

# Die Fesseln des Prometheus

Gerard Mortier

Mit dem pompösen Titel »Die Fesseln des Prometheus« habe ich Sie ein wenig in die Irre führen wollen. Vor dem aktuellen Hintergrund von Kunst, Macht und Kulturpolitik verbinden die meisten mit »Prometheus« ein Bild, das Künstler zeigt, die von der Kulturpolitik der Machthaber gefesselt und geknebelt werden. Diese Vorstellung ist kein guter Ausgangspunkt für diesen Kongress, der sich mit der Rolle der Kulturpolitiker und der Kunstschaffenden – an erster Stelle mit der der Künstler, dann erst mit der der Vermittler – befassen soll.

Aber eine Auseinandersetzung mit dem klassisch tradierten Prometheus-Motiv hilft vielleicht, denn nach meinem Gefühl herrscht auf dem kulturpolitischen Feld schon bei der Analyse eine geradezu babylonische Sprachverwirrung. Das fängt mit den Worten Kunst und Kulturpolitik an. Eigentlich ist jede Form von Kunst Kultur. Es sind zu diesem Thema ganze Bibliotheken von Bourdieu und Deleuze und anderen Intellektuellen geschrieben worden. Es gibt dazu auch ausgezeichnete Publikationen zur Vorbereitung dieses Kongresses. Und trotzdem haben wir Verständigungsschwierigkeiten. Ein Grund hierfür mag im fehlenden Kontakt zwischen der Akademischen Anstalt einerseits und der Politik und den Künstlern andererseits liegen.

Ich möchte Ihnen deshalb zunächst mein Bild von Prometheus vorstellen. Es entspricht nicht der angesprochenen klassischen Inszenierung. Ich orientiere mich vielmehr an der Hauptfigur aus dem wunderbaren Roman »Rayuela« von Julio Cortázar. Die Geschichte endet damit, dass sich der Mann aus purer

Angst in sein Zimmer einschließt. Er weiß nicht mehr weiter. Er spinnt sich sozusagen ein, er fesselt sich selbst, um sich von der Welt abzuschließen. Von diesem Bild aus möchte ich einige Punkte analysieren. Ich kann Ihnen da-

mit keine neuen Antworten geben. Ich möchte vielmehr versuchen, die Fragen noch einmal so genau wie möglich zu formulieren – und dabei, Inhalte, Vermittlung und Politik vernetzen.

## Der klassische Kanon

Beginnen wir mit dem Begriff der Kunst mit großem K oder anders ausgedrückt: mit dem klassischen Kanon. Unsere Museen und Kulturinstitute stützen sich auf ihn und sehen ihre Aufgabe darin, das so genannte kulturelle Erbe, also die im Kanon zusammengefassten Normen und Wertvorstellungen, zu pflegen und für die Nachkommenschaft zu bewahren. Über diesen Ansatz möchte ich nachdenken.

André Malraux, der als Künstler auch einer der wichtigen europäischen Kulturpolitiker gewesen ist, hat dazu einen richtungsweisenden Satz geschrieben. Nach seiner Auffassung ist das kulturelle Erbe nicht eine Sammlung von Kunstwerken, die wir *pflegen und verehren* sollten. Es ist vielmehr die Sammlung von allen Kunstwerken, die uns *helfen zu leben*. Auf den ersten Blick ist das eine ziemlich utilitaristische Aussage. Man könnte den Sachverhalt wahrscheinlich auch raffinierter umschreiben, aber ich halte die Definition für einen sehr guten Ausgangspunkt: Mit ihr gelangen wir von einer statischen zu einer dynamischen Auffassung des klassischen Kanons. Und das führt sofort zu zwei weiteren Erkenntnissen. Erstens: Weil das kulturelle Erbe dynamisch ist, kann es sich jeden Tag ändern. Und zweitens: Es wird sich immer wieder unseren neuen – soziologischen und politischen – Verhältnissen und Bedürfnissen anpassen.

