Offene Räume – im Theater und außerhalb

Keynote Lecture

Stefan Kaegi

How open can theatre spaces be? And what happens when auditoriums become stages or start moving? This article is a transcript of Stefan Kaegi's keynote lecture. It is focused on the spatial experiences in works by the theatre label Rimini Protokoll (founded by himself, Helgard Haug, and Daniel Wetzel) – performances in complex spatial installations or outdoors. Kaegi stages documentary plays, radio plays, audio walks, and tours. He has toured the world in a truck converted into a mobile auditorium and staged the memories of people who were about to die. Together with Haug and Wetzel, he invented the multi-player video play *Situation Rooms* on the global arms trade and the internationally adapted work *100% City*, with 100 citizens of a particular city, selected according to statistics. Spatial experiences with Rimini Protokoll include explorations of urban locations as well as post-democracy (*State 1–4*) or the experiment *Mirror Neurons*, in which the audience encounters itself as a dancing swarm.

Der Titel „Offene Räume" lässt sich in vielen verschiedenen Facetten auf die Arbeiten von Rimini Protokoll beziehen. Ich habe Bilder mitgebracht und Video-Auszüge von einigen Produktionen, an denen sich unser Raumverständnis exemplarisch aufzeigen lässt – als eine Art Moodboard zu den Diskussionen, die über die letzten Tage gelaufen sind. Ich beginne in einem Moment, wo die Räume, insbesondere die Theaterräume ‚nicht' offen waren, nämlich während der Covid-19-Pandemie. Diese betraf uns alle, denn die Theater wurden für das Publikum geschlossen. Ich war damals in der Schweiz und dort waren die Museen noch für Publikum geöffnet, die Theater dagegen nicht. Ich hatte aber Zugang zum Théâtre Vidy-Lausanne, weil wir da bis zum Lockdown geprobt hatten. Und so sind wir oft in diese leeren Räume reingegangen, und wir fanden gerade diese Leere gespenstisch inspirierend. Daraus ist eine Arbeit entstanden, wie sie wohl nur während der Pandemie produziert werden konnte. Gemeinsam mit dem Theater haben wir gesagt, wir erklären das Theater einfach zum Museum, dann können Leute rein. Dazu

Stefan Kaegi: „Offene Räume – im Theater und außerhalb", in: Micha Braun/Veronika Darian/Melanie Gruß/Patrick Primavesi/Ingo Rekatzky/Janine Schulze-Fellmann/Torben Schleiner/Lydia Wilinski (Hg.): *Offene Räume. Theaterwissenschaftliche Perspektiven* (*PERFORMING ARTS Books*, Band 1), Heidelberg: arthistoricum.net 2026, S. 51–70. https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1757.c26173 (CC BY-SA 4.0)

mussten wir natürlich auch das einhalten, was für Museen galt: Distanz. Exakt alle fünf Minuten bekam jemand Kopfhörer und ist allein einer Tonspur durch die Räume gefolgt. Dort waren sozusagen die Phantome des Theaters zugange – jedenfalls wurde der Phantomschmerz bei dessen Abwesenheit erlebbar. Wir hatten viele Gespräche geführt mit Leuten, die normalerweise in diesen Räumen arbeiteten, aber damals eben nichts zu tun hatten (ein Beleuchter, eine Dramaturgin, ein Maschinist, ein Souffleur, eine Schauspielerin usw.), und haben sie mit ausgewähltem Publikum zusammengebracht (einer Psychoanalytikerin, einem Philosophen, einer Politikerin, einem Kritiker usw.). So gab es Gespräche zwischen ihnen in den Räumen, die später das Publikum je einzeln betrat, aufgenommen mit binauralen Mikrofonen, woraus dann eine Art Blackbox entstanden ist.[1] Hier ein kurzer Auszug, der auch die komplexe Navigation des Publikums zeigt (Video, auf dem zunächst durch Glastüren von innen der Eingang in ein Theaterfoyer zu sehen ist. Intime Stimme einer Sprecherin aus dem Off):

> Deine Aufzeichnung beginnt mit einer Totale, durch spiegelnde Fensterscheiben. Langsam kommen die Erinnerungen zurück. (Blaue Metalltür) Bereit machen zum Aufstoßen. Aktion. (Kamera schwenkt über den Boden einer Bühne auf einen Tisch) Close-up auf das Bühnenbildmodell. Kamera schwenkt zurück an den Tisch. Der Ort der ersten Idee. (Aus: *Black Box* von Stefan Kaegi/Rimini Protokoll)

Ich muss vielleicht noch dazu sagen, das ist jetzt Stuttgart, nicht Lausanne. Dort ist dann die zweite Version dieses Audio-Walks durchs Gebäude entstanden. Man geht anfangs durch Hinterräume, wo normalerweise die Techniker arbeiten, und tastet sich so nach und nach durch. Man ist aber eigentlich immer alleine unterwegs und hört, wie die Stimmen von unsichtbaren Menschen wie Gespenster reden – abwesend aber eben sehr stark verräumlicht über eine binaurale Mikrofoniertechnik: Wenn die Expert:innen genau an dem Ort aufgenommen worden sind, wo man sie später anhört, hat man das Gefühl, dass direkt hinter einem oder neben einem gesprochen wird. Was spätestens, wenn man im Souffleurkasten drin ist und dort das Gespräch mit dem Souffleur hört, auch sehr beengend oder auf jeden Fall sehr nah wirken kann. (Fortsetzung Video:)

> Jetzt geht es in die Produktion. (Hände kurbeln an Rollregalen) Dreh ganz nach rechts! Kräftig! (Schwenk in Theaterwerkstatt, Theaterbar und Requisitenräume, dann auf eine Bühne) Und wenn du dich jetzt davon angesogen fühlst, vielleicht hast du sogar Angst davor, dich eingesogen zu fühlen, aber wahrscheinlich gehst

1 Rimini Protokoll: *Black Box. Phantomtheater für 1 Person*, Konzept und Regie: Stefan Kaegi, UA: 9.6.2020, Lausanne, vgl. Abb. 1.

Abb. 1: Stefan Kaegi/Rimini Protokoll: *Black Box*, 2020, © Nikolaus Ostermann, Wien, 2021.

Video: *Black Box* (Trailer Stuttgart mit engl. UT), Regie: Stefan Kaegi/Rimini Protokoll, BRD, 2020, 2:02 min, https://vimeo.com/447107897?fl=pl&fe=sh (3.3.2026).

Abb. 2: Stefan Kaegi/Rimini Protokoll: *Black Box*, 2020, © Nikolaus Ostermann, Wien, 2021.

