

Miriam Dreysse / Florian Malzacher (Hg.)  
Experten des Alltags



Rimini Protokoll ist das Label der Theatermacher Helgard Haug (\*1969), Stefan Kaegi (\*1972) und Daniel Wetzels (\*1969), die sich während ihres Studiums der Angewandten Theaterwissenschaft in Gießen kennengelernt haben. Seit 2000 entstanden in unterschiedlichen Konstellationen eine Reihe bemerkenswerter Bühnen-Inszenierungen (u. a. *Kreuzworträtsel Boxenstopp* 2000, *Deadline* 2003, *Mnemopark* 2005, *Wallenstein* 2005, *Karl Marx: Das Kapital, Erster Band* 2006) sowie ortsspezifische Arbeiten (u. a. *Call Cutta* 2005, *Cargo Sofia* 2006) und zahlreiche Hörspiele. Gastspiele und Neuproduktionen führen durch ganz Europa, aber auch nach Südamerika oder Indien. Zweimal wurden Rimini Protokoll zum Berliner Theatertreffen eingeladen, 2003 in einer Kritikerumfrage zu Nachwuchsregisseuren des Jahres gewählt und 2007 mit dem Mülheimer Dramatikerpreis ausgezeichnet. 2008 erhalten sie den »Europe Prize New Theatrical Realities«.

Miriam Dreysse / Florian Malzacher (Hg.)

# **EXPERTEN DES ALLTAGS**

Das Theater von Rimini Protokoll

Alexander Verlag Berlin

Eine Koproduktion mit



Institute for Contemporary Arts Research  
Institute for the Performing Arts and Film



© by Alexander Verlag Berlin 2007

Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, 14050 Berlin

[info@alexander-verlag.com](mailto:info@alexander-verlag.com)

[www.alexander-verlag.com](http://www.alexander-verlag.com)

Gestaltung: Antje Wewerka

Umschlag unter Verwendung eines Fotos aus

*Kreuzworträtsel Boxenstopp* von Alexander Paul Englert

Alle Rechte vorbehalten. Jede Form der Vervielfältigung,  
auch auszugsweise, nur mit schriftlicher Genehmigung durch den Verlag.

Druck und Bindung Interpress Budapest

Printed in Hungary (November) 2007

ISBN 978-3-89581-181-4

## Inhalt

- 8 Miriam Dreysse & Florian Malzacher  
**Vorwort**
- 14 Florian Malzacher  
**Dramaturgien der Fürsorge und der Verunsicherung**  
Die Geschichte von Rimini Protokoll
- 46 Jens Roselt  
**In Erscheinung treten**  
Zur Darstellungspraxis des Sich-Zeigens
- 64 Eva Behrendt  
**Spezialisten des eigenen Lebens**  
Gespräche mit Riminis Experten
- 76 Miriam Dreysse  
**Die Aufführung beginnt jetzt**  
Zum Verhältnis von Realität und Fiktion
- 100 Kathrin Röggl  
**in originalgröße**  
die landschaft von *mnemopark*
- 104 Annemarie Matzke  
**Riminis Räume**  
Eine virtuelle Führung
- 118 Heiner Goebbels  
**Was wir nicht sehen, zieht uns an**  
Vier Thesen zu *Call Cutta*
- 128 **Betreff: berlin report 16 april 2005**  
Gesprächsprotokoll von Priyanka Nandy
- 130 Rimini Protokoll  
**Stellprobe – Bauprobe – Welt**  
Mögliche Projekte 2004 – 2007

- 138 Martina Müller-Wallraf  
**Zurück im Leben**  
Humane Überprüfungen im Soundsystem Radio
- 146 Matthias Pees  
**Menschen auf der Schwelle**  
Südamerikanische Projekte zwischen Arm und Reich
- 158 Diedrich Diederichsen  
**Betroffene, Exemplifizierende und Human Interfaces**  
Rimini Protokoll zwischen Theater, Performance und Kunst
- 164 Hans-Thies Lehmann  
**Theorie im Theater?**  
Anmerkungen zu einer alten Frage
- 182 Gerald Siegmund  
**Die Kunst des Erinnerns**  
Fiktion als Verführung zur Realität
- 206 Tobi Müller  
**»Ihr habt doch ein Leben lang geprobt!«**  
Die Entstehung von *Uraufführung: Der Besuch der alten Dame*
- 214 **Werkverzeichnis**
- 229 **Autoren**
- 231 **Koproduzenten**
- 232 **Fotografen**



