

# Samtale med Daniel Wetzel fra Rimini Protokoll

Af Solveig Gade

Daniel Wetzel, Helgard Haug og Stefan Kaegi udgør tilsammen teaterkollektivet Rimini Protokoll, der med forestillinger balancerende i spændingsfeltet mellem teater og dokumentarisme, har gjort sig stærkt bemærket på Europas scener de sidste godt syv år. I foråret 2007 deltog Daniel Wetzel i seminaret »The Double View«, arrangeret af Statens Teaterskole–Efteruddannelse og Københavns Universitet, hvor Jens Christian Lauenstein Led og undertegnede mødte ham til en offentlig samtale om Rimini Protokolls arbejde.

Siden Wetzel, Haug og Kaegi mødtes som studerende på Institut für Angewandte Theaterwissenschaft i Giessen har de arbejdet konsekvent på at udfordre konventionelle forestillinger om, hvad teater er og ikke mindst *kan* være. Netop teatervidenskab i Giessen er da også kendt for at fostre alternative indfaldsvinkler og metoder i forhold til teaterarbejdet og har med undervisere som blandt andre Hans-Thies Lehmann, Heiner Müller og Heiner Goebbels og med tidligere elever som René Pollesch og instruktørkollektiverne She She Pop og Gob Squad da også for længst slået sit navn fast som en af de mest nybrydende teaterskoler i Tyskland. Rimini Protokoll slog til gengæld *sit* navn fast med forestillingen *Deutschland 2* i 2002. Her arrangerede gruppen en slags genopførelse af den politiske debat i den nye bundesdag i Berlin. Debatten blev transmitteret live via høretelefoner til Bonn, bundesdagens tidligere hovedsæde, hvor almindelige borgere nu fik mulighed for at »simultanoversætte« politikernes replikker og således repræsentere de politikere, der normalt repræsenterede dem. Genopførelsen skulle have fundet sted i Plenarsalen i Bonn, men endte med at blive huset af Schauspielhaus Bonn, fordi den daværende bundesdagpræsident Wolfgang Thierse nedlagde forbud mod at projektet udspillede sig i den tidligere regeringsbygning. Et forbud, der »over night« sikrede Rimini Protokoll berømmelse. De tre kunstnere har siden – som oftest i fællesskab under navnet Rimini Protokoll, men af og til også individuelt eller blot to sammen – gennem en længere række af projekter eksperimenteret med grænserne for iscenesættelse og dokumentarisme.

Haug, Wetzel og Kaegis arbejde er overordnet karakteriseret ved to strategier:

dels en stedsspecifik, hvor de som i *Deutschland 2* så at sige indsætter publikum som aktører på virkelighedens scene, og dels en teaterinstitutionsbundet, hvor en række såkaldte »hverdagseksperter« sættes til at spille sig selv på en traditionel teaterscene foran publikum. »Hverdagseksperterne« er ikke uddannede skuespillere, og det er da

heller ikke litterære dramaer, de opfører, men derimod en slags protokoller baseret på deres egne selv- og livsfortællinger. På forskellige måder og i forskellige formater undersøger Rimini Protokoll således såvel virkelighedens som identitetens konstruerede karakter og peger i forbindelse hermed på de stadig mere flydende grænser – samfundets eskalerende æstetisering og teatralisering taget i betragtning – mellem virkelighed og iscenesættelse.

