

**HET REALITY THEATER VAN RIMINI PROTOKOLL:
ANTI-ILLUSIE EN ILLUSIE, 'STRAATSCÈNE' EN
'MYTHE VAN DE STRAAT' IN 100% BRUSSELS**

Claire SWYZEN

“Wij zijn publiek”, zo luidde het nawoord in de Kunstenfestivaldesarts 2014 programmabrochure:

Het [publiek] klit samen in een grote groep op straat, betreedt privévertrekken of steekt een felverlichte dansvloer over. Vanwaar komt dit kameleonpubliek dat stilzit of mee beweegt, luidop meeleeft of verschijnt in de stad? Theater- of dansvoorstellingen die op een belichte speelvlak en voor een [v]erduisterde publiektribune worden opgevoerd, vormen dit jaar een kleine minderheid in het programma. (Kwakkenbos 2014: 92)

Een van de opvallendste tendensen in het theater van het nieuwe millennium is ongetwijfeld het zoeken naar andere verhoudingen tussen scène en publiek, of beter gezegd: tussen ‘makers’ en publiek. Na de opkomst van de collectieven en van de black box in de jaren 60 en 70 lijkt het afgelopen decennium de figuurlijke



uitbreiding van het collectief en de maker tot het publiek, van het theater(gebouw) tot de ‘publieke ruimte’ – geen programmabrochure zonder dit woord – aan de orde. Hierbij wordt de ‘actieve toeschouwer’ geplaatst tegenover de ‘passieve’ toeschouwer die in het ‘traditionele’ theater onbeweeglijk in zijn rode pluchen stoel zit en bijgevolg onbewogen zou blijven.¹

De recente mobilisatie van het publiek is er één weg van de theaterzaal of van waar die vandaag voor nogal wat (jonge) makers, programmatoren en critici voor staat. De inleiding van de programmabrochure van het Kunstenfestivaldesarts is zeker niet het enige voorbeeld waarin de zoektocht naar een andere verhouding tussen scène/‘makers’ en publiek wordt voorgesteld in termen van een distantiëring van of breuk met dat ‘traditionele’, ‘burgerlijke’ theater. Dit gaat niet zelden gepaard met het idee dat het theater in de straat – die men als de publieke ruimte beschouwt – of de straat in het theater moet worden gebracht.

Rimini Protokoll, een zeer regelmatige gast van het Kunstenfestivaldesarts, is een collectief dat door zichzelf en door de kritiek wordt gekenmerkt als ‘niet-traditioneel’, ‘anti-illusionistisch’ en ‘antidramatisch’. Met zijn ‘reality theater’ waarmee het een trend gezet heeft (*Theater der Zeit*) wil het als het ware het hedendaagse dagelijks leven – men zou kunnen zeggen ‘de straat’ – in de theaterzaal brengen door middel van een steeds weer hernomen *format* dat toelaat actuele thema’s te behandelen aan de hand van ‘echte mensen’ op de scène die in hun (dagelijks) leven specifiek met dat thema verbonden zijn.

Aan de hand van hun voorstelling *100% Brussels* (2014) zal ik nagaan in hoeverre het opgaat om te stellen dat Rimini Protokoll tegen de traditie ingaat. Veeleer lijkt het Duitse collectief elementen uit zowel de anti-illusionistische als de dramatische en illusionistische tradities verder te denken en toe te passen. Ondanks zijn anti-illusionistische vorm en de emancipatoire intenties die eraan ten grondslag liggen, creëert het werk van het in zwang zijnde collectief een illusie, namelijk dat ‘de straat’ (als metonymie voor de realiteit) in het theater wordt gebracht. Men kan zich zelfs afvragen of het sociaal-politiek geëngageerde collectief hiermee niet bevestigt wat Bart Verschaffel in zijn gelijknamige essay “de mythe van de straat” noemt (Verschaffel 2004) en dus (onbewust) een populistisch denken artistiek vertaalt.

De vraagstelling hoe nieuw iets ‘vernieuwend’ is, is niet nieuw. Ze wordt wel elke keer weer relevant gemaakt wanneer kunstenaars beweren te breken met het traditionele theater en een alternatief te bieden dat, omdat het de ‘echte wereld’ zou tonen, bovendien ethischer zou zijn – én wanneer een meerderheid van critici hen in dat discours volgt.

reality trend

De roep om meer realiteit en om een andere verhouding tussen scène en publiek is niet nieuw als we de (Duitstalige) theatergeschiedenis bekijken. De ‘reality trend’ kan dus worden gezien als de voortzetting van een ‘traditie’ die in de 20ste eeuw in de Duitstalige wereld werd belichaamd door het werk en de ideeën van Piscator en Brecht, weliswaar met Meyerhold als voorloper. Piscator ontwikkelde in de jaren twintig een Duitse vorm van agitproptheater, dat tijdens zijn ballingschap in de VS de basis vormde voor het genre van de ‘Living Newspaper’ – de term ‘documentair theater’ zou dan ook door Piscator geïntroduceerd zijn (Irmer 2006: 18). Zijn werk onderscheidde zich niet alleen opvallend van wat we nu ‘dramatisch theater’ zouden noemen door zijn intermediale encenering van bronnen van verscheiden aard over actuele onderwerpen, maar ook door de poging “[...] of turning a conventional theatre, with its traditional division between stage and audience, into a space that would create the atmosphere of a convention hall” (Irmer 2006: 18).

