

„Wenn es nichts mit uns zu tun hat, geht es uns auch nichts an“.

Webfehler in Schlingensiefs Operndorf Afrika

von Michael Schönhuth und Kerstin Eckstein

Ich regel‘ das von oben – von der Vision zur Umsetzung

Irgendwann standen sie alle einmal in gleißender Hitze auf dem rund 30 Kilometer östlich von Ouagadougou gelegenen Plateau, dort wo Schlingensiefs Traum von einem organisch wachsenden Operndorf Wirklichkeit werden soll. Ausländische Journalisten, geladene Gäste oder Individualreisende liefen zwischen Baugrube und dem wenigen Fertigen hin und her, stellten Fragen zur Gestaltwerdung der einzelnen Bauabschnitte und erlagen früher oder später dem Zauber des Ortes, der zweifelsohne ein schöner Platz und kein schlechter Opernhügel ist. Weit lässt es sich von hier aus blicken zwischen urwüchsigen Granitfelsen und Karité-Bäumen hindurch in die Ebene, wo gerade eine Rinderherde vorbeitrottet in Richtung einer Fulbe- Hirtensiedlung; ein Ensemble, das offensichtlich eine diffuse Afrikasehnsucht auf den Plan ruft; die Einträge ins Gästebuch des Operndorfes („alles ist grün, die Luft ist gut, die Kühe sind fett“), aber auch im Feuilleton der deutschen Medien, sie ähneln sich.

Christoph Schlingensief hinterlässt ein Projekt, für das er keinen fertigen Generalplan hatte, sondern eine Vision, die sich als Suche und kreativer Prozess darstellte und offen für Modifizierungen war. Kein Bayreuth sollte es sein, sondern „ein Gesamtkunstwerk, das afrikanische und europäische Kulturen verbindet und so zu einer Erneuerung der totgespielten Oper führt, [...] ein Ort der Transzendenz im Alltag, mit Bühne, Probebühnen und einer Schule, die neben dem normalen Unterricht zwanglos und spielerisch Musik und Videofilme anbietet, Krankenstation, Hotel, Kirche und Großküche sollen folgen“.¹ Grundsteinlegung war im Februar 2010. Sieben Monate danach hat sich der Spiritus Rector des Operndorfes von der weltlichen Bühne verabschiedet und zieht höchstens noch im Geiste an den Strippen (nach dem Motto: „ich regel‘ das von oben“ – so Anita Blasberg in einer Zeitkolumne vom 20.4. 2011). Seine Erben sind gezwungen, profaner zu agieren. Sie müssen nicht nur das durch zahlreiche private Groß- und Kleinspenden angewachsene Stiftungskapital von ca. 1 Mio. Euro satzungsgemäß verausgaben, sondern auch seine Vision kongenial umsetzen.

Das materielle und das geistige Erbe

Wie geht das? Fürs erste, das Geldverwalten, hatte Schlingensief selbst schon einen Plan, mit dem auch die aktuelle Festspielhaus-GmbH-Seite um Spendengelder wirbt: „Ich will mal endlich Geld geben, ohne dass ich was dafür bekomme... Hören wir mal auf mit der Förderung, von der wir uns was versprechen. Wir lassen das mal sein. Wir schicken das Geld

¹ <http://www.festspielhaus-afrika.com/weblog/?p=1262> (Aufruf: 4.6. 2010)“ (Schlingensief im Interview am 12. Juni 2009; vgl. <http://www.festspielhaus-afrika.com/weblog/?p=322>).

da runter, und zwar in dem Sinne, dass wir sagen. Macht damit, was Ihr wollt.“ Mit der Frage, wer „die“ sind, die hier mit „unserem“ Geld ungebunden kreativ werden sollen, muss sich Schlingensiefel nicht mehr beschäftigen.

Fürs zweite, das geistige Erbe, hat seine Witwe Aino Laberenz nach dem Tod ihres Partners und der Übernahme der Geschäftsführung unter den Blicken einer kritischen Medienöffentlichkeit das einzig Richtige getan: Sie hat das Projekt zu ihrem eigenen gemacht. „Soziale Skulptur“ nennt sie es in Anlehnung an Beuys erweiterten und viel zitierten Kunstbegriff „Jeder Mensch ist ein Künstler“. Sie nimmt damit Schlingensiefels Diktum auf, stellt aber noch prononcierter die Teilhabe aller am kreativ-gestalterischen Prozess zum Wohl der Gemeinschaft in Aussicht. Wer aber ist „aller“?