## Call centre og globalisering

Til seminaret i København præsenterede Daniel Wetzel uddrag fra bl.a. projektet *Call Cutta* – en »mobiltelefon-forestilling«, hvor tilskuerne enkeltvis og bevæbnet med en mobiltelefon blev guidet igennem Kreuzberg i Berlin af en medarbejder fra et call center i Indien. Skønt den indiske call center-medarbejder aldrig havde været i Berlin, men baserede sit kendskab til byen på et elektronisk bykort, guidede hun/han hjemmevant – udstyret med et angelsaksisk navn og med tillært amerikansk accent – tilskuerne igennem et netværk af gader og stræder. I modsætning til normal »call center-praksis« hemmeligholdt medarbejderen imidlertid ikke sin nationale identitet, men afslørede efter nogen tid sit »rigtige« navn og forholdt sig i det hele taget langt mere intimt til personen i den anden ende af røret, end call centrets regler foreskriver. Som en refleksion af nogle af de konsekvenser, men også muligheder, som globaliseringen medfører, fungerede forestillingen på én gang som en kritisk kommentar til den vestlige verdens outsourcing af arbejde til andre dele af verden og som et håbefuldt forsøg på ved hjælp af moderne teknologi at skabe en flygtig fortrolig stund mellem to mennesker i hver deres ende af verden. Samtidig pegede den – i overensstemmelse med Rimini Protokolls øvrige projekter – på det mere eller mindre gedulgte rollespil, som kontinuerligt finder sted i forhold til social performance, hvad enten denne finder sted i professionelt eller privat regi. Netop spørgsmålet om forholdet mellem virkelighed, iscenesættelse og teatralitet i Rimini Protokolls arbejde blev det første spørgsmål vi stillede Daniel Wetzel til seminaret i København.

**Daniel Wetzel:** Lad mig starte med at sige, at jeg taler ud fra vores praksis og ikke ud fra et abstrakt teoretisk perspektiv. For os har det altid været meget mere interessant at tage fat på og undersøge det, vi finder »derude« – om det så er et elektricitetsværk eller et call center – end at tage udgangspunkt i et allerede eksisterende drama. I forbindelse med vores research taler vi altid med en masse mennesker, som vi får til at fortælle om sig selv og om, hvad de laver. Og vi tror på dem, når de fortæller os noget, bortset fra at vi netop er bevidste om, at der nok altid er en fiktion på færde i alle menneskers måde at præsentere sig selv på over for folk, de ikke kender. Det gælder også i nære relationer som fx familien – man fortæller måske ikke historien helt, som den er, men sådan som man gerne ville have, den skulle være. Når vi transformerer den problemstilling til kunstnerisk materiale, skaber vi en overlappning mel-

lem to niveauer, som altid lapper ind over hinanden, også i ganske almindelige teaterforestillinger. For ligegyldig hvor traditionel en teaterforestilling end måtte være, er der altid et niveau af realitet ved den, og det er det, der gør, at du overhovedet opsøger den og bliver ved med at bevare interessen for den undervejs. Hvad angår det materiale, som vi så at sige henter »udefra«, og som altså ikke er fiktivt, er det i forhold til det for det første heller ikke muligt at skelne objektivt mellem sandhed og fiktion – og det lader sig slet ikke gøre, når man arbejder med en kunstig rammesætning som teatret! For det andet er det virkelig sjovt og interessant at arbejde bevidst med at sammenblende de to niveauer eller processer, ikke bare for os, men også for tilskuerne, bilder jeg mig ind.

**Solveig Gade:** *I benytter jer næsten altid udelukkende af ikke-uddannede skuespillere, af de såkaldte hverdags eksperter, som ofte er tydeligt usikre ved den sceniske situation – det uskoledede og absolut ikke psykologisk realistiske er et særpræg ved jeres forestillinger. Samtidig er der på ingen måde tale om en reality tv-situation – replikkerne er tydeligvis indøvede, ligesom situationen er omhyggeligt iscenesat. Kan du sige noget om denne dobbelthed i forhold til jeres arbejde med de sceniske aktører: Hvad er det ved amatører, der tiltrækker jer, for den »autenticitet« de umiddelbart måtte rumme ved at stå frem som »sig selv«, bliver konstant problematiseret i jeres forestillinger?*

