

THEATER ZWISCHEN STADT UND WELT: EIN BEISPIEL AUS BRÜSSEL

Sehr geehrte Damen und Herren,

Zuallererst möchte ich der *Dramaturgischen Gesellschaft* meinen Dank aussprechen für die Einladung, im Rahmen des Kongresses unter dem Motto "Wer ist Wir? Theater in der interkulturellen Gesellschaft" zu sprechen.

In diesem Vortrag¹ möchte ich Ihnen einen Eindruck von der Arbeit vermitteln, die meine Kollegen und ich in den vergangenen zehn Jahren in der „Koninklijke Vlaamse Schouwburg“ – auf Deutsch: Königlich Flämisches Theater“ – in Brüssel vollbracht haben, und mit dem ich bis zum heutigen Tage als Dramaturg und Mitglied der künstlerischen Leitung verbunden bin.

Als das neue Team 2001 das Ruder übernahm, war die KVS ein Stadttheater, das ein klassisches Repertoire für die flämische Mittelklasse spielte. Bei unserem Antreten beschlossen wir – aus Gründen, die ich noch nennen werde – die drei großen Bausteine, auf denen das Werk der traditionellen KVS begründet war – Stadt, Repertoire und Ensemble – vollkommen neu zu definieren. Das führte zur Umbildung der KVS aus einem gewöhnlichen Stadttheater in eine städtische Plattform. Als städtische Plattform will die KVS nun nicht länger der Identität nur einer Bevölkerungsgruppe oder sozialen Schicht Ausdruck verleihen. Sie will vielmehr eine Gesellschaft antizipieren, die keine Anpassung verlangt an eine homogene kulturelle Tradition aus der Vergangenheit, sondern die bereit ist, über den interkulturellen Dialog, über eine Koproduktion zwischen verschiedenen Kulturen und Hintergründen eine gemeinsame Zukunft aufzubauen. Brüssel ist schon heute eine interkulturelle Gesellschaft, die Frage „Wer ist wir?“ ist uns dort sehr vertraut. Was aber schon längst eine Tatsache ist im Alltag, wurde von der Politik leider noch nicht oder zu wenig wahrgenommen.

Meine Darlegung besteht aus drei Teilen: Im ersten Teil wird die städtische Umgebung beschrieben, in die das Theater eingebettet ist. Insbesondere möchte ich über die negative Wahrnehmung von Brüssel durch die Belgier selbst sprechen. Danach kommen die Veränderungen an die Reihe, denen sowohl Belgien als auch Brüssel infolge der Föderalisierung und Globalisierung ausgesetzt waren. Im zweiten Teil werde ich mich über die Art und Weise äußern, in der das Königlich Flämische Theater in und durch seine Theaterpraxis mit dieser städtischen Realität umzugehen versucht. Ich schließe meinen Vortrag mit einigen kritischen Fragen und Anmerkungen, die Teil des Prozesses der permanenten Evaluierung ausmachen könnten, denen ein Projekt wie das der KVS sich unterwerfen müsste.

¹ Grundlage sind sowohl interne Diskussionen des Leitungskollektivs KVS als auch eine Reihe von Texten – von mir und von Kollegen – veröffentlicht und unveröffentlicht - über unsere Theaterpraxis. Insbesondere aus: *Koninklijke Vlaamse Schouwburg. Subsidie-aanvraag 2006-2009* und *KVS. Aanvraag meerjarige subsidie voor het geheel van de werking. Periode 2010-2013*. Siehe auch: www.kvs.be. Die Analyse von Brüssel im ersten Teil stützt sich auf die Dissertation von Reinoud Magosse, *Branding Brussels as the capital of Europe? Exploring alternative ways for imagining the city*, Vrije Universiteit Brussel, 2007, s. 419-452.

I. 1.

Nicht nur für Ausländer, sondern auch für die Belgier selbst ist Brüssel eine außerordentlich komplizierte Stadt, und sie ist auch nicht besonders beliebt. Hierfür gibt es verschiedene Ursachen: zuerst einmal ist da die anti-städtische Mentalität in Flandern, die auch auf Brüssel abstrahlt. Daneben hat sich in Brüssel seit den 70er-, 80er- und 90er-Jahren ein starker Abwanderungsprozess vollzogen: die reiche Mittelklasse zog sich aus dem Stadtkern zurück und zog in die grünen Randgebiete. Nun konnten die Migranten aus dem Mittelmeerraum sich aufgrund der dramatisch sinkenden Kauf- und Mietpreise im Stadtkern niederlassen, was jedoch mit einer zunehmenden Verarmung und Kriminalität einhergegangen ist. Zum Dritten war Brüssel im Zeitraum zwischen 1962 und 1989 Opfer eines undurchdachten Modernisierungsprozesses. Da wurden breite Straßen durch die Stadt gezogen, und überall schossen monofunktionale Wohn-, Laden- und Bürogebiete aus dem Boden. Offene Plätze wurden zu Parkplätzen. Das Leopold-Quartier wurde teilweise zerstört, um für die hässlichen Gebäude der Europäischen Union Platz zu schaffen. Schlussendlich wirkt sich aber auch die Sprachenfrage zum Nachteil für Brüssel aus. Nach seiner Unabhängigkeit 1830 wurde Belgien als zentralisierter, einsprachig-französischer Nationalstaat entwickelt. Bis 1932 war das Französische die einzige offizielle Sprache: nicht nur die nationale Elite sprach Französisch, sondern auch diejenigen Flamen, die auf der sozialen Leiter eine Stufe höher steigen wollten. In Brüssel war die Verfranzösisierung jedoch stärker zu spüren als anderswo. Aus diesem Grunde ist Brüssel stets Symbol der politischen und kulturellen Unterdrückung des flämischen Volkes gewesen – was die Stadt in Flandern nicht gerade populär macht.

I.2.

Es sind diese Vorurteile, die heute die Wahrnehmung von Brüssel bestimmen. Brüssel ist für viele ein „Großstadtdschungel“. Die meisten Belgier erleben Brüssel als „schmutzig“, „gefährlich“, „ungesund“ und zu „unangenehm“, um dort zu leben. Darüber hinaus nimmt die institutionelle Komplexität des Landes in Brüssel wahrlich kafkaeske Formen an. Ende 1962 wurden die Sprachgrenzen in Belgien definitiv abgesteckt. Damit wurden Flandern und Wallonien jeweils einsprachige Gebiete und Brüssel das Zentrum eines zweisprachigen Territoriums, das auf die Stadt Brüssel und die heutigen 19 Gemeinden begrenzt ist.

Es dauerte jedoch noch bis 1989, bevor Belgien zu dem wurde, was es heute ist. Belgien ist ein föderalistischer Staat, der sich in drei *Gemeinschaften* (die flämische, die französische und die deutschsprachige Gemeinschaft) und drei *Regionen* (die Flämische, die Wallonische und die Region der Hauptstadt Brüssel) aufgliedert. Die drei Gemeinschaften sind zuständig für die so genannten *personengebundenen* Angelegenheiten (Kultur, Erziehung und Bildung, Gemeinwohl, Sprache), die drei Regionen für die *territorialen* Angelegenheiten (Wirtschaft, Mobilität, Wohnraum).