Deshalb ist es auch richtig und – durch die dynamische Orientierung – auch möglich, etwa bestimmte Bilder nicht ins Museum zu hängen, sondern ins Depot zu stellen, und diese vielleicht später wieder hervorzuholen. Oder: Warum soll man beispielsweise unbedingt eine Oper von Meyerbeer spielen oder die Bohème von Puccini? Meine Antwort darauf: Es gibt jeden Tag einen neuen Hollywood-Film, der das Thema der Bohème behandelt, der zeigt, wie Studenten ohne Geld leben müssen und krank werden. Alles in allem eine absolute Schnulze, eine sentimentale Geschichte. Sollen wir dafür staatliche Subventio-

Gerard Mortier, künstlerischer Leiter der Ruhr-Triennale, hielt den Eröffnungsvortrag in der Friedrich Ebert Stiftung



nen nutzen, wenn so etwas auf privater Basis sehr viel besser und viel moderner gestaltet wird?

Ein weiterer Begriff, über den wir in diesem Zusammenhang neu nachdenken müssen, ist jener der Tradition. Tradition darf man nicht wie eine Reliquie verehren. Was passiert denn, wenn man sie aus ihrem Glasbehälter nimmt? Sie zerfällt zu Staub. Peter Sellars hat einmal formuliert: Mit der Tradition muss man umgehen wie mit einem Stück Brot, das gebrochen werden muss. Mit diesem Bild greift er natürlich auf eine Ikone des klassischen Kanons zurück, aber er interpretiert sie als dynamisches Element neu. Das ist entscheidend. Nehmen wir die immer wieder geführte Diskussion über den Gegensatz von sogenannten »zeitgemäßen« und »werk-treuen« Inszenierungen. Ich frage mich immer wieder, was mit dieser Unterscheidung wohl gemeint ist. Für mich gibt es diesen Unterschied nicht. Tradition muss man dauernd aufbrechen, um sie für die Zukunft nutzbar machen zu können.

Das führt uns zum nächsten Aspekt, der mit dem klassischen Kanon und seiner Tradition zusammenhängt: zum Nachdenken über die Vergangenheit. Die Vergangenheit spielt in diesem kulturellen Verständnis eine zentrale Rolle. Das erklärt, warum wir im heutigen Kulturleben permanent zwischen »Museum« und »Museum für moderne Kunst« oder einer »Konzertreihe« und einer »Konzertreihe für zeitgenössische Musik« oder ganz allgemein auch zwischen Modernem und Klassischem unterscheiden. Warum eigentlich? Für mich ist Kunst immer zeitgemäß – das gilt für Mozart genauso wie für Keyboards.

Ich komme zu einem weiteren Punkt, der zwar mit Vergangenheit zu tun hat, aber ganz und gar gegenwärtig ist. Vielleicht renne ich hier offene Türen ein. Vielleicht teilen Sie meine Auffassung, dass wir unsere Geschichte selbst kreieren, wenn wir über Gedächtnis, Geschichte und Kunst sprechen. Die Kunst – und das ist wichtig – wird im Rahmen des angesprochenen Kanons ein Mittel des Erinnerens.

Nehmen wir ein Beispiel aus dem Theater, damit es nicht zu abstrakt wird. Wir können den »Don Carlos« historisch sehen, wir können ihn sehen, wie Schiller ihn in seinem Sturm-und-Drang-Drama beschrieben oder wie Verdi ihn interpretiert hat. Der Unterschied ist groß, auch weil Verdi riesigen Mut hatte. Wie wir wissen, stand Verdi in Opposition zu Pius IX. und hat daher die Inquisition und die Auseinandersetzung zwischen Macht, Kirche und Staat ins Zentrum seiner Oper gestellt. Wir sehen: immer verschiedene Bilder zu der angeblich gleichen Geschichte.

Die Geschichte ist für uns eigentlich eine Ansammlung von Bildern, wie Rudolf Stein beschrieben hat. Und der Blick auf diese Geschichts-Bilder ändert sich im Laufe der Zeit. Kurz: Wenn wir über

den klassischen Kanon reden, müssen wir auch dieser Differenzierung in der Geschichte Rechnung tragen. Wir müssen sehr vorsichtig sein, wenn wir sagen, die Kunst soll das Gedächtnis unserer Geschichte kultivieren. Das Gedächtnis ändert sich immer wieder ebenso wie das Bild der Geschichte.