**DW:** I forbindelse med det første projekt, Helgaard og jeg lavede sammen med Stefan (Kreuzworträtsel Boxenstopp, red) medvirkede fire kvinder, som alle sammen var over 80 år gamle, og hvoraf ingen havde prøvet at stå på scenen før. Vi syntes, det var virkelig interessant og også meget morsomt at invitere dem ind i en ramme, som publikum var vant til at opleve noget andet i. Teatertilskuere er så vant til »som om«-situationen, at det er meget overraskende for såvel dem som for dem, der står på scenen, hvis dette »som om« kommer fra en anden vinkel. Når hverdags eksperterne taler til publikum i teatret befinder de sig inden for en sikker teatral ramme, som de samtidig er fremmede i forhold til, og det er dét paradoks, som giver det hele en form. Dét at der er en sikkerhed forbundet med den teatrale rammesætning er også med til at sikre, at de folk, som medvirker i vores forestillinger føler sig godt tilpas. Det er ikke normalt et kriterium i kunst, især ikke inden for performance kunst – jeg går ikke ud fra, at Marina Abramovic følte sig særlig godt tilpas i nogen af sine performances! – men når du arbejder med ikke-professionelle, er det vigtigt, at de føler sig trygge ved situationen. Så det er derfor, vi instruerer vores eksperter; det, de siger, kommer fra dem, men vi skærer det til. Vi arbejder med dem som skuespillere, men selvfølgelig altid med respekt for den særlige måde at performe på, som de selv medbringer, for de er professionelle skuespillere, bare inden for deres eget område! Instruktionsmæssigt går vi meget grundigt til værks, for vi er på ingen måde interes-

serede i at bringe nogen i en situation, hvor de foran 300 mennesker finder ud af, at det de gør og siger, er kedeligt.

**Jens Christian Led:** *Men måske kan hverdageksperterne også blive lidt for sikre eller lidt for fortrolige med at stå på scenen? I starten af forløbet kan de have en charmerende autenticitet, hvor de er virkelig uprofessionelle i skuespilmæssigt henseende, mens de efter 15-20 opførelser kan blive dilettantiske og få en amatørskuespillerring over sig, hvor de åbenlyst nyder at stå på scenen. Sidste år talte jeg med din kollega Helgard Haug om dén fare, og hun fortalte, at I af og til ændrer i forestillingerne netop for at holde fremmedheden og det ikke-fortrolige ved situationen intakt. Hun sagde også, at I af samme grund bliver nødt til at overvære alle forestillingerne.*

**DW:** Ja, det er en faktor der adskiller vores arbejdsform fra en normal teaterinstruktørs arbejde. Han kan nøjes med bare at være der til premieren og derfra stole på, at skuespillerne nok skal gøre deres arbejde godt nok. Men det er en generel problemstilling i teatret: I forhold til alle slags forestillinger er man nødt til konstant at finde forskellige måder at holde dem friske på. Hvor svært det er, kommer også meget an på hvilke forestillinger der er tale om. I forhold til vores forestillinger Wallenstein og Das Kapital har det ikke været noget problem, mens Deadline og Sabenation led under, at nogle af fremstillerne blev lidt for fortrolige med situationen. Jeg tror, det har noget at gøre med de personligheder, der medvirker og selvfølgelig også med det drive, der nu engang er i en gruppe. Lige pludselig har forestillingen bare forvandlet sig til noget helt andet, og så er det, man skal sige stop. Man kan også mærke, at publikum ikke bryder sig om det, når man når til det punkt. De synes, det er pinligt, at folk, der ikke er uddannede skuespillere står på scenen og tydeligvis synes, de er interessante – hvilket de jo er! (latter).

**JCL:** *I jeres forestillinger inddrager I mennesker, som er mere eller mindre udgrænsede fra det øvrige samfund, I fokuserer på måden, hvorpå vi som moderne mennesker forholder os til døden, og I tager fat på den uværdige måde, som store virksomheder, fx Sabena (belgisk flyselskab, red), behandler deres ansatte på. Desuden peger I i flere af jeres forestillinger, fx Sabenation og Call Cutta, på nogle af konsekvenserne ved den globale kapitalisme. Arbejder I bevidst på at integrere disse politiske aspekter, eller opstår de snarere som et naturligt resultat af jeres generelle »opsøgende arbejde«?*

**DW:** Én af de gode ting ved at arbejde sammen i en gruppe, som vi gør, er at man ikke nødvendigvis blot følger én intentionel linie, men at man måske er mere bevidst om vigtigheden af i stedet at åbne forskellige felter af uafgørlighed. Da vi lavede Call Cutta diskuterede vi faktisk ikke globalisering særlig meget. Vi var blevet bedt om at lave en forestilling i Calcutta, og vi blev inviteret dertil for at vi kunne finde ud af, hvad vores indfaldsvinkel til denne såkaldt miserable by kunne være.

