

SCHAU  
MA AMOI

Essay

100 Prozent Wien

Foto: Nurith Wagner-Strauss  
Rimini Protokoll

# 100 Prozent Wien.

Regionale observationer med globalt bagtæppe.

*Af Ida Krøgholt*

En populationsundersøgelse kan laves som teaterforestilling. Teatret risikerer dog at nedbryde den statistiske observationsmetode indefra, hvilket til gengæld kan skabe nye former for kulturel forhandling.

I *100 Prozent Wien. Eine statistische Kettenreaktion*, som blev udviklet til Wiener Festwochen i maj 2010, præsenteres 100 mennesker, der tilsammen udgør et gennemsnit af den europæiske metropol Wiens aktuelle befolkning, på en 100 kvadratmeter drejescene. De er engageret af den tyske teatergruppe Rimini Protokoll som såkaldte hverdageksperter – eksperter i deres egen lokale virkelighed – og da de skal udgøre modelborgere for byen Wien og tegne et kort over byen, er de omhyggeligt udvalgt. Dels er rammerne for castingen udførligt gennemtænkt af teaterkompagniet, idet byens forskellige segmenter er forsøgt repræsenteret, og dels har de medvirkende valgt hinanden. En stor del af processen bag denne forestilling har nemlig, som titlen angiver, været formet som et socialt spil: en statistisk kædereaktion, hvor alle, efterhånden som de er blevet engageret, har fået til opgave at finde forestillingens næste medvirkende modelborger. Men da det netop skulle være en repræsentativ borger, kunne det ikke være en hvilken som helst ven eller veninde, man kunne inddrage: Kun personer der kunne modsvare en række aktuelle statistiske kategorier for indbyggere i Wien, kunne få adgang. Den statistiske kædereaktion kobler på den måde personerne på scenen sammen. Alle kender mindst én anden, men som gruppe er de yderst forskellige med hensyn til alder, køn, etnisk tilhørsforhold, familiesituation, arbejds-situation, uddannelse og uniformering. Byens forskelle og dens ensartethed får man rig lejlighed til at studere her. Man iagttager de medvirkende frontalt og ser dem enkeltvis, da de

100 borgere ved forestillingens begyndelse står helt tæt ved siden af hinanden ved drejescenens kant, mens scenen ganske langsomt drejer en omgang, indtil alle har fået fokus, har præsenteret sin ven eller veninde og har fortalt et par ord om sig selv. Og man ser dem som en masse, i fugleperspektiv, idet et kamera filmer drejescenen oppefra mens handlingen projiceres på stor rund skærm højt bag de medvirkende. Med disse statistisk repræsentative mennesker som materiale spørger Rimini Protokolls forestilling, hvad globaliseringen betyder for Wiens borgere og indbyggere. Er den udtryk for forskellighed, holdningsmæssig diversitet, forskelle i ritualer, i det, indbyggerne konsumerer, og det, de foretager sig socialt. Eller gør globaliseringen tilværelsen mere ensartet for byens borgere.

## Wien i et dobbeltperspektiv

Den såkaldte globalisering bliver ofte beskrevet som en proces, der kulturelt set gør os både rigere og fattigere. Verden bliver beriget i kraft af de stigende udvekslinger af impulser og varer. Samtidig bliver vi lokalt set fattigere, da globaliseringsprocesserne også er med til at homogenisere markedet, og kritikere af globaliseringen hæfter sig netop oftest ved markedskræfternes globale ekspansion. For selv om globalisering sympatisk åbner for økonomiske, teknologiske og migrationsmæssige udvekslinger, sætter markedets standardiseringerne de lokale måder at gøre tingene på under pres, og i det perspektiv kan grandiose drømme om en global enhedskultur virke foruroligende. Sociologen Ulrich Beck's globaliseringsteori har en mere forsonende måde at se globaliseringens muligheder på. I følge Beck er globaliseringen en del af en moderniseringsproces, der generelt skærper vores reflekterede forhold til verden og på den måde

kan stimulere kulturen til konstruktiv selvkritik. Når Beck kan se sådan på det hænger det sammen med, at han ikke bare forholder sig til globaliseringens markedsperspektiv men til det aktørperspektiv, globaliseringsprocesserne også indeholder. Med globaliseringens sociale aktører som emne beskriver han, hvordan medierne, ved dagligt at bringe den globale verden ind i vores stuer, gør os til specialister i at leve en rumlig og social dobbelttilværelse. Her lever vi vores liv lokalt og tager samtidig del i et større globalt medienetværk (Beck 1997).