Na het pionierswerk van Piscator in de jaren 60 volgde een nieuwe golf van documentair theater, dat zich in de eerste plaats via de tekst vooral op het authentieke document over het verleden concentreerde. De definitie die Pavis (nog in 2009) van het genre geeft, sluit hierbij aan: “Théâtre qui n'utilise pour son texte que des documents et des sources authentiques, sélectionnés et ‘montés’ en fonction de la thèse sociopolitique du dramaturge” (Pavis 2009: 373). Irmer ontwaart de opkomst, vanaf de jaren negentig, van een ‘nieuw documentair theater’ in Duitsland dat aansluiting zoekt bij het publiek via actuele thema's, een ruimere opvatting van bronnen en een ‘postdramatische’ dramaturgie:

New German documentary theatre explores the phenomenon of the present through an elaborate understanding of media culture, the theory of deconstruction, and forms of theatre that are not primarily based on text. There is also a new perspective on what can be a valuable document for the theatre — be it something that has not had historical assessment because it is too contemporary and/or has only just come to light through the artist's own research.” (Irmer 2006: 19)

Veelzeggend zijn een aantal titels van tijdschriftspecials en colloquia uit het einde van de jaren 90 in Duitsland, zoals *Wie bringt man die Realität ins Theater?*, *Theater als Real Life* of *Der Alltag theatralisiert sich – was macht das Theater?* (Pewny 2011: 19).

Dat de hernieuwde belangstelling voor het documentaire theater geen nationaal fenomeen is, tonen de uitgaven die in de Angelsaksische wereld alleen al de afgelopen

vijf jaar verschenen bij uitgeverij Palgrave Macmillan: *Get Real: Documentary Theatre Past and Present* (2009) van Alison Forsyth en Chris Megson, *Tom Cantrells Acting in Documentary Theatre* (2013), *Dramaturgy of the Real on the World Stage* (2010) en *Theatre of the Real* (2013), samengesteld resp. geschreven door Carol Martin. In dat laatste wil Martin de definitie van het genre verbreden door de introductie van de noemer 'theatre of the real', waarmee ze voor ogen heeft

[...] a shift in understanding the representation of the real as necessarily involving verbatim and documentary sources to one that includes a variety of forms and methods and acknowledges a paradigm, a perspective, a subject, and the development of different methodologies. (Martin 2013: 4)

Het is precies het verschil tussen de definities van Pavis en Martin dat aangeeft waarin het werk van Rimini Protokoll verschilt van het documentaire theater van zijn recentere voorgangers en tijdgenoten en waarom het als vernieuwend wordt ervaren, geprogrammeerd en gelauwerd.

street credibility

Het theater van Rimini Protokoll wordt zowel door critici als door het collectief zelf gekarakteriseerd als tegen de traditie ingaand. In zijn boek *Rimini Protokoll. ABCD* (2012) en in het bijzonder onder het lemma "Notizen zu einer Poetikvorlesung (Verworfen)" geeft het collectief ironiserend een beeld van het soort theater waarvan het zich distantieert. Het traditionele, in Duitsland nog verregaand geïnstitutionaliseerde theater, waarin geen plaats is voor het onverwachte, omdat het gerepeteerd wordt, en het experimentele theater dat esthetische extremen opzoekt – beide vormen van theater spreken volgens Rimini Protokoll over de hoofden van het publiek heen (Rimini Protokoll 2012: 80-83). Op het einde van de lange parabel die "Notizen ..." is, komt dan het collectief (weinig ironisch) zelf in beeld als verlosser van het zogenaamd veronachtzaamde publiek:

Nun, nachdem sich alle Dekonstruktivisten heiser geschrien hatten, war es im Theater plötzlich ruhig genug, dass in diesem Versammlungsraum wieder zugehört werden wollte. In dieser Situation beschlossen wir, von der Bühne einen Schritt zurück zu treten, und aus einer gewissen Distanz auf die Bühnen zu schauen. Nicht die Bühne als Guckkasten zu beobachten, sondern das Theater mitsamt Zuschauerraum, das ganze Gebäude mit Garderobe, Kasse und seiner Nachbarschaft; die ganze Stadt in der es stand. (Rimini Protokoll 2012: 83)

Abstractie makend van het superioriteitsdenken dat uit zulke poëtische teksten uit het *ABCD* spreekt, zou men kunnen stellen dat Rimini Protokoll zijn wens om het theater bij de realiteit te betrekken opvat als het betrekken van het publiek bij de creatie van zijn producties. De theaterzaal is niet langer een “kijkkast”², maar – als echo van Piscator – een “Versammlungsraum”, een vergaderzaal, een plaats van bijeenkomst. Het publiek is dan bij uitbreiding de gehele stad en wereld waar het alledaagse, van politiek en economie doorspekte leven zich afspeelt. De stad (die vandaag voor de geglobaliseerde wereld staat) is m.a.w. een potentieel publiek, een verzameling potentiële onderwerpen, medewerkers en *readymades* (Linzer 2009) voor het drietal Helgard Haug, Daniel Wetzel and Stefan Kaegi.

Het beeld dat Rimini Protokoll van zichzelf geeft, lijkt quasi unaniem te worden bevestigd door de kritiek, van krantenrecensies tot academische artikels. *De Standaard* titelt “Rimini Protokoll maakt theater dat anders is dan alle andere” (23 april 2008). Het niet traditionele aspect van hun werk wordt ook wel specifiek benoemd als ‘anti-illusionistisch’, ‘antidramatisch’ en/of als ‘anti-theater’. In hun inleiding tot *Experts of the Everyday: The Theatre of Rimini Protokoll* (2008) karakteriseren de samenstellers van het boek Rimini Protokoll als deel uitmakend van een hedendaags theater dat zoekt naar nieuwe vormen van theatraliteit “that do not depict reality illusionistically but for all that fundamentally deal with it” (Dreyse & Malzacher 2008: 10). In haar eigen artikel in het boek herhaalt Dreyse dat

the theatre of Rimini Protokoll is decidedly anti-illusionistic. The relationship to reality outside of the theatre is not representational, but one in which reality is brought into the theatre. At the same time, distance is indicated from this reality, which has been brought into the theatre through transference. Rimini Protokoll work in an almost Brechtian fashion [...].” (Dreyse 2008: 84)