Für Brüssel stellen sich die Konsequenzen all dieser Staatsreformen noch komplizierter dar. Brüssel ist heute, neben Flandern und Wallonien, eine vollkommen eigenständige Region mit einer eigenen Regierung und einem eigenen Parlament, doch wird es wegen seines Status der Zweisprachigkeit nicht als Gemeinschaft anerkannt. So sind die Brüsseler, was die personengebundenen Angelegenheiten betrifft, denn auch von der *flämischen Gemeinschaft* und der *französischen Gemeinschaft* abhängig. Darüber hinaus gibt

es dann auch noch die *Gemeinsame Gemeinschaftskommission*, die für alle Angelegenheiten verantwortlich ist, die mehr als eine Gemeinschaft betreffen.

Durch die Schaffung von zwei Gemeinschaften und einer einzigen Region dominieren die Probleme, die mehrere Bevölkerungsgruppen betreffen, fortwährend die politische Tagesordnung. Die komplizierte institutionelle Organisation ist nicht nur Folge der flämisch-französischsprachigen Gegensätze, sondern nährt ihrerseits die Gegensätze und hält sie am Leben. Dies hat de facto zu einer segmentierten Stadt geführt, in der alles zweimal vorhanden ist: der Unterricht, die kulturellen Einrichtungen, die Medien, das kirchliche Leben, die Gesundheitsversorgung usw. existieren jeweils in einer niederländischsprachigen und einer französischsprachigen Variante.

Brüssel ist sowohl das Bindeglied, das Belgien zusammenhält, als auch der Hintergrund seiner Demontierung. Es ist außerdem das Schlachtfeld, auf dem Flandern und Wallonien ihre Konflikte austragen. Der komplexe institutionelle Rahmen fungiert darüber hinaus als Harnisch, wodurch eine „normale“ Entwicklung der Stadt verhindert wird. Brüssel kann in der Tat als Geisel des belgischen Systems betrachtet werden.

Das komplexe institutionelle Netz macht es unmöglich, in Brüssel eine kohärente Sichtweise zu entwickeln. Dies lässt sich anhand der Kulturlandschaft leicht illustrieren. Die Region Brüssel-Hauptstadt verfügt über keinerlei Zuständigkeit auf dem Gebiet der Kultur, denn die personengebundenen Angelegenheiten sind ja Sache der Gemeinschaften. Ergebnis: die Kulturpolitik wird zwischen der flämischen und der französischen Gemeinschaft verteilt. Die beiden Gemeinschaften existieren separat nebeneinander und arbeiten kaum zusammen. Außerdem ist jede der 19 Gemeinden für die Kulturpolitik innerhalb ihrer eigenen Territorien verantwortlich. In diesem Kontext ist es unmöglich, eine Kulturpolitik für die ganze Stadt zu entwickeln. Fazit: obwohl Brüssel Belgiens grösste Stadt und ein wichtiges internationales Zentrum ist; hat sie keine eigene Kulturpolitik.

I.3.

Seit den sechziger Jahren hat sich Brüssel von einer ehemals provinziellen nationalen Hauptstadt zu einer kleinen „World City“ gemausert. Seit der ersten Einrichtung von Institutionen der Europäischen Gemeinschaft 1958 wurde Brüssel zum wichtigsten Sitz der heutigen Europäischen Union und *de facto* die Hauptstadt von Europa, Neid hin oder her. Zusammen mit der Präsenz der NATO, der WEU und anderen internationalen Einrichtungen, hat diese europäische Präsenz nicht nur eine globale Dienstleistungswirtschaft angezogen, sondern auch eine Menge internationaler Regierungs- und Nicht-Regierungseinrichtungen. Diese werden durch ein Heer hoch qualifizierter Personen aller möglichen Nationalitäten besetzt. Infolge ihrer Präsenz hat sich die Kluft zwischen Arm und Reich in Brüssel im Übrigen stark vergrößert, und so manches Wohngebiet fällt dem Prozess der *Gentrifikation* anheim: die einheimischen oder relativ armen Brüsseler, die dort wohnen, müssen wegen der enorm gestiegenen Mietpreise reichen Eurokraten und Mittelklasse-Angehörigen Platz machen.

Es gibt jedoch noch andere Gründe, warum Brüssel eine multikulturelle Stadt geworden ist. Bereits zwischen 1842-1847 waren schon 6 % der Bevölkerung fremder Herkunft. Die meisten Fremden kamen ursprünglich aus den Nachbarländern: es waren vor allem Franzosen, Niederländer und Deutsche, und in geringerem Maße Briten. Abgesehen von ein paar Fluktuationen sollte der Ausländeranteil lange Zeit konstant bleiben. Bis zu den sechziger und siebziger Jahren, als die erste Welle niedrig ausgebildeter „Gastarbeiter“ ins Land kamen: Italiener, Spanier, Portugiesen, Marokkaner und Türken. Infolge verschiedener

Umstände, wie z. B. Dekolonisierung, Globalisierung und Krieg ist seit 1980 noch eine weitere Welle dazugekommen. Es sind nun vor allem Flüchtlinge aus dem Mittleren Osten, den ehemaligen belgischen Kolonien und der früheren Sowjetunion gut vertreten.

Die Anzahl der in Brüssel lebenden Ausländer wird heute auf rund 30 % der Bevölkerung geschätzt. Die Ausländer stammen aus nicht weniger als 180 Ländern der ganzen Welt. Diese Zahlen steigen enorm an, wenn man die Anzahl der Migranten hinzurechnet, die inzwischen die belgische Nationalität erworben haben. Einigen Demografen zufolge soll die Anzahl der in Brüssel lebenden Ausländer dann sogar etwa 50 % der Bevölkerung ausmachen, wobei Ausländer mit Diplomatenstatus oder in Anstellung bei den internationalen Einrichtungen (außerhalb der EU) und die „sans papiers“ oder Personen, die sich in laufenden Asylverfahren befinden, nicht mitgerechnet sind.

Der Fall Brüssel ist ein gutes Beispiel für eine Stadt, die von weitgehenden Neuordnungsprozessen erfasst wird. Auf der einen Seite ist Brüssel die Hauptstadt von einem Europa, in das immer mehr Nationen aufgenommen werden; auf der anderen Seite ist sie die Hauptstadt eines zerfallenden Belgiens. Es ist also hier die Rede von einer Spannung zwischen sowohl zentrifugalen als auch zentripetalen Kräften in regionalem, nationalem und internationalem Maßstab. Dies wird noch am besten ausgedrückt durch die Tatsache, dass Brüssel nicht weniger als fünf hauptstädtische Funktionen erfüllt. Neben seiner Rolle als Hauptstadt von Belgien und als Sitz der wichtigsten EU-Institutionen, ist Brüssel auch die politische Hauptstadt diverser autonomer Regionen und Gemeinschaften geworden. Außer der wallonischen und der deutschsprachigen Regierung, die resp. Namur und Eupen als Hauptstadt gewählt haben, optierten sowohl Flandern (wo Gemeinschaft und Region zusammenfallen), die französische Gemeinschaft und natürlich die Region Brüssel-Hauptstadt für Brüssel als Hauptstadt.