Teaterkunsten er naturligvis berørt af globaliseringsprocesserne, som kan give anledning til at belyse blandede identiteter og vekslende perspektiver på verden på andre måder og ved inddragelse af andre medier end de klassiske genrer. Disse udfordringer tager Rimini Protokoll op med forestillingen *100 Prozent Wien*. Ikke fordi forestillingen handler direkte om globaliseringen. Forestillingens 'protokol', dvs. dens idéudkast, går i sin enkelthed ud på at kortlægge Wiens befolkning, og den bliver på den måde en undersøgelse af regionen, som den statistisk tager sig ud. Det er idéen om at lade byens befolkning se sig selv og hinanden, der er forestillingens anledning, men det er vanskeligheden i at bestemme byens identitet, der er dens problemstilling. Med det perspektiv bliver forestillingen netop en kommentar til globaliseringen. Det gælder også den måde, forestillingen belyser de medvirkende som sociale aktører, der det ene øjeblik beskriver Wien med et lokalt blik og det næste øjeblik bliver belyst globalt. I modsætning til teater, som i disse år forsøger at gøre sig konkurrencedygtigt efter internationale normer ved at følge standarder for kunst, der appellerer bredt og spektakulært, og som derved forsøger at tiltrække sig maksimal opmærksomhed og købekraft på det globale marked, er *100 Prozent Wien* dog i allerhøjeste grad lokalt forankret. Forestillingen og konceptet omkring tilblivelsen af den kan alt i alt ses som en refleksion over den globale verdens kompleksitet, ikke med et forskelsløst transnationalt blik men i et dobbeltperspektiv

på verden, beskrevet udefra af teatermediet og set indefra af Wiens aktører.

### Statistik og kædereaktioner

*100 Prozent Wien* er et *remake* af en af Rimini Protokolls 'protokoller', idet forestillingen er en variation af *100 Prozent Berlin* (2008). Konceptet er altså prøvet før men mødes her af andre lokale udfordringer, må vi antage.

Processen med at udtage de 100 deltagere i Wien startede d. 7. januar og blev afsluttet d. 13. maj, få uger før præsentationen ved Wiener Festwochen 2010. *Castingen* stod de medvirkende som sagt selv for, og den eneste af hverdagsseksperterne, der blev castet af Rimini Protokoll selv (dvs. kunstnertrioen Haug, Kaegi og Wetzel), var den først involverede, nemlig en statistiker, Martin Thomas, der er ansat ved Østrigs Statistiske Call Center. Hans opgave bestod i indenfor 24 timer at finde den næste deltager til projektet ud fra princippet om kædereaktion. Den eneste betingelse for valget af deltager var, at vedkommende skulle passe ind i en eller flere af seks statistiske kategorier for befolkningen i Wien, som Martin Thomas selv havde været med til at udarbejde i samarbejde med instruktørerne. Det drejede sig om alder, familiemæssig stand, statsborgerskab, bopæl og religion, herunder en række underkategorier. Hver gang en ny deltager blev engageret, bidrog den pågældende til at repræsentere Wiens befolkning, alt imens dette inddæmmede muligheden for, hvem resten af de i alt 100 deltagere nu kunne blive. Så samtidig med at forestillingen – og dens tilblivelsesproces – var baseret på en forholdsvis statistisk registrering af Wiens indbyggere og på statistisk estimering af byens fremtid, blev tiden en afgørende faktor, der greb forstyrrende ind i den stabile statistiske kortlægningsmetode. Konkret skulle der fx under kategorien statsborgerskab engageres 81 Østrigere, syv ex-jugoslavere, fem nye EU-borgere hvis statsborgerskab var ændret efter 1. maj 2004, fire med andet statsborgerskab samt to tyrkere, og efterhånden som processen skred frem, steg udfordringen i at få kontakt med

præcis de personer, der kunne opfylde de statistiske kriterier med henblik på at gøre 100 procent Wien komplet. D.16. april var 70 procent af de medvirkende engageret, så med denne inkorporerede stressfaktor og kun en måned til at finde de resterende blev knuden strammet, og der blev for alvor tændt op under arrangørernes og de medvirkendes kommunikation gennem sociale medier som *Facebook*, *Twitter* og god gammeldags avisannoncering for at skaffe de resterende 30 deltagere. På en gang en integrerende social handling og en udstilling af globaliseringens fejring af de sociale mediers stressfællesskab.