Beteiligungsmodelle

Der im März 2011 im Anschluss an das Filmfestival FESPACO in Ouagadougou vom Goethe-Institut initiierte Auftakt der Reihe „Dorfgespräche“ hätte darauf erste Antworten geben können. Doch so fremd der Beuysche Diskurs in Burkina ist, so irritierend mochten auf das lokale Publikum auch die als Experten geladenen Gäste wirken. Hinter den Kulissen wurde dem Vernehmen nach kontrovers und offen diskutiert. Auf dem öffentlichen Podium hätte man sich neben Aino Laberenz auch direkte Anrainer des Operndorfes, Vertreter der äußerst vielfältigen lokalen Kulturszene oder der Schulpolitik gewünscht. Es saßen dort vor allem international renommierte Kuratoren und Kunstverständige, die zu Schlingensiefel wohl, zum Operndorf oder der Region selbst jedoch eher wenige Berührungspunkte hatten. Einzige Burkinabé im öffentlichen Teil war die ohnehin schon in das Projekt involvierte und für Intolleranza II gecastete Komikerin Isabelle Tassebedo.

Auch in Venedig, Austragungsort der zweiten öffentlichen Dorfgespräche anlässlich der Eröffnung des Deutschen Pavillons mit Schlingensiefels Werk, blieb man mit Susanne Gaensheimer (Frankfurt), Chris Dercon (London), Francis Kéré (Berlin) und Simon Njami (Africa Remix, Paris) als geladene Experten eher unter sich – wobei das Inklusionskriterium selbstredend nicht Hautfarbe (schwarz-weiß) oder Weltgegend (Europa - Afrika) waren. Der künstlerische Diskurs ist schon längst global, und er wird durchaus auf Augenhöhe geführt. Das Goethe-Institut verfolgt in seiner Afrikapolitik eine begrüßenswerte Süd-Süd-Strategie, in der der Norden vor allem als Moderator und Ressourcengeber agiert. Dieser Logik folgen auch die Dorfgespräche.

Zu wenig beteiligt an diesem Dorfgespräch sind bisher allerdings noch die lokalen Akteure, darunter die vielstimmige, aber äußerst vitale lokale Kulturszene Ouagadougous, die Bewohner der betroffenen Dörfer, die ortsansässige Jugend. Damit fehlen ausgerechnet diejenigen, die das Projekt Operndorf zukünftig mit Leben erfüllen sollen. So wundert es nicht, dass Schlingensiefels Traum in Burkina bisher kaum wahrgenommen wird. Die der Frankophonie verbundene Presse zollt dem Projekt wenig Beachtung, der Landsmann Kéré ist vor Ort weitaus weniger bekannt, als sich vermuten ließe, zahlreiche lokale Kunst- und Kultureinrichtungen haben mit knappen Budgets und drohenden Schließungen zu kämpfen

und selbst diejenigen, die über elektronische Medien und regelmäßigen Strom verfügen, finden auf dem seit kurzem auch französisch lesbaren Internetauftritt der Festspielhaus GmbH wenig lokal verwertbare Informationen, denn schließlich benötigt hier niemand eine landeskundliche Einführung („Découvrir le Burkina Faso“) oder eine ausführliche Vita der Macher. Dialog auf Augenhöhe geht anders.

