



## Gespräch Rimini Protokoll



# Agenda: Türen öffnen

Ein Gespräch mit Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzel über Langzeiterfahrungen als Freie Gruppe, Kooperationen mit globale Erfolgsformate, künstlerische Entwicklungen und die Offenheit bis zur letzten Minute





STEFAN KAEGI, DANIEL WETZEL  
und HELGARD HAUG haben  
im Jahr 2000 das Theater-Label  
Rimini Protokoll gegründet  
und arbeiten seither in ver-  
schiedenen Konstellationen unter  
diesem Namen

© Birgit Kaulfuss

## von Rimini Protokoll dem Stadttheater,

**TH** Wie zuletzt einige Theaterkollektive, die sich noch während ihres Gießener Studiums der Angewandten Theaterwissenschaft gegründet haben, feiert auch Rimini Protokoll dieses Jahr 20. Geburtstag. Von Gruppen wie Gob Squad oder She She Pop unterscheiden Sie sich auch dadurch, dass Sie in wechselnden Konstellationen miteinander arbeiten und «Rimini Protokoll» eher als Label dient. Wie kam es zu dieser Namensgebung? Stimmt es, dass Sie um ein Haar «Herforder Quittung» geheißen hätten?

**Stefan Kaegi** Zuerst hießen wir einfach Haug/Kaegi/Wetzel, dann ganz kurz Haug/Kaegi/Ernst/Wetzel. Das war zu kompliziert für die Theater, es musste einfach ein Label her. Und da wir alle drei eigentlich Experten des Verschwindens sind – jedenfalls was die Exponiertheit auf der Bühne angeht, – war es uns auch ganz recht, unsere Eigennamen aus dem Spiel zu nehmen.

**Helgard Haug** Wobei die jeweilige Autorenschaft auch immer benannt wird. Wir verschwinden nicht völlig hinter dem Label, aber es gab das Bedürfnis nach einer gemeinsamen Dachkonstruktion, unter der sich dann verschiedene Konstellationen, Autorenschaften und Formate versammeln lassen. Die haben auch immer etwas miteinander zu tun, auch wenn die Konstellationen wechseln und auch Ergebnisse anders aussehen.

**Daniel Wetzel** Aber ganz zu Anfang gab es schon auch Druck von beispielsweise Theaterleitern, dass drei Regisseur\*innen nicht kommunizierbar seien. Selbst bei Leuten, die in der Freien Szene verortet waren, mussten wir das erst durchsetzen. Die Label-Gründung war dann ein nächster Schritt.

**TH** Jetzt wollen wir aber die Geschichte hören. Wer erzählt sie?

**Wetzel** Ich war nicht dabei, ich kann sie am besten erzählen. (*Lachen*) Am Abend, bevor entschieden sein musste, suchten wir zu viert, damals noch mit Bernd Ernst, in der Berliner Kneipe «Walden» nach diesem Namen. Als ich gehen musste, kam grad einer rein, der Gedichte verkaufte, aber wir brauchten ja kein Gedicht, sondern einen Namen. Er hat den anderen trotzdem ein Liebesgedicht verkauft. Am nächsten Tag – da war ich dann wieder dabei – gab es also einen Zettel mit einem Liebesgedicht; allen war klar, dass darin kein Name zu finden war, aber außerhalb des Zettels auch nicht. Über dem Gedicht stand «Herforder Quittung». Helgard meinte, nennen wir uns eben Herforder Quittung! Dann redeten wir so lange über Herford und Quittungen, bis wir bei Rimini und Protokoll landeten. Ein Protokoll organisiert entweder die Erinnerung oder die Gegenwart oder plant die Zukunft. Und gut klingen sollte es auch, deshalb Rimini. Das war noch frei und hat ebenfalls dreimal den gleichen Vokal.

**Kaegi** So habe ich das noch nicht gehört, aber gut! Ich mag jede Variante! Genauso stimmt's!

**TH** Hinter dem Namen Rimini Protokoll verbergen sich alle möglichen Einzel- und Gemeinschaftstäterschaften. Also Produktionen, die von Haug oder Kaegi oder Wetzel verantwortet werden, aber auch Haug/Wetzel und Haug/Kaegi usw. Gibt es auch eine Verpflichtung, dass man immer wieder zu dritt arbeiten muss?

**Kaegi** Verpflichtungen gibt es gar keine, aber es hat sich so eine Regelmäßigkeit eingestellt, dass wir ungefähr einmal pro Jahr eine gemeinsame Dreierproduktion machen.

**Haug** Es gibt auch kein Manifest. Unser Zugriff war immer ein anderer als beispielsweise der von Milo Rau, der in Gent sehr präzise formuliert, wofür er und sein Team antreten und was sein muss und soll. Wir sind stattdessen immer von einer Arbeit in die nächste gestolpert oder gesprungen.

**TH** Wie entscheidet oder entwickelt sich das, ob man zu zweit, in dieser oder jener Kombination, allein oder zu dritt unterwegs ist?