Inderdaad hebben de drie leden zich met hun werk binnen de brechtiaanse traditie geplaatst³, niet alleen esthetisch, maar ook ideologisch, d.w.z. in wat Hans-Thies Lehmann benoemt als “[...] einem Raum, den die Brechtschen Fragen nach Präsenz und Bewusstheit des Vorgangs der Darstellung im Dargestellten und seine Frage nach einer neuen ‘Zuschaukunst’ eröffnet haben” (Lehmann 2005: 48). Esthetisch wendt het collectief telkens heel wat uit het arsenaal aan V-effecten aan om het waar, wie, wat en hoe van producties te reveleren en het publiek, dat bij wijze van spreken deels op de scène staat, te emanciperen. (Terwijl dit tonen van de theatermachinerie evenals het frontale spel bij vele hedendaagse gezelschappen louter nog een esthetisch cliché is, heeft het bij een aantal gezelschappen, waaronder

Rimini Protokoll, maar ook bijv. Maatschappij Discordia, nog wel die inhoudelijke functie.) Katia Arfara verbindt n.a.v. de voorstelling *Breaking News* (2008) wat zij “a new dramaturgy of the spectator” noemt echter iets te vanzelfsprekend met Rimini Protokolls vervanging van dramatische door epische tekst:

[...] what we are presented with are mainly stories rather than actions, and consequently not drama: one can narrate without dramatizing. Their performances are anti-dramatic as well as anti-theatrical. The Rimini Protokoll make theatre in order to deconstruct conventional ways in doing theatre, and that on all levels: dramaturgy, characters, spectatorship. (Arfara 2009: 115)⁴

‘straatscène’

Op een paar uitzonderingen na, zoals *Wallenstein. Eine dokumentarische Inszenierung* (2005) en *Karl Marx: Das Kapital, Erster Band* (2007) vertrekken de voorstellingen van Rimini Protokoll niet van een bestaande (theater)tekst, laat staan een dramatekst. Hun werk is strikt genomen getuigenistheater (*verbatim theatre*): de tekst is het resultaat van wat de ‘echte mensen’ tijdens het repetitieproces hebben verteld, getuigd over hun dagelijks leven in relatie tot het onderwerp van de voorstelling. Het collectief onderscheidt zich in dit genre door getuigenissen niet tot één verhaal of drama te bewerken, zoals bijv. David Hare doet in zijn teksten of hier ten lande bijv. Michael De Cock, Braakland/Zhe Bildung of de Queeste in hun eveneens op orale bronnen gebaseerde voorstellingen. Bij Rimini Protokoll geen plot met personages, draaiend om een conflict, wel een script dat de geïmporteerde realiteit dramaturgisch vormgeeft. Florian Malzacher benoemt hun voorstellingen als “scripted realities” en licht het “protokoll” in hun naam toe door erop te wijzen dat zij “techniques of journal (*Protokoll*) and diary writing” toepassen (Malzacher 2008: 39).

Zoals de hierboven aangehaalde karakterisering van Arfara aangeeft, kan zowel de soort tekst als de zeggingsomschrijving worden met wat in Vlaanderen ‘verteltheater’ wordt genoemd en waarvan de zeggingsplichtigheid is aan wat in Brechts idioom de ‘straatscène’ heet, een hulpmiddel voor de acteur om zich niet te identificeren met een rol. Zoals iemand die van een ongeluk getuige was dit naderhand aan omstaanders demonstreert zonder de scène na te spelen, en aan de omstaanders ruimte voor commentaar laat, zo dient de toneelspeler met zijn rol om te gaan en een gat te laten gapen tussen de eigen identiteit en die van het personage (Brooker 2006: 221). Het verschil is hier wel dat “[...] Rimini performers are giving

a report of an event at which they were not only present, but which significantly influenced their life” (Roselt 2008: 46). Elke voorstelling van het Berlijnse collectief begint met een typische “introductory parade” (Fordyce 2008: 173): ieder van de ‘echte mensen’ op de scène stelt zichzelf en zijn relatie tot het thema kort voor. Met zo’n vaste intro kondigt elke Rimini Protokollvoorstelling haar epische programma aan. Wat in gelijkaardige voorstellingen als *Radio Muezzin*, *Breaking News of Karl Marx: Das Kapital, Erster Band* na de ‘inleidende parade’ komt, zijn epische passages van de verschillende mensen op de scène, meestal commentaren bij zaken die zijn verbonden aan het thema, bijv. de centralisering via radio van de oproeping tot gebed in Caïro, het 8u-journaal of het bezit of de lectuur van Marx’ klassieker. Hierin zijn de voorstellingen van het collectief door en door brechtiaans en dus ‘anti-illusionistisch’ en ‘antidramatisch’ – of moet men zeggen ‘postbrechtiaans’ aangezien een element uit het brechtiaanse ideeëngoed wordt “geradicaliseerd” (Wirth geparafraseerd in De Somviele 2011: 198)? Het epische theater wordt immers gekenmerkt door een “dubbele structuur van handeling en commentaar” (Van Gorp, Delabatista & Ghesquière, gecit. in De Somviele 2011: 197).

Rimini Protokoll trekt tekstueel de epische dimensie van Brechts theater op postdramatische wijze door zodat enkel het commentaar overblijft en er niet langer sprake is van een (dramatische) verhaal waarop commentaar wordt geleverd. De tekst van zulke Rimini Protokollvoorstellingen bestaat dus voornamelijk uit ‘commentaar’ bij de eigen relatie tot het thema, als antwoord op de vragen die tijdens het werkproces door de kernleden aan de getuigen/‘echte mensen’ werden gesteld. Hun eigen levensverhaal en de gestelde vragen zijn met andere woorden enkel nog residuaal aanwezig.

straaßenquête

De *100% Stadt*-reeks vormt daarin een uitzondering. Dat daarin wel expliciet een reeks vragen wordt gesteld, heeft ongetwijfeld te maken met de invalshoek. De dramaturgie van de voorstelling is ingegeven door de statistieken die een inzicht geven in de bevolkingssamenstelling van België’s hoofdstad. En statistieken komen tot stand door middel van enquêtes, d.w.z. geformaliseerde vragenlijsten waarvan de antwoorden worden verwerkt tot verhoudingen tussen cijfers. Rimini Protokoll zet de statistieken weer in (gelijkaardige) vragen om, die tijdens de voorstelling worden gesteld aan de honderd Brusselse inwoners op de scène.