Processen sætter to principper i spil, som er ganske forskellige, nemlig statistikken, der registrerer byens udvikling i økonomiske, sociale, politiske og religiøse indikatorer, og så det bruger-centrerede medie, som kædereaktionen indfører. Ved at vælge at importere en statisk omverden, som statistikken jo gør det ud for, har konceptet sikret sig en dimension, der kan kortlægge hændelser og udviklinger uden at blive forstyrret af nye begivenheder og udsving i befolkningsmassen. Dermed er anvendelsen af det statistiske materiale forbundet med en bestemt forståelse af praksis. Princippet om kædereaktionen tilføjer en anden praksisdimension, da den er bygget op omkring sociale relationer og dermed virker som en usikkerhed i praksis – en sikkerhedstrussel, om man vil. Valget af præcis disse to principper er derfor konceptuelt interessant og betyder, at den kontrollerbare statistiske- og den ikke-kontrollerbare socialt udvekslende kortlægning kommer til at stå i vekslende forhold til hinanden. Dette forhold får som her beskrevet betydning for processen, men er i høj grad også betegnende for forestillingens æstetik.

### **Byens jagt på viden om sig selv**

Det er ikke kun i det sociale spil forud for forestillingen, Rimini Protokoll konfronterer de to princippers måde at oparbejde viden om byen. Også forestillingen er bygget op omkring henholdsvis statistiske hypoteser om befolkningen

og de menneskelige reaktioner på disse. Med teatret som medie for stikprøveundersøgelsen udfordres statistikkenes rationelle forudsigelighed, da de medvirkende ikke blot besvarer populationsundersøgelsens spørgsmål men også er under indflydelse af undersøgelsens sociale interaktionsform – og altså reagerer på hinandens reaktioner.

Efter præsentationen af de 100 medvirkende på den 100 kvadratmeter store drejescene, leverer forestillingen en lang række af oplysninger om indbyggerne i Wien, alias de medvirkende, ved at stille enkle spørgsmål, som de alle sammen besvarer, vedrørende deres sociale liv og religiøse, politiske og moralske holdninger. Forestillingen åbner på den måde for en spørgeleg, som er struktureret efter principper, der gør det nemt og enkelt at gruppere og statistisk aflæse de leverede svar, som i et spørgeskema. Spørgsmålene og svarmulighederne er yderst standardiserede, som når forestillingens medvirkende fx kan vælge mellem ”Ich” eller ”Ich nicht” som respons på følgende spørgsmål:

*Hvem hader statistikker?*

*Hvem snyder statistikken?*

*Hvem gør sig gerne bemærket?*

På en sjov måde får forestillingen, via den standardiserede måde at spørge på, signaleret hvordan den menneskelige faktor snyder kortlægningsprocessen. Med spørgsmålet ”Hvem snyder statistikken” peges der på signifikansniveauet, og dilemmaet er at der ikke er nogen troværdighedspræmis for virkelighedsfremstillingen i denne populationsundersøgelse. En hel del af de medvirkende svarer ”Ich” til det første af ovenstående spørgsmål og viser sig ret forudsigeligt at have et noget bebyrdet forhold til statistiske undersøgelser. En del svarer, at de gerne snyder statistikken, og ad den vej får forestillingen allerede fra starten konstitueret en risiko for, at der kan være uoverensstemmelser mellem forestillingens hypoteser om Wiens

population og de resultater, som stikprøverne i forestillingen vil komme til at afsløre.