**Haug** Es gibt inhaltliche und formale Verbindungslinien, Vorlieben und Interessen, auch unterschiedliche Momente, in denen der Funke überspringt. Wir haben uns zu zweit zum Beispiel eine Zeitlang mit der Frage

beschäftigt, was wir mit großen kanonischen Texten machen könnten ...

**TH** ... beispielsweise «Wallenstein» ...

**Haug** ... genau, «Mein Kampf», «Kapital», aber auch «Breaking News», eine sehr experimentelle Arbeit, die jeden Abend völlig anders war, weil der Basistext die internationalen Nachrichten waren. Dann gibt es aber auch Einzelinteressen. Und es gibt Arbeiten, die eine große Komplexität haben wie «100%» oder «Situation Rooms», wo es einfach drei Köpfe braucht, um das denken zu können.

**Kaegi** Wenn man 20 Darsteller\*innen zu betreuen hat wie bei «Situation Rooms», mit denen man in den drei Stunden vor Dreh-Termin Absprachen treffen muss, dann braucht man drei künstlerisch entscheidungskompetente Menschen und nicht nur Assistent\*innen.

**TH** Stichwort Assistenten. Wenn man das Büro von Rimini Protokoll gegenüber dem HAU 3 betritt, dann arbeiten hier außer Ihnen noch mindestens ein halbes Dutzend Mitarbeiter\*innen.

**Kaegi** Das sind aber keine Assistenten, sondern Produktionsleiter\*innen, die die technischen und finanziellen Herausforderungen der oft komplett neuen Formate auf einen realistischen Boden bringen, logistisch organisieren, Gastspieltouren planen und vieles mehr.

**TH** Umso eindrucksvoller. Da arbeitet ein sehr hochtouriger Apparat. Mit Festangestellten?

**Haug** Ja. Einige von ihnen waren früher frei, wollten das auch bleiben, aber jetzt sind alle fest angestellt, weil es sonst Probleme mit Scheinselbstständigkeit geben könnte.

**TH** Eine der Produktionen, die weltweit immer wieder neu aufgelegt wird, ist «100% Stadt», in der der repräsentative Querschnitt einer Stadt anhand von 100 Bewohnern auf die Bühne geholt wird, die sich dann einerseits vorstellen, andererseits auf viele Fragen reagieren, die ein Stimmungsbild dieses Ortes vermitteln. Das startete vor zwölf Jahren in Berlin, Anfang des Jahres lief eine neue Version davon: «100% Berlin reloaded». Wie oft wurde das Format schon umgesetzt, und wie funktioniert so etwas?

**Wetzel** 38-mal haben wir das inzwischen gemacht. Im Moment sind wir im Dialog mit einem Team in Hong Kong, einem Team in Singapur und einem Team in Brooklyn. Das sind die drei Städte, die als nächstes im April, Mai und Juli anstehen. Eine ungewöhnliche Häufung. Es gab auch schon Jahre ohne eine Produktion oder in nur einer Stadt. Wir bieten das Stück nie an, es kommen einfach Anfragen aus den verschiedensten Richtungen.

**Haug** «100% Stadt»-Adaptionen sind immer sehr aufwendige Projekte. Die Anfragen kommen meist von Festivals oder Städten, die einen besonderen Anlass haben, also eine 600-Jahr-Feier oder ähnliches.

**Wetzel** In Philadelphia ging es den Veranstaltern darum zu zeigen, dass dort mehr Schwarze als Weiße leben: das einfach mal konkret zu erfahren, indem man es sieht. Es hängt auch immer mit den jeweils aktuellen Festivalleitungen zusammen. In Singapur beispielsweise hat sich die etwas progressivere Leitung nicht getraut, das Projekt umzusetzen, aber mit einer neuen, etwas regierungskonformerem Leitung scheint es jetzt zu gehen. Entsprechend bekomme ich jetzt Text-Nachrichten, dass sie



© Brigitt Kaulfuss

**«Es gibt auch bei uns Momente, wo wir abstimmen müssen, weil wir sonst nicht weiterkommen.»** Stefan Kaegi

sich Sorgen machen, es könnte «Troublemakers» in unserem Cast geben, die etwas sagen, womit sie nicht einverstanden sein könnten.

**Kaegi** Und in Hong Kong ist ein zentraler Punkt zu zeigen, was dort jetzt, nach den ganzen Demonstrationen, noch möglich ist. Aus China hatten wir mehrere Anfragen von Festivals, die aber schlussendlich von den kommunalen Verantwortlichen keine Genehmigung bekamen.