Het *format* van de *100% Stadt*-voorstelling is in die zin het prototype van wat Rimini Protokoll in zoveel andere voorstellingen met andere thema's deed: een abstract gegeven – hier letterlijk: gegevens, de statistische data van Brussel- 'een gezicht geven'. Ook de wijze om tot een tekst te komen is hier prototypisch. In voorstellingen als *Breaking News* (2008) of *Radio Muezzin* (2008) en vele andere is de tekst het resultaat van de (door het collectief bewerkte) antwoorden die de meewerkende 'echte mensen' geven op de hen tijdens het werkproces gestelde vragen.

Hoewel de commentaardramaturgie in *100% Brussels* beperkt is en in het hoofdgedeelte van de voorstelling vervangen wordt door de stomme, visuele antwoorden op een lijst van vragen, is toch ook deze voorstelling episch van aard te noemen. Het gaat hier immers om 100 mensen die zich, één na één, vertellend voorstellen en, in dit specifieke geval, een object toelichten dat ze hebben meegebracht, waarna ze de volgende deelnemer aankondigen. Die volgende is iemand die zij zelf hebben uitgekozen volgens de statistische criteria om tot 100 Brusselse inwoners te komen die representatief zouden zijn voor de bevolkingssamenstelling van Brussel. De ondertitel van de reeks *100% Stadt* luidt dan ook "A Statistical Chain Reaction".

Het concept van de voorstelling draait om meer dan het presenteren van 100 'echte' inwoners van Brussel: het gaat ook om hoe die inwoners zelf een rol speelden in de totstandkoming van de groep. In de idee om het publiek een rol te laten spelen in of bij een voorstelling is Rimini Protokoll, zoals ik eerder vermeldde, een erfgenaam van de traditie van Piscator en Brecht, een traditie die ze met hedendaagse middelen nieuw leven inblaast. Het collectief breidt zich figuurlijk uit tot de stad, waarbij elke inwoner een potentiële medewerker is die op het podium 'een gezicht kan geven aan' een behandeld, abstract thema (bijv. Brussel, modernisering van de Islam, het tv-journaal en de media) maar er ook als het ware 'een stem krijgt' door aan het woord te komen en *in real time* zijn overtuigingen kenbaar te maken (als antwoord op ja-nee vragen). Rimini Protokoll geeft statistieken inderdaad een gezicht en laat de cijfers spreken, al gebeurt dat niet spontaan, maar volgens een 'protocol' en toch onvermijdelijk met een didactisch resultaat.

de man in de straat

Hoe kwam de 'tekst' van *100% Brussels* dan tot stand, de lokale versie van wat ooit begon als *100% Berlin* (2008) in de vestigingsplaats van het collectief? Het succes van wat uitgroeide tot de nog steeds lopende reeks *100% Stadt* (van Vancouver tot

Gwangju) ligt niet alleen in de reproduceerbaarheid en dus verkoopbaarheid van het *format* – welke stad is niet narcistisch? – maar ook in de kracht van het eenvoudige uitgangspunt:

Inwoners worden om verschillende doeleinden vaak omgezet in staafdiagrammen en curves, die op hun beurt gebruikt worden om politieke argumenten te ondersteunen of economische kosten-baten strategieën te illustreren. We vergeten echter vaak dat deze cijfers mensen van vlees en bloed vertegenwoordigen. Wat als we statistieken daadwerkelijk gezichten zouden geven?” (Rimini Protokoll 2014)

In *100% Brussels* vormen de belangrijkste categorieën van de officiële statistieken waar Rimini Protokoll beroep op doet de leidraad voor de vragen in een eerste deel van de voorstelling: “woonplaats, geslacht, nationaliteit, leeftijd en huishouden” (Rimini Protokoll 2014). Doordat wie (in gedachten) ‘ik wel’ antwoordt een andere plaats op het speelveld dient in te nemen dan wie ‘ik niet’ antwoordt, krijgt het statistische cijfer als het ware visueel vorm.

In een tweede deel van de voorstelling peilen voornamelijk ja-nee-, maar ook vragen die een gradueel antwoord toelaten, naar veeleer persoonlijke kwesties zoals overtuigingen, emoties en kwesties van burgerschap of ethiek zoals racisme, wapenbezit, zwartrijden. Even is er ook plaats voor een aantal ‘jokers’: ja-nee-vragen die de ‘echte mensen’ op de scène of in de zaal *à l'improviste* via de microfoon aan de mensen op de scène kunnen stellen. Een aanzienlijk deel van de tekst bestaat dus uit een vragenlijst, waarvan de meer persoonlijke vragen hoogstens dramatiek suggereren (bijv. “Wie liet ooit een abortus uitvoeren?”, “Wie voelt zich onveilig in zijn eigen huis?”).

Dat Rimini Protokoll het documentaire theater vernieuwt, neemt niet weg dat hun meest gebruikte *format* steunt op één element uit de dramatische structuur dat wordt uitvergroot: de expositie. Net als vele andere voorstellingen van het collectief is *100% Brussels* in feite de presentatie van een thema, van verschillende spelers/standpunten in het veld gedomineerd door dat thema en bijgevolg van de *potentiële* (persoonlijke en morele) conflicten verbonden aan het thema. In dat opzicht is het bij nader inzien niet zo verrassend dat een collectief dat unaniem gezien wordt als makers van niet traditioneel theater de ‘echte mensen’ waarmee het werkt toch systematisch (bijv. in interviews) “protagonisten” (Linzer 2009) noemt; d.w.z. “[...] ceux qui sont au coeur de l'action et des conflits” (Pavis 2009: 274). De echte mensen op de scène zijn de ‘protagonisten’ van hun eigen leven en spelen de rol van ‘zichzelf’, op de scène. Enerzijds lijkt dat in lijn met Rimini Protokolls programmatische bannen van