> du dann ins Theater, um diesen Sog zu spüren. Das Licht ist sozusagen der Auslöser. (Blick in Garderobe, wo eine Figur den Arm hebt, dann leere Bühne mit Spotlicht) Stimme einer Schauspielerin: Und dann gehe ich raus. (Schatten einer gehenden Figur im Lichtkegel auf dem Boden) (Stimme einer Theaterkritikerin) Eine Deutung von Applaus sagt ja, dass das Klatschen eigentlich dazu dient, die Geister, die man vor sich hat, weg zu scheuchen, weg zu klatschen. (Aus: *Black Box* von Stefan Kaegi/Rimini Protokoll)

Im Prinzip sind die Geister auch die bewegten Objekte, denen man unterwegs begegnet. Da ist aber nicht etwa jemand dahinter, denn es durfte niemand so nah an die Leute herankommen. Deshalb haben wir zum Beispiel Objekte in der Maskenabteilung robotisiert oder animiert über Motoren, alles genau abgestimmt auf das Timing der Audiotour. Nach und nach bewegte man sich auf die Bühne zu, und irgendwann stand man auf der Seitenbühne und hat eine Schauspielerin gehört, die darüber redet, was es heißt, nicht auftreten zu können. Dann wird man von einem Lichtscheinwerfer geleitet, einem Moving Light, das einen ins Zentrum der Bühne bringt, wo man als Zuschauer:in normalerweise nicht ist, und guckt ins Publikum. Dort hat man zum ersten Mal ganz weit hinten im sonst leeren Zuschauerraum einen einzigen

Menschen gesehen, der wiederum einer oder eine war, die fünf Minuten vor einem losgegangen war, auf hygienisch ausreichender Distanz. Also das war der Versuch, die Theater damals doch irgendwie als gesellschaftliche Reflexionsräume zu öffnen.

Ansonsten war es eine Zeit, in der man gemerkt hat, man kann oder muss irgendwie Theater als Begegnungsraum auch ohne Theatergebäude schaffen. Zum Beispiel an der frischen Luft. Das Zwischenmenschliche, was man womöglich gern im Theater gesucht hätte, hat man eher auf Spaziergängen gefunden.

Wir haben daraus eine App entwickelt, die man auch immer noch herunterladen und nutzen kann.[2] Das sind im Prinzip Spaziergänge, an Orten wie zum Beispiel einem Park, einem Kreisverkehr, einem Spielplatz, einem Supermarkt oder einem Friedhof. Orte, die es in jeder Stadt gibt, wodurch sie zu beliebigen Zeitpunkten in verschiedenen Städten performt werden können – wodurch eine Art kollektives Theatererlebnis entsteht, obwohl man es ganz alleine durchläuft, oder vielleicht mit einem oder zwei Menschen, die dann verschiedene Audiotracks gleichzeitig starten. Jeder dieser Spaziergänge dauert etwa 30 Minuten. So werden Orte draußen zu Theaterräumen, ohne dass man die anderen Spaziergänger:innen dort stört. Es werden aber gleichzeitig auch Menschen miteinander verbunden. Das funktioniert so, dass man unterwegs in bestimmten Momenten Bilder macht und hochladen kann. Wenn man diese App installiert hat, kann man in eine virtuelle Galerie reingucken, wo zum Beispiel die Spielplätze in London oder Mailand zu sehen sind, die andere User der App während ihres Walks dort hochgeladen haben. Man sieht also, wie z.B. Friedhöfe so rund um die Welt aussehen, etwa in Bologna oder in Riga oder Santiago. Durch die App ist eine Art dezentralisierter, offener Theaterraum entstanden, den dieses Projekt ermöglicht hat.

Außenräume sind natürlich die Räume, an die man zuerst denkt, bei „offenen Räumen". Wir haben ja schon vor der Pandemie viele Arbeiten im öffentlichen Raum gemacht. Meistens in städtischen Räumen, wo auch die Kulturinstitutionen liegen. Um dieser Konzentration auf den urbanen Raum entgegenzuwirken, habe ich mit der Kuratorin Caroline Barneaud zusammen ein Projekt initiiert, was übrigens jetzt, im Sommer 2024, auch gerade in Mailand läuft. Dafür haben wir Künstlerinnen und Künstler eingeladen, etwas für Orte zu entwickeln, die weit weg von der Stadt sind.[3]
Zum Beispiel eine halbe Stunde weg von Berlin, in Hangelsberg/Brandenburg – beim Theaterfestival in Avignon war es weit außerhalb der alten

2 Rimini Protokoll: *The Walks*, App für Smartphones, Text und Regie: Helgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzel; Idee, Dramaturgie: Cornelius Puschke, 2021, https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/the-walks (24.2.2026).

3 Rimini Protokoll: *Shared Landscapes/Paysages Partagés. Sieben Stücke zwischen Wald und Wiese*, Konzept und Kuration: Caroline Barneaud/Stefan Kaegi, mit Inszenierungen von: Chiara Bersani und Marco D'Agostin (Italien), El Conde de Torrefiel (Spanien), Sofia Dias und Vítor Roriz (Portugal), Begüm Erciyas und Daniel Kötter (Türkei, Belgien, Deutschland), Stefan Kaegi (Deutschland, Schweiz), Ari Benjamin Meyers (Deutschland), Émilie Rousset (Frankreich), UA: 14.5.2023, Lausanne, https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/shared-landscapes (24.2.2026).

Abb. 3: Helgard Haug/Stefan Kaegi/Daniel Wetzel/Rimini Protokoll: *The Walks*, 2021, © Expander Film.

Abb. 4: Helgard Haug/Stefan Kaegi/Daniel Wetzel/Rimini Protokoll: *The Walks*, 2021, © Expander Film.

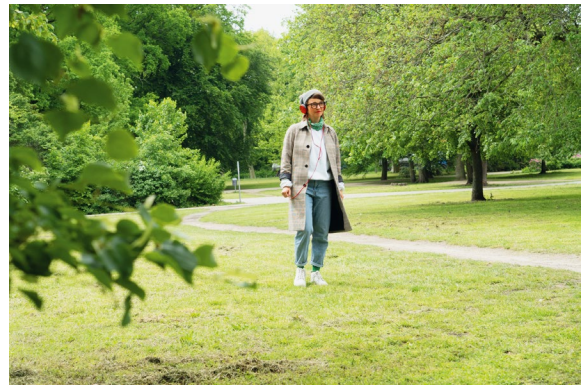
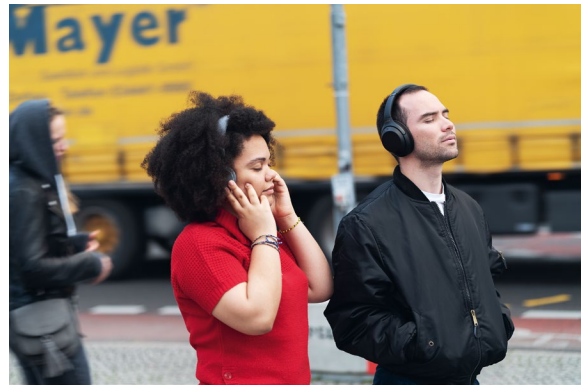


Abb. 5: Helgard Haug/Stefan Kaegi/Daniel Wetzel/Rimini Protokoll: *The Walks*, 2021, © Expander Film.