Herefter følger geografisk kortlægning af de medvirkende og spørgsmål til deres biografiske ophav:

*Hvem bor i nybyggeri?*

*Hvem bor i sit barndomshjem?*

*Hvem kender navnene på sine oldeforældre?*

*Hvem er født på landet?*

*Hvem er født i Wien?*

Den statistiske metode søger svar på en række distinktioner, og med det udgangspunkt skaber forestillingen perspektiver på byen. Men subjektet bag de spørgsmål, der stilles, er som regel fraværende på scenen, man hører blot statistiker-stemmen over en højtaler. Ind imellem overtager de medvirkende føringen som statistikere og retter spørgsmål til hinanden, og på den måde bliver konkrete observatørers optik på Wien et supplement til kortlægningen af byen. Når forestillingen lader menneskene selv, borgerne, komme til orde, bliver det manifesteret hvordan, der skabes distinktioner og hvem, der skaber dem. Æstetisk er det derfor i høj grad formen, der løber med opmærksomheden, og indholdet i svarene på de enkelte spørgsmål betyder egentlig kun noget, når de ses i sammenhæng med hvem og hvordan, der spørges. Denne post-ontologiske måde at inddrage den statistiske form, problematiserer statistikkens objektivitetskriterium, for den statistiske 'fortælleinstans' i forestillingen er også ind imellem selv en del af byen Wien. Der gives altså ikke nogen objektiv observatør af byen; byen er altid fortalt af nogen, den er observeret et sted fra. Med andre ord demonstrerer forestillingen at statistikker ikke stiller uskyldige spørgsmål til verden men er iagttagelser, som gøres ud fra

nogle helt *bestemte* kriterier. Med sådanne tilkendegivelser synes Rimini Protokolls idé med forestillingen at være konstruktivistisk orienteret og kan forstås med Luhmanns iagttagerbegreb: de spørgsmål, der stilles i en populationsundersøgelse er baseret på kontingens, og det ville resultere i andre svar, hvis det var en anden observatør, der havde udformet spørgsmålene. Problematismen af subjekt-objekt bliver endnu stærkere da forestillingen lader nogle af de medvirkende optræde med deres egne små fortællinger, det vil sige nogle af de beretninger, der gemmer sig bag standardsvarene, for statistikkens forsøg på at samle svarmaterialet i kategoriske kasser får på den måde et modspil. Sceneteknisk er det statistiske spil med perspektiver løst ved hjælp af tydeligt afmærkede rum på scenen, som de medvirkende kan flytte sig imellem. Når der stilles et spørgsmål, giver de medvirkende deres respons ved fx at placere sig ud for én af to store synlige skærme, hvorpå standardsvarene "Ich" og "Ich nicht" står skrevet. Og hver gang et nyt spørgsmål stilles, bevæger massen sig og danner et nyt mønster i rummet:

*Hvem vil gerne have schillingen gendindført?*

*Hvem er medlem af et politisk parti?*

*Hvem er politisk aktiv?*

*Hvem går i kirke?*

*Hvem tror på Gud?*

*Hvem er gift?*

*Hvem er forelsket?*

*Hvem har børn?*

*Hvem vil have børn i fremtiden?*

*Hvem er uden far*

*Hvem er uden mor?*

Man får mulighed for at iagttage byens mindretal og dens flertal, både som målbare størrelser og som mønstre, der skabes hver gang, der stilles et nyt spørgsmål, og som hele tiden er under forandring. Nogle manøvrer er forudsigelige, mens andre virker overraskende og kan være overskridende, ja nærmest chokerende i deres enkelhed. Samtidig med fejringen af metropolens mulighed og forskellighed, markeres der kølige grænser mellem befolkningen, som fx når det ubehagelige men ikke desto mindre aktuelle spørgsmål "hvem er blevet mobbet?" melder sig på skærmen og overlader en kvinde alene til "Ich"-feltet. Men her forstyrrer forestillingen almindelige opfattelser om at mobning har med chikane fx på arbejdspladsen eller i skolegården at gøre. Når mobbetemaet tages op, bruges det som anledning til at belyse hvordan enhver beskrivelse af byen og dens problematikker er iagttagersafhængige, og på den måde fungerer det som kommentar til globaliseringsprocesserne. Globaliseringen byder på ufrivillig koeksistens med en masse tilfældige mennesker. Den kan give anledning til store kosmopolitiske visioner om fællesskab, samhørighed og fred blandt masserne. Men den kan også lede til misforagt og social in- og eksklusion fra massens enhed, og det er derfor ikke underligt, at mobbebegrebet dukker op i forestillingens undersøgelse af storbymassen. Selv om alle tager del i mobningens sociale mekanisme, er det et tabuiseret område, vi som involverede har svært ved at se og dermed også vanskeligt kan kommunikere om. Så at det præcis er begrebet mobning, forestillingen vælger som begreb for en bestemt flokadfærd, er derfor iøjnefaldende. Som det er med sociale mekanismer kan man ikke nødvendigvis forklare, hvordan mobning opstår, men er man først blevet genstand for social krænkelser, er man også indlemmet som