‘het personage’ uit zijn theateridoom. Anderzijds heeft het collectief nu net gemeen met het dramatische genre en met het meer traditionele documentaire theater dat het abstracte thema’s *humaniseert*: “The dominant historical model of documentary theatre argues that the theatre is a form of local communication that critiques and humanises the information flow of mass communication” (Filewod 2009: 60). Het zijn wat ik noem ‘personaliserende dramaturgieën’, die in letterlijke (en figuurlijke) zin humaniseren, ze geven thema’s (sociale, economische, wetenschappelijke, politieke, esthetische, ...) vorm door middel van personen (acteurs zowel als personages), met de nadruk op de *persoonlijke* beleving van een thema door een persoon en/of personage en vanuit een humanistisch perspectief. Met de idee “[...] let’s put the people from the audience on stage [...]” (Boenisch 2008) ‘radicaliseert’ Rimini Protokoll dus een centraal element van het drama, namelijk het personage en zijn levendheid, maar ook het humanistische gedachtegoed ervan. Haug, Wetzel en Kaegi combineren dat met de ‘postdramatische’ nadruk op de authenticiteit van de acteur als persoon op scène, in dit geval een niet-professionele acteur die, in een herformulering van Warhols leuze, van het drietal zijn/haar spreekwoordelijke ‘vijftien minuten krijgt’ om op het podium gehoord te worden.

Gezien vanuit de humaniserende en emanciperende intenties van Rimini Protokoll is het consequent dat de kernleden weigeren te spreken van ‘amateurs’ en in de plaats daarvan de mensen die ze op de scène brengen hebben omgedoopt tot “experten van het dagelijks leven” (Linzer 2009) hier kortweg “experten”:

We call them ‘experts’ – there is all that writing about ‘amateurs’ in our work, but for us they are experts: on the one hand because they know something we’re interested in, or because they embody a certain part of society, a certain profession, or a certain competence, which has moulded them, which informs their thinking and even the way they look. (Boenisch 2008)

Dat laten samenvallen van acteur en getuige (de ‘echte mensen’ die ‘zichzelf spelen’) is een contemporaine uiting van wat ‘oudere media’ steeds doen bij de opkomst van ‘nieuwe media’ die de realiteit directer lijken te vatten, dat is althans het uitgangspunt van Bolter en Grusins theorie van *Remediation* (2000). Om bij de toeschouwer het gevoel van onmiddellijkheid (‘immediacy’; Bolter en Grusin 2000: 5) van de getuigenissen te vergroten, haalt Rimini Protokoll de acteur als het ware als medium weg en laat de getuigen ‘direct’ op de scène spreken, naar het voorbeeld van *reality TV*.⁵ Men zou dus kunnen stellen – ondanks de gelijktijdige anti-illusionistische configuratie van elke voorstelling – dat het collectief uit is op een *illusie* van realiteit, d.w.z. bij de toeschouwer het gevoel op te wekken “[...] of being imaginatively and emotionally immersed in a represented world and of experiencing

this world in a way similar (but not identical) to real life”, waarbij de toeschouwer zich wel bewust blijft van het feit dat het om een representatie gaat (Wolf 2013: 52). Hoe minimaal dat bewustzijn echter kan zijn, blijkt bijvoorbeeld uit de formulering door theaterblogster Lyn Gardner van *The Guardian* in haar stuk “How real is reality theatre?” naar aanleiding van Rimini Protokolls *Radio Muezzin*: “The use of actors in most verbatim-style work allows directors to shape the material in a way that suits their dramatic purpose. But in the case of [*Radio Muezzin*] [...] the authors of the piece are present on stage: they present themselves. *There is no intermediary*” (Gardner 2009; mijn nadruk).

‘mythe van de straat’

Hoe ontstaat die illusie van een ‘ongemedieerde’ realiteit in het theater van Rimini Protokoll? Interessant is dat de kernleden en hun medewerkers zichzelf *niet* als experts vermelden, wat ofwel impliceert dat het theater geen deel uitmaakt van het dagelijks leven, ofwel dat het een manier is om zichzelf als regisseurs uit het beeld te schrijven. We kunnen immers moeilijk aannemen dat het prijzen winnende en wereldwijd geprogrammeerde collectief niet uit experts bestaat. De theatermachinerie, de ‘experts van het dagelijks leven’ en de wisselwerking tussen die twee worden open en bloot getoond in het volle licht van de schijnwerpers, en in het discours in programmaboekjes en interviews. Wie op de scène echter onzichtbaar blijft, zijn de kernleden van Rimini Protokoll. Ook al ontkennen ze zeker niet dat zij tijdens het werkproces de uitlatingen van de ‘experts’ bewerken in functie van een tekst voor de voorstelling (Rimini Protokoll 2012: 75), toch delen Haug, Kaegi en Wetzel met andere documentaire theatermakers dat ze systematisch hun rol in voorstellingen minimaliseren (Swyzen 2012: 10-12). Terwijl de ‘protagonisten’ en hun actieve rol erin op de voorgrond worden geplaatst, worden de activiteiten van de kernleden niet vermeld of eufemistisch vermeld als activiteiten op de achtergrond. In de woorden van Moos van den Broek in *Theatermaker*: “Rimini Protokoll maakt allesbehalve traditioneel theater en anders dan bij experimentele gangmakers en voorgangers als The Living Theatre, The Wooster Group en Forced Entertainment gaat het bij deze makers *niet om het voeren van een regie*” (Van den Broek 2008; mijn nadruk). Het drietal omschrijft zijn expertise niet met de duidelijke termen ‘regisseur’ en ‘auteur’, maar stelt zijn artistieke activiteiten voor als louter die van “een soort gastheer”, “ghostwriter” (Linzer 2009) of een “Logistiker” (Rimini Protokoll 2012: 9).

