institut Tel Aviv. Dort gab es vor Jahren einen Mann, der im Deutschunterricht stets MK lesen wollte. Über Umwege ergibt sich ein Kontakt. Alon Kraus hatte im Studium eine Schreibblockade und MK hat ihm irgendwie darüber hinweggeholfen. Inzwischen ist er Rechtsanwalt und hat sich seit Jahren intensiv mit dem Buch beschäftigt. Einige lange Mails und ein Skype-Gespräch später ist klar: Er ist entweder verrückt oder unser Mann für die Bühne.

Am liebsten sind uns Menschen ohne Theatererfahrung. Die ein Gespür für die Theatralität ihres Alltags haben, aber auf unserer Probesthne nicht ihre Schultheatererfahrungen hervorholen. Die Probenarbeit besteht nicht zuletzt darin, an ihrer Souveränität und ihrem Bewusstsein für die Bühne zu arbeiten. Ein Risiko ist immer für beide Seiten vorprogrammiert – aber gerade das ist reizvoll, wie eben für einen israelischen Anwalt öffentlich mit *Mein Kampf* aufzutreten. Eine Einladung, an einem Projekt teilzunehmen, ist aber auch mit der Verantwortung verknüpft, die Performer zu stützen und zu schützen. Manchmal auch vor sich selbst.

24. Januar 2014, Weimar. Ausstellungsbesuch in der Anna-Amalia-Bibliothek. Der Buchrestaurator Matthias Hageböck erläutert uns, wie man seit 2004 versucht, die damals verbrannten Bücher zu retten. Er hat außerdem Photos von MK-Ausgaben mitgebracht, die Buchbinder-Lehrlinge in den 30er Jahren als Abschlussprüfung herstellten. Die Materie im wahrsten Sinne des Wortes ist sehr interessant. Wir rufen ihn einen Tag später an und fragen ihn, ob er am Projekt teilnimmt. Er sagt spontan <nicht nein>.

Für die Zusammenstellung des Cast gilt idealerweise: Die ausgewählten Personen sollen einen spannungsreichen Gegensatz auf der Bühne und einen harmonischem Zusammenhalt hinter der Bühne bilden. In der Vergangenheit kamen spektakuläre Ensembles zustande, die jedoch im Privaten nicht miteinander umgehen konnten – und bald auch nicht mehr miteinander auf Gastspieltour gehen wollten. Projekte wie *Das Kapital* sind auch deshalb über Jahre getourt, weil die Mitwirkenden als Gruppe gut harmonisierten, so unterschiedlich ihre Biographien und Haltungen auf der Bühne auch waren. Planbar ist so etwas nur bedingt, aber die Theaterarbeit schweisst im besten Fall zusammen und bringt Leute zueinander, die in der U-Bahn nicht einmal nebeneinander sitzen wollen würden.

Februar 2014, Hamburg. Neues Recherchefeld: Nachkommen von NS-Größen. Vorsichtige Kontakte unter anderem zu einer Nichte von Heinrich Himmler und zum Sohn von Hans Frank. Schnell zurückgemeldet hat sich der Enkel von Rudolf Höß, dem Kommandant des KZ Auschwitz. Er hat nur wenig Zeit, er muss zu Markus Lanz. Eine Woche später treffen wir ihn in Berlin: An zwei vollen Tagen erzählt er von der jahrelangen Auseinandersetzung mit der Geschichte seines Großvaters. Am Ende ist klar: sehr spannend – aber ein eigenes Solo-Projekt.

Man steigt nie zweimal in denselben Fluss, sagt man – und beschreibt damit auch den Prozesscharakter eines Projektes von Rimini Protokoll. Die Entscheidung für oder gegen eine Person bzw. ein Thema ist immer auch eine Frage des Zeitpunkts. Gerade markante Persönlichkeiten mit komplexen Themen prägen ein Ensemble-Stück naturgemäss ausserordentlich und sind leichter zu Beginn ins Boot zu holen. Wenn sich erst einmal thematische Verbindungen zwischen bereits eingeladenen Personen hergestellt haben, ist eine sehr gute Geschichte manchmal schlicht eine Geschichte zu viel. Dabei gilt auch der umgekehrte Fall, dass auf den letzten Metern der Bühnenproben noch schnell eine

«Position» besetzt werden soll, weil die Balance auf der Bühne nicht stimmig erscheint.

Zwischenstand März 2015: Vier Personen sind für die Bühne gefunden. Zwei vielversprechende Kandidaten stehen auf der Shortlist. Einige Spuren im Bundesarchiv sind noch offen. Der Themenkomplex Rechte Szene in der Gegenwart ist noch nicht erschlossen. Anfang Mai beginnen die Proben in Berlin und Weimar.

Wie immer gilt: Wir werden erst wissen, was wir gesucht haben, wenn wir es gefunden haben.

Miriam Drewes

# **Markt und Marke: Rimini Protokoll im Warenkreislauf des Theaters**

**Abstract  
Résumé  
Riassunto**

**158-167**

### Abstract

Rimini Protokoll has become a brand name in the international theatre business. From festivals and guest performances to its own interventions in the public space, the collective is an established quantity both nationally and internationally when it comes to creating “authentic” theatre featuring “experts of the everyday”. It stands to reason that theatrical research involving questions of aesthetics, dramaturgy and philosophy should be dealing with theatrical forms of this sort. But with new forms of presentation and distribution, things have to be viewed in different perspectives: forms of aesthetic expression are inseparably tied up with economic developments, which is why it would seem to make sense – especially in the case of Rimini Protokoll – to integrate the economic as a cultural *dispositif*.

### Résumé

Dans les milieux du théâtre international, Rimini Protokoll est désormais devenu une marque. Que ce soit dans des festivals, comme artistes invités ou dans le cadre de ses propres interventions publiques, le collectif a pris une envergure nationale et internationale lorsqu’il s’agit de créer un théâtre “authentique” avec des “experts du quotidien”. C’est pour des raisons évidentes qu’une analyse de leur production artistique aborde ces formes d’expression théâtrale en posant des questions esthétiques, dramaturgiques, mais aussi philosophiques. Pourtant, les nouvelles manières de présentation et de distribution élaborées par Rimini Protokoll nécessitent d’autres mises en perspective : les formes d’expression esthétiques sont liées, d’une manière ou d’une autre, à l’évolution économique, c’est pourquoi même dans une analyse théâtrale – en particulier dans le cas de Rimini Protokoll – il semble judicieux d’intégrer l’économie comme un dispositif culturel.

### Riassunto

In ambito teatrale Rimini Protokoll è ormai un marchio conosciuto a livello internazionale. Grazie alle sue produzioni di teatro “autentico” con “esperti della vita quotidiana” il collettivo ha saputo imporsi sul piano nazionale e internazionale sia nel contesto di festival, di teatri stabili o di interventi nello spazio pubblico. È evidente che nel settore delle Scienze teatrali la ricerca analizza le forme di espressione artistica in primo luogo in base a criteri estetici, drammaturgici o filosofici. Tuttavia, spesso si rende necessario osservare nuove modalità di presentazione e di distribuzione da punti di vista differenti. Dal momento che determinate forme espressive sono intimamente legate allo sviluppo economico, sembra opportuno – in particolare nel caso di Rimini Protokoll – integrare nell’indagine scientifica anche la dimensione economica, vista come un dispositivo culturale.

# Markt und Marke: Rimini Protokoll im Warenkreislauf des Theaters

Rimini Protokoll ist, das lässt sich kaum bestreiten, inzwischen zu einer Marke geworden. Das Autoren-Regie-Team ist national wie international bekannt und, ob als Kollektiv oder als Einzelkünstler auftretend, im Rahmen von Interventionen im öffentlichen Raum oder an festen Theaterhäusern ebenso wie bei Festivals gefragt. In Asien werden Stefan Kaegi, Helgard Haug und Daniel Wetzler inzwischen sogar wie Popstars gehandelt.<sup>1</sup> Und im theaterpolitischen Diskurs übernimmt Rimini Protokoll mitunter die Funktion einer Rechtfertigungsinstanz, wenn es darum geht, die Wahl eines bestimmten Intendanten zu begründen.<sup>2</sup>

Marken weisen hohe Wiedererkennung- und Identifikationspotentiale auf. Im (kapitalistischen) Warenkreislauf sind sie ein Garant für Wertschöpfung. Aber auch ausserhalb des herkömmlichen ökonomischen Warenkreislaufs gibt es Marken. Unverkäufliche Objekte, Organisationen, sogar Menschen werden als «Marke» bezeichnet. Sie stehen für eine bestimmte Aufgabe, eine prägnante Hal-

1 Aussage von Max-Philip Aschenbrener (Kurator in Gwangju, Südkorea) im Gespräch mit dem Theater- und Kulturwissenschaftler Ulf Otto anlässlich des Symposiums *itw: im dialog. Spielwiesen des Globalen* an der Universität Bern am 6. Mai 2015.

2 Etwa der Berliner Kulturstaatssekretär Tim Renner, der sich aufgrund der Personalie Chris Dercon als zukünftigem Intendanten der Berliner Volksbühne und damit Nachfolge Frank Castorfs gegen zahlreiche und offensive Anfeindungen zur Wehr setzte. Die Gegner dieser Entscheidung befürchteten einen Ausverkauf des Sprechtheaters. Vgl. Tim Renner: «Kaufen Sie sich mal wieder eine Hose, Claus Peymann». In: *Die Zeit* vom 17.04.2015, <http://www.zeit.de/2015/16/tim-renner-kulturpolitik-berlin-theater-claus-peymann/seite-2>, letzter Zugriff am 8. Juli 2015.



tung oder eben eine aussergewöhnliche Ästhetik. Auch solche «Marken» können wertschöpfend wirken, die Wertschöpfung betrifft allerdings vor allem das, was man mit Pierre Bourdieu als «symbolisches Kapital»<sup>3</sup> bezeichnen kann, also die Akkumulation von Prestige und Ansehen. Unbestritten ist, dass Marken nicht von sich aus existieren, sondern entscheidend von den Kontexten abhängen, in denen sie entstehen, zirkulieren und konsumiert (oder/und rezipiert) werden. Dass Markenbildung (Branding) inzwischen sogar die Produkte präformiert und Produktionsprozesse beeinflusst, für deren Sichtbarmachung, Verbreitung und/oder Vermarktung sie eigentlich zuständig ist, gilt als feste Grösse innerhalb der Marketing-Forschung.<sup>4</sup>

Im Kontext einer theaterwissenschaftlichen Betrachtung, die sich ansonsten primär mit ästhetischen, dramaturgischen oder auch philosophischen Fragen beschäftigt, über Marken zu sprechen, erscheint nach wie vor wenig opportun.<sup>5</sup> Doch zwei Dinge sprechen dafür, das Phänomen «Rimini Protokoll» aus einem anderen Blickwinkel zu betrachten. Den einen Anlass liefert der eigene Anspruch des Theaterkollektivs, der andere ergibt sich aus einer gegenwärtigen gesellschaftspolitischen Disposition: Rimini Protokoll betont in seiner Selbstbeschreibung, Theater zu machen, «um eine ungewöhnliche Sichtweise auf unsere Wirklichkeit zu ermöglichen»<sup>6</sup>. Es geht also im Kern darum, herkömmliche Handlungszusammenhänge und Repräsentationsweisen neu zu perspektivieren.

Weite Teile der gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Situation – und das wäre der zweite Punkt – werden heute als vom neoliberalen Denken und Handeln geprägt wahrgenommen. Eine derartig neoliberal geprägte Ordnung wird in aller Regel mit der Zunahme prekärer

3 Vgl. Pierre Bourdieu, «Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital». In: Reinhard Kreckel (Hrsg.), *Soziale Ungleichheiten. Soziale Welt Sonderband 2/1983*, S. 183–198.

4 Vgl. Henry Jenkins, *Convergence Culture*. New York: New York University Press 2006.

5 Hiervon eine Ausnahme jüngerer Datums ist David Savrans Aufsatz «Trafficking in Transnational Brands. The New Broadway-Style Musical», der sich mit den Veränderungen einst regionaler, nun globaler Broadway-Ästhetiken auseinandersetzt, die nicht zuletzt aufgrund des «transnational branding» ihren weltweiten Erfolg erzielten. Vgl. David Savran, «Traffickin in Transnational Brands. The New Broadway-Style Musical». In: *Theatre Survey* 55. Special Issue 3/2014, S. 318–342.

6 Vgl. <http://www.rimini-protokoll.de/website/de/about.html>, letzter Zugriff am 15.07.2015.

Beschäftigungsverhältnisse, der Wirtschaftskrisen produzierenden Deregulierung von Kapital- und Finanzmärkten, der Aufgabe sozialstaatlicher Zugeständnisse und dem Zwang zur Effizienz auch in ausserwirtschaftlichen Lebensbereichen beschrieben. Diese äusserst komplexe Situation und auch deren unterschiedliche Bewertungen lassen sich hier nicht klären.<sup>7</sup> Möglich und auch sinnvoll scheint mir aber, Rimini Protokoll aus der (im ästhetischen Diskurs ungewöhnlichen) Sicht des Ökonomischen als eines kulturellen Dispositivs zu betrachten. Dies bedeutet, das Feld des Ökonomischen keineswegs ausschliesslich auf monetäre Austauschbeziehungen und damit verbundene betriebswirtschaftliche Erklärungsmuster zu beschränken, sondern vielmehr von einer integrativen Auffassung von *Oiko-nomia* auszugehen, die in sämtlichen Lebensbereichen, Handlungszusammenhängen und Repräsentationen Formen und Weisen des Haushaltens, des Verteilens, des (Re-)Produzierens, des Tauschens, der Nutzenmaximierung etc. betrifft.<sup>8</sup>

### Theater als Ware

Vom Theater nun, Praxis wie Theorie gleichermaßen, wird das Ökonomische bis in die Gegenwart hinein häufig als das Andere, wenn nicht gar Störende oder Vampirische der Kunst aufgefasst.<sup>9</sup> Diese Haltung gewinnt ihre ganz eigene Dynamik und Problematik, stellt man in Rechnung, dass das Theater (wie im Übrigen auch seine Theoriebildung), zumindest im deutschsprachigen Raum, in aller Regel sub-

7 Die Diskussion hierüber findet auf breiter Front und auf den unterschiedlichsten Ebenen statt: Beispielhaft hierfür mögen die (mitunter konträren) Positionen von Joseph Vogl und Werner Plumpe sein. Vgl. Joseph Vogl, *Der Souveränitätseffekt*. Berlin: diaphanes 2015. Und: Werner Plumpes Rezension dazu: Werner Plumpe, «Bleibt also nur noch die Revolte?». In: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezension-joseph-vogls-souveraenitaetseffekt-13475172.html>, letzter Zugriff am 15.07.2015.

8 Dieser Zugriff deckt sich mit einer seit einigen Jahren einsetzenden Entwicklung in den Kultur- und Geisteswissenschaften sowie der Soziologie. Siehe hierzu u.a.: Eva Illouz, *Der Konsum der Romantik: Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007; Joseph Vogl, *Das Gespenst des Kapitals*. Berlin: diaphanes 2011; Christina von Braun, *Der Preis des Geldes. Eine Kulturgeschichte*. Berlin: Aufbau-Verlag 2012; Thomas Macho, *Bonds. Schuld, Schulden und andere Verbindlichkeiten*. München: Fink 2014.