**TH** Wie entsteht ein Team vor Ort?

**Haug** Erst einmal klären wir mit den Veranstaltern, was wir für eine Umsetzung brauchen, erläutern das Schneeballverfahren, mit dem wir die 100 Teilnehmer\*innen finden, und die Spielregeln des Stücks. Dafür gibt es einen Reader, den wir gemeinsam durchgehen; spätestens da wird dann klar, wie aufwendig diese Produktion ist, weil es ja nicht nur darum geht, 100 Leute zu finden, die schon immer mal auf einer Bühne stehen wollten. Sondern oft gerade diejenigen zu finden, die man erst mühsam überzeugen muss, überhaupt aufzutreten. Das Casting betreut dann ein lokales Team aus zwei Leuten, die nicht unbedingt vom Theater kommen müssen; das können auch Journalisten sein oder Soziologen, die den Prozess begleiten. Sie müssen jeden einzelnen der 100 Teilnehmer\*innen treffen, das Stück erklären, ein Interview führen, ein Foto machen, Texte hochladen, damit wir den Prozess mitverfolgen und begleiten können. Eine oder einer von uns betreut dann in der Regel federführend



© Rimini Protokoll

## Gespräch Rimini Protokoll

eine Stadt und versucht zu helfen, wenn beispielsweise schon wieder jemand ausgefallen ist oder es schwer wird, Teilnehmende aus einem bestimmten Stadtteil oder in einem bestimmten Alter zu finden.

**Kaegi** Beim Ausarbeiten des Skripts, unserer Fragen, ist die Zusammenarbeit mit jemandem aus der Stadt sehr wichtig. Das sind manchmal Künstlerkollektive, Dramaturg\*innen, die uns sagen können, was dort die gerade interessanten Probleme sind. Denn es sind eben keine Gastspiele, sondern eine Spielanordnung, die jeweils neu entsteht. Der größte Teil der Kosten geht auch nicht an uns, sondern an die Leute vor Ort, die sich damit beschäftigen. Und wenn alles klappt, bekommen wir das Geschenk, dass da 100 Leute stehen, die eine repräsentative Stichprobe der lokalen Bevölkerung bilden und denen wir stellvertretend unsere Fragen an diese Stadt stellen können. Das ist jenseits des Künstlerischen auch soziologisch und anthropologisch hochinteressant.

**TH** Wird dieser Orga-Aufwand nicht irgendwann langweilig?

**Haug** Natürlich gibt es Flaute, aber die Probenzeit vor Ort ist immer spannend und intensiv, ein aufregendes Experiment mit einer Stadt, die man erst dadurch wirklich kennenlernt – so viel man sich auch schon vorher damit beschäftigt hat. Ermüdend ist eher, dass man immer wieder die ähnlichen Anweisungen geben muss: Tu dies, tu das, denk daran. Interessanterweise sind es über alle Gesellschaften und Kulturen hinweg die gleichen Dinge, auf die man hinweisen muss.

**TH** Was ist bei so viel globaler Stadtforschung Ihre Erfahrung: Gibt es mehr Ähnlichkeiten oder Unterschiede der Menschen über die Kulturen hinweg?

**Haug** Ich würde sagen, in ihrem Verhalten sind sie sich eher ähnlich, von ihren Meinungen total unterschiedlich. Zum Beispiel kommt in Berlin bei der Frage «Wer würde töten, um seine Stadt zu verteidigen?» kein einziges Ja, aber in anderen Städten stehen da zum Teil über 50 Leute. Besonders unterschiedlich sind vor allem Tabu-Themen einer Gesellschaft. Es gibt eine Szene, in der wir das Theater komplett verdunkeln und die Teilnehmer\*innen mit dem Licht einer Taschenlampe antworten. Hier können wir Fragen stellen, die im Licht nicht beantwortet würden. Da genügt es in manchen Städten schon, vorsichtig zu fragen, wer eine Person desselben Geschlechts schon mal attraktiv fand. An anderen Orten geht es um Korruptionsvorwürfe, häusliche Gewalt oder Abtreibung.

**TH** Und worin ähnelt sich das Verhalten über die Länder und Kulturen hinweg?

**Haug** Das betrifft vor allem, wie Menschen in sozialen Gemeinschaften interagieren. Nach meinem Eindruck ähneln sich die Verhaltensmuster. Es gibt ja ganz bestimmte Rollen in Gruppen, die dann besetzt werden:

die dominanten Typen, die Skeptiker, Zweifler, Meckerer, es gibt diejenigen, die ganz viel Aufmerksamkeit brauchen, Clowns, Besserwisser, aber auch ganz charmante und versponnene Leute ... Auf diese Typen trifft man in Stellenbosch/Südafrika genauso wie in Sao Paulo oder Vancouver.

**Kaegi** Diese Verhaltensähnlichkeiten kommen dem Ganzen aber sehr zugute. Wir brauchen ja in manchen Szenen Leute, die sozusagen der kritische Geist sind, und in anderen Abschnitten welche, die pünktlich am richtigen Ort sind und sagen, was verabredet wurde.

**TH** Nun haben Sie ja, abgesehen von den wechselnden Konstellationen, im Kern immer wieder miteinander zu tun. Wie hält man so ein Kleinkollektiv über 20 Jahre lebendig? Ich zitiere dazu mal Johanna Freiburg von She She Pop, die neulich in einem Interview über ihre Erfahrungen im Kollektiv gesagt hat: «Es ist zeitintensiv und emotional herausfordernd, weil man die Interessen des Einzelnen mit der Gemeinschaft zusammenbringen muss. Oft denke ich mir, wir könnten doch längst die Straße runter sein, wenn die anderen auf meinen Zug aufspringen würden. Das ist Beziehungsarbeit.» Ist das bei Rimini Protokoll auch so?