Webfehler

„Er sprach von Intransparenz und meinte Authentizität. Seine Kunst kreierte damit immer mehr Schnittstellen nach außen, was zwangsläufig Menschen zur Interaktion einlud.“ So beschrieb Elisabeth Schweeger kürzlich ihren persönlichen Blick auf Christoph Schlingensief in der Publikation zum Deutschen Pavillon 2011. Auch wir trafen kaum jemanden, der oder die nach einer Begegnung mit ihm nicht von seiner Lebendigkeit, seiner Authentizität fasziniert, und von seiner fast kindlichen Freude an dem Projekt bewegt oder angesteckt worden war. Mit seiner Energie, Ausstrahlung und Überzeugungskraft wurde das Projekt in der burkinischen Trockensavanne überhaupt erst realisierbar. Jetzt, wo die Lichtgestalt verschwunden ist, und die Vision heruntergebrochen werden muss, drängen banalere Fragen nach Tragfähigkeit, Durchführbarkeit, Anpassbarkeit, Anschlussfähigkeit und Nachhaltigkeit und damit auch die Frage nach Eigentümerschaft, der „Ownership“ dieses Projektes, in den Vordergrund. Aus dem einmaligen künstlerischen Opernprojekt mit Leitfigur, ist jetzt erst einmal ein (nicht) ganz normales Dorf-/Regionalentwicklungsprojekt mit Kulturbezug geworden. Damit einher geht auch das Risiko von Webfehlern, von denen wir hier ein paar mögliche aufgreifen wollen.

Ein ambivalentes Afrikabild

Am nachhaltigsten aber wirkt vielleicht Schlingensiefs ambivalentes Afrikabild in den Köpfen der Beteiligten. In einer Mischung aus Selbstanklage, Ironie und Überspitzung versuchte er sich künstlerisch aus „neokolonialer“ Umklammerung zu lösen, erlag ihr gleichwohl immer wieder, in der Sehnsucht, durch die Reinheit und Ursprünglichkeit Afrikas irgendwie geläutert, geheilt und künstlerisch befruchtet zu werden. Seine Aufforderung, sich von Afrika helfen zu lassen, ist honorig, aber sie entkommt dem „Hilfediskurs“ letztlich nicht, auch wenn er die Vorzeichen umkehrt.

Im Schluchzen des weißen Mannes (Pascal Bruckner) gehen die gegenwärtigen Entwicklungen in Afrika unter: hegemoniale Wirtschaftsinteressen der (nichtwestlichen) BRIC-Staaten, das Problem von Gewaltmärkten und „failed states“, Steuervermeidung und Kapitalflucht, die fatale Wirkung internationaler Handelsabkommen und Strukturanpassungsprogramme, der Schutz geistiger Eigentumsrechte, die Herstellung von Rechtssicherheit und die Durchsetzung von Menschenrechten. Es gibt auch demokratische Erfolgsgeschichten, wie jetzt in Nordafrika, wirtschaftliche wie in Südafrika, oder lang andauernder relativer „Friedenswohlstand“ in ökonomisch arm gerechneten Ländern wie Burkina Faso. Das Afrikabild stellt sich weitaus differenzierter dar, als es der Schlingensiefsche neokoloniale Scherenschnitt suggeriert. Die von Schlingensief gezeigte klassische

Entwicklungshilfe mit ihrem Helfersyndrom ist heute vorzugsweise auf wohlmeinende Privatinitiativen beschränkt. Die schlagen auch in Burkina Faso regelmäßig auf, in dem festen Willen, mit selbst gesammelten Spendengeldern Schulen zu bauen, und damit den Kindern Bildung und dem Land Entwicklung zu verschaffen. In Burkina gibt es insgesamt sicher zu wenige Schulen und vor allem auf dem Land auch teils zu weite Wege. Aber es gibt ein insgesamt funktionierendes Schulsystem und vorhandene Curricula, mit denen sich Initiativen, wollen Sie nicht nur Eliten bedienen, koordinieren müssen. , Auch nimmt die Zahl der Universitätsabschlüsse zu. Das Problem ist heute eher, dass erworbene Bildungstitel keine Anstellung mehr garantieren, weil dafür zu wenige Arbeitsplätze zur Verfügung stehen. Zugang zu Bildung bedeutet nicht automatisch „Entwicklung“, wenn der Arbeitsmarkt dafür fehlt.