9 Dass dies nicht allein ein Binnendiskurs des Theaters und der Künste ist, sondern überhaupt eine langlebige Prämisse kultureller Zusammenhänge darstellt, belegen die Untersuchungen der Wirtschaftshistoriker Hartmut Berghoff und Jakob Vogel. Vgl. Hartmut Berghoff; Jakob Vogel (Hrsg.), *Wirtschaftsgeschichte als Kulturgeschichte. Dimensionen eines Perspektivwechsels*. Frankfurt a. M.: Campus Verlag 2004.

ventioniert wird. Theateraufführungen entziehen sich dabei gleich auf dreifache Weise einer herkömmlichen Warenlogik: Sie sind weder reines Konsumgut, denn sie sind Kunst und Ware zugleich. Sie lassen sich auch nicht, anders als Kunstwerke wie Skulpturen oder Gemälde, als Objekte erstehen und daher besitzen. Noch sind sie Teil eines <freien> Warenkreislaufs, denn der Kreislauf, in dem Theateraufführungen zirkulieren, unterliegt aufgrund von Subventionen der staatlichen Intervention des bzw. eines Marktes. Diese wiederum dient bekanntlich den je eigenen staatlichen Interessen von Kulturförderung als Unterstützung der (dynamischen und immer wieder zu überprüfenden) kulturellen Werte einer demokratischen Gesellschaft. Es handelt sich also um ein mehrheitsfähiges Gut, was wiederum bestimmte Legitimationsdiskurse überhaupt erst hervorbringt.<sup>10</sup> Ganz abgesehen davon, dass auch die theaterpolitischen Binnendiskurse je nach institutioneller Ausrichtung, etwa ob als feste Theaterhäuser, ob als Festival oder innerhalb der freien Szene, mitunter stark variieren.

Rimini Protokoll hat sein symbolisches Kapital vor allem im Umfeld der freien Szene und des Festivalbetriebs erlangt. Die spezifische Ästhetik der Gruppe steht dabei für ein Theaterverständnis, das im Rahmen des postdramatischen Theaters nicht auf der Repräsentation eines vorgegebenen und fiktionalen Theatertexts basiert, sondern das mit seiner spezifischen Arbeitsweise – mit der Integration von «Experten des Alltags» und einer Darstellung in Kontexten, die als «site-specific» bezeichnet werden – eher an den Effekten des Realen und seinen (Ein-)Ordnungsmustern interessiert ist.<sup>11</sup> Dazu gehört auch, dass Rimini Protokoll seine Ästhetik bewusst ausserhalb des Repertoire-Spielbetriebs der festen Häuser entwickelt(e) – auch wenn das Theaterkollektiv inzwischen von diesen eingeladen wird. Rimini Protokoll ist also auf einem Markt zur Marke geworden, der sich nicht nur vom herkömmlichen Geschehen des Konsumgütermarktes unterscheidet, sondern auch innerhalb des Theatersystems anderen Prinzipien, Funktions- und Finanzierungsweisen verpflichtet ist als denen eines Hauses mit festem Gebäude, Ensemble, Spielplan und explizit daran gebundenem Jahres-Etat.

10 Vgl. Klaus Georg Koch, *Innovation in Kulturorganisationen. Die Entfaltung unternehmerischen Handelns und die Kultur des Überlebens*, Bielefeld: transcript 2014.

11 Vgl. Johannes Birgfeld; Ulrike Garde; Meg Mumford (Hrsg.), *Rimini Protokoll Close-Up: Lektüren*. Erlangen: Wehrhahn 2015.

Auch wenn die Wirtschaftstheorie unterschiedliche Marktformen differenziert – Konsumgütermarkt, Dienstleistungsmarkt, Arbeitsmarkt, Kapital- und Finanzmarkt – und auch unterschiedliche Marktvorkommen unterscheidet – regionale Märkte, nationale Märkte, globale Märkte –, die wiederum ihre je eigenen Regeln und Gesetzmässigkeiten ausdifferenzieren<sup>12</sup>, kann als Grundvoraussetzung von Markt, und damit eben auch einem Markt der Theateraufführungen, angenommen werden, dass es sich hierbei um einen Ort handelt, an dem Anbieter und Nachfrager zum Ziel des Handels zusammentreffen.<sup>13</sup> Zwar stehen bestimmte normative Vorstellungen von ästhetischer Erfahrung – etwa die Transzendierung alltäglicher Raum-Zeit-Gefüge, die Irritation eingeübter Wahrnehmungsmuster – dieser funktionalen Logik entgegen. Doch der Kaufakt selbst impliziert bereits diesen unhintergehbaren Widerspruch von Kunst und Ware: Beim Kauf einer Theaterkarte geht es zunächst um nichts anderes als um einen <Deal>.

### Zirkulations- und (Aus-)Tauschprozesse

Keineswegs trifft damit aber zu, dass Rimini Protokoll *ausserhalb* eines herkömmlichen Warenkreislaufsystems produziert und tourt. Im Gegenteil, Rimini Protokoll ist in die Logiken und Funktionsweisen gegenwärtigen Markthandels eingebettet. Man könnte auch soweit gehen zu sagen, dass sich die Gruppe diese zunutze macht, ja vielleicht sogar zunutze machen muss. Auch die Wertschöpfung von Rimini Protokoll ist nämlich das Ergebnis der Befolgung von Spielregeln einer freien, also kapitalistischen (oder vielleicht doch auch sozialen) Marktwirtschaft.

Um diese Behauptung genauer zu erläutern, sollen an dieser Stelle einige, mitunter als betriebswirtschaftlich

12 Vgl. Horst Seidel: *Grundlagen der Volkswirtschaftslehre*, Köln: Bildungsvlag Eins 2011.

13 Zur Differenzierung von Markt und Wirtschaft sowie zum historischen Wandel unterschiedlicher Marktformen siehe: Ivan T. Berend, *Markt und Wirtschaft. Ökonomische Ordnungen und wirtschaftliche Entwicklungen in Europa seit dem 18. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007. Niklas Luhmann hat zudem darauf hingewiesen, dass Theoriemodelle der Ökonomie idealtypisch den Markt als Gesamtheit der Verteilungsorganisationen und Einzelrollen auf-fassen, die zwischen Produktion und Konsumtion vermitteln. Aus soziologischer Sicht fungieren Märkte aber vielmehr «als Grenze, [...] [die] die Wahrnehmung des Konsums aus der Sicht der Produktion und der Verteilungsorganisationen» kenntlich mache. Niklas Luhmann, *Die Wirtschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 73.

gekennzeichnete, Kriterien, nach denen Rimini Protokoll agiert, genannt werden:

1. Rimini Protokoll erhöht seine Aufmerksamkeit, indem es das für sie spezifische *Alleinstellungsmerkmal*, die Arbeit mit «Experten des Alltags», auf vielfältige Weise perfektioniert und ausdifferenziert hat.

2. Rimini Protokoll weist aufgrund dieser spezifischen Arbeitsweise ein hohes Mass an global wirksamer *Flexibilität* und *Mobilität* mit vergleichsweise *geringen Transaktionskosten* auf, ihre «Produkte» sind nahezu überall einsetzbar.

3. Dies ergibt wiederum, dass die international agierende (und auch einsetzbare) Gruppe, die u. a. mit den jeweiligen «Experten des Alltags» vor Ort arbeitet, *kostengünstig produzieren* kann: Auch wenn die Produktionen mitunter einen umfangreichen Produktions- und Technikerstab aufweisen, muss sie weder hohe Materialkosten, etwa für Ausstattung und Bühnenbilder, aufbringen, noch ist sie gezwungen, hohe Schauspieler-Gagen und Künstler-Honorare zu budgetieren.

4. Aufgrund der zeitbegrenzten Präsentation der jeweiligen Aufführungen operiert Rimini Protokoll mit dem Prinzip der *Knappheit* bzw. der *Verknappung*. Sämtliche Aufführungen haben sehr kurze Aufführungsrhythmen, danach sind sie nur noch, wenn überhaupt, als «Derivat» via Hörspiel oder als Filmmitschnitte zu hören und zu sehen. Für den Ästhetik-Diskurs des postdramatischen Theaters führt dies zu einer nennenswerten Konsequenz: Die Bedienung einer ereignishaft-präsentischen Ästhetik im Sinne einer unwiederholbaren Performance, die überhaupt die Voraussetzung für eine ästhetische Erfahrung eines quasi-mystischen *nunc stans* – begriffen als Transzendierung sämtlicher Raum-Zeit-Bezüge – bieten soll, impliziert zugleich eine Figur des Ökonomischen bzw. ist von dieser überlagert. Die Reduktion der jeweiligen Produktion auf eine mehr oder weniger einzige (oder zumindest wenige) Aufführung(en) ist schliesslich ein zentrales Regulativ für das Ordnen von Angebot und Nachfrage. Die Regelung in Richtung Angebots-Verknappung ist dabei auch als Teil einer Aufmerksamkeitslenkung aufzufassen, die überhaupt erst wertsteigernde Effekte nach sich zu ziehen vermag.

5. Die Gruppe bürgt für eine *hohe Qualität* ihrer Arbeiten, was unter ökonomisch-unternehmerischen Gesichtspunkten als Gewährleistung für eine nachhaltige Positionierung im Wettbewerb der Warenanbieter gilt.

6. Rimini Protokoll zeigt hohes Interesse an der *Aus-schöpfung* durch die anschliessende Auswertungskette bzw. sogenannte Sekundär-Märkte, wie sich etwa an der Auswertung einzelner Produktionen als käuflich erwerbbarer Hörspiele zeigen lässt.<sup>14</sup>

Dieser Katalog markt- und betriebswirtschaftlicher Funktionsweisen bei Rimini Protokoll soll indes nicht pauschal unterstellen, dass, wie es Bernd Stegemann jüngst implizit getan hat, derartige Formen des Theaters als *reiner*, kapitalismusaffirmierender «Commercial Realism» begriffen werden müssten.<sup>15</sup> Allein schon der intrinsisch binäre Status der Aufführung als Kunst und Ware widerspricht einer derart unterstellten uneingeschränkt affirmativen Logik. Abgesehen davon wäre aber in der Tat interessant zu klären, ob die Arbeit mit «Experten des Alltags» nicht doch auch eine gewisse Form der Ausbeutung beinhaltet, also eine Art *Exploitation*-Theater produziert, das primär an bestimmten Schau-Effekten und Effizienzen Interesse zeigt (wie es ja auch das *Exploitation*-Movie gibt, das Themen wie Gewalt, Sex, Niedergang und Krise ausschlachtet). Diesem Vorwurf muss sich Rimini Protokoll durchaus stellen, auch wenn er sich nicht pauschal an die Gruppe, die ja stets ein aufrichtiges Anliegen glaubhaft formuliert, anlegen lässt.

Interessant ist im Rahmen einer Verortung der Gruppe im Gegenwartsdiskurs deshalb vielleicht auch, was Rimini Protokoll über seine *Produktionen* und weniger über seine Kommentare zum Funktionieren von Marktmechanismen und also ökonomischen Zusammenhängen zu sagen hat. Beispielhaft hierfür steht die Produktion *Markt der Märkte* von Helgard Haug und Daniel Wetzel am Theater Bonn des Jahres 2003, die 2004 in dem Hörspiel *Alles muss raus!* weiterverwertet wurde. Dort haben Haug und Wetzel den Bonner Wochenmarkt ebenso porträtiert wie die Routinen in einem Supermarkt, die Abläufe von Transaktionen im Handelssaal der Frankfurter Commerzbank und den grauen

<sup>14</sup> Beispielsweise über die Plattform [www.hoerspielpark.de](http://www.hoerspielpark.de). Hier ist auch das Hörspiel *Alles muss raus!* erhältlich, Vorlage für die vorliegenden Erörterungen.

<sup>15</sup> Vgl. Bernd Stegemann, *Lob des Realismus*. Berlin: Theater der Zeit 2015, S. 7–20. Stegemanns Kritik an bestimmten Formen des postdramatischen Theaters als undialektisch zielt berechtigterweise auf viele Ideologeme, Hegemonien und Verschlüssungen einzelner Vertreter und Theoretiker des postdramatischen Theaters. Allerdings zielt er mit dem Narrativ einer moralischen Verfallsgeschichte und mit dichotomen Ordnungsvorstellungen (nach dem Motto: gute Verfremdung – schlechte Verfremdung, gute Dialektik – schlechte Dialektik) mitunter auch an seiner eigenen Intention vorbei.

Opernkarten-Markt bei den Bayreuther Festspielen. In zahlreichen Porträts von Marktstandbesitzern oder Gesprächen mit diesen ebenso wie in Statements von Finanzanalysten und dem Bericht eines Besuchers der Bayreuther Festspiele versuchen Haug und Wetzlar Folgendes: Über die Montage unterschiedlicher Marktfunktionsweisen – Konsumgütermarkt, Kapital- und Finanzmarkt – wird ein Analogieverhältnis hergestellt, das es ermöglicht, die Universalität bestimmter Spielregeln und Verhaltensweisen kenntlich zu machen: die Schwierigkeit der Regulierungen von Preisschwankungen, das nicht eindimensionale, sondern vielschichtige Wechselspiel von Angebot und Nachfrage, die Mechanismen und Erscheinungsweisen des Wettbewerbs, die unterschiedlichen Ausprägungen von Konkurrenz, die unwägbareren Resultate von Spekulation. Durch die spezifische Auswahl und Anordnung der Beiträge veranschaulicht Rimini Protokoll, trotz aller Gemeinsamkeiten, auch die je unterschiedlichen Materialitäten und Performanzen der einzelnen Handlungsweisen und Repräsentationen von Marktmechanismen. Beschreibungen von Händlern des Wochenmarktes («Geld ist das Drecksigste auf dem Markt, nichts geht durch so viele Hände», «Das Ausrufen [der Waren] muss man vor dem Spiegel einüben»), des Besuchers der Bayreuther Festspiele («Eine Karten-Verkäuferin der Festspiele bietet mildtätig lächelnd eine Karte für 70 Euro an, vier Leute schreien laut <hier>») oder eines Finanzanalysten («Im Handelssaal der Frankfurter Commerzbank mit 500 Mitarbeitern sitzen sich immer acht Ökonomen gegenüber, die sich [...] anschreien müssen, um sich zu verstehen») verweisen dabei auf räumliche, habituelle und damit auch lebensweltliche Zusammenhänge. Dies geschieht in einer Weise, die dem Alltagshandeln zunächst einmal die Selbstverständlichkeit nimmt bzw. sie als solche bezeichnet, um in einem zweiten Schritt auch die Opakheit der Verflechtungen von Alltagsphänomenen, in diesem Fall des Markthandelns, vorzuführen.

Die kritische Implikation dieser Dramaturgie des Zeigens ist sicherlich Teil der oben genannten ästhetischen Strategie, deren Reichweite sich jedoch nicht a priori bestimmen lässt, schon gar nicht im globalen und damit äusserst heterogenen Kontext der Aufführungssituationen.

Für eine weitere Debatte dürfte nicht zuletzt auch deshalb zu klären sein, ob und, wenn ja, wie ein Theater nach Brecht, nach Adorno, nach einem ideologiekritischen

Poststrukturalismus Systemkritik zu formulieren vermag in einem System – nämlich der freien <sozialen> Marktwirtschaft (mitunter auch als Kapitalismus bezeichnet) –, das sich seit geraumer Zeit und zumindest in den westlichen Industrienationen als die zugleich beste und schlechteste aller möglichen Alternativen herauszustellen scheint.