Dabei könnte die Kunst auch falsch benutzt werden. Meinem Eindruck nach sind viele Kulturinstitute und viele Festspiele zur Zeit wie Friedhöfe. Dort setzt man jedes Jahr einen Blumenstrauß auf ein altes Grab – das ist natürlich die einfachste Methode um Festspiele zu planen.

Ein anderes Beispiel für eine falsch verstandene Vorstellung von Geschichte und Gedächtnis ist die klassische Musik. All diese Gedenk- und Jubiläumsjahre – alles dauernd

*in Memoriam*. Was geschieht im so genannten Bach-Jahr mit Johann Sebastian Bach so Besonderes? Erinnern wir uns nur dann an Bach? Und dann die Gesamtaufnahmen! Wir haben in diesem Jahr ich-weiss-nicht wie viele Aufnahmen des »gesamten Johann Sebastian Bach« bekommen. In der Literatur mag das angehen, in der Musik ist das absolut tödlich. Ich kenne viele Dirigenten, die sagen: »Jetzt haben wir das abgehakt.« Als ob man Bach in zwanzig Jahren nicht noch einmal neu interpretieren kann.

Solche »Gesamtausgaben« gehen auch zu Lasten des Einzelwerks. Die *Matthäuspassion* – um wieder ein Beispiel nennen – verliert dadurch völlig den kulturellen und soziologischen Kontext ihrer Entstehungsgeschichte. Sie hat mit anderen Werken von Bach nicht direkt etwas zu tun, aber viel mit Werken zeitgenössischer Komponisten und der persönlichen Situation Bachs zu dieser Zeit. Überhaupt: Wenn wir in unserer heutigen Gesellschaft über Passion im Allgemeinen und die *Matthäuspassion* im Besonderen reden möchten, müssen wir uns doch auch fragen: Gibt es die Passion als kulturellen Begriff in anderen Kulturen? Und wenn ja, wie gibt es ihn und wie gehen wir damit um? Und wenn wir in unserer westlichen Kultur bleiben, welche verschiedenartigen Interpretationen gibt es hier?

Mir geht es übrigens bei den integralen Malereiausstellungen ähnlich. Ich finde nichts so langweilig wie eine ganzes Museum mit Werken beispielsweise nur von Rembrandt. Ich möchte nicht immer nur die großen Sammlungen sehen. Sondern vielleicht auch das »Clair obscure« von Rembrandt und Latour. Man könnte auch das Portrait von Rembrandt den Selbstportraits von anderen Malern gegenüberstellen, um Technik und Aussage zu vergleichen – das wäre interessant; immer diese Gesamtaufnahmen,

Meinem Eindruck nach sind viele Kulturinstitute und viele Festspiele zur Zeit wie Friedhöfe. Dort setzt man jedes Jahr einen Blumenstrauß auf ein altes Grab – das ist natürlich die einfachste Methode um Festspiele zu planen.

Gesamtausgaben, Gesamtausstellungen. Der Grund hierfür liegt in einem falsch verstandenen Gedächtnis und einer falsch verstandenen Geschichte.

Ich komme damit zu einer ersten Konklusion, wobei ich betonen möchte, dass alles, was ich hier vortrage, sehr subjektiv ist. Also: Wir stellen immer wieder fest, dass dem klassischen Kanon die Aktualität fehlt. Deshalb sollten wir ihn genau überprüfen, um zu verhindern, dass die Tradition als Reliquie behandelt wird. Nur so kann sie Mittel zum Aufbruch werden. Die Geschichte schreitet nicht einfach linear fort, sie kann von unterschiedlichen Standpunkten ausgeleuchtet werden. Wir müssen Gedächtnis und Geschichte als perspektivische Entwicklung sehen.

Der falsch verstandene, der statische Kanon hat in der Vergangenheit dazu geführt, dass sich sowohl im soziokulturellen Bereich als auch im geografisch kulturellen Bereich unterschiedliche Wertungen und

Machtsituationen ausbilden konnten. Ich meine damit Verhältnisse, gegen die sich Marx gewandt hat und die beispielsweise in China letztlich zur Roten Armee und zur Revolution geführt haben. Und so etwas kann wieder passieren – von Links wie von Rechts. Ich spüre das zurzeit sehr deutlich.