Ein cleverer Schlingensief

Der clevere Schlingensief blieb künstlerisch nicht bei der Geißelung dieses Hilfstopos stehen, sein (durchaus auch junges) Publikum mitunter schon. Sie brauchen sich nur die Diskussionen am Rande seiner Aufführungen von Intolleranza II anzuhören. Auch die Festspielhaus GmbH scheint nicht frei von solchen Chiffren. Oder wie sind folgende Botschaften – vor dem dezenten Hintergrund glücklicher Kindergesichter – auf der Website des Festspielhauses zu interpretieren: „Für Kunst spenden und damit helfen. HELFEN SIE! SPENDEN SIE! Am besten noch heute, damit sich das OPERNDORF AFRIKA schnell weiter entwickelt! Sie geben keine Almosen, sondern investieren in Bildung und Kultur. Das Operndorf wird Lebensbedingungen schaffen, durch die in einem der finanziell ärmsten Länder der Welt Ausbildung, Austausch und Kunstproduktion möglich werden“. Als gäbe es in Burkina Faso noch nichts davon! Schlingensiefsche Selbstironie können wir darin nicht erkennen; eine Reflexion darüber, wie derartige Slogans wohl in Burkina wirken, auch nicht.

Die Leistung, für Intolleranza II rund ein Dutzend einheimische Schauspieler gecastet zu haben, wäre noch höher einzuschätzen, wenn schon das Drehbuch in einer gemeinsamen Anstrengung mit burkinischen Partnern entwickelt worden wäre. So hätte man sich mit dem postkolonialen Erbe von zwei Seiten aus befassen können. Die Inszenierungen wären um einiges spannender, wenn sie nicht schon im zweiten Jahr vor ausverkauften Häusern in Brüssel, Wien, München, Berlin oder Amsterdam gespielt, sondern sich einer Rezeption vor einem – hoffentlich kritischen – burkinischem Publikum stellen würden.

Die Wahrheit ist der Schnittpunkt aller unabhängigen Lügen

Doch was könnte man tatsächlich „von Afrika lernen“; jenem Kontinent, der vielleicht der erprobteste im kreativen Umgang mit ungezählten Fremdeinflüssen und deren Transformierung in eigene, lokale Zusammenhänge ist? Auf unserer zehntägigen Reise im Januar 2011 haben wir, als mit Kultur- und Entwicklungsfragen beschäftigte, aber lokal nicht ausgewiesene Anthropologen, versucht, genau hinzusehen, zuzuhören und von den lokalen Akteuren informiert zu werden. „Hanging around professionally“ nennen das die

Eingeweihten. Wir haben Vertreter unterschiedlichster Interessengruppen kennengelernt und befragt, darunter die direkten Anrainer des Operndorfes, namentlich die Bewohner der Ortschaft Tamissi und ihren Erdherrn, kommunalpolitische Vertreter, Sozialwissenschaftler der Universität Ouagadougou, zahlreiche burkinische Kulturschaffende sowie europäische Vertreter verschiedener, in Ouagadougou ansässiger Institute, Organisationen und Journalisten. Herausgekommen sind ganz unterschiedliche Sichtweisen, aber auch wiederkehrende Einsichten und „Wahrheiten“, und von denen wollen wir hier erzählen; denn die Wahrheit ist bekannter Weise der Schnittpunkt aller unabhängigen Lügen.

Lokale Hoffnungen

Der Erdherr von Tamissi bezeichnete Schlingensief als Freund. Das Gelände des Operndorfes wurde von ihm nach traditionellem Bodenrecht übergeben und geweiht. Ebenso gab es Absprachen über den künftigen Mehrwert des Projektes für die Ortschaft Tamissi. Der Erdherr hofft weiter auf einen Zugang zu Strom und den Bau neuer Brunnen und bangt doch, ob mit Schlingensiefs Erben alte Verabredungen noch Gültigkeit haben. Wann kommt die in Aussicht gestellte direkte Verbindungsstraße „Operndorf – Tamissi“, ohne die eine schnelle Erreichbarkeit der geplanten Entbindungsstation, die für alle hier oberste Priorität hat, unmöglich ist? Und wie lassen sich Konflikte benachbarter und konkurrierender Dörfer um die begehrten Arbeitsplätze am Bau lösen, sollten doch ursprünglich vor allem Arbeitskräfte aus Tamissi (und nicht aus Laongo, dem Nachbardorf und fälschlicherweise Namensgeber des Projekts) berücksichtigt werden?