Paola Gilardi

# **Remote Milano: Un'orda teleguidata nel capoluogo lombardo?**

Intervista a Valentina Kastlunger,  
codirettrice dell'Associazione culturale Zona K

**Abstract  
Zusammenfassung  
Résumé**

**169–178**

### Abstract

*Remote X* is a very special city walk where groups of 50 participants wearing radio headphones are remotely guided through the urban landscape by an “artificial intelligence”. The project, based on an idea from Stefan Kaegi and other collaborators in the Rimini Protokoll theatre collective, was staged for the first time in 2013 in Berlin. Since then it has called on around 20 cities including Zurich, Avignon, New York, Bangalore, São Paulo and Moscow. In autumn 2014, thanks to collaboration with the Zona K arts centre, this “interactive experiment” also took place in Milan in northern Italy. In this interview Valentina Kastlunger, one of the directors of Zona K, talks about the making of *Remote Milano*, the peculiarities of the Milan project (including the choice of places visited on the guided tour, which ranged from the Cimitero Monumentale to the futuristic Piazza Gae Aulenti) and the reactions of the people who participated. Very few experienced *Remote Milano* as a mere diversion or 3D video game. The majority of the 1000-plus people who took part said it was a valuable chance to discover hidden corners of their own city, and an enriching opportunity to reflect on group dynamics and the burgeoning influence of digital media.

### Zusammenfassung

*Remote X* ist ein Stadtrundgang der besonderen Art. Gruppen von 50 Teilnehmerinnen und Teilnehmern werden per Funkkopfhörer von einer <künstlichen Intelligenz> durch die urbane Landschaft ferngesteuert. Das Projekt nach einer Idee von Stefan Kaegi und weiteren Mitarbeitern des Theaterkollektivs Rimini Protokoll wurde zum ersten Mal im Jahre 2013 in Berlin durchgeführt. Seither hat es in ungefähr 20 Städten, darunter Zürich, Avignon, New York, Bangalore, São Paulo, Moskau, Halt gemacht. Im Herbst 2014 hat dieses interaktive Experiment dank der Zusammenarbeit mit dem Kulturzentrum Zona K auch in der lombardischen Hauptstadt Mailand stattgefunden. Im Interview verrät Valentina Kastlunger, eine der Direktorinnen von Zona K, das Making-of und die Besonderheiten von *Remote Milano*, zum Beispiel die Auswahl der Orte auf dem Stadtrundgang, der sich vom Zentralfriedhof Cimitero Monumentale bis zur futuristischen Piazza Gae Aulenti erstreckte, sowie die Reaktionen der Teilnehmenden. Nur wenige haben *Remote Milano* als blossen Zeitvertreib oder 3-D-Videospiel erlebt. Die Mehrheit der über tausend Beteiligten schätzte die Möglichkeit, versteckte Ecken der eigenen Stadt zu entdecken, und fühlte sich durch die Gelegenheit, über Gruppendynamik oder den immer grösser werdenden Einfluss der digitalen Medien nachzudenken, bereichert.



*Remote Milano*, Konzept / Skript / Regie: Stefan Kaegi; Co-Regie: Jörg Karrenbauer; Milano, Piazza Gae Aulenti, 21.10.2014  
Foto: © Zona K / Luca Meola



## Résumé

*Remote X* est un voyage très spécial. Des groupes de 50 participants, munis d'oreillettes et de récepteurs, sont téléguidés à travers le paysage urbain par une "intelligence artificielle". Imaginé par Stefan Kaegi et d'autres collaborateurs du collectif Rimini Protokoll, le projet a été présenté la première fois en 2013 à Berlin, puis dans une vingtaine de villes parmi lesquelles Zurich, Avignon, New York, Bangalore, São Paulo, Moscou. À l'automne 2014, cette "expérience interactive" a également pu être réalisée dans la capitale lombarde grâce à la collaboration du Centre culturel Zona K. La présente interview avec Valentina Kastlunger, co-directrice de Zona K, dévoile le *making of* et les spécificités de *Remote Milano*, et indique par exemple comment ont été choisis les lieux qui composent le parcours – cheminant du Cimitero Monumentale à la futuriste Piazza Gae Aulenti – et quelles ont été les réactions des participants. Seuls quelques-uns ont vécu l'expérience comme un simple moment de divertissement ou un jeu vidéo en 3D ; la plupart des mille autres personnes à avoir adhéré à l'initiative ont particulièrement apprécié la possibilité de découvrir des lieux cachés de leur propre ville, ainsi que d'avoir été poussés à réfléchir sur les dynamiques de groupe ou sur l'influence toujours plus envahissante des technologies digitales.

Paola Gilardi

# ***Remote Milano:* Un'orda teleguidata nel capoluogo lombardo?**

**Intervista a Valentina Kastlunger,  
codirettrice dell'Associazione culturale Zona K**

Ideato da Stefan Kaegi e altri collaboratori del collettivo Rimini Protokoll, *Remote X* è stato realizzato per la prima volta nel 2013 a Berlino, in coproduzione con il Teatro Hebbel am Ufer (HAU). Finora il progetto è stato presentato in una ventina di città fra cui Zurigo, Losanna, Avignone, Parigi, Vienna, New York, Bangalore, São Paulo, Vilnius, Mosca. Nell'autunno del 2014 ha fatto tappa anche a Milano, grazie a una collaborazione con l'Associazione culturale Zona K.

La specificità di *Remote X* consiste nel fatto che in ognuno degli spazi urbani ospitanti lo schema drammaturgico di base non viene semplicemente replicato, ma adattato alle peculiarità locali. Cinquanta partecipanti vengono muniti di cuffie auricolari e di ricevitore; un'"intelligenza artificiale" – sotto forma di una voce generata al computer sovrapponendo circa 2500 ore di registrazioni di individui differenti – guida il gruppo attraverso la città, proprio come un navigatore GPS, esortandolo a compiere delle azioni collettive in parte assurde, come tendere un braccio in aria mostrando la propria agenda, camminare all'indietro o cimentarsi in una gara di corsa in luoghi dello spazio pubblico normalmente ad altro destinati, sotto gli occhi attoniti dei passanti. Quello che potrebbe sembrare un semplice "flash mob" o un videogioco in 3D, si rivela un efficace stimolo ad ampliare la percezione della realtà e a riflettere a più livelli sulla natura umana, sui comportamenti individuali, sulle insidie della dinamica di gruppo che in determinate situazioni può spingere i singoli ad agire come un "branco" o

un'“orda”<sup>1</sup> o, peggio, a lasciarsi “manipolare” da un'istanza virtuale<sup>2</sup>. Come afferma lo stesso Stefan Kaegi, *Remote X* invita dunque a meditare anche su un aspetto inquietante della società odierna: «Cosa accadrebbe se fossero le macchine a indicarci esattamente quando partire, cosa comprare, cosa pensare?»<sup>3</sup>.

Per sapere com'è stata realizzata e com'è stata recepita dai partecipanti la versione milanese di *Remote X* abbiamo incontrato Valentina Kastlunger, laureata in Sociologia e diplomata alla Scuola d'Arte drammatica Paolo Grassi nonché codirettrice dell'Associazione culturale Zona K<sup>4</sup>, una piccola ma dinamicissima istituzione che è riuscita, grazie alla propria caparbia, a concretizzare il progetto nel capoluogo lombardo, in stretta collaborazione con il team di Rimini Protokoll.

1 È la stessa guida virtuale a definire il gruppo dei partecipanti “stormo”, “branco” o “orda” (vedi ad esempio la sequenza video di una delle repliche di *Remote Milano*: <https://vimeo.com/116543774>).

2 A tale proposito si vedano le considerazioni di Annamaria Cascetta: «La voce femminile del navigatore è suadente, fastidiosamente e falsamente gentile, monotona e impersonale come un disco di attesa dei centralini telefonici, i navigatori delle automobili, le macchine ai caselli autostradali. Le sue frasi sono semplici, le funzioni linguistiche sono puramente referenziali o denotative, fatiche e appellative, del tutto escluse sono le funzioni emotive o espressive, le funzioni poetiche e le funzioni metalinguistiche. La povertà del linguaggio non è un limite del testo, ma una necessità in coerenza sia con chi lo pronuncia, una voce automatica, senza corpo, sia con il tipo di drammaturgia performativa che il collettivo tedesco sta praticando: essa non prevede gerarchia fra i codici, ma l'integrazione ed equipollenza di tutti i codici (spazio-temporali, visivi, sonori, di movimento, di ricezione) nel produrre significato [...]. Essa impartisce istruzioni-ordini, presentati come aiuti, fa domande banali o di servizio o di promozione dei collegamenti o domande radicali sull'esistenza. Altrettanto denotativamente, senza emozione e senza empatia, descrive se stessa in paragone agli esseri umani che guida: registra quel che ancora le manca, ma che algoritmi futuri potranno programmare per “spolpare” sempre di più l'uomo e sostituirsi a lui [...]» (cfr. Annamaria Cascetta, “Migrazione, artificialità, e città sull'asse del tempo secondo Rimini Protokoll”, in *Drammaturgia*, XII, n. s. 2/2015, Firenze, University Press, in corso di pubblicazione).

3 «What happens when machines are telling us exactly when to leave, what to buy, what to think?» (Statement di Stefan Kaegi in: Jennifer Schuessler, “A Tour From Brooklyn to Greenwich Village”, *New York Times*, 12.03.2015, consultato online il 31.07.2015: [http://www.nytimes.com/2015/03/13/theater/remote-new-york-a-tour-from-brooklyn-to-greenwich-village.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2015/03/13/theater/remote-new-york-a-tour-from-brooklyn-to-greenwich-village.html?_r=0); trad. it. di Paola Gilardi).

4 Diretto da Valentina Kastlunger, Valentina Picariello, Sabrina Sinatti e Silvia Orlandi, come si legge sul sito internet ([www.zonak.it](http://www.zonak.it)): «Zona K è un'Associazione culturale dedicata all'incontro tra diverse discipline artistiche e culture. Ospita eventi e azioni di teatro, cinema, danza, musica, arte visiva, con particolare attenzione alle espressioni del contemporaneo e alle riflessioni sul presente. Lavora sullo scambio tra generazioni, sostenendo artisti emergenti e progetti innovativi e proponendo corsi, laboratori, incontri e appuntamenti culturali rivolti a bambini, ragazzi e adulti di tutte le età. È uno spazio aperto a ciò che lo circonda e ricerca attivamente collaborazioni con il quartiere, la città e l'Europa.»

**Paola Gilardi:** Com'è nata la collaborazione con Stefan Kaegi e Rimini Protokoll?

**Valentina Kastlunger:** Siamo stati noi a contattarli. Personalmente ho sempre avuto un forte interesse e legame con il teatro tedesco, sono infatti originaria dell'Alto Adige, sono bilingue e ho vissuto per un po' a Berlino. Conoscevo il collettivo da lungo tempo e da tanto sognavo di poter presentare un suo lavoro. Le mie socie condividevano questa intenzione. L'anno scorso ci abbiamo provato. Era un azzardo: siamo una realtà piccola e, per quanto ben vista in una certa nicchia culturale di Milano, ai più sconosciuta. Per avere credibilità nei confronti di Rimini Protokoll e avviare la trattativa abbiamo chiesto aiuto a un amico comune: Paul Plamper, con il quale avevo lavorato in passato e che ora è il regista di radiodrammi forse più apprezzato della Germania. Paul ha invitato Rimini Protokoll a partecipare alla piattaforma online *Hörspielpark*<sup>5</sup>, che oggi riunisce fra l'altro tutti i progetti audio del collettivo. La sua intercessione è stata determinante per riuscire a portare *Remote X* a Milano.

**PG:** Quali zone della città include il percorso di *Remote Milano*?

**VK:** *Remote Milano* parte dal Cimitero Monumentale, dove la guida virtuale invita a riflettere sul senso dell'esistenza e su ciò che rimane di ogni singolo individuo dopo la morte; raggiunge la stazione ferroviaria di Porta Garibaldi (qui i 50 partecipanti sono indotti a osservare le persone di passaggio come se assistessero a uno spettacolo, con tanto di applauso finale); attraversa la zona ultramoderna del nuovo centro direzionale – il cui cuore è Piazza Gae Aulenti – e al gruppo-orda viene chiesto di osservare quanto lo circonda e in particolare i simboli del potere contemporaneo; passa sul ponte che sovrasta l'arteria di via Melchiorre Gioia; attraversa Piazza Alvar Aalto; passa poi sotto l'arco di Porta Nuova dove i partecipanti sono incitati a compiere un'azione ludica (il ballo); sosta infine nella storica cappella di San Giovanni di Dio e San Vincenzo de' Paoli annessa all'ospedale Fatebenefratelli, all'interno del quale il gruppo è confrontato con i malati e sul cui tetto avviene il gran finale.

<sup>5</sup> Cfr. [www.hoerspielpark.de](http://www.hoerspielpark.de).



**PG:** Le varie tappe sono state scelte da Stefan Kaegi e dai suoi collaboratori o siete state coinvolte direttamente anche voi di Zona K?

Per *Remote X* esiste un preciso “protocollo” di lavoro: i collaboratori del collettivo comunicano una lista di tipi di location da cercare: parco, cimitero, stazione, metropolitana, supermercato o centro commerciale, chiesa, area urbana in declino, zona nuova della città e via dicendo. L’istituzione ospitante mette a disposizione un assistente che comincia a prendere contatto con le realtà cittadine per vagliare la fattibilità. Poi avvengono uno o due sopralluoghi di un regista di Rimini Protokoll (nel nostro caso è stato Jörg Karrenbauer), dopodiché viene composto un percorso che è frutto del compromesso tra le richieste registiche e drammaturgiche ideali e la disponibilità concreta da parte delle rispettive realtà locali. La specificità di ogni singola versione di *Remote X* nasce proprio da questa interazione con il contesto reale di una determinata città.

**PG:** Siete riusciti a realizzare un percorso “ideale” o avete incontrato delle difficoltà?

**VK:** Si è trattato di un lavoro meticoloso e faticoso. Per noi forse lo è stato più che per altre realtà: essendo la nostra un’istituzione culturale piccola è stato più difficile farci ascoltare e fare capire agli interlocutori istituzionali un progetto anomalo come *Remote X*. Se il Piccolo Teatro di Milano chiama un ospedale chiedendo di poter utilizzare il suo tetto per una performance con 50 partecipanti, l’ospedale probabilmente ne è onorato, se la stessa richiesta viene inoltrata da una piccola organizzazione mai sentita nominare come minimo si insospettisce. Jörg Karrenbauer, tuttavia, ci ha motivato a non desistere. Federica Di Rosa, che per *Remote Milano* ha svolto il ruolo di assistente di produzione, è stata davvero brava a mediare tra tutte le istanze presenti, ad abbattere barriere apparentemente insormontabili e a convincere direttori o amministratori scettici; Jörg, dal canto suo, si è rivelato più flessibile del previsto e le realtà cittadine hanno reagito in modo a volte singolare: sono state estremamente accoglienti realtà che con la cultura apparentemente hanno poco a che fare, come l’ospedale Fatebenefratelli o il bar-chiosco di Piazza Gae Aulenti; sono state respingenti invece altre realtà più vicine alla cultura, che non hanno accolto le nostre richieste.

**PG:** Avete collaborato anche voi di Zona K alla stesura del testo dell’“entità virtuale” che guida i partecipanti?

**VK:** Una volta stabilito il percorso, il team di Rimini Protokoll che lavora per *Remote X* (nel nostro caso Jörg Karrenbauer, Niki Neecke, Ilona Marti) vive nella città prescelta per due settimane, durante le quali scrive il testo in tedesco, genera la voce del navigatore con l’ausilio di un programma digitale, registra suoni e mixa il tutto nel file audio che i partecipanti ascolteranno in cuffia. Inoltre, prepara le persone che fungeranno da guide locali. Il testo viene scritto interamente dai collaboratori del collettivo teatrale, perché i contenuti sono simili in ogni città: riflessioni sulle dinamiche di gruppo, il rapporto tra il singolo e il gruppo, il rapporto con le tecnologie digitali che si fanno sempre più invadenti. Il testo di Milano è quindi composto da parti già usate in precedenza, adattate alla realtà specifica, a cui vengono aggiunte alcune parti nuove. Il nostro contributo è stato marginale: io ho tradotto il testo in italiano e la nostra proposta di modifica forse più incisiva riguarda il momento in cui la voce virtuale esorta i 50 partecipanti a comportarsi come durante una manifestazione di protesta. L’azione è accompagnata dai tipici rumori di fondo (il battito ritmico delle mani, fischi, slogan, urla), che erano stati registrati durante una manifestazione contro un determinato partito politico, svoltasi realmente a Milano pochi giorni prima. Dopo le prime repliche ci siamo chiesti perché questa fase non funzionasse e ci siamo accorti che in cuffia si sentivano slogan espliciti. Abbiamo suggerito di eliminarli. Ciò che interessa ai fini del progetto è portare i partecipanti a riflettere sulla dinamica di gruppo, sul tipo di energia che genera, sul rapporto con chi guarda sfilare 50 persone in una strana protesta silenziosa.