Stadtmauern ein Wäldchen bei Pujaut. Die Einladung an die Künstlerinnen und Künstler war: Macht eine Arbeit für einen Naturraum, die sich mit dem Phänomen Natur oder dem, was wir so nennen, beschäftigt. In Kunst und Kultur fragen wir uns ja oft, was eigentlich unser Verhältnis zum Nicht-Menschlichen ist. Aber man tut das dann im Kulturzusammenhang zumeist auf Bühnen wie dieser und baut irgendwie Bäume oder macht Kunstnebel oder stellt ein paar Zimmerpflanzen vor eine Videoinstallation bei einer Biennale und reflektiert darüber, was unser Verhältnis zur Natur ist. Hier

Abb. 6: Caroline Barneaud/Stefan Kaegi/Rimini Protokoll: *Shared Landscapes*, 2023, © Camille Blake – Berliner Festspiele, 2023.

war der Versuch dagegen, eben dahin zu gehen, wo man Natur auch in Form von Hitze, Insekten oder Starkregen begegnet, wo man mit dem Unvorhersehbaren den Raum teilt, also tatsächlich *Shared Landscapes*. So sind sieben Arbeiten entstanden, die sich zu einem ganzen Tag zusammenfügen. *Performative Landart*. Am Anfang erhält man eine Karte zum Gelände, wo das stattfindet, vielleicht so drei, vier, fünf Quadratkilometer, die man über einen ganzen Tag besucht. Aber das ist vielleicht das falsche Wort, weil das noch an die ‚Land Art' der bildenden Kunst aus den 1970er Jahren erinnert, als man Objekte erstellte, wo das Publikum zu einem beliebigen Zeitpunkt hingehen konnte, und da stand dann etwas auf der Wiese, blieb da manchmal sozusagen für immer stehen. Unser Ziel war demgegenüber, die Flüchtigkeit von Theater auch dort zu nutzen für eine Art von Erinnerungseinschreibung. Das ist es ja, was Theater immer wieder sucht, anstatt etwas zu bauen: Das ephemere Erlebnis. Diese Karte hier zeigt Orte, beinhaltet aber auch einen Zeitablauf.

Im Kern strukturieren wir im Theater ja Zeit, also wie das Zusammensein abläuft. Auch dazu ein kurzes Video, aus Lausanne, wo die erste Version stattfand.

> Willkommen in der gemeinsamen Landschaft. (Verschiedene Stimmen:) Wie viele Personen sind da vor dir? Wer sind diese Leute? (Das Video zeigt Menschen im Wald, am Boden liegend oder im Kreis gehend, dann mit VR-Brillen.) Wenn Du in einen Wald hineinrufst, kommt ein Echo heraus. Meine Aufmerksamkeit teilt sich zwischen diesen internen Stimmen und der Art und Weise, wie mein Körper sich mit den anderen Körpern bewegt. Das ist eine sehr spezielle Form von Aufmerksamkeit. Wie viele Landschaften existierten hier vor dieser? (Aus: *Shared Landscapes* von Caroline Barneaud/Stefan Kaegi/Rimini Protokoll)

Abb. 7: Caroline Barneaud/Stefan Kaegi/Rimini Protokoll: *Shared Landscapes*, 2023, © Claire Granier Blaschke.

Video: *Shared Landscapes – Trailer*, Regie: Caroline Barneaud/Stefan Kaegi/Rimini Protokoll, FR, 2023, 1:29 min, https://vimeo.com/838940026?fl=pl&fe=sh (3.3.2026).

Nun vielleicht nochmal zu den sieben Arbeiten im Einzelnen. Ich habe selber einen Teil beigetragen, wo man sich als Besucher:in auf den Boden legt und nach oben schaut. Das gibt es im Theater sonst selten, weil man oben höchstens den Bühnenhimmel sieht, mit Scheinwerfern, die einen blenden, oder vielleicht Züge in der Obermaschinerie. Im Wald gibt es Baumkronen und Himmel. Und bei meiner Arbeit hört man dort liegend ein Gespräch zwischen einem Förster, einem Meteorologen, einer Psychoanalytikerin, Expertin im liegenden Assoziieren, einem Kind und einer Sängerin aus einem anderen Kulturkreis. In Lausanne war es eine Sängerin aus Japan. Insgesamt ist *Shared Landscapes* ein europäisches Projekt. Die Arbeiten sind deshalb einerseits ortsspezifisch und schreiben sich in einen konkreten lokalen Zusammenhang ein. Und gleichzeitig universell. So sind zum Beispiel in jedem Land, wo das Projekt sich ortsspezifisch neu einschreibt, jeweils sehr andere Bäume. In Avignon waren wir letztes Jahr, da sind die Bäume nur fünf, sechs Meter hoch. Und in Österreich, in St. Pölten, im April dieses Jahres waren sie so 40, 45 Meter hoch. Der Wind bewegte die ganz anders. Die Arbeiten entwickeln sich also von Ort zu Ort weiter, auch insofern, als dass da keine Schauspieler:innen mitreisen, sondern immer lokale Performer:innen gefunden werden. In meinem Fall heißt das, dass ich jeweils eine neue Aufnahme unter anderem mit einem lokalen Förster mache, der dort zum Beispiel über die ganz spezifischen Zusammenhänge zwischen Klimawandel und den Bäumen Bescheid weiß. Auch das Wetter ist jeweils ein anderes und so ist eine lokale Meteorologin zu hören.

Chiara Bersani und Marco D'Agostin suchten ortsspezifisch immer jemanden, der oder die zu dem Naturraum einen ganz anderen, vielleicht nur sehr schweren Zugang hat, etwa im Rollstuhl. Chiara Bersani ist selbst in ihrer Mobilität eingeschränkt. Die Menschen, die sie dann vor Ort finden, sind natürlich in jedem Land unterschiedlich. Dadurch entsteht auch immer wieder eine andere Performance, vor dem stets gleichen Gemälde von Caspar David Friedrich, das für eine ganz spezielle romantische Form von Naturerfahrung

steht.[4] Außerdem gibt es die Arbeit von Ari Benjamin Meyer, einem Komponisten, der vor Ort jeweils mit Musiker:innen auf Blasinstrumenten seine Kompositionen einspielen lässt, auf Wiesen oder sogar von Bäumen herunter. Die Stücke dauern jeweils nur etwa zehn Minuten und verteilen sich bei den Rundgängen über den ganzen Tag, bis zum Sonnenuntergang die letzte Komposition erklingt. In Avignon war die Schwierigkeit, dass die Grillen so laut zirpten, mitunter über 110 Dezibel, wie Ari mit seinem Messgerät feststellen konnte. Er hatte selbst vom Tierschutz die Vorgabe, die Musik nicht lauter als 90 Dezibel spielen zu lassen.

