



NATHALIE BESSE | ORCID: 0000-0001-9213-8020

Universitat de València (València)

Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació

## „MITTENDRIN STATT NUR DABEI“ DER ZUSCHAUER IM POSTDRAMATISCHEN THEATER AM BEISPIEL VON RIMINI PROTOKOLL

### Abstract

In dem Beitrag wird am Beispiel des deutsch-schweizerischen Regiekollektivs Rimini Protokoll, das bereits seit über 20 Jahren weltweit innovative Theaterstücke produziert, die Rolle des Zuschauers im postdramatischen Theater untersucht. Ausgehend von einigen theoretischen Überlegungen zum postdramatischen Theater, das in den 1970er-Jahren entstand und sich durch eine Vielzahl von Formen und Möglichkeiten auszeichnet, wird auf der Basis einer in der Forschung existierenden Grobeinteilung ein Vorschlag für die Klassifizierung der Zuschauerrollen in den Aufführungen von Rimini Protokoll präsentiert. Diese besprochenen unterschiedlichen Zuschauerrollen werden zugleich mit konkreten Beispielen von Inszenierungen des Regiekollektivs illustriert.

### Schlüsselwörter

postdramatisches Theater, Rimini Protokoll, Theaterpublikum, Zuschauerrollen, Theaterräume

## **‘BEING PART OF THE ACTION INSTEAD OF JUST WATCHING’. THE SPECTATOR IN POST-DRAMATIC THEATRE USING THE EXAMPLE OF RIMINI PROTOKOLL**

### **Abstract**

In this article, the role of the spectator in post-dramatic theater is examined using the example of the German-Swiss directing collective Rimini Protokoll, which has been producing innovative theater pieces worldwide for over 20 years. Based on some theoretical considerations on post-dramatic theater, which emerged in the 1970s and is characterized by a multitude of forms and possibilities, a proposal for the classification of spectator roles at Rimini Protokoll is presented on the basis of a rough division existing in the literature. The different audience roles discussed are also illustrated with concrete examples of productions by the directing collective.

### **Keywords**

post-dramatic theater, roles of the spectator, audience, Rimini Protokoll, theater spaces

## **‘NIE TYLKO OBECNI, ALE TEŻ ZAANGAŻOWANI’. WIDZ W TEATRZE POSTDRAMATYCZNYM NA PRZYKŁADZIE RIMINI PROTOKOLL**

### **Abstrakt**

Artykuł poświęcony jest analizie roli widza w teatrze postdramatycznym, którą przeprowadzono na przykładzie niemiecko-szwajcarskiego kolektywu reżyserskiego Rimini Protokoll, realizującego od ponad 20 lat innowacyjne spektakle teatralne na całym świecie. W oparciu o teoretyczne rozważania na temat teatru postdramatycznego, który powstał w latach 1970tych i charakteryzuje się różnorodnością form i możliwości, oraz istniejącego w literaturze ogólnego podziału przedstawiono propozycję klasyfikacji ról widzów w Rimini Protokoll. Omówione role widzów zostały równocześnie zilustrowane konkretnymi przykładami produkcji słynnego reżyserskiego kolektywu.

### **Słowa kluczowe**

teatr postdramatyczny, Rimini Protokoll, publiczność teatralna, role publiczności, przestrzenie teatralne

## 1 EINLEITENDES

Der vorliegende Beitrag taucht in die Welt des gegenwärtigen Theaters ein und stellt in den Mittelpunkt der Untersuchung die Arbeit des deutsch-schweizerischen Regiekollektivs Rimini Protokoll. Seit über 20 Jahren arbeiten die drei Mitglieder des Kollektivs, die sich in den 1990er-Jahren beim Studium der Angewandten Theaterwissenschaft an der Universität Gießen kennenlernten, in diversen Konstellationen zusammen – zu zweit, zu dritt oder allein – und führen weltweit Theaterstücke auf, die sich als ‚postdramatisch‘ bezeichnen lassen. Wie die Gruppe selbst sagt, möchte sie „Stück für Stück [...] die Mittel des Theaters [erweitern], um neue Perspektiven auf die Wirklichkeit zu schaffen“ (Rimini Protokoll, o. D., a). Der Beitrag konzentriert sich auf die Rolle bzw. die Rollen der Zuschauer in verschiedenen Produktionen von Rimini Protokoll, wobei hauptsächlich der Frage nachgegangen wird, ob sich bei diesen Produktionen die Zuschauer tatsächlich ‚mittendrin‘ befinden, anstatt lediglich ‚dabei‘ zu sein.

In der traditionellen Auffassung des ‚Zuschauers‘ meint der Begriff jemanden, „der bei etw[as] zuschaut“ (DWDS: Zuschauer), der zum ‚Augenzeugen‘ wird. Von Bedeutung ist also hauptsächlich die Aktivität des Sehens. Der Duden fügt noch hinzu, dass als ‚Zuschauer‘ bzw. ‚Zuschauerin‘ eine Person bezeichnet wird, „die einem Vorgang, besonders einer Aufführung, Vorführung o. Ä., zusieht“ (Duden: Zuschauer). Damit beinhaltet diese Definition zwei Begriffe, die wir intuitiv mit Theater in Verbindung bringen: ‚Aufführung‘ und ‚Vorführung‘, wobei vor allem ersterer als „zentraler Grundbegriff der Theaterwissenschaft“ (Fischer-Lichte, 2014: 15) gilt. Er bezieht sich auf ein „Ereignis, das aus der Konfrontation und Interaktion zweier Gruppen von Personen hervorgeht, die sich an einem Ort zur selben Zeit versammeln, um in leiblicher Ko-Präsenz gemeinsam eine Situation zu durchleben“ (Fischer-Lichte, 2014: 15–16). Die Zuschauer machen eine der beiden Gruppen aus: sie stehen auf der einen, während sich auf der anderen Seite die Schauspieler befinden.<sup>1</sup> Allerdings haben wir es manchmal auch – insbesondere im postdramatischen Theater – mit wechselnden Rollen zu tun, wie im Folgenden aufzuzeigen ist.

Im Unterschied zum Begriff ‚Zuschauer‘, der – wie die Definitionen zeigen – eher die Individualität betont (‚jemand‘, ‚eine Person‘), bezieht sich die Bezeichnung ‚Publikum‘ immer auf die „Gesamtheit der Zuschauer“ (Duden: Publikum), wird also als „Kollektivsingular

<sup>1</sup> Wenn man den gesamten Theaterprozess betrachtet, kann man – wie Meyerhold (1979: 131–132) – von vier Gruppen sprechen: dem Autor, dem Regisseur, dem Schauspieler und dem Zuschauer. Meyerhold kreierte das ‚Dreieck-Theater‘, das eine „Kommunikation zwischen den ‚traditionell‘ am Theater Beteiligten“ (Fischer-Lichte, 1997: 10) impliziert, wobei Zuschauer und Regisseur gemeinsam an einem Dreieckspunkt stehen: Autor-Schauspieler, Autor-Regisseur/Zuschauer, Schauspieler-Regisseur/Zuschauer.

für Zuschauer“ (Heinz, 2007: 620) verwendet. Die Etymologie des Wortes geht auf das Lateinische *publicus* zurück und bedeutet „dem Volk, dem Staat gehörig“; schließlich ist *publicum* das „Gemeinwesen, [der] öffentliche Platz“ (Sauter, 2014: 273). Auch in den Definitionen von ‚Publikum‘ werden somit die bereits erwähnten Konzepte und die zwei genannten Gruppen aufgegriffen: Das Publikum „ist jener Teil einer Aufführung, der zusammen mit einer theatralen Darbietung [durch die Schauspieler] ein theatrales Ereignis ausmacht“ (Sauter, 2014: 273). Obwohl aber das Publikum im Theater eine solch bedeutende, d. h. elementare Rolle einnimmt, hat es bisher recht wenige Forschungen auf diesem Gebiet gegeben (vgl. Sauter, 2014: 273).

## 2 DAS POSTDRAMATISCHE THEATER

Wie bereits einleitend angemerkt, werden die Theateraufführungen von Rimini Protokoll häufig dem postdramatischen Theater zugeordnet.<sup>2</sup> Als ‚postdramatisch‘ bezeichnet man ein Theater, „das sich vom Gebrauch dramatischer Literatur als Vorschrift für ein Inszenierungsgeschehen weitgehend gelöst hat, ohne dass jedoch die damit verbundene Begrifflichkeit bzw. die entsprechenden theatralischen Termini aufgegeben wurden“ (Weiler, 2014: 262). Die erste Verwendung des Begriffs in diesem Kontext geht auf das Jahr 1987 zurück, als Andrzej Wirth Elemente wie Collagen, die Sprechoper oder das Tanztheater als „post-dramatische Formen“ (Weiler, 2014: 262) bezeichnet hat, mithin solche Formen, in denen das Sprechtheater nicht mehr dominant sei. Bereits zwei Jahre zuvor, im Jahr 1985, äußerte Helga Finter ähnliche Überlegungen, sprach aber nicht vom postdramatischen, sondern vom postmodernen Theater. Grundlegend für die Unterscheidung zwischen dramatischem und postdramatischem Theater ist der Bezug zum Text: Während das dramatische, klassische Theater, das wir von Aristoteles kennen, immer „unter der Dominanz eines Textes“ (Weiler, 2014: 263) steht, emanzipiert sich das postdramatische Theater davon, und es entstehen neue Zeiten, Räume und Figuren.