Da die politischen Einrichtungen nicht in der Lage sind, die kosmopolitische Realität der Stadt zu ihrem Recht kommen zu lassen, gibt es einen strukturellen Ausschluss von Gruppen und Einzelpersonen, was zu einer Krise der politischen Vertretung führt. Zwei Beispiele. Fast ein Drittel der Bevölkerung kann nicht auf die politische Entscheidungsfindung Einfluss nehmen und fällt auch aus allen möglichen offiziellen Szenen heraus, wie z. B. der Kultur. Einerseits ist die Region Brüssel-Hauptstadt die wichtigste Ebene für die Entwicklung einer Stadtpolitik, andererseits haben sowohl die Eurokraten als auch die anderen Ausländer nur auf Gemeindeebene ein Stimmrecht – was bedeutet, dass sie in der Stadtpolitik von Brüssel kein Mitspracherecht haben. So fühlen sie sich denn auch nicht besonders bemüht, die Stadt mitzugestalten, in der sie jeden Tag leben und arbeiten. Ein anderes Beispiel ist die Aufteilung der Stadt in zwei Kulturgemeinschaften, eine flämische und eine französischsprachige. Der belgische Staat berücksichtigt nur diese Gemeinschaften, was aber nicht mit dem Ergebnis übereinstimmt, dass 41 % der Brüsseler Familien zweisprachigen Mischkulturen angehören. Mit anderen Worten: auf politischer Ebene nimmt man keine Rücksicht auf die Realität dieser dennoch umfangreichen interkulturellen Praktiken.

Die Schlussfolgerung lautet, dass Brüssel eine Stadt mit einem problematischen institutionellen Bauplan ist. Ihr institutioneller Rahmen leitet sich nicht von der städtischen Dynamik ab, die in Wirklichkeit das heutige Brüssel kennzeichnet, sondern vom föderativen System Belgiens. Es ist als ob man jemanden in einen Maßanzug stecken würde, der ihm nicht passt. Dies erklärt wenigstens teilweise, warum das politische Establishment es bis heute nicht geschafft hat, die Internationalisierungs- und Hybridisierungstendenzen auf eine konstruktive Art in ihrer Stadtpolitik mit zu berücksichtigen. Die traditionellen Eliten versuchen nämlich, diese Phänomene innerhalb der bestehenden Machtverhältnisse aufzufangen. Und die Machtbastionen der herrschenden Klasse gründen sich auf Gegensätze (niederländischsprachig versus französischsprachig, Belgier versus Ausländer, Stadt versus

Dorf oder Land usw.), die nicht mehr mit den Brüsseler Mischkulturen und der neuen soziopolitischen Konstellation, die daraus hervorgeht, übereinstimmen.

II.1.

Was könnte dies alles nun für ein künstlerisches Projekt wie das des Königlich Flämischen Theaters bedeuten? Um diese Frage beantworten zu können, muss ich Ihnen zuerst einmal sagen, dass die KVS schon immer ein Nationaltheater gewesen ist. Es wurde 1892 mit dem Ziel gegründet, das flämische Theater in der Hauptstadt des Landes zu verbreiten. Es hatte schon immer eine besondere symbolische Funktion, da die flämische Kultur in einem Bollwerk der Französischsprachigkeit verteidigt werden musste. Dies ist bis etwa 2001 so geblieben, also bis zu dem Moment, in dem das jetzige Team die Leitung übernommen hat.

In dem Moment residierte die KVS jedoch nicht in ihren üblichen Gebäuden an der Laekensestraat, sondern in einer ehemaligen Brauerei in Molenbeek, einem der ärmsten Viertel von Brüssel. Dort mussten wir vorübergehend bleiben, da die alte „Schauburg“ währenddessen gründlich renoviert wurde. Dieser Aufenthalt kam für uns einer Offenbarung gleich. Er führte zu radikal anderen Einsichten in der Art und Weise, auf die man ein Stadttheater wie die KVS leiten könnte. Viel deutlicher als im Zentrum der Stadt konnten wir dort an eigenem Leibe erfahren, dass die flämische literarische und theatralische Tradition, aber auch das übliche Mittelklasse-Repertoire, das von London bis Berlin das Gleiche ist, für weite Teile der Brüsseler Bevölkerung nicht die geringste Bedeutung hat.

Obwohl die Bottelarij – das Gebäude, in dem wir Unterkunft fanden – nur einen Katzensprung von der alten Schauburg entfernt ist, fühlten wir uns dort im ersten Jahr wie ein UFO. Niemand um die Bottelarij herum sprach Niederländisch, über 50 % der Einwohner von Oud-Molenbeek besitzt eine andere als die belgische Nationalität, das mittlere Bildungs- und Arbeitsniveau ist vielfach niedriger als das des Durchschnitts in Brüssel. Ergebnis: das traditionelle KVS-Publikum kam nicht nach Molenbeek, weil zu weit, zu unbekannt und vor allem: beinahe zu gefährlich. Und unsere Nachbarn aus dem Viertel hatten keinen einzigen guten Grund, sich mit dem künstlerischen Projekt, dem Repertoire oder der Gesellschaft unseres Theaters zu identifizieren. Diese mangelhafte Reaktion hat uns zu denken gegeben.

Insbesondere haben wir zu verstehen begonnen, dass es keinen Sinn hat, sich als Stadttheater in den Dienst einer nationalen Sache zu stellen. Die Stadt ist inzwischen derart multikulturell, fragmentiert und hybride geworden, dass eine rein nationalistische Vorgehensweise an dieser Realität vollständig vorbeigehen würde. Mehr noch: kultureller Nationalismus bremst den expliziten Ausdruck von Interkulturalität, Hybridität und Mischformen. Da tritt die Vermutung zutage, dass dies die einzige Möglichkeit ist – nicht nur für Brüssel und Belgien, sondern sogar für Europa: mit der Tatsache umzugehen lernen, dass die nationale homogene Gemeinschaft nicht mehr existiert und, wo dies doch noch der Fall sein mag, auf einer Verkennung der Realität beruht. Das bedeutet, dass nicht der Nationalstaat das Modell der Zukunft ist, sondern dass ein Begriff wie „Städtlichkeit“ diese Rolle heute vermutlich besser ausfüllen kann.

Innerhalb eines nationalistischen Rahmens vollzieht sich die Gemeinschaftsbildung immer über Integration des Fremden in eine kulturelle Tradition aus der Vergangenheit, wenngleich diese erfunden werden muss. In Städten dagegen wimmelt es von Ausländern, Migranten, Durchreisenden und Anderssprachigen. Diese Unterschiedlichkeit ist viel zu groß, als dass sie auf einen gemeinsamen Nenner einer einzigen gemeinsamen nationalen Kultur gebracht werden könnte. Will man in einer Stadt zusammenleben können, dann darf man

seine Identität nicht auf einer gemeinsamen Vergangenheit aufbauen, sondern auf einer noch zu entwerfenden gemeinsamen Zukunft. Es kommt dann darauf an, über den interkulturellen Dialog eine kollektive Identität und eine gemeinsame Zukunft auszubauen.

II.2.

Wie haben wir versucht, dieses Prinzip in unserem Theater in die Praxis umzusetzen? Ich werde hier auf fünf Ebenen eingehen: 1) die Ebene der künstlerischen Leitung und der Programmplanung; 2) die Schwerpunkte innerhalb der produktiven Programmplanung 3) innerhalb der rezeptiven Programmplanung 4) die internationale Wirkung und 5) das Publikum. Lassen Sie mich mit der Ebene der künstlerischen Leitung beginnen.