**Kaegi** Es hilft vielleicht tatsächlich manchmal, dass ich, wenn etwas wirklich nicht durchzusetzen ist bei den anderen beiden, es in der eigenen Arbeit ausprobieren kann. Und dann merke, dass es tatsächlich keine gute Idee war. *(Alle lachen)* Aber trotzdem gibt es natürlich auch bei uns Momente, wo wir abstimmen müssen, manchmal auch die Münze entscheiden lassen, weil wir sonst nicht weiterkommen. Das Bild von der Straße, die man auch einfacher hätte runtergehen können, stimmt schon. Zum Beispiel heute Morgen mussten wir ein paar Fragen für «100% Berlin reloaded» kürzen, was jeder einzelne von uns in einer Viertelstunde gemacht hätte. Gemeinsam hat es deutlich länger gedauert, aber einige der Reibungen, die dabei entstanden sind, waren wahrscheinlich doch ganz produktiv.

**Wetzel** Kollektiv ist in unserem Fall – ähnlich wie das Dokumentarische – ein Näherungsbegriff. Aber wir haben uns von vornherein abgegrenzt von einem immer noch sehr auf das Künstlergenie ausgerichteten Theaterbegriff, der in der Szene nach wie vor dominant ist. Dagegen setzen wir ein Kollektiv und Teamwork.

**Haug** Es hat auch mit Hierarchien zu tun – ob man zuarbeiten lässt, aber die finale Entscheidungsgewalt hat, oder ob man um diese Entscheidung als Gruppe ringen muss. Da gibt es dann verschiedene Methoden. Entweder man redet ganz lange und laut, oder man versucht, es zu unterwandern oder Entscheidungen auszusitzen. Eine Frage, wie man kürzt, wird am Tage der Premiere anders geführt als drei Tage vorher, wenn

MEIN KAMPF 2015



© Candy Wabz

100% STADT 2008



© David Balzer | Bildbühne



man noch vieles ausprobieren könnte und man die Spannung hält bis – idealerweise – eine bessere Idee entsteht.

**Wetzel** Der Vorteil einer Gruppe ist, man redet über etwas in der Mitte. Ich habe jetzt in Athen zwei, drei Projekte allein gemacht und wurde immer gefragt, was ich will. Das fand ich extrem anstrengend und habe auch versucht, eine Arbeitsweise aufzubauen, in der es nicht dauernd darum geht. Sondern man beobachtet, was gerade entsteht, wenn Leute mit Klang oder mit Raum arbeiten, so dass deren Ideen ebenfalls ein eigenständiger Faktor sind – und dann wird verhandelt und ausgetauscht statt angeordnet bzw. abgesegnet. Aber ich kam letztlich aus der Hierarchie nicht heraus. Und das ist bei unseren gemeinsamen Arbeiten anders. Jeder kann natürlich sagen, was er möchte, aber das muss dann zwei anderen Leuten auch noch einleuchten. Deshalb haben wir auch eigentlich aufgehört, zu dritt an szenischen Projekten zu arbeiten. Denn in der konkreten szenischen Arbeit kann es tatsächlich schwierig werden zu dritt.

**Kaegi** Eine Zeit lang haben wir auch zu dritt keine Guckkasten-Bühnenstücke mehr entwickelt. Simultanere Formate wie bei der Hamburger «Weltklimakonferenz» helfen dann sehr, dass man sich gleichzeitig nebeneinander austoben kann und doch auch verschiedene ästhetischen Vorlieben oder Humore produktiv werden.

**TH** Bestimmte Formate kehren bei Ihnen immer wieder. So gibt es die «Experten des Alltags», in denen konkrete Wirklichkeitsausschnitte mit den jeweiligen ausübenden realen Berufsmenschen aus dem sozialen Feld vorgestellt werden – Juristen, Bestattungsunternehmer, kubanische Revolutionsnachfahren –, es gibt partizipative Situationen, in denen das Publikum in inszenierte Situationen eintaucht wie «Situation Rooms», es gibt Audiowalks, in denen die Zuschauer mit Knopf im Ohr auf gezielte Entdeckungsreisen in die Realität geschickt werden. Wie aber



«Klar haben wir Ideen und formale Vorstellungen, aber grundsätzlich ist es ein offener Prozess, in dem die Protagonist\*innen sehr ernst genommen werden.» Helgard Haug

finden Sie den konkreten Stoff für das jeweils nächste Projekt?

**Kaegi** Im besten Fall haben wir ein Schlüsselerlebnis wie unsere Begegnung mit Kritischen Aktionären und sehen, wie wir das auf unsere Weise kontextualisieren und rahmen können. Daraus entstand zum Beispiel 2009 die «Hauptversammlung» – unser «unfriendly take-over» einer Aktionärsversammlung der Daimler AG in Berlin. Wir sind dann

aber noch relativ lange mit dieser Idee von einem Produzenten zum anderen gezogen, bis wir Matthias Lilienthal davon überzeugen konnten, das zu produzieren.