**PG:** Quante persone hanno preso parte in totale? E quali sono state le reazioni dei partecipanti?

**VK:** Hanno partecipato all’incirca un migliaio di persone, fra cui molti giovani, anche perché avevamo attivato collaborazioni con diverse università. *Remote Milano* ha però attirato persone di tutte le età e di molti ambienti diversi. È davvero un evento che può piacere a tutti ed essere fruito a diversi livelli. Per la maggior parte le reazioni sono state entusiastiche<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> *Remote Milano* è stato accolto favorevolmente anche dalla critica teatrale

L'impressione generale è che si tratti di un'esperienza che i singoli vivono in modo estremamente personale. C'è chi pone l'accento sulla sorpresa di fare una cosa così strana. Chi sulla gioscosità dell'evento, che sembra davvero un grande videogame in 3D con giocatori in carne ed ossa. Chi sul rapporto col gruppo, chi sulla varietà dei contenuti del testo e dei suoi stimoli, altri ancora sul rapporto con il carattere specifico e i lati nascosti della città. Non a caso lo slogan che abbiamo scelto per promuovere *Remote Milano* è appunto: «Un gioco. Un'esperienza. Un viaggio. Milano come non l'avete mai vista.» Dopo l'enorme successo riscontrato nel 2014, riproponiamo l'iniziativa anche nell'autunno del 2015<sup>7</sup>.

italiana; nella sua recensione Renata Savo scrive ad esempio: «Qualcosa di straordinario è accaduto in quell'ora e mezza: non abbiamo semplicemente camminato, corso, giocato, danzato, mostrato ad altri oggetti che portiamo sempre dietro con noi e che ci identificano. Nonostante la comunione d'intenti, il cammino compiuto da ognuno dei partecipanti non è stato identico per nessuno: ciascuno avrà inglobato dentro di sé emozioni diverse a seconda del suo grado di familiarità con i luoghi esplorati e della propria sensibilità. Di sicuro, nella coscienza di alcuni, il percorso affrontato con *Remote Milano* avrà segnato una sorta di bellissimo e irripetibile viaggio spirituale sospeso tra il teatro e la vita.» (cfr. Renata Savo, #Focus. Rimini Protokoll // *Remote Milano*, in [www.scenecontemporanee.it](http://www.scenecontemporanee.it), 22.11.2014; consultato online il 31.07.2015: <http://www.scenecontemporanee.it/arti-performative/focus-rimini-protokoll/remote-milano-1479>).

7 Maggiori dettagli e date sul sito: [www.zonak.it](http://www.zonak.it).

**Annamaria Cascetta**

# **La cultura teatrale italiana incontra Rimini Protokoll**

**Il teatro performativo, le urgenze della  
modernità e lo spessore del simbolo**

**Abstract  
Zusammenfassung  
Résumé**

**181-188**



*Bodenprobe Kasachstan*, Konzept und Regie: Stefan Kaegi;  
Generalprobe, HAU Hebbel am Ufer, Berlin, 26.04.2011  
Foto: © Dorothea Tuch

## Abstract

What are the reasons for Italian theatrical culture's interest in Rimini Protokoll? This article offers three answers: 1) growing awareness of the new direction performing theatre is taking; 2) the clarity and courage with which the theatre collective tackles sensitive key themes of modern life that are bound up with universal problems of being human; 3) the theatrical and technical skill with which a deeply meaningful scenic expression is created on the basis of a document of reality, all within the context of theatre history (echoing Brechtian theatre, political theatre, folk processions and rituals, the physical theatre of the second avant garde, Kantor's Theatre of Death, and Grotowski's Laboratory Theatre). The article explores this on the basis of the *Bodenprobe Kasachstan* (*Soil Sample Kazakhstan*) and *Remote Milano* projects, drawing comparisons with groups and individual artists in Italy who are treading different paths but share some fundamental views of the theatre with Rimini Protokoll.

## Zusammenfassung

Was sind die Gründe dafür, dass sich die Theaterkultur Italiens für Rimini Protokoll interessiert? Der vorliegende Beitrag liefert drei Antworten: 1) die wachsende Aufmerksamkeit für die neue Ausrichtung des performativen Theaters, 2) die Klarsicht und den Mut, mit denen das Theaterkollektiv heikle Schlüsselthemen der Moderne, die auf universelle Probleme des Menschlichen verweisen, angeht und 3) die theatralischen und technischen Fertigkeiten, mit denen ein szenischer Ausdruck erschaffen wird, dessen tiefe Sinnhaftigkeit von einem Dokument der Realität ausgeht und im Bezug zum theatergeschichtlichen Kontext steht (ein Echo auf das brechtsche Theater, das politische Theater, die volkstümlichen rituellen Prozessionen, das Bewegungstheater der zweiten Avantgarde, das Theater des Todes von Kantor oder das Theaterlaboratorium von Grotowski). Die Untersuchung stützt sich auf die Projekte *Bodenprobe Kasachstan* und *Remote Milano* und stellt Vergleiche mit italienischen Künstlergruppen und Einzelkünstlern an, die zwar andere Wege beschreiten, aber mit Rimini Protokoll doch einige grundsätzliche Vorstellungen über das Theater teilen.

## Résumé

Quelles sont les raisons pour lesquelles la culture théâtrale italienne s'intéresse à Rimini Protokoll ? Cet article apporte trois réponses : 1) l'attention croissante portée aux nouvelles orientations du "théâtre performatif", 2) la lucidité et le courage avec lesquels ce théâtre collectif aborde les questions épineuses et les thèmes clés de la modernité, touchant aux problèmes universels de l'humanité, ainsi que 3) les ressorts théâtraux et techniques qui composent leurs représentations scéniques, nés d'une profonde documentation de la réalité et de l'histoire du théâtre (échos au théâtre de Brecht, au théâtre politique, aux processions rituelles de la tradition populaire, au Théâtre du mouvement de la deuxième avant-garde, au Théâtre de la mort de Kantor ou au Théâtre Laboratoire de Grotowski). L'article se base sur les projets *Bodenprobe Kasachstan* et *Remote Milano* et tire des comparaisons avec des artistes ou des groupes d'artistes italiens qui ont emprunté des voies différentes, mais qui partagent néanmoins quelques idées fondamentales sur le théâtre avec Rimini Protokoll.

Annamaria Cascetta

# La cultura teatrale italiana incontra Rimini Protokoll

Il teatro performativo, le urgenze della modernità e lo spessore del simbolo

Il pubblico italiano ha incontrato il lavoro di Rimini Protokoll in due recenti importanti occasioni: alla Biennale di Venezia nel 2011 con *Bodenprobe Kazachstan* e nel 2014 a Milano, per iniziativa di Zona K, con *Remote Milano*.

Quali sono le ragioni dell'interesse che questo gruppo suscita nella cultura teatrale italiana, sia da parte della critica e dell'accademia, sia da parte della prassi artistica?

Anzitutto esso è dovuto alla crescente attenzione verso i nuovi percorsi del "teatro performativo" nella cui area i progetti e le produzioni di Rimini Protokoll si collocano con esiti brillanti, originali e rigorosi. Quali ne sono i connotati salienti e attraenti? Chi produce è un collettivo; la nozione di autore non è rigida: se l'artista sta a monte nell'ideazione e a valle nella selezione e nel montaggio finale, avendo la responsabilità dell'insieme, la partitura cresce in ragione dei performers, degli "esperti della vita quotidiana", come in una negoziazione in progress; l'artista ha perduto l'"aura" della vita inimitabile, scende fra la gente ponendosi come appoggio e stimolo della sua coscienza; il testo verbale, pur importante, non ha l'impianto del dramma, non ha pretese marcatamente letterarie ed è equipollente agli altri codici, ai fini della determinazione del significato e al funzionamento sinestesico dell'insieme; costante è la dialettica fra presenza e rappresentazione: i performers offrono se stessi nella "realtà" ma entrando, secondo convenzione, nel perimetro del teatro, essi entrano anche nello statuto di personaggi, incarnando una "possibilità" di essere in altro tempo e in ogni tempo a questo connessa; il pubblico è coinvolto

e interpellato a vario titolo; la risorsa mediale entra senza snaturare l'esperienza del teatro che si realizza dal vivo: è in stretta relazione con la presenza in carne ed ossa, l'aiuta a svelare la sua intimità, a dare visibilità alla mente oppure entra in dialettica come interlocutore ambivalente, personaggio-guida, personaggio-capo. Nel caso di *Remote Milano* tanto più "debole" sembra diventare il patto teatrale, tanto più forte è l'impressione di realtà, nello spazio-scenario della città e con il performer-pubblico, reale "esperto" chiamato via via a riempire di contenuti e di senso ciò che è guidato a incontrare e su cui è invitato a riflettere, secondo i diversi livelli di competenza dei componenti di quella che è contrabbandata come un'"orda" indifferenziata.

La moderna formula del teatro performativo, nutrita dalle risorse dell'orizzonte mediale e informatico e degli "immersive theatres", attinge linfa e profondità evocativa per la memoria collettiva dalle forme tradizionali: pensiamo agli schemi processionali della teatralità e della ritualità medievale, passati nel teatro sacro ancora praticato in tutta Europa. Esso attinge altresì senso dal collegamento con forme di teatro di movimento sperimentate dalla più alta ricerca teatrale degli ultimi decenni del Novecento che hanno fatto scuola, cito solo il Bread and Puppet, il Living Theatre, l'ultimo Grotowski e la sua riflessione ormai classica sulla figura del "performer"<sup>1</sup>.

In secondo luogo il particolare interesse suscitato da Rimini Protokoll è da ricondurre alla lucidità e al coraggio con cui affronta spinose urgenze e temi chiave della modernità, iscritti in una prospettiva di problematiche di fondo, universali per la coscienza dell'uomo.

### **Bodenprobe Kazachstan**

Pensiamo, ad esempio, al tema storico della migrazione coniugato secondo l'asse del tema filosofico-antropologico del tempo in *Bodenprobe Kazachstan*. La migrazione collega, analogicamente, il petrolio e gli uomini, un movimento perpetuo per restare nella trappola, l'illusione di un movimento liberatorio che è circolarità e ripetizione e che accomuna il ciclo del petrolio al ciclo della storia e della vita dell'uomo. Attraverso l'immagine guida di immobilità-movimento,

1 Richard Schechner, Lisa Wolford (ed.), *The Grotowski Sourcebook*, London-New York: Routledge 1997.



articolata nella struttura complessa dell'opera in tutti i suoi codici espressivi, *Bodenprobe Kazachstan* svolge il tema del tempo, forse "ossessione" dell'artista Kaegi. Egli accompagna i suoi "esperti" e li aiuta a fare un percorso di conoscenza, a partire dalla biografia di ciascuno, che percorre tutta la rappresentazione: il tempo delle storie individuali, delle generazioni, delle tradizioni, della Germania e delle terre euroasiatiche, della vita dell'uomo e delle ere geologiche prima che l'uomo fosse. Sotto l'apparente esaltazione del progresso, che suppone un tempo lineare, si legge l'idea antica di uno schema circolare e iterativo il cui "perché" resta un mistero, in un'atmosfera memoriale profondamente triste che ricorda un po' il grande Kantor. Seppur disincantato e duro, il punto di vista di Kaegi e del suo gruppo è anche forte e combattivo. E' come se smascherassero un pericolo in un momento di passaggio e scuotessero la giovane generazione, qui rappresentata da Nurlan e da Helene, perché non abbochino, perché si guardino dalla trappola della ripetizione in cui si stanno invischiando, migrando verso il denaro di Kastana o di Dubai. E' una liberazione questa ulteriore migrazione? O è l'apparente libertà del petrolio che fluisce nei tubi degli oleodotti superando i confini e finisce bruciato nello show di una sera o nel gioco di prestigio di un'animatrice per soldati?

### **Remote Milano**

Pensiamo poi, a titolo di un secondo esempio, alla declinazione italiana di *Remote X*, *Remote Milano*: il gruppo dei cinquanta performers (che sono il pubblico stesso), singolarmente isolati dal rapporto diretto con la voce del navigatore elettronico che parla loro nella cuffia indossata da ciascuno, ma contemporaneamente uniti dalle stesse istruzioni che essa impartisce, trattandoli come orda o come gregge, sono spinti a compiere un percorso: passeggiata turistica o reportage giornalistico o pellegrinaggio o meditazione collettiva, esso si configura come simbolo del rapporto dell'uomo moderno con l'artificiale, con l'antropologia e il diritto alla città, e ancora, come sempre, con la filosofia del tempo. I performers vivono e leggono un'esperienza.

Il performer è messo mimeticamente nella condizione oggi comune: allontanato dal suo desk o dal suo computer, è lasciato nel suo prediletto e abituale isolamento pur in mezzo a una folla o alla rete. La voce dell'artificiale esercita il

suo potere. Ma essa è anche la voce dell'artista che di essa si serve, in *remote*, per raggiungere il suo pubblico e svegliarlo. Due sono le facce di questa voce registrata: una è il simbolo degli strumenti di una moderna strategia di disciplinamento, di agenti subdolamente minacciosi che possono in modo soft e apparentemente innocuo (ricordiamo la profezia di Michel Foucault?) portare all'invasività disumanizzante della macchina sull'uomo; l'altra è il simbolo dello spazio dell'arte, che mette in scena, in un orizzonte libero, ciò che manca alla realtà, le assenze storiche (ricordiamo l'estetica della Scuola di Francoforte?). Una è certo l'idea della città. I performers sono guidati a guardare quello che normalmente vedono o non vedono, a sentire che la città è storia scritta nella pietra, forma viva, luogo di comunicazione effettiva di forme della vita associata, relazione e coesistenza, e intuire che la città non è il "non luogo" dove si scorre o ci si sposta, ma è "œuvre", comunità dinamica, cittadinanza attiva che decide del suo ambiente<sup>2</sup>, e che la città è coesistenza di strati e di tempi, è materializzazione delle domande eterne e mai risolte sul tempo: cosa resta della vita? Cos'è la memoria? A cosa si affida? A un'idea metafisica, cui allude la sosta nella Cappella di San Giovanni di Dio e San Vincenzo de' Paoli dell'Ospedale Fatebenefratelli oppure a una stratificazione dei tempi cristallizzati nella pietra, oppure a una protesi elettronica che potrà conservarla oltre i limiti della durata di chi ci ha conosciuto e ci sopravvive, ma anche oltre i limiti della materia della lapide di un cimitero? Con severa ironia e vigile leggerezza, non senza humour, Kaegi spinge anche qui il performer a non abboccare.

