Gespräch mit... Daniel Wetzel (Rimini Protokoll)

Laurette Burgholzer & David Krych

1969 in Konstanz geboren, studierte er am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen und gehört mit Helgard Haug und Stefan Kaegi zu den Gründern des Labels Rimini Protokoll. Als ‚Allrounder' – neben seiner Tätigkeiten im Bereich Theater, Film, Hörspiel und Installationen – arbeitet er ebenso an seiner Disseration unter dem Titel *The act of taking pictures as a performative*. Im Rahmen der Wiener Festwochen 2010 war Rimini Protokoll mit der Produktion *100% Wien. Eine statistische Kettenreaktion* vertreten – ein Versuch, ‚lebende' Statistik auf die Bühne zu bringen.

Theaterproduktionen (Auswahl)

2003: *deadline*
2004: *Hot Spots*
2004: *Schwarzenbergplatz*
2005: *Call Cutta. A mobile phone theatre*
2005: *Wallenstein*
2006: *Karl Marx: Das Kapital, Erster Band*
2007: *Der Besuch der alten Dame*
2007: *Peymannbeschimpfung*
2008: *Breaking News*
2008: *Call Cutta in a Box. Ein internationales Telefonstück*
2008: *Black Tie*
2009: *Der Zauberlehrling*
2010: *100 Prozent Wien. Eine statistische Kettenreaktion*
2010: *Prometheus in Athen*

www.rimini-protokoll.de

Realität, Fiktion, Dokumentation?

Begriffe wie ‚dokumentarisches Theater', zwischen ‚Realität' und ‚Fiktion' sind allesamt Näherungsversuche. Was wir machen, passiert im ‚Anschluss' an bekanntere Theaterformen, statt über den Paukenschlag „Hier ist alles anders!". Zwischen Realität und Fiktion angesiedelt ist ja eh alles, seien es nun Schattenspiele, bei denen man zwischen den erzeugten Bildern und ihrer technischen Erzeugung zuschauend pendelt, oder beim Essen, bei dem wir ja auch Ideen von der Speise mit ihrem Geschmack abgleichen, schmecken, und an die Entstehung dessen, was wir schmecken, denken. Es gibt ja enorm viel Geschmackstheater... Es ist eine Pendelbewegung zwischen demjenigen, was als Eintauchen beschrieben wird, also was den Rahmen verschwimmen lässt, und dem Auftauchen, weil man wieder einatmet und sieht, wo der Beckenrand ist, und die Wasserfläche von oben sieht. Das Dokumentarische haben wir in Abgrenzung zum normalen theatralen Pakt des Als-ob gesetzt, und kann deshalb

umso mehr zu Verwechslungen führen. Weil es ein dokumentarisches Genre gibt, das nicht unseres ist. Und viele gehen davon aus, wir hätten da irgendwie ‚echte Menschen' und die würden auf der Bühne einfach so erzählen, nachdem wir sie dazu ermutigt haben, aber das ist in den allerseltensten Fällen so. Das sind eben Näherungsbegriffe, und je genauer man hinschaut, umso deutlicher werden die Misch-Zonen, das Unklare, und umso weniger lassen sich da Grenzen ziehen. Das müssen wir ja auch gar nicht. Das Theater ist ja kein kantiger Kant-Raum. Wir versuchen die Gefahr zu umschiffen, so verstanden zu werden, als würden wir auf Kategorien wie ‚Echtheit', ‚Wahrheit' oder ‚Authentizität' setzen, als gäbe es einen Betrachtenden, bei dem im Akt des Betrachtens keine Fiktion mitschwingt. Wir arbeiten oft in solch einen institutionellen Theater-Rahmen hinein, in dem schon so viele Verabredungen herbeizitiert werden, durch das Beginnen einer Aufführung, das Auftreten von Leuten und die gesamten Theatermittel, mit denen man letztlich auch eine Form von Eintauchen gestalten kann. Im Theater kommt man aus dem Spiel nicht raus und das wollen wir auch gar nicht. Die Frage ist eher, wer spielt, und womit wird gespielt, womit.

Voyeurismus?