Geografisch kulturell hat sich die Macht der westlichen Zivilisation deutlich etabliert. Erst jetzt lernen wir, dieses Verhältnis ganz neu zu sehen.

Edward Said zeigt uns mit seinem Buch über die »Orientalismen« die Zusammenhänge auf. Es geht um die Einbeziehung von Künstlern und künstlerisch denkenden Leuten aus anderen Kulturen. Es geht darum, andere Kulturen nicht aus unserer westlichen Suprematie heraus wahrzunehmen, sondern aus deren kulturellen Verständnis. Hier müssen wir uns auch über unsere eigene Kultur neue Gedanken machen. Eine Anekdote dazu: Ein Freund kam unlängst zurück aus Kairo, wo er den *Don Giovanni* gesehen hatte. Nachdem auch der arabische *Don Giovanni* zur Hölle fahren musste, fragten ihn seine arabischen Freunde: »What's the problem?«

### Vermittlung und neue Öffentlichkeiten

Ich habe über die notwendige Dynamisierung des klassischen Kanons gesprochen. Jetzt komme ich zum zweiten Teil meiner Auseinandersetzung und versuche mich an Fragen der Vermittlung. In den Einführungstexten zum Kongress ist viel von der

sich ändernden Gesellschaft die Rede. Wir leben in der Tat in faszinierenden und schwierigen Zeiten des Wandels und der Veränderung, in einer für meine Begriffe für jeden kreativen Menschen unglaublichen Zeit. Ich sage Ihnen damit nichts Neues und will deshalb auch nicht weiter über das Ende der Gutenberg-Galaxy, über elektronisches Geld usw. reden. Aber es gibt Elemente, denen wir in unserer Diskussion gezielt Rechnung tragen müssen.

Das erste ist der Verfall des öffentlichen Raums. Dies geschieht auf verschiedenen Ebenen. Da ist zunächst die »Tyrannei der Intimität«, wie ein Buch von Richard Sennett betitelt ist, das sich mit diesem Phänomen befasst und sicherlich jedem bekannt ist, der sich mit Kultur beschäftigt. An Politik interessiert heute zunehmend die private Sphäre, die beginnt, das öffentliche Leben zu dominieren. Wenn man bestimmte Sendungen im Fernsehen sieht, wird man geradezu verführt, durchs Schlüsselloch zu gucken. Die Farbe der Krawatte ist wichtiger als das, was die Politiker sagen. Und die Politiker wissen das.

Das hat natürlich weitreichende Folgen für den öffentlichen Raum, und weil Kunst öffentlicher Raum ist, trifft es auch sie. In Österreich meint beispielsweise eine der Regierungsparteien unwidersprochen, Kunst sei Privatsache. Dabei wird jedes Werk ja erst zum Kunstwerk, sobald es in die Öffentlichkeit gelangt. Die Öffentlichkeit selbst ist Teil des Kunstwerks.

Da ist weiter die Segmentierung des öffentlichen Raumes. Er geht daran zugrunde. Bestimmte soziale Gruppen sehen wir nicht mehr – wie früher – an bestimmten öffentlichen Plätzen, ob das nun der Marktplatz, die Kirche oder ein Theater ist. Die Öffentlichkeit zerfällt, die daraus resultierende Privatisierung können wir vor allem in den Vorstädten wahrnehmen. Außerdem tut hier der Konsum ein Übriges: Der erfolgreichste »öffentliche« Raum ist derzeit die Shoppingmall. Sie differenziert und segmentiert das Publikum auf ihre Weise: Es gibt die Kinderabteilung, die Männerabteilung, die Frauenabteilung, die Abteilung für die älteren Herrschaften und die Abteilung für die Jugendkultur.

Sie wissen, in vielen großen Städten baut man zuerst die Shoppingmall und dann das Theater, allerdings kann auch beides unter einem Dach untergebracht werden. Das schönste Beispiel ist Amsterdam, wo Shoppingmall, Rathaus und Theater in einem Gebäude untergebracht sind, aber vielleicht ist das auch kein schlechter Ausgangspunkt.