Im Jahr 1999 legte Hans-Thies Lehmann zum *Postdramatischen Theater* das bis zum jetzigen Zeitpunkt einzige Überblickswerk vor, in dem er die Entwicklung der Theaterformen im 20. Jahrhundert darstellt. Für ihn signalisiert der Begriff ‚postdramatisch‘, dass es weiterhin einen Zusammenhang zwischen Theater und Text gebe, dass der Text jetzt aber nicht mehr

<sup>2</sup> Vom postdramatischen Theater spricht beispielsweise Christine Wahl (2021) in der Reihe *Postdramatisches Theater in Portraits*, ebenso nennt Arno Gimber (2016) das ‚postdramatische Dokumentartheater‘. Es gibt aber auch entgegengesetzte Meinungen. So lehnt z. B. Christel Weiler für die Arbeiten von Rimini Protokoll den Begriff *postdramatisch* ab, weil es ihrer Meinung nach vielmehr „Experimente radikalierter Fremdbestimmung und komplementärer Selbstbeobachtung“ (Weiler, 2014: 265) seien.

der „Herrscher“ (Lehmann, 1999: 13) der szenischen Gestaltung sei, sondern nur *ein* Element von vielen, was er als „Enthierarchisierung der Theatermittel“ bezeichnet (Lehmann, 1999: 146). Lehmann sieht das dramatische Theater mit den dazugehörigen Aspekten wie Mimesis und Katharsis als das „Theater des Dramas“, das immer „unter der Vorherrschaft des Textes“ steht, und betrachtet die Aufführung dementsprechend als „Deklamation und Illustration des geschriebenen Dramas“ (Lehmann, 1999: 13). Durch das Aufkommen der Mediengesellschaft in den 1970er-Jahren seien dann neue Theaterformen entstanden, die er unter dem Begriff ‚postdramatisch‘ zusammenfasst. Er meint damit neue Ästhetiken, in denen aber auch die altbekannten Theaterformen vorkommen (vgl. Lehmann, 1999: 23–24). Der Begriff ‚postdramatisch‘ macht zwar deutlich, dass es um ein Theater *nach* dem Drama geht, aber dies bedeutet nicht, dass traditionelle Theaterformen ersetzt werden, sondern es kommt vielmehr zu einer Koexistenz diverser Formen (vgl. Haase, 2013: 2). Zu postdramatischen Autoren aus dem deutschsprachigen Raum zählt Lehmann (1999: 25) u. a. Heiner Müller, Rainald Goetz, Peter Handke und Elfriede Jelinek. Wichtig ist hierbei, dass es sich bei der Bezeichnung ‚postdramatisch‘ um einen deskriptiven Begriff handelt (vgl. Haase, 2013: 2), d. h. es wird nicht vorgegeben, wie postdramatisches Theater aussehen muss, sondern es werden diverse Möglichkeiten der Gestaltung beschrieben.

Bezüglich der szenischen Gestaltung im postdramatischen Theater sollte auch auf das zentrale Konzept der Performance eingegangen werden. Allgemein bezieht sich ‚Performance‘ auf die bereits vorgestellten Begriffe ‚Aufführung‘ und ‚Vorführung‘ (vgl. Umatsumu, 2014: 248). Konkret ist im Kontext des postdramatischen Theaters – laut Lehmann (1999: 145) – die „gesamte Situation der Aufführung“ gemeint, bei der jedes einzelne Element konstitutiv sei, und somit nicht nur der Text allein. Hierdurch komme es zu einem veränderten Zeichengebrauch mit den charakteristischen, postdramatischen Merkmalen wie Simultaneität, Spiel mit der Dichte der Zeichen, Musikalisierung oder Körperlichkeit (Lehmann, 1999: 146). Ziel ist „nicht mehr das Kunstobjekt, sondern der [gesamte] Prozess“ (Schröder, 2001: 782); nicht nur die Frage ‚Was wird aufgeführt?‘ ist von Bedeutung, sondern auch ‚Wie wird aufgeführt?‘.

## 2.1 DIE ROLLE DES ZUSCHAUERS IM POSTDRAMATISCHEN THEATER

Das Publikum, die Gesamtheit der Zuschauer, ist für das Theater essenziell. Es ist:

die Voraussetzung für den theatralischen Wirkungsprozess. Zwischen Theater als Spiel und dem P[ublikum] als Zuschauern besteht eine dialektische Beziehung. Theater ist stets das Spiel vor Zuschauern, erst in der Spannung von Spielen zu Zuschauern ereignet sich die Theaterhandlung. (Körner, 2001: 812)

Im aristotelischen Theater waren die Zuschauer zunächst einmal passiv, sie sollten aber von dem auf der Bühne Gezeigten zum Mitfühlen angeregt werden, sich mit den Figuren identifizieren, indem sie Jammer (*Eléos*) und Schauern (*Phóbos*) empfinden, wodurch letztlich eine Reinigung (*Kátharsis*) eintreten sollte (vgl. Bayerdörfer, 2014: 78). Auch im antiken Rom waren die Zuschauer passiv, hier ging es mehr um Unterhaltung. Im 18. Jahrhundert kam mit Friedrich Schiller der moralische Aspekt hinzu. Doch erst im 20. Jahrhundert veränderte sich allmählich die Rolle der Zuschauer (vgl. Sauter, 2014: 273). Wie Erika Fischer-Lichte (1997: 9–38) erklärt, führte die Kulturkrise zu Beginn des letzten Jahrhunderts zu einem Paradigmenwechsel, d. h. zu einer ‚Entdeckung des Zuschauers‘.<sup>3</sup> Man kritisierte die Passivität des Publikums und forderte, dass die Zuschauer etwas aktiv erleben sollten, die traditionelle Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum sollte aufgehoben werden. Meyerhold (1991: 475) sprach im Jahr 1908 vom Zuschauer als „vierte[m] Schöpfer“ und auch die Vertreter der Theateravantgarde wollten den Zuschauer in den Mittelpunkt rücken (vgl. Fischer-Lichte, 1997: 12). In Bertolt Brechts Epischem Theater, in dem durch den V-Effekt (Verfremdungseffekt) die Distanz zum Bühnengeschehen gebrochen werden sollte, war von zentraler Bedeutung, dass sich die Zuschauer in den Vorführungen wohl fühlten. So wurden bequeme Sessel eingeführt und auch das Rauchen war erlaubt. Die Zuschauer sollten mitdenken und im Anschluss an den Theaterbesuch an der von Brecht geforderten Änderung der gesellschaftlichen Verhältnisse aktiv mitarbeiten (vgl. Primavesi, 2014: 94–95).

Im postdramatischen Theater steht dann vor allem die individuelle Theatererfahrung, das Erlebnis, im Vordergrund. Der Zuschauer nimmt an der Inszenierung aktiv teil, indem er zum „Mitautor seines Erlebens und damit zum Mitkünstler des Kunstwerkes“ wird (Stege-mann, 2009: 288). Dies führt dazu, dass der Zuschauer oft an die Grenzen seiner Wahrnehmung und seines Verstehens geführt wird. Es gibt keine eindeutige Interpretation mehr, sondern „Uneindeutigkeit, Polyvalenz und Simultaneität des Zeichengebrauchs“ (Weiler, 2005: 265).

Jan Deck beschreibt im Jahr 2008 die Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater am Beispiel von She She Pop, einem – wie die Gruppe selbst sagt – „feministische[n] Performance-Kollektiv“ (She She Pop, o. D.), deren Mitglieder sich – ähnlich wie bei Rimini Protokoll – am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen kennengelernt haben. Am Beispiel einer Aufführung mit dem Titel *Warum tanzt Ihr nicht?* unterscheidet Deck (2008: 11–15) zwischen drei Grundtypen des Zuschauers: Mitspieler, Voyeur und Verweigerer. Während der Mitspieler aktiv am Bühnengeschehen teilnimmt, also bspw. miltantanz

<sup>3</sup> Sauer (2014: 276) merkt an, dass es sich historisch gesehen eher um eine „Wiederentdeckung“ handle.

oder sich an den Dialogen beteiligt, der Voyeur, also der Beobachter, sich in den Zuschauer-raum zurückzieht und das Geschehen nur passiv, aus der Distanz heraus, betrachtet, lehnt der Verweigerer jede Teilnahme an der Aufführung ab und kann sogar ins Foyer des Theaters ‚fliehen‘ – wobei er dort auch die Möglichkeit hat, über Bildschirme dem Geschehen im Saal zu folgen. Für Deck ist der Zuschauer zwar „aktiver Bestandteil der Performance, in gewissem Maße auch Koautor des Geschehens“ (Deck, 2008: 15), er ist aber „keine gleichwertige Spielfigur, selbst wenn er direkt angesprochen und einbezogen wird“ (Deck, 2008: 13). Deck bezeichnet den Zuschauer daher als den „unterworfen[e] Mitgestalter“ (Deck, 2008: 13), der innerhalb des Theatergeschehens inszeniert werde – sofern er dies möchte.<sup>4</sup>

### 3 DAS REGIEKOLLEKTIV RIMINI PROTOKOLL

Das im Jahr 2000 gegründete Regiekollektiv Rimini Protokoll besteht aus drei Mitgliedern: Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzel. Das Autoren- und Regietrio, Haug und Wetzel 1969 in Deutschland geboren, Kaegi 1972 in der Schweiz, lernten sich in den 1990er-Jahren, wie schon erwähnt, beim Studium der Angewandten Theaterwissenschaft an der Universität Gießen kennen.