Theater kommt zumindest ohne meine Lust, zu sehen und zu entdecken, mein sinnliches Interesse, nicht besonders weit. Dann schau' oder hör' ich dann halt nicht richtig hin und döse weg an diesem Ort, an dem man rätselhafterweise so schnell zu eigentlich guten Tageszeiten unglaublich müde werden kann, was sicher nicht nur am Sauerstoffmangel dort liegt. ‚Voyeurismus' klingt mehr danach, dass man etwas sehen wollte, was der Gesehene nicht zeigen will. Das ist auf eine Weise aber in unseren Stücken eigentlich immer ein bisschen dabei, aber ironisch, weil die Leute auf der Bühne eben etwas von sich zeigen und sich dem freiwillig, vorbereitet, und mit der Bereitschaft zur Selbstironie, dem gegenüber stellen, dass sie angesehen werden als solche, die normalerweise nicht auf solchen Bühnen stehen. Aber das ist ein Zirkus-Aspekt davon, das sind kleine persönliche Hochseilakte. Man schaut Leuten dabei zu, wie sie sich selbst und wie sie erscheinen ein wenig riskieren, und unsere Theaterarbeit besteht darin, damit als Material zu arbeiten. Bei Stücken wie *100% Wien* bei den Festwochen, bei dem 100 Leute ein wenig von sich Auskunft geben und sich äußern, gehen wir eindeutig über die Grenze dessen, was wir im Vorfeld durch Proben gestalten und durcharbeiten können, hinaus. Da ist die Aufführung eher ein Gefäß aus Spiel-Regeln, Zeit-Strecken und Anweisungen, aber wie die Leute das dann füllen, das obliegt ihnen dann in auch für uns eher ungewöhnlichem Maße selbst. Dabei gibt's

sicher auch einiges für den landläufig so genannten Voyeurismus, gerade dann, wenn Leute sich genau zurechtlegen, was sie sagen wollen und dann ein bisserl ins Stammeln kommen oder so. Aber bitte, es geht ja um was anderes im selben Moment, die wollen ja was von sich mitteilen und daran, dass ein paar damit manchmal nicht so abgebrüht rüberkommen, daran kann man sich ja nicht wirklich aufgeilen, oder?

Mehr Sein als Schein?

Wir haben in *Karl Marx: Das Kapital, Erster Band* einen Gegenentwurf zum Kapital mit untergebracht, weil Marx, obwohl er das Buch in Manchester – dem damaligen Zentrum der industriellen Revolution – geschrieben hat, kein einziges Mal einen Fuß über die Schwelle einer Fabrik gesetzt haben soll, und es gibt keinen einzigen empirischen Beweis für eine Textstelle in diesem Buch, welche auf irgendeinem Kontakt mit irgendeinem Wesen aus dieser Arbeitergesellschaft, die sich da bewegen sollte, basiert. Das war eine komplett theoretische Arbeit. Und wir haben den Sockel dieser Arbeit für uns unterspült, indem wir die individuelle Perspektive, das individuelle Schlaglicht einzelner Leute auf den Text gesucht haben. Insofern basiert unsere Arbeit darauf, erst ‚klein' anzufangen. Aber was heißt ‚klein'? Wir wollten Biografien in Berührung bringen mit ganz großen Erzählungen wie dieser, und dann bekommt man eine Idee von den Schlängellinien, die häufig an Notwendigkeiten orientiert sind und auch Gegensätze zum Gedachten ablagern, und oft leiden wir darunter, dass der Kosmos, die Vision auf das Ganze, die jede Biografie in sich trägt, in solch einem Stück nur so wenig anklingen kann. – Wir sind eigentlich über Strukturen an diese ‚echten' Menschen geraten, weil wir in der Arbeitswelt Strukturen gefunden haben, die nicht schon permanent als Permutationen anderer künstlerischer Entwürfe erschienen, und trotzdem existentiell mit Kunstproduktion zu tun hatten. Wir sind beispielsweise ins Elektrizitätswerk gegangen, weil wir verstehen wollten, woher eigentlich der Strom kommt, mit dem abends auf unserer Bühne in Frankfurt Licht gemacht wird. Wir hatten konzeptionell Schwierigkeiten damit, Theaterlicht einzusetzen bei unseren Performances – es kommt ja nicht von außen her, sondern aus diesem merkwürdigen Zwischenraum des theatralen Pakts zwischen Bühne und Zuschauer, denn es ist 20:15 Uhr und hellblau-gelbliches Licht macht allen klar, es soll jetzt früh am Morgen sein, die Lampen aber schaut keiner an und da steckt das ganze bürgerlich-überkommen Narrative von Theater schon drin. In der Netzleitstelle für die Stromversorgung der Stadt, ohne die der theatrale Morgen am Abend nicht möglich wäre, haben wir plötzlich Leute getroffen, die uns ganz andere Geschichten über Licht

