



Eingang zum Rimini-Protokoll-Büro, Berlin

[www.alexander-verlag.com](http://www.alexander-verlag.com) | TheaterFilmLiteratur seit 1983









*Breaking News. Ein Tagesschauspiel, 2008*

[www.alexander-verlag.com](http://www.alexander-verlag.com) | TheaterFilmLiteratur seit 1983

## **Postdramatisches Theater in Portraits**

Herausgegeben von Florian Malzacher,  
Aenne Quiñones und Kathrin Tiedemann

Eine Reihe der

Kunststiftung  
NRW

---

Christine Wahl (Hg.)

# Rimini Protokoll

welt proben



Alexander Verlag Berlin

**Rimini Protokoll** Das Regiekollektiv wurde im Jahr 2000 gegründet und versteht sich organisatorisch als Label, unter dem die drei Mitglieder Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzel in wechselnden Konstellationen Projekte realisieren: zu dritt, zu zweit, allein oder – gelegentlich – auch mit externen Partner:innen.

Inhaltlich und ästhetisch begründete Rimini Protokoll mit dem »Expertentheater« ein eigenes Genre, das der Bühnenkunst einen Paradigmenwechsel beschert und insbesondere die freie Szene revolutioniert hat: Die Gruppe arbeitet vor allem mit Personen, die für das Thema der jeweiligen Inszenierung eine berufliche oder anderweitige persönliche Expertise mitbringen. Gleichwohl liegt darin nur *ein* Aspekt der Rimini'schen Innovation. Im gleichen Maß, in dem das Kollektiv die gesellschaftliche Wirklichkeit in Theaterformate übersetzt, spürt es umgekehrt auch den Inszenierungscharakter in der Realität selbst auf: die Rollenspiele in Gerichtsprozessen, die Rituale in Versammlungen oder die Repräsentationssymbolik in öffentlichen Räumen und Gebäuden. Häufig werden die Orte dabei selbst zu Protagonisten, die Rolle des Publikums wird anders gedacht, und auch hinsichtlich des Einsatzes neuester Techniken – nicht als Selbstzweck, sondern als dramaturgisches Gestaltungsprinzip – präsentiert sich das Rimini-Theater buchstäblich auf der Höhe der Zeit.

Von ihrer Berliner Basis aus arbeitet die Gruppe weltweit gleichermaßen erfolgreich an Stadt- und Staatstheatern wie in der freien Szene und an theaterfremden Orten; ihre vielfach ausgezeichneten Formate reichen, über die Bühnen-Abende hinaus, von inszenierten Stadttouren über Installationen und Versammlungen in öffentlichen Räumen bis zu Hörspielen.

**Christine Wahl** ist Theaterkritikerin, Journalistin und Autorin. Seit 1995 arbeitete sie zunächst freiberuflich für Medien wie den *Tagesspiegel*, *Theater heute*, den *Spiegel* oder die *Neue Zürcher Zeitung* und ist seit 2020 Redakteurin der Zeitschrift *Theater der Zeit*. Neben Lehraufträgen übernimmt sie regelmäßig Jurytätigkeiten, unter anderem für das Berliner Theatertreffen, das Festival Impulse, den Kranichsteiner Literaturpreis oder den Hauptstadtkulturfonds, und gehört gegenwärtig dem Auswahlgremium der Mülheimer Theatertage sowie der Jury für das Nachwuchsregiefestival Radikal Jung an.

# Inhalt

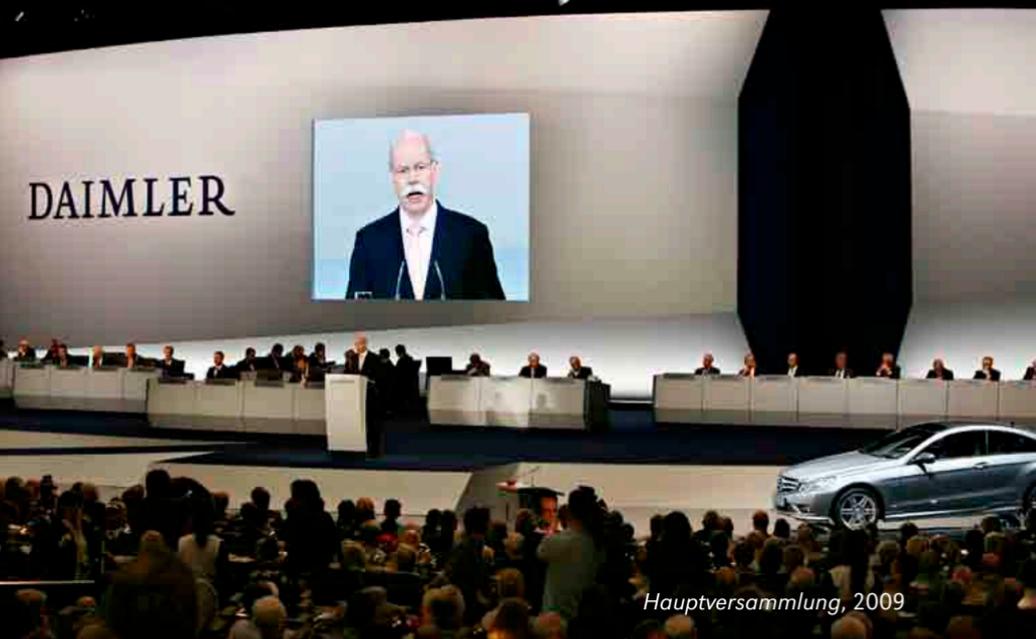
- 22 Christine Wahl  
**Das Theater von Rimini Protokoll**
- 74 **Utopolis denken**  
Christine Wahl im Gespräch mit dem  
Kurator Low Kee Hong und Rimini Protokoll
- 86 **Theater und politische Nervosität**  
Der Dramaturg und Kurator Matthias Lilienthal  
im Gespräch mit Rimini Protokoll
- 102 **Orte als Protagonisten**  
Die Bühnenbildnerin Barbara Ehnes im Gespräch  
mit Rimini Protokoll
- 114 **Werkverzeichnis**
- 160 Bildnachweise
- 161 Impressum