Dann ist da noch die Arbeit von Sofia Dias und Vítor Roriz aus Portugal, die mit den Teilnehmenden über Kopfhörer geführt eine Art Ritual veranstalten, bei dem es um die Art geht, wie man sich als Gemeinschaft verhält – und wie sich das im Lauf der Evolution entwickelt hat seit der Zeit, als wir Jäger:innen und Sammler:innen waren. In der Produktion von Daniel Kötter und Begüm Erciaz gibt es mit VR-Brillen einen 360-Grad-Film eines Drohnenflugs zu sehen, aufgenommen an dem jeweiligen Ort. Dadurch fliegt man sozusagen über sich selber hinweg, außerhalb des eigenen Körpers und sieht dann auch diesen Wald, in dem man sich aufhält, plötzlich von oben. Damit geht es zugleich um die militärische und kartografische Perspektive, mit der Länder unterteilt werden, wie sie das am Beispiel von Berg Karabach schildern. Émilie Rousset aus Frankreich hat eine Arbeit gemacht, die vor Ort jeweils mit einem Landwirt oder einer Bäuerin aktualisiert wird. In Avignon zum Beispiel ging es um den lokalen Weinbau. Die Zuschauer:innen sitzen, schauen auf ein Feld mit einem Weinbauer auf seinem Traktor und hören die Geschichte von einer Aktivistin, die versucht, in Brüssel einen umweltgerechteren Naturschutz voranzutreiben, gegen die Interessen von Lobbyist:innen die industrielle Landwirtschaftsbetriebe unterstützen. Ähnliche und doch andere Geschichten gab es in Berlin, in Österreich oder auch in Mailand.

Am Ende gibt es ein Stück von El Conde de Torrefiel aus Spanien, die dafür bekannt sind, im Theaterraum mit Übertiteln zu arbeiten, die eine Geschichte erzählen, während auf der Bühne etwas ganz anderes geschieht. So gibt es hier auf einem großen Feld einen Monolog zu lesen, eine Art Bildlegende, aber aus der Sicht der Natur, die zu uns Menschen spricht. Die Art, wie die Natur der Menschheit zürnt, erleben wir aber auch konkret bei dieser immer wieder sich adaptierenden Produktion. So hatten wir in Mailand mit dauerndem Starkregen zu tun. Und in zwei Wochen kommt Lissabon, wo wenige hundert Meter von unserem Spielort letztes Jahr noch große Flächen Wald gebrannt haben. Das sind die Herausforderungen, wenn man versucht, das Theater hinter sich zu lassen und in das weite offene Feld hinauszugehen. In Berlin haben die Theaterkritiker:innen sehr viel über Mücken geschrieben, offenbar etwas, was sie sonst nicht so kennen.

4 Zu sehen war jeweils *Das Eismeer (Die gescheiterte Hoffnung)* von 1823/24, mit einer arktischen Landschaft, in der unter aufgetürmten Eisschollen Reste eines versunkenen Schiffes zu sehen sind.

Jetzt möchte ich aber auf den geschlossenen Theaterraum zurückkommen, weil auch der natürlich anders genutzt oder anders gebaut werden kann. Das machen wir oft mit dem Bühnenbildner Dominic Huber zusammen. Mit ihm haben wir vor ein paar Jahren über das Weltwirtschaftsforum Davos nachgedacht. Ein Ort, wo sozusagen die globale Macht der Konzerne konzentriert ist. Wir haben unter dem Titel *Weltzustand Davos* im Rahmen der Tetralogie *Staat 1–4* über Räume und Strukturen von Postdemokratie gearbeitet.[5] In Davos trifft sich ja immer im Januar eine Wirtschaftselite von etwa 4.000 Menschen, die pro Jahr etwa 100.000 Franken bezahlen, um dabei sein zu können und dann auch Politiker wie z. B. David Cameron oder Xi Jin Ping bei sich zu haben und Einfluss zu nehmen. Wir wollten versuchen, das nicht nur von außen zu kritisieren, sondern die Situation zu uns ins Schauspielhaus Zürich zu holen, indem wir dem Publikum die Möglichkeit geben, sich in einer Rundumbühne in dieses Spektakel Davos hineinzuversetzen.

Also haben wir diese 4.000 Biografien angeguckt und demografisch analysiert: Woher kommen diese Menschen, welche Geschlechter haben sie, für welchen Industriezweig stehen sie usw. So haben wir daraus 200 Biografien ausgewählt, die repräsentativ sind für die 4.000. Das Publikum sitzt in einer großen Alpenlandschaft im Kreis und wird zunächst aufgefordert unter den Stuhl zu greifen, wo passende Unterlagen zu finden sind. Dazu wird gesagt: „Es gibt eine kurze Biografie auf Seite 3. Das ist die offizielle Biografie von Ihrer Rolle in Davos. Also, finden Sie heraus, wer Sie sind!“ Man merkt dann relativ schnell, wenn man das durchliest, bei dem Anspruch, der dort offiziell über der Versammlung steht, den Zustand der Welt zu verbessern, dass das eben nicht unbedingt ein repräsentatives Parlament ist, sondern jeweils eine sehr spezifische Elite. „Also, wer ist ein Mann?“, fragt die Moderatorin irgendwann.

> Und wer ist eine Frau? Ah, sehen Sie? Letztes Jahr waren alle Frauen zusammen nur 12,5 Prozent der globalen Wirtschaftselite in Davos. Leider ist das die Realität auf allen Chefetagen rund um die Welt. Die Mehrheit von Ihnen sind *white*, *middle-aged*, *straight men*. Und zeigen Sie uns nun die farbige Fläche. Also, blau heißt, Sie sind aus Europa. Viele aus Europa. Rot, die vielen Nordamerikaner. Schwarz heißt, Sie sind aus Asien. Und wo ist gelb? Gelb, bitte Hände hoch. Also, Sie sind die sechs Vertreter aus Afrika … Also, wenn Sie den Zustand der Welt verbessern und so etwas wie die Weltregierung sein wollen, dann ist die Welt hier sehr schlecht vertreten. In der UNO sieht es anders aus. Jetzt gehen wir in die UNO. (Rundumprojektion verändert sich) Wissen Sie, was das ist? Das ist die General Assembly Hall in New York. Also, bitte drehen

5 Vgl. Rimini Protokoll: *Weltzustand Davos (Staat 4)*, eine Produktion von Rimini Protokoll und dem Schauspielhaus Zürich, Konzept/Text/Regie: Helgard Kim Haug, Stefan Kaegi, UA: 12.1.2018, Schauspielhaus Zürich, https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/weltzustand-davos-staat-4 (24.2.2026).

Abb. 8: Helgard Haug/Stefan Kaegi/Rimini Protokoll: *Weltzustand Davos (Staat 4)*, 2018, © Benno Tobler.

Video: *Weltzustand Davos (Staat 4)*, Regie: Helgard Haug/Stefan Kaegi/Rimini Protokoll, CH, 2018, 94 min, 00:24:48, https://vimeo.com/254067812?fl=pl&fe=sh#t=24m48s (3.3.2026).

Abb. 9: Stefan Kaegi/Rimini Protokoll: *Gesellschaftsmodell Großbaustelle (Staat 2)*, 2017, © BennoTobler.

Video: *Gesellschaftsmodell Großbaustelle (Staat 2).* Trailer (englisch), Regie: Stefan Kaegi/Rimini Protokoll, BRD, 2017, 2:15 min, https://vimeo.com/243641714?fl=pl&fe=sh (3.3.2026).