**Wetzel** Und wir waren schon vorher bei der Recherche zum «Kapital» auf Aktionärsversammlungen – so entsteht das eine aus dem anderen.

**TH** Abfallprodukte von alten Recherchen werden zu neuen Impulsen?

**Wetzel** Kein Abfall, sondern noch frische, offen gebliebene Fragen. Es kann auch mal länger dauern und gären. Oder es springt einem etwas an einem anderen Punkt wieder auf den Tisch und verknüpft sich neu, und dadurch ergibt sich endlich ein Zugang. Wobei man in Gesprächen mit Aktivisten wie den Kritischen Aktionären schnell den Unterschied zu unserer Arbeit entdeckt: Sie wollten von uns sozusagen theatralische Beratung, eine Erweiterung des aktivistischen Zeichenapparats, um ihre



© Barbara Braun



© Robert Schilke/Schauspiel Frankfurt

Theater heute 3/2020



## Gespräch Rimini Protokoll

jeweilige Agenda noch punktgenauer oder öffentlichkeitswirksamer vorzutragen.

**TH** Und was steht auf Ihrer Agenda?

**Haug** Vielleicht «Ins Licht rücken»? Oder «Türen öffnen» – sowohl um Leute einzuladen, als auch sie irgendwohin mitzunehmen? So war es beispielsweise bei der Hauptversammlung. Für die Aktionäre ist das ihre Welt, die sie kennen und genießen. Und wir haben Leuten, die keine Aktionäre sind und die nichts oder wenig davon wissen, einen Zugang dazu verschafft. Gegenstand könnte aber genauso eine Straßenkreuzung sein, ein Teil unserer Gesellschaft, unserer Realität. Und diese Zugänge sind anders, als wenn man selbst ein Teil dieser Realität ist. Man kann als Schöffin ins Gericht gehen oder auch nur eine Zeugenaussage machen, dann ist man selbst Teil dieser Gerichtswirklichkeit und darin verwickelt. Aber diese Räume für Leute zu öffnen, die nur kommen um zu schauen, ist anders. Man kann dabei sein und trotzdem einen distanzierteren Blick von außen einnehmen.

**TH** Das nennt man heute «immersiv».

**Haug** Wir nannten es damals «parasitäres Theater».

**TH** Ein Standardvorwurf gegen dokumentarische Theaterformen lautet, solche Stoffe seien doch besser in einer 45-minütigen Fernsehreportage aufgehoben, sauber zusammengeschnitten und mit Erklär-Kommentarstimme unterlegt.

**Kaegi** Dieser Blick von außen wird bei uns eben ermöglicht durch die Verräumlichung eines komplexen Themas, das wir auch für uns erst erfahrbar machen müssen. Und das möglichst nicht als in Text übersetzte Botschaft, sondern als unmittelbarer Erfahrungsraum. Außerdem geht es bei uns natürlich auch immer um die Liveness, beispielsweise bei «Chinchilla Arschloch, waswas». Da sitzt man als Zuschauer auf Kohlen, weil man nie sicher sein kann bei den «Tourette-Experten», ob eine Szene nicht aus dem Ruder läuft. Das gibt es im Fernsehen nicht.

**Haug** «Chinchilla» ist auch ein gutes Beispiel, wie so eine Produktion überhaupt erst mit den Teilnehmern entsteht und auf eine persönliche Begegnung zurückgeht. Daniel (Wetzel) und ich haben Christian Hempel während einer Recherche in Hamburg für unser Stück «brain projects» getroffen. Als wir ihn damals fragten, ob er sich vorstellen könnte, auf die Bühne zu gehen, hat er das vehement ausgeschlossen. Dieses Nein war für mich eine Herausforderung, und ich habe ihn immer wieder kontaktiert und nachgefragt. Schließlich haben wir uns darauf geeinigt, gemeinsam ein Hörspiel zu machen, und aus dieser Erfahrung heraus hat er den Mut gefasst, sich auf das Theaterexperiment einzulassen. Von da aus ist die Produktion weiter gewachsen. So erklärt sich aber

auch die Struktur des Stücks: Wir wollten weniger das Phänomen Tourette beleuchten, als mit Leuten, die Tourette haben, verhandeln, was es bedeutet, sich im Theater zu präsentieren. Dabei vertreten sie sich, anders als im Fernsehen, selbst auf der Bühne. Auch zwischen meinem Wunsch als Autorin/Regisseurin und dem Gegenüber, das sich selbst darstellt, muss ständig verhandelt werden.

**Wetzel** Projekte sind oft solche Gewächse. Es gibt einen sehr offenen Zugriff, der dann über Deadlines, Arbeitsblöcke, Verfügbarkeiten konkret wird und auch inhaltlich eine Eigendynamik entwickelt. Und vieles von dem, was da gedacht oder besprochen wurde, kann später an anderer Stelle wieder aufblitzen.