Wie man der Webpräsenz des Theater-Labels entnehmen kann (vgl. Rimini Protokoll, o. D., b), begannen sie im Jahr 1997 damit, gemeinsam, zu zweit, allein oder auch mit anderen Künstlern Theaterstücke (aber auch Hörspiele) zu entwickeln, die aktuelle Themen der Gesellschaft aufgreifen und den Zuschauern eine besondere Erfahrung bieten sollen. Einen sehr illustrativen Überblick über ihre Arbeit gibt das Buch *Rimini Protokoll* von Imanuel Schipper, das 2021 erschien und Projekte aus zwanzig Jahren (2000 bis 2020) vorstellt.<sup>5</sup> Diese Publikation macht – wie dies auch die Untersuchung im vorliegenden Beitrag zeigen wird – deutlich, dass es aufgrund der Diversität der Projekte unmöglich ist, die vielfach ausgezeichnete<sup>6</sup> Arbeit des Kollektivs allumfassend zu beschreiben.

<sup>4</sup> Weitere Überlegungen und Beispiele zu den Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater finden sich im Sammelband *Paradoxien des Zuschauens* (Deck & Sieburg, 2008).

<sup>5</sup> Um die Arbeit des Kollektivs besser zu verstehen, gibt es darüber hinaus zu einzelnen Stücken Programmhefte oder Bücher, in denen Zusatzinformationen geliefert und die Vorgehensweise sowie mitwirkende Personen der Projekte vorgestellt werden (z. B. Rimini Protokoll, o. D., p oder Schipper, 2018). Interessant ist auch die Publikation *Rimini Protokoll ABCD* (Birgfeld, 2012), als die Gruppe im Rahmen der 1. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik Vorträge hielt, die zu einer Art Theater-Alphabet verschriftet wurden. Auf humorvolle Weise gibt dieses ‚Theater-Alphabet‘ Einblicke in ihre Arbeitsweise.

<sup>6</sup> Das Kollektiv Rimini Protokoll erhielt u. a. die folgenden Preise: den Mülheimer Dramatikerpreis, den Deutschen Theaterpreis Faust, den Grand Prix Theater des Schweizer Bundesamts für Kultur, den Europäischen Theaterpreis und den Silbernen Löwen der Theaterbiennale Venedig (vgl. Rimini Protokoll, o. D., a).

Eine Besonderheit vieler Aufführungen von Rimini Protokoll ist, dass sie die sogenannten ‚Experten des Alltags‘<sup>7</sup> einsetzen, d. h. „nichtprofessionelle Darsteller als Experten für ihr eigenes Leben, für ihren eigenen Alltag“ (Dreyse & Malzacher, 2007: 8), z. B. Rentner, Arbeitslose, Jugendliche, Lastwagenfahrer, Anwälte, Callcenter-Mitarbeiter, diverse gescheiterte Persönlichkeiten usw. – eben „echte Menschen“ (Dreyse & Malzacher, 2007: 9). Die behandelten Themen reichen von Krieg und Globalisierung, über Kapitalismus, Marktwirtschaft, Arbeitslosigkeit, bis hin zu Sterben und Tod (vgl. Dreyse & Malzacher, 2007: 9; Calero Valera, 2014: 77). Die Gruppe arbeitet stets dokumentarisch, d. h. mit authentischem Material, das „direkt an unsere Lebenswelt andockt“ (Dreyse & Malzacher, 2007: 9), weshalb ihre Arbeit, wie bereits angemerkt, auch im Dokumentartheater zu verorten ist. Ihre Projekte bewegen sich „zwischen Theater, Performance und Kunst“ (Diederichsen, 2007: 158); sie bilden nicht die Wirklichkeit ab, sondern ermöglichen ihr, in das Theater einzutreten (vgl. Dreyse & Malzacher, 2007: 10).

#### 4 DIE ROLLE DES ZUSCHAUERS IN AUSGEWÄHLTEN INSZENIERUNGEN VON RIMINI PROTOKOLL

Für die vorliegende Untersuchung sind solche Stücke von Rimini Protokoll ausgewählt worden, die ihre Erstaufführungen vorwiegend in den Jahren 2021 und 2022 hatten. So können die neuesten Projekte betrachtet und der aktuelle Stand der Arbeit des Regiekollektivs dargestellt werden. Es sei aber angemerkt, dass die Gruppe – wie in der Analyse deutlich werden wird – ihre Ideen mit der Zeit natürlich auch ‚recycelt‘, d. h. dass es diese in adaptierter Form wiederaufgreift. Hervorzuheben ist allerdings, dass nicht alle Inszenierungen dieser beiden Jahre untersucht werden, sondern nur diejenigen Projekte, über die im Internet (vor allem auf der Webseite von Rimini Protokoll oder auf anderen Seiten des WWW) genügend Informationen zu finden waren. Interessant wäre es natürlich, die Untersuchung an eigene, persönliche Erfahrungen anzuschließen, also alle Stücke selbst ‚live‘ erlebt zu haben. Dieser ideale Fall ist allein schon aus logistischen Gründen nicht möglich. Schließlich stellt das Regietrio nicht nur in Deutschland und Europa Projekte ‚auf die Beine‘, sondern weltweit.

Die Analyse ausgewählter Stücke beruht auf einem für die vorliegende Untersuchung entwickelten Vorschlag, wie die Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater klassifiziert werden können. Der Vorschlag basiert auf der oben vorgestellten, von Jan Deck (2008: 11–15) vorgenommenen Einteilung – am Beispiel einer Inszenierung von She She Pop – in Mitspieler, Voyeur und Verweigerer. Bei den Aufführungen von Rimini Protokoll muss außerdem der Ort der Inszenierung mitberücksichtigt werden, da das Trio mit szenographischen

---

<sup>7</sup> Die Experten werden oft auch „Spezialisten des eigenen Lebens“ (Behrendt, 2007: 64) genannt.

Aspekten spielt und auch Reflexionen über Räume anregen will (vgl. Wiens, 2014: 278). Inszenierungen *im* Theater finden in Theatern oder theaterähnlichen Innenräumen statt: Die Zuschauer bewegen sich physisch an einen Ort, sie ‚kommen ins Theater‘. Inszenierungen *außerhalb* des Theaters sind demgegenüber Stücke in Städten, auf den Straßen, in der Natur, an authentischen Orten. Hier ‚kommt das Theater an den Ort‘, es bewegt sich und auch die Zuschauer sind in Bewegung. Es gilt also, zwischen statischen und beweglichen Räumen zu unterscheiden.

In beiden Räumen finden sich zwei von Deck (2008: 11–15) genannte Grundtypen: der Voyeur, der nur zusieht, und der Mitspieler, der am Theatergeschehen aktiv teilnimmt. Diese Grobunterscheidung wird übernommen, wobei der Voyeur als Beobachter bezeichnet wird. Zugleich werden jeweils zwei Untergruppen unterschieden, weshalb die Terminologie diesem Vorgehen logischerweise anzupassen ist. Tabelle 1 zeigt dementsprechend die in den untersuchten Inszenierungen erkannten Zuschauerrollen, jeweils mit Angabe des ausgewählten und analysierten Stücks. Die Klassifizierung führt – sowohl im als auch außerhalb des Theaters – von den passiven, klassischen Zuschauerrollen zu mehr Aktivität, Beteiligung und Eigeninitiative des Publikums hin.

Tabelle 1: Vorschlag einer Klassifizierung der Zuschauerrollen im postdramatischen Theater am Beispiel von Rimini Protokoll (Entwurf: N. Besse)

im Theater	außerhalb des Theaters
Beobachter ohne Beteiligung <i>All right. Good night.</i>	Beobachter ohne Beteiligung <i>CARGO Shanghai – Friesland</i>
Beobachter mit Beteiligung <i>100% Stadt</i>	Beobachter mit Beteiligung <i>Schulbesuch in Europa</i>
Mitspieler Statist <i>Society under Construction</i>	Gruppenspieler <i>Remote X</i>
Mitspieler Sprechrolle <i>Konferenz der Abwesenden</i>	Einzelspieler <i>The Walks</i>

Die einzelnen Typen werden in der folgenden Analyse genauer definiert, wobei zunächst die jeweils ausgewählten Theaterstücke kurz vorgestellt werden, bevor auf die Rolle des Zuschauers eingegangen wird. Die Frage, ob auch die dritte von Deck (2008: 11–15) genannte Gruppe der Verweigerer in den analysierten Stücken vorkommt, wird im letzten Abschnitt gesondert betrachtet. Vorwegnehmend sei allerdings angemerkt, dass hier zwar der Versuch einer umfassenden Darstellung der Zuschauerrollen in den Aufführungen von Rimini Protokoll unternommen wird, dass aber – aufgrund der vorherrschenden Diversität – keinesfalls ein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben wird.