*Sonde Hannover*

## Vorwort

von *Miriam Dreysse & Florian Malzacher*

Vier alte Damen mit alten Stimmen und alten Körpern als Rennfahrerinnen auf einer Bühne mit Treppenlift, Gehhilfen und Flaggsignalen zur Orientierung. Weil Geschwindigkeit, Präsenz des Todes und Verschmelzung von Körper und Technik große Themen sind – im Altersheim wie in der Formel 1. Weil sich über den Umweg eines fiktiven Autorennens unerwartet viel und unerwartet einfühlsam erzählen lässt vom Leben am Ende des Lebens.

Bereits *Kreuzworträtsel Boxenstopp*, die erste gemeinsame Arbeit von Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzels im November 2000 (noch bevor sie sich den Namen Rimini Protokoll gaben), wies fast all jene Merkmale auf, die ihr Werk seither unverwechselbar prägen, so sehr sie auch variiert, verfeinert, mal reduziert, mal erweitert werden: nichtprofessionelle Darsteller als Experten für ihr eigenes Leben, für ihren eigenen Alltag. Die Auseinandersetzung mit dem konkreten Ort der Aufführung oder dessen Umfeld (wie eben ein Seniorenstift direkt neben dem Theater). Ein Text, der deutliche Spuren seiner Entstehung zeigt, der dokumentarisch und literarisch zugleich ist und sehr disparate Materialien der Recherche (wie Alter und Formel 1) miteinander verschneidet. Die Eröffnung neuer Perspektiven auf vermeintlich Altbekanntes. Eine Dramaturgie, die sich, ebenso wie der Text, aus Vorgefundenem entwickelt, und die gleichzeitig immer eine Dramaturgie der Fürsorge ist, die Performer schützt, aber auch fordert.

So wurde *Kreuzworträtsel Boxenstopp* in mancher Hinsicht zum Prototyp für zahlreiche größere Bühnenarbeiten, die folgten. Aber auch zum Ausgangspunkt für ortsspezifische Projekte, für Hörspiele und Audiotouren, für kleine Dokumentarien und Kurzportraits.

Sieben Jahre Rimini Protokoll. Ein bisschen früh für ein ausführliches Buch, eigentlich. Doch die Arbeit von Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzels ist nicht zufällig in so kurzer Zeit so erfolgreich geworden. Zweimal wurde sie bislang zum Berliner Theatertreffen eingeladen (wo Nichtdramatisches sonst kaum je auftaucht) und zuletzt mit dem Mülheimer Dramatikerpreis ausgezeichnet. Gastspiele und Neuproduktionen führen durch ganz Europa, aber auch nach Südamerika oder Indien.

Rimini Protokoll sind – in unterschiedlichen Konstellationen – freie Regisseure, die nicht mit Schauspielern und vorhandenen Stücktexten arbeiten und die dennoch an den großen Stadttheatern wie in Hamburg, Wien, Düsseldorf oder Zürich inszenieren. Die offensichtlich einen Nerv getroffen haben, der ausnahmsweise einer von Theaterwissenschaft, Kritik und Publikum gleichermaßen ist: mit einem Theater, das dokumentarisch ist – also direkt an unsere Lebenswelt andockt, die uns so sehr zu entgleiten scheint. Das zugleich aber nicht (wie die meisten Doku-Formate des Fernsehens) plump eine Realität behauptet, sondern uns eine komplexe Welt vorführt, in der der Einzelne wesentlich und die Wahrheit immer eine Erzählung ist.