Christine Wahl

# Das Theater von Rimini Protokoll

Mit offenkundiger Begeisterung vermeldete die *Neue Zürcher Zeitung* im Jahr 2004 einen epochalen Fund. Ein junges Regiekollektiv habe »eine neue Spielart« für »das müffelnde Genre des Dokumentartheaters« à la Rolf Hochhuth und Heinar Kipphardt entdeckt. Die (theater)historischen Bezugsgrößen, die hier ins Feld geführt werden, rufen schlagartig ins Bewusstsein, wie stark dokumentarische Ansätze tatsächlich aus der Mode waren, als Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzels alias Rimini Protokoll um die Jahrtausendwende mit ihren Arbeiten die Theaterbühne betraten. Zwei Dramatiker, deren genreprägende Erfolge zu diesem Zeitpunkt stolze vier Jahrzehnte zurücklagen – Hochhuths *Der Stellvertreter* wurde 1963 uraufgeführt, Kipphardts *In der Sache J. Robert Oppenheimer* 1964 –, dienten als Referenzpunkt für die Rimini-Kanonisierung: Das erscheint heute derart abwegig, dass man es sich tatsächlich noch einmal vergegenwärtigen muss, um das Ausmaß der Theaterrevolution zu verstehen, die das Regietrio losgetreten hat. Schließlich ist der Einbruch des Realen – sei es in Gestalt autobiografischer Einlassungen der Mitwirkenden, des Auftritts externer Fachleute oder generell dokumentarischer Stoffe – mindestens in der freien Szene inzwischen zum entscheidenden Coolness-Faktor geworden, wenn nicht zum künstlerischen Distinktionsmerkmal par excellence.

Innovativ war – und ist – vieles an Haugs, Kaegis und Wetzels Kunst, die sich konsequent an der Realität bedient; und zwar in einem dialektischen Sinn. Sie verarbeitet nicht nur die Wirklichkeit zu Theater, indem sie Stoffe, Themen und Personen aus ihr generiert, sondern sie erklärt die Wirklichkeit gleichzeitig auch selbst zur Bühne, indem sie die theatralen Momente



Hauptversammlung, 2009

in ihr aufspürt: die Rollenspiele in gesellschaftlichen Ritualen, die Inszenierungsstrategien in sozialen Interaktionen oder die Repräsentationstechniken an Orten und Gebäuden. Unvergessen etwa die Daimler-Aktionärsversammlung 2009 im Berliner Messezentrum ICC, die das Trio unter dem Titel *Hauptversammlung* kurzerhand als Theater *framete!* An dieses Projekt denkt die Gruppe im Gespräch mit Matthias Lilienthal – Kurator, damaliger Chef des produzierenden Theaters HAU und Rimini-Protokoll-Unterstützer der ersten Stunde – in diesem Band noch einmal intensiv zurück (Seite 86 ff.).

