

ervaren van een ruimte waar je als toeschouwer geen deel van uitmaakt.

Die toeschouwer kan dan ook naar hartenlust 'kadreren', in een voortdurend pogen om te vatten wat er op scène gebeurt. Voor mij levert dit een schoonheid op die mij – estheticus als ik ben – zelf activeert. In deze speeltuin van impressies glijden alle blikken telkens opnieuw van de lichamen af, tot de geest murw is en de zintuigen enkel nog aanwezig zijn in de ruimte, zonder te sturen of gestuurd te worden, drijvend op wat voor het oog plaatsgrijpt.

De schilder Serov wou de innerlijke glans en gloed tonen die hem overmeesteren in de aanwezigheid van de actrice Maria Jermolova op de scène. Naast een ongetwijfeld zeer theatraal arsenaal aan poses, gebaren en intonaties die eigen zijn aan een negentiende-eeuwse performer, deed vooral haar innerlijke bezieling – haar 'onuitputtelijke geestelijke gaven', zoals Stanislavski het beschreef – haar uittoneren boven haar 'gelijken'. Het is net dat aspect dat de schilder Serov tot onderwerp nam en doorgrondde. En dus koos hij voor een maximale 'ascese', waarmee de weergegeven gebaren van Jermolova aan banden worden gelegd. 'Hij elimineert al het theatrale, alles wat met toneel te maken heeft, met inbegrip van een zo veelzeggend expressiemiddel als het toneelgebaar' en gebruikt zuiver compositorische, picturale middelen om de toeschouwer te laten delen in zijn 'persoonlijke' maar universele ervaring. Ook de choreograaf Vanrunxt reikt zeer ascetisch de compositorische middelen aan om de innerlijke glans en gloed die de performers in zichzelf genereren, te doen resoneren in de toeschouwer. Door ons te prikkelen tot we aanwezig zijn. Door een 'black mark' achter te laten. Zodat we het ons zullen herinneren in de toekomst. De volgende keer.

STEF FRANCK

Naar aanleiding van *Showtitle #63 BLACK MARK* maakten Marc Vanrunxt en Stef Franck scenario #63, gefilmd op 6 januari 2008 in het MuHKA, op *plastered* (1998) van Monica Bonvicini, tijdens de expositie *if i can't dance, i don't want to be part of your revolution* (curator Frederique Bergholtz).

Het ligt in uw handen De rol van de toeschouwer in hedendaags theater

CECILE BROMMER,
SONJA VAN DER VALK (RED.)

Bij het buitenkomen uit een theaterzaal vraag ik me vaak af of een recensent zich ook zo het hoofd zou breken over wat ik net heb gezien. Als ik in woorden probeer te vatten waarom een voorstelling me heeft geraakt, ben ik snel de weg kwijt. Een schijnbaar eenvoudige vraag als 'waar gaat het over?' is vaak al genoeg. Want hoe vertel je iets over een voorstelling die je geen verhaal, boodschap of afgewerkte choreografie meegeeft? Hoe breng je over wat daar zonet gebeurd is, als het voor jou al gebeurd is? Waar spreek je over wanneer een voorstelling je terugwerpt op jezelf, je eigen vragen, ideeën, angsten? En, nog moeilijker: hoe beoordeel je dat? Welke criteria hanteer je?

Dat is het lastige en tegelijk ook boeiende aan heel wat hedendaagse voorstellingen: dat je als toeschouwer dikwijls zelf een actieve rol speelt, als samensteller van verhaal en betekenis, als deelgenoot van iets onbenoembaars, als individu, als medespeler. Het is vanuit die vaststelling dat het Nederlandse internetplatform Domein voor Kunstcritiek en het digitale tijdschrift Theater Schrift Lucifer een aantal critici, publicisten en theaterwetenschappers uitnodigden om hun ervaringen en beschouwingen bij dit soort theater neer te schrijven. Die verhalen werden gebundeld in een handig en uitnodigend boekje met de al even actieve titel *Het ligt in uw handen*. De kracht van de uitgave ligt onder meer in de veelheid aan stemmen, die een weerspiegeling zijn van de veelheid aan antwoorden die je kan formuleren op de vraag waar het in dit soort voorstellingen nu eigenlijk om gaat. Er wordt expliciet ruimte gemaakt voor twijfel, voor het zoeken en proberen verwoorden, en dat resulteert in een aantal artikelen die onderling enorm verschillen in aanpak, toon en stijl.

Toch vallen er doorheen die veelheid gemeenschappelijke thema's te bespeuren, die bij aanvang als leidraad worden meegegeven. Ten eerste wordt er in meerdere bijdrages uitgebreid ingegaan op het zogeheten ervaringstheater, dat in Nederland grote bijval vindt bij pers en publiek. Theatermakers als Boukje Schweigman, Lotte van den Berg en Dries Verhoeven zetten alles in op de zintuigen en vragen om een bijna lichamelijke manier van kijken en beleven.

Ten tweede moet je bij veel voorstellingen zelf aan het interpreteren: de handelingen en gebeurtenissen lijken geen betekenis of boodschap in zich te dragen en brengen de toeschouwer vaker in verwarring dan dat ze hem een heldere handleiding aanreiken. Ten slotte wordt ruime aandacht besteed aan creaties die ingaan op de identiteit van de makers en de toeschouwers: als een theatermaker je vanuit zijn wereld aanspreekt als individu, dan staat daarbij zowel jouw als zijn identiteit op het spel. Dit gegeven wordt nog versterkt in het interculturele theater, waar je wordt geconfronteerd met de 'ander' bij uitstek, of juist zelf in je anders-zijn wordt bevestigd of ontkend.

De persoonlijke beschouwingen van de auteurs zeggen hier meer over de kracht van een voorstelling dan een poging tot objectiviteit zou kunnen. Hun zoektocht is herkenbaar en maakt het geheel van de bundel heel leesbaar en uitnodigend voor een breder publiek. Dat wil niet zeggen dat de uitgave inboet aan diepgang en contextualisering. Wel doen de schrijvers veel moeite om de aangehaalde voorstellingen visueel aanschouwelijk te maken, waardoor je goed kan volgen en zin krijgt om zelf te ontdekken.

De theatervorm waarin de actieve rol van de toeschouwer het duidelijkst op de voorgrond treedt, is zonder twijfel het ervaringstheater. Eerlijk is eerlijk: ik griezeld altijd een beetje bij het idee. Nee, dank je, ik word liever niet geblinddoekt. Of aangeraakt. Of rondgereden. Laat me maar aan deze kant van het gebeuren staan. Ieder van ons heeft een voyeuristisch trekje, en dat wordt door theater en film zeker gevoeld. Ik wil me inleven, mee voelen, geschokt of verrast worden en, als alles meezit, geraakt of veranderd uit een voorstelling komen. Maar ik betwijfel of ik mijn ziel wil blootleggen. Wanneer iemand anders uit het publiek wordt gehaald, huiver ik bij de gedachte dat ik dat had kunnen zijn. Stiekem ben ik ook kinderlijk verrukt natuurlijk: doe jij maar, trek onze blik, zelf zit ik veilig in het donker. Dat de eerste rij van een tribune vaak leeg blijft wanneer de zaal niet is uitverkocht, doet me vermoeden dat ik niet alleen sta met mijn schroom (dat de eerste rij bij het werk van sommige theatermakers dan weer niet snel genoeg gevuld kan zijn, onthult een andere vorm van voyeurisme, maar dit terzijde). Misschien is het daarom dat veel theatermakers die in hun voorstelling inzoomen op de unieke erva-

ring van elk van de toeschouwers zo voorzichtig met hun publiek omgaan. Vaak zijn die voorstellingen gefocust op geborgenheid, intimiteit en verwondering. In haar bijdrage beschrijft Aukje de Boer erg treffend en ontroerend de impact van een voorstelling waarin ze samen met haar vader en een groepje toeschouwers werd meegetroond doorheen een immense zandsculptuur aan de kust. Pas veel later werd haar duidelijk waarom die ervaring zo'n betekenis voor haar had gehad: in haar gevoel ging die voorstelling over haar, over het verstrijken van de tijd en dus ook van haar leven. Over een voorstelling van Boukje Schweigman kan een recensent alleen maar uitroepen: 'dit is het!', zonder te kunnen aangeven waarom dan precies. Anderen noemen haar werk authentiek, integer, weldoend. Het interculturele theater roept dan weer meer reactie op, het confronteert, wil clichés en muren slopen. Over deze vormen van theater, die de toeschouwer op een directe en persoonlijke manier betrekken bij het gebeuren, kan je bijna niet spreken zonder ook iets over jezelf te zeggen. Op de weblog van de initiatiefnemers van het boek, klinkt hier en daar dan ook niet voor niets de roep om de terugkeer van het 'ik' in de recensie. Over één ding lijken alle auteurs het eens: een goede voorstelling is eerlijk en persoonlijk in haar omgang met de complexiteit van het zijn. Zo'n omgang kan per definitie nooit eenduidig, objectief, eenvoudig of 'af' zijn. Kunst is niets anders dan een vorm vinden voor wat in se onzegbaar is. Die vorm zal daardoor zelf ook raadselachtig, twijfelend en twijfel zaaiend, verscheurend of verrassend zijn. Volgens theatermaakster Lotte van den Berg zoekt een kunstenaar naar vormen 'die niet alleen via het denken spreken, maar invoelbaar zijn en herkenning mogelijk maken'.¹ Dat het persoonlijke zo de inzet van een voorstelling wordt, kan zowel irriterend als louterend werken. Het veronderstelt in ieder geval van de toeschouwer dat hij zich openstelt voor een onbemiddelde en lichamelijke manier van kijken en bereid is zijn begrippenkaders af te leggen, zichzelf te blijven bevragen.

Ondanks de soms erg Nederlandse invalshoek weet deze publicatie de

1 Lotte van den Berg in *Het mogelijk onmogelijke*, een essay dat zij schreef ter gelegenheid van de Marie Klein-Gartman Pen en dat te vinden is op www.nederlandstoneelverbond.nl. Ik kwam op het spoor van haar tekst via de bijdrage van Jochem Naafs op de weblog www.dekwaliteitvan.nl.

kern te raken van een gegeven dat zich ook buiten de grenzen laat voelen. Dat (de Vlaamse) recensent Pieter T'Jonck en (de Marokkaans-Belgische) docente Nezha Haffou in hun bijdrage ingaan op enkele internationale creaties, is in deze een welkome afwisseling.

Ik heb mezelf alvast beloofd om me de volgende keer wél te laten blinddoeken. En de rest... dat ligt in uw handen.

ELKE DECOEKER

Cecile Brommer en Sonja van der Valk (red.), *Het ligt in uw handen. De rol van de toeschouwer in hedendaags theater*. Domein voor Kunstcritiek i.s.m. Theater Schrift Lucifer, 2008

Le théâtre de Hanokh Levin

NURIT YAARI

Met twee stukken van de Israëlische schrijver Hanoch Levin (*Hanokh voor de Fransen*) heeft de KVS een unieke stem op onze podia geïntroduceerd. Zonder meer een aanwinst. De stukken werden allebei halverwege de jaren zeventig geschreven, zijn sarcastisch van toon en behoren tot de zogenaamde 'wijkcomedies' van de schrijver. David Strosberg regisseerde *Schitz* in 2004. Ruud Gielen's regie van *Kroum* is nog maar pas uitgespeeld; eveneens in mei deed Krzysztof Warlikowski met hetzelfde stuk deSingel aan.

De naam van David Strosberg komt voor in *Le théâtre de Hanokh Levin. Ensemble à l'ombre des canons*, dat zopas uitkwam bij het Franse Editions Théâtrales. Schrijfster Nurit Yaari, professor theaterwetenschappen in Tel Aviv en bij leven bevriend met Levin, heeft het dus grondig aangepakt. In haar condens boekje (160 pagina's, waarvan de helft hooginformatief) situeert ze onder andere de recente en snelle verspreiding van Levins teksten in Frankrijk. Om kort te gaan: begin jaren negentig begon Jacques Nichet zijn teksten op te voeren in Montpellier, en dit jaar komt het vijfde deel van Levins verzameld werk al uit. De nalatenschap van Levin is dus met de tv tot ons gekomen. Dat staat garant voor een snelle verbinding. Maar waarom heeft het dan een kwarteeuw geduurd vooraleer zijn stukken tot bij ons geraakten? De schrijver (1943-1999) is straks tien jaar dood.

Een deel van de verklaring ligt bij Levin zelf. Bij zijn leven was hij geen groot voorstander van vertalingen.

Theater was een haast familiale aangelegenheid tussen hem en zijn publiek in Tel Aviv, waar hij huisschrijver was en zelf veel stukken regisseerde. Zijn doel was de ogen en de harten te openen voor het leed dat zoveel oorlogen en bezettingen veroorzaakten. Precies om die redenen heeft men in het buitenland vaak geredeneerd dat de thematiek te lokaal was, de inhoud te hard en de schrijfstijl te moeilijk vertaalbaar.

In de praktijk blijkt dat reusachtig mee te vallen. Meer zelfs, door de jammerlijk genoeg aanhoudende bezettingsberichten uit Israël valt de achtergrond van *Schitz* (1974) niet meer te herleiden tot concrete aanleidingen als de Yom Kippoor-oorlog of de Zes-

na. Dat gebeurt niet zelden door een huwelijk, hetzij in een huis, een straat of een wijk.

De stukken die we hier kennen, zijn er niet toevallig twee waarin Levin al een zekere wasdom bereikt heeft. Vanaf *Yaacobi en Leidental* (1972) tot *Requiem* (1999) heeft hij 22 regies gedaan op een totaal oeuvre van 57 stukken. Blijkbaar ziet hij schrijven en regiseren als onderdelen van hetzelfde proces. Bij beide begint hij als ingénu, en verwerft hij almaar meer métier. Wat hij op zijn regiestoel leert over de kracht van het theater, gebruikt hij nadien achter zijn schrijftafel.

Uit *Le théâtre de Hanokh Levin* blijkt dat de wijkcomedies een tussenfase

Het sterkst deed die zich gelden bij *De koningin van de badkamer* (1970), dat een speelreeks met onderbrekingen, bomalarmen en verhitte discussies beleefde vooraleer afgevoerd te worden. Voor Levin was het wel de doorbraak.

Het is niet omdat de schrijver snel nadien, met *Salomon Grip* (1969) en *Hefetz* (1972), aan de ons bekende sociale wijkcomedies begon, dat hij later niet meer zou reageren op politieke of militaire gebeurtenissen. Het satirisch cabaret *De patriot* (1982) was een rechtstreeks antwoord op het Libanonconflict, culminerend in de slachting in de kampen Sabra en Chatila. *Moord* (1995) was een reactie op de dood van Yitzhak Rabin.

Levin heeft zich als schrijver tegenover twee polen moeten verhouden, merkt Yaari op: Jeruzalem en Athene. Die tweede kwam meer op de voorgrond naarmate hij een universeler zeggingszocht na de wijkstukken. Het menselijk lijden kwam op een kosmischer schaal te staan. Hij deed dat op uiteenlopende manieren. De eerste was om bestaande klassieke tragedies te bewerken, zoals *Trojaanse vrouwen* (1984) of *De keizer*, gebaseerd op *Ion*. Een tweede werkwijze bestond er in zelf intriges uit te werken, maar ze te baseren op tragische modellen. Dit klassieker spoor heeft Levin het langst aangehouden in de loop van zijn carrière.

Het mag duidelijk zijn dat Yaari op een ontzettende eruditie kan bogen. Ze brengt het werk van Levin in verband met Euripides en Aeschylus, met Molière, Schiller en Nietzsche. Deze academisering zet niet steeds zoden aan de dijk, er rekening mee houdende dat Levin vooreerst een man van de praktijk was. Maar waar ze haar kennis over het komische in stelling brengt, slaagt ze er wel in diep tot de materie door te dringen en het werk accuraat te typeren.

En moge voor de rest dit werk zoveel mogelijk mensen begeistere. De KVS heeft nog tekstboekjes van *Schitz* en *Kroum* op voorraad.

GEERT SELS

Nurit Yaari, *Le théâtre de Hanokh Levin. Ensemble à l'ombre des canons*, Editions Théâtrales, 2008



KVS, *Kroum* © Kurt Van der Elst

daagse oorlog. Het blinde opportunisme waarmee een meisje kiest voor het fortuin van haar aanstaande schoonvader is stuitend. Nog verwerpelijker is de herkomst van dat fortuin, verkregen door handel in vrachtwagens en bulldozers om de bezette gebieden met de grond gelijk te maken. Door de aanhoudende agressieve politiek van Israël in de Palestijnse regio's kan iedereen in het westen zich meteen een kader vormen bij dit stuk.

Hetzelfde voor *Kroum* (1975), hoewel de politieke en militaire achtergrond daar amper zichtbaar zijn. Hier staat het leven van een kleurrijk allegaartje centraal, in al zijn diversiteit. De disproportie tussen de herhaalde pogingen om uit de beperkingen te breken en de magere resultaten, creëren een komische situatie, weliswaar overgoten met existentiële droefenis. In zijn wijkcomedies, merkt Yaari op, blijft Levin niet langer steken bij vette humor en vulgaire situaties, maar streven de personages hun persoonlijk geluk

zijn in het traject van de schrijver. Beginnen deed hij namelijk met politieke satires, bijna cabaretavonden met bijtende sketches en melancholische liedjes. Nurit Yaari vergelijkt zijn podium vanaf *Jij, ik en de volgende oorlog* (1967) met een microlaboratorium waarin hij de herkomst van de oorlog in zijn land probeert te achterhalen. Hij poogt de oorzaken van het geweld tussen de volkeren bloot te leggen. Evenmin is hij blind voor de gevolgen van de oorlogen: leven in bezette gebieden, repressie en de vernedering van de Palestijnen. Levin heeft het over militairen die schaamteloos winst slaan uit de oorlog en over politici die de opbouw van hun carrière legitimeren met dodentallen. Met zijn kritische blik en zijn bijtende stijl positioneerde hij zich in die beginperiode buiten het wij-gevoel van het Israëlische volk. Levin was het individu dat het feestje kwam vergallen. Daar was moed voor nodig. Het heeft hem tegenkanting opgeleverd.

Experts of the Everyday

MYRIAM DREYSSE &
FLORIAN MALZACHER (EDS.)

Rimini Protokoll bestaat nog maar acht jaar (het gezelschap werd opgericht in 2000), maar in die tijd is het regisseurscollectief van Helgard Haug, Stefan Kaegi en Daniel Werzel erin geslaagd om een theatervorm te ontwikkelen die zowel festivalprogrammeurs, critici, academici als het grote publiek aanspreekt. Hun 'documentair' theater is geworteld in de realiteit: in elke voorstelling van Rimini Protokoll wordt wel een min of meer maatschappelijk thema behandeld. Het ontslag van de Sabena-werknemers in *Sabention*, de impact van een globale politiek en economie op onze werkelijkheid in *Call Cutta*, de impact van economische theorievorming op onze beeldvorming in *Das Kapital*, enz. Hoewel de behandelde thema's, als je ze zo op een rijtje zet, behoorlijk zwaarwichtig klinken, zijn de voorstellingen dat absoluut niet.

Voornamelijk omdat Rimini je geen voorgekauwde analyses serveert, maar mensen aan het woord laat die dag in dag uit in deze 'werkelijkheid' leven. Zelf noemen ze hun niet-professionele spelers de 'experten van het alledaagse': het zijn de ex-werknemers die met de gevolgen van de sluiting moeten leven, een gokverslaafde en een actionist die elk op hun manier de strijd moeten aangaan met 'het kapitaal', een callcenterbediende in Calcutta die een nietsvermoedende theaterbezoeker doorheen Berlijn gidst. Elk van deze experts komt met eigen strategieën en herinneringen, maar ook met een eigen perspectief op het collectieve geheugen waarin hij is opgegroeid.

In het lijvige en uitgebreide geïllustreerde boek *Experts of the Everyday* wordt het werk van Rimini Protokoll grondig geanalyseerd, commentariseerd en gearchiveerd. De teksten variëren van chronologische beschrijvingen van de voorstellingen, over persoonlijke impressies, tot volwaardige academische essays, die het werk van de groep in een ruimer kader plaatsen.

Interessant is bijvoorbeeld de inleidende tekst, waarin de ontstaansgeschiedenis geschetst wordt van het collectief, vanuit de toenmalige bijzondere creatieve context van de Duitse universiteit van Giessen, waar het experimentele onderzoek van *Ungunstraum* (o.a. Helga Haug en Daniel Wetzler) geconfronteerd werd met het oorspronkelijk eerder tekstgeoriënteerde



Rimini Protokoll, *Call Cutta* in a Box (KUNSTENFESTIVALDESARTS 08) © Nancy Geeroms

werk van Stefan Kaegi (toen nog in samenwerking met Bernd Ernst onder de noemer *Hygiene Heute*). In deze tekst wordt de context geschetst van het 'revolutionaire' elan van de opleiding in Giessen, en ook het klimaat waarin gedurende eenzelfde periode zoveel vernieuwende theatermakers hun eigen taal ontwikkelden, vanuit een radicale afwijzing van de traditionele en strak hiërarchisch gestructureerde Duitse stadstheaters.

In de daaropvolgende teksten wordt een grondige analyse gemaakt van het functioneren van de 'experten' in het werk van Rimini Protokoll, van de documentaire implicaties van hun werk, van de verhouding tussen fictie en realiteit, van de creatie van authenticiteit, enz. In de voorstellingsanalyses sluipt nogal eens wat herhaling: de zoveelste keer dat een enthousiaste schrijver je wijst op het bijzondere karakter van de 'experts van het alledaagse', bekruipt je als lezer een ietwat ongemakkelijk gevoel van *déjà lu*, maar wellicht hoef je je ook niet in één keer door het hele boek te worstelen. Deze teksten worden vooral interessant wanneer ze de zeer specifieke maatschappelijke contexten waarin Rimini Protokoll functioneert, voelbaar maken. Zo is er een bijzonder verhelderende bijdrage van Matthias Pees (*People on the Edge*), over het werk van het gezelschap in Zuid-Amerika. De voorstelling *Torero Portero*, over nachtportiers, maakte in eerste instantie een bevolkings-

groep in Argentinië zichtbaar, die (omwille van hun voormalige functie als verklikkers voor de overheid, maar ook omwille van hun sociaal ondergewaardeerde positie) zelden aan het woord komt. Een volgende voorstelling *Chacara Paraiso* werd gemaakt in Brazilië, en gebruikte als experts leden of voormalige leden van de bijzonder gevreesde politiemacht. In deze tekst krijg je een helder beeld van de praktische, ideologische en organisatorische moeilijkheden die het gezelschap ondervindt in hun zoektocht naar het 'reële' in hun werk. Maar evenzeer laat zich hier al een glimp zien van de inventieve 'fictionele' verbeelding die hun werk ook kenmerkt.

Het is precies op deze tegenstelling dat Gerald Siegmund in 'The art of Memory. Fiction as seduction into reality' dieper ingaat. In deze bijzonder heldere en verleidelijke tekst legt hij het mechanisme bloot van de fictie als een soort eyeopener voor de realiteit. In zijn bespreking van de voorstelling *Call Cutta* (waarin de aanvankelijk nietsvermoedende toeschouwer met behulp van een mobiele telefoon vanuit een callcenter in Calcutta doorheen de straten van Berlijn wordt geleid), spreekt hij over het feit dat precies het fictionele kader, en het voortdurend balanceren van de toeschouwer tussen geloof en ongelooft, hem op ontgensprekelijke manier opnieuw confronteert met een realiteit waar hij zich niet altijd zo bewust tot verhoudt. In de voorstelling wordt de

persoonlijke, fictionele familiegeschiedenis van de callcenterbediende vermengd met 'echte' feiten en personages uit de Tweede Wereldoorlog, al te persoonlijke conversaties, en onwaarschijnlijke plotwendingen. Het feit dat je daar als 'kijker' je eigen weg in moet vinden, geeft je de verantwoordelijkheid terug die je nodig hebt om je precies tegenover deze geschiedenis, deze alledaagse realiteit te verhouden.

De publicatie bevat nog een paar andere interessante theaterwetenschappelijke teksten van onder meer Hans-Thies Lehmann, die een grondige analyse maakt van de voorstelling *Karl Marx: Das Kapital, Erster Band*. Aan de hand van de artistieke kunstgreep, om het aarts-moeilijke basiswerk van het marxisme met het publiek te delen, schetst hij de verhouding tussen theorie en theater, en de mogelijke strategieën om de eerste in het tweede te integreren.

Alles bij elkaar genomen is *Experts of the Everyday* een bijzonder geslaagde publicatie geworden, die zeker de aandacht verdient van iedereen die vandaag de dag bezig is met 'documentair', 'politiek', 'vernieuwend', of kortweg 'interessant' theater.

ELKE VAN CAMPENHOUT

Myriam Dreyse & Florian Malzacher (Eds.), *Experts of the Everyday*. The Theatre of Rimini Protokoll. Alexander Verlag, Berlin, 2008