Nach langem Warten geht es nun endlich mit der Schule voran, die, wie die anderen geplanten sozialen Einrichtungen, für die unmittelbaren Anrainer zunächst einmal von Vorteil sein könnte. Doch wie gelingt es, künstlerische Schwerpunkte oder gar ganze Filmklassen in das ohnehin schon engmaschige, staatliche Curriculum zu integrieren? Wer darf die Schule künftig besuchen, und nach welchen Kriterien werden die Schüler ausgewählt, sollten Angebot und Nachfrage in keinem ausgewogenen Verhältnis stehen? Wer sucht die Schüler aus, wer die Lehrer und wie soll die Kontinuität des Lehrbetriebs über das erste Jahr hinaus (für das die vorhandenen Gelder ausreichen) gewährleistet werden?

Klassische Regionalentwickler sehen im Operndorf vor allem ein weiteres Plus für die Region. Neben dem nahen Tierpark des Präsidenten und dem vis à vis gelegenen Skulpturenpark von Laongo, der zweijährlich internationales Publikum zum Bildhauersymposium lädt und über den wohl schicksten Großparkplatz im ganzen Land verfügt, kommt vor allem dem geplanten Flughafenbauprojekt und den damit zu erwartenden infrastrukturellen Veränderungen eine besondere Bedeutung zu. Als zukünftiges Ensemble mit Festspielhausbetrieb, Restaurant und Gästehäusern weitergedacht, bestünde hier eine zusätzliche Perspektive auf Arbeitsplätze im Dienstleistungssektor. Doch wie nachhaltig sind die Entwicklung „Operndorf“ und die Finanzierung der Folgekosten tatsächlich zu planen, und was passiert, wenn sich der Festspielhausbetrieb nach einigen Jahren totgelaufen haben sollte, sich die Region aber auf diesen Sektor eingestellt, und dafür auch Veränderungen der bisherigen Lebensweise in Kauf genommen hat?

Der Begriff der Oper

Burkinische Sozialwissenschaftler und Kulturschaffende bringen - sofern sie vom Projekt überhaupt gehört haben - vor allem den Begriff der Oper ins Gespräch, der in Burkina keinerlei Tradition hat, und, wenn überhaupt, als eine Kunstform für das europäische Bildungsbürgertum wahrgenommen wird. Kulturveranstaltungen, die unter dem Verdacht stehen, gesellschaftlichen Eliten vorbehalten zu sein, finden in einem Land, dessen Bevölkerung sich immer noch stark den sozialistischen Ideen des 1987 ermordeten Thomas Sankaras verbunden fühlt, keine breite gesellschaftliche Zustimmung. So bleibt der Begriff der Oper vorerst nicht mehr als eine Worthülse, die wenig Assoziationen oder Anknüpfungspunkte an lokale Sehgewohnheiten zulässt; etwa dem äußerst verbreiteten „théâtre utile“, das alltagsrelevante Themen bitterkomisch umsetzt und der Figur des Spaßmachers eine zentrale Rolle zuweist („In Burkina geht man ins Theater, um zu lachen“). Dass sich auch vorbelastete Themen mit dem Element der Komik populär ans Publikum bringen lassen, zeigte an anderer Stelle die schweiz-burkinische Koproduktion „Afriopa – une clownerie coloniale“ (Kuckuck-Produktion Zürich und Le Carrefour internationale de Théâtre de Ouagadougou), eine Clowneske, die vom Zusammenprall Europas und Schwarzafrikas in Vergangenheit und Gegenwart erzählt und noch vor der Schweizer Uraufführung mit großen Erfolg zwanzig Mal in Burkina aufgeführt wurde.

Wie aber könnte in Sachen „Oper“ kulturelle Übersetzungsarbeit aussehen, traditionelle Erzählstoffe etwa für künftige Inszenierungen zugänglich gemacht werden, kurz, „Oper“ zu etwas werden, was auch lokal von Interesse ist? Wie könnte ein Dialog darüber angeschoben werden?