Das augenfälligste Kennzeichen der Rimini'schen Theaterrevolution besteht allerdings darin, dass Haug, Kaegi und Wetzel nicht mit ausgebildeten Schauspieler:innen arbeiten, sondern mit Menschen, die auf der Bühne über etwas sprechen, wofür sie im realen Leben Expert:innen sind. In ihrem ersten beurkun-

deten gemeinsamen Projekt – *Kreuzworträtsel Boxenstopp* im Jahr 2000 – waren das zum Beispiel vier Damen um die achtzig aus einem Seniorenstift, die das Themenbündel Geschwindigkeit, Körper und Technik gleichermaßen auf der Folie ihres Altenheimalltags wie auf der des Formel-1-Rennsports betrachteten. Später, in *Deadline* (Haug/Kaegi/Wetzel 2003), traten Menschen auf, die in professioneller Hinsicht mit dem Tod beziehungsweise dem Sterben zu tun haben, etwa eine Krankenschwester und Leichenvorpräparatorin, ein Trauerredner oder eine Musikerin, die auf Beerdigungen spielt. Und für die Friedrich-Schiller-Überschreibung *Wallenstein* (Haug/Wetzel 2005) suchte Rimini Protokoll die Motive des mehr als zweihundert Jahre alten Dramen-Klassikers – Politik, Verrat, Krieg, Liebe – in den Biografien von Zeitgenoss:innen des 21. Jahrhunderts und fand sie unter anderem bei einem CDU-Lokalpolitiker, dessen Karriere durch eine innerparteiliche Intrige vereitelt worden war, bei einem aus ideologischen Gründen geschassten Polizeikommissar aus der Ex-DDR, einem US-amerikanischen Vietnamkriegsveteranen oder der Inhaberin einer Seitensprungagentur.

Um in etwa zu ermessen, welchen Sensationsgehalt ein solcher Cast Anfang bis Mitte der Nullerjahre barg, braucht man nur noch einmal in damalige Zeitungen zu schauen. »Die Stücke *Deadline* und *Wallenstein* wurden zum Theatertreffen eingeladen« – dem *Best-of-Festival* der Branche alljährlich in Berlin – »obwohl weder ein Stück gespielt wurde noch Schauspieler auf der Bühne standen«, rieb sich etwa die *Welt am Sonntag* 2006 die Augen, durchaus zugewandt zwar, aber doch merklich irritiert. Kurzum: Was heute selbstverständlich als »Expertentheater« gelabelt und kanonisiert ist, musste seinerzeit erst einmal sorgfältig ein- und vor allem abgegrenzt werden: zum einen vom Begriff des »Laientheaters«, der in seiner Betonung der Defizienz gegenüber Bühnen-Profis am Kern der Rimini-Kunst vorbeii-



Wallenstein. Eine dokumentarische Inszenierung, 2005

zielt, weil dort gerade die Stärke und Expertise der Auftretenden (in ihrem jeweiligen Fachgebiet) im Mittelpunkt stehen, zum anderen aber auch von einem naiven Authentizitätsbegriff. Als mit allen Diskurswassern gewaschene Absolvent:innen des Gießener Instituts für Angewandte Theaterwissenschaft, von dem im Folgenden noch die Rede sein wird, halten die Rimi-nis es unter schauspieltheoretischen Gesichtspunkten eher mit dem Verfremdungskünstler Bertolt Brecht als mit dem Einfühlungsverfechter Konstantin Stanislawski: Das Bewusstsein für die eigene Person als *Bühnen*-Ich ist den Akteur:innen immanent; sie treten ausdrücklich nicht als sie selbst auf, sondern in der Rolle ihrer selbst. Dieser feine Unterschied mag im gegenwärtigen Social-Media-Zeitalter, wo Selbstdarstellungs- und -inszenierungspraktiken flächendeckend als solche im öffentlichen Bewusstsein verankert sind, kaum noch erwähnenswert

scheinen. Aber in den ersten Rimini-Jahren konnte es die eine oder den anderen durchaus überraschen, wenn Daniel Wetzel etwa in dem von Miriam Dreyses und Florian Malzacher herausgegebenen Buch *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll* (2007) erklärte: »Letztlich ist für uns gar nicht interessant, ob jemand die Wahrheit sagt oder nicht. Eher wie sich jemand darstellt und welche Rolle er spielt.«

## NACH GIESSEN!

Begonnen hat die Karriere von Rimini Protokoll dort, wo auch viele andere Erfolgsgeschichten des postdramatischen Theaters ihren Ausgang nahmen: am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft der Justus-Liebig-Universität Gießen. Zwar studierten Haug, Kaegi und Wetzel im Gegensatz zu Absolvent:innen wie Gob Squad, She She Pop oder Showcase Beat Le Mot teilweise zu unterschiedlichen Zeiten dort und fanden sich erst nach der Ausbildung in der jetzigen Besetzung als Theaterkollektiv zusammen. Aber der Innovationsappeal des Instituts, das in einmaliger Weise Theorie und künstlerische Praxis verband, sich weniger an Peter Stein und Peter Zadek orientierte als an der Wooster Group oder Marina Abramović und das überhaupt einen für damalige Verhältnisse revolutionär interdisziplinären, repräsentationskritischen Theaterbegriff pflegte, spielt in den Biografien aller drei Rimini-Protokoll-Mitglieder eine entscheidende Rolle.