We krijgen met andere woorden de indruk dat het enige dat de leidende figuren en andere medewerkers van Rimini Protokoll doen het faciliteren is van het zich door ‘echte mensen’ voltrekkende gebeuren op de scène. Ze creëren een beeld

van zichzelf als louter ‘mogelijkmakers’, terwijl zij spreekwoordelijk evengoed ‘protagonisten’ zijn wier handelingen gevolgen hebben: zij bedenken een concept, kiezen eventueel een locatie, selecteren ‘experten’ of delegeren dat, beslissen over de vragen die ze hen stellen en formuleren die, maken keuzes qua ruimte, tijd, visuele en geluidsaspecten van hun voorstellingen, drukken zich uit in interviews en programmaboekjes en ga zo maar door. Ze creëren – zonder twijfel goedbedoeld – de illusie dat zij zich als leidende figuren overbodig hebben gemaakt in een ultieme democratische geste naar het publiek toe en dat de productie vooral het resultaat is van de beslissingen en handelingen op de scène door ‘echte mensen’.

Zoals gezegd draagt het brechtiaanse tonen van de theatermachinerie bij tot het scheppen van deze illusie van onmiddellijkheid. Arfara verwoordt het (in de context van *Breaking News*) op bijna dezelfde manier als Gardner: “The presence of real persons [...] creates a documentary effect, bringing on stage *an unmediated, direct reality* [...]” en beweert onder de tussentitel “Almost not theatre” ook dat “Rather than reproducing on stage their own version of these situations, they prefer *simply to exhibit* them in a *multiperspectival* stage composition” (Arfara 2009: 115, 112, mijn nadruk).

Rimini Protokoll suggereert via verschillende voorstellingen dat het theater het toneel van een parallelle journalistiek en/of democratie kan zijn. Het algemene idee om ‘een stem te geven aan’ ‘echte mensen’ ligt ten grondslag aan alle Rimini Protokollproducties van dit *format*. Dat ze wel degelijk met die gedachte spelen, geeft het lemma “Vertegenwoordiging” aan in hun *ABCD*: “VERTRETUNG – Wenn das Theater ein Parlament wäre, in das Menschen gewählt würden, um die Zuschauer zu vertreten [...]” (Rimini Protokoll 2012: 151). Met voorstellingen als *Deutschland 2* of de *100% Stadt*-reeks maakt het collectief dat idee van een parallelle volksrepresentatie expliciet. In het hoorspel *Deutschland 2* (2002) spreken honderden inwoners van Bonn in het voormalige parlement in Bonn in real time de woorden na van de volksvertegenwoordigers van hun keuze die een zitting houden in de Bundestag in Berlijn. Over *100% Brussels* stelt het persdossier: “Door tijdens het zoekproces rekening te houden met onderstaande percentages, vertegenwoordigen de 100 personen op het podium de volledige Brusselse bevolking” (Rimini Protokoll 2014). Over de passage met vragen die een gradueel antwoord toelaten, waarop geantwoord wordt door middel van opgestoken kaarten van verschillende kleuren (in *100% Berlin*, maar ook een vaste passage in de gehele *100% Stadt*-reeks), schrijft Ehren Fordyce: “[...] one has the impression of watching democracy in action [...]” (Fordyce 2008: 176) *100% Brussels* zou met andere woorden een vorm van parallelle volksvertegenwoordiging zijn, waarbij de 100 inwoners van Brussel op de scène voor heel Brussel hun stem laten horen.

Maar dat is bij wijze van spreken. De eerste ‘vertegenwoordiger’ aan het begin van de “statistische kettingreactie” (lees: de selectieprocedure) werd immers gekozen door het collectief zelf. Daarnaast duidde Rimini Protokoll ook een aantal medewerkers van het Kunstenfestivaldesarts aan voor de verdere casting. Ook al dienen die zich bij de samenstelling van de overige 99% te houden aan de 5 statistische criteria, zij kiezen wel hun kanalen, kennissen en connecties om tot de 100 te komen. Gezien hun gezamenlijke werkplek en interesses zijn de medewerkers van het Kunstenfestival sociaal en ideologisch slechts representatief voor een minderheid van de Brusselse bevolking. Bovendien worden de 100 inwoners van Brussel niet gekozen door *alle* andere stemgerechtigde Brusselaars, maar telkens slechts door 1 inwoner waarmee ze een familiale of andere band hebben. Het is dus een illusie dat de 100 personen op het podium “de volledige Brusselse bevolking” zouden “vertegenwoordigen”, zoals het persdossier meent, en al even relatief is het dat “doorsnee inwoners van Brussel [...] de kans krijgen om te praten over hun dagelijks leven [...]”.⁶ Hun tekst is tijdens het repetitieproces vastgelegd en meer nog, wordt boven het publieksgedeelte geprojecteerd om door hen te kunnen worden afgelezen. Op datzelfde projectiescherm, achter het publiek, verschijnen ook de regieaanwijzingen die de spelers tijdens de choreografische episodes in de voorstelling instrueren welke gebaren of handelingen uit te voeren. Tijdens een euforisch wij-zijn-samen-Brussel!-moment waarin iedereen op de scène danst op de muziek van een Brusselse live band zijn de gezamenlijke ritmische gebaren in feite uitvoeringen van instructies die op het scherm verschijnen – onzichtbaar voor het publiek, tenzij men zich naar achter draait.