**TH** Wie ist «Uncanny Valley» entstanden, die Arbeit mit dem Thomas-Melle-Roboter?

**Kaegi** Das begann als Begegnung mit einem Nichtmenschen. Ich habe in einer Ausstellung in der Kunsthalle Wien einen Humanoiden gesehen, der zwar noch nicht so gut gemacht war wie unser späteres Thomas-Melle-Exemplar, der mich aber sehr verblüfft hat. Ich habe damals wirklich lange gebraucht, bis ich ganz sicher war, dass dahinter kein Mensch Puppe spielt. Dann habe ich Matthias Lilienthal angesprochen, ob das mit den Kammerspielen München irgendwie machbar wäre, weil die Tüftler, die den Roboter konstruieren wollten, erstmal große Budgets auferufen haben.

**TH** Und wie wurde Thomas Melle daraus?

**Kaegi** Als klar war, dass das Projekt realisierbar ist, stand für mich nur fest, dass ich einen sehr, sehr menschlich aussehenden Nichtmenschen auf der Bühne wollte. Dann meinte der Robotik-Ingenieur, er brauche ein Vorbild, sonst werde es nicht so realistisch. Das war für mich ein kleiner Schock, weil es meine Konzeption total verändert hat. Es musste außerdem innerhalb von zwei Wochen entschieden werden. In der Zeit habe ich mit vielen Leuten, also möglichen Vorbildern gesprochen – und jeder davon hätte ein völlig anderes Stück ergeben. Peter Brombacher und Damian Rebgetz von den Kammerspielen waren im Gespräch, die Installationskünstlerin Sophie Calle, und dann schlug Christoph Gurk drei Tage vor der Deadline Thomas Melle vor. Ich hatte zu dem Zeitpunkt noch nichts von ihm gelesen, mir dann «Welt im Rücken» vor einer Zugfahrt am Bahnhof gekauft, und auf der Höhe von Erfurt dachte ich «Wow, doch, ja». Habe ihm dann aus dem Zug heraus eine Mail geschrieben und fünf Minuten später kam die Antwort: «Interessiert mich.» Wir haben uns noch am gleichen Abend getroffen.

**TH** Das klingt so, als bestünde Ihre Arbeit hauptsächlich aus Kommunikation ...

**Kaegi** Natürlich, vor allem bei den Experten, um deren Leben es ja geht. Da ist auch viel Diplomatie im Spiel.

**TH** Wie überzeugen Sie Leute, bei Ihnen mitzumachen?

**Haug** Ich glaube, es geht vor allem um die Offenheit ihnen gegenüber, dass wir das Stück, das am Ende entstehen soll, ja auch noch nicht kennen und es mit ihnen entsteht. Wir wollen ja von ihnen etwas erfahren, was wir selbst noch nicht wissen und verstehen. Ich glaube, diese Offenheit spüren die Leute. Klar haben wir Ideen und formale Vorstellungen, aber grundsätzlich ist es ein offener Prozess, in dem die Protagonist\*innen sehr ernst genommen werden. Das ist sicher die Hauptüberzeugungskraft.

**Wetzel** Die Basis ist das Vertrauensverhältnis, das entsteht. Weshalb man mit vielen, aber auch nicht mit allen arbeiten kann.

**TH** Die Menschen, die mitspielen, sind das eine, die Produktionsrahmen und -zwänge etwas anderes. Rimini Protokoll arbeitet immer wieder auch mit Stadt- und Staatstheatern zusammen. Funktioniert das mit Ihren Arbeitsweisen und -erfordernissen gut, oder sind Kompromisse auf beiden Seiten nötig, die man aus Finanzierungsgründen in Kauf nimmt?

**Wetzel** Wenn die jeweiligen Theater uns wirklich wollen, dann geht es!

**Kaegi** Naja, unsere Produktionsleiter\*innen hier beispielsweise sind sehr flexibel, da geht es nicht darum, wer ist für Kostüme zuständig, wer

SITUATION ROOMS 2011



© Jörg Baumann

## Gespräch Rimini Protokoll

für dies oder das. Das Problem ist schon, wie man zwischen den sehr genau abgegrenzten Territorien der verschiedenen Gewerke am Stadttheater Durchlässigkeit schafft. Oder: Wir arbeiten jetzt oft mit Programmierern, die es am Stadttheater nicht gibt. Dafür haben sie große dramaturgische Abteilungen, mit denen wir uns gut verstehen. Das Stadttheater-Publikum ist auch kein Problem, weil ein gewisses bildungsbürgerliches Interesse unserer Theaterform entgegenkommt.

**Haug** Aber nach wie vor sind die Strukturen des Stadttheaters unserem Arbeiten nicht sehr zuträglich. Also lange vor der Premiere Bauproben abzuhalten, lange vor der Premiere irgendwelche Pläne abgeben zu müssen, ganz früh die Offenheit zu verlieren, auch im letzten Moment noch große Entscheidungen treffen zu können, das alles ist schwierig für uns. Wir haben inzwischen einen Umgang damit gefunden, wie man beispielsweise eine Bauprobe abhält, indem man sie zweckentfremdet ...