> Sie nun das Buch um und zeigen Sie mir eine Fahne. (Aus: Weltzustand Davos (Staat 4) von Helgard Haug/Stefan Kaegi/Rimini Protokoll)

Und so erlebt man, dass in der UNO die afrikanischen Länder nicht nur sechs Vertreter:innen hätten und dass dort eine andere Art von Repräsentation stattfindet. Schließlich geht es in dem Stück um den Kampf zwischen dem, wofür Davos steht, also die Seite des privaten Unternehmertums, und den Staaten auf der anderen Seite. Das gipfelt am Schluss in einem Eishockeyspiel in der Arena, zwischen den Companies und den Countries, das jeden Abend anders ausgeht.

Wenn man solche Räume aus Projektionsflächen ums Publikum herum baut, dann wird das in der Arena angeordnete Publikum auch selbst zu einem Bühnenbild-Element und die Zuschauenden füreinander oder gegenseitig sichtbar, wie Statist:innen oder Mitspielende. Das haben wir besonders genutzt bei einer anderen Arbeit, die mit dem Titel *Gesellschaftsmodell Großbaustelle* ebenfalls im Kontext von *Staat 1–4* entstanden ist.[6] Da ging

6 Vgl. Rimini Protokoll: *Gesellschaftsmodell Großbaustelle (Staat 2)*, eine Produktion von Rimini Protokoll und dem Düsseldorfer Schauspielhaus, Konzept Text/Regie: Stefan Kaegi, UA: 12.5.17, Düs-

es darum, zu verstehen, warum eigentlich Großbaustellen wie der Berliner Flughafen so oft, gerade wenn sie staatlich betrieben werden, erst sehr viel später fertig werden, mit hohen Zusatzkosten. Wir haben mit Menschen zu tun, die einem alle einen anderen Grund erzählen, wenn man mit ihnen auf so eine Baustelle geht.

Das ist in unserem Stück jemand aus dem Innenausbau, ein Anwalt oder eine Investorin. Mit einem Modell haben wir mit Dominic Huber zunächst simuliert, wo die Publikumsgruppen jeweils unterwegs sind. Wir wollten die alle so durch die Räume bewegen, dass dieses Gewusel entsteht, das mich immer fasziniert, wenn ich auf Baustellen schaue, wo gleichzeitig sehr viele Menschen und Maschinen unterwegs sind. Und je nachdem, mit wem man da durchgeht, hört man eine andere Version davon, warum alles verspätet ist. Das erlebt man auch in diesem Stück. Als Besucher:in gerät man in eine Gruppe, kriegt dann erstmal Kopfhörer und hört dann jeweils einem Menschen zu, während man unterwegs ist. (vgl. Abb. 10/Video)

In solchen Arbeiten versuchen wir, sehr komplexe gesellschaftliche Zusammenhänge auf so eine Art räumliches Modell herunterzubrechen und dadurch auch den Körpern der Teilnehmenden möglich zu machen, mit allen Sinnen sozusagen von innen heraus etwas zu verstehen. Das kann bedeuten, in eine subjektive Perspektive einzusteigen und dann auch wieder heraus zu zoomen, aber eben nicht mit einem Objektivitätsanspruch, wie ihn Guckkastenbühnen oft schon durch die Architektur ausstrahlen, durch die bauliche Abtrennung des Zuschauer:innenraumes. Wo es keine frontale, abgetrennte Bühne gibt, gibt es eben nur das Beteiligtsein innerhalb des Raumes. Wenn man die Frontalität des Raumes vermeiden will, hat man in europäischen Ländern aber ein großes Problem, dass nämlich die meisten Bühnen das nicht können, weil Partizipation architektonisch nicht vorgesehen ist. Deshalb finden einige von unseren Arbeiten auch eher in Museumsräumen statt.

Zum Beispiel die Produktion *Nachlass*, die u.a. im Berliner Martin-Gropius-Bau zu sehen war: Das Stück ist eine Form zwischen Theater und Installation, die den ganzen Tag über funktionieren kann.[7] Das hat in diesem Fall einen bestimmten Grund. Ich habe die Produktion zusammen mit Menschen gemacht, die zu dem Zeitpunkt, wo wir zusammengearbeitet haben, schon wussten, dass sie nicht mehr lange leben werden und dass sie also selber auch nicht mitspielen können. Das Ergebnis sind sozusagen leere Räume (*Pièces sans personnes*), in denen man die Geschichten von diesen Menschen hört oder wahrnimmt über sehr verschiedene Medien. Beim Eintritt gelangt man erstmal in einen zentralen Raum, von dem aus man die einzelnen biografischen Räume wählt, in die man dann geht. (Video, mit diversen Stimmen:) „Ich schreibe nie jemandem, der gestorben ist, auf der Facebook-Seite ‚Rest in Peace'. … Am 18. August gehe ich in die Schweiz, um zu sterben."

seldorfer Schauspielhaus, https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/gesellschaftsmodell-grossbaustelle-staat-2 (24.2.2026).

7 Vgl. Rimini Protokoll: *Nachlass – Pièces sans personnes*, Konzept: Stefan Kaegi/Dominic Huber, UA: 14.9.2016, Lausanne.

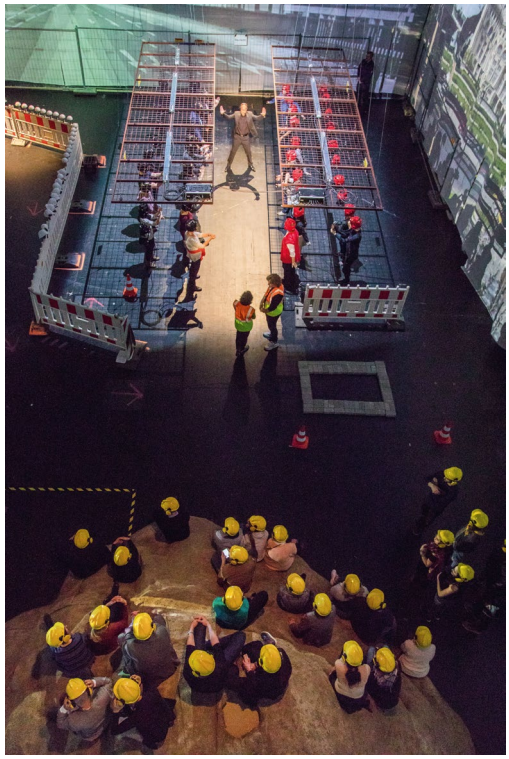


Abb. 10: Stefan Kaegi/Rimini Protokoll: *Gesellschaftsmodell Großbaustelle (Staat 2)*, 2017, © BennoTobler.

Video: *Gesellschaftsmodell Großbaustelle (Staat 2).* Dokumentation (deutsch), Regie: Stefan Kaegi/Rimini Protokoll, BRD, 2017, 84 min, https://vimeo.com/274536717?fl=pl&fe=sh (3.3.2026).