Dit ‘stadsfeest’ op de scène is geregisseerd. Het is echter niet duidelijk of dit moment ‘representatief’ is voor de overtuiging van de 100 Brusselaars dan wel voor die van Haug, Kaegi en Wetzl. Wiens gezicht we zien is duidelijk, maar wiens stem horen we eigenlijk met *100% Brussels?* Hoewel ze in het persdossier stellen dat de voorstelling “geen politiek discours [wil] zijn, maar de persoonlijke verhalen van burgers [wil] laten horen” (Rimini Protokoll 2014) kan de voorstelling toch niet neutraal worden genoemd, of om Arfara’s woorden nogmaals aan te halen, “louter tentoonstellend” (mijn vertaling)? Of het nu om “revolutionaire massafestivals” in het Rusland van de Bolsjewieken gaat, om hedendaagse *citymarketing* die de stad aan de toerist, de investeerder en aan de burger wil ‘verkopen’, of om de didactisch-positieve presentatie van de multiculturele stadsrealiteit door een theatercollectief, het ‘stadsfeest’ is erop gericht een “wij-gevoel” te creëren en is in die zin een vorm van propaganda (Russell 1988: 38, mijn vertaling; Verschaffel 2004: 2). Zonder twijfel is ook dit weer goed bedoeld, als compensatie voor het beeld van Brussel als “problemenzone” (Rimini Protokoll 2014). Om dat beeld te nuanceren werd binnen het Kunstenfestivaldesarts aan de voorstelling een reeks debatten gekoppeld (Hoog

Bezoek: *100% Brussels*) waarin elke avond op een ander aspect van de hoofdstad werd ingegaan: “politiek”, “Europees”, “religieus”, “(on)veilig” en ten slotte “jong Brussel” (Kunstenfestivaldesarts 2014). In het debat “Politiek Brussel” werden de volksvertegenwoordigers van de tien zetelende Brusselse partijen uitgenodigd – niet toevallig werd de voorstelling geprogrammeerd aan de vooravond van verkiezingen. Zeker in deze context heeft het ‘geven van een stem aan’ 100 Brusselaars en het aanhalen en bevragen van hun ‘representativiteit’ in een debat met lokale politici een politieke lading. 100 inwoners van Brussel die men op straat zou kunnen tegenkomen, uitnodigen op de scène is dan een daad van “geloof in de straat: [...] de straat niet enkel als een sociale maar als een *politieke* ruimte bij uitstek. De straat zou ‘democratisch’ zijn: het is de plaats waar iedereen komt” (Verschaffel 2004: 2). De straat is m.a.w. de biotoop van de ‘experten van het dagelijks leven’. Wat Bart Verschaffel in zijn gelijknamige artikel de “mythe van de straat” noemt, neemt de straat als referentie voor wat zich binnen instituten afspeelt zoals het theater, de school, het museum, het parlement, ... en poneert dat wat zich binnen die instituten afspeelt de instituten zelf, inclusief het gebouw dat hun activiteit afbakt, niet langer nodig heeft (Verschaffel 2004: 3). Volgens die “logica van de straat” (Verschaffel 2004: 3) werpen de kernleden van Rimini Protokoll zich op als de ‘mogelijkmakers’ van een burgerpolitiek die ze van de straat in het theater lijken te brengen alleen al doordat ‘echte mensen’ er aan het woord komen en ‘een gezicht geven’ aan door instituten ontworpen anonieme mechanismen, systemen of middelen als ‘statistiek’, ‘de media’, ‘globalisatie’, ‘democratie’ of ‘kapitalisme’ – de ‘man in de straat’ tegenover het instituut of ‘het systeem’, dat is het residuele conflict van elke Rimini Protokoll-voorstelling.

De ‘mythe van de straat’ is, samen met een personaliserende dramaturgie, het populistische fundament van het gros van het oeuvre van Rimini Protokoll. Zo lijkt een collectief met goede bedoelingen het gevaar te lopen onbedoeld het hedendaagse populistische koor te vervoegen dat uitgaat van een conflict tussen ‘de man in de straat’ – potentieel publiek en medewerker van Rimini Protokoll – en al wat institutioneel is, ermee verbonden of eruit voortvloeiend. Met *100% Brussels* beweert het collectief geen politieke intenties te hebben. Zijn deze en andere voorstellingen van het collectief met ‘echte mensen’ dan anti-illusionistisch, antidramatisch, antitheatraal, en ook antipolitiek?

Dit onderzoek werd gefinancierd door het Federaal Wetenschapsbeleid via het Programma Interuniversitaire attractiepolen fase VII.

NOTEN

- 1 Activiteit en de idee van 'participatie' worden in deze redenering gereduceerd tot fysieke activiteiten: bewegen (bijv. uit eigen beweging of gegidst rondlopen, een hand opsteken, zelf een rol spelen in de brede zin van het woord), communiceren (een gesprek voeren), een handeling uitvoeren (een object of persoon aanraken, een toestel bedienen, iets opschrijven, iets kopen, samen eten) enz. Dit suggereert dat een mentale activiteit geen activiteit zou zijn en geen gevoel van participatie – deelnemen – met zich mee zou kunnen brengen. (Mentale activiteit is de enige mogelijke vrijheid van een gevangene.)
- 2 De theaterzaal is niet langer een "kijkkast": was ze die dan überhaupt nog in het verschijningsjaar van het boek? In Duitsland wel, moeten we dan aannemen?
- 3 Het zou interessant zijn om na te gaan in welke mate de brechtiaanse erfenis in de opleiding van het Institut für Angewandte Theaterwissenschaft in Giessen, waar de leden van het collectief afstudeerden, een rol speelt.
- 4 Aangezien een aanzienlijk deel van de voorstellingen van Rimini Protokoll volgens hetzelfde format werden/worden gemaakt – een actueel thema wordt aangebracht door hiermee verbonden 'echte mensen' op de scène te brengen – leek het me te verantwoorden om ook (teksten of interviews over) andere, gelijkaardige voorstellingen van het collectief aan te halen.
- 5 Het collectief stelt wel duidelijk dat de 'experten' een rol spelen, nl. die van zichzelf en ook fictionele elementen zouden de toeschouwer de hint moeten geven dat met de grens tussen waarheid en verzinzel wordt gespeeld. Dat neemt niet weg dat het idee 'echte mensen' voor zich te hebben – wat hen per definitie een aura verleent – voor het publiek toch zal domineren.
- 6 Dat het om "doorsnee" inwoners zou gaan, is in contradictie met de statistisch bepaalde dramaturgie, aangezien statistieken nu net ook minderheden in beeld brengen, waaronder ook elites.