#### 4.1 INSZENIERUNGEN IM THEATER

##### Beobachter ohne Beteiligung: *All right. Good night.* (2021)

Das Stück *All right. Good night.* von Helgard Haug ist „ein Stück über Verschwinden und Verlust“ (Rimini Protokoll, o. D., c). „All right, good night“, das waren die letzten Worte des Kapitäns der MH370, eines Passagierflugzeugs der Malaysia Airlines, das am 8. März 2014 auf dem Weg von Kuala Lumpur nach Peking vom Radar verschwand. 239 Menschen waren an Bord, bis heute ist nicht klar, was mit dem Flugzeug geschah (vgl. Rimini Protokoll, o. D., c). Dieses unglaubliche Ereignis, das auf der ganzen Welt Bestürzung ausgelöst hat, verbindet Haug mit einer persönlichen Geschichte des Verschwindens: mit der Demenzerkrankung ihres Vaters, die zur gleichen Zeit begann. Es geht nicht nur um das Verschwinden, sondern auch um „die Suche und das Ringen mit der Ungewissheit“ (Rimini Protokoll, o. D., c).

Hinsichtlich der Inszenierung steht für die Autorin und Regisseurin die Frage im Raum, was mit Theater passiert, „wenn für eine Aufführung die Selbstverständlichkeit der menschlichen Präsenz verschwindet“ (Rimini Protokoll, o. D., c), weshalb die von der Elektropopmusikerin Barbara Morgenstern komponierte Musik zentrale Bedeutung erlangt.

Schauen wir uns ein Foto aus der Aufführung an, erkennen wir, dass dieses Stück, das *im* Theater stattfindet, eine recht klassische Konzeption aufweist: Das Publikum blickt vom Zuschauerraum aus auf die Bühne (siehe Abbildung 1). Die Personen auf der Bühne und das Publikum sind hier klar voneinander getrennt. Es gibt diverse Schauspieler, sechs Sprecherinnen tragen den Text vor, die Musik kommt von einem zwölköpfigen Ensemble (vgl. Sperk, 2022). Der Zuschauer sitzt im Zuschauerraum und ist ähnlich passiv wie im klassischen, aristotelischen Drama. Er soll mitfühlen, mitempfinden, nimmt aber keine aktive Rolle ein. Es handelt sich also um einen ‚Beobachter ohne Beteiligung‘.

Diese Zuschauerrolle eignet sich hauptsächlich für gefühlsbetonte Inszenierungen, in die – wie im vorgestellten Beispiel – auch persönliche Erfahrungen der Autoren einfließen können. Traurige, schockierende, düstere Themen, die bei den Zuschauern eine emotionale Reaktion hervorrufen sollen, werden ohne eine Beteiligung der Zuschauer noch stärker in den Mittelpunkt gerückt, so dass nur diese Themen die Bühne beherrschen. Alles Weitere tritt in den Hintergrund. Durch die im Zuschauerraum hergestellte Stille wird die Zentralität des Bühnengeschehens besonders betont. Die Darstellung von schicksalhaften Ereignissen, die – wie in der Aufführung von *All right. Good night.* – einerseits von persönlicher Natur sind, andererseits jedoch auch die ganze Welt bewegten, soll dazu führen, dass dem Zuschauer regelrecht die Sprache verschlagen wird. Er hört das Erzählte, nimmt es wahr, aber verstummt zugleich, um sich mit den eigenen, vom Stück hervorgerufenen Gefühlen zu beschäftigen.



Abbildung 1: Aufführung von *All right. Good night.* (Foto: © Merlin Nadj-Torma)

### Beobachter mit Beteiligung: *100% Stadt* (2021)

Bei *100% Stadt* handelt es sich um ein Projekt, das unter der Beteiligung aller drei Autoren, Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzel, entstand. Es zeigt, wie international das Trio arbeitet und dass es seine Konzepte auch an verschiedene Länder anpasst. Im Titel dieses Stücks wird das Wort *Stadt* durch den jeweils konkreten Namen ersetzt, z. B. *100% Berlin*, *100% Amsterdam*, *100% Melbourne* oder *100% São Paulo*. Das Konzept – mit Weltpremiere in Berlin – gibt es bereits seit 2008 (vgl. Rimini Protokoll, o. D., d). In der chronologischen Liste ihrer Werke erscheint im Jahr 2021 *100% Hong Kong* (vgl. Rimini Protokoll, o. D., b), weshalb das Projekt in die vorliegende Untersuchung aufgenommen wurde.

Die Idee hinter dem Konzept, das den Untertitel „eine statistische Kettenreaktion“ (Rimini Protokoll, o. D., d) trägt, besteht darin, 100 Personen aus einer Stadt zu finden (die ‚Experten des Alltags‘), die dann nach verschiedenen Kriterien die Stadt abbilden sollen. Das Ganze findet auf einer großen Drehbühne statt, auf der sich die ausgewählten Personen auf spielerische Art anhand vorgegebener Statistiken in immer neuen Gruppen zusammenfinden.

Die 100 ‚Experten des Alltags‘, die im Voraus für die Inszenierung gefunden wurden, befinden sich – wie in Abbildung 2 zu erkennen ist – auf der Bühne, während das Publikum auf Rängen sitzt und zuschaut. Im Laufe der Performance kann es dann zu Fragerunden kommen, in denen nicht nur die Personen auf der Bühne ihre Antwort mitteilen, sondern auch die Zuschauer können durch ein Heben der Hand teilnehmen, sich also selbst in das Geschehen einbringen, sodass wir von ‚Beobachtern mit Beteiligung‘ sprechen können. Es kann aber auch Zuschauer ohne Beteiligung geben, da das Publikum nicht unbedingt auf die Fragen antworten muss. Unabhängig jedoch davon, ob das Publikum durch ein Heben der Hand an der Performance teilnimmt oder nicht, geht es den Autoren vor allem darum, dass sich die Zuschauer auf die Bühne projizieren, um jemanden zu finden, der so ist wie sie (vgl. Rimini Protokoll, o. D., e).



Abbildung 2: Aufführung von *100% Stadt* (Foto: © Ahn Gab Joo)

Diese Zuschauerrolle findet sich bei Inszenierungen, in denen sich das Publikum mit dem auf der Bühne Gezeigten identifizieren und dies auch nach außen zeigen soll. Während es bei der Inszenierung ohne Zuschauerbeteiligung vor allem darum geht, dass die Zuschauer

Gefühle erleben und mitfühlen, ist es bei Inszenierungen mit Zuschauerbeteiligung wichtiger, dass diese ihre eigene Meinung zu einem Thema teilen und dies den anderen Zuschauern und auch den ‚Experten‘ auf der Bühne durch ein Heben der Hand deutlich machen. So wird das bei *100% Stadt* angestrebte repräsentative Bild über die jeweilige Stadt erweitert, indem die 100 Personen auf der Bühne um weitere Personen aus dem Zuschauerraum ergänzt werden. Hierdurch erkennt der Zuschauer, dass auch seine eigene Stimme zählt. Es geht um ein Gruppenbild, das aber nur durch die Mitwirkung jedes Einzelnen entstehen kann.

### Mitspieler Statist: *Society under Construction* (2020)

Das Projekt *Society under Construction*, von Stefan Kaegi konzipiert und erstmals Ende 2020 aufgeführt, ist eine erweiterte, französische Version<sup>8</sup> eines anderen Stücks des Regietrios und des Düsseldorfer Schauspielhauses aus dem Jahr 2017 – *Gesellschaftsmodell Großbaustelle* (*Staat 2*). Im Stück wird der Frage nachgegangen, was Großbaustellen wie der Berliner Flughafen oder Fußballstadien in Qatar über die Gesellschaft, in der wir leben, erzählen (vgl. Rimini Protokoll, o. D., f). Auch in diesem Stück sind die ‚Experten des Alltags‘ fundamental; insgesamt sind es sieben, z. B. ein rumänischer Bauarbeiter, ein Baurechtler oder der ehemalige Entrauchungsplaner des Berliner Flughafens BER.