Man sieht dann im zentralen Raum auch jeweils Countdowns über den Türen, die runterzählen, und dann geht man in einen dieser acht Räume hinein und hört eine Geschichte, wie zum Beispiel von dieser Frau, die in die Schweiz gehen will, wo es die Sterbehilfe als Möglichkeit gibt, über den Moment des Todes selber zu entscheiden. Tatsächlich ist sie aus Frankreich, wenige Tage nachdem ich mit ihr die Aufnahmen gemacht habe, in die Schweiz gereist, hat aber mit mir darüber gesprochen, wie sie gerne in einer Form weiterleben würde. Für sie hatte die Arbeit an dem Stück viel damit zu tun, dass sie etwas stiften, etwas zurücklassen wollte, eben einen Nachlass, der bleibt. Bei ihr ist eine kleine Bühne entstanden, weil sie eigentlich immer davon geträumt hatte, etwas auf einer Bühne vorzutragen, was sie in ihrem Leben nie machen konnte. Dann gibt es einen Raum von einer Frau, die fast 100 Jahre alt geworden ist und praktisch seit der Frühzeit der Fotografie selber fotografiert hat, und all diese Fotos waren in ihrem Raum zu finden. Außerdem gibt es den Nachbau eines Raumes, in dem ein Vater etwas für seine Tochter aufgenommen hat, als er wusste, dass er nicht mehr erleben kann, wie sie erwachsen wird. Schließlich haben wir noch diesen Raum von einem Demenzforscher, der sich damals nach und nach auch der eigenen Demenz annäherte.

Wir hören mal kurz in einen Raum rein, mit einem Banker-Paar aus Stuttgart, das über ihre Zeit im Nationalsozialismus redet. (Video:)

Abb. 11: Stefan Kaegi/Dominic Huber/Rimini Protokoll: *Nachlass – Pièces sans personnes*, 2016, © Mathilda Olmi.

Abb. 12: Stefan Kaegi/Dominic Huber/Rimini Protokoll: *Nachlass – Pièces sans personnes*, 2016, © Mathilda Olmi.

Abb. 13: Helgard Haug/Stefan Kaegi/Daniel Wetzel/Rimini Protokoll: *win › ‹ win*, 2018, © Martí E. Berenguer.

Mann: Nehmen Sie ruhig ein bisschen Wasser. Ich hätte Ihnen gerne auch einen Kaffee gebracht, aber das geht jetzt leider nicht mehr. Sie sitzen hier in einem Raum. Draußen werden Sie an meiner Sekretärin vorbeikommen. Die ist jetzt selbstverständlich nicht mehr da. Heute hilft mir aber meine Frau bei der Aufnahme und bei allem. Frau: Ja. M: Die Hitlerjugend wurde gegründet. F: Die Hitlerjugend führte sich selbst. M: Da bin ich dort hingegangen. Alle waren dafür und man hat gesagt, man baut Deutschland auf. Das war einfach ein Aufbruch nach vorne, wenn man nicht zu

> denen gehört hat, F: die Juden waren. M: Jude, Zigeuner oder was weiß ich oder schwul. Wir haben gar nicht über das Politische eigentlich, und das ist der Fehler von uns, nachgedacht. F: Aber das war ja alles vor dem Abitur. M: Ja, das war alles … F: unter 18. M: Ja, sicher, natürlich. Und wir haben dann auch gemerkt, dass manche jüdische Schüler verschwinden plötzlich. Und dann habe ich gesagt, schade, dass der Jude ist, das war so ein netter Kerl. Ich habe nicht gesagt, warum wird er rausgeschickt? Auf die Idee sind wir nicht gekommen. F: Warum wandern die alle aus? Da hat man sich gewundert. M: Und jetzt komme ich zurück und sehe dann plötzlich: Tatsächlich, es hat KZs gegeben. Es war etwas … F: Unrecht, großes Unrecht. Ja. Und merk das erst, und dann fange ich an nachzudenken. Man soll sich nicht beeinflussen lassen. Man soll selber denken. Man soll zunächst einmal skeptisch sein. Das ist mir das, was ich gerne weitergeben würde. F: Keiner Ideologie glauben. (Aus: *Nachlass – Pièces sans personnes* von Stefan Kaegi/Dominic Huber/Rimini Protokoll)

Es gab noch einen weiteren Raum, wo ein Muslim sich gewünscht hatte, dass eine kleine Moschee für ihn gebaut würde. Der hatte 50 Jahre in der Schweiz gelebt und wollte, dass sein Körper nach dem Ende seines Lebens in die Türkei zurückgeschickt wird. Und wir haben einen Film mit ihm zusammen gedreht, in dem er schon mal die Reise an sein bereits existierendes Grab mit uns gemacht hat, und den hat man sich in seiner Mini-Moschee sitzend angeschaut. So hat jeweils die sinnliche Erfahrung dieser Orte eine andere Nähe produziert, in dieser Art von Räumen. Das ist natürlich erst möglich, wenn man die Zahl der Zuschauenden reduziert. Da sie aber in einem Museum über längere Zeit aufgebaut sind, können trotzdem viele die Produktion erleben.

Für ein großes Museum in Barcelona haben wir die Installation *win › ‹ win* entwickelt.[8]

Da ging es um die Frage, wie die Zukunft aussehen wird, wenn der Klimawandel weiter vorangeschritten ist. Wir hatten herausgefunden, dass ein bestimmtes Tier der Gewinner der Welterwärmung ist. Das erlebt man hier in einer Installation, wo man erstmal nur sich selbst im Spiegel sieht. (Video: Menschen vor einem runden Spiegel, Stimme aus dem Off:)

> Crown of Creation. How long have you been on this planet? Put your hand up and indicate your age with your fingers. (Zuschauer:innen tun es) I see. Who of you do you think will live the longest? Point your finger at that person in the mirror. Aha, we have a winner. And who do you think among you will die the soonest? (Aus:

8 Rimini Protokoll: *win › ‹ win*, Installation im CCCB Barcelona im Rahmen der Ausstellung *After the End of the World* (kuratiert von José Luis de Vicente), Konzept, Regie und Komposition: Helgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzel, 25.10.2017–1.5.2018, https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/win-win (26.2.2026).

win › ‹ win von Helgard Haug/Stefan Kaegi/Daniel Wetzel/Rimini Protokoll)

Und dann gibt es die Einladung, sich die Augen zu verschließen und sich nach und nach vorzustellen: in zehn Jahren, in 20 Jahren, in 40 Jahren. „Will you still remember? More and more humans will be around you. What will life be like in 50 years? Now open your eyes." Dann wechselt das Licht und nach und nach wird dieser Spiegel durchsichtiger. (Stimme einer Quallenforscherin aus dem Off:) „I see a really beautiful animal, swimming down and up and down and up again." Quallen sind sozusagen die Gewinner des Klimawandels, weil sie biologisch so einfach gebaut sind, dass sie ohne Probleme mit der Erwärmung mitgehen können. Und ihre Feinde, die Fische, sterben nach und nach aus. Und Algen gibt es immer mehr, das ist ihr Futter. Die Quallen sind in einem runden Aquarium hinter dem Spiegel zu sehen, und irgendwann sieht man noch was anderes, wenn das Licht sich erneut verändert.