In terzo luogo l'interesse suscitato da Rimini Protokoll sta nella competenza teatrale e tecnica con cui il segno scenico viene composto e gestito, chiamato a significare in profondità a partire dalla semplicità denotativa del documento della realtà. Sarebbe qui troppo lungo richiamare puntualmente le soluzioni del montaggio, degli oggetti in sineddoche e metafore, del ritmo, del rapporto materiale-mediale di una partitura composita, ma perlopiù non congestionata, per la quale si rinvia ad altre letture<sup>3</sup>.

2 La filosofia urbanistica ha scritto pagine importanti su questo aspetto. Si veda ad esempio: Luigi Mazza, *Planning and Citizenship*, London-New York: Routledge 2015, in particolare il cap. 7, pp. 132-144.

3 Mi permetto di rinviare a: Roberta Carpani, "Performing History. Presence, storytelling, testimony and theatre in *Bodenprobe Kazakhstan* by Rimini Protokoll", in Annamaria Cascetta (a cura di), *Il teatro verso la performance*,

## Artisti italiani e Rimini Protokoll: istanze comuni e distanze

Sono numerosi i gruppi e gli artisti italiani i quali, pur senza relazioni dirette, condividono alcune delle istanze forti di Rimini Protokoll che ho sopra richiamato: il bisogno di allontanarsi dalla finzione dello spettacolo per cercare la verità e l'autenticità della presenza del performer; l'impegno a fare della rappresentazione teatrale un documento che sveli la realtà, ma anche che ne riveli il senso profondo attraverso il segno dell'arte; la spinta a coinvolgere il pubblico o a farne comunque non un semplice spettatore, ma il testimone di un'esperienza.

Per ragioni di spazio, ma sapendo che di altri si potrebbe dire, mi limiterò a citare due casi di notorietà internazionale: il teatro di narrazione e il teatro di Pippo Delbono.

Il teatro di narrazione è ormai un quasi-genere, basato sul performer-autore o coautore, fabulatore solista con pochissimi oggetti in scena, di rilievo simbolico, narrazione mimetica governata tutta dal narratore che si mette direttamente in gioco e dà corpo a un mondo che si anima di presenze. Egli è artista, ma è implicato in vario modo in quel che narra. Teatro duttile, economico, povero di mezzi, ricco di energia, basato su un testo mobile che raggiunge pubblici diversi con cui stabilisce un contatto ravvicinato. Esso svolge un ruolo di formazione e di informazione. Di ascendenze antiche, intrecciato alla tradizione popolare, ripreso dal modello straordinario di *Mistero buffo* di Dario Fo, esso ha avuto nel laboratorio del Teatro Settimo fondato da Gabriele Vacis negli anni Settanta la sua fucina più continua e prestigiosa. Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini stimolano la coscienza collettiva attraverso gli scenari della memoria e della inchiesta scottante: il terrorismo, il disastro di Ustica, l'omicidio politico di Aldo Moro, le responsabilità del disastro della diga del Vajont, le grandi epopee industriali, i misteri dell'incidente aereo toccato a un personaggio scomodo come Enrico Mattei, l'inquinamento industriale mortale.

“Comunicazioni sociali”, 1/2014, pp. 81-92; Annamaria Cascetta, “Momenti del teatro performativo e temi chiave della modernità”, in *Drammaturgia*, XII, n. s. 2, Firenze, University Press, 2015 (la sezione dedicata a *Bodenprobe Kazachstan* è di Annamaria Cascetta, la sezione dedicata a *Remote Milano e Remote Paris* è di Annamaria Cascetta e Roberta Carpani).

Una piega diversa, di grande impatto, ha preso uno degli ultimi progetti di “inchiesta” attraverso l’incontro teatrale di Gabriele Vacis, confluito in un film, *La paura siCura*<sup>4</sup>, e sviluppato in un toccante lavoro teatrale, *Paura diseguale*, il 14 giugno 2013 al teatro Ringhiera di Milano. Il tema della paura che tocca oggetti banali e corde profonde è esplorata ed espressa nei volti, nel corpo, nella voce, nel pianto, nella rassicurante condivisione di ragazzi e adulti che stanno nell’area della normalità di tranquille cittadine di provincia, nella marginalità violenta di quartieri difficili nelle città del sud, nell’autobiografia di un popolo di disabili mentali che sono accolti nel cerchio comunicativo del teatro fatto anche per dare la parola a chi non ce l’ha, come diceva Giovanni Testori. Essi documentano uno stato, e sperimentano, in uno spazio protetto, ma non ghettizzato, una possibile comunicazione e gratificazione, uno scambio alla pari con la normalità. Ad accompagnarli non è una voce o uno sguardo distante (e sta qui nella linea italiana, pur affine, una delle differenze rispetto all’impianto di Rimini Protokoll), ma una presenza fisica che ti parla, ti ascolta e ti tocca, a tu per tu, sul filo dell’emozione e dell’affettività pur senza pietismi e in un rigoroso impianto registico.

Concludo questa breve riflessione su alcune istanze comuni che giustificano, pur a distanza, un collegamento di fondo fra Rimini Protokoll e alcune esperienze teatrali italiane, col cenno a uno degli esempi nostrani più straordinari: Pippo Delbono. Straordinario, appunto, nel coniugare il calore della verità autobiografica del performer, scoperto e perfino generosamente impudente, e la tecnica e il controllo scenico perfetto dell’artista, interprete e regista. Mi riferisco in particolare a *Barboni* del 1997 e a *Dopo la battaglia* del 2011. Il performer è Delbono stesso che si mette a nudo, presente in scena, costruisce l’evento sulla sua biografia, fa della scena il correlato della mente in ebollizione e in elaborazione del lutto e del vuoto, rivive il momento nero attraversato dal rischio del baratro che si riscatta attraverso l’incontro con una creatura, secondo la diagnosi clinica, gravemente disabile: Bobò, una presenza costante, inglobata e ormai essenziale per il lavoro, come per la vita di Pippo Delbono. Il microcefalo sordomuto, tolto all’istituto dove ha passato più di quarant’anni, non entra come un disagio

4 *La paura siCura*, un film di Gabriele Vacis, FISU, Inteatro, Italia 2010, [www.lapaurasicura.it](http://www.lapaurasicura.it).

da guarire o un fenomeno per “épater le bourgeois”, ma come lo sguardo fanciullesco e il gesto sempre giusto di chi non sa mentire, che con la sola presenza richiama l’artista a non fingere. Certo per altra strada rispetto a Rimini Protokoll, Pippo Delbono esprime un’analoga istanza. Seppur Delbono ricerchi un teatro dell’autenticità sul filo dell’emozione, del sentimento, del calore che trascina e include, dell’immaginazione e della fantasia che travolge, mentre gli “esperti” e il pubblico (in *Bodenprobe* ad esempio) o i “partecipanti-performers” (di *Remote X*) di Rimini Protokoll sono piuttosto guidati a riflettere sulle cristallizzazioni dei ruoli o sui conformismi delle mode o sulle distrazioni delle abitudini, ciò che accomuna i due approcci artistici è un teatro che può essere una salutare scossa.

Anne Fournier

**Stefan Kaegi et Rimini  
Protokoll: incessants  
jeux de loupe**

**Abstract  
Zusammenfassung  
Riassunto**

**190-194**

## Abstract

Stefan Kaegi once toyed with the idea of becoming a writer or journalist. One of the key stations on his nomadic journey as a student was his time at the Institute for Applied Theatre Studies at Giessen University, where the classical rules of theatre are turned on their head and themselves made into the subject of experimentation. Stefan Kaegi's first production featured an expert in poultry farming who came to give a presentation at a conference. This re-contextualisation of the real also has echoes in the work of the Germans Helgard Haug and Daniel Wetzel, who trained at Giessen too. In 2000 their meeting led to *Kreuzworträtsel Boxenstopp*, their first joint production, which confronted four octogenarians with the reality of Formula One. A few months later Rimini Protokoll was born, a collegial collective that still endeavours to preserve the creative independence of its representatives. Now based in Berlin, the collective remains as creative as ever, transforming the spectator into one of its privileged "experts in real life".

## Zusammenfassung

Stefan Kaegi trug sich auch mit dem Gedanken, Schriftsteller oder Journalist zu werden. Als Student zieht er umher und erlebt eine seiner wichtigsten Etappen am Institut für angewandte Theaterwissenschaften in Giessen. Diese Schule stösst die klassischen Theaterregeln um und macht daraus ein Versuchsfeld: So bringt Stefan Kaegi in seiner ersten Regiearbeit einen Spezialisten für Masthühnerhaltung auf die Bühne, der einen Vortrag hält. Diese Rekontextualisierung des Realen findet sich auch in der Arbeit der beiden Deutschen Helgard Haug und Daniel Wetzel, die sich ebenfalls in Giessen ausbilden liessen. Das Zusammentreffen der drei führt zur ersten Koproduktion im Jahr 2000 mit *Kreuzworträtsel Boxenstopp*, die vier Achtzigjährige mit der Realität der Formel 1 konfrontiert. Das Kollektiv Rimini Protokoll entsteht einige Monate später, ebenso mit kollegialen Zielen wie auch darauf bedacht, die künstlerische Unabhängigkeit seiner Vertreter zu garantieren. Heute ist es in Berlin tätig, wo es seine Schöpfungen fortsetzt und aus dem Zuschauer einen bevorzugten Experten für das Reale gemacht hat.

## Riassunto

Stefan Kaegi avrebbe potuto immaginarsi di diventare anche scrittore o giornalista. Durante gli studi viaggia molto e una delle tappe decisive è rappresentata dall'esperienza vissuta all'Istituto di Scienze teatrali applicate dell'Università di Giessen. Questa scuola si propone di stravolgere le convenzioni teatrali e fa del teatro un terreno di sperimentazione. Nella sua prima produzione Stefan Kaegi porta in scena la conferenza di uno specialista nell'allevamento di polli. Questa ricontestualizzazione della realtà si ritrova anche nel lavoro artistico dei tedeschi Helgard Haug e Daniel Wetzel, formati anch'essi a Giessen. Il loro incontro sfocia nel 2000 in un primo progetto comune: *Kreuzworträtsel Boxenstopp*, che confronta quattro signore ottantenni con il mondo della Formula 1. Qualche mese più tardi nasce il collettivo Rimini Protokoll, organizzato in modo collegiale e attento a preservare l'indipendenza creativa dei suoi membri. Attualmente ha la sua sede a Berlino, le sue creazioni proliferano e, nel frattempo, lo spettatore è divenuto uno dei suoi esperti della realtà preferiti.

# Stefan Kaegi et Rimini Protokoll : incessants jeux de loupe

On se souvient d'une confidence. C'était à Avignon, durant l'été 2006, sous un soleil de plomb, dans la rue des Teinturiers. Depuis deux jours, son nom résonnait sans discontinuer dans les discussions de festivaliers, lorsqu'il s'agissait de suggérer des représentations à voir. Stefan Kaegi et son *Mnemopark*, échantillon d'une Suisse miniature confiée à des passionnés de modélisme, déjà applaudis sur les scènes germanophones, enthousiasmaient le public français. « Le spectacle qu'Avignon attendait » titrait Brigitte Salino, critique du quotidien *Le Monde*, y lisant « l'invention du théâtre documentaire »<sup>1</sup>.

C'est alors que Stefan Kaegi, rencontré pour une interview, l'a laissé entendre : tout d'abord, il n'a guère de passion pour les trains miniatures ; ensuite il aurait aussi aimé être écrivain, voire journaliste ; expérimenter et transmettre, finalement. Stefan Kaegi est né à Soleure en 1972. Très vite il préfère la vie de nomade aux splendeurs baroques de la petite cité alémanique. Encore jeune, il aspire à quitter cette Suisse qui plie sous les réglementations ou le souci d'esthétiser le réel. Il sillonne les espaces sans disposer d'adresse fixe avec un sac sur le dos. Reporter, ethnologue, il est désireux de fouiller le monde, notre réel ; de le brouiller aussi, pour montrer ce que d'autres n'ont pas vu ou parfois n'ont pas voulu voir.

1 Brigitte Salino, "Le spectacle qu'Avignon attendait", dans *Le Monde*, 14.07.2006, p. 23.



Il étudie la philosophie et les arts plastiques. À chaque fois en zigzag. Sans finir l'université, il fait ses premières classes à l'école d'art zurichoise F + F. Il s'en échappe pour rejoindre Giessen, en Allemagne, et entre à l'Institut des sciences théâtrales appliquées, la mecque du théâtre allemand avant-gardiste, où prêchent des théoriciens du post-dramatique comme Hans-Thies Lehmann. Dans cet Institut, théorie et pratique se nourrissent mutuellement. Stefan Kaegi a prévu d'y rester quelques mois. Mais il y fait des rencontres et y signe *Peter Heller spricht über Geflügelhaltung*, un spectacle imaginé aux côtés d'un spécialiste de l'élevage des poulets invité sur scène pour tenir une conférence. Déjà là, il aspire à re-contextualiser le réel avec les moyens du théâtre. Déjà là il explore avec un œil inquisiteur, voire dénonciateur, la matière qu'il est venu étudier. Quand il s'allie avec Bernd Ernst, c'est sous le label Hygiene Heute, référence à la poussière qui menace le théâtre allemand.

Stefan Kaegi est rarement seul. En 2000, il débute sa collaboration avec ses complices du Rimini Protokoll, Helgard Haug et Daniel Wetzel. Tous deux nés en 1969, ils ont aussi étudié à Giessen et s'engagent depuis 1995<sup>2</sup> dans des performances dont l'ambition est de déconstruire – ou du moins de mettre en lumière – les mécanismes du théâtre. Lui dispose d'une expérience de DJ, connaît les secrets des bandes-son ; elle, venue des arts plastiques, aime explorer les espaces. Ils sont ambitieux mais sans doctrine: ils veulent dépoussiérer le théâtre, l'extraire du carcan "cap et épée", des salles obscures où se cristallise le face-à-face scène-public. Ils préfèrent collaborer avec leurs "experts du quotidien" : des gens de tous les jours conviés pour leur savoir-faire, leur être-là. Toujours derrière leurs experts, ils explorent à leurs risques et périls, mais sans s'approprier le statut de metteurs en scène. Ils sont d'abord des observateurs, des découvreurs de vies. « Quelque chose nous a conduits sur scène, et une fois là nous avons tout fait pour nous cacher. »<sup>3</sup>

Quand ils se rencontrent, les trois jeunes créateurs ont des matériaux hybrides pour une même volonté : effacer leur ombre de la scène. Stefan Kaegi a d'abord compté sur

2 Helgard Haug et Daniel Wetzel travaillent alors aux côtés de Marcus Dross derrière le label Ungunstraum ? Alles zu seiner Zeit.

3 « Irgendwas hat uns auf die Bühne getrieben, aber dort haben wir uns dann die ganze Zeit versteckt », Helgard Haug dans l'article "Eine Blackbox voll mit Leben", in *Theater heute*, 01.11.2007, p. 6.

l'écriture avant de laisser libre jeu au caractère performatif de ses textes. Ses complices ont voulu échapper à cette inscription, aux artifices qu'exige le théâtre. Les premiers échanges se font entre Daniel Wetzl et Stefan Kaegi dans un studio de l'Institut de Giessen<sup>4</sup>. Ils se connaissent peu mais avancent une même idée, développée chacun de leur côté : un travail autour de la maison de retraite voisine du centre culturel Mousonturm de Francfort. La première de *Kreuzworträtsel Boxenstopp*, quatre octogénaires confrontées au monde de la Formule 1, a lieu en novembre 2000.