BIBLIOGRAFIE

- Arfara, Katia. "Aspects of a New Dramaturgy of the Spectator." *Performance Research* 14.3 (2009): 112-18. Druk.
- Boenisch, Peter M. "Other People Live: Rimini Protokoll and their 'Theatre of Experts.'" *Contemporary Theatre Review* 18.1(2008). 107-13. Druk.
- Bolter, Jay David, and Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge (MA): London: M.I.T. Press, 2000. Druk.
- Brooker, Peter. "Key Words in Brecht's Theory and Practice of Theatre." *The Cambridge Companion to Brecht*. Ed. Peter Thomson. Cambridge: Cambridge UP, 2006. Druk. 209-24.
- Cantrell, Tom. *Acting in Documentary Theatre*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2013. Druk.
- De Somviele, Charlotte. "Lexicon." *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater*. Red. Claire Swyze en Kurt Vanhoutte. Brussel: University Press Antwerp, 2011. Druk. 193-208.
- De Standaard*. "Rimini Protokoll maakt theater dat anders is dan alle andere". *De Standaard*. 23 april 2008. Druk.
- Dreyse, Myriam. "The Performance Is Starting Now. On the Relationship between Reality and Fiction." Dreyse, Myriam, en Florian Malzacher, red. *Experts of the Everyday: The Theatre of Rimini Protokoll*. Vert. Daniel Belasco Rogers, et al. Berlin: Alexander Verlag, 2008. 76-97. Druk.
- Dreyse, Myriam, en Florian Malzacher, red. *Experts of the Everyday: The Theatre of Rimini Protokoll*. Transl. Daniel Belasco Rogers, et al. Berlin: Alexander Verlag, 2008. Druk.
- Filewod, Alan. "The Documentary Body: Theatre Workshop to Banner Theatre." *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*. Red. Alison Forsyth en Chris Megson. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2009. 55-73. Druk.
- Fordyce, Ehren. "'We Go Live at 8 O'Clock'. Documentary Theatre in the Presence of Performance Art." *Experts of the Everyday. The Theatre of Rimini Protokoll*. Red. Myriam Dreyse en Florian Malzacher. Berlin: Alexander Verlag, 2008. 168-85. Druk.
- Forsyth, Alison, en Chris Megson, red. *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*. Basingstoke en New York: Palgrave Macmillan, 2009. Druk.
- Gardner, Lyn. "How Real Is Reality Theatre?". 2009. Theatreblog. *The Guardian*. Web. Url: <<http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2009/oct/11/reality>>. 12 juli 2014.
- Irmer, Thomas. "A Search for New Realities – Documentary Theatre in Germany." *TDR* 50.3 (2006): 16-28. Druk.
- Kunstenfestival. *Talks. 100% Brussels. Hoog Bezoek*. Programmabrochure. Brussel: Kunstenfestivaldesarts, 2014. Ongenummerd. Druk.
- Kwakkenbos, Lars. "Wij Zijn Publiek." *Programmabrochure*. Brussel: Kunstenfestivaldesarts, 2014. 91-92. Druk.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. 1999. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2005. Druk.
- Linzer, Ulrike. "Interview Met Stefan Kaegi." In *Programmaboekje "Radio Muezzin"*. Antwerpen: deSingel, 2009. Ongenummerd. Druk.
- Malzacher, Florian. "Dramaturgies of Care and Insecurity. The Story of Rimini Protokoll." Vert. Daniel Belasco Rogers, et al. *Experts of the Everyday. The Theatre of Rimini Protokoll*. Red. Myriam Dreyse en Florian Malzacher. Berlin: Alexander Verlag, 2008. 14-43. Druk.
- Martin, Carol, red. *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Basingstoke en New York: Palgrave Macmillan, 2010. Druk.
- , *Theatre of the Real*. Basingstoke en New York: Palgrave Macmillan, 2013. Druk.

- Roselt, Jens. "Making an Appearance. On the Performance Practice of Self-Representation." *Experts of the Everyday. The Theatre of Rimini Protokoll*. Red. Myriam Dreysse en Florian Malzacher. Berlin: Alexander Verlag, 2008. 47-63. Druk.
- Pavis, Patrice en Anne Ubersfeld (introd.). *Dictionnaire du Théâtre*. 3de ed. Paris: Armand Colin, 2009. Druk.
- Pewny, Katharina. *Das Drama des Prekären: Über die Wiederkehr der Ethik in Theater und Performance*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2011. Druk.
- Rimini Protokoll. "Persdossier." Red. Kunstenfestivaldesarts. Brussel: Kunstenfestivaldesarts, 2014. Ongenummerd. Druk.
- Rimini Protokoll en Johannes Birgfeld. *ABCD: Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik*. Berlin: Theater der Zeit, 2012. Druk.
- Russell, Robert. *Russian Drama of the Revolutionary Period*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1988. Druk.
- Swyzen, Claire. "Inleiding: Wiens stem? Over het gebruik van interviewmateriaal in het theater." *Tussen waarheid en waarachtigheid: het traject van mondelinge bron tot theaterproject*. Red. Claire Swyzen. Cahiers Van De FAK. Leuven: Acco, 2012. Druk. 7-12.
- Theater der Zeit. "Rimini Protokoll". Url: <http://theaterderzeit.de/person/1513/>. Web. 12 juli 2014.
- Van den Broek, Moos. "Rimini Protokoll: Experten van het alledaagse." *Theatermaker* 4.12 (2008): 8-11. Druk.
- Verschaffel, Bart. "De mythe van de straat. Over het begrip van 'publieke ruimte' en de (cultuur) politiek." *De Witte Raaf* 111 sept-okt (2004). Url: <http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/2841>. Web. 12/7/2014. 1-10.
- Wolf, Werner, Walter Bernhart, en Andreas Mahler, red. *Immersion and Distance: Aesthetic Illusion in Literature and Other Media*. Amsterdam & New York: Rodopi, 2013. Druk.