> When you look at a jellyfish, they are these spineless, brainless animals. They just pulsate through the water on instinct, with no intention. People on the other hand, you look at us, we stand upright, we have faces, we smile, we laugh, we feel. And we could not possibly be farther apart, we humans, from the incredibly primitive jellyfish. Human beings are much more dangerous than jellyfish. The jellyfish eat plankton. We humans eat everything. And we throw away everything … (Aus: *win › ‹ win* von Helgard Haug/Stefan Kaegi/Daniel Wetzel/Rimini Protokoll)

Durch die Quallen hindurch sieht man dann, dass auch auf der anderen Seite mittlerweile Publikum reingekommen ist. Es gibt einen zeitversetzten Einlass durch zwei Türen, die aber so gebaut sind, dass man nicht merkt, dass man in einen anderen Raum geraten ist, als die Leute beim Einlass sieben Minuten vorher. Da guckt man durch die Quallen hindurch und sieht auf der anderen Seite sozusagen die nächste Generation, damit spielt diese Arbeit. Ich glaube übrigens, dass diese Produktion von Rimini Protokoll mittlerweile weltweit am meisten Publikum gesehen hat, weil da im Sieben-Minuten-Takt – meistens im Rahmen von Gruppenausstellungen – die Leute so eine Art Aufführung mitbekommen, die insgesamt 15 Minuten dauert.

Einerseits beschäftigt uns die Frage, wie man den Raum möglichst offen halten kann? Andererseits gibt es damit durchaus Probleme. Vor dieser totalen Offenheit bin ich schon damals, als ich in Zürich Kunst studiert habe, irgendwie auch weggerannt, weil ich das Gefühl hatte, die Leute sind im Kunstkontext so unverbindlich in dieser Offenheit, wenn sie mit einer Halbaufmerksamkeit durch die Museen gehen. Wir strukturieren das dramaturgisch in Museen oft so, dass wir den Einlass zeitlich steuern. Das tun wir jetzt, im Jahr 2024, auch gerade, wo wir in Dresden *ALTER EGO Raubkopie* aufbauen – eine Installation, die ebenfalls mit der Spiegel- und

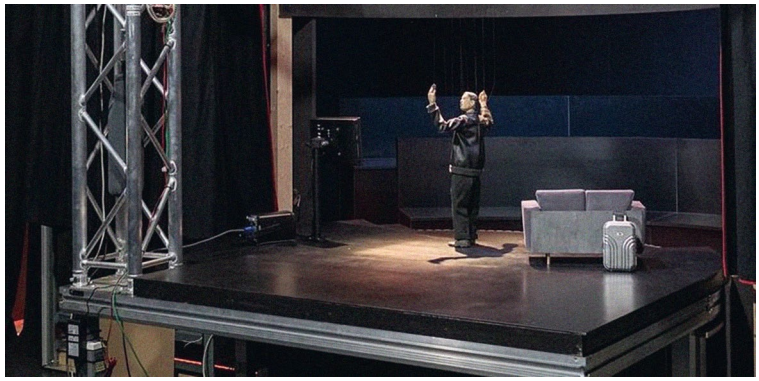


Abb. 14: Helgard Haug/Stefan Kaegi/Rimini Protokoll: *ALTER EGO Raubkopie*, 2024, © Rimini Protokoll.

Video: *ALTER EGO Raubkopie* (Trailer), Regie: Helgard Haug/ Stefan Kaegi/Rimini Protokoll, BRD, 2024, 2:33 min, https://vimeo.com/1035592092?fl=pl&fe=sh (3.3.2026).

Durchsichtfunktion so einer Scheibe zu tun hat. Das ist eine Arbeit für die Puppentheatersammlung, die ein neues Museum bekommt im Kraftwerk Mitte. Wir sind dort eingeladen worden, uns mit Puppen zu beschäftigen, und uns interessiert die Frage, wie wir selber zu Puppen oder Marionetten werden im digitalen Zeitalter über Techniken des *Digital Puppeteering* oder *Deepfakes*. Die Räume werden gerade gebaut von Evi Bauer.

Im Zentrum ist ein kleines Guckkastentheaterchen, worin eine Marionette spielt, die einem der Protagonisten dieser Digitalisierung ähnelt: Elon Musk. Wir haben ihn extra aus Birnenholz zur Marionette schnitzen lassen, 60 cm hoch. Er wird aber nicht von Puppenspieler:innen geführt, was ja nicht möglich wäre, weil diese Ausstellung ein ganzes Jahr lang dort bleibt und von morgens bis abends geöffnet sein wird. Daher sind die 15 Fäden für die Marionette über 15 Servomotoren angetrieben. Die haben wir zusammen mit Studierenden der Puppenklasse der Ernst-Busch-Schule Berlin programmiert, für die das ein sehr interessanter Vorgang war, dass sie mit Joysticks die Bewegungen auf ein Gerät eingespielt haben, welches ihre Bewegungen während der Ausstellung reproduzieren kann. Dabei war jede:r für einen anderen Körperteil, etwa einen Arm oder ein Bein zuständig. Das Besondere für die Beteiligten war aber, dass sie als Spieler:innen die Marionette auch von vorne angucken konnten und nicht wie sonst nur von oben. Gerade gibt es noch viele technische Probleme, aber ab September 2024 ist die Installation dann in Dresden zu sehen, in mehreren Räumen.[9]

Nun möchte ich noch eine frontale Bühnensituation schildern, in einer Arbeit, die jetzt gerade entsteht und versucht, dem Publikum eine maximale

9 Vgl. Rimini Protokoll: *ALTER EGO Raubkopie – Ein multimediales Puppenspiel in drei Räumen*, eine Produktion der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und Rimini Protokoll, Puppentheatersammlung im Kraftwerk Mitte, Dresden, 7.9.2024–29.6.2025.

Abb. 15: Helgard Haug/Stefan Kaegi/Rimini Protokoll: *ALTER EGO Raubkopie*, 2024, © Rimini Protokoll.

Video: *ALTER EGO Raubkopie* (Dokumentation), Regie: Helgard Haug/Stefan Kaegi/Rimini Protokoll, BRD, 2024, 47 min, 00:19:48, https://vimeo.com/1097815704?fl=pl&fe=sh#t=19m48s (3.3.2026).

Abb. 16: Stefan Kaegi/Sasha Waltz & Guests/Rimini Protokoll: *Spiegelneuronen*, 2024, © Bernd Uhlig.

Video: *Spiegelneuronen* (Trailer), Regie: Stefan Kaegi/Sasha Waltz & Guests/Rimini Protokoll, AT, 2024, 1:43 min, https://vimeo.com/956399141?fl=pl&fe=sh (3.3.2026).

Sichtbarkeit von sich selbst zu geben. Sonst wird Theater ja eher so verstanden, dass man dort hingeht, um nach vorne zu gucken, Leute auf der Bühne zu bewundern und sich selbst ebenso zu ignorieren wie die anderen Menschen, mit denen man da zusammensitzt. Das ist oft auch in den bei unseren Produktionen entstehenden Räumen der Fall. Aber gerade versuche ich etwas anderes in Berlin, wo mein erstes Tanzstück entsteht, in Zusammenarbeit mit der Kompanie Sasha Waltz & Guests.[10] Dazu habe ich hier Aufnahmen aus einem Try-Out von vor ein paar Wochen. Da sehen Sie ein Publikum, als würden Sie sich selber im Spiegel sehen. Hier vorne ist ein sehr großer Spiegel aufgebaut und die Tänzer:innen sind irgendwo im Publikum verteilt. Man beobachtet sich also selbst in einer großen Publikumsmenge sitzend und weiß nicht genau, wo die Tänzer:innen sind, zumindest am Anfang nicht. Dazu sind einige Neurowissenschaftler:innen zu hören, weil mich das Phänomen interessiert, dass man als Gruppe zusammen eine Art großes Gehirn im Moment der Entscheidungsfindung simulieren kann (Video):

> So, do I have some control over what's happening? / People are sort of imitating what I'm doing, but at the same time I'm wanting to imitate what other people are doing. / Ich meine, manche Gesten

10 Vgl. *Spiegelneuronen. Ein dokumentarischer Tanzabend mit Publikum*, von Stefan Kaegi/Sasha Waltz & Guests, UA: 14.8.2024, Salzburger Festspiele.