krænket i den sociale mekanisme og vil sandsynligvis komme til at se sig misagtet i andre sammenhænge. Derfor er ofrenes oplevelse af at være systematisk socialt ekskluderet et centralt aspekt af det, vi kalder mobning og gør, at man vanskeligt statistisk kan måle, om et menneske de facto er blevet mobbet. Forestillingens stikprøve er et provokerende spil med hele dette problemkompleks og en udfordring af gængse måder at behandle det på. Når der er grund til at opholde sig ved det lille eksempel fra forestillingen hænger det sammen med dets signifikante berøring af det tabu, filosofen Peter Sloterdijk præcist har beskrevet som de moderne massers problem, og hvilket forestillingen ligeså nøjagtigt får sat fingeren på: foragten for den anden og problemet med at kommunikere om den (Peter Sloterdijk 2002). Sloterdijks pointe er, at den manglende evne til at give foragten en anstændig form, hvilket mobning kan ses som et udtryk for, hænger sammen med, at alle gerne vil opnå anerkendelse. For, som han siger, foretrækker vi at smigre hinanden. Men smiger virker kun i ganske små og afmålte doser, og på den måde forklarer Sloterdijk moderne masseadfærd, som han beskriver som en kølig social mekanisme, der kommunikerer kritik af den anden ved at udelukke og udøve misagtende floksignaler. Uden ensidigt at følge Sloterdijks pessimistiske kritik af masserne har forestillingen held til at give problemstillingen en kommentar, idet den medvirkende (ofret) ikke optræder anonymt men træder frem af massen og med sin erklæring bryder det kulturelle tabu. Hvis man skulle præcisere hvordan billedet af den mobbede virker via Sloterdijks kommentarer til kulturen, så skaber forestillingen kommunikation om emnet ved her at indføre det, Sloterdijk kalder en "beundringsøvelse". Den præsenterer en enkelt beundringsværdig handling uden at miste højde: den ene overfor de mange. Kvinden fremstilles både som ekskluderet af fællesskabet og som eneren, der aktivt sætter sig udenfor massens enhed. Det er i det lys muligt at se forestillingens populationsundersøgelse som en prægnant iscenesættelse af

massernes problem – og som en udfordring af ”massen i os selv” (Sloterdijk s. 89).

Når man betænker Wiens centraleuropæiske placering og samtidig har globaliseringen som forestillingens bagtæppe, er det ikke nogen stor overraskelse, at spørgsmålet om populationens religiøse overbevisninger bliver tematiseret. Af programteksten får man informationer om byens religiøse sammensætning, men man får ikke viden om, hvem af de medvirkende der abonnerer på hvilke trosretninger og religiøse samfund: muslimsk, romersk katolsk, ortodoks, evangelisk osv. Det eneste, de medvirkendes bliver bedt om at besvare på scenen, er spørgsmålet om kirkegang, der viser, at et mindretal går i kirke, mens det umiddelbart efter afsløres, at et flertal tror på gud. Om kirkegængere er troende, og om de troende konvergerer med dem, der går i kirke, får man desuden nogle konkrete svar på her, hvor man helt fysisk kan se hver eneste medvirkende fremføre sin svarreplik. Først senere i forestillingen bliver der mulighed for at sammenholde de observationer, der er gjort omkring det religiøse tilhørsforhold med oplysninger om, hvem og hvor mange, der er immigranter:

*Hvem har frivilligt ændret nationalitet?*

*Hvem siger: mit land er mit sprog?*

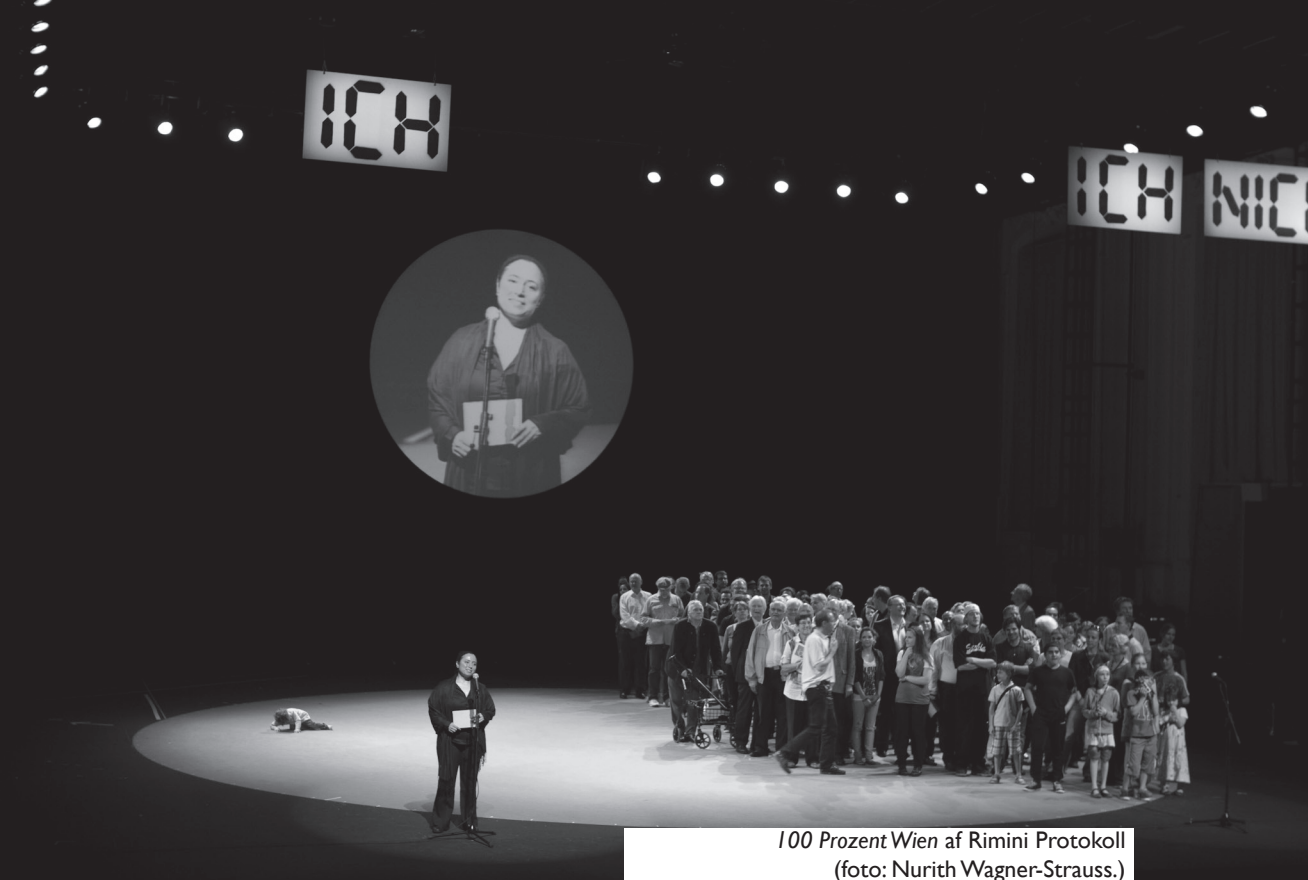
Da forestillingen gør så tydeligt opmærksom på sin systematik, lægger den også op til systematiske overvejelser, fx hvordan de givne spørgsmål inkluderer og ekskluderer bestemte mindretal og flertal, og hvordan de eventuelt skiller vindere og tabere. Men ligeså interessant er det at opdage, hvordan kombinationen af spørgsmål, deres dramaturgiske rækkefølge og de medvirkendes kædereaktioner er endnu nogle af de faktorer, der medvirker til at overskride den statistiske metode. Statistisk er 41 procent af Wiens befolkning gift, 42 procent er single, 7 procent er forlovet og 10 procent er skilt. Forestillingens stikprøve spiller sig dog ud over disse vante kategorier – den spørger uforstået