Krieg, globale Marktwirtschaft, Kapitalismus, Arbeitslosigkeit, Umgang mit Alter, Sterben, Tod, all das sind Themen von Rimini Protokoll. Indem dokumentarisches Material mit subjektiven Erfahrungen konfrontiert, das Gesellschaftliche mit dem Individuellen verbunden und Information um subjektive Wahrnehmung erweitert werden, fordern sie den einzelnen, konkreten Menschen gegen das politisch Allgemeine ein. Indem eindeutige Thesen, Mitteilungen, Meinungen vermieden werden, machen Haug, Kaegi und Wetzel, frei nach Godard, weniger politisches Theater, als dass sie politisch Theater machen. Sie umgehen die Vorstellung eines autoritären Zentrums (dem klassischen Symptom des Künstler-Genies), arbeiten mal zu dritt, mal zu zweit oder alleine, haben keine feste Rollenzuschreibung oder Arbeitsteilung und führen weniger Regie im klassischen Sinn, als dass sie nach Gegebenem suchen. Ihre Themen und vor allem die gefundenen Menschen prägen die Inszenierung mindestens in gleichem Maße wie das Regiekollektiv selbst.

Diese alten Damen, Teenager, arbeitslosen Fluglotsen, gescheiterten Bürgermeisterkandidaten, Vietnamsoldaten, Trauerredner, Fernfahrer, Rechtsanwälte, Call-Center-Arbeiter, Polizisten, diese »echten Menschen« eben, sind das Markenzeichen von Rimini Protokoll. Sie stehen als Experten (und eben bewusst nicht als Laien) im Mittelpunkt der Inszenierungen, sie gestalten die Aufführungen durch ihre Geschichten, ihr berufliches oder privates Wissen und Nichtwissen, durch ihre Erfahrungen und Persönlichkeiten. Und so spielen die Experten eine zentrale Rolle auch in diesem Buch; nicht nur in den Texten über sie, sondern auch, indem sie in Beiträgen von Eva Behrendt und Tobi Müller, in einem Protokoll der Expertin Priyanka Nandy und in Zwischentexten selbst zu Wort kommen.

Dass Riminis Protagonisten nicht immer auf Theaterbühnen stehen, sondern in ortsspezifischen Arbeiten, die lokale Gegebenheiten zum Ausgangspunkt nehmen, oft auch unmittelbar in ihrem eigenen Umfeld, schildert Annemarie Matzke; während Gerald Siegmund der Verbindung eben solcher Orte sowohl mit dem individuellen als auch dem kollektiven Gedächtnis nachgeht und Riminis Theater als eine Kunst des Erinnerns beschreibt. Kathrin Rögglas Reise durch den *Mnemopark* zeigt, dass Erinnerungen bei Rimini Protokoll nicht nur an echten Orten, sondern ebenso in fiktiven Landschaften verankert werden können.

Räume eröffnen Haug, Kaegi und Wetzler auch akustisch – Heiner Goebbels hat sich auf den per Mobiltelefon von Indien aus geführten *Call-Cutta*-Gang durch Berlin gemacht. Martina Müller-Wallraf begleitete als Redakteurin mehrere von Riminis Hörspielproduktionen, die oft Material von Theaterarbeiten als Ausgangspunkt haben, das bearbeitet, ergänzt und neu gestaltet wird.

Rimini Protokoll bringen Fremdes näher und halten es zugleich auf Distanz. Dieses Oszillieren zwischen Nähe und Ferne bekommt in jenen Projekten ein besonderes Gewicht, die den europäischen Kulturkreis verlassen und, so Matthias Pees über zwei Arbeiten in Südamerika, einen besonderen (künstlerischen, dokumentarischen, gesellschaftlichen) Blick gerade auf das lenken, was sonst gern übersehen wird.