Schließlich gibt es noch einen ganz neuen öffentlichen Raum. Er ist virtuell und existiert zum ersten Mal in der Menschheitsgeschichte, ein öffentlicher Raum, der physisch nicht wahrnehmbar ist. Wir wissen das alles, aber wie werden wir mit diesen neuen Formen des öffentlichen Raums und seiner Differenzierung umgehen? Die Antwort ist von ent-

Eines der größten Probleme ist, dass in den letzten 150 Jahren sehr viel Geld in Gebäude investiert wurde, die auf den oben angesprochenen klassischen Kanon ausgerichtet sind. Das architektonische Grundkonzept für kulturelle Institutionen hat sich dabei im Laufe ihrer Entwicklung überhaupt nicht verändert – und damit auch nicht die architektonischen Vorgaben für die Vermittlung.

scheidender Bedeutung, weil Kunst sich normalerweise im öffentlichen Raum abspielt.

Das zweite Element, über das wir im Zusammenhang der sich verändernden Gesellschaft sprechen müssen, fällt unter Begriffe wie Globalisierung und Migration. Betroffen sind vor allem die Großstädte. Sie kennen diese Problematik. Ich spreche von Migration, ohne diesen Begriff lange zu strapazieren. Lieber Migration als Immigration, weil Migration die Vermischung der gesamten Landschaft und Globalisierung bedeutet.

Wir machen einen großen Fehler, wenn wir glauben, dass Globalisierung nur Ökonomie und Politik betrifft. Sie betrifft genauso Kunst und Kultur. Derzeit können Sie zum Beispiel überall auf der Welt die Beethoven-Symphonien mit Herrn Harnoncourt erleben. Man kann Orchester mit demselben Dirigenten und in bester Qualität von Tokio bis Seoul, über Washington und Paris bis nach Berlin buchen.

Die kulturelle Globalisierung und die Migration führen auch dazu, dass der klassische Kanon hierzulande und überhaupt neu zusammengestellt wird. Aufgrund der globalen Entwicklung gehen wir auf die Suche nach dem, was uns eigen ist. Als Folge davon kommt es nach meiner Einschätzung zu einer Überbewertung der Folklore. Sie ist natürlich ein Element der Kunst, wird aber auf einmal als wichtiger Bestandteil unserer Kultur gesehen. Das entspricht der Überbewertung der Tradition – ganz im Sinn der Reliquie – und bleibt nicht ohne Einfluss auf den gesamten klassischen Kanon.

Die Globalisierung verändert auch die Marktbedingungen für Kunst und Kultur. Betrachten wir das – als weiteres Element – etwas genauer. Die Kunst wurde ab dem 18. Jahrhundert zur Ware. Sie war auf einmal öffentlich, sie gehörte nicht mehr nur zur privilegierten Klasse. Sie wurde im Zuge der demokratischen Revolution zu etwas, das zwar schon immer seinen Preis hatte, das sich aber jetzt jeder kaufen konnte. Das Verhältnis von Preis und Wert ist dabei nicht immer eindeutig. Es gibt grundsätzlich zwei Arten, wie man mit Kunst als Ware, die einen Preis hat, umgehen kann. Man kann über staatliche Subventionen die Vermittlung der Kunst an ein größeres Publikum sicherstellen oder man überlässt das Privatinitiativen. Das erstere ist in

Europa, das letztere in Amerika der Fall. Beim Vergleich beider Systeme herrscht wiederum größte Begriffsverwirrung. Einmal abgesehen von bestimmten Steuergesetzen, geht es doch um zwei unterschiedliche Systeme.

Dass Kunst in Amerika von staatlicher Seite so wenig gefördert wird, ist zunächst historisch begründet. Für die mächtigen Puritaner galt Kunst als etwas, das mit Sünde behaftet war. Und wenn man denn schon sündigen wollte, dann doch bitte privat. Das war übrigens auch der Grund, warum die Theater in London im Westend konzentriert wurden. So einfach ist das.