Vor 2001 verfügte das Theater stets über ein Ensemble, das meistens von einem einzigen Regisseur/Intendanten geleitet wurde, der alle künstlerischen Entscheidungen traf. Heute werden die künstlerischen Entscheidungen jedoch von einem Team aus acht Personen getroffen, die unterschiedliche Hintergründe haben und aus unterschiedlichen Disziplinen kommen. Sie verhalten sich zu einem „städtischen Inhalt“ und geben diesem Form. Für den Einen wird die utopische Dimension einer Stadt, die ein Laboratorium für das Flandern von morgen ist, ins Gewicht fallen; für den Anderen wird es eher eine Übung in Demokratie sein; für einen Dritten steht die Problematisierung der Begriffe „Nation“ und „Gemeinschaft“ im Mittelpunkt, und ein Weiterer betrachtet vor allem die ernüchternden Folgen von Entfremdung in einem städtischen Kontext. Wie jeder Einzelne dieses Verhältnis ausfüllt, ist höchst individuell. Es gibt keinerlei Ideologie, die irgendeine Lauterkeit der Lehre propagiert.

Auf diese Weise entsteht eine Programmplanung voller Paradoxa und Gegensätze. So stößt z. B. eine Vorstellung wie *Het Leven en de Werken van Leopold II (Das Leben und Werk Leopold II.)* in ihrem Anti-Kolonialismus, Anti-Royalismus und Anti-Klerikalismus auf das Stück *Missie (Mission)*, das sich des Missionars bedient, um über Engagement zu sprechen. Oder aber man hat eine Vorstellung wie z. B. *Onze Lieve Vrouw van Vlaanderen (Unsere Liebe Frau von Flandern)*, die vom Kampf zwischen Symbolen aus verschiedenen Kulturen handelt, und *De Damen (Die Damen)* von Eric Devolder, bei denen vergeblich versucht wird, das katholische Ritual wiederaufleben zu lassen.

Die Personen am Tisch nehmen wechselnde Positionen ein, rufen Projekte ins Leben und/oder verpflichten sich für Projekte von anderen und in verschiedenen Funktionen. Es ist an jedem Einzelnen, einen spürbaren Unterschied in der Programmplanung zu machen. Wie sieht es da nun mit der Autonomie des Künstlers im KVS-Leitungskollektiv aus? Diese Autonomie ist relativ: es geht *de facto* um „Verhältnis“. Sie ist auch in jenem Sinne relativ, dass über jeden Aspekt des Produktionsprozesses verhandelt wird. Es behält jedoch jeder die Autonomie über sein individuelles Projekt. Es bekommt z. B. niemand einen Text aufoktroiert, egal ob Schauspieler oder semi-künstlerischer Mitarbeiter, den er nicht freiwillig gewählt hat. Darüber hinaus werden Beschlüsse auf Konsensbasis gefasst: wir werden uns nie über alles einig sein, es darf jedoch nicht sein, dass jemand mit einer Entscheidung grundsätzlich nicht einverstanden ist.

Ausser den Künstlern, die Mitglied des Leitungskollektivs sind, hat die KVS kein festes Ensemble. Denn bei uns bekommen Schauspieler oft Aufträge verschiedenster Art. Die Verwirklichung eines Projekts mit chancenarmen Jugendlichen z.B. ist etwas ganz Anderes als eine Shakespeare-Produktion für den großen Saal; die Arbeit am Thema „Kriegskollaboration“ erfordert oft andere Künstler als die Arbeit am Thema „Migration“ oder die Inszenierung eines zeitgenössischen Theatertextes. Und da auch Interdisziplinarität für uns wichtig ist, können grundsätzlich auch andere Künstler am Produktionsprozess

beteiligt sein als nur Theatermacher. Deswegen hat es keinen Sinn, ein festes Ensemble von Regisseuren und Schauspielern unter Kontrakt zu haben. Deswegen arbeiten wir mit einem Pool van free lance-Künstlern. Eine beschränkte Zahl unter ihnen wird öfters engagiert. So ist genügend Flexibilität garantiert, um für jede Produktion Mitarbeiter zu finden, die den Anforderungen dieser Produktion auch am besten gerecht werden können.

II.3.

Wie schon gesagt, diese Arbeitsweise führt zu einer sehr heterogenen Programmplanung, die auf den ersten Blick chaotisch anmutet, in der aber doch eine Menge Leitlinien zu entdecken sind. Das Wichtigste ist, dass wir ein sensibles Bewusstsein dafür haben, dass es in Brüssel unzählige Minderheitengruppen gibt, die keinen Zugang zum öffentlichen Raum bekommen. Deren Stimme wird sowohl im wörtlichen wie im buchstäblichen Sinne nicht gehört.

Wir sehen es denn auch als unsere Pflicht an, die kulturellen Äußerungen dieser Gruppen zu dokumentieren. Leuchtendes Beispiel für uns ist das Werk, das das Brüsseler Ensemble „Dito Dito“ schon 2000 geschaffen hat, und zwar aus Anlass von Brüssels Auszeichnung als Kulturhauptstadt Europas, unter dem Titel *Brussel behoort ons toe/Bruzelles nous appartient (Brüssel gehört uns)*. Sinn und Zweck war, eine große Datenbank mit Geschichten aufzubauen, die das Leben in der Hauptstadt und ihre Bewohner thematisiert. In dieser Arbeit wurde eine Methode entwickelt, um die großen kulturellen Unterschiede in der Hauptstadt über die Geschichten, die ihre Einwohner erzählen, zu erfassen. An sich reicht es jedoch nicht aus, die Unterschiede in der Gesellschaft zu dokumentieren – man muss sie auch ästhetisieren und zu einem Teil der dominanten Kultur verarbeiten. Die künstlerische Erfahrung muss dazu beitragen, einen kritischen Abstand gegenüber der eigenen Lebenserfahrung zu schaffen. Brüssel stellt dabei nicht nur das Bühnenbild für das Theater dar, sondern drängt sich gleichzeitig als Thema auf, nicht nur in seiner Vielfarbigkeit und Vielsprachigkeit, sondern auch in all seiner Zerrissenheit in Bezug auf die Gemeinschaften sowie auf soziale und wirtschaftliche Aspekte. Dies führt zu Produktionen, in denen die Brüsseler nicht nur das thematische Material für die Vorstellung liefern, sondern häufig auch mit auf der Bühne stehen.

Beispiele aus der Vergangenheit sind *STOEMP* (mit Jugendlichen aus den Werkstätten für gesellschaftlich chancenarme Jugendliche) und *In welk fabriekske zijt ge gemaakt (Wie seid ihr gemacht)* (mit jugendlichen Schülern), oder *Uit de bol (Ausgeflippt)/Coup de Choeur*, das Eröffnungsprojekt für den großen Saal mit Brüsseler Chören, oder *Alive Too*, der Film von Choreograph Hans van den Broeck mit Schauspielern aus *STOEMP* und von der Jugendarbeit auf der Anneessensplein. Aber auch *I came here for six months*, in dem die englische Theaterregisseurin Alecky Blythe Eurokraten zu deren ‘Nutzung’ der Stadt interviewte. Es geht hier übrigens um Projekte, die häufig eine lange Vorbereitungszeit erfordern.