Helgard Haug konnte sich zwar früh vorstellen, professionell die Theaterichtung einzuschlagen, nicht aber, »klassisch Regie oder Schauspiel zu studieren«. Seit sie die Schule für ein Auslandsjahr in London unterbrochen hatte, dort Dauergast im

Young und Old Vic gewesen war und ihre »erste, sehr inspirierende Simultanperformance im ICA« – dem Institute of Contemporary Arts – erlebt hatte, suchte sie, mehr oder weniger bewusst, nach Ästhetiken, Arbeits- und Produktionsstrukturen jenseits der Stadt- und Staatstheaterbühnen. Gerade hatte sie den Entschluss gefasst, ihren Lebensmittelpunkt dauerhaft in die britische Hauptstadt zu verlegen, als sie auf einen Artikel der Theaterwissenschaftlerin Christel Weiler über das Gießener Institut stieß: »Diese Beschreibung einer Universität, die sich als Labor begreift, in dem die Studierenden in kleinen Gruppen experimentieren können, war absolut sinnstiftend für mich«, erinnert sich Haug. Sie kehrte zurück, beendete die Schule und bewarb sich. Wäre sie damals abgelehnt worden, hätte sie übrigens mit hoher Wahrscheinlichkeit einen naturwissenschaftlichen Karriereweg eingeschlagen: »Ich hatte mich parallel zu den Aufnahmeprüfungen in Gießen an einer anderen Uni für ein Studium der Meeresbiologie eingeschrieben, wofür ich ebenfalls brannte«, erzählt sie, »den Platz aber nach der Zusage für die Angewandte Theaterwissenschaft wieder freigegeben.«

Haug's Kollege Daniel Wetzel hatte sich indes bereits in frühester Jugend »sehr empathisch dem Schauspiel verschrieben« – und stieß ebenso an die Grenzen des konventionellen Systems. »In der Schule besuchte ich eine Theater-AG bei einem sehr doktrinär sprachgestaltungsorientierten und werktreuen Regisseur und war der festen Überzeugung, mich auf dem besten Weg zum großen Schauspieler zu befinden«, erzählt er lachend. »Bis mir irgendwann auf einem Spaziergang klar wurde: Diese permanente Selbstbespiegelung, diese Feedbackabhängigkeit, weil du zwar alles aus dir selbst herausarbeitest, aber trotzdem immer die Spiegelung von außen brauchst, und zwar nicht bezogen auf den Inhalt, sondern auf deine Person – das wird ein elendiglich nerviges Leben!«



Daniel Wetzel, Stefan Kaegi, Helgard Haug, 1999

Leider führte auch der nächste logische Schritt – der ins Re-  
giefach – noch nicht per se zu einer Steigerung der Daseinsqua-  
lität: »Zusammen mit einem Freund fing ich an, selbst Dramen  
zu entwickeln und sie mit einer Schauspielerin und einem  
Schauspielschüler zu inszenieren. In akribischer Anwendung  
der improvisationsbasierten Lee-Strasberg-Methode bauten wir  
über Wochen hinweg große Gefühlsarsenale auf, aus denen sie  
dann schöpfen konnten. Ich erinnere mich zum Beispiel an eine  
Nachtwanderung zum Thema Tod mit Bestattungsritualen für  
symbolisch aufgeladene Puppen inklusive Berghöhlen-Bibel-  
lesung im Kerzenschein.« Doch umgekehrt proportional zum  
Vorbereitungsaufwand wurde die anschließende Aufführung  
leider ein Flop: »Die Schauspieler:innen hatten nur Gefühle, aber  
man sah nichts«, bringt Wetzel die Causa auf einen im Reprä-  
sentationsgewerbe bis heute durchaus anschlussfähigen Punkt.

Da die »Auseinandersetzungen mit den Möglichkeiten des The-  
aters auf dem schwäbischen Land« damit als erschöpft gelten durf-  
ten – zumal es Wetzel und der Freund, hinter dem sich der heutige  
Frankfurter Mousonturm-Dramaturg Marcus Droß verbirgt, im  
Anschluss an die Einfühlungspleite sogar noch mit der Methode



mal verwischt wird. Der komplexitätssteigernde Mehrwert dieser Differenz wird bei Rimini Protokoll nicht nur an Abenden deutlich, die sich mit verschiedenen Mitgliedern eines spezifischen Milieus auseinandersetzen wie etwa *Vùng biên giới* (Haug/Wetzel 2009) über die vietnamesischen Vertragsarbeiter:innen, die in den 1980er Jahren qua sozialistischem »Bruderstaatsabkommen« in die DDR kamen. Sondern er zeigt sich gerade auch in Produktionen, in denen gesellschaftliche Diskurse bewusst über konkrete Einzelbiografien reflektiert werden wie in *Qualitätskontrolle* (Haug/Wetzel 2013), wo die Enddreißigerin Maria-Cristina Hallwachs ihre Lebensgeschichte erzählt. Seit sie im Alter von achtzehn Jahren im Urlaub übermütig in einen Hotelpool gesprungen war – nicht wissend, dass es sich um die Nichtschwimmerseite mit einer viel zu geringen Wassertiefe handelte –, ist sie vom Halswirbel abwärts gelähmt und rund um