Dès ses débuts, le collectif tend un miroir, exploite l'intérêt contemporain pour l'anecdotique, la marginalité ou la confession, mais toujours, promet-il, sans émettre de jugement. Il sonde le réel sans aspirer à livrer des réponses ou des enseignements, du moins à haute voix. Les trois créateurs-chercheurs deviennent les enfants chéris de la scène européenne et font tout pour élargir leur espace. Appartenir à un collectif n'empêche pas d'emprunter des chemins de traverse : on se consulte, mais on peut aussi avancer sur d'autres voies. Stefan Kaegi part donc aussi seul, ou avec d'autres complices comme la metteuse en scène argentine Lola Arias avec laquelle, en 2010, il signe *Ciudades Paralelas*, un festival en mouvement qui s'inspire de l'espace public de plusieurs métropoles. Ou encore *Airport Kids*, créé en 2008 au Théâtre de Vidy-Lausanne et qui plonge dans le monde chaotique d'enfants de cadres de multinationales, otages, jusque dans leurs rêves, des mouvements de leurs aînés.

Stratagèmes ou symptômes du monde globalisé, ces productions exigent plusieurs tours du globe, précisément parce qu'elles éprouvent le réel. Leur architecture s'adapte à toutes les capitales : *100% City*, c'est à chaque fois un ballet avec les statistiques d'une ville et leur représentation réelle sur scène. Rien à voir avec une enquête d'opinion ou un recensement : les 100 interprètes ont tous pour rôle principal d'habiter la ville héroïne, sans toujours pouvoir donner leur opinion. Aujourd'hui, le travail du Rimini Protokoll alterne les paradigmes de l'interactivité. Articulées autour de l'espace, notamment l'espace public, ses productions confèrent une nouvelle responsabilité au spectateur avec le "site specific theatre", soit l'expérience en immersion. Il met à l'épreuve sa liberté d'opinion et de choix avec

4 Cette rencontre est racontée par Florian Malzacher dans l'article "Eine Blackbox voll mit Leben", in *Theater heute*, art. cit.

des productions comme *Remote X*, pérégrinations de spectateurs solitaires réunis en “horde” dans des villes qu’ils croient familières, ou *Situation Rooms*, un projet permettant aux spectateurs d’incarner des acteurs proches de l’industrie de l’armement. Une question : où s’arrête, voire où commence, le réel ?

Désormais, le collectif Rimini Protokoll a son adresse à Berlin, un site internet très documenté, une pluie de reconnaissances et une production riche, demandée partout. Un jour, Stefan Kaegi a confié : « Le théâtre me semble utile quand il s’intéresse à des gens a priori sans histoire, quand il révèle le tragique des vies ordinaires »<sup>5</sup>. Avec des experts ou des spectateurs, Kaegi et les autres membres du collectif voyagent, expérimentent, enquêtent, rencontrent, placent surtout notre réalité face à ses limites.

5 Cf. Alexandre Demidoff, “La Suisse, ses vaches, ses trains”, dans *Le Temps*, 22.03.2007, p. 20.

**Anyssa Kapelusz**

# **Dispositifs ludiques et expériences participatives : quelle condition spectatrice ?**

**Abstract  
Zusammenfassung  
Riassunto**

**197-203**



*Situation Rooms*, Konzept / Skript / Regie: Helgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzel; Szenografie: Dominic Huber / blendwerk; Generalprobe, Ruhrtriennale, Turbinenhalle Bochum, 22.08.2013  
Foto: © Jörg Baumann / Ruhrtriennale

## Abstract

In *Situation Rooms* the Rimini Protokoll collective addresses the phenomenon of the international arms trade to create a participatory apparatus that radically recasts the role of the audience. In the absence of an interpreter, the action is delegated to the members of the audience, who themselves become participants. The article describes how the immersive scenography of *Situation Rooms* creates its own sense of time and reconfigures the audience's experience. It also looks at the way the theatre makers create hybrid forms drawing on video gaming to explore the limits of the system of scenic representation, replacing it with a structure of processes and procedures. By setting up a relational experience on the basis of completely new interactions, this arrangement questions the power of the subject-spectator and the potential created by their participation, as well as the limitations.

## Zusammenfassung

Mit *Situation Rooms* nimmt das Kollektiv Rimini Protokoll das Phänomen des internationalen Waffenhandels auf, um ein Dispositiv der spielerischen Mitbestimmung zu schaffen, das die Zuschauerrolle tiefgreifend verändert. Durch die Abwesenheit eines Interpreten delegiert das Dispositiv die Handlung an das Publikum, das somit zum Beteiligten wird. Mit Hilfe eines Bühnenbildes, in das man eintaucht und das seine eigene Zeitlichkeit mit sich bringt, schafft *Situation Rooms* eine neue Zuschauererfahrung gemäss spezifischer Modalitäten, die der vorliegende Beitrag beschreibt. Darin wird aufgezeigt, auf welche Weise die Theatermacher mittels einer Hybridisierung mit Videospielen die Grenzen der szenischen Darstellung zu erkunden versuchen, indem sie diese durch Verlaufs- und Verfahrensformen ersetzen. Das Dispositiv stellt eine Beziehungserfahrung auf der Basis ganz neuer Interaktionen her: Dadurch hinterfragt es die Macht des handelnden Zuschauers und gleichzeitig auch das Potenzial ebenso wie die Grenzen, die sich diesem durch seine Beteiligung bieten.

## Riassunto

Nell'ambito di *Situation Rooms* il collettivo Rimini Protokoll trae ispirazione dal traffico internazionale d'armi per inventare un dispositivo partecipativo e ludico che modifica in modo radicale il ruolo degli spettatori. Questo dispositivo non prevede interpreti e delega l'azione al pubblico, il quale partecipa dunque in modo attivo. Il presente contributo descrive le modalità in base alle quali la scenografia immersiva di *Situation Rooms* sviluppa una temporalità specifica e riconfigura l'esperienza degli spettatori. Verrà inoltre dimostrato come gli artisti, tramite l'ibridazione con pratiche videoludiche, intendono esplorare i limiti del sistema di rappresentazione scenica, sostituendolo con una struttura operativa e procedurale. Consentendo di vivere un'esperienza relazionale a partire da interazioni inedite, il dispositivo stimola la riflessione sul potere dello spettatore-soggetto e sulle potenzialità nonché sui limiti della sua partecipazione attiva.

# Dispositifs ludiques et expériences participatives : quelle condition spectatrice ?

Parmi les nombreuses expérimentations scéniques conçues par Rimini Protokoll, depuis la fondation du collectif à la fin des années 1990, quelques-unes ont entrepris de bouleverser les places et fonctions des spectateurs. On se souviendra notamment de *Call Cutta in a box* (2008), vertigineuse expérience qui reposait sur un échange téléphonique entre un employé d'un *call center* en Inde et un spectateur européen ; la proposition offrant ainsi de sonder le devenir des échanges interpersonnels, dans un contexte mondialisé et néolibéral. Quelques années plus tard, les metteurs en scène inventaient *Best Before* (2010), un jeu vidéo piloté en réseau par le public d'une salle de spectacle qui, dans une tension entre choix individuels et décisions communes, tentait d'administrer collectivement une microsociété digitale. Plus récemment, *Situation Rooms* (2013), installation-performance tramée de pratiques ludiques, explore la nébuleuse du trafic d'armes international. Cette production, sans doute la plus complexe jamais réalisée par Rimini Protokoll, combine les trajets à la fois singuliers et complémentaires d'une vingtaine de spectateurs, au sein d'une scénographie labyrinthique qui abrite un ensemble de situations simultanées, différentes et néanmoins interdépendantes.

## Actions, actualisations, dramatisations

Outre leur hétérogénéité formelle, ces productions se caractérisent par leur dimension participative, qui engendre une mutation du principe de représentation de l'action propre

au fait théâtral. Il s'agit, en effet, de *dispositifs* qui visent à structurer des interactions spécifiques, à l'aide de sollicitations et d'outils (téléphones, *joysticks* ou tablettes tactiles) entraînant des réponses ostensibles de la part des membres du public – et qui se manifestent, notamment, par leur activation physique. Ces créations induisent la fabrique de postures spectatrices troublées, distinctes de l'assise théâtrale telle qu'elle s'est historiquement instituée. *Situation Rooms*, tout particulièrement, opère un brouillage des fonctions habituellement clivées de l'acteur – qui joue – et du public – qui perçoit –, son dispositif reposant sur une délégation de l'action aux spectateurs devenus, pour l'occasion, des participants. Par la mise en œuvre d'écarts vis-à-vis du phénomène théâtral, et plus largement scénique, cet agencement interroge à nouveaux frais la condition spectatrice. Une expérience hybride à vocation « relationnelle »<sup>1</sup> est ici réalisée, qui problématise l'évolution des relations humaines, à l'heure où se démultiplient les pratiques interconnectées.

Au cours du processus de création de *Situation Rooms*, Helgard Haug, Stefan Kaegi et Daniel Wetzl ont recueilli les témoignages d'une vingtaine d'individus, parties prenantes (qu'ils en soient les promoteurs, les victimes ou les opposants) du vaste système mondialement ramifié du commerce des armes. Leurs récits enregistrés, montés et diffusés au moyen d'une bande-son, servent de trame narrative à la proposition, qui se déploie dans un espace non pas frontal mais immersif. Le dispositif scénographique est ainsi composé de plusieurs "chambres", à l'intérieur desquelles se déroulent des situations liées aux conflits armés. Le statut qu'occupe cette structure pluridimensionnelle se trouve alors dédoublé : « espace narratif »<sup>2</sup> et actif, elle sert d'une part de lieu de représentation, formant une scène mouvante et plurielle, prise dans une temporalité répétitive et sans cesse réactualisée par les passages successifs des spectateurs ; d'autre part, elle constitue un terrain d'évolution pour les participants. Équipés d'un iPad et d'un casque audio qui les guideront au cours de leur déambulation, ces derniers sont conviés à assister aux différentes séquences, tout en y intervenant. En respectant la cadence rythmée par

1 Cf. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 2001.

2 Thomas Oberender, "Was ist denn passiert", dans *Monopol*, 01.02.2015, p. 77, disponible en ligne : [http://www.rimini-protokoll.de/website/de/project\\_6009.html](http://www.rimini-protokoll.de/website/de/project_6009.html)



l'enregistrement, chacun endosse une dizaine de "rôles" consécutifs (chef de cartel, pilote de drone, enfant-soldat, militant pacifiste, etc.), qui consistent à accomplir une série d'actes simples, à l'aide des indications fournies par la vidéo : brancher une clé USB, chausser un gant ou un chapeau, s'allonger sur le sol ou sur une civière, etc. Tous ces gestes que le participant est invité à "reproduire" s'intègrent à un faisceau d'opérations globalement corrélées et organisées selon un ensemble d'instructions à suivre, dans le temps présent de la séance.

Pré-agencé par les artistes, *Situation Rooms* détermine un cadre à l'intérieur duquel des individus se rendent disponibles pour une activation qui, on l'aura noté, se distingue radicalement de la pratique de l'acteur. Chargés d'actualiser les différentes séquences, ceux-ci n'en demeurent pas moins attentifs à l'enchaînement des scènes qui se révèlent à mesure de leurs parcours. Plus encore, tandis qu'il réagit aux diverses sollicitations, le participant prend conscience de la "dramatisation" dont il fait l'objet, alors qu'il est pris dans un dispositif dont il ne parvient jamais à saisir la totalité. Il tente, simultanément, de se représenter la portée de son geste et de ceux de ses congénères au sein de la mécanique globale. Cette tension duelle s'affirme également lorsque le spectateur comprend à quel point son engagement est nécessaire à l'aboutissement du processus, mais reste paradoxalement interchangeable. Ces positions discordantes, tant réflexives que transitives, traduisent une complexification de l'expérience vécue par celui qui expérimente le processus de Rimini Protokoll, tout en explorant les interstices dans lesquels sa propre condition spectatrice, devenue labile, le plonge.

La spécificité d'un tel projet réside dans sa dimension processuelle et opératoire, une double qualité qui, nous semble-t-il, détourne l'intention documentaire que l'on prête généralement à Rimini Protokoll. Si un pan important de la démarche des metteurs en scène relève bel et bien de l'enquête, l'enjeu documentaire de *Situation Rooms* aurait peut-être été relégué au second plan. En effet, alors que les récits détaillés des témoins occupent une part prépondérante dans la plupart des dramaturgies établies par le collectif, ils se résument ici à de petits scénarios schématiques, qui accompagnent le surgissement de figures stéréotypées et la mise en place d'actions à même d'être prises en charge par les spectateurs. Cette proposition déborde donc

la question du lien au réel à laquelle le collectif s'est souvent confronté, au profit de la construction d'un univers hors-sol, « fictionnaliste »<sup>3</sup>, qui tend à :

couper le plus d'attaches possibles entre l'événement et ses images, puis éventuellement à rendre inutiles ces attaches pour résorber l'événement dans ces seules images, lesquelles ne sont plus des images de ce qui a existé, mais de ce qui existe dans les images.<sup>4</sup>

En somme, la thématique du trafic d'armes apparaît presque comme un prétexte, servant l'instauration d'un espace-temps virtuel, qui appartiendrait moins à un art documentaire – caractérisé par des principes référentiels – qu'à un monde de jeu vidéo. Il comprendrait ses personnages, ses quêtes, ses corrélations et, par-dessus tout, sa temporalité propre, engendrant avec elle une expérience du présent permanent.

### **Pour un devenir-joueur du spectateur ?**

Avec *Situation Rooms* (et précédemment *Best Before*), Haug, Kaegi et Wetzel semblent expérimenter l'hypothèse d'un devenir-joueur du spectateur. À ce propos, on notera que le sous-titre de la production « ein Multiplayer Video-Stück » (une pièce vidéo multi-joueurs) insiste sur la dimension ludique du dispositif, d'ailleurs largement relayée par les outils de communication des institutions qui le programment<sup>5</sup>. À juste titre, car cette forme hybride se voit effectivement travaillée par un ensemble de pratiques ludiques, au premier rang desquelles on citera les jeux vidéo en réseau, mais aussi les jeux de rôle ou “grandeur nature”. Une interrogation demeure cependant : si les interactions proposées durant la séance restent indéniablement ludiques, on se demandera si elles permettent l'émergence d'un authentique statut de joueur chez les individus présents. En d'autres termes, le protocole qui organise l'activation spectatrice peut-il être considéré comme “jouable” ? On peut en douter, en raison de l'impossibilité, pour l'opérateur, d'élaborer d'autres

3 Jacinto Lageira, *La déréalisation du monde*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2010, p. 224.

4 Ibidem.

5 Lors de la diffusion de *Situation Rooms* à la Grande Halle de la Villette, à Paris, en 2014, l'affiche faisait explicitement référence aux jeux vidéo dits « de tir subjectif » et interpellait les visiteurs à l'aide du slogan suivant : « À ce jeu-là, quel rôle aurez-vous ? ».

réponses que celles anticipées par les artistes. Contrairement à la conversation de *Call Cutta in a box*, l'interactivité de ce dispositif semble trop limitée et n'accorde pas suffisamment d'autonomie aux participants pour que puisse se constituer une véritable expérience de jeu. *Situation Rooms* s'inscrit dans un entre-deux et laisse les spectateurs à la lisière, là où s'opèrent des frictions entre cadre ludique, structure participative et théâtralité.

En fin de compte, que peut signifier cet intérêt pour le jeu chez Rimini Protokoll et qu'implique cet état de spectateur-joueur que les artistes appellent de leurs vœux ? Dans un récent article, Stefan Kaegi décrivait la pratique du spectateur de théâtre, assis, face à la scène et dans le noir, comme un « droit à la passivité »<sup>6</sup>. L'expression paraît sans doute trop lapidaire : de récents et importants écrits – pensons à ceux de Jacques Rancière<sup>7</sup> – ont déconstruit ce présupposé de passivité imputé au public de théâtre. La formule n'est d'ailleurs pas sans rappeler une critique équivalente prononcée, en son temps, à l'égard de la télévision. Chez Kaegi, la phrase témoigne d'un désir d'aller à l'encontre d'une certaine idée du théâtre – représentatif et distancé – au moyen d'hybridations inédites. Au-delà d'une « superficialité »<sup>8</sup> postmoderne, le jeu, tel qu'il est convoqué dans une proposition comme *Situation Rooms*, offrirait ainsi de revivifier l'art théâtral, en dehors de voies déjà tracées. Il permettrait, en outre, de favoriser l'« engagement total »<sup>9</sup> du spectateur, tant sur le plan intellectuel que physique et psychique, à l'instar de ces immersions que génèrent les expériences vidéoludiques.