Ret hurtigt blev vi enige om, at vi skulle skabe en situation, som også angik os som vesterlændinge. En situation, hvor Indien taler til Vesten, samtidig med, at Indien leger Vesten – call centret med andre ord. Hvis du synes, det er politisk, så tror jeg, det er noget, der kommer fra dig, mere end det er en politisk problemstilling, vi bevidst har arbejdet på at integrere. Og det er helt fint! Personligt har jeg selvfølgelig en holdning til call centre, outsourcing, massefyringer osv, men hvis jeg vil ytre mig politisk, så kan jeg lige så godt gøre det i et læserbrev. Det er også sådan i gruppen, at hvis én af os den ene dag siger, at der er en politisk pointe i et eller andet, vi er ved at lave, vil en af de andre utvivlsomt foreslå dagen efter, at vi dropper den sekvens. Men det handler også om etik; netop fordi vi arbejder med en ramme, altså teatret, som vi kender rigtig godt, men som vores fremstillere ikke er så fortrolige med, er det meget vigtigt at vi ikke misbruger dem som symboler i forhold til et politisk udsagn, de ikke selv kan stå inde for. Som gruppe har vi altså ikke et konkret politisk budskab, vi vil have igennem, men der har ofte medvirket folk i vores forestillinger, som havde deres egen politiske mission.

*JCL: Ja, i Wallenstein for eksempel...*

*DW:* Ja, her var der en tidligere CDU-lokalpolitiker med, Sven-Joachim Otto, som efter at have berettet om, hvordan han som borgmesterkandidat konsekvent iscenesatte sig selv for at vinde vælgernes gunst, spurgte publikum om de ville have stemt på ham, da han stillede op til borgmestervalget i Mannheim i 1999. (Otto blev efter alle den populistiske kunsts regler kørt i stilling som borgmesterkandidat i Mannheim, dog uden at blive valgt, hvorefter han blev undsagt af sine egne partikolleger, red). Den første by, forestillingen blev opført i, var Mannheim, hvor de nær havde taget livet af ham, og hvor han faktisk blev nødt til at forlade byen efter valget. Her opstod der virkelig et politisk øjeblik, da han bad publikum om at række hånden i vejret, hvis de ville have stemt på ham dengang, og hvis de ville stemme på ham igen. Til både det første og andet spørgsmål var der næsten ingen, der markerede, til trods for, at det rent faktisk var omkring 48% af byens indbyggere, der havde stemt på CDU dengang. Men da han til sidst spurgte, om folk havde haft medlidenhed med ham, om de havde følt med ham de sidste par timer, rakte næsten alle hånden i vejret. På den ene side var der tale om en meget politisk situation og på den anden side en situation, der absolut intet havde at gøre med politik, men derimod med medfølelse. Og hvis vi havde forsøgt at understrege, at det her var politisk, ville vi have ødelagt den dobbelthed og muligheden for, at du som tilskuer selv kan forholde dig politisk til noget i teatret.

*SG:* Rene Pollesch plejede at være meget skeptisk overfor tanken om at få sine stykker udgivet. Han sagde, at de var lavet til scenen, og at de derfor ikke var egnede til at blive læst. Men han endte med at udgive dem, og jeg tror, at der var mange, der var glade for

*på den måde at få lejligheden til at nærlæse hans stykker og studere hans bud på, hvordan man også kan gå til dramaet som genre. Kunne du forestille dig at jeres tekster blev udgivet, eller ligefrem opført af andre?*

DW: Det er faktisk sket, i Slovakiet engang hvor de opførte Sabenation. Vi havde det sådan lidt, »Ok, hvis I mener, I kan lave noget interessant, så bare klø på«. Men vi fik det aldrig set. I forhold til Pollesch, hvis tekster er virkelig gode, synes jeg ikke, vores tekster kan stå for sig selv som dramaer. De er protokoller. I det tyske parlament er det sådan, at hvis du som politiker vil holde en tale, så skriver du først en tekst, som du giver til den, der sidder i protokollen, sådan at de andre i parlamentet kan se, hvad du har tænkt dig at sige. Overskriften på disse protokoller er altid »refererer til det talte ord« i betydningen »det er det talte ord, der tæller, dette er blot en kladde.« Jeg tror, vi ville blive nødt til at skrive det samme på vores tekster, hvis vi udgav dem: »Det er det talte ord, der tæller«.