*Qualitätskontrolle, 2013*

die Uhr auf Pflegekräfte angewiesen. Sie sitzt in einem Rollstuhl auf der Bühne, den sie mit ihrem Kinn bedient; ein Zwerchfellsimulator unterstützt sie beim Atmen. Die Position, aus der heraus Hallwachs im Verlauf des Abends den Themenkomplex um »Norm« und »Abweichung« (mitsamt seiner historischen Implikation der Euthanasie im »Dritten Reich«), das Feld der Medizin und den Sektor der Pflegewirtschaft betrachtet, ist gleichermaßen verallgemeinerbar wie hoch individuell: Die Auseinandersetzungen über Pflegekosten mit der Krankenkasse beziehungsweise dem Sozialamt oder über Kategorien wie »lebenswertes Leben« mit Ethikkommissionen, in die das Publikum an diesem Abend tiefe Einblicke gewinnt, teilt Hallwachs mit Menschen in vergleichbaren Situationen. Dass sie auf der Bühne mit ihrer Pflegerin Fußball spielt und sich mit ihrem Partner ein Kind wünscht, betont dagegen im Kollektiven das Individuelle. So

hat, ist das Spannungsfeld zwischen diesem 800-seitigen Werk und einem zweistündigen Theaterabend natürlich enorm«, erklärt Wetzell. »In diesem Fall« – wie in vielen anderen übrigens auch – hätten die Zuschauer:innen sich als »rettendes Moment« erwiesen: Wie gern Kuczynski, der anfangs nur um der weiteren Verbreitung des Buches willen habe mitmachen wollen, den Abend tatsächlich spielte, nachdem er gemerkt hatte, wie sich das Konzept vor und mit dem Publikum einlöst, muss man niemandem erklären, der ihn auf der Bühne geradezu als *natural born performer* erlebt hat.

Grundsätzlich öffnen sich die Menschen den Riminis recht schnell: »Wir entscheiden uns für die Expert:innen ja immer aus einem empathischen Interesse für ihr Gebiet und ihre Erfahrungen heraus«, so Wetzell weiter. »Wenn jemand wirklich etwas über dich und deine Arbeit wissen will und du merkst, dass das weder vorgespielt noch oberflächlich und temporär ist wie bei einem Lokalzeitungsartikel, sondern auf eine tiefere, längere Strecke angelegt, fasst du in der Regel auch Vertrauen.«

Übrigens: Alle Recherchearbeiten eingeschlossen, haben die Riminis zusammen mit dem damaligen Assistenten der Inszenierung – ihrem späteren langjährigen Dramaturgen Sebastian Brünger – am *Kapital*-Abend ein ganzes Jahr gearbeitet; nicht ausschließlich, aber kontinuierlich. Immer wieder ging es darum, noch einmal eine neue Spur zu verfolgen, einen anderen Blickwinkel auszuprobieren, eine weitere interessante Person zu treffen. Gemessen an den Parametern von Thomas Kuczynski, der in der Aufführung vorrechnet, dass man im Falle des Marx-Klassikers schon allein für die adäquate Lektüre »ein ganz normales Arbeitsjahr« (inklusive sechs Urlaubswochen) benötige, wenn man pro Seite eine Lesestunde plus eine weitere »tiefen Nachdenkens« veranschlage, »um den Inhalt zu begreifen«, mag sich das vergleichsweise dürftig ausnehmen. In der Zeitrech-



Thomas Kuczynski in *Karl Marx: Das Kapital, Erster Band*, 2006

nung des Theaterbetriebs allerdings, wo Produktionen häufig in sechs bis acht Wochen entstehen, sind zwölf Monate Vorbereitungszeit ein Ausweis beispielloser Tiefenrecherche.

## DIE ÄSTHETIK DES VERSCHOBENEN BLICKS

Von den Stücken in klassischen Guckkastensituationen abgesehen, entwickelt Rimini Protokoll seit jeher auch Formate, in denen ursprünglich theaterfremde Gebäude, Orte oder Stadtteile als Bühne fungieren. So wurden die Zuschauer:innen etwa in *Call Cutta* (Haug/Kaegi/Wetzel 2005) jeweils einzeln per Mobiltelefon von einem indischen Callcenter aus durch Berlin-Kreuz-

# Utopolis denken

Christine Wahl im Gespräch mit dem Kurator Low Kee Hong und Rimini Protokoll über die internationale Arbeit des Regietrios, über die unterschiedlichen Herausforderungen und Erfahrungen mit dem Theaterprojekt *100% Stadt* in Berlin, Woronesch oder Penang und über eine große, stille Demonstration in Hongkong