Dass unsere Wirklichkeit mit ihren theatralen Anteilen nicht nur von Rimini Protokoll thematisiert wird, beschreibt Diedrich Diederichsen. Das zeitgenössische Theater ist gekennzeichnet durch die Suche nach neuen Formen von Theatralität, die Wirklichkeit nicht illusionistisch abbilden und sich dennoch grundlegend mit ihr auseinandersetzen. Gerade weil die gesellschaftliche Realität mehr und mehr theatralisiert wird (was spätestens seit dem ersten Golfkrieg unübersehbar ist), sucht das Theater nach Möglichkeiten, Wirklichkeit zu artikulieren, ohne Teil des allgemeinen Spektakels, der Theatralisierung auch des Privaten, Alltäglichen zu werden. Doch selten findet diese Auseinandersetzung so konsequent und zugleich spielerisch statt wie im Theater von Rimini Protokoll.

Wesentlich dafür sind der Umgang mit den Experten und die dramaturgische Arbeit mit dem recherchierten Material. Die Protagonisten stehen, wie Jens Roselt erläutert, auf der Bühne für sich selbst und spielen zugleich eine Rolle. Wirklichkeit wird nicht abgebildet, sondern findet als Wirklichkeit Eingang in das Theater. Dabei werden, so Miriam Dreysse, Realität und Fiktion miteinander verwoben und auf diese Weise