**Wetzel** ... und für die Belegschaft auch mal einen Zauberkünstler engagiert, weil man's selbst auch noch nicht weiß.

**Haug** Sagen wir so: Wir sind inzwischen vertraut mit den Strukturen und haben Wege gefunden, sie zu umgehen. Auch die Dramaturgien der Häuser sind tolle Denker\*innen, mit denen wir gerne Stückideen entwickeln, gleichzeitig stecken sie in ganz anderen Arbeitszusammenhängen. Dramaturgen sind für uns nicht nur Ideengeber, die dann einen fertigen Text lesen und auf den Endproben dabei sind, sondern Leute, die recherchieren, die potentielle Teilnehmer treffen – und das manchmal über die Dauer eines Jahres. Aber dafür haben die Hausdramaturg\*innen natürlich oft gar keine Zeit, weil sie ganz anders verplant sind. Unsere Antwort an die Stadttheater ist dann, dass wir unser Team mitbringen: Dramaturg\*innen, Bühnenbildner\*innen, oft übernimmt unser Team auch die Produktionsleitung. So ziehen wir dann oft wie ein kleines Minitheater für eine bestimmte Zeit in diese Häuser ein.

**TH** Dazu muss aber eine Grundinfrastruktur vorhanden sein. Wie finanziert sich Rimini Protokoll?

**Wetzel** Wir werden seit Jahren durch den Berliner Senat gefördert. Es hat sich die Erkenntnis durchgesetzt, dass eine Reihe von Freien Gruppen, die Stücke entwickeln, das nur leisten können, wenn sie über eine gewisse gesicherte Existenzgrundlage verfügen. Die deckt wirklich nur die Grundkosten, wir bekommen davon nichts. Die Mittel, um ein Projekt dann zu gestalten, kommen ebenfalls von außen, also von koproduzierenden Festivals oder Theatern oder anderen Veranstaltern. Deshalb sind wir auch jetzt gerade wieder mit drei, vier Ideen auf der Suche nach weiteren Partnern. Wir beginnen immer mit einem Basispartner, mit dem das Projekt entsteht, und dann suchen wir gemeinsam

weitere Aufführungsorte und Förderer, um die Mittel zusammenzubekommen.

**TH** Im Vergleich zu anderen Gruppen ist Rimini Protokoll dabei irre produktiv. Wenn man die komplette Projektliste der letzten 20 Jahre ausdruckt, sind es fast 100 Projekte ...

**Haug** ... genau 92, wir haben gerade nachgezählt.

**Wetzel** Eigentlich 93!

**Haug** Da sind aber die Hörspiele noch nicht dabei, und von den 38 «100% Stadt»-Stücken wird nur eines gezählt, wie auch bei den anderen Stücken, bei denen immer neue ortsspezifische Adaptionen erarbeitet werden.

**TH** Eigentlich ist Rimini Protokoll ein mittleres Stadttheater.

**Kaegi** Wir hatten allein in Berlin im letzten Jahr über 8500 ZuschauerInnen und weltweit über 70.000 – und da sind unsere Ausstellungsformate noch nicht mitgezählt. Die Zahlen sind genau erfasst, weil wir sie auch immer im Senat vorlegen müssen.

**TH** Haben Sie Ihre Klimabilanz schon mal ausgerechnet?

**Wetzel** Wir reden drüber.

**Kaegi** Wir haben auch schon immer Projekte gemacht, bei denen sehr viel mehr die Idee gereist ist als viele Leute oder das große Bühnenbild. Gerade gestern habe ich mit einem Mitarbeiter vom Goethe-Institut darüber gesprochen, wie man am besten gemeinsam über unseren Planeten nachdenkt und darüber, wie und was die Wirtschaft produziert. Jetzt kann man natürlich sagen, man überlässt Mobilität oder Globalisierung nur noch der Wirtschaft, aber es war für uns schon immer wichtig, diese Globalisierung auch selbst nachzuvollziehen, zu reflektieren und ihr auch eine menschliche Komponente gegenüberzustellen. Aber natürlich muss man überlegen, was das für den ökologischen Fußabdruck in die Zukunft bedeutet. Und gerade entwickeln wir mit dem Staatsschauspiel Dresden zusammen ein Projekt, bei dem nur noch die Idee reisen soll.

**TH** Dann reden wir doch über die Zukunft. Gruppen wie Rimini Protokoll haben sich ja unter anderem einmal aufgemacht, um Konventionen des Stadttheaters aufzubrechen. Was sehr erfolgreich gelungen ist. Inzwischen sind aber unweigerlich auch bei Ihnen selbst neue Konventionen entstanden. Ist das auch Ihre Erfahrung?

**Wetzel** Natürlich, aber es ist für uns eh ein elementares Prinzip des Theaters, immer wieder neue Formate zu denken. Wir wollten aber auch nie



ein Stadttheater-Empire unterlaufen, es gab kein solches operatives Ziel und auch keinen Schlachtplan. Wir haben einfach von Projekt zu Projekt weitergemacht, was uns interessiert hat und was wir umsetzen wollten. Wir wollten keine Strukturen umlaufen oder knacken ...