Évoquant plus loin de « nouveaux besoins de participation »<sup>10</sup>, le metteur en scène manifeste son engouement et sa curiosité pour le développement de technologies numériques, individuelles et portatives, qui déterminent de nouveaux rapports au monde contemporain, des manières inédites d'être ensemble. Comment ces usages quotidiens transforment notre perception du monde, notre mémoire,

6 «Ein Recht auf Passivität»; cf. Stefan Kaegi, «Ein Instrument der Nähe», dans *Theater Heute*, Jahrbuch 2014 – Reale Utopien, p. 104, disponible en ligne : <http://www.kultiversum.de/Theaterheute/Stefan-Kaegi-Ein-Instrument-der-Naehe.html>

7 Cf. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, la Fabrique, 2008.

8 «Depthlessness»; cf. Fredric Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Éditions Beaux-Arts de Paris, 2011, p. 39.

9 Mathieu Triclot, *Petite philosophie des jeux vidéo*, Paris, Zones, 2011, p. 211.

10 «Neue Bedürfnisse von Teilhabe»; cf. Stefan Kaegi, op. cit., p. 104.

nos interactions sociales, notre rapport au temps et à l'espace ? Comment peuvent-ils générer de nouvelles pratiques collaboratives ? Comment permettent-ils d'intensifier nos expériences esthétiques ? Gageons que ces questionnements, qui traversent déjà *Situation Rooms*, continueront à résonner dans de futures créations.

Marie-Pierre Genecand

# La fragilité dans les spectacles du Rimini Protokoll

Abstract  
Zusammenfassung  
Riassunto

205-214

### **Abstract**

From Bulgarian truck drivers, displaced children, refuse sorters, and Cairo muezzins facing unemployment, to an almost totally disabled forty-year-old westerner and a woman with a heart transplant – ever since its creation in 2000 the Rimini Protokoll collective and its globally oriented theatre of the everyday has shown a particular interest in “experts of the everyday”, people with a certain vulnerability whose destiny unfolds at the margins of relative normality. What are the nature and function of this recurring fragility? Is it about remedying injustice? Or is the collective’s aim to highlight this weakness and transform it into an urgent questioning that enriches the audience’s perception? And isn’t it ultimately more about rendering the spectators fragile, deliberately destabilising them so that they’re forced to re-examine their prejudices? Stefan Kaegi and Rimini Protokoll specialist Anja Dirks, director of the Belluard Bollwerk Festival, offer answers to these questions.

### **Zusammenfassung**

Bulgarische Lastwagenfahrer, Kinder, die hin- und hergeschoben werden, Abfallsortierer, Muezzins in Kairo, die in ihrer Tätigkeit bedroht sind, eine Vierzigjährige im Westen, die fast vollständig behindert ist, eine Frau mit einem transplantierten Herzen ... Seit seiner Gründung im Jahr 2000 hegen das Kollektiv Rimini Protokoll und sein Theater des täglichen Lebens mit globaler Ausrichtung ein besonderes Interesse für die «Experten des Alltags», die eine gewisse Verletzlichkeit aufweisen oder deren Schicksal sich jedenfalls am Rande einer relativen Normalität abspielt. Wie steht es um die Art und die Funktion dieser wiederholt auftretenden Fragilität? Will das Kollektiv eine Ungerechtigkeit beseitigen? Oder möchte es diese Schwäche aufwerten, um damit eine drängende Fragestellung zu schaffen, die die Wahrnehmung des Publikums erweitern soll? Und sind es im Endeffekt nicht eher die Zuschauer, denen zugesetzt wird, die absichtlich verunsichert werden, so dass sie ihre Vorurteile überdenken? Stefan Kaegi und Anja Dirks, Direktorin von Belluard Bollwerk International und Spezialistin für Rimini Protokoll, antworten auf diese Fragen.



*Qualitätskontrolle*, Konzept / Text / Regie: Helgard Haug, Daniel Wetzel;  
Bühne: Marco Canevacci (Plastique Fantastique); Premiere, Schauspiel  
Stuttgart, Spielstätte Nord, 07.06.2013  
Foto: © Cecilia Gläser





### **Riassunto**

Autisti di camion bulgari, bambini sballottati di città in città, addetti alla selezione dei rifiuti, muezzin del Cairo che temono di perdere il lavoro, quarantenne occidentale tetraplegica, donna che ha subito un trapianto di cuore... Sin dalla sua fondazione, nel 2000, Rimini Protokoll, con il suo teatro della quotidianità di portata globale, rivolge una particolare attenzione ad “esperti della vita quotidiana” che presentano una certa vulnerabilità o perlomeno la cui esistenza si svolge ai margini di quella che viene comunemente intesa come normalità. Ma qual è la natura e la funzione di questa fragilità che ricorre di frequente nelle produzioni del collettivo? È forse un modo per riparare un’ingiustizia? O si tratta piuttosto di valorizzare questa debolezza e farne un punto di forza, in grado di stimolare la riflessione e arricchire la percezione del pubblico? E in fin dei conti non sono piuttosto gli spettatori ad essere posti in una condizione di fragilità, a venire destabilizzati di proposito, per essere incentivati a mettere in discussione i propri pregiudizi? Stefan Kaegi e Anja Dirks, direttrice del Festival Belluard-Bollwerk di Friburgo, rispondono a queste domande.

Marie-Pierre Genecand

# La fragilité dans les spectacles du Rimini Protokoll

Des chauffeurs de camion bulgares qui passent trois semaines sans voir leur famille pour livrer des denrées en Europe (*Cargo Sofia*). Des enfants trimballés de ville en ville selon les déplacements, volontaires ou non, de leurs parents (*Airport Kids*). Des muezzins du Caire dont la pratique individuelle est menacée par un système d'émetteurs qui unifiera l'appel à la prière (*Radio Muezzin*). Des trieurs de déchets d'Istanbul qui vivent de ce que les autres jettent (*Mr Dağacı and the Golden Tectonics of Trash*). Ou, dans le registre plus personnel, moins géopolitique, une femme qui a vécu une transplantation cardiaque (*Blaiberg and Sweetheart 19*). Une autre, totalement paralysée à l'exception de la tête, qui souhaiterait, une fois, une fois seulement, monter dans un avion... (*Qualitätskontrolle*).

Depuis 2000, Rimini Protokoll dépoussière le théâtre à travers des pièces documentaires qui invitent des "experts du quotidien", des "spécialistes" dans leur domaine, à se raconter sur scène. Récemment, ce collectif créé par le Soleurois Stefan Kaegi et les Allemands Daniel Wetzel et Helgard Haug a élargi son champ d'exploration en développant des parcours interactifs où le spectateur devient acteur de la démarche. Quelle que soit la forme de la proposition, une thématique semble récurrente dans le travail de ces artistes du réel. Dans leurs pièces se manifestent souvent un intérêt pour la vulnérabilité ou la marginalité, une curiosité pour les destins atypiques, les trajectoires compliquées. Une fragilité que l'on peut étendre au public désormais. Guidés à travers une ville et coachés par une voix artificielle (*Remote X*).

ou amenés à découvrir les protagonistes du commerce de l'armement au fil d'un circuit défini et relativement fermé (*Situation Rooms*), c'est au tour des spectateurs d'être mis dans des situations inconfortables où leur échappe la direction des opérations.

Quelle est la nature et, surtout, quelle est la fonction de cette fragilité récurrente ? Est-ce pour Rimini Protokoll une manière de réparer les injustices mondiales, de redresser les torts de ces populations et personnes défavorisées à travers la possibilité qui leur est donnée d'exposer leur réalité ? Y a-t-il une volonté d'émouvoir le public occidental, de susciter chez lui un mouvement compassionnel et une réflexion sur son statut privilégié ? Ou s'agit-il au contraire d'une valorisation de cette fragilité ? D'une mise en avant de la force que contient la faiblesse ? On pense à Jean-Luc Lagarce, dramaturge français d'une rare humanité qui, dans *Du luxe et de l'impuissance*, écrivait :

« Nous devons conserver au centre de notre monde le lieu de nos incertitudes, le lieu de notre fragilité, de nos difficultés à dire et à entendre »<sup>1</sup>. La fragilité au centre, c'est autant de souplesse, d'ouverture, de finesse vers l'extérieur, vers autrui. « Nous devons préserver notre fragilité [...] parce qu'elle nous rapproche les uns des autres, alors que la force nous éloigne », écrit, dans le même esprit, l'auteur Jean-Claude Carrière<sup>2</sup>.

Rencontre avec Stefan Kaegi qui est surpris par cette approche et réplique :

Si nous choisissons de faire parler les camionneurs bulgares ou les enfants déplacés, ce n'est pas par pitié, mais parce qu'ils ont quelque chose à dire sur la société et qu'ils posent des questions universelles sur la valeur de la vie, la notion de bonheur, la part entre destin et choix, etc. Dans ce sens, c'est vrai que leur faiblesse est une force, car elle place ces sujets ailleurs sur l'échiquier personnel, social ou géographique, elle les enrichit d'une expérience que nous souhaitons relayer. Cela dit, dans le cas des chauffeurs bulgares, nous voulions aussi rendre visibles ces personnes qui payaient de leur confort et de leur vie familiale notre approvisionnement régulier.<sup>3</sup>

1 Jean-Luc Lagarce, "Du luxe et de l'impuissance", dans *Revue d'Esthétique*, 1994, n° 26, p.52.

2 Jean-Claude Carrière, *Fragilité*, Paris, Odile Jacob, 2006, quatrième de couverture.

3 Toutes les citations de Stefan Kaegi sont tirées d'une interview inédite, menée le 18 août 2015 par l'autrice de la présente contribution.

Il y a donc bien une mission d'édification, mais l'astuce c'est que, dans *Cargo Sofia*, le dispositif imaginé donne le pouvoir aux camionneurs. Ce sont eux qui emmènent le public dans un circuit présentant leur activité et, serrés à plusieurs dans un camion, les spectateurs ne sont, de loin, pas en position supérieure de voyeurs. « C'est très intelligent », relève Anja Dirks<sup>4</sup>, directrice du Festival Belluard-Bollwerk à Fribourg qui a beaucoup programmé les pièces du Rimini Protokoll lorsqu'elle dirigeait des structures allemandes.

J'admire justement ce collectif pour sa capacité à protéger les gens qui se dévoilent. Les metteurs en scène font preuve d'une grande imagination dramaturgique pour soutenir leurs experts du quotidien. Et, jamais, je ne me suis sentie mal à l'aise face à l'un de leurs spectacles. Dans le cas de *Cargo Sofia*, le chauffeur était même vraiment marrant et plein d'aplomb. C'est nous qui nous sentions en danger, car nous n'avions aucune idée d'où on allait !<sup>5</sup>

Dans *Qualitätskontrolle*, Rimini Protokoll donne la parole à Maria-Christina qui, suite à un plongeon malheureux dans une piscine vide, s'est retrouvée totalement paralysée à 20 ans. Dans ce cas, le collectif doit bien avoir conscience de la part émotionnelle et délicate d'une telle exposition. Difficile de ne pas éprouver un sentiment de pitié ou d'inconfort face à une personne qui ne peut bouger que sa tête...

« Bien sûr, d'autant que Maria-Christina gère sa respiration à travers une machine dirigée par une commande buccale, donc son aspect est impressionnant », reconnaît Stefan Kaegi. « Mais très vite, sa lucidité philosophique sur la valeur de cette vie qu'elle mène depuis vingt-cinq ans l'emporte sur le malaise visuel. C'est elle qui a le pouvoir, c'est elle qui gère le stress qu'elle produit sur le public, elle peut s'amuser avec ça et elle pose vraiment des questions existentielles capitales. »<sup>6</sup>

Stefan Kaegi était journaliste avant de se lancer dans les arts vivants. Et de fait, le travail du Rimini Protokoll relève souvent de l'enquête documentaire, avec recherche de spécialistes et de témoins.

4 Toutes les citations d'Anja Dirks sont tirées d'une interview inédite, menée le 18 août 2015 par l'autrice de la présente contribution.

5 Ibidem.

6 Stefan Kaegi, cit.

Oui, mais le journalisme est déconnecté de l'objet observé et du destinataire. Lorsqu'on écrit un article, il n'y a pas de friction réelle. Toutes les étapes, de l'émission à la réception, sont dissociées. Et justement, à propos de fragilité, je crois qu'on peut plus facilement faire du misérabilisme dans le journalisme, car la relation n'est pas brute. Le travail d'écriture ou de montage agit comme un filtre et modifie forcément la confession de la personne interrogée.<sup>7</sup>

Toujours sur cet aspect compassionnel, Stefan Kaegi ajoute que les membres du Rimini Protokoll

« ne sont pas des travailleurs sociaux : Nous payons tous les collaborateurs de nos spectacles et ne gardons pas nécessairement et toujours de lien avec eux. C'est vraiment une relation professionnelle. »

Pour les interprètes, c'est donc clair. Leur fragilité est une force, un atout, dans la ligne d'un Jean-Luc Lagarce, une opportunité pour l'audience confrontée à ces parcours marginaux de s'enrichir d'une expérience inédite, d'un point de vue insolite. Mais qu'en est-il du public ? Rimini Protokoll ne cherche-t-il pas à l'aliéner, à l'affaiblir quand, dans *Remote X*, une voix artificielle balade "la horde" de spectateurs dans une ville en lui donnant des instructions sur les actions à mener et les comportements à adopter ? Anja Dirks sourit et observe :

Là, je suis plus d'accord. Je pense que le collectif berlinois a une volonté de défier l'audience et de la placer parfois dans un certain inconfort pour qu'elle sorte de ses préjugés et qu'elle découvre de l'étrangeté de son environnement familial. Cela dit, le fait qu'on se déplace en groupe dans *Remote X* nous rend plus forts. On ose plus de choses que si on était seul et, en général, les spectateurs sont plutôt séduits par cette balade orchestrée.<sup>8</sup>

Dans *Situation Rooms*, plongée étayée dans le chaos généré par l'industrie de l'armement, le ton est nettement moins léger. Et, là, pas moyen d'échapper discrètement à cette parole oppressante, car les écrans diffusant les vidéos de militaire, d'enfant-soldat, d'ouvrier dans une usine de munitions, etc., ne fonctionnent que si chaque spectateur participe. Piège ? Édification forcée ?

Stefan Kaegi se souvient :

Il y a en effet un spectateur qui est sorti fâché en me disant qu'il ne voulait pas être un vendeur d'armes - même dans un jeu, mais la plupart des spectateurs comprennent l'idée théâtrale

7 Ibidem.

8 Anja Dirks, cit.

de l'identification et aiment jouer le jeu. Nous évoluons de plus en plus dans une société interconnectée où les gens communiquent avec des jouets électroniques. On ne peut pas vivre en 2015 et refuser ce fait. Avec un spectacle interactif comme *Situation Rooms*, nous partons de ce principe ludique et nous l'inscrivons dans une réalité plus complexe et dramatique. C'est un glissement de registres que nous assumons.<sup>9</sup>

Il y a donc bien une notion de piège et d'assujettissement du spectateur ?