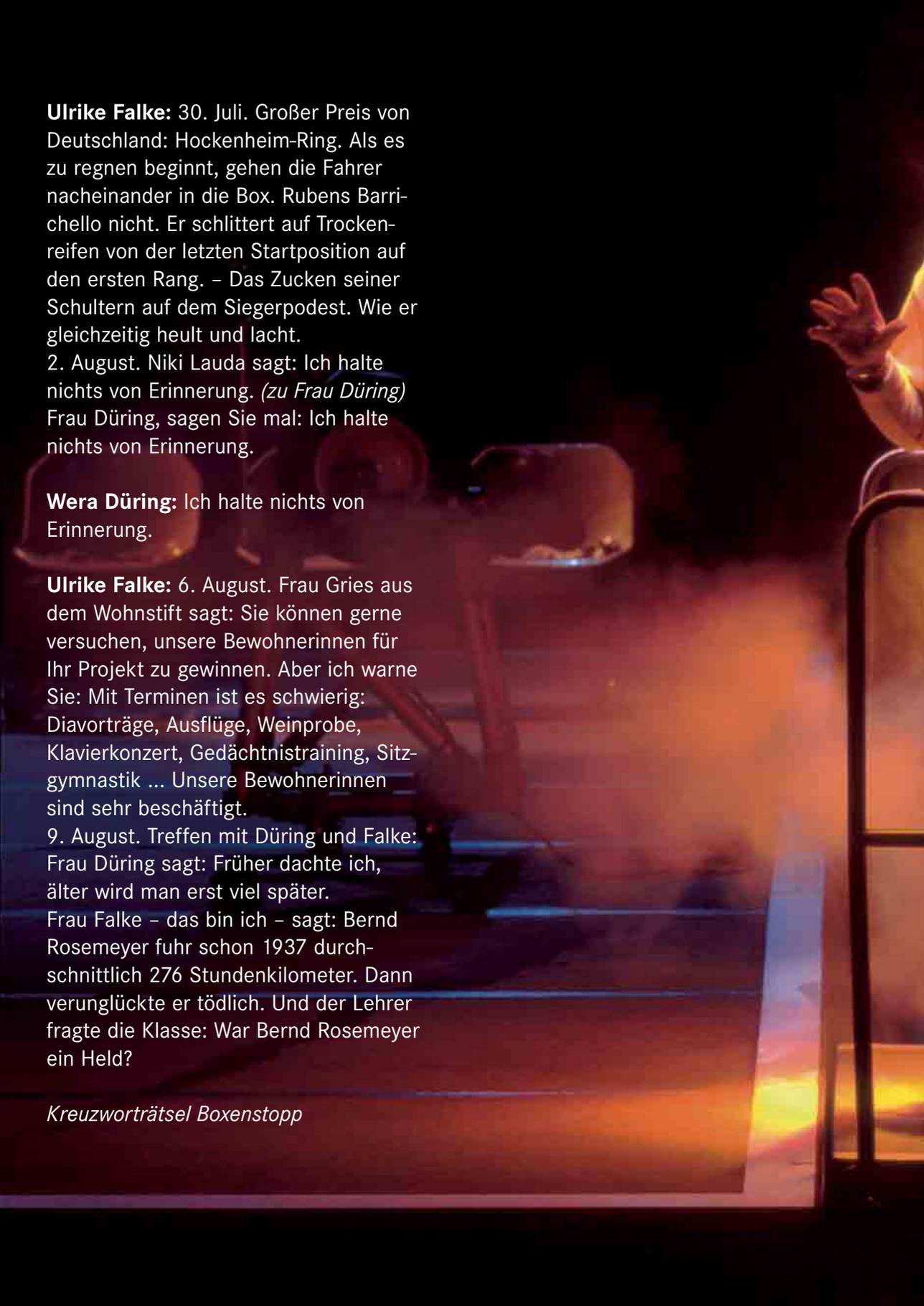


Rimini Protokoll – Stefan Kaegi, Helgard Haug und Daniel Wetzel, 2007

übliche Kriterien für Echtheit versus Theatralität in Frage gestellt. Dass eben diese Theatralität auch die Theorie beeinflusst – so wie umgekehrt Theorie das Theater prägt – macht Hans-Thies Lehmann an einer Arbeit deutlich, die eigentlich ein Buch als Hauptdarsteller hat: *Karl Marx: Das Kapital, Erster Band*.

Über das Theater von Rimini Protokoll zu schreiben, bedeutet einerseits, an Grenzen des Bewertbaren zu gelangen: Wie kritisiert man den Auftritt eines Modelleisenbahnsammlers, einer Stewardess, einer Herzpatientin? Wie beschreibt man ihre Wirkung auf der Bühne?

Andererseits erzählt ein solches Buch auch einfach eine Geschichte. Es verfolgt – mal mehr journalistisch, mal mehr wissenschaftlich, mal im Detail, mal im Überblick – bestimmte Spuren, lässt andere beiseite. Es entwickelt eine Dramaturgie. Es hebt hervor, organisiert, dramatisiert. Es widerspricht sich oder wiederholt sich, aber es macht auch passend, lässt unter den Tisch fallen, betont. Es erzählt eine Wirklichkeit. Seine Wirklichkeit des Theaters von Rimini Protokoll.



**Ulrike Falke:** 30. Juli. Großer Preis von Deutschland: Hockenheim-Ring. Als es zu regnen beginnt, gehen die Fahrer nacheinander in die Box. Rubens Barrichello nicht. Er schlittert auf Trockenreifen von der letzten Startposition auf den ersten Rang. – Das Zucken seiner Schultern auf dem Siegerpodest. Wie er gleichzeitig heult und lacht.

2. August. Niki Lauda sagt: Ich halte nichts von Erinnerung. *(zu Frau Düring)*  
Frau Düring, sagen Sie mal: Ich halte nichts von Erinnerung.

**Wera Düring:** Ich halte nichts von Erinnerung.

**Ulrike Falke:** 6. August. Frau Gries aus dem Wohnstift sagt: Sie können gerne versuchen, unsere Bewohnerinnen für Ihr Projekt zu gewinnen. Aber ich warne Sie: Mit Terminen ist es schwierig: Diavorträge, Ausflüge, Weinprobe, Klavierkonzert, Gedächtnistraining, Sitzgymnastik ... Unsere Bewohnerinnen sind sehr beschäftigt.

9. August. Treffen mit Düring und Falke: Frau Düring sagt: Früher dachte ich, älter wird man erst viel später.

Frau Falke – das bin ich – sagt: Bernd Rosemeyer fuhr schon 1937 durchschnittlich 276 Stundenkilometer. Dann verunglückte er tödlich. Und der Lehrer fragte die Klasse: War Bernd Rosemeyer ein Held?