hen over dem: ”hvem er forelsket?” Dette er, i lighed med spørgsmålet om mobning, umuligt at rationalisere; der spørges til en fornemmelse som ikke har noget objektivitetskriterium. Derimod kunne noget tyde på, at forelskelsen smitter: et af forestillingens spændingsmæssige højdepunkter er, da størsteparten af de medvirkende, på kryds og tværs af alderskategorier og andre kasser, siver over i ”Ich”-feltet og bekræfter at være forelsket i nogen – selv en lille fyr på 4-5 år. Her får tesen om, at respons er del af et bevægeligt socialt kommunikationssystem medvind, idet respondenterne i dette tilfælde tydeligvis også reagerer på hinanden. Man drages af de andres reaktioner og får hinanden til at blive forelskede, og en bølge af amoriner skyller følgelig ind over scenen. Sådan kan Wien derfor også være!

### **Forhandling af byens identitet**

Da 100 Procent Wien er skabt til Wiener Festwoche må også publikum formodes at udgøre en delmængde af Wiens population. I en sekvens træder de medvirkende ud af scenen og står foran tilskuerne, der nu involveres som informanter. ”Hvem føler sig repræsenteret”, spørger de, og publikum svarer med håndoprækning. De medvirkende trækker sig tilbage til scenearealet igen, hvor selve *kortlægnings*-formen nu får et andet udtryk end det, der hidtil er set. De medvirkende står tæt side om side i rækker, der dækker hele scenen. Hver har et stykke karton, som skal bruges til visuelt at markere deres holdning til et antal problemstillinger. Det er rødt på den ene side og hvidt på den anden, og de holder det hævet over hovedet. På en skærm signaleres det, at rød står for enig, hvid for uenig. Man erklærer sig enig i et udsagn ved at vende den røde side opad og er uenig, når den hvide side vendes op. I tråd med den øvrige forestilling, filmes scenen fra oven, hvorved kortlægningens kontinuerlige dannelse af røde og hvide felter projiceres op på bagscenens skærm.

*Vi er forbilledlige*



*100 Prozent Wien af Rimini Protokoll  
(foto: Nurith Wagner-Strauss.)*

*Vi har altid gjort det rigtige*

*Vi har også igen i aften løjet*

*Vi har på det sidste følt os skidt tilpas*

*Vi har engang reddet en fra at dø*

*Vi er for genindførelse af dødsstraf*

*Vi har leget med tanken om at tage  
livet af os*

*Vi vil dø for vores familie*

*Vi vil dø for vores by*

*(...)*

*Vi lever om 10 år*

*Vi lever stadig om 40 år*

*Vi lever stadig om 70 år*

*Vi vil begravnes i Wien*

*Vi tror vi vil efterlade os spor*

*Vi er her ikke mere i morgen*

Det er muligt at forestillingen kan ses som en dialog, der drejer sig om en europæisk bys integrationsudfordringer. Dette bliver tydeligere hen mod den sidste del, der fungerer som en *forhandling* af identiteten: Hvem er vi? Hvad står vi for? Hvad kan en by rumme? I den sidste sekvens her gør forestillingen opmærksom på forhandlingen via skiftet i de personlige pronominer. De medvirkende svarer nu ikke længere i 1. person ental men i flertal og nærmer sig altså på det formelle niveau en fælles tilkendegivelse. Er forestillingens kortlægning af byen på kommet nærmere Wiens identitet som et fælles