Neben dieser Tendenz zur Dokumentation und Ästhetisierung zeichnet sich die Programmplanung noch durch ein zweites Merkmal aus, das eng mit dem Ersten verknüpft ist. Es geht um ein relatives Übergewicht von Aufträgen zur Schaffung von neuen Werken gegenüber der Aufführung von „Klassikern“. Grob geschätzt sind gegenwärtig drei von fünf KVS-Projekten Kreationen. Unter „Kreation“ ist hier die Inszenierung eines neuen Textes zu verstehen (der im Auftrag geschrieben wurde oder auch nicht), aber auch Partituren auf Grundlage von Bearbeitungen oder Collagen von Texten, oder sogar Texte, in denen Musik und/oder Tanz eine wichtige Rolle spielen. So hatten wir 2009 die Kreation von *Mental*

Finland unter Regie des finnischen Theaterregisseurs Kristian Smeds, eine Aufführung eines europäischen „Dramas“, in dem finnische Schauspieler es gegen Brüsseler (internationale) Tänzer aufnehmen, wie z. B. bei Asterix gegen die Römer. Sowohl *Onschuld (Unschuld)*, *Het laatste vuur (Das letzte Feuer)*, als auch *Dieven (Diebe)*, lauter Texte von Dea Loher, sind Koproduktionen mit dem RO-Theater in Rotterdam, wobei es jeweils um die erste niederländischsprachige Aufführung dieser Texte usw. geht. Dass „das Neue“ in diesem Ausmaß die Überhand über „das Alte“ bekommt, dass das Erschaffen das Repertoire einholt, das hat mit der Art des KVS-Projektes zu tun. Wenn man für Diejenigen sprechen will, für die noch nicht gesprochen wird, dann kann man fast nicht anders, als (neues) Material zu kreieren. Man kann mit Shakespeare, Tschechow und Goethe vieles sagen, aber sicher nicht alles. Die so genannte Universalität dieser Texte verschleiern, dass sie eigentlich nicht geeignet sind, etwas Sinnvolles über das strikt Besondere vieler aktueller Kontexte auszusagen.

Neue Inhalte, Formen und Ästhetiken können erst dann zur dominanten Kultur durchdringen, sobald sie beginnen, ein Teil des „Repertoires“ zu werden. Unter „Repertoire“ verstehen wir vor allem Texte, die zum kulturellen Erbe der Menschheit gehören, Stücke aus dem Weltrepertoire, die aufgrund ihres hohen menschlichen und kulturellen Wertes immer wieder neu aufgeführt werden. In diesem Sinne entspricht das Repertoire dem Buchregal (oder der Auswahl, die man daraus trifft). Das Königlich Flämische Theater weist das Repertoire in dieser Bedeutung keineswegs ab. Auch wir bringen regelmäßig klassische Texte (z. B. *Der Kirschgarten* von Tschechow und *Titus Andronicus*, beide unter Regie des jungen Regisseurs Raven Ruëll, oder *Richard II* von Shakespeare, unter Regie von Alize Zandwijk), wenn wir gute Gründe dafür haben.

Wir wollen aber noch einen Schritt weiter gehen. Wir wollen auch Repertoire *kreieren*. Wir stellen fest, dass das existierende Repertoire im Verhältnis zur heutigen Wirklichkeit so einige Lücken und Mängel zeigt. Wie schon gesagt, es gibt einige kulturelle Gruppierungen in der Gesellschaft, deren Existenz nicht dokumentiert und ästhetisiert worden ist. Oft gibt es aber auch Problematiken, die im existierenden Repertoire nicht vorkommen, z. B. in Bezug auf Migrantenkinder und -jugendliche, auf die Kollaboration während des Zweiten Weltkrieges oder auf die koloniale Vergangenheit. Wenn man diese Geschichten erzählen will, dann muss man Kreativaufträge vergeben und versuchen, diese an den Mann zu bringen, indem man sie – häufig jahrelang hintereinander – wiederholt und auf Reisen gehen lässt. Nur so kann man dafür sorgen, dass neue Perspektiven sich im kollektiven Bewusstsein der Zuschauer festsetzen. Inzwischen verfügen wir über ein reichhaltiges Angebot an Kreativaufträgen, die es ins Repertoire geschafft haben, darunter *Missie (Mission)* von David van Reybrouck (Regie: Raven Ruëll), und *Singhet ende weset vro (Nun singet und seid froh)* sowie *Bezette Stad (Besetzte Stadt)*, unter Regie von Ruud Gielens. Die beiden ersten Vorstellungen waren auch in Deutschland zu sehen.

Obwohl wir sehr offen sind, was die behandelten Themen und Gegenstände angeht, sind m.E. doch bestimmte Tendenzen zu erkennen. Jedes Mal aufs Neue kommen vier Themen wieder, und werden dies auch in der Zukunft tun: 1) die Geschichte des flämischen Kampfes, des flämischen Nationalismus und des Verhältnisses zu Brüssel, Wallonien und der französischen Sprache einerseits und zu den Niederlanden und der niederländischen Sprache andererseits; 2) die belgische koloniale Vergangenheit und unser postkoloniales Verhältnis zu Kongo; 3) der Umgang mit den verschiedenen Migrantengenerationen, die Haltung gegenüber dem Islam und der Integrationspolitik; 4) das Verhältnis zu Europa und die Frage, welche Bedeutung es haben könnte, als kulturelle Einrichtung in der europäischen Hauptstadt zu arbeiten und zu wirken. Die Programmplanung ist multi- und interdisziplinär und umfasst neben dem Theater auch Tanz, Musik, Diskussionen und Feste.

II.4.

Die KVS tritt auch als Gastgeber für die Arbeiten anderer Produzenten und Ensembles in Erscheinung. Auch hier gelten ein paar einfache Basisprinzipien. In manchen Fällen versuchen wir die Linie zu verfolgen, die wir auch bei unseren eigenen Produktionen verfolgen. Das war z.B. der Fall, als wir die Produktion *Scheisseimer* planten, die Lebensgeschichte des flämischen Bildhauers Koenraad Tinel, der einer Familie von Kriegskollaborateuren entstammt und davon in seinem bildhauerischen Werk erzählt. Oder wenn wir die Arbeit des neuseeländischen Theaterproduzenten Lemi Ponifasio und die des kongolesischen Choreographen Faustin Linyekula in unser Programm aufnehmen. Genau wie bei Linyekula wird bei Ponifasio jeder künstlerische Schritt mit durch eine umfassendere gesellschaftliche Fragestellung inspiriert: was ist die Bedeutung dessen, was ich tue, für die Gemeinschaft, zu der ich gehöre?

Weiter sehen wir die rezeptive Programmation als eine Ergänzung zu dem, was wir selbst machen. Auch laden wir gerne Vorstellungen ein, von denen wir vermuten, dass sie die Potenz haben um Menschen zum ersten mal –oder aufs neue- ins Theater zu bringen. Vielleicht sind wir deswegen Anhänger der Produktionen von *Olympique Dramatique*. Oft haben wir die eingeladenen Arbeiten gesehen, aber das ist nicht immer Grundbedingung. Am liebsten programmieren wir in einer längeren Reihe und, falls zu realisieren: mit Übertitelung.