*Kreuzworträtsel Boxenstopp*



## Dramaturgien der Fürsorge und der Verunsicherung

Die Geschichte von Rimini Protokoll

von Florian Malzacher

Ein Mann kommt auf die Bühne, projiziert ein paar Bilder von Hühnern. Redet von Bodenhaltung. Prinzipielle Überlegungen zu Futter, Ungeziefervermeidung, Schlachtung. Die Zuschauer ratlos oder amüsiert, drei, vier verärgert. Nach einstündigem Diavortrag dann Zeit für Fragen; Fra-

gen zur Geflügelzucht und Fragen zur Repräsentation im Theater. Aber weiß der Mann auf der Probebühne des Gießener Instituts für Angewandte Theaterwissenschaft wirklich, dass alle hier etwas ganz anderes erwartet haben, eine echte Performance eben und keinen echten Menschen? Und ist das Publikum sich sicher, dass Herr Heller ein solcher ist? Ein Experte für Geflügelhaltung und nicht für Schauspiel?

*Peter Heller spricht über Geflügelhaltung* aus dem Jahr 1997 bietet sich an, wenn man nach einer Urszene sucht für das Theater von Rimini Protokoll. Die Idee war entstanden in einer Gießener Studentenkeipe bei Bier, Schnitzel und in größerer Runde. Den konkreten Geflügelzüchter aber hatte Stefan Kaegi in Petto, der kurz zuvor von der Züricher Kunstschule F+F in die hessische Kleinstadt gekommen war. Eigentlich nur, um für ein halbes Jahr zu schauen, ob es etwas zu lernen gäbe an dem von Andrzej Wirth 1982 gegründeten Institut, das die konservative FAZ später als »die größte Unglücksschmiede des deutschen Theaters« bezeichnete, weil von hier unter anderem René Pollesch, She She Pop, Showcase Beat Le Mot und (in Teilen) Gob Squad

aufbrachen, das Sprech- und Stadttheater zu hinterfragen oder zu unterlaufen. Das Institut für Angewandte Theaterwissenschaft war das einzige (und ist es in dieser Konsequenz bis heute), das an einer deutschsprachigen Universität Theatertheorie und -praxis miteinander verknüpfte und vor allem: das sich in erster Linie zeitgenössischen und experimentellen Theaterformen widmete.



Deutsche Dogge in *Ulla vom Solling*, 1998

In diesem Kontext war *Peter Heller* ein schnell realisierter Versuch, ein Spiel mit dem Theater, um gerade diejenigen zu irritieren, die sich studienbedingt andauernd mit der Irritation des Theaters beschäftigten. Ein theatrales Readymade. Für Stefan Kaegi und Bernd Ernst – der im selben Jahr wie Kaegi nach Gießen kam – war es der Anfang einer ganzen Reihe von Untersuchungen darüber, wie mächtig die Blackbox als Repräsentationsmaschine ist, wie sehr alles, was man in sie hineinstellt, automatisch Theater wird. Aber auch, wie sich durch das, was man in ihn hineinstellt, der Blick in den schwarzen Kasten verändert.

Auf *Peter Heller* folgten die Inszenierung einer adligen deutschen Dogge und ein neurotischer Ufologe. 1999, als sich Bernd Ernst und Stefan Kaegi schon den Namen Hygiene Heute (als Motto gegen den vielen Staub im deutschen Theater) gegeben hatten, entstand mit *Training 747* im Rahmen des Cutting-Edge-Festivals am Staatstheater Darmstadt eine erste abendfüllende Arbeit; eine verworrene und verspielte Geschichte über geheimnisvolle Parallelen zweier legendärer Flugzeuglandungen: dem Bomber-Absturz von Joseph Beuys im Zweiten Weltkrieg und der Sportflieger-Landung von Mathias Rust nahe dem Roten Platz in Moskau.

