

Thomas Fabian Eder / Angelika Endres /
Silke zum Eschenhoff / Benjamin Hoesch (Hrsg.)

Struktur und Ästhetik

Interdisziplinäre Perspektiven auf die
Darstellenden Künste der Gegenwart



Theatrale Feldforschungen: Welt

Überlegungen zu Rimini Protokolls 100 % Stadt als partizipatorischem Glokalisierungsformat

Anja Quickert

A: Welt (er)proben

VIRUS – Seit Alexander Kluge nicht mehr in erster Linie Schmatrotzer, sondern eher Systemerweiterer, die nicht einen eigenen Organismus aufbauen, sondern erst einmal schauen, was schon da ist. Viren und Parasiten sind Vorbild für ein Theater, das keine machtvolle Institution sein will, sondern sich das Leben erst einmal anschaut, wie es spielt.¹

Im Alexander Verlag Berlin erscheint seit 2021 die Publikationsreihe *Postdramatisches Theater in Portraits*. Sie will einen Überblick über die prägenden Akteur:innen geben, die seit den 1990er Jahren mit experimentellen, interdisziplinär ausgerichteten Ästhetiken und Erzählweisen die deutschsprachige Theaterlandschaft verändert haben. Der Titel der Monografie von Rimini Protokoll lautet *welt proben*.² Er erzeugt einen Resonanzraum, der gleich mehrere konstitutive Aspekte und Verfahrensweisen der künstlerischen Arbeit des Regiekollektivs umfasst: „welt proben“ kann den Einbruch der außertheatralen Realität in den von ihr traditionell gut abgeschirmten Raum des Theaters meinen, wenn „Experten des Alltags“³ die Bühne betreten – Spezialist:innen für Sachfragen, Krankheiten oder Berufe –, mit denen Rimini Protokoll eine

1 Rimini Protokoll/Birgfeld 2012: 151. A, B, C und D sind die vier Formatreihen für Papier nach der bestehenden Deutschen Industrie-Norm DIN 476. Sie wurde im Jahr 1921 erstmals vom Normenausschuss der deutschen Industrie (NDI), dem Vorläufer des Deutschen Instituts für Normung (DIN), festgelegt.

2 Rimini Protokoll/Wahl 2021.

3 Dreysse/Malzacher 2012.

neue Form des dokumentarischen Theaters erfunden haben. Ebenso „welthaltig“ sind die Stoffe, Materialien und Formen, die diese Akteur:innen mitbringen und auf der Bühne vor-stellen. Gleichzeitig – aber in einer komplementären Bewegung – haben Rimini Protokoll ihr Theater früh außerhalb institutionalisierter Theaterräume aufgeführt und es unmittelbar in der „Welt“ verortet – im öffentlichen, zumeist urbanen Raum. Oder sie haben ihrem Publikum, das nur selten die klassische Rolle eines Theaterpublikums spielen durfte, nicht-öffentliche Räume zugänglich gemacht und „Formate des Alltags“ als Theater gerahmt. Insofern sich Rimini Protokolls künstlerische Arbeit als theatrales Monitoring gesellschaftlicher Prozesse versteht, muss sie sich mit ihrem gesellschaftlichen Kontext auf Augenhöhe begeben: auch hinsichtlich seiner medialen und globalen Entwicklungen und Verflechtungen. Ganz selbstverständlich Teil einer sich globalisierenden „Welt“ – zumal durch vielfältige internationale Koproduktionen und unzählige Gastspiele –, begleiten Rimini Protokoll diese Prozesse (theater-)praktisch und kritisch. – „Welt proben“ erfasst also den strukturellen Kern dieser welthaltigen Ästhetik präzise.

Mit Fokus auf die Produktion *100 % Stadt*, einem mittlerweile in 41 Städten weltweit inszenierten Format, das in Kooperation mit jeweils ortsansässigen Produktionsteams lokalisiert und mit 100 Darsteller:innen aufgeführt wird, will sich dieser Beitrag beispielhaft mit der (institutionellen) Verflechtung von Struktur und Ästhetik auseinandersetzen. Er nimmt Ausgang bei der Beobachtung, dass eine Aufführungsanalyse von *100 % Stadt* – verstanden als Analyse ihrer konkreten raum-zeitlichen Realisation auf einer Theaterbühne – nur einen Bruchteil der Relevanz, der Komplexität und Wirkungen des Formats überhaupt erfassen kann. Wie vielfältig die konzeptionellen, organisationalen, strukturbildenden und partizipatorischen Aspekte des Produktions- und Probenprozesses tatsächlich sind, erschließt erst das Gespräch mit dem künstlerischen Leitungs- und Produktionsteam über seine Arbeitsweise. Insofern ist dieser Beitrag auch dem Erstaunen darüber geschuldet, wie komplex sich die Strukturierungsarbeit gestaltet, wie viel Recherche und Ressourcen in die Adaption und Realisation des künstlerischen Formats *100 % Stadt* fließen, und wie vielschichtig sich das Wirkungsgefüge darstellt, das die Inszenierungsarbeit entfaltet.⁴ Auch

4 Dies gilt insbesondere für die partizipatorische Ebene des Formats als generatives Beteiligungs- und Aushandlungsmodell unter den Bedingungen multipler, teils kontroverser Perspektiven und Meinungen. Das komplexe Wirkungsgefüge des Formats *100 % Stadt* nach innen (Projektbeteiligte, Leitungsteam) sowie außen (Zuschauer:innen, Institution Theater, Politik und Medien) kann hier nur angerissen werden. Insofern will dieser Beitrag vor allem verdeutlichen, dass bestimmte zeitgenössische Formen und Formatierungen theatraler Arbeit einen veränderten Fokus für ihre Betrachtung

die ästhetischen und ethischen Dimensionen des Projektes lassen sich im Kontext von Internationalisierung und Globalisierung nur über die genauere Betrachtung der Lokalisierung des Formats begreifen und bewerten.

Mit wachsender Internationalisierung des Theaters – vor allem im Kontext von Festivals und einer zunehmend international ausgerichteten Koproduktions- und Förderlandschaft des freien Theaters – wurden im letzten Jahrzehnt auch die globalisierungskritischen Krisendiskurse hörbarer. Vor allem aus postkolonialer Perspektive wird deutlich, dass die internationalen Austauschprozesse und Ökonomien rund um das Theater hegemoniale und homogenisierende Tendenzen aufweisen und dazu tendieren, bestehende Machtasymmetrien zu reproduzieren. Ein Nachdenken über den von Rimini Protokoll gesteuerten Prozess der Lokalisierung ihres Formats im internationalen Kontext muss insofern natürlich auch vor dem Hintergrund globalisierungskritischer Diskurse stattfinden. Wie – und anhand welcher Merkmale und Kriterien – lässt sich *100 % Stadt* als „Glokalisierungsformat“ beschreiben?

Methodisch fußen diese Überlegungen nicht nur auf der Sichtung diverser ortsspezifischer Aufführungsmitschnitte sowie dem Rückgriff auf Vorarbeiten der soziologischen, historischen, medien- und theaterwissenschaftlichen Forschung, sondern werden durch drei umfangreiche qualitative Interviews mit Rimini Protokoll (Künstlerische Leitung) und Rimini Apparat (Produktion und Management) sowie zentralen Dokumenten aus dem Arbeits- und Produktionsprozess um die Innen(an)sicht der Akteur:innen im Feld ergänzt.

B: Rimini: Das Protokoll

Protokoll war uns wichtig, weil wir unsere Arbeit so verstehen:

Wir protokollieren ein Ereignis und setzen es dann nach den Regeln des Protokolls in Szene.⁵ (Helgard Haug)

Im Jahr 2000 gründeten Absolvent:innen des Instituts für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen, Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzel, das Label Rimini Protokoll – mehr als organisationale Klammer denn als emphatischer Ausdruck einer kollektiv verstandenen Arbeitsform. Die Gründung des Labels reagierte damals vor allem auf das Bedürfnis der zeitgenössischen Theaterlandschaft, eine abgeschlossene Regiearbeit *einer* Person – oder zumindest

und Analyse erfordern, und dass dieser Shift seinerseits nur durch eine interdisziplinär ausgerichtete Methodenvielfalt zu erfassen ist.

5 Aus einem Interview mit der Zeitung *Die Welt* im Jahr 2007, zitiert nach: Rimini Protokoll/Wahl 2021: 35.

einer klar definierten Gemeinschaft von Künstler:innen – zuordnen zu können. Seitdem arbeiten Rimini Protokoll in wechselnden personellen Konstellationen oder Kooperationen an der Realisation ihrer Projekte: Inszenierungen auf Theaterbühnen, Interventionen im öffentlichen Raum, Parcours in urbanen Settings oder szenische Installationen und Hörspiele. Dabei greifen Rimini Protokoll auffällig oft auf Formate (oder Räume) zu, die in der außertheatralen Wirklichkeit eine institutionelle Bedeutung besitzen – wie die parlamentarische Sitzung des Bundestags, die Hauptaktionärsversammlung der Daimler-Benz-AG, die Weltklima-Konferenz oder internationale Nachrichtenformate. Diese aus dem Institutionellen abgeleiteten Formate zielen vielleicht am sichtbarsten darauf ab, die allgemeine wie spezifische Strukturiertheit von „Welt“ vorzuführen: konkrete Strukturen, Beziehungsgeflechte und Institutionen samt ihrer Regeln und Ausschlüsse – ihr Protokoll.