projekt for dens borgere, må man spørge? Har borgerne fundet sammen om byens profil? Ja, man kan spørge, om forestillingen med skiftet fra et iagttagende 'jeg' til et iagttagende 'vi', har til hensigt at pege på en mulig udvikling, oplysning og erkendelse i byens forståelse af sig selv? En by har som regional identitet pr. tradition været bygget op omkring det fælles sprog, fælles aner og fælles religiøs overbevisning. Men, som forestillingen har demonstreret, har den tiltagende migration naturligt nok svækket disse hjørnesten, som ikke længere kan fungere som sammenhængsskabende kraft i regionerne, for de formår ganske enkelt ikke at assimilere de forskelligheder, som den tiltagende migration sætter skub i. Forestillingen er ikke ude i noget moralsk anliggende, hvad det multikulturelle angår og giver ikke anledning til medlidenhed med de forskellige marginaliserede individer, identiteter og minoriteter, som er inkluderet i *kortlægningen*. Enkelte borgergruppers kulturelle rettigheder er ikke sat højere end andres, og på den måde integrerer forestillingen det fremmede i byens identitet. Ud fra den betragtning kan man svare at, ja, forestillingen fremstiller en potentiel udvikling i byens syn på sig selv. Det springende punkt er, at 100 Prozent Wien anskuer byen som en *fælles værdi* og spørger, hvad den mon kunne være. Måske skabes der gennem forestillingens kulturelle begivenhed sammenhold om værdier, borgerne ikke tidligere har observeret. Måske virker drøftelsen af, hvilke værdier, hvilken historie og hvilken kultur, der skal være byen Wiens, engagerende på de mange mennesker, der var involveret i den som medvirkende og tilskuere. I det perspektiv kommer teatret til at fungere som mediator for sådanne kulturelle forhandlinger, uden at forestillingen påstår at forøgelsen af social kommunikation fremmer enighed.

I programmet for forestillingen kan man studere en del af det statistiske materiale, der danner forestillingens fundament, dels hentet i den statistiske årbog for Wien 2009, og dels hos de medvirkende selv, idet samtlige optræder med foto og en profil, der kategoriserer

dem, og hvor det også angives, hvilket nummer de har i den statistiske kæde. Derved bliver den tynde tråd, der skaber sammenhæng mellem de 100 personer, synlig. Og de 100 bliver set som de personer, der udgør massen. Som kortlægning fremstiller statistikken (læs rationaliteten) byen i en bestemt observatørs perspektiv, men forestillingen undgår at give en objektiv præsentation af byen og dens borgere, som derimod viser sig som erkendende væsner, der selv er en del af det, der observeres. Niklas Luhmann udtrykker sig systemteoretisk om det post-ontologiske vilkår for viden: når vi handler, er vi ude af stand til at observere handlingen, ligesom vi udelukker vores handlinger fra observationssituationen. Men i et anden ordens perspektiv kan vi se os selv, og dermed får vi også en mulighed for at forandre forholdet til os selv og omverdenen, idet vi kan konstituere forestillinger om os selv og ad den vej generere ny viden – om os selv. Formens *re-entry* er netop et systems egen registrering af dets måde at omgås omverdenen, som løbende registreres og integreres i nye sociale strukturer og adfærd. Man kan se forestillingen som et forsøg på at foranledige en selvobserverende registrering, et arkiv i metaforisk forstand, der ved at danne forestillinger om Wien, giver byens borgere en fond af viden, som kan være med til at forandre forholdet til omverdenen og til sig selv som kultur, samfund, by. Denne viden er i mere konkret forstand arkiveret i forestillingen i kraft af den statistiske metodes kategorier, lister, vidneudsagn og observationer. Men som vi har set, er observatørens position en konstruktion, som forestillingen, den konkrete populationsmasse og opførelsens interaktioner er delagtige i, og arkivet får derved et performativt udgangspunkt. Forestillingens måde at arkivere byen på er desuden, i den performative forstand, konfronterende i forhold til masserne, idet der er indskrevet en tilskuere, der som modtager observerer og registrer populationsundersøgelsen. Tilskuerne kan deltagende iagttage, hvordan deres egen identitet, som er svejset sammen med forestillingen, forhandles, da de fleste, må



Mette Døssing i *Fremtidens historie* på Aarhus Teater (foto: Jan Jul)

vi antage, deler skæbne med de medvirkende som borgere i byen Wien i 2010. På den måde bidrager tilskueren med sine oplevelser og observationer til arkivets forhandling.

### Litteratur:

Ulrich Beck: *Risikosamfundet – på vej mod en ny modernitet*. Hans Reitzels Forlag, Kbh. 1997.

Niklas Luhmann: "Europæiske rationalitet" i *Autopoiesis II. Udvalgte tekster af Niklas Luhmann*. Politisk Revy 1995.

Rimini Protokoll: *100 Prozent Wien. Eine Statistische Kettenreaktion*. Wiener Festwochen 2010 (Program for forestillingen).

Peter Sloterdijk: *Masse og foragt. Essays om kulturkampe i det moderne samfund*. Det Lille Forlag, Frederiksberg 2002.