

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
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

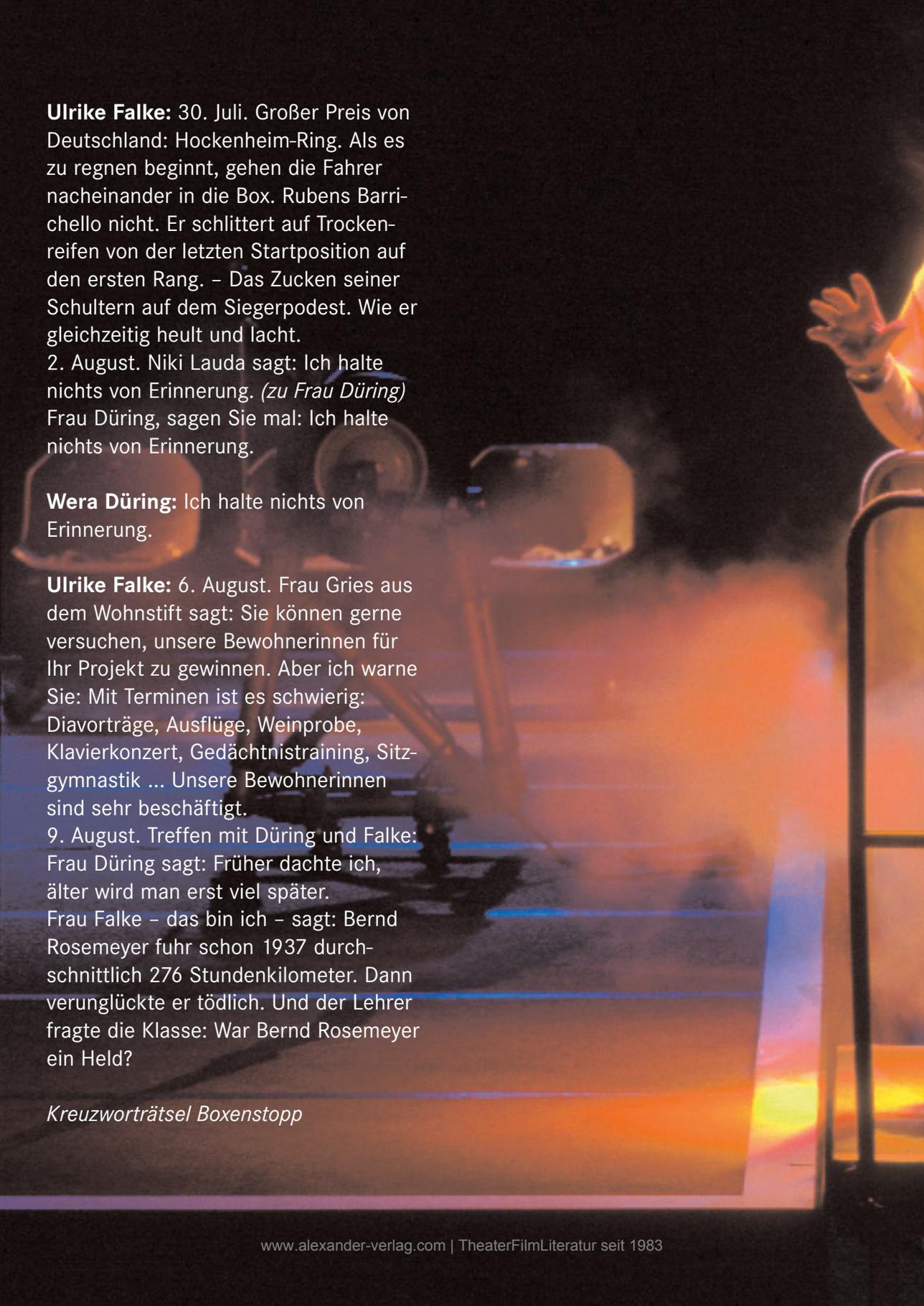


Rimini Protokoll – Stefan Kaegi, Helgard Haug und Daniel Wetzel, 2007

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

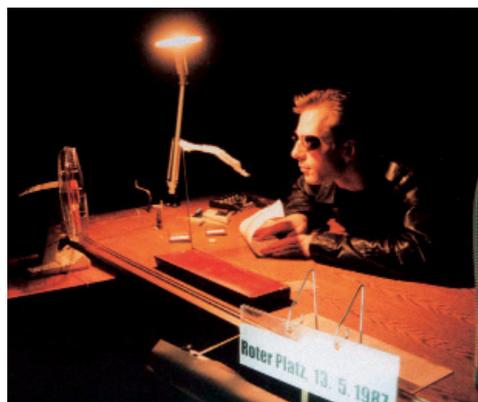
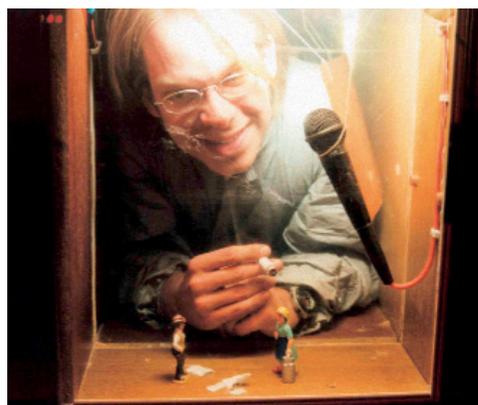
den Verdacht nahelegen konnte, es ginge darum, »einem Publikum zu geben, was es wollte«, alles, was mit »reiner Optik und Oberfläche, was mit konventioneller Dramaturgie zu tun hatte, stand unter dem Generalverdacht des Nicht-Denkens« (Wetzel).

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

der Etappe *Piraten*: »*Piraten*« wurde Marcus Droß 1996 in Köln von Helgard Haug und Daniel Wetzel per Hand in eine Box verschraubt, während eine Dolmetscherin all das, was nicht gesagt wurde, ins Tschechische übersetzte. Die Idee war, Droß als menschliche Soundkarte zu verstehen, die – einer tatsächlichen Gebrauchsanweisung folgend – in einen Rechner eingebaut wurde. Und mit ihm wieder einen Performer zum Verschwinden zu bringen: »If your box is equipped with audiovisual functions you are able to install a person with audiovisual plug-ins. [...] Most of the persons have to be installed by an authorized person due to the possibilities of damage. In case you want to install the person by yourself you are not insured against damages of your box.«

An seinem Verschwinden von der Bühne arbeitete ungefähr zur gleichen Zeit als Züricher Kunststudent auch Stefan Kaegi. Einmal wickelte er um seinen Kopf eine Blutwurst, ein andermal saß er fünf Stunden lang in einem Schrank und pustete mittels Luftrohr kleine Papierkügelchen mit Text ins Publikum. Dann wieder baute er sich für drei Stunden in einen Schreibtisch ein oder hing mit einer Schreibmaschine weit oben über den Zuschauern. Anders als Ungunstraum aber ging es Kaegi um Textproduktion: Er sah sich vor allem als Schriftsteller. Erst nach und nach führte ihn die Performativität seiner Texte zum Performativen des Vortrags und von dort mehr und mehr zu einem Interesse am Performativen selbst – auch weil seine Lesungen erfolgreicher waren als seine Literatur.

Das Hörspiel wurde für ihn zu einem wichtigen Medium, weil es erlaubte, Auftritte, bei denen er den Text live – beispielsweise mittels simplem *delay*-Gitarrenpedal – technisch verarbeitete, hinterher noch weiter zu gestalten und außerdem zu vervielfältigen. *Kugler Der Fall* wurde als Erstes von einem Verlag verlegt und 1998 im Radio ausgestrahlt; auch die späteren Live-Herstellungen der Hörspiele *Play Dagobert* (2001) und *Glückkäferkomplott* (2002) gehörten noch in diese Linie.



Training 747, 1999

Von Ameisen und Menschen

Die verschwindenden Ungunstraum-Performer brauchten Ersatz, dem konkrete Aufgaben auf der Bühne delegiert werden konnten. Und so kamen bereits in der 2. *Etappe* im Mai 1995 die ersten »Experten« zum Einsatz: Rechts und links der Installation, die wieder aus zahlreichen Apparaturen und beschlagenen Scheiben bestand, saßen zwei Feuerwehrmänner, die aufgrund der Sicherheitsvorschriften nötig waren (also quasi zur Infrastruktur gehörten), weil gegen Ende der Aufführung mehrfach Kerzen mit Basstönen ausgeblasen und dann wieder angezündet werden sollten. Haug, Droß und Wetzler überredeten sie, diese Arbeit – als Experten für Feuer – doch gleich selbst zu übernehmen.

Denn das konkrete Handeln auf der Bühne nach Anweisungen (Maschine ausschalten, Bilder im Projektor wechseln, in den Dampf schreiben, von einem Gerät aufs andere schalten, Schallplatte anhalten, rückwärtsdrehen, loslassen) war zwar sichtbar von Performance- und Konzeptkunst beeinflusst, wollte aber unter keinen Umständen in deren Aura-Falle tappen: Ungunstraum ging es um implizites, funktionales, nicht um explizites Tun und schon gar nicht um symbolische Aufladung des Konkreten. Der Einsatz von routinierten Profis auch für kleinere Aufgaben war da ein guter Ausweg, allein schon, »weil die nicht dieses ernste Gießener-Gesicht machten, sondern sich eher freuten, dass sie tun konnten, was sie eben konnten« (Wetzler).

Die *Etappe: Alibis* brachte dann im Oktober 1996 einen ganzen Gesangschor in das Schlösschen von Rauischholzhausen; *Bei wieviel Lux schalten Wurst und Kraus das Licht ein?* (1998) zeigte den (vielleicht) letzten Berufsabend des Ingenieurs Wurst (der hier unter dem Namen Wetzler auftrat) in der Frankfurter Netzleitstelle – und ließ ihn vor

Zuschauern ein (vielleicht) letztes Mal das Licht der Stadt anstellen: ein Knopfdruck und Frankfurt leuchtete in der Nacht.

Viele radikale Eingriffe in das System Theater, die am Gießener Institut für Angewandte Theaterwissenschaft spielerisch oder ernst ausprobiert



Rom, Dezember 1814



Verlegenheitslösung:
Das geteilte Polen kurz vor Kongressende

Europa tanzt.
48 Stunden Meerschwein Kongress, 2001

wurden, waren nicht nur eine Folge performancetheoretischer, philosophischer oder künstlerischer Überlegungen. Sondern auch eine Frage der Pragmatik, des Arbeitens mit dem, was zur Hand war. Wenn erst Monitore angeschafft werden und später dann die ersten Beamer, werden eben erst Monitore und später dann Beamer (und noch später Soundtracks aus dem neuen Tonstudio) zu prägenden Elementen. Wenn das Publikum ausschließlich aus Kommilitonen besteht, die nicht nur eh alles besser wissen, sondern jede Inszenierung vor allem analytisch betrachten, dann kann man die Aufführung auch gleich selbst zur Analyse der eigenen Mittel machen. Und wenn man keine Schauspieler zur Verfügung hat, sondern nur sich selbst, dann forciert man entweder Ausdrucksmöglichkeiten, die nicht zum üblichen Schauspielerhandwerk gehören (wie etwa René Polleschs vom mehrmaligen Gastprofessor John Jesurun inspiriertes Schnellsprechen und Schreien), stellt sich mit seinen eigenen technischen Unzulänglichkeiten offensiv selbst in den Mittelpunkt (wie She She Pop und Showcase Beat Le Mot), zieht sich zurück wie Ungunstraum – oder eben: schaut, was passiert, wenn man die Nachbarn als echte Menschen auf die Bühne bringt.

Während Ungunstraum diese jedoch nicht zum Zentrum ihrer Arbeit machten und innerhalb ihrer komplexen Versuchsanordnungen funktional legitimierten, interessierten sich Bernd Ernst und Stefan Kaegi für das Ding an sich – und ließen alles weg, was den Blick verstellte: Beim Hamburger *Kongress der Schwarzfahrer* im Jahr 2000 boten gleich sechzig Spezialisten für parasitäre Systeme vom Schnorrer über den NLP-Manager bis hin zum Endosymbionten-Theoretiker ihr Wissen feil. Neben menschlichen Experten setzten Hygiene Heute immer wieder Tiere (als ideale Totalverweigerer von Narration und Psychologie, aber auch von Bühnenfunktionalität) in Szene: Im Tanzquartier Wien wurde 2001 in *Europa tanzt* der Wiener Kongress mit siebzig Meerschweinchen nachgestellt, in Mannheim halfen ein Jahr später tausende von Ameisen mit beim Bau der Installation *Staat. Ein Terrarium*: »Wir fanden, der Akteur, dem man wirklich vertrauen kann, ist der, mit dem man gar nicht erst zu proben braucht.« (Kaegi) Die Tiere

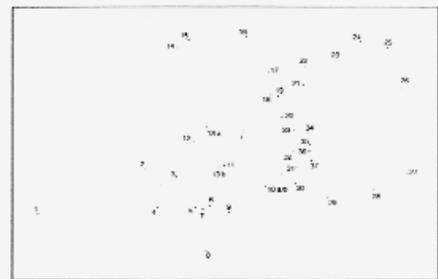


Abb 1: Hier. Standpunkte in Park und Eingangshalle.

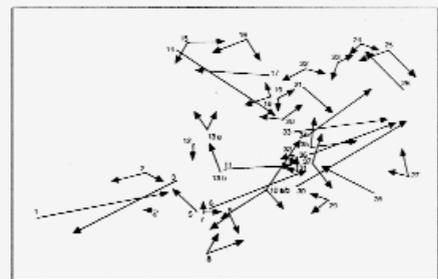


Abb. 2: Jetzt. Blickbeziehungen im Park, Ausrichtung in der Eingangshalle.

Etappe: Alibis, 1996

wurden zur Projektionsfläche für Geschichten, aber sie stellten sie nicht dar; und im Reden über Tiere spiegelte sich schon über die Metaphern- und sonstige Wortwahl immer auch ein Reden über Menschen.

So berührten sich die Arbeiten von Hygiene Heute und Ungunstraum, aber sie überschritten sich nicht wirklich; es gab nicht einmal ein besonderes Interesse am gegenseitigen Tun. Helgard Haug hatte ihr Studium längst beendet, arbeitete seit 1997 in Berlin an eigenen künstlerischen, vor allem bildnerischen Projekten und jobbte als Lektorin für einen Theaterverlag, auch Marcus Droß zog nach seiner Diplomprüfung 1998 aus Gießen weg – Ungunstraum war ein abgeschlossenes Kapitel, als sich Daniel Wetzel und Stefan Kaegi 1999 eine Nacht lang im Tonstudio des Instituts gegenseitig ihre Arbeit vorstellten, die sie bisher kaum voneinander mitbekommen hatten. Wichtiger aber als Werkverzeichnisse waren aktuelle Anknüpfungspunkte, gemeinsame Ideen und vor allem ein konkretes Projekt, das sich getrennt voneinander parallel entwickelt hatte: Sowohl Kaegi als auch Haug und Wetzel planten, eine Arbeit über das Seniorenwohntstift neben dem Frankfurter Künstlerhaus Mousonturm zu machen. Die wenig später gemeinsam verfasste Bewerbung beim gerade ins Leben gerufenen Nachwuchsfestival plateaux wurde angenommen, und die Arbeit zur ersten Produktion in dieser Konstellation, *Kreuzworträtsel Boxenstopp*, begann. Im November 2000 war Premiere – während parallel Hygiene Heute weiter an eigenen Projekten arbeitete und auch Haug und Wetzel in Zweierkonstellation unter anderem das Hörspiel *O-Ton Ü-Tek* realisierten.

Herforder Quittung

Bei unklaren Konstellationen (genauer: Kaegi allein, Haug allein, Haug/Wetzel oder Ernst/Kaegi zu zweit, Haug/Kaegi/Wetzel zu dritt oder Ernst/Haug/Kaegi/Wetzel zu viert) blieb es erst einmal – ebenso wie bei leicht unterschiedlichen Ästhetiken und Schwerpunkten. Mit zunehmendem Interesse von Veranstaltern und Presse war diese Praxis allerdings immer schwerer durchzuhalten; 2002 war klar: Das Kind brauchte einen Namen. Matthias Lilienthal, damals Chef von Theater der Welt, bestand auf einer klaren Künstler-Bezeichnung für *Deutschland 2* in Bonn. Und zwar schnell.

Haug und Kaegi beauftragten einen Kneipen-Dichter, der ihnen zufällig über den Weg lief. Das Gedicht selbst, ein Spiel mit den Initialen der vier Regisseure, half zwar nicht weiter, war aber auf einem Servierzet-

tel mit der Aufschrift »Herforder Quittung« notiert. Das wurde als Name schließlich auch verworfen – Quittung klang irgendwie zu negativ und keiner wusste, wo Herford liegt – gab aber immerhin eine Richtung vor: Quittung war eine Textgattung und die Kombination Ortsname & Textsorte klang – die Zeit drängte – irgendwie plausibel. Die Gattung, die am besten zu passen schien, war das Protokoll. Und nach nächtlichen Überlegungen, die diffus mit den Unruhen in Genua und deutschen Touristen in Italien zu tun hatten, wurde schließlich aus Herford Rimini – Rimini Protokoll.

Die saloppe Pragmatik der Namensfindung ist symptomatisch für das Selbstverständnis der Gruppe bis heute. Als einem, bei aller Freundschaft und Freude an der Zusammenarbeit, unideologischen, fast nüchternen Zusammenschluss. Ein Markenname, um die Kommunikation zu vereinfachen. Ein effektives Arbeitsnetzwerk, ein Dachverband ohne offiziellen Gründungsakt und mit bis heute getrennten Buchführungen.

Rimini sind – auch darin anders als berühmte experimentelle Wegbereiter-Gruppen wie Living Theater, Wooster Group oder Forced Entertainment, die sich letztlich immer um zentrale Persönlichkeiten drehen (ganz zu schweigen vom Regietheater) – ein gleichberechtigtes Team ohne klare Rollenzuschreibungen. Zwar gab und gibt es unterschiedliche Interessen und Fähigkeiten – Daniel Wetzler arbeitete in Tonstudios und als DJ, Helgard Haug beschäftigte sich sehr mit Räumen, Stefan Kaegi interessierte sich eine Weile vor allem für Textproduktion, Bernd Ernst sah hinter allem eine Geschichte, einen Plot –, aber in der konkreten Arbeit fanden sich solch eindeutige Zuordnungen nie. Was vor allem in der Anfangszeit nicht immer leicht zu argumentieren war, wenn Intendanten für Verträge klare Rollenaufteilungen des Leitungsteams in Regie, Dramaturgie, Bühne etc. forderten, um sie in Programmhefte und vor allem Budgetraster einzupassen.

Eine solche Arbeitsweise im Kollektiv muss gelernt – und durchgehalten – werden. Denn die Stärke von Rimini Protokoll ist ihre Unterschiedlichkeit, nicht die im Lauf der Jahre größer gewordene Ähnlichkeit: »Wir hören uns nach wie vor immer wieder sehr fremd zu. Das ist ja das Interessante, dass man zwischendrin an anderen Sachen und in anderen Konstellationen arbeitet und sich dabei verändert. Man muss sich jedes Mal wieder neu zusammenfinden.« (Haug) Dissens kann dabei über längere Zeit aufrechterhalten werden – es geht ja darum, Neues zu ent-



Stefan Kaegi, Bernd Ernst, Helgard Haug und Daniel Wetzel
im Deutschen Bundestag, 2002

decken, sich zu überraschen, gemeinsam Fantasien zu entwickeln, sich herauszufordern. Das Skript rotiert, Änderungen, Einwände, Umstellungen werden in langen Gesprächen vor und nach den Proben diskutiert; der Verständigungsprozess untereinander, der immer ein Fortschreiben von Text und Inszenierung ist, verlangt mehr Zeit als das Proben selbst. Denn die Meinungsverschieden- und Unsicherheiten, das Unfertige, Entstehende müssen weitgehend intern bleiben. Wenn die Arbeit mit den Experten wieder beginnt, soll mit einer Stimme gesprochen werden, weshalb meist einer für eine konkrete Probe zuständig ist.

Gerade zu Beginn einer neuen Arbeit wird aber oft auch getrennt geprobt; jeder mit einem anderen Performer. »Dazwischen gilt es, immer wieder das Eigene zu finden und sich zu vergewissern, was man denn überhaupt selbst will.« (Kaegi) Denn nicht nur der Dissens ist eine Gefahr, das Einverständnis, das zur Routine führt, ist es auch – gerade davor soll

die Kollaboration ja schützen: »Natürlich passiert es, dass man wegen der ganzen gemeinsamen Erfahrungen sich über Stichworte schnell verständigt und in der Bühnensprache verharrt, die wir halt sprechen, wenn wir zusammen Theater machen. Aber genau die wollen wir ja immer wieder erweitern und verändern.« (Wetzel)

Doch auch in diesen relativ offenen Verbindungen war die Zusammenarbeit zu viert nicht einfach. In den jeweiligen Zweierkonstellationen hatte man eine Sprache gefunden, auch die Dreiergruppe funktionierte von Anfang an verblüffend gut. Aber vor allem Bernd Ernst war gegenüber einer dauerhaften Zusammenarbeit skeptisch. Er und Kaegi hatten ihre sehr eigene Art des gemeinsamen wilden, berauschten Denkens gefunden, ein Hineinsteigern in eigenartige, oft fantastische Ideen, das nicht übertragbar war: »Das verband uns sehr, dass wir rastlos und ohne den Aufwand zu scheuen, dauernd darüber nachdachten, was man noch tun könnte.« (Kaegi) Zu Hygiene Heute gehörte es, auf Pragmatiker erst in zweiter Linie zu achten; immer wieder wurden Projekte begonnen, die dann auf halber Strecke an der Realität scheiterten: Mal versuchten sie, ein ganzes Wohnhaus zu überreden, eine Nacht lang Gäste zu empfangen, mal einen Sprengstoffexperten samt seinem Metier zu präsentieren, dann wieder sollte die Innenstadt von Friedberg in einem unterirdischen Gang durchwandert werden ... Bei Rimini Protokoll aber kam Bernd Ernst so recht nie an – seine Fantasie ging in andere Richtungen und die Größe der Gruppe war nicht seine Sache. Nach *Deutschland 2* stieg er aus, realisierte mit Stefan Kaegi gemeinsam als Hygiene Heute noch den Wiener Meer-schweinchen-Kongress, den Mannheimer Ameisenstaat, eine letzte Folge der Audiotour *Kirchner* in München und zog sich während der Produktion *Physik* am Wiener Tanzquartier zurück.

Castings

Sehr bald prägten Rimini Protokoll den Begriff Experten für ihre Performer: Experten für bestimmte Erfahrungen, Kenntnisse, Fähigkeiten. Ein Konzept, das bewusst das Gegenteil vom Laientheater behauptet; die Protagonisten sollen nicht an dem gemessen werden, was sie nicht können (eben Schauspielen), sondern an dem, was der Grund für ihre Anwesenheit auf der Bühne ist. Von ihnen hängt es ab, welchen Verlauf ein Abend nehmen kann, welche Themen angeschnitten oder ausgeführt werden, welche Figuren, Texte, Räume entstehen. Damit aber machen sie herkömmliche Kriterien eines Theaterauftritts unbrauchbar. Technik, Kön-

nen, Differenzierung, Tiefe, Fantasie – alles keine Maßstäbe. Ausstrahlung, Präsenz? Ohnehin heikle Begriffe. Aber selbst sie fassen nicht die Qualitäten von Rimini-Performern. Nicht einmal, was einer erlebt hat, welche großartigen Geschichten er mitbringt, ist notwendig wichtig. Oft ist es ein eher unspektakuläres Wissen, biografisch oder beruflich, sind es konkrete Erfahrungen, gesellschaftliche Funktionen oder eine bestimmte Haltung zu sich selbst, die sie für ein Projekt geeignet erscheinen lassen.

Anfangs waren es Menschen, die Rimini vor allem wegen ihrer sehr spezifischen Körperlichkeit interessierten: Erst die alten Damen in *Kreuzworträtsel Boxenstopp* mit ihren »mehrfach kodierten Stimmen« (Kaegi), ihrer Langsamkeit und einem Risiko, das allein schon durch ihre Gebrechlichkeit spürbar wurde. Dann pubertierende Jungs in *Shooting Bourbaki*, hibbelig, kraftstrotzend, übereifrig. *Deadline*, eine Arbeit über den Umgang mit dem Tod, *Sabention. Go home & follow the news* über den Bankrott der belgischen staatlichen Fluggesellschaft, das Diplomatent-Stück *Schwarzenbergplatz* und die Modelleisenbahnlandschaft von *Mnempark* brachten im weiten Sinne Berufs- oder Interessensfelder auf die Bühne. *Wallenstein. Eine dokumentarische Inszenierung* und *Karl Marx: Das Kapital, Erster Band* haben komplexere Rollenzuschreibungen – im ersten Fall entlang Schillers thematischen Motiven und seinen Figuren, im zweiten als sehr unterschiedliche Auswirkungen einer Wirtschaftstheorie und -philosophie auf private Biografien.

Auch wenn es keine konkreten Listen gibt, welche Funktionen, Rollen, Performertypen unbedingt zu besetzen wären, ist gleichwohl klar: Ohne bestimmte Themenfelder (Scheitern, Verrat, Moral, Krieg) bliebe *Wallenstein* unkomplett. Und in *Sabention* fehlte sichtlich ein richtiger Linienpilot: Am Ende hatte die Rolle einer, der gern große Maschinen geflogen hätte, es wegen eines zu kurzen Beins jedoch nur zum Sportflieger brachte. »Der saß da, erzählte eine Anekdote nach der anderen und hat so, ohne es zu wissen, die Konstellation geändert und alle anderen Piloten rausgeschmissen.« (Wetzel) Auch in *Zeugen. Ein Strafkammerspiel* blieb ohne Richter eine Lücke (das Publikum übernahm dessen Rolle) – letztlich bestimmen eben die vorhandenen Experten das Konzept.

So sehr, dass Rimini tatsächlich zu Beginn der Arbeit an *Uraufführung: Der Besuch der alten Dame* – einer Produktion, die Zeitzeugen ein konkretes historisches Ereignis (die legendäre Premiere des Dürrenmatt-Stücks fünfzig Jahre zuvor) rekonstruieren ließ – wegen unbefriedigender



Deutschland 2, 2002

Expertenlage erwogen, ganz auf Menschen auf der Bühne zu verzichten und lediglich aus Originalfotos geschnittene, lebensgroße Silhouetten zu einem Off-Ton hin und her zu schieben. Spät fanden sich dann doch geeignete Darsteller, und die Pappfiguren wurden zu Requisiten herabgestuft.

Andere Arbeiten wiederum legen bewusst die Schwelle zur Expertenfindung so niedrig wie möglich: *Deutschland 2* suchte für jeden Volksvertreter im Deutschen Bundestag wiederum einen Vertreter. Insgesamt wurden 237 Experten besetzt; jeder, der das Konzept verstand, wurde genommen. Und *Call Cutta*, eine per Mobiltelefon von indischen Callcenter-Arbeitern gesteuerte Audiotour, stand allen offen, die die Jobkriterien erfüllten: »Vor allem ging es darum, Missverständnisse auszuräumen. Zu den ersten beiden Castings kamen dreißig hochmotivierte Jung-Inder – denen mussten wir einfach sagen, dass es bei uns keine Aufstiegschancen gibt und keinen Bonus für Geschäftsabschlüsse.« (Wetzel) Auch bei *100% Berlin* anlässlich der Hundertjahrfeier des Hebbel-Theaters, wo im Januar 2008 eine Art demographischer Querschnitt von Berlin erstellt werden soll, wird es nicht um einen differenzierten Gruppenzusammenhang gehen: »Eher werden Leute wie Perlen auf einer Schnur aneinandergereiht: Jeder weiß, warum er da ist, aber sie stehen nicht in direktem Kontakt zueinander.« (Wetzel) Wie bei der Brüsseler *Midnight Special Agency* wird das Theater als Medium genutzt, Leute ins Zentrum zu rücken, die sonst allenfalls Zuschauer, meist nicht einmal das sind. Solche Porträts fügen keine weitere narrative Ebene hinzu, sondern rahmen lediglich Vorhandenes.

Die Anzahl der Protagonisten bei den Bühnenproduktionen hat sich über die Jahre deutlich erhöht: Vier waren es im Jahr 2000 bei *Kreuzworträtsel Boxenstopp* – einundzwanzig 2007 bei *Uraufführung*. Und auch das Team um die Regisseure herum ist gewachsen. Dramaturgen, Bühnenbildner, Assistenten, Betriebsbüros, Hospitanten ... Castings werden längst von anderen vorbereitet, Anzeigen geschaltet, herumtelefoniert: »Das hat die Arbeit schon verändert. Früher ist das, wie man sich den Menschen genähert und wie man sie gefunden hat, oft in den Text mit eingeflossen. So gab es Material bereits vor dem ersten Treffen.« (Haug) Inzwischen sind selbst für die Auswahl nicht mehr notwendig alle beteiligten Rimini gemeinsam anwesend.

Zugleich sorgt die Professionalisierung des Casting-Vorgangs, vor allem aber die zunehmende Bekanntheit von Rimini Protokoll, für eine größere Auswahl bei der Expertenfindung. Das Grundvertrauen von Fremden in die Regisseure ist durch Einladungen zum Berliner Theater-treffen oder zum Mülheimer Stücke-Festival gewachsen – schließlich sind Rimini-Experten (wenn überhaupt) in der Regel konservative Theater-gänger. Nicht wenige der Performer in *Uraufführung* gehörten als Abonnenten des Züricher Schauspielhauses zu den leidenschaftlichen Gegnern Christoph Marthalers als Intendant.