und Strom erzählt haben. Plötzlich war das Theater weg. Plötzlich war die Stadt als Bühne viel interessanter, weil wir gemerkt haben, dass sie Stadtwirklichkeit inszenieren, indem sie Zeichen setzen, die wirklich alle betreffen. Die Netzleitstelle ist ein verdammt großes Lichtpult, da hängen Kraftwerke dran einerseits und alle, alle Geräte der Stadt andererseits. Und plötzlich war das Theater mit völlig anderer Triftigkeit wieder da. Wie da so ein Schaltmeister auf den Knopf drückte und überall in Frankfurt am Main ging die Abendstimmung los. Aber es ist nicht immer die Perspektive des Ingenieurs, des Schaffners, des Verurteilten oder des Richters, die Material für alle abwirft. Es muss sich nicht immer um so eine gesellschaftliche Funktion handeln, aus der man dann etwas erzählen oder von der man lernen kann, indem man einen speziellen Blick darauf wirft, was wir sind, und eine Möglichkeit des gegenseitigen Teilens bietet. Das ist genau unser Punkt, dass künstlerische Rahmen, wie eine Aufführung bei den Wiener Festwochen, eben eine Perspektivverschiebung ermöglichen. Das ist wohl auch eine Bauklötzchenvariante dessen, was im Leben passiert, man muss in einen anderen Rahmen springen und muss dazu nichts Weiteres können, als das, was man schon kann. Dadurch wird dasjenige, was im Leben einfach so gemacht wird, Gegenstand einer Außenperspektive, die die Leute auf sich selbst einnehmen, wenngleich eine ganz klare, harte Trennwand unserer Arbeit dort besteht, wo es ins Psychologische, Therapeutische, Sozialarbeiterische hinüberspielen würde.

Mehr Schein als Sein?

Diese ‚Experten des Alltags' treten auf der Bühne natürlich in einer Version von sich auf, mit der sie leben wollen. Die ist auf der Bühne auch geübt und sehr häufig Text geworden, den wir geschrieben haben, mehr oder weniger gemeinsam mit ihnen, das hat dann mit Spontaneität nicht so viel zu tun – die suchen wir dann wieder, der einmal erarbeiteten Form zum Trotz. Wir bewegen uns ohnehin in einer Pendelbewegung von Faktizitäten und Selbsterfindungen. So wie hier im Museumsquartier in Wien, wo Alltag und Kunst-Markt hochgradig durcheinander schwirren, und jeder Drink in mehreren Schleifen ästhetischen Konzeptionen unterliegt. Ich glaube auch nicht, dass man es schaffen würde, vom Museumsquartier zum Heldenplatz zu gehen mit einem konstanten Bild von Realität, sondern das schwankt, produziert selbst weiter und bewegt sich zwischen unterschiedlichen Ebenen von Wahrnehmung, Bildproduktion, Bildausfällen, Satzeinbrüchen. Wien ist ja nicht nur eine dieser Städte, in denen einem dauernd Allegorien etwas von den Dächern und Sockeln zupfeifen, sondern auch eine der Titel gewordenen Uniformen, die aber verrutscht sind, zu eng sind oder zu weit.

Man findet schnell Momente, in denen Repräsentation absoluter Bestandteil dessen ist, was wir tun – und sei es beim Wiederholen von Abläufen, das ‚so tun als ob', wo das Spielen oder das Ausüben einer Rolle Teil dessen ist, was sie tun. Das reicht von der Krankenpflegerin bis zum Straßenverkehrsmanager und zum Bezahlen an der Kasse in einem großen Kaufhaus: die Verkäuferin sagt nach dem Bezahlen „danke", so als wäre sie dankbar dafür, dass man in dem Geschäft, das sie beschäftigt, eingekauft hat. Wieso sollte das übrigens, gerade in diesem Moment vollkommen eingeschliffenen Rollenspiels nicht gerade eins dieser vielbeschworenen Momente von Authentizität sein? Wie sie oder er da zwischen den Piepstönen der einzelnen Waren und dem Geldgeschäft und dem Abschied, der ein ‚Wiederschaun' in Aussicht stellt, eben auch noch ‚Danke' sagt, und man selber eben auch. Das ist ja nicht unbedingt vollautomatisch, sondern vielleicht ironisch, eine Rolle der Einfachheit halber nutzend, und dabei oft eben freundlich gemeint, auch wenn beide Sprachmasken tragen.