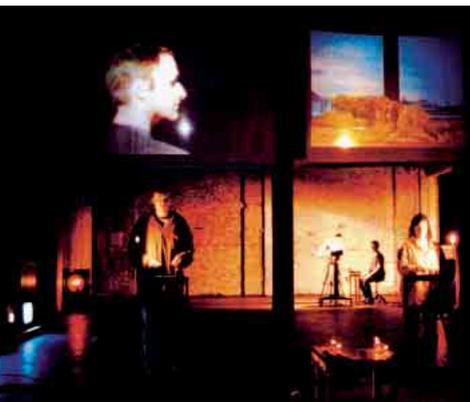
Mögliche Rimini-Urszenen gibt es aber auch andere. Seit Januar 1995 entwickelten Marcus Droß, Helgard Haug und Daniel Wetzels, ebenfalls Gießener Studierende, unter dem Titel *Ungunstraum – Alles zu seiner Zeit* Performances, die vor allem daran arbeiteten, die Mechanismen des Theaters zu verwerfen oder explizit auszustellen. Und dabei setzten sie immer wieder auch Theaterlaien als Experten für bestimmte Funktionen auf der Bühne ein.

Zusammengefunden hatten sich die drei im Rahmen eines szenischen Projektes des Komponisten und Regisseurs Heiner Goebbels, der damals als Gastprofessor am Institut unterrichtete. Kafkas Erzählungsfragment *Beim Bau der Chinesischen Mauer* war die Grundlage, auf der die Studierenden arbeiten sollten; und so führte die 1. Etappe von *Ungunstraum* (als Etappen bezeichnete die Gruppe künftig fast alle ihre jeweils aufeinander aufbauenden Performances und Installa-



*Etappe: Fernsehreif, 1997*

tionen) auf eine imaginäre Reise von Gießen nach Peking. Allerdings nicht mit einer erkennbaren Narration – genau genommen mit überhaupt kaum etwas Erkennbarem: Kafkas Text wurde durch eine korrekte Zugverbindung zur Chinesischen Mauer ersetzt. Und auch die Performer verschwanden in einer Installation aus dampfbeschlagenen Scheiben, die Schreib- und Projektionsfläche waren, sowie hinter allerlei Sound und Technik. Das Performer-Ich (ganz zu schweigen vom Schauspieler-Ich) wurde äußerst kritisch betrachtet: »Irgendwas hat uns auf die Bühne getrieben, aber dort haben wir uns dann die ganze Zeit versteckt.« (Haug)



*Etappe: Zu schön, um wahr zu sein, 1996*

Den Namen Ungunstraum entnahmen sie einem Materialheft der Landesbildstelle über China, in dem von »Schwierigkeiten des Personen- und Gütertransports in einem Land mit extremen Ungunsträumen«, also Zonen mit sehr schwacher Infrastruktur, die Rede war. Ihre Ungunsträume wollten Droß, Haug und Wetzel genau da erzeugen, wo ihnen die Infrastruktur mehr als in anderen Kunstgattungen gegenüber Form und Inhalt übermächtig erschien: im Theater. Technische Perfektion war ihnen suspekt. Alles Licht, aller Ton wurde auf der Bühne sichtbar hergestellt, ihre Aufgabe als Performer war vor allem, diese zu bedienen und zu bespielen – nicht selbst zu spielen. So ausgefeilt und sorgfältig gebastelt die Bühnensettings stets waren, so sehr wurde dem eigenen Auftritt misstraut. »Professionelle Dilettanten« wollten sie sein, und es galt die nur halbironische Maxime »Proben ist für Feiglinge«.

Um jeden Preis hieß es, die Repräsentationsfalle zu meiden, die in Gießen wie kaum anderswo als Ursache allen Theaterübels (und das war im Wesentlichen die gesamte deutsche Theaterlandschaft) ausgemacht war. Alles Gefällige, alles, was

den Verdacht nahelegen konnte, es ginge darum, »einem Publikum zu geben, was es wollte«, alles, was mit »reiner Optik und Oberfläche, was mit konventioneller Dramaturgie zu tun hatte, stand unter dem Generalverdacht des Nicht-Denkens« (Wetzel).

Ihre dramaturgische Struktur fanden Ungunstraumarbeiten oft im Gebrauch technischer Geräte und ihrer Bedienungsanleitungen: Bei