Wie Abbildung 3 zeigt, werden für die Inszenierung von *Society under Construction* die Bühne und der Zuschauerraum eines Theaters komplett umgebaut, sodass verschiedene Räume – Simultanbühnen – entstehen, durch welche 25 bis 40 Zuschauer geleitet werden, um die Vorträge der ausgewählten Experten zu hören (vgl. Rimini Protokoll, o. D., f). In jedem Raum kommen entsprechende authentische Requisiten zum Einsatz: Die Zuschauer setzen verschiedenfarbige Baustellenhelme oder die typische Kopfbedeckung eines Handwerkers auf. Zu Beginn werden sie durch ein Video in das Thema eingeführt, bevor die Baustellenführung beginnt, in der sie von Schauspielern zu den jeweiligen Experten geleitet werden. Nur die Schauspieler und die Experten sprechen, die Zuschauer selbst nicht. Sie bewegen sich nur oder imitieren auch die Bewegungen und Arbeitsabläufe der Experten. Sie ähneln also stark den Statisten in Filmen, den ‚stummen‘ Darstellern (vgl. Duden: Statist), weshalb diese Zuschauerrolle als ‚Mitspieler Statist‘ bezeichnet werden soll.

<sup>8</sup> Da es sich um die französische Version des Stücks handelt, trägt es auch den französischen Titel *Société en Chantier* (vgl. Rimini Protokoll, o. D., f).



Abbildung 3: Aufführung von *Society under Construction* (Foto: © Jean Louis Fernandez)

Eine solche Rolle wird gewählt, wenn es darum geht, den Zuschauern diverse Szenarien und somit diverse Themen vorzustellen. Dabei steht einerseits die Lehrfunktion im Vordergrund: Die Zuschauer sollen in einem Theaterstück möglichst viele Kenntnisse über konkrete Aspekte des Hauptthemas des Stücks erhalten. Gleichzeitig ist auch die Unterhaltung wichtig: Die Zuschauer können die theoretischen Informationen quasi hautnah erleben, indem sie durch die Räume geführt werden, authentische Requisiten benutzen und sich in die Szenen ‚eindenken‘.

#### Mitspieler Sprechrolle: *Konferenz der Abwesenden* (2021)

Die letzte Zuschauerrolle bei Inszenierungen *im* Theater soll am Beispiel der *Konferenz der Abwesenden* aufgezeigt werden, eines gemeinsamen Projekts aller drei Mitglieder der Gruppe. Die *Konferenz der Abwesenden*, erstaufgeführt im Jahr 2021, passt zur aktuellen Zeit: „Es herrscht Krise! Und im Angesicht einer weltumspannenden Krise geht es um weltweite Zusammenarbeit.“ (Rimini Protokoll, o. D., g). Doch die weltweite Zusammenarbeit erfolgt in dieser Inszenierung auf eine besondere Art. Die eigentlichen Experten,

die sich im Thema auskennen, sind abwesend, sie sind nicht von weit her angereist, sondern werden von den Zuschauern vor Ort vertreten, die in eine Expertenrolle schlüpfen.

Vor Beginn einer Szene werden die Zuschauer gefragt, ob sie eine Rolle übernehmen möchten (sie wissen allerdings nicht welche) und erst dann, direkt vor ihrem Auftritt, erhalten sie entweder einen Umschlag mit dem Skript, das sie vorlesen sollen, oder Kopfhörer, über die sie Text und eventuelle Anweisungen zu Bewegungen erhalten. Es wird also alles spontan, ohne große Vorbereitung, direkt von den Zuschauern aufgeführt, wobei natürlich weiterhin die anderen Publikumsgäste anwesend sind. Die ausgewählten ‚Zuschauer-Experten‘ befinden sich entweder allein auf der Bühne, um die Vortragssituation zu imitieren, oder sie interagieren dort mit weiteren freiwilligen Zuschauern.

In Abbildung 4 sieht man den Theaterraum von der Bühne aus. Wir haben eine klare Abgrenzung zwischen Bühne und Publikum, aber durch die aktive Rolle der Zuschauer – derer, die sich spontan an das Übernehmen einer Rolle auf die Bühne wagen – verschwimmen beide Räume miteinander. Die Rolle dieser ‚Zuschauer-Experten‘, die auf die Bühne kommen und ihre Stimme einsetzen, können wir als ‚Mitspieler mit Sprechrolle‘ bezeichnen.



Abbildung 4: Aufführung von *Konferenz der Abwesenden* (Foto: © Sebastian Hoppe)

Dabei steht, wie bei der Rolle der oben vorgestellten Statisten, vor allem die Lehrfunktion im Vordergrund, die hier allerdings noch stärker mit einer persönlichen Reflexion verbunden ist. Die Personen, die sich selbst auf die Bühne wagen, müssen sich in ihre vorgegebene Rolle hineinversetzen – ob diese mit ihrer eigenen Meinung übereinstimmt oder nicht. Sie müssen sich selbst von einer vielleicht polemischen Meinung überzeugen und auch für das Publikum überzeugend sein. Dadurch soll bei allen – den Zuschauern auf der Bühne und denen auf den Sitzplätzen – ein Reflexionsprozess über das jeweils präsentierte Thema angeregt werden.

#### 4.2 INSZENIERUNGEN AUßERHALB DES THEATERS

##### Beobachter ohne Beteiligung: *CARGO Shanghai – Friesland* (2022)

Die erste Inszenierung außerhalb des Theaters, die hier betrachtet werden soll, ist eine ganz besondere: *CARGO Shanghai – Friesland* mit einem Konzept von Stefan Kaegi wurde 2006 zum ersten Mal unter dem Titel *CARGO X* aufgeführt. Wie auf der Webseite der Gruppe beschrieben wird, handelt es sich um „eine ortsspezifische Performance, die sich wie ein Roadmovie anfühlt“ (Rimini Protokoll, o. D., h).



Abbildung 5: Aufführung von *CARGO X* (Foto: © david baltzer / bildbuehne.de)

Die Zuschauer werden in einen Lastwagen ‚geladen‘, sie sitzen auf seiner Ladefläche, sodass – wie in Abbildung 5 zu sehen – ein mobiler Zuschauerraum entsteht. Die LKW-Fahrer, als ‚Experten des Alltags‘, führen sie dann durch eine „fiktionale Reise rückwärts“ (Rimini Protokoll, o. D., h), sodass sie – im Fall von *CARGO Shanghai – Friesland* – bspw. erfahren, wie denn das Milchpulver in chinesischen Supermarktregalen seinen Weg von friesischen Milchbauern aus Holland dorthin gefunden hat.

Das Konzept ist also sehr innovativ: Ein LKW wird zum Theaterraum, das Theater ist mobil, wodurch auch die Zuschauer, die wie auf traditionellen Zuschauerrängen (allerdings im LKW) sitzen, bewegt werden. Der LKW dient „als Beobachtungsstation, Theater-sonde, mobiler Guckkasten, der sich auf Städte richtet wie ein Mikroskop“ (Rimini Protokoll, o. D., i). Da die Zuschauer aber nur passiv sind, also keine aktive Rolle einnehmen, sondern durch die ca. 2-stündige ‚Reise‘ geführt werden, können sie als ‚Beobachter ohne Beteiligung‘ bezeichnet werden.<sup>9</sup>

Inszenierungen mit diesen Zuschauerotypen in Außenräumen sollen – wie auch in Innenräumen – zunächst interne Prozesse des Mitdenkens und Mitfühlens anregen. Die Zuschauer sollen das Gezeigte wahrnehmen und darüber reflektieren, doch wird dies fast ‚nebenbei‘ erreicht, auf einer Art Spazierfahrt, die die Nachverfolgung der internationalen Wirtschaftswege simuliert. Im Unterschied zu Inszenierungen in Innenräumen steht hier daher die Unterhaltungsfunktion im Vordergrund. Der sich bewegende LKW, in dem die Zuschauer wie in einem Kino sitzen, ermöglicht es, diverse Orte in kurzer Zeit zu besuchen, sodass die Zuschauer das Gefühl bekommen, wirklich eine kleine Weltreise gemacht zu haben.

### Beobachter mit Beteiligung: *Schulbesuch Europa* (2022)

Das Projekt *Schulbesuch Europa*, 2022 von Daniel Wetzel konzipiert, ist ebenfalls aus einem früheren Projekt entstanden, nämlich aus *Hausbesuch Europa*, das ab 2015 in verschiedenen europäischen Städten und später auch weltweit durchgeführt wurde. Das Besondere an diesem Projekt, das als „Aufführung, die sich im Handgepäck transportieren lässt“ (Rimini Protokoll, o. D., j & k) beschrieben wird, ist, dass Privatpersonen (bei *Hausbesuch Europa*) und Schulen (bei *Schulbesuch Europa*) das Theater zu sich nach Hause bzw. in die Schule einladen, um dort in Kleingruppen auf spielerische Art Fragen zum Thema ‚Europa‘ zu beantworten, z. B. „Wer interessiert sich für Politik?“, „Wer war einmal Klassensprecher?“, „Wer ist in einem Verein oder einer Organisation?“ oder „Wer hat Angst vor der Zukunft?“ (Rimini Protokoll, o. D., l & m).

<sup>9</sup> Der Artikel „Performance im Labor der Improvisation“ von Rosa Pérez Zancas bietet weitere Einblicke u. a. in die Inszenierung von *CARGO Sofia – Barcelona* aus dem Jahr 2008.

Die Abstimmungsergebnisse der einzelnen Gruppen werden im Anschluss graphisch dargestellt und online veröffentlicht (vgl. Rimini Protokoll, o. D., l & m).