JCL: *Jeg har spørgsmål vedrørende teaterinstitutionen. Er der ikke en fare for, at I som gruppe kan ende med at blive opslugt af hele den repræsentationsmaskine, som I startede med at bekæmpe, og at jeres måde at lave teater på bliver reduceret til endnu en af denne maskines repræsentationer, en del af dens artilleri så at sige?*

DW: Ja, jeg vågner nogle gange om natten med det mareridt! (latter) Nej, jeg mener det faktisk, for det er virkelig et dilemma. For på den ene side, bliver man en del af systemet, når man samarbejder med offentlige institutioner, men på den anden side er det ved at gøre det, at man kan bruge institutionerne på alternative måder. I 1960erne, 70erne og også 80erne eksisterede der en modsætning mellem den såkaldt »fri teaterscene« og det statssubventionerede teater, og på en eller anden måde indikerede dét, at man ikke modtog offentlig støtte, at man automatisk var mere politisk – hvori det så måtte bestå – end det statssubventionerede teater. Men fra omkring midten af 1980erne har den såkaldt »fri teaterscene« stået for det mest konservative teater, man har kunnet opdrive i Tyskland. Det er ikke bare kedeligt, det er virkelig dårligt, både hvad angår det æstetiske og graden af refleksion. For os har det været vigtigt lige fra starten at gå ind på den risiko, som man faktisk godt kan sige, det er, at arbejde med institutionen og den slags repræsenterende teater, som den står for. For teaterinstitutionen repræsenterer sig selv og giver os et rum, hvor folk performer på en særlig måde; den udgør en slags scene, som folk interagerer på ud fra en eller anden form for hierarkisk orden. Og det er der ikke noget galt i – det er en skueplads, og den skal vi positionere os selv på. Wallenstein var fx kun mulig pga. teatermaskineriet. I forbindelse med vores research til forestillingen skulle vi snakke med de folk i Mannheim, der sad på magten og pengene, og da teaterdirektøren hørte det, greb han telefonen og ringede til alle byens bankdirektører og topchefer. De var alle sammen med i frimurerlogen, og selvfølgelig var teaterchefen en af de

vigtigste logebrødre! På den måde fik vi kontakt til dem, vi skulle tale med – det var måske nogen af de mest kedelige samtaler, vi nogensinde har haft med folk, men det var på den måde vi fandt hr. Otto, den tidligere lokalpolitiker, jeg talte om før. Så ja, der er klart en magtrelation på færde, når du arbejder med institutionen, men jeg tror også på, at det er muligt at arbejde med den uden at sælge ud. Og så alligevel, måske bliver det faktisk et problem, hvis man for alvor vænner sig til at være en del af den.

*SG: Siden omkring midten af 1990erne har den kollektive arbejdsform præget især kunst-, men også teaterverden. I Tyskland har grupper som selvfølgelig jer, men også Gob Squad og She She Pop markeret sig, mens det i USA er grupper som fx Big Art Group, Elevator Repair Service og Richard Maxwell and the City Players, der er skudt frem i kølvandet på The Wooster Group. Hvorfor tror du den kollektive arbejdsform appellerer til så mange i disse år, og hvorfor foretrækker du at arbejde kollektivt frem for individuelt?*