Natürlich könnte man sich auch hier dazu entscheiden, die Kunst völlig auf privatwirtschaftlicher Basis zu organisieren. Allerdings hätte das Folgen, u.a. die, dass man von Kunst immer mehr den Aspekt Unterhaltung verlangen würde. Nun wissen wir, dass gute Kunst immer Unterhaltung ist. Unterhaltung ist ein Element der Kunst. Aber in einer Konsumgesellschaft verlangt man von der Kunst eine in erster Linie auf Unterhaltung angelegte Wirkung. Wenn man zudem Kunst mit Konsum gleichsetzt, vergisst man leicht, dass Kunst etwas ist, das erobert werden muss.

Denken wir nur daran, wie schwierig es ist, über zeitgenössische Kunst zu diskutieren. Warum wird das als so schwierig empfunden? Ich sage dann immer: »Sie spielen doch Golf. Bis Sie gelernt haben, diesen kleinen Ball in das Loch zu bekommen, dauert es. Das finden Sie normal. Aber einmal eine kleine Anstrengung in Kauf zu nehmen, um ein schönes Gedicht zu lesen, das ist zu viel.« Die Anstrengung, die aufgebracht werden muss, um sich Kunst zu erobern, ist für mich ein absolut essentielles Element der Kunst. Kunst ist eben nicht gleich Konsum. Das muss bei der Kunstvermittlung unbedingt beachtet werden, sonst wird es gefährlich.

Ein anderes Phänomen, mit dem wir rechnen müssen, ist die Tatsache, dass es in unserer Konsumgesellschaft nichts mehr gibt, was nicht sofort ko-

Wenn die Architektur von kulturellen Institutionen den Eindruck eines Tempels vermittelt, wirft das für die Kulturvermittlung wichtige Fragen auf. In einer Zeit, in der man nicht mehr in Tempel gehen will, ist der Umgang mit solchen Architekturen sehr schwierig.



Die koreanische Percussion *Chon Dung Sori* war Teil des Kulturprogramms

piert, umgebogen und instrumentalisiert werden kann. Das gilt auch für Kunstwerke. Eklatantestes Beispiel dafür ist für mich die Bennetton-Werbung, die ja jetzt Gott sei Dank beendet wurde. Wenn Aids-Patienten oder Krebsgeschädigte als Material für eine Werbekampagne benutzt werden, geht das sehr weit. Wir sprechen ja gerne von Dekadenz, wenn jemand nackt auf der Bühne steht. Aber auf die Bennetton-Werbung trifft dieses Urteil doch wohl eher zu.

### Inhalte, Vermittlung, Architektur ...

Kommen wir jetzt zu Fragen der Vermittlung und der Politik. Das wird natürlich schwierig, und die Analyse ist bestimmt leichter als das Formulieren von praktischen Schlussfolgerungen. Ich konzentriere mich auf zwei Aspekte. Einmal möchte ich einige Anmerkungen zur Architektur von Kulturinstitutionen machen und mich dann kurz mit dem künstlerischen Inhalt als solchem befassen.

Zunächst also die Architektur. Eines der größten Probleme ist, dass in den letzten 150 Jahren sehr viel Geld in Gebäude investiert wurde, die auf den oben angesprochenen klassischen Kanon ausgerichtet sind. Das architektonische Grundkonzept für kulturelle Institutionen hat sich dabei im Laufe ihrer Entwicklung überhaupt nicht verändert – und damit auch nicht die architektonischen Vorgaben für die Vermittlung. Das war übrigens auch ein Grund für mich, ins Ruhrgebiet zu gehen. Ich wollte eben nicht in einer dieser vorgefertigten Architekturen arbeiten. Wenn die Architektur von kulturellen Institutionen

Ich sehe Diskussionsbedarf bei der Frage, ob in Zukunft weiter der größte Teil der Subventionen in die fest etablierten Institutionen fließen soll. Eine sinnvolle Alternative ist die stärkere Berücksichtigung von freien Initiativen und Künstlergruppen, die zu keiner Institution gehören.

den Eindruck eines Tempels vermittelt, wirft das für die Kulturvermittlung wichtige Fragen auf. In einer Zeit, in der man nicht mehr in Tempel gehen will, ist der Umgang mit solchen Architekturen sehr schwierig.