Franchement, je me sens plus piégé quand je vais voir une pièce de théâtre classique et que, pendant deux heures trente, je ne peux ni regarder mon portable, ni boire, ni manger, ni sortir parce que je dérange tout un rang. On a beaucoup de spectateurs qui pratiquent des jeux vidéo électroniques chez eux et qui, dans nos spectacles interactifs, retrouvent cette joie du parcours avec des niveaux à négocier. C'est peut-être une question de générations.<sup>10</sup>

Fragilité, suite et presque fin : une dernière question à Anja Dirks, membre du Jury du Prix suisse du théâtre sur les failles qu'elle pourrait voir dans le travail de ce collectif. Qu'est-ce qui pourrait menacer le Rimini Protokoll au fil des années ?

Ils ne sont en tout cas pas menacés par la répétition du même schéma. Car, depuis que Rimini Protokoll existe, les trois créateurs ont beaucoup innové dans ce registre du théâtre documentaire et interactif. Ils sont très curieux et tentent toujours de nouveaux dispositifs, de nouveaux questionnements. J'admire beaucoup cette faculté de se réinventer. Leur système de production et leur manière de travailler en se consultant sur tous les projets les protègent de l'enfermement. Cette collégialité, c'est leur force!<sup>11</sup>

Rimini Protokoll pourrait bien avoir une légère faille pourtant. Dans leurs travaux, les trois artistes se placent en observateurs, jamais en commentateurs de la population ou de la problématique reflétée. Ce manque de positionnement politique peut parfois irriter. Mais c'est surtout un atout. Avec ce collectif, tout est toujours en questionnement, rien n'est jamais fermé.

9 Stefan Kaegi, cit.

10 Ibidem.

11 Anja Dirks, cit.



Vincent Baudriller

# Un théâtre curieux du monde

216-218



Vincent Baudriller

# Un théâtre curieux du monde

Stefan Kaegi et ses complices berlinois Helgard Haug et Daniel Wetzel comptent sans doute parmi les artistes les plus surprenants de leur génération et, sous le nom de Rimini Protokoll, ils ont contribué à faire évoluer le théâtre européen ces quinze dernières années.

Ma rencontre avec eux a eu lieu, comme souvent, par étapes qui m'ont conduit à les inviter de nombreuses fois au Festival d'Avignon puis au Théâtre de Vidy à Lausanne.

En 2001, lors d'un voyage à Buenos Aires, j'ai entendu parler du spectacle *Torero Portero* créé à Cordoba par un jeune Suisse de 28 ans, avec des concierges d'immeuble qui racontaient eux-mêmes leurs expériences. Intrigué, j'ai commencé à suivre les créations de Rimini Protokoll à Berlin ou Bruxelles, notamment *Sabention. Go home & follow the news* sur la chute de la compagnie aérienne belge Sabena en 2003, ou *Call Cutta (Mobile Phone Theatre)*, sur les call-center de Calcutta, en 2005.

Les éléments clés de leur travail étaient déjà là : une grande curiosité du monde, une volonté de le questionner en rencontrant des experts des sujets qu'ils veulent traiter, un théâtre sans acteurs mais qui met en scène ces témoins dans leur vérité et parfois leur fragilité, des dispositifs scéniques et des protocoles de travail toujours réinventés pour trouver de nouveaux rapports aux récits comme au réel et pour déplacer le spectateur dans sa relation avec la représentation.

Convaincu par l'audace autant que la pertinence artistique de ces spectacles, j'ai commencé à rencontrer ré-

gulièrement Stefan Kaegi pour finalement inviter Rimini Protokoll à présenter deux spectacles au Festival d'Avignon de 2006 afin de rendre visible la diversité de leur travail. Il s'agissait de *Mnemopark* créé l'année précédente, un portrait-mémoire de la Suisse par des retraités passionnés de trains électriques, et de *Cargo Sofia-Avignon*, une nouvelle création avec deux chauffeurs routiers bulgares qui transportaient les spectateurs dans leur camion autour d'Avignon pour leur raconter la réalité du transport de marchandises à travers l'Europe.

Les spectateurs d'Avignon et les nombreux professionnels présents découvraient à la fois la grande originalité de chaque proposition, l'humanité avec laquelle ils mettaient en scène leurs témoins et leur façon à la fois simple et directe d'aborder des sujets politiques et sociaux importants en partant du quotidien.

Le grand succès de leurs spectacles cet été-là contribua à accroître la reconnaissance internationale de leur travail, notamment dans le monde francophone. *Mnemopark* fut invité à Vidy par René Gonzalez la saison suivante. Puis nous avons coproduit ensemble *Airport Kids* de Lola Arias et Stefan Kaegi, avec des enfants du monde entier, élèves dans les écoles internationales de Lausanne qui parlaient d'aujourd'hui et de l'avenir.

Les voyages de Rimini Protokoll ont continué de résonner régulièrement avec mes programmations du Festival d'Avignon : en 2009 autour du Proche-Orient, *Radio Muezzin*, avec des muezzins du Caire, puis pour ma dernière édition en 2013, autour de l'Afrique, *Lagos Business Angels* avec des entrepreneurs de Lagos. Cette même année, ils ont créé *Remote Avignon*, une balade dans la cité des papes pour des spectateurs guidés par une voix artificielle.

C'est donc tout naturellement en compagnie de Rimini Protokoll que j'ai voulu ouvrir ma première saison à Vidy en septembre 2014, avec l'étonnant labyrinthe de *Situation Rooms* sur les trafics d'armes, et que nous avons initié une nouvelle production qui sera créée en septembre 2016 à Lausanne autour de la mort et des traces que nous souhaitons laisser, intitulée *Nachlass*.

"Théâtre documentaire" est la formule communément utilisée aujourd'hui pour qualifier la démarche artistique de Rimini Protokoll, dont ils seraient les pionniers. Effectivement, ils ont aujourd'hui imposé un genre artistique, ou plutôt un des visages possibles du théâtre contemporain,

qui participe à sa vitalité. Il s'agit bien de documentaire, par la mise en scène de témoignages réels, et de théâtre, car ils travaillent en effet la question de la représentation du monde à travers le lieu, le temps et la fragilité de la scène – même s'ils déplacent le rôle de l'interprète et souvent aussi la position du spectateur. Mais leur démarche me semble plus ouverte et libre que ce que cette formule recouvre, forte de ce processus de travail rassemblant trois personnes qui réfléchissent et échangent ensemble pour créer, et forte de leur grande curiosité du monde et surtout, des hommes et des femmes qui le font.



**Anhang / Appendix**  
**Annexe / Appendice**

# Dokumentation Documentation Documentazione

Die vollständige Theatrographie von den Anfängen bis heute sowie eine ausführliche Dokumentation zu den Produktionen von Rimini Protokoll in Text, Bild, Ton und Video ist auf der laufend aktualisierten Website von Rimini Protokoll abrufbar:

Complete and detailed documentation of Rimini Protokoll's productions, from their beginnings to the present and featuring text, image, sound and video, can be accessed on their website, which is continually updated:

La théâtrographie complète et une riche documentation liée aux productions du collectif Rimini Protokoll se trouvent sur le site internet du collectif, avec des textes, des images et des vidéos :

La teatrografia completa dagli esordi fino ad oggi come pure un'ampia documentazione di testi, foto, files audio e video è disponibile sul sito internet, costantemente aggiornato, di Rimini Protokoll:

**[www.rimini-protokoll.de](http://www.rimini-protokoll.de)**

# Autoren / Authors / Auteurs / Autori

## Vincent Baudriller

Vincent Baudriller est à la tête du Théâtre de Vidy-Lausanne depuis 2013. Auparavant, avec Hortense Archambault, il a co-dirigé durant dix ans le Festival d'Avignon, où il avait débuté en 1992 en tant qu'attaché de production. Les deux directeurs artistiques ont ouvert le festival à des créations contemporaines exigeantes – parmi lesquelles Rimini Protokoll – et invité chaque an un artiste associé. Ce fut Christoph Marthaler en 2010. Déjà en tant qu'étudiant à l'Ecole supérieure de commerce de Rouen, Vincent Baudriller avait participé à la création d'un festival de théâtre étudiant.

## Géraldine Boesch

Géraldine Boesch arbeitet als wissenschaftliche Assistentin am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern. Sie hat in Bern und an der Freien Universität Berlin Theaterwissenschaft und Psychologie studiert. Seit 2014 promoviert sie zur Darstellung von Gericht im deutschsprachigen Gegenwartstheater.

## Sebastian Brünger

Sebastian Brünger hat Betriebswirtschaftslehre und Politikwissenschaft an der Universität Mannheim und der Johns Hopkins University Baltimore studiert. Er hat im Fach Geschichtswissenschaft über den Umgang deutscher Unternehmen mit ihrer NS-Vergangenheit promoviert. Seit 2004 recherchiert er Themen und Personen für Rimini-Protokoll-Projekte wie *Wallenstein*, *Karl Marx: Das Kapital*, *Hauptversammlung* oder *50 Aktenkilometer*.

## Annamaria Cascetta

Annamaria Cascetta è docente di Storia del teatro e della performance moderni e contemporanei all'Università Cattolica di Milano ed è membro del Direttivo del Centro di cultura e iniziativa teatrale presso lo stesso ateneo. Dirige la collana scientifica *Biblioteca di Drammaturgia*, è co-direttrice della serie *Canone teatrale europeo/ Canon of European Theatre* ed è membro dell'Editorial Board degli *Anthem Studies in Theatre and Performance*.

## Miriam Drewes

Miriam Drewes, Theater- und Filmwissenschaftlerin, derzeit Dozentin für Theaterwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Außerdem ist sie als Publizistin, Filmdramaturgin sowie derzeit als wissenschaftliche Projektkoordinatorin am *Haus der Kulturen der Welt* in Berlin tätig.

## Anne Fournier

Anne Fournier a suivi des études de Lettres à l'Université de Lausanne. Elle rejoint ensuite l'Université de Paris 3 pour y effectuer un diplôme d'études approfondies en Arts de la scène. Installée depuis 2003 à Zurich, elle y travaille comme correspondante pour le quotidien *Le Temps* (2004–2014) puis pour la Radiotélévision suisse (RTS). Depuis 2010, elle est co-présidente de la Société Suisse du Théâtre et depuis 2014 membre du jury fédéral du théâtre.

## Marie-Pierre Genecand

Marie-Pierre Genecand est critique de théâtre et de danse au *Temps*, quotidien romand. Elle collabore aussi de manière hebdomadaire à la Radiotélévision suisse (RTS) à travers des billets critiques pour la chaîne Espace 2. Elle est également membre du jury de la Rencontre du Théâtre suisse depuis sa création, en 2014.

## Paola Gilardi

Paola Gilardi ha studiato Germanistica, Italianistica e Scandinavistica all'Università di Basilea. Dal 2001 è membro del Comitato direttivo della Società Svizzera di Studi Teatrali e dal 2014 fa parte del Consiglio di Fondazione della Schweizerische Theatersammlung di Berna. Ha collaborato a vari progetti fra cui il *Dizionario teatrale svizzero* (Chronos, 2005). Attualmente insegna lingua e cultura italiana all'Università delle scienze applicate di Zurigo (ZHAW) e collabora con la Radiotelevisione svizzera (RSI).

## Anyssa Kapelusz

Anyssa Kapelusz est maîtresse de conférences en études théâtrales à l'Université de Aix-Marseille (Laboratoire d'Etudes en Sciences des Arts). Auteure d'une thèse intitulée *Usages du dispositif au théâtre : fabrique et expérience d'un art contemporain*, ses recherches actuelles portent sur l'évolution des pratiques spectatrices dans les formes scéniques immédiatement contemporaines.

## Andreas Klaeui

Andreas Klaeui, Theaterkritiker, Redaktor bei Schweizer Radio SRF 2 Kultur. Bis 2008 verantwortlicher Redaktor des Kulturmagazins *du*. Seine Texte erscheinen außerdem in der *Neuen Zürcher Zeitung*, *nzz am Sonntag* sowie in den Fachpublikationen *nachtkritik.de* und *Theater heute*.

## Gundega Laiviņa

Gundega Laiviņa runs the New Theatre Institute of Latvia, a project-based organization working in the field of contemporary performing arts. Since 2009 she has been artistic and managing director of the International Festival of Contemporary Theatre, Homo Novus. Gundega has studied music, theory of culture and social anthropology.

## Thomas Oberender

Thomas Oberender studierte Theaterwissenschaft und szenisches Schreiben in Berlin, wo er über Botho Strauß promovierte. Seit 2012 ist er Intendant der Berliner Festspiele. Von 2006 bis 2011 leitete er das Schauspielprogramm der Salzburger Festspiele. Davor war er als Co-Direktor und Dramaturg am Schauspielhaus Zürich und dem Schauspielhaus Bochum (2000–2005) sowie als Dramatiker, Essayist und Publizist tätig. Zuletzt erschien sein Gesprächsband mit Peter Handke über dessen Theaterarbeit *Nebeneingang oder Haupteingang* (Suhrkamp, 2014).

## Patrick Primavesi

Patrick Primavesi ist Professor für Theaterwissenschaft an der Universität Leipzig und Direktor des Tanzarchivs Leipzig e.V. Aktuelle Forschungs- und Publikationsschwerpunkte: Praxis und Theorie von Theater, Tanz und Performance, Körperpolitik und Repräsentationskritik, Öffentlichkeit und Bewegung im urbanen Raum.

## Immanuel Schipper

Immanuel Schipper ist Dramaturg, Kurator und Kulturwissenschaftler. Er arbeitete an verschiedenen Häusern mit Künstlern wie William Forsythe, Jérôme Bel, Andreas Kriegenburg, Luk Perceval, Ruedi Häusermann und Sandra Strunz zusammen. Mit Rimini Protokoll verbindet ihn seit 15 Jahren eine kontinuierliche Zusammenarbeit. Er veröffentlichte diverse Beiträge zu dokumentarischem Theater, Authentizität und urbanen Interventionen.

## Yvonne Schmidt

Yvonne Schmidt hat Theater- und Tanzwissenschaft, Komparatistik und Neuere deutsche Literatur in Mainz, Paris und Bern studiert. Sie ist wissenschaftliche Mitarbeiterin und Leiterin des SNF-Forschungsprojektes *DisAbility on Stage* am Institute for the Performing Arts and Film der Zürcher Hochschule der Künste und Lehrbeauftragte am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern.



# **Übersetzer / Translators / Traducteurs / Traduttori**

## **English Translations**

Michael Craig  
(Interview with Rimini Protokoll; Abstracts)  
Roy Sellars  
(Introduction by Anne Fournier)

## **Übersetzungen ins Deutsche**

Dieter Spielmann  
(Einleitung von Anne Fournier,  
Zusammenfassungen aus dem Französischen)  
Martina Albertini  
(Zusammenfassungen aus dem Italienischen)

## **Traductions en français**

Dorine Kouyoumdjian

## **Traduzioni in italiano**

Paola Gilardi

## **Übersetzungen des Vorworts von Claudia Rosiny**

Sprachendienst des Bundesamtes für Kultur

## **Danksagungen / Acknowledgements / Remerciements / Ringraziamenti**

Das Herausgeberteam bedankt sich herzlich bei Helgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzler, Heidrun Schlegel und Daniela Bellm von Rimini Protokoll sowie bei Prof. Dr. Beate Hochholdinger-Reiterer vom Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern und Claudia Rosiny vom Bundesamt für Kultur für die Beratung und die wertvolle Unterstützung. Dank gilt auch Martina Albertini, Delphine Abrecht und Sylvie Jeanneret vom Vorstand der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur sowie Annamaria Cascetta und Lisa Stearns für die akkurate Korrekturen.