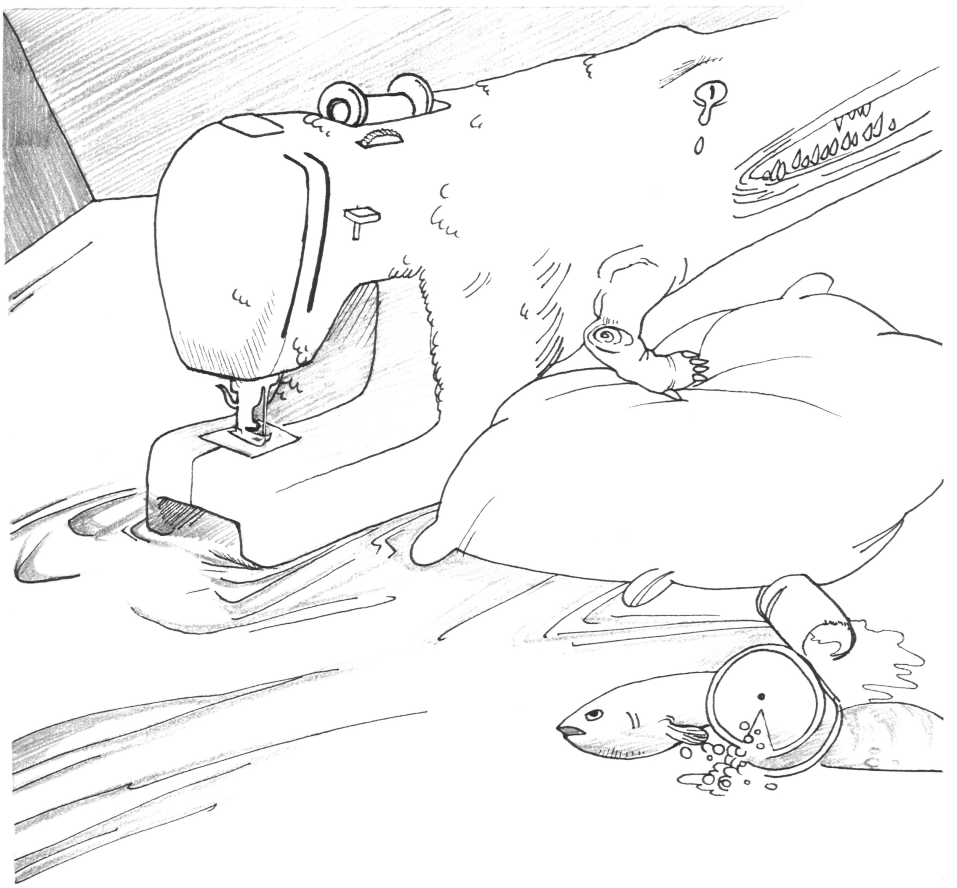
Gesellschaftliche Wirklichkeit & Wirksamkeit?

Theater ist eben eine Spielwiese für meine Gedanken und Wünsche, und ein Umschlagplatz der Zeichen, die ich zwar kenne und die aber hier völlig andere Verbindungen eingehen können als außerhalb des Theaters. Und dieser Zeichenrummel ist schon etwas, was uns fasziniert und Spaß macht und in dem wir uns fortbewegen. Im Gegensatz zu vielen der Leute, die wir zu den Projekten einladen. Wir merken immer wieder, dass die Gründe, weswegen wir solche Dinge machen und die Gründe, weswegen die Leute bei unseren Arbeiten mitmachen, meistens nicht kommunizierbar sind, weil wir von so unterschiedlichen Seiten kommen. Wir können den Leuten häufig nur bis zu einem bestimmten Punkt erklären, warum wir uns für sie oder für dieses oder jenes Kunstmittel bei der Arbeit mit ihnen entschieden haben. Ein entscheidender Rest hat dann viel mit Theaterikonografie, mit Ähnlichkeiten, mit Späßen auch zu tun, die wir im Zeichenapparat des Theaters anstellen wollen, die man aber irgendwie Leuten, die da nicht so drinstecken, nicht erklären kann. Das ist meist ganz simpel: Wir sagen jemandem, dass er oder sie bestimmt total toll sein wird auf der Bühne, wenn sie das sagen, was sie uns gerade gesagt haben. Und die Leute hören ‚Bühne', denken ‚Theater', sehen Ritter, Dene und Voss vor ihrem inneren Auge und schnappen „nein", „auf keinen Fall". Warum sie sich dann doch dafür entscheiden, mitzumachen, mit welchem Gespür in der Nase, obwohl wir in dem Moment überhaupt nicht sagen können, wohin die Reise insgesamt gehen wird, das fragen wir sie dann aber auch nicht, denn da würden wir sie vielleicht auch nicht so gut verstehen. Unsere