Um wieder ein Beispiel zu nennen: Für einen Konzertsaal gibt es eigentlich nur zwei große Beispiele, die auch hier in Berlin zu sehen sind. Da ist zum einen Friedrich Schinkel, der als erster einen großen Konzertsaal auf Basis der Basilika gebaut hat. Das Konzept war ein voller Erfolg und zog in ganz Europa zahlreiche Nachfolgeprojekte nach sich. Die schönsten befinden sich in Liverpool und Wien – dort der Konzertbau des Musikvereins. Das Grund-

Wir stellen immer wieder fest, dass dem klassischen Kanon die Aktualität fehlt. Deshalb sollten wir ihn genau überprüfen, um zu verhindern, dass die Tradition als Reliquie behandelt wird. Nur so kann sie Mittel zum Aufbruch werden.

prinzip von Schinkel wurde dann von Scharoun mit der Berliner Philharmonie weiterentwickelt.

Für mich ist bei der Theater- wie der Museumsarchitektur ein Aspekt sehr wichtig. Ich meine das Labyrinthische, das alle öffentlichen Räume betrifft und nicht direkt etwas damit zu tun hat, wo die Performance stattfindet. Deshalb brauchen wir einen aufgeteilten öffentlichen Raum, in dem sich auch Leute bewegen können, die nicht Zuschauer sind. Also einen modularen Zuschauerraum mit einer kaleidoskopischen Sitzordnung. In der Schaubühne hat man teilweise so etwas versucht.

Ein Problem für die Kulturschaffenden ist, dass nicht immer neue Gebäude nach neuen Konzepten gebaut werden, die jenem Konzept eines dynamisierten Kanons entsprechen. Die Frage ist überhaupt, ob und wenn, wie die alten Architekturen in diese neuen Überlegungen einfließen können. Was kann Architektur überhaupt für Kunst sein? Es wird um den Versuch gehen, Räume zu öffnen.

Während die Architektur als solche einen gewissen Rahmen setzt, ist für die Zukunft natürlich die Kunst, der Inhalt als solcher, von besonderem Interesse. Die Inhalte unserer Kulturinstitutionen müssen vor dem Hintergrund der aktuellen Veränderungen, die ich oben angesprochen habe, neu überdacht werden. Das geschieht meines Erachtens noch viel zu wenig. Dabei sind vier Punkte von Wichtigkeit. Zunächst einmal die Perspektive der Interkulturalität. Ich benutze diesen Ausdruck bewusst in Opposition zum Begriff Multikulturalität. Interkulturalität stellt die Kulturen gleichwertig nebeneinander – mit Multikulturalität verbinde ich unseren westlichen Blick auf afrikanische Frauen aus dem Atlasgebirge, die auch einmal in die Philharmonie eingeladen werden dürfen, weil sie schön singen. Interkulturalität versucht dagegen, auch die westliche Kultur neu zu betrachten – durch und in der Konfrontation mit anderen Kulturen. Dabei muss man sehr vorsichtig vorgehen und sich vor der Exotik-Falle hüten. Dort hineinzutappen wäre das Schlimmste, was passieren kann. Als zweiter Punkt ist das Interdisziplinäre zu nennen. Es ist ganz wichtig festzustellen, dass die meisten Künstler heute wieder interdisziplinär denken. Das war eine Weile durch unsere Spezialisierung verloren gegangen. Dann das Prinzip der Aktualität. Damit ist nicht die Aufsplitterung in Aktuelles und Vergangenes gemeint. Die Vergangenheit kann aktueller sein als das, was heutzutage passiert. Aktualität als Haltung macht auch Schluss mit der dummen Aufteilung der Kultur in U und E. Das sind im Übrigen die missverständlichsten Ausdrücke, die

ich kenne. Als viertes Element gehört natürlich das Aufbrechen der Tradition dazu. Darüber habe ich bereits gesprochen.