Standortfragen

In Burkina gibt es eine äußerst vitale, kreative und auch als Wirtschaftssektor verstandene Kunst- und Kulturszene. Dort macht man sich seit Jahren erfolgreich Gedanken darüber, wer ins Theater geht und wer nicht. Was es braucht, damit das Zahlen eines Eintrittspreises für Kulturveranstaltungen selbstverständlicher und neue Seherfahrungen interessant werden: Erfahrungen, die sich jenseits der stets eintrittsfreien, didaktisch motivierten Aufführungen von Hilfs- und Entwicklungsorganisationen abspielen. Darüber, wie man junge Menschen fürs Theater begeistert und Veranstaltungen auf den Weg bringt, bei denen sich lokales und internationales Publikum im Dialog begegnet. Exemplarisch aufgezeigt wurde dies bei den RÉCRÉÂTRALES 2010 unter Leitung des Theatermakers Etienne Minoungou, der gleich ein ganzes Stadtviertel in das international besuchte Festival einbezog. Dazu verlegte er die Aufführungen zahlreicher Stücke kurzerhand in die privaten Höfe der Nachbarschaft. Solche und ähnliche Veranstaltungen funktionieren in einer pulsierenden Großstadt. Weitaus schwieriger dürfte sich ihre Vermittlung in ländlichen Gegenden gestalten, womit wir zur Standortfrage des künftigen Festspielhauses kommen, die auch in Burkina Faso diskutiert wird.

Christoph Schlingensiefel hat das Operndorfprojekt als Gesamtkunstwerk verstanden, für das ein entsprechend besonderer Ort zu finden war. Er konnte diese Vision, denen, die mit ihm zu tun hatten authentisch vermitteln und in Burkina Faso trotz der fehlenden Sprachkompetenz Begeisterung stiften, selbst wenn letzte Zweifel blieben. Es war weniger sein Programm, als seine Persönlichkeit, die ansteckend wirkte. Wer aber begeistert weiterhin für diesen sehr speziellen Standort, der für das Gros der „Zielgruppe“ schlecht erreichbar wäre, wollte man auch die Ouagalais als Publikum einbeziehen. Wer würde für den Besuch einer Kulturveranstaltung die Fahrt über unbeleuchtete Landstraßen auf Burkinas Fortbewegungsmittel Nummer 1 den nur teils verkehrssicheren Motorrädern, Mopeds oder gar einem Fahrrad riskieren? Welche Möglichkeiten eines Updates der ursprünglichen Vision gäbe es? Ist ein Standortsplitting denkbar, bei dem soziale Einrichtungen, projektbezogene Veranstaltungen und Probesthübe am alten Standort blieben, der Festspielhausbetrieb aber in die Stadt verlegt würde? In Ouagadougou, so der Tipp eines Insiders, gibt es die seit Jahren verwaiste Nationalbibliothek, die unter Beteiligung eines ganzen Netzes an Kulturschaffenden nicht nur punktuell, sondern ganzjährig nutzbar wäre.

Aktionskunst und kulturelle Deutungsmuster

Gelingt es in nächster Zeit, eine breite Diskussion aus den Dorfgesprächen zu entwickeln, lokale Akteure auf allen Planungsebenen einzubeziehen und eine Struktur zu schaffen, die eine dauerhafte und engagierte Teilhabe gewährleistet, droht dem Projekt ein Kollateralschaden. Dieser ließe sich auch nicht durch einen noch so durchdachten konzeptionellen Überbau, schon gar nicht durch temporär stark begrenzte Aufenthalte der Initiatoren im Land und auch nicht durch neue finanzkräftige Unterstützer vermeiden, sondern bestenfalls hinaus schieben. Das jüngst angekündigte, und für die bisherigen Beteiligten durchaus überraschende Engagement des Bundesministeriums für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung (BMZ) im Schlingensiefel-Projekt, fügt den institutionellen Akteuren aus dem Norden einen weiteren hinzu. Leichter wird die Abstimmung dadurch sicherlich nicht.