Projekte sind also Plattformen für sehr unterschiedliche Motivationen, die als Treibstoff hinter denselben Zeichen stecken, ohne dass wir uns Mühe geben, die alle zu Sprache zu bringen. – Wir Riminis untereinander übrigens auch nicht. Wir treffen bei einem Stück wie *100% Wien* ja dauernd zu dritt Entscheidungen und da vergleichen wir im Fall der Einigkeit auch höchst selten, warum wir uns alle drei, was vor allem in Endproben sehr häufig ist, spontan für dieselbe Option entscheiden. Ich glaube, dass, wenn wir die Gründe abgleichen würden, da sehr unterschiedliche Erzählungen dabei herauskämen. Manchmal bleiben Projekte selbst bis zum Ende konzeptionell offen, quasi dem Zuschauer als Benutzer zur provisorischen Klärung oder zum Mitvollziehen der Unschärfe überlassen. Zum Beispiel haben wir 2008 die Hauptversammlung der Daimler AG zu unserem Theaterstück erklärt, unser Stück hieß *Hauptversammlung* und das Stück von Daimler hieß eben „Hauptversammlung der Daimler AG". Es gab ein fettes Programmbuch von uns, da stand, das Stück sei von uns, aber die Regie wäre von der Abteilung Investors Relations der Daimler AG. Wir hatten uns um Aktionäre gekümmert, die ihre Einladungen an unsere Zuschauer abtreten würden, denn die Zuschauer mussten für einen Tag in die Rolle von Daimler-Aktionären schlüpfen, denn nur als Aktionär kommt man da rein. Nur als Aktionär bekleidet man die Rolle des stimmschwachen Mitbesitzers vom großen Monster, und nur in der Rolle darf man mit, ich sage mal, Konzern-Demokratie spielen. Abgesehen von dieser Rahmengestaltung und einer Kette von Gesprächsangeboten im Foyer lief der Rest der Veranstaltung wie sonst auch immer. Wir waren uns aber bis zum Schluss nicht einig, worin eigentlich das Stück *Hauptversammlung* bestand, wo die Grenze verlief zwischen unserem Stück und dem von Daimler – ob das Programmbuch, die Gesprächsangebote und die Aktienkarten für die Zuschauer Teil der Inszenierung waren (mein Favorit) oder ob das Stück lediglich in dem bestand, was die Daimler-Manager von sich aus ohnehin inszeniert haben. – Diese hochbezahlten Millionäre kamen übrigens zu dem bemerkenswert einfältigen Schluss, sie müssten ihren Aufsichtsratsvorsitzenden in der Eröffnungsrede sagen lassen: „Meine Damen und Herren, dies hier ist weder ein Theaterstück noch ein Schauspiel." Das hätte nicht mal Brecht schreiben können. Denn auch die 8000 Besucher, die nichts von unserem Stück im Stück wissen, können in dem Punkt wirklich nicht der gleichen Meinung gewesen sein. Eine fettere Bühne und eine pingeligere Inszenierung als bei einer Daimler-HV gibt es höchstens noch bei der Deutschen Bank. Wenn Sie sich anschauen, wie die Hostessen jedem leeren Sitz die Stimmurne hinhalten, damit die Neutralität gewahrt bleibt und kein Anfechtungsgrund entsteht, also naja, da dachten die Daimler-Leute in ihrer Angst vor dem Feuilleton, Inszenierung und Schauspiel wären irgendwie was weniger Ernstes,

dabei ist die erfolgreiche, machtgestützte Vortäuschung doch unbestritten die Basis sowohl unseres Wirtschafts- als auch unseres politischen Systems. Was soll denn daran unauthentisch sein?

Irreal?

Hier im Museumsquartier, gerade an diesem flachen Becken, kommt man sich vor wie in einem dieser crazy Architekturmodelle, und man selbst ist, wenn man für einen Moment stillsitzt, so eine Modellfigur von Preiser oder Märklin. Manchmal hab ich das Gefühl, die Gebäudebauer imitieren die Oberflächenstruktur der Pappen, mit denen sie die Originalgebäude im Modell simulieren. Und ich frage mich, ob das einen Teil des Genusses ausmacht, mit dem so viele hier abhängen und rumsausen. Dass man sich fühlt als wäre man in einem aufgehübschten Modell von allem, was man sonst in Groß und mit mehr Mief drumrum durchlebt. Realität als temporäre, aufgehübschte Vereinbarung namens Kultur. Naja, wenn man auf dem Weg zum Klo erst einmal dagegen läuft, nicht mehr. Realität ist häufig eine Glasscheibe.

Wien, 29. Mai 2010