**Haug** ... aber die Freude daran gab es wohl ...

**Wetzel** ... ja schon, aber Schritt für Schritt und nicht als Langzeit-Ziel. Und Räume zu erobern, hieß doch immer auch, andere Öffentlichkeiten zu schaffen und bestimmte Zuschauer-Szenen zu erreichen, statt sich von vornherein zu marginalisieren oder in der Performance-Ecke zu bleiben.

**Haug** Das Stadttheater hat sich ja auch angreifen lassen.

**Wetzel** Es gibt doch an allen Ecken und Enden Leute, die danach fragen, was Theater überhaupt noch sein kann oder noch nicht ist. Deshalb fühlen sich solche Antagonismen seltsam an.

**TH** Wir kennen aber genug Leute, die darauf einen wesentlich ideologischen Blick haben.

**Wetzel** Ich auch! Aber dann wundert man sich doch und denkt: «Alter, was für ein Stress!»

**Kaegi** Eine unserer Entscheidungen von Anfang an war, dass wir zu dem, was wir tun, immer «Theater» gesagt haben. Die Stoßrichtung ging nicht gleich Richtung Bildende Kunst oder Performance. Rollenspiel und Fiktion wollten wir nicht, aber Themen wie Narration oder auch Identifikation haben immer eine Rolle gespielt. Mehr jedenfalls als die Heiligkeit des Körpers oder der Schmerz, was mehr der Performance zugeordnet ist.

**Haug** Wir haben auch immer vom Erweitern gesprochen und nicht vom Abschaffen. Wir wollten mit unseren Mitteln das Theater umnutzen.

**TH** Eine frühe Grundüberlegung war: «Was man in eine Black Box hineinstellt, wird Theater.» Gilt das noch?

**Haug** Ja, aber es geht nicht nur um eine Black Box, sondern um alles, worum man einen Rahmen baut. Wie die «Hauptversammlung» oder



**«Es gibt doch an allen Ecken und Enden Leute, die danach fragen, was Theater überhaupt noch sein kann oder noch nicht ist.» Daniel Wetzel**

der Blick aus unserem mobilen Zuschauerraum. Man stellt den Truck, dessen Seitenwand durch eine verdeckbare Glasscheibe ersetzt wurde, an irgendeine Ecke – und die Stadt wird zur Bühne.

**Wetzel** Es geht um entdeckungsfreudige Öffnungen, die Erfahrungsmöglichkeiten einschließen, die vorher ausgeschlossen waren. Dabei eher lockern, durchdringen statt aufbrechen.

**Kaegi** Wir entwickeln jetzt auch ein Projekt für ein Museum in Barcelona.

Im Prinzip geht es uns schon um Abläufe in der Zeit, die Anfang und Ende haben und nicht so sehr um Dauerinstallationen oder ähnliche bildnerische Formate.

**TH** Wenn es den Weihnachtsmann gäbe: Was würde Rimini Protokoll sich wünschen?

**Haug** Wir haben neulich zum Geburtstag einen mehrtägigen Ausflug aufs Land gemacht und uns mit allen Mitarbeiter\*innen und befreundeten Künstler\*innen in Klausur begeben, um ein paar Zukunftspläne zu schmieden. Da wurde auch heiß diskutiert, ob ein fester Spielort zu besseren Bedingungen führen würde. Man wünscht sich ja auch immer, mit weniger Ergebnisdruk zu arbeiten, aber es braucht eben beides: die Freiheit und den Druck, der oft nötig ist, damit etwas entsteht. Natürlich ist für alle ein existentielles Thema in Berlin: Wo proben wir? Wie lange können wir uns das leisten? Wo lagern wir unsere Sachen? Also, wenn uns jemand eine Fabriketage anbieten würde – die würden wir schon nehmen!

**Kaegi** Wir haben auf dieser Klausur auch darüber gesprochen, dass wir gerne verstärkt die Möglichkeit hätten, mit anderen Künstlern in Projekten zusammenzuarbeiten, was wir unter dem Rimini-Label auch schon gemacht haben. Ob man dazu ein eigenes Haus mit allen damit verbundenen Sachzwängen möchte, ist eine andere Frage.

**Wetzel** Diese Frage des neu Ausprobierens und des Laborhaften könnte auch in eine Form von Akademie führen ...

**TH** ... um an eine nächste Generation weiterzugeben, was Rimini Protokoll erarbeitet hat?

**Wetzel** Nein, um die Weitergabe mache ich mir gar keine Sorgen. Die funktioniert auch schon auf Basis von Industriespionage bestens! Wir haben so viele Workshops gegeben und arbeiten in immer neuen Konstellationen – das Erbe ist gesichert. Es geht um Weiterentwicklung von Ideen ohne sofortigen Ergebnisdruk, aber auch ohne in einer Wohlfühlblase zu versinken. Türen öffnen, Leute und Themen zusammenbringen, sich immer wieder neu die Frage stellen: Was soll heute hier probiert werden?

Das Gespräch führten Eva Behrendt und Franz Wille.

CARGO SOFIA-X. EINE EUROPÄISCHE LASTKRAFTWAGEN-FAHRT 2006



© David Behrer | Bildbühne