Wir sind jedoch kein fester Spielort für irgendein Ensemble. Wir fühlen uns aber trotzdem aus unserer städtischen Tätigkeit und Wirkung heraus verpflichtet, die Arbeit bestimmter Brüsseler Künstlern aus verschiedenen Gründen zu unterstützen. So haben wir auf regelmäßiger Basis Arbeiten von Choreograf Wim Van de Keybus, Peeping Tom und Hans Van den Broeck auf dem Programmplan. Besondere Erwähnung verdient das Projekt, das wir mit dem Brüsseler Theatermacher Josse de Pauw durchführen. Zusammen mit dem Théâtre National, unserem französischsprachigen Pendant, ließen wir ihn 2010 einen Monat lang, in beiden Häusern und in zwei Sprachen, zurück und nach vorne schauen, Produktionen wieder aufnehmen und Anstöße für neue Zusammenarbeiten und Projekte geben.

Das tun wir auf der rezeptiven Ebene auch: andere einladen, in unserem Theater für einen bestimmten Zeitraum die Programmplanung zu übernehmen. Das hat den Vorteil, dass man Arbeiten angeboten bekommt, die man selbst nie zusammen prospektieren könnte. Und es erlaubt auch eine andere Vision. So luden wir das Theaterensemble STAN ein, um einen Monat lang eigene Arbeiten und Arbeiten von anderen Künstlern in die Programmplanung aufzunehmen, und wir gaben Faustin Linyekula eine Woche lang freie Hand. Er entschied sich für verwandte Künstler, die er auf seinen vielen Reisen durch Europa und Afrika getroffen hatte, und die alle miteinander gemein haben, dass sie aus ihrem nicht-europäischen Hintergrund heraus neue Perspektiven bieten. Auch das arabische Festival *Meeting Points* vom Young Arab Theatre Fund passt in diese Reihe.

Schließlich sind wir uns auch bewusst, dass unser Theater Teil eines öffentlichen Raumes ist, was vorsichtig ausgedrückt problematisch ist. Es ist ein Raum, in dem lange nicht jeder zum Zuge kommt. Auch deswegen lassen wir gerne andere bei unserer Programmplanung mitmachen, um auf diese Weise am Puls der kulturellen Netzwerke und kreativen Prozesse zu bleiben, die von essentieller Wichtigkeit für den Sektor und für die Stadt sind, aber häufig aus den kanonisierten Einrichtungen und ihrem Repertoire fallen. Nehmen Sie z. B. das Hiphopperkollektiv *Souterrain*. Es ist schon seit vielen Jahren aktiv, arbeitet mit Rap- und Slamkünstlern von nationalem und internationalem Topniveau, erreicht ein unglaublich großes Publikum in Brüsseler Gemeinschaften, die gewissermaßen kulturell nicht aktiv sind, findet aber kaum einen Platz im offiziellen kulturellen Leben und außerhalb der Marge des öffentlichen Raumes. Wir ließen sie im Dezember 2009 eine Lange Nacht des

Brüsseler und internationalen Hip-hop in der KVS-Box veranstalten. Und obwohl wir vielleicht nur 10 % der Künstler im Veranstaltungsprogramm kannten – die Konzerte waren von guter Qualität und der Saal war gerammelt voll mit Publikum, das wir schon jahrelang vergeblich zu erreichen versuchten! Dabei ist das Rezept einfach: drehen Sie den Spieß einmal um und machen Sie die Programmplanung nicht für sie, sondern mit ihnen!

II.5.

Für die meisten Theater ist das Ausland ein potenzielles Absatzgebiet. Auch das Königlich Flämische Theater hat inzwischen eine Reisepolitik entwickelt, wobei als Leitfaden gilt: Die Produktionen gehen nur dann auf Reisen, wenn wir annehmen, dass sie dank der Tournee ein neues Leben finden können. Zum Beispiel dann, wenn sie in einem für die Produktion relevanten und interessanten Kontext landen, oder wenn sie ein neues Publikum generieren können oder wenn die Produktion durch das Reisen „aufgefrischt“ werden kann. Angesichts der Nationalismus-Kritik in *Singhet ende weset vro* (*Nun singet und seid froh*) war es eine Herausforderung, diese Produktion im Balkan auf Tournee gehen zu lassen, und zwar in Sarajevo, Zagreb und Belgrad. Sowohl *Het leven en de Werken von Leopold II* (*Das Leben und Werk Leopold II*) als auch *Missie* (*Mission*) wurden, neben ihrer internationalen Karriere in Europa, auch in Kinshasa gespielt.

Der wichtigste Aspekt der internationalen Wirkung jedoch zeigte sich in den beiden Projekten mit Kongo und mit Palästina, basierend auf langfristiger Zusammenarbeit und Austausch. Wir haben damit begonnen, allerhand Workshops (Schreiben, Regie, Schauspiel) zu organisieren. Von da aus wurden Personen und Materialien für die Produktion einer Vorstellung rekrutiert. Dies resultierte in der vergangenen Saison u. a. in *A l'attente du livre d'or*, einer Produktion, bei der kongolesische Schauspieler ihre Sichtweise auf Europa, Belgien und den Kolonialismus präsentieren. Das Stück wurde sowohl in Brüssel und in Amsterdam als auch in Kinshasa gespielt, und auch vom niederländischen Theaterfestival TF-1 ausgewählt. In kleinerem Maßstab gilt das auch für Palästina. Ein Parcours von Workshops mit Tänzern, Schauspielern und Schriftstellern führt langsam zu einer Produktion die sowohl dort wie in Belgien gezeigt werden kann.

„Warum diese internationalen Projekte?“ fragen Sie sich jetzt vielleicht. Wie kann man einerseits eine städtische Plattform wählen und andererseits nach einer derart internationalen Ausstrahlung streben? Die Antwort lautet, dass das Globale und das Lokale hier stark miteinander verwoben sind; dass Kongo und Palästina nicht außerhalb von Brüssel liegen, sondern de facto in Brüssel beginnen – jedenfalls für die Brüsseler. Das gilt mit Sicherheit für Kongo. Kongo hat Brüssel ja mit geformt. Denken Sie z. B. an die herrliche Architektur, die von Leopold II. mit Geldern aus Kongo finanziert wurde. Darüber hinaus findet man in Brüssel Vertreter von so ziemlich allen Segmenten der afrikanischen Gesellschaft: Repräsentanten von Regierung und Opposition; von rivalisierenden Parteien in Kongo und natürlich auch viele einfache Kongolesen, die nach Belgien geflüchtet sind und dort meistens im pittoresken Matongé-Viertel leben.

Auch das Nachbarland Ruanda ist gut vertreten. Nicht nur der Eigentümer des *Hotel Rwanda* wohnt in Brüssel, sondern auch unzählige Völkermörder haben diskret Unterschlupf gefunden. Demgegenüber steht die Tatsache, dass Belgien auf wirtschaftlicher und damit auch auf politischer Ebene in Kongo immer weniger zu sagen hat. Mit der Konsequenz, dass die kongolesische Regierung Kritiker mundtot macht und die diplomatischen Beziehungen fortwährend unter Druck geraten. Wir brauchen die Belgier nicht mehr und deshalb müssen wir uns nicht mehr die Leviten lesen lassen, scheint die Begründung. Für die KVS ist dies ein

Grund mehr, um das bürgerliche Mittelfeld wehrhafter Künstler zu unterstützen, die sich dort engagieren, wo die Regierung (und auch die internationale Entwicklungshilfe) versagt.