**Christine Wahl:** Ich möchte über einen eurer größten internationalen Exportschlager sprechen, das Projekt *100 % Stadt* (Haug/Kaegi/Wetzel 2008), das – wie eine angewandte Stadtsoziologie – beste Möglichkeiten bietet, in nahezu jede Metropole der Welt einzutauchen. Ursprünglich entwickelt für Berlin, zum 100. Geburtstag des Hebbel-Theaters, besteht die Grundidee des Abends darin, dass genau hundert Menschen einer Stadt auf der Bühne deren demografischen Querschnitt abbilden. Jede Person wird im Vorfeld ortsrepräsentativ nach fünf statistisch signifikanten Kriterien gecastet – Alter, Geschlecht, Familienstand, Nationalität und Bezirk. Während der Aufführung selbst bekommen die Mitwirkenden Fragen gestellt: nach Glauben, politischer Einstellung, persönlichen Erlebnissen. Je nach ihren Antworten finden sie sich zu immer neuen, flüchtigen Formationen zusammen und vermitteln gleichermaßen unterhaltsam wie tiefgründig die Atmosphäre der jeweiligen Stadt. Kee Hong, du willst *100 % Stadt* jetzt nach Hongkong bringen.

**Low Kee Hong:** Schon beim ersten Rimini-Protokoll-Projekt, das ich präsentiert habe – *Cargo Kuala Lumpur – Singapur* (Kaegi 2010) – wurde mir klar, dass ich auch *100 % Stadt* zeigen will, ursprünglich in Singapur, wo ich damals gerade die Leitung des internationalen Kunstfestivals übernommen hatte. Die Genauigkeit und Tiefenschärfe, mit der dank der Rimini-Methode spezifische Gegebenheiten von Gemeinschaften und die brennenden Themen in der jeweiligen Stadtgesellschaft herausgearbeitet werden, haben mich sofort fasziniert. Natürlich war mir im Vorfeld klar, dass das ein heikler, schwieriger Prozess werden würde.



### Christine Wahl: Worin genau bestanden die Herausforderungen?

**Low Kee Hong:** Das kann Daniel wahrscheinlich besser beschreiben, weil er die jüngsten Gespräche mit der Produktion und den Institutionen in Singapur geführt hat. Aus meiner Sicht lag das Konfliktpotenzial vor allem in der Beziehung Singapurs zu anderen Kulturen: Kategorien wie Religion, Ethnie, Sexualität – das sind Bereiche, die zu berühren als hochsensibel gilt.

**Daniel Wetzel:** Wir arbeiten so, dass einer von uns dreien für eine bestimmte Stadt dieser 100%-Reihe die Kommunikation übernimmt, aber sind intern natürlich ständig im Austausch darüber. *100% Singapur* war im Zusammenhang mit der Covid-19-Pandemie 2020 erst um ein Jahr verschoben und dann abgesagt worden, mit der Begründung, dass die Festivalleitung wechseln

würde. Jetzt arbeiten wir mit Kee Hong an *100 % Hongkong*, was ebenfalls schon lange geplant war und bereits zweimal vertagt werden musste: erst wegen der großen Protestwelle 2018, dann wegen der Pandemie. Zurzeit müssen 40 Prozent der ursprünglich gefundenen Teilnehmer:innen neu gecastet werden, und wir sind gespannt, ob sie wirklich im Oktober 2021 mit *100 % Hongkong* auftreten können. Wichtig ist für uns bei der Suche nach den Mitwirkenden sicherzustellen, dass bestimmte Gruppen nicht ausgeschlossen werden, weil man sie sonst buchstäblich eliminieren und ein Zerrbild der Gesellschaft zeigen würde. Das gestaltete sich zum Beispiel bezüglich diverser Geschlechter-Identitäten in Kraków schwieriger als in Singapur. Dort war allerdings wiederum von Anfang an klar, dass alles vorher geskriptet und genehmigt werden muss und ein Beauftragter der Regierung im Publikum sitzt, um den gesamten Prozess zu beobachten. Spontane Fragen seitens der Zuschauer:innen waren untersagt.

**Christine Wahl:** Wie sah das bei anderen *100 %*-Projekten im asiatischen Raum aus? 2016 habt ihr den Abend zum Beispiel in der malaysischen Stadt Penang realisiert.