Wir weisen auf einen letzten Webfehler hin: Die Chiffren und Anspielungen von Schlingensiefels politisierter Kunst bedienen sich aus dem Fundus heimischer kultureller Deutungsmuster. Von „Mein Filz, mein Fett, mein Hase“ über CHANCE 2000 und das Baden im Wolfgangsee bis zum („German“) Kettensägenmassaker und letztlich auch zur Verarbeitung neokolonialer Projektionen in Intolleranza II: Sie alle rekurren auf Chiffren des vertrauten deutschen bzw. europäischen soziopolitischen Umfeldes. Kunst transzendiert Kultur und Raum, aber nur in dem Maß, wie sie universelle menschliche Werte und Emotionen thematisiert. Je konkreter sie in ihren Anspielungen wird, desto milieuspezifischer wird sie auch bezüglich ihres Deutungsraums. Dabei kann dieses Milieu das der nach wie vor stark westlich kodierten Globalkunst sein. Es kann sich auch auf einen deutsch-europäischen bzw. burkinisch-afrikanischen Erfahrungsraum beziehen. Ein lohnendes Projekt wäre es, sich im Operndorf über das Kulturimmanente und Kulturtranszendente in der darstellenden Kunst

zu unterhalten, über notwendige Übersetzungen zu streiten und dazu gemeinsam zu inszenieren. Das würde auch Schlingensiefel auf seiner Wolke sicher gefallen.

Wenn es nichts mit uns zu tun hat, geht es uns auch nichts an

Mit Francis Kéré – auch er ein Visionär und zweifellos kongenialer Counterpart für die bauliche Umsetzung dieses Projektes und seine soziale Komponenten – hatte Schlingensiefel schon früh einen burkinischen Partner an seiner Seite. Doch Kéré lebt seit 20 Jahren in Berlin, ist lokal kaum vernetzt, man kennt ihn hier weit weniger als in Deutschland. Auch konnte er aufgrund seiner vielfältigen globalen Verpflichtungen nur wenig auf der Baustelle präsent sein. Bis heute finden sich lokale Partner unseres Wissens nur auf der Durchführungsebene. Weder in der Geschäftsführung noch im illustren Kreis der Festspielhausleitung finden sich bisher ausgewiesene Burkinakenner, geschweige denn lokale Vertreter.

Im Sinne des Querdenkers und Ausnahmemenschen Christoph Schlingensiefel sei am Schluss deshalb doch noch einmal auf Beuys verwiesen. Seiner Vorstellung von „sozialer Skulptur“ verschaffte er auf der documenta 5 mit der Installation eines „Informationsbüros für direkte Demokratie und Volksabstimmung“ Ausdruck und diskutierte dort 100 Tage zu gesellschaftlichen Gestaltungsfragen; denn, so einer unserer burkinischen Gesprächspartner zur Vision „Operndorf“: „Wenn es nichts mit uns zu tun hat, geht es uns auch nichts an.“

Schlingensiefels Projekte waren immer Aktionskunst, deren spannendes Moment gerade in der Verweigerung fertiger Lösungen lag. Ob als Oper oder in Form der Demonstration: Sie hatten eine Bühne, auf der sie aufgeführt wurden, eine Choreografie nach der sie abliefen und einen letzten Vorhang, der nach seinem Abgang fiel. Das Operndorf ist ganz anders konzipiert. Es muss nicht nur gebaut, es will gerade nach Schlingensiefels letztem Abgang auch mit Leben gefüllt werden. Bis es sich einmal selbst trägt, fordert es einen langen Atem und eine breite Vernetzung der Initiator/innen mit allen relevanten Akteuren vor Ort. Regelmäßige Inspektionsreisen und halbjährliche „Dorfgespräche“ sind da zu wenig. Eine Haltung: „wir stellen das mal hin, hauen wieder ab und lassen die dann machen“, mit der Schlingensiefel durchaus spielte, wäre fatal. Dem Vernehmen nach zeichnet sich in der Festspielhausleitung derzeit ein Paradigmenwechsel in diese Richtung ab. Dieser sollte auch zukünftig (selbst)kritisch begleitet werden.

[Dr. Kerstin Eckstein](#) ist freie Ethnologin und arbeitet in Mülheim (Ruhr). [Michael Schönhuth](#) ist Afrikaberater für das Goethe-Institut und hat einen Lehrstuhl für Ethnologie an der Universität Trier. Kontakt: schoenhu@uni-trier.de