Die Teilnehmer sitzen bei diesem Projekt normalerweise um einen Tisch herum, wie in Abbildung 6 zu sehen ist, entweder bei Privatpersonen zu Hause oder in einer Schule, und gehen gemeinsam die von einer Maschine ‚ausgespuckten‘ Fragen durch, um sie (evtl. auch durch Aktionen, z. B. jemanden anrufen, Kopf auf den Tisch legen) zu beantworten. Jeder hört zu, liest vielleicht eine Frage vor, antwortet, macht mit, sodass wir von ‚Beobachtern mit Beteiligung‘ sprechen können.



Abbildung 6: Projekt *Hausbesuch Europa* (Foto: © Territory Festival)

Dieser Zuschauertyp ähnelt seinem Gegenstück in Innenräumen. Auch hier steht zunächst das Nachdenken über eigene Meinungen im Vordergrund, das aber nicht von den Zuschauern für sich behalten wird, sondern nach außen gezeigt, also geäußert wird – in diesem Fall aber nicht in einem großen Theatersaal, sondern in einer privaten, vertraulichen Atmosphäre in kleinen Gruppen. So sollen die Teilnehmer ihre Scheu verlieren und sich offen äußern, sodass interessante Informationen gewonnen werden und – wie bei *100% Stadt* – repräsentative Bilder entstehen können.

**Gruppenspieler: *Remote X* (2021/2022)**

*Remote X* ist ein Beispiel einer weiteren innovativen Idee des Theatertrios. Seit 2013 wird dieses Projekt, entwickelt von Stefan Kaegi, in verschiedenen Städten weltweit durchgeführt, in den Jahren 2021 und 2022 z. B. in Kiew, Istanbul, Tel Aviv, Thessaloniki oder Wuppertal (vgl. Rimini Protokoll, o. D., n).

Bei *Remote X* befinden wir uns nicht mehr nur in Innenräumen außerhalb des Theaters, sondern gleich in Außenräumen, d. h. direkt auf den Straßen einer Stadt. Die Teilnehmer, ca. 50 pro Gruppe, erhalten jeweils einen Kopfhörer pro Person, durch den sie die Stimme ähnlich einem Navigationssystem hören. Diese Stimme lenkt sie durch die Straßen. Das Projekt wird vom Regiekollektiv als eine Art „Selbstversuch“ (Rimini Protokoll, o. D., n) beschrieben: Folgen die Teilnehmer dem Computerprogramm? Beobachten sie sich gegenseitig? Und welche Entscheidungen treffen sie?



Abbildung 7: Projekt *Remote X* (Foto: © Lafun Photography)

Wie in Abbildung 7 zu sehen ist, sind die ‚Zuschauer‘ bei *Remote X* äußerst aktiv, da sie sich zu Fuß durch die Straßen bewegen. Sie können zwar individuelle Entscheidungen treffen, sind aber doch immer Teil der Gruppe, mit der sie zusammenspielen, als wäre es

„ein kollektiver Film“ (Rimini Protokoll, o. D., n). Um die Aspekte der Kollektivität und des Spielens zu betonen, soll die Rolle als ‚Gruppenspieler‘ bezeichnet werden.

Bei dieser Zuschauerrolle kann die Unterhaltungsfunktion als die wichtigste angesehen werden, da die Teilnehmer etwas Besonderes erleben sollen. Gleichzeitig wollen die Autoren aber auch hier – wie bei anderen bereits vorgestellten Inszenierungen – Informationen erhalten, in diesem Fall einerseits über das Zusammenspiel von Mensch und Technologie, andererseits über das Verhalten der Teilnehmer in der Gruppe. Solche Inszenierungen sind also nicht nur Theaterstücke, sondern gleichzeitig interessante, soziologische Experimente.

#### Einzelspieler: *The Walks* (2021)

Das Projekt *The Walks* kann als Einzelspielerversion von *Remote X* betrachtet werden. Auf der Webseite des Labels wird es nicht als Theateraufführung, sondern als App geführt (vgl. Rimini Protokoll, o. D., b). Da das Konzept des postdramatischen Theaters jedoch sehr weit gefasst ist, soll dieses Projekt als Beispiel dienen, wie man auch als Einzelperson, überall auf der Welt, quasi ein eigenes, kleines postdramatisches Theaterstück aufführen kann.



Abbildung 8: App *The Walks* (Foto: © Pixabay / icsilviu)

Die Smartphone-App, die auf der Webseite von Rimini Protokoll heruntergeladen werden kann (vgl. Rimini Protokoll, o. D., o), enthält diverse Kurzhörspiele für bestimmte Orte in einer Stadt, z. B. Parks, Supermärkte oder Friedhöfe. Die ca. 20-minütigen Hörbeispiele erzählen Geschichten, geben Anweisungen und regen zum Nachdenken an. Der ‚Zuschauer‘, der hier ganz klar als ‚Einzelspieler‘ agiert, kann selbst entscheiden, welche Audio-Walks er hören möchte, wann und in welcher Reihenfolge. Die App entstand 2021, während der Corona-Pandemie, und soll die Menschen zum Gehen anregen und zugleich rund um den Globus verbinden.

Bei diesem Inszenierungstyp steht klar die Reflexionsfunktion im Vordergrund. Die Menschen sollen, von der App gelenkt, in sich gehen, über sich und ihr Leben nachdenken und im hektischen Alltag zur Ruhe kommen. Ebenso ist das Lernen wichtig, allerdings werden keine themenspezifischen Informationen gelehrt, sondern jeder soll sich selbst besser kennenlernen und die verlorene Beziehung zu sich selbst und zur Außenwelt wiederherstellen. Hierbei ist die Bewegung in der Stadt und der Natur wichtig – die Bewegung kann als fundamentaler Aspekt in den Inszenierungen in Außenräumen angesehen werden. Das Beispiel dieser App macht deutlich, wie die Autoren in Zeiten der Corona-Pandemie mit neuen, innovativen Ideen das postdramatische Theater weiterentwickelt haben.

#### 4.3 GIBT ES VERWEIGERER?

Abschließend zur letzten interessanten Frage: Gibt es in den Inszenierungen von Rimini Protokoll Zuschauer, die als Verweigerer klassifiziert werden können? Im Vorschlag von Jan Deck (2008: 11–15) zu den Zuschauerrollen bei *She She Pop* wird, wie oben beschrieben, neben dem Mitspieler und dem Voyeur (in vorliegender Untersuchung als Beobachter bezeichnet), auch der Verweigerer genannt. Die beiden ersten Typen sind – in unterschiedlicher Form – in der vorigen Analyse herausgestellt worden. Doch was passiert mit den Verweigerern? Bei *She She Pop* hat, wie Deck (2008: 14) erklärt, das Publikum die Möglichkeit, den Zuschauerraum zu verlassen und vom Foyer aus, über Bildschirme, dem Geschehen auf der Bühne zu folgen.

Ob dies bei den Inszenierungen von Rimini Protokoll, die in Innenräumen (also z. B. im Theater) stattfinden, der Fall ist, kann, ohne eine Aufführung selbst erlebt zu haben, an dieser Stelle nicht gesagt werden. In den analysierten Stücken des Theatertrios, die im Theater aufgeführt werden, hat man jedoch grundsätzlich die Möglichkeit, nur Beobachter zu sein (also gewissermaßen eine aktive Teilnahme zu verweigern): Bei *All right. Good night.* gibt es nur ‚passive‘ Teilnehmer, also Beobachter ohne Beteiligung; bei *100% Stadt* kann das Publikum, wenn es dies möchte, durch das Heben der Hand an der Performance teilnehmen oder

einfach im Hintergrund bleiben; bei der *Konferenz der Abwesenden* entscheiden sich nur einzelne Zuschauer für eine aktive Teilnahme; nur bei *Society under Construction* müssen sich natürlich alle Zuschauer in den Simulationssituationen mitbewegen – wenn sie dies nicht tun, funktioniert die von den Autoren geplante Inszenierung nicht mehr. Aber auch bei der *Konferenz der Abwesenden* kann dies passieren, wenn sich kein Zuschauer für eine freiwillige Teilnahme auf der Bühne entscheidet. Was in solchen Fällen geschieht, müssen die Autoren selbst bestimmen. In den Inszenierungen, die außerhalb des Theaters stattfinden, ergibt sich ein ähnliches Problem: Was passiert, wenn sich die Teilnehmer nicht mitbewegen? Oder wenn einige der Teilnehmer stehen bleiben, aber die anderen weitergehen? Können sich die Gruppen aufteilen? Oder müssen sie zusammenbleiben? Diesen Fragen sollte in weiteren Untersuchungen – im besten Fall mit Erfahrungen aus erster Hand – nachgegangen werden.