Während Theateraufführungen traditionellerweise darauf abzielen, den Produktions- und Probenprozess unsichtbar zu machen, ihn im zeitlich begrenzten Spektakel oder Ereignis aufgehen zu lassen,⁶ stellt die Bühnenästhetik von Rimini Protokoll das Protokollarische, das Nicht-mit-sich-selbst-Identische aller Vorgänge erkennbar aus und verweist auf einen vorausgegangenen Prozess. Die daraus resultierende Ästhetik ist notwendig und im Kern eine Ästhetik der Strukturierung – ist strukturierte und re-strukturierende Praxis: eine Form von angewandter Soziologie als künstlerische Forschung und Verfahrensweise. Damit machen Rimini Protokoll als theatralen Vorgang anschaulich, was der Soziologe Anthony Giddens als prinzipielle „Dualität der Struktur“ bezeichnet, die immer „zugleich Medium und Ergebnis sozialen Handelns“ ist.⁷

Struktur als rekursiv organisierte Menge von Regeln und Ressourcen ist außerhalb von Raum und Zeit, außer in ihren Realisierungen und ihrer Koordination als Erinnerungsspuren, und ist durch eine ‚Abwesenheit des Subjekts‘ charakterisiert. Die sozialen Systeme, in denen Struktur rekursiv einbegriffen ist, umfassen demgegenüber die situierten Aktivitäten handelnder Menschen, die über Raum und Zeit reproduziert werden. Die Strukturierung sozialer Systeme zu analysieren bedeutet, zu untersuchen, wie diese in Interaktionszusammenhängen produziert und reproduziert werden.⁸

Indem Rimini Protokoll Strukturen, Räume und Formatierungen der außertheatralen Wirklichkeit im Rahmen des Theaters de- und rekontextualisieren, machen sie soziale Ordnungen und Hierarchien nicht nur sichtbar, sondern nutzen

6 Signifikantes Zeichen dafür ist nicht zuletzt der sich öffnende und wieder schließende Vorhang im Theater, der das Ereignis als raum-zeitliche Sequenz markiert.

7 Giddens 1997: 77.

8 Giddens 1997: 77.

das Theater als „Interaktionszusammenhang“ – dem Giddens eine besondere Bedeutung als „gemeinsame Anwesenheit“ oder „Kopräsenz“ zuschreibt. Sie greifen also bewusst auf Muster sozialer Ordnungen zu, um verändernd in sie einzugreifen. Oft lösen sie dabei die räumlich-funktionale Trennung zum „Publikum“ hin samt ihrer Dichotomien auf und ersetzen sie durch interaktive Beziehungs- oder Beteiligungsmodelle. „Struktur“ entzieht sich Giddens zufolge erst einmal der „Kontrolle eines jeden individuellen Akteurs“⁹ und tendiert dazu, Machtverhältnisse zu reproduzieren. Dennoch ist sie nicht einfach mit „Zwang“ gleichzusetzen: „Sie schränkt Handeln nicht nur ein, sondern ermöglicht es auch.“¹⁰ Das lässt sich nicht nur „mit Blick auf die Inszenierung des sozialen Alltags“¹¹ konstatieren, sondern in besonderer Weise für das Theater als Medium und Institution gleichermaßen.

Als „strategisch situierte Akteure“ (Giddens) re-inszenieren Rimini Protokoll Inszenierungen des sozialen Alltags im künstlerischen Rahmen und blenden dergestalt das Theater und die außentheatrale Wirklichkeit ineinander. Das Ergebnis ist ein wechselseitiger Verfremdungseffekt, der Anschlüsse an Bertolt Brechts Überlegungen zur Verfremdung im Theater nahelegt: Verfremdung nicht allein verstanden als Vermeidung von künstlerischen Strategien der Illusionierung und Einfühlung eines Publikums, sondern als Funktionsbestimmung des Theaters: „Gezeigt werden soll die Veränderbarkeit des Zusammenlebens der Menschen (und damit die Veränderbarkeit des Menschen selbst).“¹² Denn, so heißt es später im *Kleinen Organon*: „Das lange nicht Geänderte nämlich scheint unänderbar. Allenthalben treffen wir auf etwas, das zu selbstverständlich ist, als daß wir uns bemühen müßten, es zu verstehen.“¹³ Auf den materialistischen wie naturalisierenden Effekt seiner „Theorie der Strukturierung“ als Praxis von Produktion und Reproduktion von Handlungsnormen verweist auch Anthony Giddens explizit:

Die Verdinglichung sozialer Beziehungen bzw. die Naturalisierung historisch kontingenter Umstände und Ergebnisse menschlichen Handelns in entsprechenden Diskursen ist eine der Hauptdimensionen der Ideologie im gesellschaftlichen Leben.¹⁴

In diesem Sinne könnte man das Theater als „ideologische Anstalt“ sui generis bezeichnen, dem es als darstellende Kunstform – insofern sie sich selbstkritisch

9 Giddens 1997: 78.

10 Giddens 1997: 78.

11 Giddens 1997: 78.

12 Brecht 1967: 681.

13 Brecht 1967: 681.

14 Giddens 1997: 78.

zu ihren eigenen ästhetischen Formen und Formatierungen verhalten will – nicht nur um fiktive, dargestellte Bilder von Menschen, um ihre Repräsentationen, sondern auch um darstellende Menschen als soziale Wesen gehen muss. Partizipatorische Projekte, Interaktionsmodelle – der Auftritt von „Welt“ in den Inszenierungen von Rimini Protokoll – aktualisieren dergestalt ein altes Demokratieversprechen. Dabei zielt Rimini Protokolls Ästhetik nicht auf die Originalität eines individuellen künstlerischen Ausdrucks ab. Auch wenn gesellschaftliche Diskurse, Profile und Muster über individuelle Biografien fassbar abgebildet werden, geht es im Kern um die „Dualität der Struktur“, um relationale Dramaturgien und überindividuelle Abweichungsgrade von Erwartungs- und Handlungsnormen – weshalb der/die Einzelne im funktionalen, relationalen Gefüge der theatralen Ästhetik bis zu einem gewissen Grad als Darsteller:in auch ersetzbar ist. Als Format betrachtet ist das Protokoll eine Textsorte, die zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit vermittelt und stilistisch in diesem Spannungsfeld changiert. Im (außen-)politischen Gebrauch des Wortes hat ein Protokoll die Aufgabe, die Atmosphäre und den Rahmen für die Politik zu schaffen.¹⁵ Beide Bedeutungen und Bedeutungsfelder sind für die Arbeiten von Rimini Protokoll konstitutiv. Das Protokollarische durchzieht auch die „Darstellungspraxis des Sich-Zeigens“ aufseiten der Akteur:innen, wie der Theaterwissenschaftler Jens Roselt analysiert: „Dass den Darstellern durch den formalen Rahmen der Inszenierung immer wieder die Möglichkeit zur Selbstdistanzierung gegeben wird, zeichnet die Arbeit von Rimini Protokoll aus.“¹⁶ Denn „Schauspielen ist ethisches und ästhetisches Handeln zugleich.“¹⁷ Gleichzeitig zielt die Hybridisierung der Unterscheidung zwischen darstellender Mensch vs. dargestellte Figur nicht auf ein „Authentisches“ oder „Natürliches“ ab, das im Gegensatz zu einem „Künstlichen“ verstanden werden sollte. Eher fordert die Arbeit von Rimini Protokoll ein grundlegend anderes (Selbst-)Verständnis von Kunst heraus, das den Fokus auf Theorien und Praxis der Strukturierung von Welt und Gesellschaft lenkt. Folgt man Jacques Rancières Verständnis vom Politischen (in) der Kunst, so besteht sie genau in dieser Re-Strukturierung von Zeit und Raum:

Kunst ist weder politisch aufgrund der Botschaften, die sie überbringt, noch aufgrund der Art und Weise wie sie soziale Strukturen, politische Konflikte oder soziale, ethische oder sexuelle Identitäten darstellt. Kunst ist in erster Linie dadurch politisch, dass sie ein raum-zeitliches Sensorium schafft, durch das bestimmte Weisen des

15 Auswärtiges Amt 2023.

16 Roselt 2012: 61.

17 Roselt 2012: 63.

Zusammen- oder Getrenntseins, des Innen- oder Außen-, Gegenüber- oder In-der-Mitte-Seins festgelegt werden. [...] Sie ist eine spezifische Form der Sichtbarkeit, eine Veränderung der Beziehungen zwischen den Formen des Sinnlichen und den Regimen der Bedeutugszuweisung, zwischen unterschiedlichen Geschwindigkeiten, aber auch und vor allem zwischen den Formen der Gemeinsamkeit oder der Einsamkeit.¹⁸

C: Statistische Kettenreaktion: 100 % Berlin

MASSE: Während den Recherchen zu 100 % Stadt besuchen wir Orte, wo einhundert Menschen beisammen sind, um uns eine Menge Menschen vor Augen zu führen, bevor einhundert Menschen zur Probe kommen: Nach einem Chor und nach Sportveranstaltungen gelangen wir so auch zu einer Einheit der Bundeswehr in der Kaserne Tegel. Sie trainiert dort seit Monaten für den Zapfenstreich. Bei jeder Bewegung werden die hundert Menschen synchronisiert, präzisiert, angeglichen, homogenisiert. 100 % Stadt ist genau das Gegenteil: Eine Multiplikation der Subjektive. Jeder Mensch ein Chaos. Und das hundert Mal.¹⁹

Am 1. Februar 2008 wurde *100 % Berlin. Eine statistische Kettenreaktion* zum 100. Jubiläum des Hebbel Theaters uraufgeführt – als Teil eines umfassenderen Jubiläumsprogramms konzipiert und realisiert, wie sich Helgard Haug im Gespräch erinnert.²⁰

Unsere erste Vision war, dass wir das Hebbel-Theater zu seinem 100. Jubiläum für die Stadt öffnen. Von der Idee kamen wir auf die 100 Menschen, die diese Stadt repräsentieren – und damit natürlich zur zentralen Frage: Wer ist das? Nach welchen Kriterien wählen wir aus? Wie und wodurch repräsentieren sie die Stadt? So sind wir bei Statistik und Demografie gelandet. Wir wollten die Menschen aber nicht aus der Vogelperspektive einzeln aussuchen, sondern versuchen, dass sie sich selber in eine Kettenreaktion bringen: Der Gedanke war, dass sich immer drei Leute kennen und über irgendetwas miteinander verbunden sein sollen.²¹

Deshalb hatten Rimini Protokoll zu Beginn des Projekts nur eine einzige Person unmittelbar und selbst gecastet: Den Statistiker Thomas Gerlach, da-