**Low Kee Hong:** *100 % Penang* war Teil des George Town Festivals 2016. Zu dieser Zeit galt Penang politisch als weiter links orientiert als die meisten anderen Städte in Malaysia. Der damalige Ministerpräsident gehörte zur *Democratic Action Party*, und man war ein bisschen stolz darauf, dass *100 %* nirgendwo anders im Land stattfinden könnte als in Penang. Zudem hatte der Direktor des Theaterfestivals eine sehr gute Beziehung zum Ministerpräsidenten. Das stärkte das Vertrauen der staatlichen Stellen in das Projekt – was einerseits nicht ganz unproblematisch, andererseits aber wiederum auch wesentlich dafür ist, dass es überhaupt zustande kommen konnte.

# Theater und politische Nervosität

Matthias Lilienthal erinnert sich an sein Lieblingsprojekt mit Rimini Protokoll und die dafür nötige »Appeasement«-Taktik gegenüber einem namhaften Automobilunternehmen, diskutiert mit dem Regietrio über die »Ästhetik des verschobenen Blicks« und plant mit ihm ein »Amazon-Festival«

**Matthias Lilienthal:** Ich habe zur Vorbereitung auf unser Gespräch noch einmal intensiv darüber nachgedacht, welche der vielen Rimini-Protokoll-Produktionen, die wir vier seit 2002 zusammen realisiert haben, meine Lieblingsarbeit ist – und bin zu dem Schluss gekommen, dass unser aufregendstes gemeinsames Projekt die Daimler-Aktionärsversammlung (*Hauptversammlung*, Haug/Kaegi/Wetzel 2009) war; gerade, weil es sich dabei nicht um Theater in einem engeren Sinne handelte. Die Idee bestand ja darin, als Theaterzuschauer:in die reale Jahreshauptversammlung zu besuchen, sie dadurch als Theaterstück zu *framen* und so aus einer anderen Perspektive zu betrachten. Besonders interessant fand ich damals die Erfahrung, wie man durch minimale Blickverschiebungen eine extreme politische Nervosität hervorrufen kann. Wie seht ihr das in der Retrospektive?

**Stefan Kaegi:** Ja, das war aufregend! Wir konnten überhaupt nicht proben, es war ein Sprung in einen sehr leeren Raum. Und es gab ungeheuer viel zu recherchieren und zu imaginieren, angefangen von der Frage: Wie können wir unser Publikum überhaupt in diese Hauptversammlung hineinschleusen? Zugang hatten ja nur Aktionär:innen.

**Matthias Lilienthal:** Ich erinnere mich noch gut an die Appeasement-Strategie, mit der wir im Vorfeld versucht haben, Daimler dazu zu bewegen, wenigstens fünfzig Zuschauer:innen einfach so zuzulassen. Aber der einzige Weg bestand tatsächlich darin, selbst eine Aktie zu erwerben oder das Stimm- und damit Zutrittsrecht von nicht anreisenden Aktionär:innen geliehen zu bekommen. Ich habe meine Daimler-Aktie immer noch!

**Helgard Haug:** Ich auch!

**Daniel Wetzel:** Ich auch!

**Helgard Haug:** Unsere Versuche, auf mehreren Kanälen Aktionär:innen darum zu bitten, ihre Einladung zur Hauptversammlung an uns zu übergeben, damit wir sie an Zuschauer:innen weiterreichen können, waren bereits Teil dieses spannenden Prozesses. Als Daimler über eine Annonce in der *Stuttgarter Zeitung* Wind davon bekam, meldete sich eine Person, die keine Aktie abgeben, sondern uns verklagen wollte.

**Daniel Wetzel:** Erst einmal tat sie aber so, als sei sie interessiert ...

**Helgard Haug:** ... und ließ sich eine halbe Stunde lang alles sehr genau und geduldig erklären, um dann zu sagen: Okay, das wird so nicht stattfinden! Ich erinnere mich gut daran, wie die Public-Relations-Leute von Daimler mit zwei ihrer Justiziere im Helikopter aus Stuttgart nach Berlin geflogen kamen, um uns in unserem Büro im HAU zu treffen. Die wollten uns den Besuch ihrer Aktionärsversammlung auf jeden Fall untersagen! Es herrschte tatsächlich eine fiebrige, nervöse Stimmung, weil das, was wir vorhatten, für sie schwer einzuschätzen war. Ihr Theaterbegriff war ein völlig anderer als unserer.

**Daniel Wetzel:** Wobei Daimler letztlich offenbar entschieden hat, dass Theater harmlos sei – zumindest unseres. Denn sie haben nach dem Gespräch ja nicht alle Hebel in Bewegung gesetzt, um unsere Aktion zu verhindern, sondern es entstand, im Gegenteil, ein Kanal für Absprachen.



**Helgard Haug:** Ich glaube nicht, dass sie es harmlos fanden. Ich denke, sie haben einfach gemerkt, dass sie juristisch keine Handhabe besitzen.

**Daniel Wetzel:** Außerdem waren wir oberfreundlich und haben mehrfach versichert, dass es uns um den veränderten Blick geht und nicht darum, aktionistisch einzugreifen und zusätzlich zu den vielen Reden, die auf der Hauptversammlung ohnehin gehalten werden, selbst noch zehn einzubringen. Andererseits war es Daimler schon wichtig, unsere Präsenz während der Veranstaltung anzusprechen.