**DW:** De grupper, du nævner, er meget forskellige og har hver deres måde at gøre tingene på. Fx er Wooster Group totalt hierarkisk organiseret – jeg tror, de stadig er lidt traumatiserede over at have arbejdet sammen med Richard Schechner! Da jeg kom til Giessen var der folk som René Pollesch, der arbejdede med at udvikle deres sprog som dramatikere, og eftersom de ikke havde adgang til skuespillere, havde de hele tiden brug for at kunne afprøve deres tekster på de andre studerende. Og det foregik på en temmelig hierarkisk måde – det var lidt sådan, at hvis du var studerende på 1. eller 2. semester, så blev du ikke spurgt, om du ville være med, men blev beordret til det, sådan a la »kom så, du skal spille med i mit stykke, her er din tekst, og du skal være nøgen!«. Det var faktisk temmelig groft. Selvfølgelig var der også nogle, der arbejdede på en anden måde, men der var næsten altid én skuespiller, der stod i centrum, og som håbede på at blive fremtidens store stjerne. Vi prøvede at gøre det anderledes, og på vores årgang var det ikke kun os, men også en pigegruppe, der hed She She Pop, der lavede kollektivt teater. Nogle af medlemmerne derfra allierede sig med en flok venner i Bristol, og sammen grundlagde de Gob Squad, et andet kollektivt. Alt det her skete inden for omkring et år, og lige pludselig havde vi det alle sammen sådan, at det var den eneste måde at arbejde på – »aldrig igen den her tåbelige dyrkelse af kunstnergeniet! Vi tog virkelig afstand fra tanken om, at teater altid skal udgå fra et centrum og følge en linie udstukket af instruktøren. Teater fungerer ikke på den måde! Og selvom det kan se ud som om, det gør – fx når det bliver organiseret på en måde som hos Grotowski – så beror teater altid på forenede fælles kræfter. Selvfølgelig er der sikkert nogle, der godt kan lide at få besked på, hvad de skal gøre og ikke gøre, men for os var det bare ulideligt.

*JCL: Men når I så arbejder med hverdagseksperterne, opstår der så ikke bare et nyt*

*hierarki med dig og resten af gruppen, der som et trehovedet monster, der fortæller, eksperterne, hvad de skal gøre?*

DW: Jo, men det er anderledes, for de har aldrig næret ambitioner om at blive kunstnere eller at stå på scenen. Vi synes, at det er dem, der er eksperterne, men de synes omvendt, at det er os, der er eksperterne. De har noget, de gerne vil fortælle, men de ved ikke, hvordan de skal gøre det. Så vi prøver at anlægge arbejdsprocessen som en slags partnerskab – vi er samarbejdspartnere, men selvfølgelig er der behov for nogle strategier, som vi kan organisere dette samarbejde med. Fx mener vi ikke, det er en god idé, hvis vi tre står sammen og siger »gør det, prøv det, sig det«. Så derfor arbejder Stefan, Helgaard og jeg altid i hvert vores prøvelokale sammen med hver vores gruppe af eksperter på en måde, hvor vi er meget sådan »prøv at gå videre ad den vej, du er i gang med, prøv at følge dén linie«. Undervejs mødes vi løbende og stykker de forskellige dele sammen, og selvfølgelig opstår der et tidspunkt, hvor vi siger, »nej, lad være med det, prøv det her i stedet for«. Og dét synes jeg bare, er ærlig kommunikation.

**Spørgsmål fra publikum:** *Hvordan beslutter I, hvilke projekter I vil lave?*

DW: Det er ét stort rod, og det varierer fra gang til gang. I forbindelse med, at vi fandt på vores navn, Rimini Protokoll, opsøgte vi en konsulent i Schweiz og spurgte ham bl.a. om, hvilken organisatorisk form, han ville råde os til at benytte os af, og om han overhovedet troede, at det var muligt at lave gode forestillinger som gruppe. Han mente ja, teamwork og ikke-hierarkiske former er fremtidens arbejdsform og fortalte os, hvordan han altid forsøger at overbevise bankdirektører og topledere om, at den bedste måde at træffe beslutninger på ofte er at slå plat eller krone. Så er der ikke nogen, der bliver såret, eller kan skyde skylden på hinanden. Det råd tog vi faktisk til os.

JCL: *I slår rent faktisk plat eller krone?*

DW: Ja, men hvis vi finder ud af, at det var en virkelig dum beslutning, ændrer vi den selvfølgelig (latter).

Stor tak til Tine Løvschall-Wedel og Anne Myrup Munk for transskription og oversættelse af samtalen.

*Call Cutta in a Box* af Rimini Protokoll kan opleves på Camp X i april 2008.