## 5 FAZIT

Die Analyse der ausgewählten Inszenierungen von Rimini Protokoll hat – wie bereits die einleitenden theoretischen Überlegungen angedeutet haben – Folgendes gezeigt: Postdramatische Stücke sind gar nicht so leicht zu klassifizieren. Die Autoren und Regisseure des Kollektivs Rimini Protokoll haben kreative Ideen, sie nutzen ausgefallene Herangehensweisen und erzeugen somit innovative Theaterstücke, die die Zuschauer nicht nur zum Reflektieren anregen, sondern ihnen auch ein besonderes Erlebnis bieten wollen.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die untersuchten Inszenierungen, die im Theater oder in theaterähnlichen Innenräumen stattfinden, im Aufbau meist dem klassischen Theater ähneln: Das Publikum sitzt auf Rängen im Zuschauerraum, während sich die Schauspieler – hier jedoch oft keine professionellen, sondern die sogenannten ‚Experten des Alltags‘ – auf der Bühne befinden. Der Unterschied zum klassischen Theater besteht allerdings in der Partizipation: Es gibt zwar Stücke, in denen die Zuschauer nur als passive Beobachter fungieren (*All right. Good night.*), aber es gibt auch solche mit einer ‚leichten‘ Beteiligung der Zuschauer (die Hand heben, um Zustimmung auszudrücken wie in *100% Stadt*) oder sogar mit einer ‚starken‘ Beteiligung (die Zuschauer kommen freiwillig auf die Bühne, um selbst spontan eine vorgegebene Rolle zu spielen wie in der *Konferenz der Abwesenden*). Die Zuschauer können also oft selbst in die Rollen schlüpfen, um alles hautnah zu erleben. So auch in Stücken, in denen schon der Aufbau sehr ungewöhnlich ist, also das komplette Theater ‚verwandelt‘ wird, um simultane Bühnen zu schaffen und die Zuschauer in Gruppen durch verschiedene praktische Erfahrungen hindurchzuführen (*Society under Construction*).

Die beiden ersten von Jan Deck (2008: 11–15) vorgeschlagenen Zuschauerrollen (Voyeur/Beobachter, Mitspieler) haben sich hier sehr gut anwenden lassen und es wurde die Einteilung in jeweils zwei Untergruppen vorgeschlagen: Beobachter ohne bzw. mit Beteiligung und Mitspieler als Statist bzw. mit Sprechrolle.

Bei Inszenierungen, die außerhalb des Theaters durchgeführt werden, kann logischerweise meist kein klassischer Aufbau vorgefunden werden, da nicht in theaterähnlichen, sondern in authentischen Räumen (Straßen, bestimmte Orte in der Stadt, private Wohnungen oder Schulklassen) performt wird. Überrascht hat es trotzdem, dass in einer untersuchten Inszenierung außerhalb des Theaters ein klassischer Aufbau und somit auch eine klassische, eher passive Rolle des Zuschauers übernommen wurde: In den Aufführungen der Reihe *CARGO* sitzen die Zuschauer zwar in der Ladefläche eines LKWs, aber sie sitzen dort auf – natürlich räumlich den Umständen entsprechend reduzierten – theatertypischen Zuschauerrängen, die durch den LKW zugleich in Bewegung gesetzt werden. In den drei anderen analysierten Projekten außerhalb des Theaters wird klar, dass hier die Zuschauerrolle deutlich aktiver ist, dass sich auch die ‚Experten des Alltags‘ zurückziehen und die Zuschauer selbst im Mittelpunkt stehen: Sie geben in spielerischen Abstimmungen ihre persönliche Meinung ab (*Schulbesuch* bzw. *Hausbesuch Europa*) oder werden von künstlichen Stimmen durch Städte oder Orte geleitet (*Remote X*, *The Walks*). Die Zuschauerrollen reichen auch hier von eher passiveren Beobachtern ohne oder mit Beteiligung bis hin zu Gruppenspielern und Einzelspielern. Bei der Benennung der beiden letzten Untergruppen erwies sich der Bezug auf die Spieleindustrie als sehr hilfreich, denn die Bezeichnung der Zuschauer als Gruppen- oder Einzelspieler verdeutlicht, dass diese Art von Theater für die Zuschauer spannend, interessant und lustig sein soll – eben wie ein gutes Spiel, das man mit anderen zusammen oder allein spielen kann.

Bei den vorgeschlagenen Zuschauerrollen können diverse Funktionen ausgemacht werden. Verallgemeinernd lassen sich diese Funktionen wie folgt zusammenfassen: Während bei den Inszenierungen in Innenräumen traditionelle Theaterfunktionen im Vordergrund stehen: Reflexion, Lehren, Lernen, nähern sich die Inszenierungen in Außenräumen der aktuellen Medienkultur an, da meist eine Unterhaltungsfunktion zu erkennen ist. Die Teilnehmer sollen sich im Raum bewegen, miteinander oder allein spielen, mit oder ohne Rücksicht auf die Gruppe.

Diese verallgemeinernde Aussage muss aber eingeschränkt werden, da in der Untersuchung deutlich wurde, dass die Inszenierungen oft nicht nur eine, sondern mehrere Funktionen aufweisen, wobei es auch Überschneidungen zwischen den ‚Paaren‘, d. h. denselben Rollen im Theater und in Außenräumen, gibt. So spielt bei den Beobachtern ohne Beteiligung

das Innenleben der Menschen (die Gefühle) eine besondere Rolle. Bei den Beobachtern mit Beteiligung geht es aber zugleich immer darum, dass die Menschen ihr Innenleben (Gefühle, Ideen, Meinungen) mit einer Gruppe teilen. Bei den Mitspielern als Statisten bzw. Gruppenspielern soll hautnah etwas erlebt und zugleich gelernt werden. Bei den Mitspielern mit Sprechrolle bzw. Einzelspielern hingegen steht die Reflexion des Individuums im Vordergrund, egal ob der Zuschauer, der reflektieren soll, vor einer Gruppe steht oder allein auf einer Parkbank sitzt.

Die Frage nach den Verweigerern, der von Deck (2008: 11–15) dritten vorgeschlagenen Zuschauerrolle, ist nicht so leicht zu beantworten. Sie lässt sich – jedenfalls mit den in der vorliegenden Untersuchung vorhandenen Informationen – nur teilweise auf die Stücke von Rimini Protokoll anwenden. Da stellt sich jedoch vor allem die Frage, was passiert, wenn die für die Inszenierung notwendigen Rollen nicht besetzt werden oder wenn sich die Teilnehmer in Inszenierungen in Außenräumen von der Gruppe entfernen. Hier müssten in jedem Fall weitere Untersuchungen vorgenommen werden, um diese Punkte ausführlicher diskutieren zu können.

Es soll außerdem darauf hingewiesen werden, dass die Zuschauerrollen auch in ein und demselben Stück wechseln können. Es wurde in der Untersuchung zwar beispielhaft eine Theaterinszenierung herausgestellt, in der die jeweils diskutierte Zuschauerrolle anzutreffen ist, aber das bedeutet selbstverständlich nicht, dass dies die einzige Rolle ist, die die Zuschauer dort einnehmen können. Denken wir an die *Konferenz der Abwesenden*, so erkennen wir, dass natürlich nur diejenigen Personen aus dem Publikum, die sich auf die Bühne wagen, in die Rolle der Mitspieler mit Sprechrolle schlüpfen, bei allen anderen handelt es sich jedoch weiterhin um Beobachter ohne Beteiligung. Zu bedenken ist, dass wir uns im Kontext des postdramatischen Theaters befinden, sodass es unmöglich ist, klare Grenzen und Einteilungen vorzunehmen. Dies zeigt auch das Beispiel der App *The Walks*: Sie kann entweder als Einzelspielerversion verwendet werden oder sie ermöglicht eine gemeinsame Nutzung von zwei oder mehr Personen zur selben Zeit und am selben Ort, sodass wir dann von Gruppenspielern sprechen würden.

Weitere Informationen müssten darüber gewonnen werden, inwieweit das Regiekollektiv jede Inszenierung der Stücke plant, insbesondere jener, bei denen die Rollen der Zuschauer eindeutig als aktiv eingestuft werden können. Was wird hier vom Publikum erwartet? Wie starr ist die vorherige Planung? Was passiert, wenn sich kein Zuschauer aktiv einbringen möchte? Diese spannenden Aspekte könnten in weiteren Untersuchungen ins Zentrum gerückt werden.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Frage, ob der Zuschauer bei den Aufführungen von Rimini Protokoll, da er ja teilweise sehr aktiv ist, zu einem Autor werden kann, wie von Brendel (2019) postuliert. Für die untersuchten Stücke können wir Folgendes festhalten: Der Zuschauer ist zwar kein Autor, da er recht wenig selbst entscheidet, er ist aber in jedem Fall ein ‚Ko-Autor‘, wie dies auch Deck (2008: 15) darlegt. Er wird miteinbezogen, er kommt selbst zu Wort und trifft auch Entscheidungen, trotzdem aber ist er generell immer der „unterworfenen Mitgestalter“ (Deck, 2008: 13), der innerhalb des von den Autoren entwickelten Grundkonzepts des Stücks agiert.