**Matthias Lilienthal:** Der CEO hat in seiner Einleitungsrede gesagt: »Das hier ist kein Theater«.

# Orte als Protagonisten

Barbara Ehnes im Gespräch mit Rimini  
Protokoll über die Bedeutung der verschieden-  
artigen Räume in ihren Arbeiten, über  
die Wirklichkeit als Bühne, den Charme einer  
»Hilfsmittelästhetik« und das utopische  
Potenzial von Orten

**Barbara Ehnes:** Als Bühnenbildnerin interessieren mich an eurer Arbeit besonders die Funktion und Ästhetik der Räume – mit denen ihr sehr vielfältig umgeht. Meiner Beobachtung nach lassen sich eure Produktionen diesbezüglich grob in drei Kategorien einteilen. Zum einen gibt es die »klassischen« Theaterabende auf Guckkastenbühnen oder in Black Boxes, wo die Zuschauer:innen aus zentraler Sichtachsenperspektive auf die Bühne schauen. Zum zweiten entwickelt ihr immersive Projekte, in denen sich das Publikum jenseits der klassischen Theatersituation selbst durch Rauminstallationen bewegt beziehungsweise geführt wird. Und in einer dritten Kategorie fungieren Gebäude oder Orte selbst als Protagonisten.

Ich möchte gern über alle drei Varianten sprechen und mit der ersten beginnen, der »klassischen« Bühnensituation. Dort wirkt die Raumgestaltung auf mich oft bewusst funktional – in einer Weise, die mich an Theaterkollektive wie die Wooster Group erinnert.

**Helgard Haug:** »Funktional« klingt als Begriff zwar erst einmal sehr nüchtern – aber in der Hinsicht, dass es sich dort um Räume handelt, die speziell auf die jeweiligen Akteur:innen zugeschnitten sind, mit denen wir arbeiten, trifft diese Beobachtung durchaus zu. In einer unserer ersten Produktionen, *Kreuzworträtsel Boxenstopp* (Haug/Kaegi/Wetzel 2000) im Frankfurter Mousonturm, sind wir ganz konkret von der Frage ausgegangen, wie eine Bühne aussehen muss, damit unsere Protagonistinnen, vier Damen um die achtzig, dort gut sitzen, aufstehen, gehen und sich orientieren können – und welche Hilfsapparate dafür nötig sind. Unter diesem Aspekt spielt Funktionalität tatsächlich eine



*Kreuzworträtsel Boxenstopp, 2000*

[www.alexander-verlag.com](http://www.alexander-verlag.com) | TheaterFilmLiteratur seit 1983

große Rolle und ist speziell bei den Expert:innenstücken häufig auch das erste Kriterium für die Arbeit mit einer Bühnenbildnerin oder einem Bühnenbildner.

**Daniel Wetzel:** Die Damen aus *Kreuzwortsrätsel Boxenstopp* hatten auch unter theaterästhetischen Gesichtspunkten sehr klare Vorstellungen, wie ein klassisches Bühnenbild auszusehen hat. Und darüber hinaus bedurfte es eben dieser Hilfsmittel, von denen Helgard sprach, zum Beispiel einer Souffleuse. Bei den räumlichen Gegebenheiten im Mousonturm war der Bau eines Souffleurkastens aber gar nicht so einfach – und hatte außerdem eine Menge Konsequenzen. Der Kasten führte zu einer erhöhten Bühne, die wiederum den ästhetischen Bedarf zur Gestaltung der Bühnenkante nach sich zog. Denn diese musste ja, um Gefahren für die Protagonistinnen zu verhindern, sehr deutlich markiert werden, was schließlich zur Idee eines Grabens führte, der dann natürlich eine Brücke erforderte und so weiter. So wurde die Hilfsmittelästhetik zu einem zentralen Gestaltungsmotiv.

**Barbara Ehnes:** In der zweiten Kategorie von Arbeiten, den immersiven Installationen, verhält sich das etwas anders. Nehmen wir beispielsweise *Situation Rooms* (Haug/Kaegi/Wetzel 2013), wo man in verschiedenen Räumen mit Menschen konfrontiert wird, deren Biografien von Waffen (mit-)bestimmt werden, sei es als Waffenhändler:in, Soldat:in, Politiker:in, Arzt beziehungsweise Ärztin oder Geflüchtete:r. Dort besitzen die Räume in einem viel stärkeren Maße eine repräsentative Funktion – in dem Sinne, dass ich als Zuschauerin direkter als bei den Expert:innenabenden auf klassischen Theaterbühnen in die Welt der besagten Politiker:innen, Soldat:innen und so weiter