> sind schon ansteckend. / You will never have control, not over yourself, not over the others. I think the first thing we all have to learn is to renounce control and the idea of control itself. / You're looking at yourself in the mirror, and something is happening. It definitely goes through your brain. / There's a strong rhythm and people around me start moving. It makes me want to move along and join in and surrender to the rhythm. And you get positive feedback from your own body, because it feels nice to stretch. Most of us wouldn't be equipped at all to live independently of other humans. We form a society together, which is a little bit like an organism. (Aus: *Spiegelneuronen* von Stefan Kaegi/Sasha Waltz & Guests/ Rimini Protokoll)

Das ist eine Produktion, in der es eigentlich kein Subjekt mehr gibt, das etwas vorgibt. Das ist sehr ungewöhnlich für unsere Arbeiten, wo sonst immer einzelne subjektive Erzählungen im Vordergrund stehen. Und es geht tatsächlich um das Kollektiv, das Publikum, in seiner maximalen Sichtbarkeit. Ganz anders als in der folgenden Arbeit.

Für die Möglichkeit von Theater, offene Räume zu schaffen, ist auch die Frage wichtig, welche Menschen sich da ausgeschlossen fühlen und welche Geschichten da nicht vorkommen. Damit habe ich mich letztes Jahr in Hamburg beschäftigt in einem Stück über die Geschichten, die gerade bei unserer Form von Expert:innentheater nicht vorkommen, weil die Menschen darin aus verschiedensten Gründen nicht öffentlich auftreten wollen. Sei es, weil sie sich schämen für das, was sie zu erzählen haben, oder weil sie etwas Verbotenes getan haben oder weil sie auf einer Bühne exponiert ihren Job riskieren würden. So spielt das Stück *Société Anonyme* in einem komplett abgedunkelten Raum.[11] Es gibt nur einen Menschen, der tatsächlich live da ist. Die anderen sind als Stimmen, über eine Ambisonic-Audio-Installation im Raum anwesend. Aber die anwesende Musikerin moderiert das.

> Ich bin seit meiner Geburt blind. Und was ich nicht höre, ist für mich nicht da. Ich gehöre nicht zur Société Anonyme, zur Gesellschaft der Anonymen, aber ich werde Sie da hinein begleiten. Wenn Sie gleich drinnen auf ihren Stühlen sitzen, wird das Licht ausgehen und es wird für 90 Minuten sehr dunkel sein. Aber haben Sie keine Angst, ich bleibe die ganze Zeit bei Ihnen. Ich kenne mich im Dunkeln aus und passe auf Sie auf. / Ein Steuerberater: Allein durch die Tätigkeit ist man ja immer mit einem Fuß im Knast. Das macht es natürlich schwierig, darüber mit meinem Klarnamen zu sprechen, deswegen lasse ich das lieber. / Eine Mitarbeiterin einer Samenbank: Ich arbeite in meinem Traumjob, denn ich habe bei der

11 Vgl. Rimini Protokoll: *Société Anonyme*, von Stefan Kaegi, UA: 11.11.2023, Deutsches Schauspielhaus Hamburg.

Abb. 17: Stefan Kaegi/Rimini Protokoll: *Société Anonyme*, 2023, © Thomas Aurin.

Video: *Société Anonyme* (Trailer), Regie: Stefan Kaegi/Rimini Protokoll, BRD, 2023, 1:38 min, https://vimeo.com/931993720?fl=pl&fe=sh (3.3.2026).

> Zeugung von 900 Kindern geholfen. / Ein Mensch aus Marokko: Ich habe keine Papiere. Deshalb muss ich in Hamburg im Dunkeln bleiben. / Eine stimmenhörende Anwältin: Aber was passiert mir, wenn die Öffentlichkeit weiß, ich bin schizophren? / Ein Beichtvater: Und wie geht es Ihnen? (Aus: *Société Anonyme* von Stefan Kaegi/Rimini Protokoll)

In diesem Raum ist man zwar komplett im Dunkeln, und die Leute, die man hört, sind anonym. Aber eigentlich ist das Haupterlebnis dabei, dass auch das restliche Publikum nicht nur anonym bleibt, sondern ebenfalls unsichtbar. Man hört sie, teilt den Atem, den Raum. Letztendlich ist es das, was uns am Theater interessiert, das Zusammenkommen. Menschen zusammenzuführen, im Theater, im Museum oder im Außenraum, in „Offenen Räumen". Bei einigen von diesen Arbeiten spielt das Anhören vorher aufgenommener Stimmen oder Musik eine besondere Rolle, vor allem bei Audio-Walks. Und es gibt ein Spiel mit simultanen Vorgängen im Raum, z.B. wenn genau in dem Moment, wenn in *Gesellschaftsmodell Großbaustelle* ein Vertreter von Transparency International das Geld abwirft, die Publikumsgruppe der „Investor:innen" unten im Saal das Geld entgegennehmen. Diese Simultanität gibt es bei uns öfter, gerade bei den eher immersiven räumlichen Anordnungen. So etwas kann man morgen auch hier in Leipzig erleben, wo ich mit Studierenden der Theaterwissenschaft an einem Projekt gearbeitet habe: Das Ergebnis ist ein Rundgang durch die Universitätsbibliothek Albertina, zu

verschiedenen Stationen, welche die Studierenden selbst entwickelt haben, wo sie jeweils Geschichten über alltägliche Erfahrungen von Menschen in dieser Bibliothek geschrieben und das dann für MP3-Player aufgenommen haben. Die Bedingung zur Nutzung der Räume war, dass alle sonst im Haus anwesenden Besucher:innen nicht gestört würden, daher *Stories in Silence*.[12] Auch hier können sich die Teilnehmenden an bestimmten Punkten gegenseitig wahrnehmen, werden für einander kurz zu entfernt Mitspielenden. „Offene Räume" bedeutet ja auch nicht notwendig, dass alle Raumgrenzen verschwinden. Oft genügt es schon, die Grenzen für die Dauer einer Aufführung oder eines Installationsbesuches durchlässig zu machen.

12 *Stories in Silence*, szenisches Projekt von Stefan Kaegi mit Studierenden des Instituts für Theaterwissenschaft, 2024, Universitätsbibliothek Leipzig, Bibliotheca Albertina. Vgl. dazu den gesonderten Beitrag von Luis Dzananovic, Hannah Schlecht und Elisa Wenzel in diesem Band.