Wichtig ist in den Aufführungen des Regiekollektivs außerdem die Nutzung der Technologie, die in weiteren Untersuchungen erforscht werden könnte. In den Inszenierungen außerhalb des Theaters kommen vor allem künstliche Stimmen zum Einsatz (*Remote X*, *The Walks*) oder auch eine Maschine, die den Teilnehmern Fragen ausdrückt (*Schulbesuch Europa*, *Hausbesuch Europa*). Hierdurch können die Autoren der Stücke weiter in den Hintergrund treten und die Zuschauer bzw. Teilnehmer rücken noch mehr in den Mittelpunkt, sodass sie letztlich nicht nur dabei, sondern gänzlich mittendrin sind.

## LITERATUR

- Bayerdörfer, Hans-Peter. (2014). „Drama/Dramentheorie“. In Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hrsg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie* (2. Aufl., 76–84). Metzler.
- Behrendt, Eva. (2007). Spezialisten des eigenen Lebens. Gespräche mit Riminis Experten. In Miriam Dreysse, Florian Malzacher (Hrsg.), *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll* (64–73). Alexander Verlag.
- Birgfeld, Johannes (Hrsg.). (2012). *Rimini Protokoll ABCD* (Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik). Theater der Zeit.
- Brendel, Gerd. (2019, 23. November). 20 Jahre postdramatisches Theater. Vom Zuschauer zum Autor. *Deutschlandfunk Kultur*. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/20-jahre-postdramatisches-theater-vom-zuschauer-zum-autor-100.html>.
- Calero Valera, Ana R. (2014). *Una mirada a la escena teatral independiente en Alemania*. Universitat de València.
- Deck, Jan; Sieburg, Angelika (Hrsg.). (2008). *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*. Transcript.
- Diederichsen, Diedrich. (2007). Betroffene, Exemplifizierende und Human Interfaces. Rimini Protokoll zwischen Theater, Performance und Kunst. In Miriam Dreysse, Florian Malzacher (Hrsg.), *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll* (158–163). Alexander Verlag.
- Dreysse, Miriam; Malzacher, Florian. (2007). *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Alexander Verlag.

- Duden = *Duden. Onlinewörterbuch* (o. D.). <https://www.duden.de>.
- DWDS = *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart.* (o. D.). <https://www.dwds.de>.
- Fischer-Lichte, Erika. (1997). *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts.* Francke.
- Fischer-Lichte, Erika. (2014). Aufführung. In Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hrsg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie* (2. Aufl., 15–26). Metzler.
- Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.). (2014). *Metzler Lexikon Theatertheorie* (2. Aufl.). Metzler.
- Kimber, Arno. (2016). El Teatro documento de Piscator a Rimini Protokoll. Constantes y variantes de un género político en la escena alemana. *Acotaciones* 37, 17–34.
- Haase, Martina. (2013). Postdramatisches Theater (p.Th.). In Ines Bose et al. *Zusatzmaterial zu Einführung in die Sprechwissenschaft. Kap. F.1.1* (1–9). [http://meta.narr.de/9783823367703/F11\\_postdramat\\_theater.pdf](http://meta.narr.de/9783823367703/F11_postdramat_theater.pdf).
- Heinz, Andrea. (2007). Publikum. In Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff (Hrsg.), *Metzler Lexikon Literatur* (620–621). Metzler.
- Körner, Roswitha. (2001). Publikum. In Manfred Brauneck, Gérard Schneilin (Hrsg.), *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles* (Bd. 1, 812–813). Rowohlt.
- Lehmann, Hans-Thies. (1999). *Postdramatisches Theater.* Verlag der Autoren.
- Meyerhold, Wsewolod E. (1979). *Schriften. Aufsätze. Briefe. Reden, Gespräche* (Bd. 1). Henschelverlag.
- Meyerhold, Wsewolod E. ([1908]/1991). Der Zuschauer als „vierter Schöpfer“. In Klaus Lazarowicz, Christopher Balme (Hrsg.), *Texte zur Theorie des Theaters* (475–477). Reclam.
- Pérez Zancas, Rosa. (2013). Performance im Labor der Improvisation am Beispiel von *Mnemopark und Cargo Sofia – Barcelona* von Rimini Protokoll (Stefan Kaegi). In Ana R. Calero Valera, Brigitte E. Jirku, *Literatur als Performance. Literaturwissenschaftliche Studien zum Thema Performance* (95–105). Königshausen & Neumann.
- Primavesi, Patrick. (2014). Episches Theater. In Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hrsg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie* (2. Aufl., 94–96). Metzler.
- Rimini Protokoll. (o. D., a). Rimini Protokoll. Über uns. <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/about>.
- Rimini Protokoll. (o. D., b). Projekte. <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/projects>.
- Rimini Protokoll. (o. D., c). All right. Good night. <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/all-right-good-night>.
- Rimini Protokoll. (o. D., d). 100% Stadt. <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/projects/100-stadt-7-1>.
- Rimini Protokoll. (o. D., e). Making of 100% Melbourne. [https://vimeo.com/53318534?embedded=true&source=vimeo\\_logo&owner=11403293](https://vimeo.com/53318534?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=11403293).
- Rimini Protokoll. (o. D., f). Société en Chantier / Society under Construction. <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/societe-en-chantier-society-under-construction>.

- Rimini Protokoll. (o. D., g). Konferenz der Abwesenden. <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/konferenz-der-abwesenden>.
- Rimini Protokoll. (o. D., h). CARGO Shanghai – Friesland. <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/cargo-shanghai-friesland>.
- Rimini Protokoll. (o. D., i). CARGO Sofia – X. <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/cargo-sofia-x>.
- Rimini Protokoll. (o. D., j). Schulbesuch Europa. <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/schulbesuch-europa>.
- Rimini Protokoll. (o. D., k). Hausbesuch Europa. <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/hausbesuch-europa>.
- Rimini Protokoll. (o. D., l). Resultate von Schulbesuch Europa. <https://school.homevisiteurope.org/index.php>.
- Rimini Protokoll. (o. D., m). Resultate von Hausbesuch Europa. <https://www.homevisiteurope.org/index.php?id=10>.
- Rimini Protokoll. (o. D., n). Remote X. <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/remote-x>.
- Rimini Protokoll. (o. D., o). The Walks. <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/the-walks>.
- Rimini Protokoll (Hrsg.). (o. D., p). *Situation Rooms*.
- Sauter, Willmar. (2014). Publikum. In Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hrsg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie* (2. Aufl., 273–279). Metzler.
- Schipper, Imanuel (Hrsg.). (2018). *Rimini Protokoll. Staat 1–4. Phänomene der Postdemokratie*. Theater der Zeit.
- Schipper, Imanuel (Hrsg.). (2021). *Rimini Protokoll*. Walther und Franz König.
- Schröder, Johannes Lothar. (2001). Performance. In Manfred Brauneck, Gérard Schneilin (Hrsg.), *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles* (Bd. 1, 812–813). Rowohlt.
- She She Pop. (o. D.). Alles über She She Pop. <https://sheshepop.de/ueber-uns>.
- Sperk, Nicole. (2022, 3. Dezember). Vom Verschwinden. *Die Rheinpfalz* 281. <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/text/vom-verschwinden>.
- Stegemann, Bernd. (2009). *Lektionen I. Dramaturgie*. Theater der Zeit.
- Umatham, Sandra. (2014). Performance. In Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hrsg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie* (2. Aufl., 248–251). Metzler.
- Wahl, Christine (Hrsg.). (2021). *Rimini Protokoll. Welt proben. Postdramatisches Theater in Portraits* (Bd. 4). Alexander Verlag.
- Weiler, Christel. (2014). Postdramatisches Theater. In Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hrsg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie* (2. Aufl., 262–265). Metzler.
- Wiens, Birgit. (2014). *Intermediale Szenographie. Raum-Ästhetiken des Theaters am Beginn des 21. Jahrhunderts*. Wilhelm Fink.

**Nathalie Besse, Dr.**, hat an der Universität des Saarlandes in Saarbrücken Spanisch und Englisch für das Lehramt an Gymnasien und Gesamtschulen studiert und im Anschluss im Fach Romanistik/ Spanische Sprachwissenschaft promoviert. Nach einem weiteren Studium der Germanistik und Deutsch als Fremdsprache an der Universität de València nahm sie ihre Forschung in zwei Bereichen auf, einerseits im Bereich der deutschen Literaturwissenschaft (mit Schwerpunkt Romantik im Vergleich zur neueren deutschen Literatur), andererseits im Bereich Deutsch als Fremdsprache (mit Schwerpunkt Lernen und Lehren mit neuen Medien). Sie arbeitet aktuell an der Universität de València und der Universidad Europea de Valencia, an der sie außerdem einen Schulmanagement-Masterstudiengang für zukünftige Schuldirektoren leitet.

Kontakt: [nathalie.besse\[at\]uv.es](mailto:nathalie.besse@uv.es) / [nathalie.besse\[at\]universidadeuropea.es](mailto:nathalie.besse[at]universidadeuropea.es)

#### ZITIERNACHWEIS:

Besse, Nathalie. (2025). ‚Mittendrin statt nur dabei‘. Der Zuschauer im postdramatischen Theater am Beispiel von Rimini Protokoll. *Colloquia Germanica Stetinensia* 34, 49–76. <https://doi.org/10.18276/cgs.2025.34-03>.