18 Rancière 2008: 77.

19 Rimini Protokoll/Birgfeld 2012: 72.

20 Die Uraufführung fand mit u. a. prominenter Besetzung aus der Berliner Politik in der Rolle des Publikums statt.

21 Haug im Interview vom 23.11.2023.

mals 51 Jahre alt, Erhebungsbeauftragter für den Mikrozensus, der größten jährlichen Haushaltsbefragung der amtlichen Statistik in Deutschland.²² Mit entsprechendem zeitlichen Vorlauf löste Gerlach die „statistische Kettenreaktion“ aus, das spezifische Beteiligungsmodell, bei dem eine Person jeweils eine weitere vorschlägt – allerdings im Rahmen des statistisch erforderlichen Merkmal-Sets, was zu Beginn des Prozesses natürlich sehr einfach war, mit zunehmender Teilnehmer:innenzahl entsprechend schwieriger wurde.²³ Als „Stichprobe“ vertraten die 100 Beteiligten auf der Bühne schließlich den repräsentativen Querschnitt der „Grundgesamtheit“ der Berliner Bevölkerung nach den Merkmalen Alter, Geschlecht, Familienstand, Nationalität und Wohnbezirk. Zusätzlich wurde das Auswahlverfahren begleitet von der künstlerischen Leitung und einem Castingteam, die nach „weichen Kriterien“ die Kettenreaktion korrigierend steuerten: Vorherige Bühnenerfahrung ist bei Beteiligten der Projekte von Rimini Protokoll generell eher unerwünscht. Darüber hinaus:

gibt es halt nur einen bestimmten Prozentsatz linker Pädagog:innen im Bevölkerungsanteil. Die können gerne auf die Bühne. Und wir können auch gerne einen Schauspieler auf der Bühne haben oder eine Schauspielerin. Aber um die Verhältnismäßigkeit korrekt abzubilden und die Gesellschaft so spannend darzustellen, wie sie ist, braucht es auch Automechaniker und Feuerwehrleute und Ärzte.²⁴

Auch die Aufführung selbst beginnt mit dem Statistiker Thomas Gerlach, der als Erstes die Drehbühne im Hebbel Theater betritt, um sich und seine Arbeit vorzustellen, dem Publikum grundlegende Informationen zum Mikrozensus zu geben und es in die Versuchsanordnung des Projekts einzuführen.

Ich bin nicht nur Erhebungsbeauftragter sondern repräsentiere auch selbst ein 3,4 Millionstel der Einwohner Berlins, das entspricht 0,000029 %. [...] Das heißt: ich stehe heute Abend für 34.000 Berliner. [...] 46 % der Berliner sind zum Beispiel ledig, 39 %

22 Die Befragung wird seit 1957 von den Statistischen Ämtern des Bundes und der Länder gemeinschaftlich durchgeführt und mittlerweile EU-weit koordiniert. Mit Informationen zu Familie und Lebenspartnerschaft, Haushalten, Arbeitsmarkt und Erwerbstätigkeit, Beruf, Ausbildung und Migration hat sich der Mikrozensus zu einer wichtigen Datenquelle entwickelt. Genutzt werden die Statistiken von Verantwortlichen aus Parlamenten und Verwaltung, von der Wissenschaft, den Medien wie auch der breiten Öffentlichkeit. Alle Mitgliedsstaaten der Europäischen Union (EU) sind gesetzlich dazu verpflichtet, bestimmte Informationen einheitlich zu erheben. Dadurch sind Ergebnisse international vergleichbar.

23 Respektive praktisch nicht durchführbar: Zuletzt wurde das Casting-Verfahren um eine „Kaltakquise“ (Helgard Haug) ergänzt: Der Besuch von Jugendclubs und Seniorenheimen sowie eine Annonce in der *Berliner Morgenpost* führten letztlich zum Ziel.

24 Haug im Interview vom 23.11.2023.

verheiratet, 6 % verwitwet, 9 % geschieden. Also brauchten wir für unsere Stichprobe 46 Ledige, 39 Verheiratete, 6 Verwitwete und 9 Geschiedene.²⁵

Seinem Auftritt folgen 99 weitere Repräsentant:innen der Stadt Berlin, die sich einzeln und mit einer Requisite ihrer Wahl vorstellen – manche erzählen eine kurze Geschichte zu ihrem Accessoire. Danach stellen die versammelten Durchschnittsberliner:innen einen typisierten 24-Stunden-Rhythmus ihres Lebens auf der Bühne pantomimisch nach: individuelle Abläufe im Stundentakt, gespiegelt im Tableau des Kollektivs. Die hauptsächliche Aufgabe der gecasteten Einhundert liegt aber darin, im Verlauf der Aufführung Fragen zu beantworten und Stellung zu beziehen zu Aussagen, die manchmal von Einzelnen am Mikrophon vorgetragen, oft dagegen (auch) für das Publikum sichtbar auf die hintere Bühnenwand projiziert werden: Allgemeinere Fragen zu Lebens- oder Arbeitsbedingungen, aber auch zu Marginalisierungserfahrungen, Schulden, Träumen oder Vorurteilen. Das Bühnen-Setting bewirkt, dass die Antworten/Stellungnahmen in die Nähe eines semi-öffentlichen Bekenntnisses rücken – die Frage nach möglichen Suizidgedanken wirkt beispielsweise besonders intim und vulnerabel, andere Aussagen lässt der situative Kontext besonders drastisch erscheinen:

Wir waren schon einmal in Haft.

Wir sind schon einmal mit dem Tod konfrontiert worden.

Wir schwebten schon einmal in Lebensgefahr.

[...]

Wir würden töten, um unsere Familie zu verteidigen.

Wir würden töten, um unseren Staat zu verteidigen.

Generell visualisiert die Gruppe ihre Zustimmung oder Ablehnung durch ihre räumliche An- und Zuordnung: beispielsweise aufseiten sichtbarer Schilder „Ich“ versus „Ich nicht“. Dabei stehen die Einzelnen im wahrsten Sinne zu ihren Meinungen und visualisieren ihren „Standpunkt“ im konkreten raumzeitlichen Gefüge: Sie ver-orten sich im buchstäblichen Sinne des Wortes. Mascha Mazur und Marc Jungreithmeier (Bühnenbild) haben die Drehbühne grün verkleidet und filmen die Vorgänge im Raum aus der Vogelperspektive ab. Dadurch wird der farblich unterlegte Kreis simultan auf den Bühnenhintergrund projiziert, so dass sich auf der dort positionierten Leinwand eine fast diagrammatische Abbildung der Menschen im Raum ergibt: Das analoge Bühnen-Setting wird als zweidimensionale Oberfläche in Form von Kreis- oder Tortendiagrammen visualisiert und dergestalt abstrahiert. So überblendet wie kontrastiert das

25 Zitat aus dem Script der Aufführung *100 % Berlin*, 2008.

Bühnenbild die analoge, realphysische Präsenz individueller Menschen mit der Idee ihrer numerischen Existenz als statistische Einheit und Menge.²⁶

Dabei wecken die dynamischen Menschen-Tableaus auf der Bühne in ihren Gruppierungen und Re-Gruppierungen die Assoziationen eines Schwarms, einer menschlichen Skulptur oder einer sozialen Plastik. Es entstehen flüchtige, sich permanent neuformierende und anders zusammengesetzte Gruppenbilder als Momentaufnahmen von Zugehörigkeit, die aus übereinstimmenden und abweichenden Meinungsbildern entstehen. Dergestalt entwirft *100 % Berlin* das ortsspezifische Bild einer Stadtgesellschaft, bildet ihre sozio-ökonomischen Lagen und Bedürfnisse, ihre Meinungen, Probleme und Konflikte ab.

D: Die Struktur der Statistik

Das Wort ‚Statistik‘, vormals auch „Sammelforschung“ genannt, ist ein Lehnwort aus dem Lateinischen, wo ‚statisticum‘ „den Staat betreffend“ bedeutet. Entsprechend bezeichnete die im Jahr 1749 offiziell eingeführte deutsche Statistik die „Lehre von den Daten über den Staat“. Vielfältige Arten von Volkszählungen und Erhebungen sind allerdings bereits aus vorchristlicher Zeit dokumentiert: Ihre Ergebnisse wurden jedoch nicht veröffentlicht, sondern galten als Geheimwissen von Staaten und ihren Machthabern – stellten also den konstitutiven Teil einer realpolitischen Machtasymmetrie dar.

Im heutigen Sprachgebrauch fasst Statistik allgemein diverse Methoden zum Umgang mit quantitativen Informationen zusammen. Dabei stellt sie eine systematische Verbindung zwischen Empirie und Theorie her und findet als Hilfswissenschaft und Methode interdisziplinär breite Anwendung. War bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Bedeutung von Zahlen, das Numerische als Instrument zum Verständnis von „Welt“ durch ordnende, selektierende Kategorien immens gestiegen – David Beer spricht in seinem historisierenden Versuch zur Geschichte von „Big Data“ von einer „avalanche of numbers“ oder ihrer „explosion“²⁷ –, gibt es im Verlauf des 20. Jahrhunderts wahrscheinlich keine ‚Erfindung‘, die vergleichbar intersektoral, interdisziplinär und international Verbreitung und Akzeptanz als (vermeintlich) faktische Grundlage für Erkenntnis gewonnen hätte – und dergestalt als Basis wirtschaftlicher, politischer, medizinischer oder sozialer Zukunftsprognosen dient.²⁸

26 Mithilfe verschiedenfarbiger Tafeln werden im Verlauf der Aufführung auch visuell differenziertere Meinungsbilder produziert oder heikle Fragen im Dunkeln durch das Leuchten mit Taschenlampen beantwortet.

27 Beer 2016.

28 Vgl. auch Porter 2020.

Um auf Menschen als statistische Einheiten zugreifen zu können, muss jeder Erhebung eine reduktionistische Operation vorausgehen, die diese Menschen nach spezifischen Merkmalkategorien numerisch einordnet und gruppiert. Deshalb besteht ein Effekt der Statistik in der Objektivierung der Erscheinungsform von Aussagen und Zusammenhängen. Sie fügt Menschen, Meinungen, Zusammenhänge – die Empirie – in ein vorab definiertes und konstruiertes Schema, das die tatsächliche Komplexität einer hybriden Realität zugunsten ihrer Anschaulichkeit reduziert: So erscheinen unscharfe verbale Aussagen präziser, Abweichungen werden quantifizierbar. Eine Statistik bildet ein Singuläres immer in einem relationalen, vorstrukturierten Gefüge ab, aus dem Graustufen und Relativierungen geligt sind.