### ... und Kunstpolitik

Die Kunstpolitik ist eigentlich nicht mein Geschäft. Deshalb möchte ich dazu auch nur wenig sagen. Aber eines ist klar: Die Zukunft der Kunstpolitik kann nur in der Zusammenarbeit zwischen Politik, Kunstvermittlern und Künstlern neu bestimmt werden. Das Thema ist komplex. Um es nur am Beispiel der Oper Berlin zu verdeutlichen – es geht nicht um Personalpolitik. Vielmehr sollten gerade inhaltliche Fragen zu dieser so unglaublich wichtigen strukturellen Reorganisation gestellt werden, wie z.B.: Ist Oper überhaupt noch eine Kunstform, für die wir so viel Geld ausgeben können? Wenn ja, wie vermitteln wir das? Was soll ein Opernhaus sein? Was tun wir mit allen Opernensembles?

Daneben gibt es zwei allgemeine Elemente für die Kunstpolitik, die mir persönlich sehr wichtig erscheinen. Das betrifft einmal die Frage der Neubewertung von Orchestergrößen und ihrer Zusammensetzung (und zu Neuüberlegungen bzgl. der Instrumente). Ich sehe auch nicht ein, warum man dabei nicht genauso ernsthaft über Änderungen diskutieren kann.

Zum zweiten sehe ich Diskussionsbedarf bei der Frage, ob in Zukunft weiter der größte Teil der Subventionen in die fest etablierten Institutionen fließen soll. Eine sinnvolle Alternative ist die stärkere Berücksichtigung von freien Initiativen und Künstlergruppen, die zu keiner Institution gehören. Aber ich möchte da keine Richtlinien geben. Und so komme ich zum Abschluss.

Ich möchte Ihnen nochmals nahe legen, über die Bedeutung und die Inhalte des klassischen Kanons zu diskutieren und ihn auf den Prüfstand zu stellen. Weiter sollten Sie fragen, welche Elemente unsere Kunst und Kultur aktuell und in der Zukunft beeinflussen.

Ich empfehle Ihnen, sich dabei nicht zu sehr in Definitionen zu verlieren. In Grunde ist die Definition egal – lieber keine babylonische Sprachfindung. Und lassen Sie die

Künstler zu Wort kommen, sie werden sowohl den Politikern wie den Vermittlern sagen, was sie falsch machen. Und daraus werden sich gemeinsam Vorschläge entwickeln lassen.

Mit Blick auf die Zukunft möchte ich mich abschließend an die wenden, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts am kreativsten waren. Die Künstler waren bis zum zweiten Weltkrieg unglaublich kreativ, aber sie wurden von den Physikern noch übertroffen. Im Bereich der Naturwissenschaft gab es in dieser Zeit eine der größten Evolutionen überhaupt. Zuvor waren wir eher durch das Denken von Isaac Newton geprägt. Alles war in einer festen Zeitschiene mit Vergangenheit und Zukunft fixiert, alles beruhte auf Schwerkraft und Mechanik, bis Einstein die Relativität von Zeit und Raum behauptete. Richard Wagner wurde in seinem *Parsifal* noch von Newton inspiriert. Heute wird die Kunst von der Chaostheorie beflügelt, wie einer unserer belgischen Nobelpreisträger wunderbar beschrieben hat.

Das heißt, dass Kosmos und Haus nicht unbedingt einander widersprechen, dass im Haus der Kosmos anwesend sein kann und im Kosmos unser

Die Zukunft der Kunstpolitik kann nur in der Zusammenarbeit zwischen Politik, Kunstvermittlern und Künstlern neu bestimmt werden.

Haus. Niemand hat das besser vorgestellt als der große Visionär Mozart. Seine Figuren Tamino und Tamina leben mit der Chaostheorie. Sie besagt, dass die Dinge im Fluss sind. Wenn ein Vogelschwarm von einem Baum aufflattert und sich dann wieder auf den Ästen und Zweigen niederlässt, meinen wir das gleiche Bild wie vorher zu sehen. Tatsächlich ist es ein völlig anderes. Ich glaube, diese Vorstellung kann inspirierend wirken. Sie weist darauf hin, dass Differenzierung und Dynamik für eine Kultur wichtig sind. Dass wir eigentlich nicht mehr zu einer kulturellen Ord-

nung gehören, in der wir sagen, was sein soll. Tatsächlich aber kann alles sein, was sein kann.



Berlin-Shanghai, Teil des Kulturprogrammss