Mit Palästina bekommen wir in Brüssel auf eine andere Weise zu tun, und zwar über das Phänomen der Migration, hauptsächlich aus dem Maghreb. Über die arabische Bevölkerung in Brüssel gibt es keine genauen Zahlen. Belgische Statistiken fragen nur nach der Nationalität, nicht aber nach der Herkunft. Doch die „Sichtbarkeit“ der arabischen Gemeinschaft ist sehr ausgeprägt. Unabhängig davon gibt es noch den drängenden aktuellen Kontext. Diejenigen, die Nutzen aus dem Krieg im Irak, der Bedrohung gegenüber dem Iran, dem Israelisch-Libanesischen Krieg von 2006, der Dämonisierung von Syrien und dem nicht enden wollenden Israelisch-Palästinensischen Konflikt ziehen, drängen uns in die Richtung eines „Clash of Civilizations“. Mit den uns zur Verfügung stehenden Mitteln wollen wir diese „Zweiteilungen“ der Welt (wir/sie; gut/böse; der freie, demokratische Westen gegenüber den repressiven (religiösen oder auch nicht religiösen) arabischen Regimes, soweit wie möglich in Frage stellen, ohne das eigentliche Problem (Korruption und Nepotismus, die Stellung der Frau, die Kluft zwischen Arm und Reich) unter den Teppich zu kehren. Wir können dies nur tun, indem wir Allianzen eingehen mit diesen anderen Stimmen aus der arabischen Welt, denjenigen, die aus einer individuellen Künstlerschaft sprechen. Das sind unsere „natürlichen“ Verbündeten. Wir glauben, dass Brüssel (Europa) diese genauso dringend braucht, wie die arabische Welt selbst. Das ist Sauerstoff gegen die drohende Erstickung durch geopolitische Interessen, die nicht die Unseren sind, ja mehr noch: die die Gesellschaft in Brüssel unter Druck setzen.

II.6.

Noch ein paar Anmerkungen zum Publikum, also zur Öffentlichkeitsarbeit. Wir gehen davon aus, dass die Öffentlichkeitsarbeit keine Chance hat, wenn die Diversität bis in den Kern des künstlerischen Werkes selbst nicht verfolgt wird. Wenn Z.B. das Thema irgendwie mit Migrantenkindern und –jugendlichen zu tun hat, ist es viel spannender, wenn solche Jugendlichen selbst auf der Bühne stehen. Dieser allgemeine Gedanke muss immer wieder neu auf sehr spezielle Projekte mit speziellen Zielen und Strategien übersetzt werden. Was nicht heißen soll, dass wir Zielgruppentheater machen. Die letztendliche Zielgruppe ist auch hier die „allgemeine Öffentlichkeit“.

Nehmen wir zum Beispiel *Gembloux*, eine Vorstellung von Sam Touzani und Ben Hamidou, die von einer vergessenen Schlacht im Zweiten Weltkrieg handelt, in der marokkanische Tirailleure im Dienst des französischen Heeres wie die Löwen gegen die deutschen Invasoren kämpften. Der Verdienst dieser Vorstellung ist, dass sie Menschen *bindet* statt zu *trennen*. Plötzlich wurde auch dem flämischen und französischsprachigen Mittelklasse-Publikum klar, dass Marokkaner –eine in unserer Gesellschaft oft diskriminierte Gruppe- einen wichtigen Beitrag für unsere wiedergewonnene Freiheit geleistet haben. Die beiden Marokkaner, die das Stück geschrieben haben auf Grund von mündlich überlieferten Erzählungen, standen auf der Bühne. Dadurch gelang es uns, ein sehr gemischtes Publikum für diese Vorstellung zu erreichen. Wir haben jedoch *Gembloux* nicht deswegen wiederholt gespielt, um auf diese Weise noch mehr marokkanische Zuschauer anzusprechen, sondern vielmehr weil wir fanden, dass auch das flämische Mittelklasse-Publikum diese Vorstellung sehen sollte. Wir haben die Vorstellung sogar in Kinshasa gezeigt. Heute, viele Jahre nach der Uraufführung und nach unzähligen Vorstellungen in Brüsseler Gemeinden, können wir nur konstatieren, dass wir *Gembloux* noch oft wiederholen könnten, wenn wir das wollten.

Unsere Devise ist immer gewesen, dass wir jedem Brüsseler mindestens einmal im Jahr einen Grund geben wollen, den Weg in unser Theater zu finden. Das stimmt überein mit der großen Diversität unserer Programmation. Wir wollen die Ticketpreise so niedrig wie möglich halten. In der gleichen Linie schien es uns nicht länger sinnvoll, das traditionelle Abo-System zu handhaben. Wohl aber gibt es Abonnements für bestimmte Zielgruppen und nur, wenn sie darum bitten. Auch gewähren wir Rabatte für Studenten und andere wenig kapitalkräftige Besucher. Seit 2005 bis heute haben wir für die beiden Säle, über die wir verfügen, einen Auslastungsgrad von durchschnittlich zwischen 80 und 85 %. Auch über die Zusammensetzung unseres Publikums wissen wir einiges. Eine frühere Untersuchung –die jedoch dringlich aktualisiert werden muss- hat gezeigt, dass von allen Partnern aus Brüssel, die an dieser Untersuchung teilnahmen, die KVS das am stärksten diversifizierte Publikum hat, also auf der Ebene von Alter, Einkommen und geographischer Herkunft in Belgien. Tatsächlich sieht man bei bestimmten Vorstellungen in der KVS nicht die übliche Clique, sondern ein stark gemischtes Publikum.

Wir werden fortwährend verpflichtet, über die Kommunikation in einer geteilten Stadt wie Brüssel nachzudenken. Das bedeutet, dass man nie von Automatismen ausgehen kann, dass wir als Teil unseres Programms darüber reflektieren müssen, wen wir erreichen wollen und welche Kommunikationskanäle wir zu diesem Zweck einsetzen müssen. Es bedeutet auch, dass wir die Sprachbarrieren niederreißen müssen, wenn wir uns an jeden Menschen in der Stadt wenden wollen. Obgleich das Französische noch immer die „Lingua franca“ von Brüssel ist, ist ihm doch auf die Dauer das Englische immer dichter auf den Fersen. Jüngsten Untersuchungen zufolge ist das Englische die Sprache, die von den meisten Menschen in der Hauptstadt geteilt wird, weniger als Muttersprache, aber durchaus als erste und zweite Fremdsprache. So hat die KVS sich denn auch für die Mehrsprachigkeit entschieden. Die Produktionen werden immer häufiger in zwei Sprachen gespielt (Französisch und Niederländisch), die Übertitelung ist mehr und mehr dreisprachig (Französisch, Niederländisch und Englisch). Was auch für die Kommunikation gilt. So geben wir z.B. ein dreisprachiges Magazin, den *KVS-Express*, heraus. Das ist eine hohe Investition. Wir können aber nicht anders im Angesicht eines babylonischen Turmes, dem die Realität dieser Stadt gleicht.