Der Ruf im deutschsprachigen Raum nützt allerdings wenig über dessen Grenzen hinaus. Vor allem für Stefan Kaegis Arbeiten in Südamerika und Osteuropa hat sich wenig verändert: Die Infrastruktur ist meist klein, und Rimini Protokoll oder Goethe-Institut zählen nicht sonderlich viel bei argentinischen Pförtnern, bulgarischen Lastwagenfahrern oder brasilianischen Polizisten. Eine Zeitungsanzeige ist ein Jobangebot, eine Möglichkeit zum Broterwerb, sonst nichts. »Trotzdem oder deswegen kam es bei den Castings oft zu absurden Szenen der Erleichterung, wenn die Bewerber merkten, dass es um etwas ganz anderes ging. In Córdoba haben sich bei *Torero Portero* die Pförtner – die alle da waren, weil sie dachten, es würde ein Theaterpförtner gesucht – über ihre Lebenserzählungen sofort verbrüdet, und es kam zu einer Art spontaner Gewerkschaftsgründung für arbeitslose *porteros*.« (Kaegi) In Salvador da Bahia hatte sich während der Vorbereitung zur Bustour *Matraca Catraca* in der Theaterszene herumgesprochen, dass ein ausländischer Regisseur in der Stadt war, und Kaegi, der in seiner Jugend zeitweise in Brasilien gelebt hat und fließend Portugiesisch und Spanisch spricht, musste den versammelten Schauspielern erst einmal erklären, dass er jemanden mit zehn Jahren Berufserfahrung als Busschaffner suchte.

Die eigentliche Motivation, sich als Experte an einer Rimini-Produktion zu beteiligen, ist letztlich die gleiche in Westeuropa wie anderswo: nicht ein Interesse an neuen, zeitgenössischen Theaterformen, nicht Kunst – sondern seine Geschichte erzählen zu können. Das gilt für den konservativen Politiker Sven-Joachim Otto in *Wallenstein*, der sich immerhin auf die Bühne des Hauses traute, das er im Wahlkampf zusammenstreichen wollte, ebenso wie für die Polizisten der *Police Training Opera* in Caracas oder *Chácara Paraíso* in São Paulo: »Endlich einmal als Polizist wahrgenommen und nicht gleich gehasst zu werden.« (Kaegi) Eine gewisse Redefreiheit, die in diesem Fall alle begrüßten (selbst die Vorgesetzten), für die aber niemand die Verantwortung übernehmen wollte – offiziell. Inoffiziell und privat könne natürlich jeder tun, was er wolle. »Was aber ein brasilianischer Polizist neben dem Dienst darf und was nicht, das ist eine Wolke ungeschriebener Gesetze.« (Kaegi) Ihnen zum Schutz ließen Stefan Kaegi und die argentinische Regisseurin und Autorin Lola Arias, mit der gemeinsam er das Projekt realisierte, sie zum Teil anonym auftreten oder gar versteckt hinter Milchglas. Polizisten im Zeugenschutzprogramm.

Dramaturgien der Fürsorge und Zonen der Verunsicherung

Eine Rimini-Aufführung ist nie perfekt – und sollte es auch nicht sein. Gerade dann, wenn die Performer zu viel Routine bekommen, sich zu sicher fühlen, anfangen, ihre Rolle auszubauen, zu schauspielern, dann verlieren die Stücke mehr als nur Charme. Das Unsichere, das Fragile ist der konstituierende Moment für das, was viele als authentisch wahrnehmen. Und doch sind diese Momente des Verlusts von Timing, Spannung, Einfühlung, Präsenz auch quälend: Wenn der ehemalige Bauunternehmer Johannes Baur in der Premiere von *Uraufführung* kurzzeitig die Orientierung verliert, wenn die rund achtzigjährige Frau Düring in *Kreuzworträtsel Boxenstopp* ihr Gedächtnis nach dem nächsten Satz durchforstet oder man in *Sabenation* Spieler untereinander soufflieren hört, dann sind das die Momente, in denen man sich als Zuschauer unwohl fühlt. Man leidet für einen Augenblick mit, ist peinlich betroffen – oder gerührt über die Anstrengung von Darstellern, die sich nicht durch erlernte Techniken schützen können.

Es sind Momente des Einbruchs der Realität, in denen man auf das banale Grundprinzip des Theaters zurückgeworfen ist: gemeinsam in einem Raum zu sein mit anderen – echten – Menschen, mit der Möglichkeit des Fehlers, des Versagens, des Nichtfunktionierens (bis hin zum

möglichen Tod eines Schauspielers oder Sitznachbarn, wie Heiner Müller betonte). Das Theater kokettiert zwar immer damit, ephemere, flüchtig, zu sein und beansprucht diesen Moment des Vergänglichen, des Nicht-reproduzierbaren als sein Wesentliches, das es von allen anderen Künsten unterscheidet – zugleich aber legt es seit Jahrhunderten primär Wert darauf, gerade eine möglichst exakte Wiederholbarkeit zu suggerieren.

Es ist dieses Paradox, das viele zeitgenössische, avancierte Theatermacher reizt; und es ist ein wesentlicher Aspekt des Werks von Rimini Protokoll. Stefan Kaegi und Bernd Ernst stellten den Fehler (noch als Hygiene Heute) bereits zwei Jahre vor der Entstehung von Rimini Protokoll ins Zentrum ihres Interesses: »Unsere liebsten Theatermomente 1998 waren eine verirrte Fliege auf dem schneeweißen Bühnenbild von ATTIS, Norbert Schwientek als Krapp, dessen letztes Band nicht funktionierte und der Hustenanfall einer Zuschauerin bei Jürgen Flimms *Onkel Wanja* [...]. Wir mögen die Möglichkeit der kleinen menschlichen Katastrophe Peinlichkeit, die im Missverständnis wurzelt und eigentlich gar nicht peinlich, sondern über alle Grenzen menschlich ist.«

Dass solche Augenblicke bei Rimini jedoch kaum je den Eindruck erzeugen, hier würden Menschen objektiviert, ausgestellt in Situationen, denen sie nicht gewachsen sind oder gar denunziert, hängt auch damit zusammen, dass gerade in diesen Momenten oft ein Gefühl der gegenseitigen Verantwortung spürbar wird. Da es keine Souffleuse gibt, springen Mitspieler helfend ein oder die Dramaturgie des Stückes hat ohnehin schon Vorkehrungen getroffen. Die Arbeiten von Rimini Protokoll haben eine Dramaturgie der Fürsorge.

Bereits in *Kreuzworträtsel Boxenstopp* waren die drei Regisseure damit konfrontiert, dass sie ihren Expertinnen, vier Damen um die Achtzig, offensiv durch den Abend helfen mussten – ohne dabei künstlerische Überlegungen zugunsten von sozialen Notwendigkeiten zu verraten. Wegen der labilen Physis und Lebenssituation der Performerinnen zeigt *Boxenstopp* deutlicher als andere, was im Kern alle Arbeiten konstituiert.

Denn schon die Struktur der Produktionsphase wird von den spezifischen Bedürfnissen und Möglichkeiten der jeweiligen Experten (und somit des »Inhalts« der Arbeit) geprägt. Gerade bei *Boxenstopp* waren beispielsweise die täglichen Probezeiten deutlich begrenzt – wegen mangelnder Belastbarkeit der Damen, aber auch weil der Terminplan eines Seniorenstifts voller ist, als man glauben mag: Sitzgymnastik, Gedächtnistraining, Kaffeekränzchen, Musizieren, Essen ... dazu kommt

der besondere Protektionismus einer solchen Institution gegenüber ihren Bewohnern. Einfach hineinspazieren, Leute ansprechen oder gar ein Casting zu veranstalten war schlicht nicht möglich, geschweige denn probenhalber einmal ein paar Runden Formel 1 auf der Playstation mit den Pensionären zu spielen. »In die entschleunigte Welt der Alten reinzukommen« (Wetzel), war schließlich nur möglich durch die Vermittlung der Leiterin des Gedächtnistrainings – die zumindest in dieser Hinsicht etwas über die Beanspruchungsmöglichkeiten der Damen wusste. Kreuzworträtsel war eine der Techniken, das Gedächtnis zu fordern. Eine Art Boxenstopp für das Gehirn.

In dieser Zeit fanden Rimini Logiken, die ihren Expertinnen ermöglichten, in der Aufführung selbstsicher zu agieren und sich im System Theater zu behaupten: Flaggensignale beispielsweise, die Helgard Haug aus dem Souffleusenkasten gab, waren einerseits ein Fundstück aus der Formel-1-Narration des Stückes, andererseits ermöglichten sie klare Anweisungen auf der Bühne für die buchstäblich nächsten Schritte. Die vorgelesenen Protokolle von Frau Falke waren Text-, aber auch sichtbares Logbuch eines Rennens, in das die Alten (aus etwas unklaren Gründen, die mit merkwürdigen wissenschaftlichen Forschungen zu tun hatten) geschickt wurden; der kleine Treppenfahrrad ein spielerischer Verweis auf motorisierte Technik ebenso wie konkrete Bewegungshilfe. Notwendigkeiten diktieren Bühnengeschehen und Requisiten und ermöglichen so neue Formen der Sinnproduktion und des Erzählens. Die Logik der Fürsorge ist eine analoge zu der des Plots: »Die Rennfahrer im Auto überleben ja auch nur, weil sie ständig Zeichen von Außen kriegen. Sonst würden die ja einfach gegen eine Wand fahren.« (Wetzel) Seither finden sich solche – mal sichtbar ausgestellten, mal diskreten, aber nie versteckten – Hilfsmittel in fast allen Arbeiten als eine Doppelstrategie des Unterstützens wie des Erzählens: »Wenn die Kinder in *Uraufführung* Kostüme anziehen können, wie den Wams eines Bürgermeisters, dann entspricht das ihrer Auffassung von Theater und hilft ihnen ebenso wie Frau Düring die Flaggensignale.« (Wetzel)

Diese Dramaturgie der Fürsorge betrifft nicht nur Hilfsmittel, sondern auch die Art des Textes: Auch der muss einerseits eigenständig



Kreuzworträtsel Boxenstopp, 2000



Apparat Berlin, 2001

bleiben, andererseits eine Stütze sein. Dass in *Uraufführung* einige der Figuren Schweizerdeutsch sprechen und andere nicht, hat genau hierin seine Ursache; ebenso der unterschiedliche Umgang mit Auswendiggeletem, Spickzetteln oder Hinweisschildern. Nicht nur das eigene Empfinden der Performer spielt dabei eine Rolle. Sie zuweilen auch vor sich selbst zu schützen beziehungsweise nicht einer ihnen unbekanntem Situation auszuliefern, bedeutet für Rimini Protokoll genau zu beobachten, »wann sich ein Befremden entwickelt, also ein Stück in die falsche Richtung geht und man feststellt: Nein, so mag man diesen Menschen nicht gegenüber sitzen und ihnen zuhören. So vermitteln sie nicht, was man an ihnen, von ihnen oder über sie zeigen möchte« (Haug).

Das Vertrauen der Mitwirkenden in die Regisseure muss bei jeder Produktion neu geschaffen werden, wobei die längeren Laufzeiten und vor allem das oft ausgiebige Touren der Stücke dazu führen, dass Experten inzwischen oft die Möglichkeit haben, sich im Vorfeld andere Arbeiten von Rimini anzuschauen und so vermeintlich eine Art paralleles Expertenwissen aufzubauen: »Bei *Uraufführung* war das extrem: Alle hatten vorher *Kapital* gesehen und dadurch das Gefühl: Wir wissen, wie das funktioniert. Aber auch schon bei *Kapital* hatten einige vorher *Wallenstein* gesehen und sind dann sehr komparatistisch an die Sache rangegangen. Im Prinzip waren sie damit schon halb versaut – andererseits hilft das auch in Krisenzeiten.« (Haug)

Doch die Regisseure von Rimini sind nicht zwangsläufig nette Menschen. So sehr, wie sie ihre Performer schützen und den Abend ihren Bedürfnissen anpassen, so sehr fordern sie sie auch. Als die Experten von *Physik* bei einer Aufführung im Rahmen der Internationalen Sommerakademie am Frankfurter Mousonturm zu sicher wurden, zu routiniert

durch die Aufführung brausten, konfrontierten Bernd Ernst und Stefan Kaegi sie kurz vor Beginn mit der Idee, den Abend doch diesmal – wegen der vielen internationalen Gäste – auf Englisch zu machen. Der Kampf mit der Sprache wurde so zum theatralen Erlebnis.

Solche Zonen der Verunsicherung gehören mittlerweile zum Handwerk von Haug, Kaegi und Wetzel, um dem Alltagstrott der Performer entgegenzuwirken. Einzelnen Experten werden dann kleinere Aufgaben gestellt, Möglichkeiten gegeben, hier oder dort einmal eine andere Frage zu stellen, eine andere Antwort zu geben, für einen Augenblick vom Skript abzuweichen und so sich selbst wie die anderen Mitspieler kurz zu irritieren. Bis hin zu tatsächlichen kleinen Raufereien der Jungakademiker von *Apparat Berlin* (Regieanweisung: »Echtes Prügeln, Brillen heile lassen«) oder der Kids von *Shooting Bourbaki*.

Diese Zonen müssen eindeutig umrissen sein: »Es muss klar bleiben, dass ein kleiner bühneninterner Scherz okay ist, aber auch dass da weiterhin Zuschauer sind und man nicht anschließend minutenlang rumkichern kann.« (Haug) Am dritten Jahrestag des Firmencrashes der belgischen Fluglinie Sabena traten die ehemaligen Angestellten, die Experten in der Produktion *Sabenation* waren, bei PACT Zollverein in Essen auf und wollten natürlich dieses für sie so wichtige Datum an diesem Abend thematisieren. Doch diese Aktualisierung jenes Tages, an dem sie unerwartet vor verschlossenen Werkstoren standen, war mehr als sie überspielen konnten – mit den Tränen der ehemaligen Stewardess Myriam Reitanos und allzu sentimentalen Erzählungen der anderen Mitspieler verlor sich auch die Form der Inszenierung, deren Ziel eben kein stummes Mitleid der Zuschauer war.

Die Fürsorglichkeit von Rimini Protokoll gegenüber den Performern ist eine professionelle: Es geht um eine künstlerische Produktion, nicht um Freundschaften. Kontakte werden selten gehalten und beschränken sich auf eher zufällige, von den Experten gesuchte Begegnungen. »Die Komplizenschaft ist temporär« (Wetzel) – und die Arbeit längst anderswo angekommen. Zuweilen ist der harte Schnitt auch menschlich notwendig, wenn der Erfolg der Aufführungen verdeckt, dass er für die Experten auf ihrem Expertensein in dieser einen Arbeit beruht – nicht auf einer grundsätzlichen Begabung für die Bühne.

Gerade bei *Midnight Special Agency*, als während des Brüsseler Kunstenfestivals 2003 jede Nacht ein anderer von dreiundzwanzig Experten seine fünf Bühnenminuten bekam und wenig Zeit für Vorberei-

tung und Kennenlernen blieb, war Distanz besonders wichtig: »Der Auftritt kam ja sehr unvorbereitet – das war für viele wie Bungeejumping. Die wollten daraufhin gleich ihr Leben ändern.« (Wetzel) Auch bei anderen Produktionen ist es nicht immer für alle leicht verständlich, dass das Interesse an ihrem Leben auf ein Projekt begrenzt ist. »Es gibt oft eine Kränkung, dass wir weiterziehen.« (Wetzel) Ein Bund auf Zeit und nicht fürs Leben.

Minima Moralia

Die Herangehensweise von Rimini Protokoll an ihre Themen und Protagonisten ist eine der Emphase, des Zuhörens, nicht des Ausstellens oder gar Denunzierens. Der Wechsel von Hygiene Heutes frühem Konzept des theatralen Readymades hin zu Riminis Begriff des Experten betont, wie sehr es um Protagonisten als Subjekte, nicht als Objekte einer Inszenierung geht. Handelnde Menschen, die ins Publikum zurückblicken, durch eine Rolle hindurch, aber doch direkt.

Das jedoch birgt die Gefahr der Harmlosigkeit oder gar des Verharmlosens, sobald Dinge verhandelt werden, die eine klare Positionierung der Regisseure zu fordern scheinen. Ein Konflikt, der bei Stefan Kaegis Arbeit *Chácara Paraíso* (gemeinsam mit Lola Arias) sehr sichtbar wird: Der brasilianische Polizei-Apparat steht immer wieder in der Kritik wegen mafiöser Strukturen, wegen Korruption und Menschenrechtsverletzungen. Kann man die Autobiografien normaler Polizisten in den Mittelpunkt einer solchen Arbeit stellen, ohne diesen Kontext zu thematisieren? »Wir wollten durchbrechen, dass über Themen wie Irak, Israel oder brasilianische Polizei nur mit einer bestimmten Botschaft berichtet wird. Stattdessen wollten wir den Alltag statt des Skandals und den Skandal des Alltags abbilden.« (Kaegi) Menschen erzählen lassen, die sonst nie über sich erzählen. Die kleinen Geschichten, nicht das große System. Und dabei dem Publikum zuzutrauen, die ohnehin überall sichtbare Kritik an der Polizei, das Wissen um die Skandale selbst mitzudenken: Wie wahr ist das, was einer sagt; mehr noch, was er verschweigt? Dass es um mehr geht als um Privates oder gar Anekdotisches, dass diese Lebensgeschichten auch politische Geschichten sind und Geschichten einer realen Gefahr für sich und andere, dafür steht – neben Sichtblenden und falschen Namen – ein improvisierter Schießstand: In Sekundenschnelle muss jeder selbst entscheiden, ob er nun aus Notwehr oder grundlos auf Richtige oder Falsche zielt.