Auf der Bühne übersetzt Rimini Protokolls Versuchsanordnung die Statistik – und den Prozess demokratischer Meinungsbildung – nun als theatrales Spannungsfeld und stellt die „Dualität der Struktur“ aus: Einerseits werden die Darsteller:innen nach statistischen Vorgaben gecastet, andererseits bildet sich die Stichprobe nach dem Prinzip einer sich selbst regulierenden Kettenreaktion durch die Akteur:innen. Die theatrale Form, der die soziale Ordnung auf der Bühne folgt, organisiert sich im Hinblick auf ihre Abstraktion als Graphen oder Kreisdiagramme auf dem Screen, während sich die Akteur:innen auf der Bühne (meistens) in der Zwangslage befinden, eine Entscheidung für einen faktischen Standpunkt treffen zu müssen, der einem binären Ja/Nein- oder Ich/Ich-nicht-Schema folgt. Gleichzeitig dekonstruiert die Inszenierung das Statistische, indem sie die statistische Operation – ihre Struktur und Strukturierung – wiederholt unter der Maßgabe, die menschliche Stichprobe auf der Bühne gleichzeitig in all ihrer Vielfalt und Unbestimmtheit als singuläre, nicht reduzierbare Existenzen auszuweisen. Zudem spielt die Aufführung immer wieder ganz offen mit der Möglichkeit, dass die Aussagen der Darsteller:innen auf der Bühne nur „Theater“ sind – eine Performanz in der Bühnenrealität oder eine strategische Selbstrepräsentation der Akteur:innen –, keine Tatsache, geschweige denn eine Wahrheit.

E: Data Visualization

Mit ihrem statistischen Theater – oder dem Theater der Statistik – verorten sich Rimini Protokoll gleichzeitig auf überraschende Art und Weise im ästhetischen, künstlerischen und medientheoretischen Kontext von Data Visualization – einer zuvorderst außerkünstlerischen Praxis, die seit Beginn des 21. Jahrhunderts vor dem Hintergrund der globalen Digitalisierung von Lebens- und Arbeitswelten zunehmend Bedeutung gewonnen hat. Dabei unterschied der Medientheore-

tiker und Künstler Lev Manovich bereits 2002 die Begriffe „visualization“ – „for the situations when quantified data which by itself is not visual [...] is transformed into a visual representation“²⁹ – vom Konzept des „mapping“, das zwar eng mit der „visualization“, der „Sichtbarmachung“ verbunden ist, aber die Transformation eines Inhalts von einer Repräsentation in eine andere meint, und betont die politische Dimension des „mapping“ in der kulturellen Sphäre des Computers:

Who has the power to decide what kind of mapping to use, what dimensions are selected; what kind of interface is provided for the user – these new questions about data mapping are now as important as more traditional questions about the politics of media representation by now well rehearsed in cultural criticism (who is represented and how, who is omitted). More precisely, these new questions around the politics of quantified data representation run parallel to the questions about the content of the iconic and narrative media representations.³⁰

Manovich ordnet die künstlerische Arbeit im Kontext von Data Visualization auch historisch ein: „And if modernism reduced the particular to its Platonic schemas [...] data visualization is engaged in a similar reduction as it allows us to see patterns and structures behind the vast and seemingly random data sets.“³¹ In diesem Sinne kann Data Visualization ebenfalls als neue Form der Abstraktion verstanden werden. Doch während die Abstraktion der Moderne in einem speziellen Sinne auch als „anti-visual“ bezeichnet werden kann – „reducing the diversity of familiar everyday visual experience to highly minimal and repetitive structures“ –, verfährt Data Visualization Manovich zufolge genau entgegengesetzt: „data visualization moves from the concrete to the abstract, and then again to the concrete. The quantitative data is reduced to its patterns and structures that are then exploded into many rich and concrete visual images.“³²

Verortet man *100 % Berlin* im künstlerischen Feld von Data Visualization, wird deutlich, dass die Aufführung einen komplexen, hybriden Verweis- und Repräsentationszusammenhang im Spannungsfeld zwischen dem Konkreten und Abstrakten erzeugt, zwischen der „Sichtbarmachung“ von Inhalten und Formen des „mapping“. Bereits die Idee, Statistik und Data Visualization im Medium Theater zu verhandeln, konfrontiert die Abstraktion vom Menschen und seine Repräsentationen mit ihrem unhintergebar konkreten Referenz-

29 Manovich 2002: 2.

30 Manovich 2002: 3.

31 Manovich 2002: 3.

32 Manovich 2002: 7.

punkt: analogen, kopräsenten und singulären Darsteller:innen. Damit trifft auf *100 % Berlin* auch zu, was Manovich über künstlerische Verfahren der Data Visualization im Kontext der Kunst- und Kulturgeschichte schreibt:

This promise makes data mapping into the exact opposite of the Romantic art concerned with the sublime. In contrast, data visualization art is concerned with the anti-sublime. If Romantic artists thought of certain phenomena and effects as unrepresentable, as something which goes beyond the limits of human senses and reason, data visualization artists aim at precisely the opposite: to map such phenomena into a representation whose scale is comparable to the scales of human perception and cognition.³³

Auch Rimini Protokolls Data Visualization arbeitet konsequent mit dem „anti-sublime“. Schon insofern stellt sie die professionellen, ursprünglich aus feudalen Strukturen und bürgerlichen Ideologien stammenden Normen und Ästhetiken der Institution Theater auch als Interface in Frage – als Schnittstelle der Kommunikation zwischen den Beteiligten auf und vor der Bühne. *100 % Berlin* verhandelt im Interaktionszusammenhang Theater modellhaft den gesellschaftlichen Prozess demokratischer Meinungsbildung in einem repräsentativen, anti-klassistisch konzipierten Format. Doch während Data Visualization (als Kunstform) in der digitalen, globalisierten Sphäre des Internets (theoretisch) ortsflexibel neue Zugänge und Repräsentationen generieren kann, hat sich die Aufführung *100 % Berlin* eher absichtslos zum „Tourenden Format“ *100 % Stadt* entwickelt.

F: Theater als Sichtbarkeitsmaschine: Format und Szenarium

TOURENDES FORMAT – Ein Gegenmodell zu Gastspielturneen mit aufwendigem Bühnenbildtransport und reisendem Ensemble. [...] Nach den Aufführungen von *100 % Berlin* ruhte das Projekt ein Jahr [...], bis die Wiener Festwochen die Überzeugungsarbeit leisteten, dass *100 % Berlin* das strukturelle Werkzeug liefern konnte für die performative Selbstbefragung anderer Städte.³⁴

In Rimini Protokolls eigener Definition des tourenden Formats, für das sie beispielhaft auf *100 % Berlin* Bezug nehmen, scheint die Unterscheidung zwischen der konkreten, ortsspezifisch erarbeiteten und realisierten Aufführung und

33 Manovich 2002: 8.

34 Rimini Protokoll/Birgfeld 2012: 139.

ihrem modellhaften Charakter als Format auf – als „strukturelles Werkzeug“, das in andere raum-zeitliche Kontexte übertragen werden kann und in entscheidenden Merkmalen äquivalente Ereignisse generiert.

Am Anfang, als wir das Stück entwickelt haben, erschien uns das viel zu aufwendig, um es zu wiederholen. Diese ganze Recherchearbeit. Und wie viel Zeit verbringt man mit 100 Menschen? Wie oft kann man so etwas machen? Aber mit der Zeit und den Wiederholungen auch an anderen Orten, war irgendwann dieses Stück da – ein relativ schematisches Konstrukt, eines, das wir auffüllen mit Inhalten. Wir machen noch immer kleine Abenteuer oder finden etwas Neues, aber im Grunde kann man das mittlerweile in zweieinhalb Wochen auf die Beine stellen.³⁵

Um die Differenz zwischen dem „schematischen Konstrukt“ *100 % Stadt* und seinen konkreten, ortsspezifischen Lokalisationen zu fassen, möchte ich im Folgenden den Begriff des Formats von dem des Szenariums abgrenzen.³⁶

Als Entlehnung aus dem lateinischen ‚formatum‘ für „das Geformte“, „In-Form-Gebrachte“ ist das Format vor allem im medienwissenschaftlichen und -industriellen Kontext ein gängiger Begriff, obwohl ihm eine kategoriale Unschärfe in Abgrenzung zu Begriffen wie ‚Form‘, ‚Genre‘, ‚Medium‘, ‚Interface‘ zu eigen ist. Nicht zuletzt Rimini Protokoll selbst haben entscheidend dazu beigetragen, diesen Begriff im Bereich der Darstellenden Künste zu etablieren und ihn zu verfestigen. Dem Medienwissenschaftler Axel Volmar zufolge bildet die Formatierung von Sendekonzepten „die wesentliche Grundlage für ihre Warenförmigkeit und Handelbarkeit.“³⁷ Entscheidend für die Begriffsbestimmung an dieser Stelle ist,

dass die Entstehung von Formaten auf Strategien der Formatierung von Medienprodukten zurückgeht, die nicht primär auf die Binnenstrukturierung medialer Texte zielen, sondern durch die Festlegung elementarer Parameter, etwa im Hinblick auf Größe oder materielle Qualität, außerhalb der jeweiligen medialen Texte liegenden Zwecken dienen.³⁸

Formate besitzen also einen im Wesentlichen präfigurativen Charakter, der einer strukturierten, ausdifferenzierten Spiel- und Versuchsanordnung gleicht und die

35 Haug im Interview vom 23.11.2023. Damit meint Haug die szenische Entwicklung der Aufführung im Probenprozess mit den Beteiligten, nicht die aufwendige Recherche und Vorarbeit.

36 Dabei bleiben sowohl die Begriffsbestimmung als auch ihre Unterscheidung stark verkürzt.

37 Volmar 2020: 19.

38 Volmar 2020: 21.

ästhetischen Qualitäten von Medien ebenso entscheidend prägt wie „praktische, wirtschaftliche und juristische Aspekte ihrer Produktion, Distribution und Rezeption.“³⁹

Strategien der Formatierung richten sich auf die Lösung kommunikativer, hauptsächlich aber kooperativer Probleme, weshalb Formate als Mittel zur Etablierung, Steuerung und Stabilisierung von Kooperationsverhältnissen und mithin [...] als „Medien der Kooperation“ verstanden werden können.⁴⁰

Mit dem Begriff des ‚Formats‘ verwandt und in einigen Merkmalskategorien sich mit ihm überschneidend ist der Begriff ‚Szenarium‘, dessen Geschichte der Theaterwissenschaftler Andreas Wolfsteiner erforscht und entwickelt hat. Meinte der Begriff ursprünglich den ausgestatteten Bühnenraum, gewinnt er ab 1820 im Zuge von Verwaltungsinnovationen der Institution Theater eine völlig neue Bedeutung für die organisationalen wie ästhetischen Voraussetzungen der Darstellenden Kunst. Das ursprünglich als Zettel oder in Buchform erstellte – oder gut sichtbar auf der Hinterbühne ausgehängte – tabellarische Formblatt wird Wolfsteiner zufolge zum wesentlichen Mittel theatraler Gestaltung.

Das Szenarium verzeichnet all das geprobte Wissen und stellt es als Handlung für die Aufführung zur Verfügung. Es ist ein repetitives Verlaufsprotokoll der Dinge und Bewegungen, wie es im Anschluss an eine beliebige Gremiensitzung angefertigt wird, um darauf zurückgreifen zu können.⁴¹

Wolfsteiner beschreibt, wie das Szenarium – ein formales Kommunikationspapier in Form eines Protokolls – zum zentralen Moment inszenatorischer Arbeit aufsteigt, das sich zum einen aus der zivilen Administration ableitet, andererseits eine enge (historische) Verbindung zu militärischen Planungsstäben besitzt.

In jedem Fall aber ist die Aufführung als eine gesellschaftliche Praxis des Entwerfens und Durchspielens von möglichen und machbaren Abläufen anzusehen, die als sehr konkrete Planungsleistung zwischen Ästhetiken, Choreographien, Dramaturgien, Moden, Stilen und Logistiken changiert.⁴²

Etwas verkürzt dargestellt könnte man die internationale Theaterarbeit von Rimini Protokoll folglich als Spannungsfeld verstehen zwischen dem tourenden Format *100 % Stadt*, das als Kooperationsmedium zwischen dem Label Rimini

39 Volmar 2020: 19.

40 Volmar 2020: 27.

41 Wolfsteiner 2018: 19.

42 Wolfsteiner 2018: 24.

Protokoll und internationalen Organisationen fungiert, und der Erarbeitung einer neuen, lokalisierten Binnenstruktur: dem Szenarium einer bestimmten Stadt, das sich aus der Wechselbeziehung zwischen dem strukturellen Werkzeug, den lokalen Beteiligten und der sozio-politischen Spezifik des Ortes prozesshaft entwickelt.

Dann wird aus einer Skizze ein Porträt. Der nächste Schritt sind dann die Tableaus. Vielleicht sind das die Stufen, die man beschreiben kann. Und wie überschreiben das dann auch immer wieder die Menschen, die man tatsächlich vor Ort gecastet hat und belehren einen eines anderen oder Besseren. Es wird ja selten so, wie man es erwartet. Dafür ist das Stück ja konzipiert, dass da viele Überraschungen passieren können.⁴³

Um jedoch Formate realisieren zu können, Medien der Kooperation, die sich erst im Prozess ortsspezifisch ausgestalten, braucht es flexible, anpassungsfähige organisationale Strukturen, die sich sowohl an die Erfordernisse der beteiligten Kooperationspartner:innen als auch der jeweiligen Szenarien anpassen können.

G: Rimini - Der Apparat

LABEL – Aus einem Interview mit der *Basler Zeitung* 2007:

JOURNALISTIN: Wieso bezeichnen Sie sich selbst als Label?

WETZEL: Ein Label ist eine Plattform für verschiedene Formate.⁴⁴

Und dies ergibt allgemein den Usus, jedes Kunstwerk auf seine Eignung für den Apparat, niemals aber den Apparat auf seine Eignung für das Kunstwerk hin zu prüfen.⁴⁵ (Bertolt Brecht)

Wiederholt haben Rimini Protokoll auf den Einfluss von Bertolt Brecht auf ihre Arbeit verwiesen. Das legt schon ihre Ausbildung im Institut für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen nahe,⁴⁶ dessen prägende Figuren wie Andrzej Wirth oder Hans-Thies Lehmann eine enge Verbindung zu Brechts Theorie und Praxis gepflegt haben. Neben Überlegungen zu ästhetischen oder dramaturgischen Aspekten des Theaters – dem bereits zuvor erwähnten Verfremdungseffekt beispielsweise – knüpfen Rimini Protokolls Arbeitsweisen auch explizit an Brechts Kritik der institutionellen Voraussetzungen und Produktionsstrukturen von Theater an.

43 Haug im Gespräch vom 23.11.2023.

44 Rimini Protokoll/Birgfeld 2012: 68.

45 Brecht 1963: 101.

46 Quickert 2015: 43ff.

In diversen Schriften zum Theater bezeichnete Brecht die „alte“, bürgerliche Institution als „Apparat“ – eine hierarchische, von Kunst und Künstler:innen entfremdete Struktur, die prägenden Einfluss auf Stoffe, Dramatik und das Publikum nimmt – mithin auf jeden Aspekt des ästhetischen Gesamtzusammenhangs der Produktion, vom Schauspielstil bis zur Dekoration. Damit thematisiert Brecht (vielleicht) als Erster, dass die institutionellen Vorgaben und Rahmenbedingungen Einfluss nehmen, dass sie über ihre strukturellen Voraussetzungen den künstlerischen Prozess präfigurieren und damit auch das Ereignis. Gemeint ist eine komplexe Form von Strukturierungseinflüssen, deren Ergebnis man als institutionelle Ästhetik – oder als institutionelles Dispositiv – bezeichnen könnte.

Mit Bezug auf Brecht – und nicht ohne (Selbst-)Ironie – hat das Label Rimini Protokoll seine eigene, flexibel operierende Produktionsstruktur zur Planung, Durchführung und dem Touring ihrer vielfältigen Produktionen „Rimini Apparat“ genannt. Juristisch sowie arbeitsrechtlich als GbR ausgewiesen, hat der mittlerweile selbst institutionalisierte Apparat seit 2003 seinen Sitz in Berlin und wird durch teils langjährige, festangestellte Mitarbeiter:innen administrativ geleitet. Der Apparat re-organisiert sich für jedes neue Projekt: Er schafft für die spezifischen Bedarfe neue Arbeitsweisen, Teamzusammensetzungen, Organisationsabläufe oder sucht einen Cast für die jeweilige Produktion. Unabhängige Theaterarbeit zeichnet sich nicht zuletzt dadurch aus, dass sie erst ein Konzept entwickelt und danach organisationale Strukturen schafft, die in der Lage sind, das Konzept angemessen umzusetzen – wohingegen in Theater-Institutionen (ähnlich wie zu Bertolt Brechts Zeiten) Hierarchien, arbeitsteilige Strukturen und Verantwortlichkeiten, zeitliche Abfolgen und Rhythmen oder arbeitsrechtliche Regularien dem künstlerischen Projekt vorgängig sind und unabhängig von dessen Realisation bestehen. Hier muss sich die künstlerische Formatierung entsprechend an den gegebenen Rahmen, die institutionellen Abläufe und ihre Beschränkungen anpassen.

Rimini Protokoll entwickeln fast ausschließlich (tourende) Formate, die oft von einem langfristig etablierten Koproduktionsnetzwerk mitgetragen werden. Die Entwicklung einer Idee, ihre Ausformulierung als Konzept, Recherche und die Akquise von Fördermitteln, die Entwicklung von organisationalen und Arbeitsstrukturen oder die Proben sind integrativer Teil von künstlerischer Projektarbeit. Gerade im internationalen Kontext gehört dazu auch die möglichst reflektierte und ethisch vertretbare Platzierung einer Arbeit in einem bestimmten sozialen und (geo-)politischen Kontext. Das gilt insbesondere für das Format *100 % Stadt*, mit dem Rimini Protokoll seit der Berliner Uraufführung 2008 mittlerweile 41 ortsspezifische Porträts von internationalen Städten und

ihrer Bevölkerung generiert hat. Da Rimini Protokoll ihre Projekte nicht nur künstlerisch leiten, sondern auch selbstverantwortlich (ko-)produzieren, stehen sie auch in der Verantwortung für die Konditionen, zu denen das geschieht.

H: Aspekte von Internationalisierung und Globalisierungskritik in der freien Theaterszene

Insbesondere für die freie Theaterszene in Deutschland lässt sich im Vergleich zur Jahrtausendwende eine Zunahme ihrer Mobilität, ein Ausbau der Koproduktionsstrukturen und damit eine Internationalisierung der Theaterpraxis und Formate beobachten. Das gilt vor allem auch für Rimini Protokoll als eines der prägenden deutschen Labels, dessen Arbeit auch institutionell gefördert wird, das international viel getourt ist und durch diverse Theaterpreise einen hohen Bekanntheitsgrad besitzt. Gleichzeitig ist Internationalisierung nicht nur ein Phänomen, das die Verhältnisse zwischen unterschiedlichen Staaten oder Prozesse sprachlicher und kultureller Übersetzung im Ausland betrifft. An Berlins Bevölkerungsentwicklung lässt sich unschwer ablesen, dass das Internationale – Perspektiven und Erfahrungen also, die durch andere kulturelle Selbstverständnisse und geopolitische Perspektiven geprägt wurden – längst ein konstitutiver Bestandteil des lokalen gesellschaftlichen Zusammenlebens ist: Lag der Anteil an nicht-deutschen Einwohner:innen im Jahr 1991 noch bei 10,3 %, so beträgt er mittlerweile 24,4 % – kurz: ein Viertel der in Berlin lebenden Menschen sind Ausländer:innen.⁴⁷

Diese globalen Entwicklungen werden begleitet von diversen Krisendiskursen, die Narrative, Strukturen und Folgen von Internationalisierung aus unterschiedlichen Perspektiven – und mit unterschiedlichen Zielen – in Frage stellen. Nicht zuletzt unter dem Begriff der „Globalisierungskritik“. Dabei haben im Kontext der (freien) Theaterszene vor allem auch postkoloniale Diskurse Eingang in förderpolitische, kuratorische und künstlerische Entscheidungsprozesse gefunden: Das Anfang der Nuller Jahre noch weitgehend unhinterfragte, politisch und ökonomisch beförderte Paradigma der Internationalisierung – vor allem im Zusammenhang mit der Erweiterung und Konsolidierung der Europäischen Union – wird zunehmend von einem Bewusstsein dafür begleitet, dass der internationale Markt das globale Ungleichgewicht auch unter postkolonialen Bedingungen durch machtasymmetrische, finanzielle Ressourcen reproduziert – auch im Theater. Trotz dieser (hier nicht in Frage stehenden) Tatsache – die

47 Stichtag für die Erhebung der Einwohnerregisterstatistik war der 31.12.2013, <https://www.statistik-berlin-brandenburg.de/020-2024> (Stand: 10.06.2024).

von nationalen förderpolitischen Bedingungen und Regularien oft begünstigt wird – lohnt sich ein genauerer analytischer Blick auf die Prozesshaftigkeit von Internationalisierung – schon um die schlichte Reproduktion von statischen, stereotypen Kategorien zu vermeiden – und die daraus resultierende Polarisierung, die immer auch moralischen oder politischen Interessen folgt und ihrem Gegenstand, zumal komplexen Prozessen, niemals gerecht wird.

Nicht nur der Historiker Jürgen Osterhammel verweist darauf, dass die Suche nach den historischen Wurzeln der heutigen Globalisierung zu den „großräumigen Transaktionsnetzen zurückführt, die bereits in der frühen Neuzeit entstanden.“⁴⁸ Gerade die Entstehung von nationalstaatlichen Gefügen mit territorialen Grenzen – die vielleicht auffälligste Form des Partikularismus in der Moderne – ist ohne ein bereits vorhandenes Bewusstsein um eine mögliche Abgrenzung im inter-nationalen Diskurs nicht erklärbar: Das Nationale setzt folglich immer schon einen internationalen Referenz-Rahmen voraus, verstanden als komplexes Gefüge kultureller und sprachlicher Andersartigkeit, von dem sich das Nationale – oder Lokale – als singuläre Spezifik abgrenzen will. „Jede andere Geschichte als Weltgeschichte ist für jüngere Epochen – und gerade für das 19. Jahrhundert – nichts als ein Notbehelf.“⁴⁹

Auch der Soziologe Roland Robertson begründet bereits Ende der 1990er Jahre sein Postulat, dem Begriff der Glokalisierung⁵⁰ „einen festen Platz in der Sozialtheorie einzuräumen“, mit einer aus seiner Sicht vorherrschenden Einseitigkeit in der Betrachtungsweise:

Vieles, was bisher über Globalisierung zu hören war, ging tendenziell davon aus, daß es sich dabei um einen sich über Lokales hinwegsetzenden Prozeß handelt. [...] Diese Interpretation vernachlässigt zweierlei: zunächst die Tatsache, daß das sogenannte Lokale zu einem großen Maß auf trans- oder super-lokaler Ebene gestaltet wird. [...] Bei vielem, was als lokal bezeichnet wird, hat man es tatsächlich mit einem von verallgemeinerten Vorstellungen von Lokalität überformten Lokalen zu tun.⁵¹

Dass die Globalisierung „Heimaten“ zerstört oder ein Lokales überformt, hält Robertson für ein „sentimentales Narrativ“: „Demgegenüber möchte ich die Position vertreten – [...] daß Globalisierung die Wiederherstellung, in bestimmter

48 Osterhammel 2004: 162.

49 Osterhammel 2009: 14.

50 Dem *Oxford Dictionary of New Words* zufolge ist der Begriff ‚Glokalisierung‘ „zu einem der wichtigsten Marketing-Modeworte der frühen neunziger Jahre“ geworden. Er leitet sich aus dem japanischen Begriff ‚Dochakuka‘ ab, der ursprünglich ein landwirtschaftliches Prinzip bezeichnet, eigene Techniken an lokale Umstände anzupassen (Robertson 1998: 197).

51 Robertson 1998: 193.

Hinsicht sogar die Produktion von ‚Heimat‘, ‚Gemeinschaft‘ und ‚Lokalität‘ mit sich gebracht hat.“⁵² Dergestalt wäre das Lokale nicht Gegenspieler des Globalen, sondern ein Aspekt von Globalisierung, der sich schon allein darin manifestiert, dass zeitgenössische Entwürfe von Lokalität in globalen Begriffen formuliert werden. Robertson warnt davor, den kommunikativen und interaktiven Zusammenschluss von Kulturen einfach mit ihrer Homogenisierung gleichzusetzen, selbst wenn darunter asymmetrische Interaktionen fallen – wie es (post-)koloniale Machtverhältnisse ganz zweifellos sind – ebenso wie „dritte Kulturen“ der Vermittlung. Stattdessen plädiert Robertson dafür, die Formen auszubuchstabieren, in denen sich homogenisierende und heterogenisierende Tendenzen wechselseitig durchdringen.

Wir sollten die empirischen Fragen nicht mit den interpretativ-analytischen gleichsetzen. Im Sinne letzterer können wir zu dem Schluß kommen, daß die Form der Globalisierung heutzutage so reflexiv umgestaltet wird, daß Globalisierungsprojekte in zunehmendem Maß wesentlicher Bestandteil heutiger Globalisierung werden.⁵³

Dass das Lokale nie eine homogene Struktur, sondern vielfältig in Bezug auf Herkünfte, Sprachen, Religionen, Ethnien oder Traditionen ist, macht das Format *100 % Stadt* deutlich, indem es die Diversität der jeweiligen Stadtgesellschaft zu Beginn jeder Aufführung abbildet – und dem Publikum diese Heterogenität vor Augen führt. Die zunehmende Diversität nach Herkunft und Nationalität in der Berliner Stadtgesellschaft bildete die bislang einzige Wiederaufnahme des Formats in einer Stadt im Jahr 2020 bereits deutlich ab – die Stichprobe der Berliner:innen bei *100 % Berlin Reloaded* war nach Herkunftsfeldern weitaus diverser aufgestellt als noch zwölf Jahre zuvor bei der Uraufführung – die diverseren Erscheinungsbilder der Beteiligten und Sprachen prägten insofern auch die Ästhetik der Aufführung stärker. Zudem war sie eine halbe Stunde länger als die Uraufführung, auch weil sich das Format modular erweitert hatte und der Inszenierung überraschende, nicht absehbare oder zensierbare Momente hinzufügt: Relevant ist dabei vor allem ein interaktiver Part mit dem Publikum, das spontane Fragen stellen kann. Das verstärkt den dialogischen, partizipativen Charakter der Aufführung und ihre Funktion als Plattform für gesellschaftlich-demokratischen Austausch.

Insofern das tourende strukturelle Werkzeug *100 % Stadt* nicht einfach nur als Verknüpfung einzelner Lokalitäten, sondern als Erfindung, als Konstruktion dieses Lokalen betrachtet werden muss – zumal im seriellen Vergleich der Städte

52 Robertson 1998: 200.

53 Robertson 1998: 217.

–, bietet nicht zuletzt die Homepage des Projekts, auf der Rimini Protokoll alle bisherigen Aufführungen dokumentiert und zugänglich gemacht hat, als Zusammenschau eine konzeptuelle Rahmung, in der jede einzelne Inszenierung als Singuläres, als Lokales aufscheinen – besser: sich inszenieren und inszeniert werden kann. Die internationale Aufführungsgeschichte des tourenden Formats, die Möglichkeit, international sichtbar zu werden, hat aus Perspektive der Veranstalter:innen eine zunehmend große Rolle für eine Einladung des Projekts gespielt: „Mittlerweile hat sich die Tatsache, dass es die xte Aufführung ist, und an welchen Orten die Inszenierung schon überall stattgefunden hat, in den Vordergrund gespielt“,⁵⁴ bestätigt Haug.

Aber auch die Beteiligten und das Publikum wissen um die internationale Aufführungsgeschichte, situieren die Aufführung im Spannungsfeld zwischen einem Internationalen und Lokalen. Erst aus dem Bewusstsein dieser Differenz entsteht die lokale Spezifik, das Szenarium der Aufführung. Gleichzeitig setzt ihr Gelingen, auch verstanden als ein Making-of Demokratie, auch die Informiertheit über die Relevanz und Gültigkeit von Statistik voraus: insofern kann auch die Statistik selbst als internationalisierter Code, als Formatierung betrachtet werden, die diese internationale Kettenreaktion mit ermöglicht – die Aufführungen zueinander in Beziehung setzt, Vergleichbarkeiten und Unterschiede lesbar macht. „Oft entstehen auch witzige Momente, wenn Beteiligte aus einer Stadt als Zuschauer:innen zu Aufführungen in andere Städte kommen“,⁵⁵ berichtet Haug.

I: Das tourende Format

Doch im Kern der Einladung an Rimini Protokoll, das Format *100 % Stadt* zu realisieren, steht aufseiten der Veranstalter zumeist ein lokales gesellschaftspolitisches Anliegen:

Der zentrale Grund, weshalb du überhaupt eingeladen wirst, an dem Ort zu arbeiten, ist der Wunsch der Veranstalter:innen, ein latentes Problem in der Gesellschaft aufzugreifen. Es gab auch Einladungen von Städten, die das eher als Marketing betrachtet haben, aber meistens entsteht die Motivation aus einer Beobachtung: Hier verändert sich etwas. Wir brauchen eine Art von Spiegel, um irgendein gesellschaftliches Problem, eine Entwicklung, einen Konflikt sichtbar zu machen.⁵⁶

54 Haug im Gespräch vom 23.11.2023.

55 Haug im Gespräch vom 23.11.2023.

56 Haug im Gespräch vom 23.11.2023.

Als weltweit operierendes Label muss sich Rimini Protokoll im Kontext seiner internationalen Theaterarbeit, mit seinem Netzwerk an Koproduktionspartner:innen und Gastspielen, natürlich gleichzeitig in einer kritischen Diskurslandschaft positionieren. Einerseits existieren eher globalisierungskritische Zuschreibungen, die Rimini Protokolls tourendes Format mit ökonomisch ausgerichteten Franchise-Strategien in Verbindung bringen, andererseits muss sich ein Label, das mit deutschen Fördermitteln unterstützt wird, seiner Privilegien in einem internationalen Theater-Markt bewusst sein, der auch unter postkolonialen Bedingungen globale Ungleichheit reproduziert.

Natürlich sind wir uns bewusst, dass wir auch in Länder reisen, wo es für die dort ansässigen Künstler:innen weniger Möglichkeiten gibt. Das ist ein Problem. Wir versuchen deshalb, Vermittlungsangebote mitzubringen oder machen Workshops. Wir versuchen, Anknüpfungspunkte zu finden mit Künstler:innen vor Ort, das als kulturellen Austausch zu nutzen und unsererseits zu lernen. Touring ist bei unseren Projekten ja keine Einbahnstraße. Wir begeben uns ja auch umgekehrt in eine Abhängigkeit und müssen die Beteiligten für unsere Projekte interessieren, sonst macht niemand mit. Bei allen Problemen, die das Touren mit sich bringt: kultureller Austausch ist total wichtig. Es passiert etwas zwischen Menschen, wenn sie sich begegnen. Wir touren immer im Verständnis, dass Theater kein fertiges Produkt ist, sondern Kommunikation, die nur in einer Offenheit funktionieren kann, und mit Respekt vor dem Ort und den Menschen.⁵⁷

Obwohl das Format *100 % Stadt* mittlerweile in 41 internationalen Szenarien aufgeführt wurde, haben Rimini Protokoll die Hürden für eine Adaption ihres tourenden Formats hoch gehängt. Sie reagieren generell nur auf Einladungen, bieten das Format nicht selbsttätig als Produktion an, machen keinerlei Marketing. Ob eine Adaption ortsspezifisch überhaupt eine Aussicht darauf hat, die Stadtgesellschaft abzubilden, überprüfen Rimini Protokoll vorab mit einem umfangreichen Fragenkatalog, den die einladenden Teams und Künstlerischen Leitungen beantworten müssen.

Was in vielen Städten von offizieller Seite aus dazugehört, ist eine Diskussion über die Fragen, die wir auf der Bühne stellen wollen. In dieser Hinsicht haben sich inzwischen regelrecht strategische Spiele entwickelt, bei denen wir unseren Vorteil des fremden Blickwinkels durchaus bewusst nutzen – denn darin besteht ja der Mehrwert, den wir als auswärtige Partner:innen für den jeweiligen Ort erbringen können. Manchmal durchschaut man die politische Agenda einer Person – oder versteht das Risiko, dem sie ausgesetzt ist. Es gibt ja Beispiele, wo es für die Festivalleiter:innen oder das

57 Haug im Gespräch vom 22.02.2022.

künstlerische Team gefährlich war, 100 % einzuladen, etwa in Russland, aber auch in Tokio oder in Südkorea. Allerdings existieren auch Teile des Abends, die man überhaupt nicht zensieren kann, das Open Mic zum Beispiel.⁵⁸

Die finanziellen Ressourcen, die die koproduzierenden Veranstalter:innen für die Erarbeitung und Realisierung des Szenariums benötigen, sind ortsspezifisch zwar verschieden, aber in jedem Fall erheblich: Rimini Protokoll besteht darauf, dass alle 100 Darsteller:innen bezahlt werden und im Anschluss an das Projekt eine eigenständige Publikation entsteht, die den Beteiligten nochmal Raum gibt, sich zu repräsentieren – was im Rahmen der Aufführung kaum möglich ist, weil es nicht primär um die Biografien der Menschen auf der Bühne geht. Rimini tourt in seinem Selbstverständnis ein strukturelles Werkzeug, das insgesamt eine Vorlaufzeit von 5 Monaten benötigt, vor allem, um durch ein lokales Team alle 100 Teilnehmer:innen casten zu lassen, auf der Basis von individuellen Gesprächen (möglichst zu Hause), die aufgezeichnet, transkribiert und bei Bedarf für das Leitungsteam übersetzt werden. Auch die Entwicklung der Fragen, von denen nur ungefähr die Hälfte im Voraus festgelegt sind, kostet viel Zeit, da die andere Hälfte im Gespräch und Austausch über die lokalen Besonderheiten der Stadt und der Beteiligten erst gefunden werden muss. Dieser Entwicklungsprozess ist geprägt von der prinzipiell unkalkulierbaren Dynamik, die entsteht, wenn sich 100 Menschen aus unterschiedlichen Generationen, mit unterschiedlichen nationalen oder religiösen Hintergründen, politischen Haltungen und sozialem Status plötzlich in einem gemeinsamen Raum begegnen – und über ein gemeinsames Projekt Konflikte führen und aushalten müssen. Menschen, die sich in einer oftmals nach sozialem Status und anderen Merkmalen segregierten Wirklichkeit niemals begegnet wären – in Gesellschaften, die sich zunehmend polarisieren und in selektiven Gruppierungen (Echokammern) im digitalen Raum organisieren.

Also, ich glaube, es gibt wirklich viele Beteiligte, die ihre Teilnahme an *100 % Stadt* als ganz wichtige Erfahrung in ihrem Leben bezeichnen würden, eine Erfahrung, die etwas verändert hat. Sie haben sich gesehen gefühlt, haben Freund:innen gefunden. Dieses Gesehenwerden ist ein Schlüsselmoment.⁵⁹

58 Rimini Protokoll/Wahl 2021: 80 f.

59 Haug im Gespräch vom 23.11.2023.

J: Kettenreaktionen unter zunehmend polarisierten gesellschaftlichen Bedingungen

In Narva hatten wir von Anfang an ein anderes Konflikt- und Problembewusstsein.⁶⁰ (Helgard Haug)

Was Rimini Protokoll in allen Gesprächen betont, ist der prozesshafte Charakter ihrer Arbeit: Neue Projekte, künstlerische Strategien, Konzepte oder auch Programmatiken bauen immer auf konkreten Erfahrungen auf, die im Austausch reflektiert werden und einen Lernprozess, eine Weiterentwicklung der Arbeitsmethoden und Formate in Gang setzen – das also, was Anthony Giddens als „reflexives Monitoring“ bezeichnet. Blickt man auf Rimini Protokolls Arbeitsbiografie unter dem Aspekt der Strukturähnlichkeit von einzelnen Projekten und Formaten, wird dieses künstlerische Selbstverständnis und die Praxis auch unmittelbar deutlich.

Wie entscheidend die Struktur, die institutionellen und personellen Voraussetzungen für die Entwicklung eines ortsspezifischen Szenariums ist – und damit für die Bühnenästhetik –, kann dabei nur der Fokus auf die Spezifik der jeweiligen Probenprozesse erschließen.

Entscheidend ist die Frage, wer aus einem Castingteam welche Zugänge zu welchen Leuten hat. Je stärker sich die Gesellschaft polarisiert, umso entscheidender ist, wer dich fragt, bei so einem Projekt mitzumachen. In North Carolina beispielsweise, in den USA, ist uns deutlich aufgefallen, dass wir einen Fehler gemacht haben. Das ganze Castingteam bestand aus vier jungen, linksliberalen, kunstaffinen Frauen – das hat sich als großes Problem herausgestellt, weil die zu bestimmten konservativen Organisationen – wir hätten beispielsweise gerne Menschen aus der Rifle Association dabei gehabt – überhaupt keinen Zugang haben. Und dann funktioniert auch die Kettenreaktion nicht.⁶¹

Bereits vor Beginn des Castingprozesses muss das koproduzierende Leitungsteam eine ziemlich genaue Analyse der gesellschaftlichen Realitäten vornehmen, um das Ziel der Inszenierung, gesellschaftliche Wirklichkeiten und Verhältnisse, den Prozess politischer Meinungsbildung, auf der Bühne abzubilden, realisieren zu können.

In Südafrika haben wir das zum Beispiel besser gemacht. Da war klar: Es gibt die Weißen und die Coloured und die Black Community. Und wir hatten für jede dieser

60 Haug im Gespräch vom 23.11.2023.

61 Haug im Gespräch vom 23.11.2023. Alle weiteren Zitate in diesem Abschnitt stammen aus diesem Interview.

Gruppen eine Kontaktperson, die das Casting verantwortet hat. Insofern liefen drei voneinander unabhängige Kettenreaktionen praktisch nebeneinander.

Die bislang letzte Station der Aufführungsgeschichte, *100 % Narva* in Estland, an der Außengrenze der EU zu Russland, war gleichzeitig die bislang schwierigste. Die drittgrößte Stadt der Republik ist das Zentrum der russischsprachigen Minderheit Estlands, zu der etwa 95 % der Einwohner:innen gehören. Narva heißt auch der Grenzfluss, der seit der Unabhängigkeit Estlands 1991 und dem Beitritt zur Europäischen Union 2004 die Außengrenze der EU markiert. In seiner historisch untrennbar mit Russland verbundenen Geschichte steht Narva in einem sprachlichen und kulturellen Spannungsfeld, das sich durch die Invasion Russlands in die Ukraine weiter potenziert und polarisiert hat. Die estnische Sprache und Kultur in Narva zu fördern, ohne die russischsprachige Bevölkerung zu marginalisieren, ist für die estnische Regierung eine riesige Herausforderung. In diesem Kontext war die Frage, wer das Casting durchführt, natürlich entscheidend.

In Narva, der russischen Enklave in Estland, war von Anfang an klar: Das muss eine Person sein, die Russisch spricht und mit der russischen Community vernetzt ist. Das kann nicht jemand sein, der aus einer estnischen Perspektive, aus Tallinn, da irgendwann mal hingezogen ist. Das Castingteam ist das Aushängeschild des Projekts und der Schlüssel zu den Menschen.

Wurde auch beim Probenprozess für *100 % Voronesh* in Russland beispielsweise häufig eine Kontroverse über bestimmte Formulierungen oder Übersetzungen innerhalb des Casts, der Gruppe der Beteiligten geführt, so bestand dort immer ein Teil der Beteiligten auf der strittigen Frage, hielt sie für relevant. Insofern konnten sich Rimini Protokoll darauf beschränken, zwischen diesen Gruppierungen und den kontroversen Haltungen zu moderieren. „Es gibt immer Splittergruppen, die bestimmte Fragen und Inhalte ablehnen“, erklärt Haug dazu. Für den Probenprozess bedeutet das, manchmal in schwierige Aushandlungsprozesse zu gehen, die aber gleichzeitig den zentralen partizipatorischen Kern des Projekts bilden. Jedoch „in Narva hatten wir zum ersten Mal das Gefühl, dass die Gruppe eine Energie entwickelt, die das Projekt sprengt“, berichtet Haug weiter. Fast die gesamte Gruppe lehnte es ab, Fragen zum Krieg und ihrer Haltung zu Russland zu beantworten. „Der Cast hatte eine große Sehnsucht danach, als Gruppe auf der Bühne zu stehen, die sich einig ist“, erklärt Haug, „und alles, was diese vermeintliche Einigkeit bedroht hat, wurde als Gefahr wahrgenommen. Wir haben dagegengehalten, dass der Krieg eine Realität ist, und es uns nicht gelingen wird, diese Realität zu ignorieren.“ An diesem Punkt haben viele Beteiligte das Projekt verlassen und Rimini Protokoll musste die

Probe beenden. Am nächsten Tag wurde sie fortgesetzt mit dem Versuch, eine Lösung für diesen grundlegenden Konflikt zu finden, der das Projekt scheitern zu lassen drohte:

Es kommt Publikum aus Tallinn mit Bussen zur Aufführung, und das hat die gleiche Brille auf, die wir aufhaben. Das ist der große Elefant im Raum. Das Publikum wird Fragen zum Krieg und zu Russland stellen. Welche Möglichkeit habt ihr, dann zu antworten? – Und dann kam schnell der Vorschlag, dass sich die Menschen, die eine Frage nicht beantworten wollen, einfach umdrehen.

Der Mitschnitt von *100 % Narva* dokumentiert nun, wie sich fast die gesamte Gruppe von Menschen bei der Frage, wer möchte, dass die Ukraine den Krieg gewinnt, umdreht – vom Publikum abwendet: Es ist ein starkes theatrales Bild und ein Statement – gerade als Verweigerung.

„100 % Narva“ bewegt mich immer noch. Die Äußerungen meiner Landsleute in der Performance bleiben verstörend. Bei der Fahrt im Bus, im Kino, beim Mittagessen, beim Fernsehen. Ich kann es nicht fassen, dass meine Mitbürger sich abwenden bei der Frage, ob sie die „Spezialoperation“ in der Ukraine unterstützen. Oder dass jemand erwiderte: „Hände weg von sowjetischen Denkmälern, lasst die Geschichte in Ruhe und alles, was mit Russlands früheren Siegen zu tun hat!“⁶²

schreibt die estnische Kulturjournalistin Madli Pesti in ihrer Reportage über die Aufführung in Narva. Den tiefen Graben zwischen den Menschen in Narva und im restlichen Estland hat Rimini Protokolls Inszenierung deutlich markiert, hat ihn re-strukturiert. Und nur was sichtbar ist, kann mit gesellschafts- oder bildungspolitischen Mitteln weiter verhandelt werden. Gleichzeitig hat der Probenprozess in Narva sehr deutlich gemacht, dass gerade Menschen in polarisierten gesellschaftlichen Situationen Themen und Probleme lieber schweigend in Latenz halten wollen, als sie in offen ausgesprochene Konflikte zu verwandeln.

K: Schluss

„100 % ist der Idealfall eines politischen community theater“, beschreibt Madli Pesti ihre Erfahrung in Narva weiter.

Zu den Zielen von politischem Theater gehört, unterschiedliche Meinungen im Publikum hervortreten zu lassen, die Grenzen des allgemeinen Konsenses aufzuzeigen

62 Pesti 2023.

und sich mit wichtigen kulturellen, sozialen und politischen Konflikten zu beschäftigen. „100 % Narva“ schafft all das.⁶³

Im Rückblick auf nunmehr 16 Jahre *100 % Stadt* hat Rimini Protokoll nicht nur viele Orte in ihrer Eigenheit kennengelernt – und diese Orte umgekehrt mit sich selbst konfrontiert –, sondern kann auch auf Entwicklungen und Tendenzen im zeit- und geopolitischen Verlauf blicken: Das Format und seine Szenarien scheinen hier als gesellschaftspolitische Seismografen in Zeit und Raum zu wirken. „Angesichts der gesellschaftlichen Entwicklungen sehen wir uns immer stärker mit der Frage konfrontiert: Funktioniert *100 % Stadt* überhaupt noch?“, berichtet Helgard Haug.

In einer Gesellschaft, in der die gesellschaftlichen Gruppen so abgegrenzt, so polarisiert voneinander leben, läuft die Idee, alle gemeinsam auf eine Bühne einzuladen, an der Realität vorbei. Ab einem bestimmten Punkt der Polarisierung muss man mit dieser Idee scheitern: Es wird eine Theatershow, die nichts mit der Realität zu tun hat. Die Schönheit unseres Projekts liegt ja darin, dass wir zusammenkommen, um uns in unserer Verschiedenartigkeit zu begegnen: Es geht um unterschiedliche Meinungen. Es geht um Widersprüche. Auch um die unaufgelösten. Und darum, sie eben genau so stehenzulassen.⁶⁴

Literatur

- Auswärtiges Amt (2023). Protokoll, 04.04.2023. Abrufbar unter: <https://www.auswaertiges-amt.de/de/aamt/auswdienst/abteilungen/protokollabteilung/214980> (Stand: 10.06.2024).
- Beer, David (2016). How should we do the history of Big Data? *Big Data & Society* 3 (1). Abrufbar unter: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/2053951716646135> (Stand: 10.06.2024).
- Brecht, Bertolt (1963). Anmerkungen zur Oper ‚Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‘. In: Ders. *Versuche* 1–12. Heft 1–4. Neudr. Berlin: Aufbau, 101–107.
- Brecht, Bertolt (1967). *Kleines Organon für das Theater 1948*. In: Ders. *Gesammelte Werke*. Bd. 16. Schriften zum Theater 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 661–700.
- Dreyse, Miriam/Malzacher, Florian (Hrsg.) (2012). *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlin: Alexander Verlag.
- Giddens, Anthony (1997). *Die Konstitution der Gesellschaft: Grundzüge einer Theorie der Strukturierung*. Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag.

63 Pesti 2023.

64 Haug im Gespräch vom 23.11.2023.

- Manovich, Lev (2002). Data Visualization as New Abstraction and Anti-Sublime. Ab-rufbar unter: http://manovich.net/content/04-projects/040-data-visualisation-as-new-abstraction-and-anti-sublime/37_article_2002.pdf (Stand: 10.06.2024).
- Osterhammel, Jürgen (2004). Europamodelle und imperiale Kontexte. *Journal of Modern European History* 2, 157–182.
- Osterhammel, Jürgen (2009). *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. München: C. H. Beck.
- Pesti, Madli (2023). Estland: „Lasst die Geschichte in Ruhe und alles, was mit Russlands früheren Siegen zutun hat!“, Demografie-Performance von Rimini Protokoll „100 % Narva“ an der östlichsten Grenze der EU. In: *Theater der Zeit* 02/2023. Ab-rufbar unter: <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/text/estland-lasst-die-geschichte-in-ruhe-und-alles-was-mit-russlands-frueheren-siegen-zu-tun-hat> (Stand 10.06.2024).
- Porter, Theodor M. (2020). *The Rise of statistical thinking. 1820–1900*. Princeton: Princeton University Press.
- Quickert, Anja (2021). Die alte Frage nach einem neuen Theater. Historische Schlaglichter auf die Begriffe Institution und Klasse. In: Naumann, Matthias et al. (Hrsg.). „Hoch die internationale Solidarität!“ *Theater & Theorie, Texte & Bilder*. Berlin: Neofelis Verlag, 187–199.
- Quickert, Anja (2015). Kill Your Darlings! Streets of Berladelphia. In: Schößler, Franziska/Patrut, Iulia-Karin (Hrsg.). *Brechts Theater und seine Zukunft (= Der Deutschunterricht* 6/2015), 42–51.
- Rancière, Jacques (2008). *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin: b-books.
- Rimini Protokoll/Birgfeld, Johannes (Hrsg.) (2012). *ABCD*. Berlin: Theater der Zeit.
- Rimini Protokoll/Wahl, Christine (Hrsg.) (2021). *welt proben (= Postdramatisches Theater in Portraits* 4). Berlin: Alexander Verlag.
- Robertson, Roland (1998). Globalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit. In: Beck, Ulrich (Hrsg.). *Perspektiven der Weltgesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 192–220.
- Roselt, Jens (2012). In Erscheinung treten. Zur Darstellungspraxis des Sich-Zeigens. In: Dreyse, Miriam/Malzacher, Florian (Hrsg.). *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlin: Alexander Verlag, 46–73.
- Volmar, Axel (2020). Das Format als medienindustriell motivierte Form. Überlegungen zu einem medienkulturwissenschaftlichen Formatbegriff. In: Fahle, Oliver et al. (Hrsg.). *Medium | Format (= Zeitschrift für Medienwissenschaft* 22). Bielefeld: transcript, 19–30.
- Wolfsteiner, Andreas (2018). *Sichtbarkeitsmaschinen. Zum Umgang mit Szenarien*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.