III

Vor zehn Jahren war die Plattformkultur im Theater noch relativ neu in Flandern. Inzwischen ist sie immer mehr eingebürgert und fängt an sich zu verbreiten, nicht nur im, sondern auch außerhalb des Theaters. Aber so sehr die KVS zu dieser Verbreitung beigetragen hat, so wenig dürfen wir die Augen verschließen vor den Problemen, die sich aus dieser Institutionalisierung ergeben könnten. Es scheint mir denn auch wichtig zu sein, dass wir uns einige kritische Fragen immer wieder stellen. Ich werde nicht allzu tief und mit konkreten Beispielen auf diese Fragen eingehen. Ich betrachte sie vor allem als Diskussionsansatz oder Gesprächsgegenstände für die kommenden „open space“- Sitzungen. Auch will ich betonen, dass die Sichtweise, die aus diesen Fragen hervorgeht, eine persönliche ist und das –würde einer meiner Kollegen hier das Wort führen- wahrscheinlich ganz andere Fragen gestellt würden.

Zuallererst steht und fällt eine künstlerische Plattform mit der Qualität der innerhalb dieser Plattform geführten Diskussionen. Wie kann man dafür sorgen, dass diese Diskussionen auf Dauer ihre Schärfe behalten; dass sie nicht in Routine und Pragmatismus versanden? Geht der Konsensbildung eine Streit- und Dissenskultur voraus oder ist die

Konsensregel eine bequeme Entschuldigung für Denkschwäche und Taktieren, für ein allzu bequemes Sich-der-Stimmenmehrheit-Beugen? Gibt es – trotz der unvermeidlichen Personalfuktuation – noch genügend Diversität, um die notwendige Multiperspektivität sicherzustellen? Und kann man diese Diversität auch noch auf andere Art realisieren, als nur durch die Aufnahme neuer Personen ins Leitungskollektiv, z. B. über Gespräche mit den Künstlern, die mit dem Haus verbunden sind?

Die zunehmende Relevanz von Begriffen wie Interkulturalität könnte dazu führen, dass Künstler und Programmleiter vor der Verführung weichen diese Themen aus nicht-künstlerischen Gründen aufzugreifen, zum Beispiel weil Interkulturalität ein Thema zu werden scheint, dass sich immer besser verkaufen lässt und mit dem man sich ein erfolgreiches Profil aneignen kann. Deswegen die folgenden Fragen: widerspricht die städtische Optik der Vermarktung der Gesellschaft oder fördert sie, unter der Maske des Widerstandes, die Vermarktung gerade? Ist sie ein ehrliches, *künstlerisches* Anliegen oder ist sie nur eine Frage des Geltungsdrangs? Ähnliches gilt auch für die Bedeutung, die dem Publikum beigemessen wird. Es geht hier um ein zweischneidiges Schwert: dieses Interesse kann aus einer großen Bestrebung nach mehr Partizipation, Streuung und Diversität inspiriert sein. Es ist aber keine Einbildung, dass man solche Begriffe auch leicht missbrauchen kann, um damit einen Drang nach bequem zu erreichenden Erfolgen zu verdecken.

In und um Plattformen wird viel polemisiert, und dies zwischen vielen Parteien und Gruppen, zwischen Künstlern und Programmplanern, zwischen Künstlern und anderen Künstlern, zwischen Künstlern und dem Publikum, zwischen der einen und der anderen Publikumsgruppe usw. ... An sich ist das ja nicht verkehrt – so ist das nun einmal mit Plattformen. Jedoch birgt all dieses Palaver auch Gefahren. Kann es nicht leicht zu einer Überschätzung des Wortes und damit zu einer Ideologisierung führen? Das wäre nicht wünschenswert, denn künstlerische Plattformen müssen sich nicht in erster Linie durch einen bedeutenden gesellschaftlichen Diskurs, sondern vor allem durch bedeutende künstlerische Taten hervortun. Außerdem besteht die Gefahr von „political correctness“. Sicher ist es Teil einer interkulturellen Attitüde, dass man auf die Suche geht nach allem, was Menschen bindet, und nicht nach dem, was sie trennt. Aber das darf nicht dazu führen, dass Konflikte vernachlässigt oder unter den Teppich gekehrt werden, die etwa entstehen, weil Menschen und Kulturen eben durchaus verschieden sind. Auch ist viel politisch-korrektes Moralisieren kontraproduktiv, weil man damit oft genug das Gegenteil erreicht, was man eigentlich erreichen wollte.

Und zum Schluss: führt die Wendung nach politischen Themen wie „Interkulturalität“ nicht zu einer allzu starken Rationalisierung der Kunst? Ist Kunst ein rationelles Medium? Soll es in der Kunst nicht mehr um konkretisierte Bedeutung, statt um abstrakte Begriffe gehen? Ich halte an dem Gedanken fest, dass der echte Zugang zu dem, was ein Kunstwerk zu sagen hat, in der Form, und nicht im Inhalt liegt, also in der Frage, wie das Material über den Umweg über die Art, auf die es auf sich selbst verweist, auf die Wirklichkeit verweist. Es kommt mir aber vor, dass Kunst heute wieder mehr als Vehikel für die Kommunikation von abstrakten politischen und ethischen Gedanken verwendet wird. Ich denke aber, dass man, wenn man sich zuviel mit dem Inhalt und zu wenig mit der Form des Kunstwerks beschäftigt, sich letztendlich auch nicht mit dem wirklichen Inhalt beschäftigt. Vielleicht eine Überlegung, die auch für die Theaterkritik wichtig sein könnte.

Kunst lässt sich aus zweierlei Gründen nicht auf abstrakte Begriffe reduzieren: zum Einen durch ihre konkrete Anschaulichkeit, und zum Zweiten durch die Tatsache, dass sie von Natur aus „nicht festzumachender Art“ ist. Die Sinnlichkeit der Kunst bewirkt, dass immer eine Kluft bestehen bleibt zwischen ihrer Erscheinung und der Bedeutung, die man dieser verleiht. Außerdem ist die Kunst kein Mittel, um ein Ziel zu erreichen, sondern das Ziel an sich. Die Kraft der Kunst ist es ja gerade, dass sie uns von den Fesseln der herrschenden

Konventionen befreit, um ein neues Mensch- und Weltbild zu erschaffen. Aber gerade dadurch – indem sie den Sprung in das Unvorhersehbare und Unzweckmäßige wagt – kann sie neue Zielsetzungen und Denkweisen für den Menschen kreieren, die ihm einen vorläufigen Halt inmitten des Chaos geben.

Aber folgt hieraus nicht, dass die Kunst in einem gewissen Sinne nur politisch sein kann, soweit sie sich selbst entpolitisiert? Ich glaube tatsächlich, dass Kunst nur dann einen Beitrag zur Politik leisten kann, wenn sie sich nicht ohne Weiteres mit den kursierenden politischen Gedanken und Methoden identifiziert, sondern aus einer Perspektive darauf reagiert, die diesen immer mehr oder weniger fremd bleibt. Übrigens ist diese Fremdheit ein Merkmal das ihr anhaftet. Denn Kunst ist Form und inkarnierte Bedeutung und ermöglicht dadurch eine Sichtweise die dazu geeignet ist, den konkreten Menschen ans Wort zu lassen, der Mensch der mit seinem Schweiß und seinen Tränen; mit seiner Lebendigkeit und Lebensfreude aus seiner ganz besonderen Eigenart heraus die Welt erfährt und sich dazu verhält.

Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit.