

Prof. Dr. Geoffrey Davis, Institut für Anglistik RWTH Aachen

From the Margins to the Mainstream: ein Durchbruch des neuen Theaters der schwarzen und asiatischen Minderheiten in Großbritannien?

Vortragsmanuskript zum 2. Theorie-Praxis-Diskurs
Audience Development- Neue Wege zur kulturellen Teilhabe?

Düsseldorf, Palais Wittgenstein, 2.12.2008

Einleitung

Wer sind die Minderheiten?

Wenn man sich mit dem Theater der Minderheiten in Großbritannien befassen will, muss man zunächst wissen, wer sie eigentlich sind. Die Bevölkerungsgruppen, die gemeint sind, stammen ursprünglich aus den ehemaligen britischen Kolonien in West- und Ostafrika, in der Karibik und in Südasien bzw. sind deren britische Nachkommen in der zweiten und nunmehr auch in der dritten Generation. Wo man sie anfangs samt und sonders als „Black British“ bezeichnete, ist es mittlerweile üblich geworden, zwischen *Black* und *South Asian* einen Unterschied zu treffen, da sich insbesondere in den 90er Jahren eine spezifisch asiatische kulturelle Identität in England herausgebildet hat, die im Zusammenhang einer afrikanischen bzw. karibischen Herkunft nicht mehr sinnvoll beschrieben werden kann.

Allmählich machten sich diese Minderheiten in vielen Bereichen des britischen Lebens bemerkbar, zunächst im Sport – mittlerweile könnte England kaum ein Fußballspiel oder Cricket Match ohne ihre Mitwirkung gewinnen! Bald prägten sie auch das britische Musikleben. Danach kamen die großen literarischen Erfolge – von Sam Selvon, Hanif Kureishi, Andrea Levy, Zadie Smith und anderen – und die Filme – *My beautiful laundrette*, *East is East*, *Bend it like Beckham*, und viele andere. Die ersten Theateraufführungen der britischen Minderheiten gehen auf die späten 1960er und frühen 70er Jahre zurück; erst in den 90er Jahren war die vielfältige Aktivität zu beobachten, die der Autor Kwame Kwei-Armah als „Renaissance“ bezeichnet hat. Es ist eine Entwicklung, die noch andauert.

Das multikulturelle Großbritannien

Großbritannien ist längst zu einer multikulturellen Gesellschaft geworden und somit hat sich London mittlerweile zu einer der bedeutendsten multiethnischen Großstädte der Welt entwickelt. Dort spricht man über dreihundert Sprachen; es gibt siebenunddreißig Minderheiten mit mehr als 10,000 Angehörigen; bis 2010 werden 40% der Londoner unter 25 Jahren aus den Minderheiten stammen. London ist natürlich auch das traditionelle Zentrum des britischen Theaterlebens und demgemäß sind auch hier einige der größten Fortschritte in der Geschichte des Minderheiten-Theaters zu verzeichnen. Es sind aber nicht nur die großen Londoner Staatstheater wie das National Theatre oder die Royal Shakespeare Company, die Aufträge an Autoren vergeben bzw. Schauspieler aus den verschiedenen Ethnien engagieren. In London sind auch die Theater angesiedelt, die in diesem Bereich Pionierarbeit geleistet haben: etwa das *Tricycle Theatre*, das schon 1980 Stücke von Roy Williams aufführte bzw. das *Royal Court*, das stets die erste Adresse für experimentelles britisches Theater war.

In London findet man auch verschiedene, in den späten 70er bzw. 80er Jahren gegründete, alternative Theater wie *Talawa*, *Nitro*, *Tara Arts* und *Tamasha*, die schwarzen und asiatischen Künstlern die erste Möglichkeit eines Auftritts verschafften bzw. den Autoren das Erlebnis einer Inszenierung.

Will man die Situation des Minderheiten-Theaters in Großbritannien beschreiben, darf man sich allerdings nicht auf London beschränken: dank der regionalen Verteilung der ethnischen Minderheiten im Lande und im Zuge regionaler Unterschiede in der Theaterszene außerhalb der Hauptstadt sind bedeutende – und leider teilweise auch negative – Entwicklungen auch in Ballungsgebieten wie Birmingham und Leicester zu beobachten. In Birmingham, beispielsweise, gilt das *Repertory Theatre* als Pionier, wenn es darum geht, schwarzes und asiatisches Theater in den Spielplan aufzunehmen – so gab es hier eine Reihe bedeutender Aufführungen. Allerdings scheint es dem Haus leider nach wie vor nicht zu gelingen, gerade durch solche Aufführungen ausreichende Gewinne zu erwirtschaften. Aus diesem Grund müssen die immer wieder unternommenen Bemühungen, eine multikulturelle Stadt mit entsprechenden Theateraufführungen zu versorgen, als gefährdet angesehen werden. Dass solche Bestrebungen auch unerwartete Gefahren in sich bergen, zeigte 2004 der Fall des Stückes *Behzti*, das in Birmingham abgesetzt werden musste, nachdem aufgebrachte Sikhs, die ihre religiösen Gefühle verletzt sahen, das Theater stürmten.

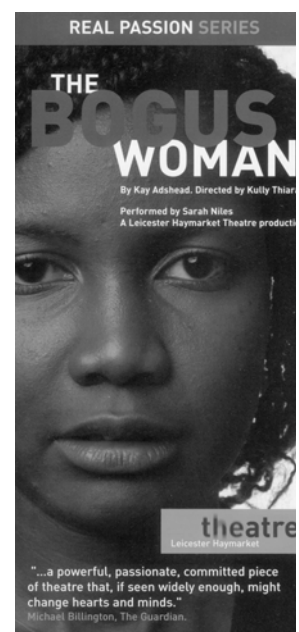
In Leicester, einer Stadt mit sehr hohem asiatischen Bevölkerungsanteil und einem der größten regionalen Theater Englands – dem *Haymarket Theatre*, inzwischen in Curve Theatre umbenannt – kämpft man mit ähnlichen Problemen wie in Birmingham. Wie in vielen anderen englischen Theatern entsprach der Spielplan über lange Jahre kaum den Interessen einer sich rapide wandelnden Stadtbevölkerung. Bis vor kurzem hatte man dort eine künstlerische Theaterleiterin indischer Abstammung – die einzige in England – engagiert, um den Spielplan und die weiteren Aktivitäten des Hauses auf die Belange eines Publikums abzustimmen, das in sozialer und ethnischer Hinsicht zum Teil anderen Kreisen entstammt als bisher. In Leicester hat man unter anderem Theaterwerkstätten für asiatische Bürger eingerichtet; dort auch haben Schauspieler ausgehend vom jeweiligen Spielplan Seminare über Rassismus geleitet.

Wie ist die Situation seitdem?

Der renommierte Theaterkritiker der Londoner *Guardian*, Michael Billington, konstatiert, dass “eine neue Generation von Dramatikern angetreten ist“. Gemeint sind Autoren wie Roy Williams, Kwame Kwei-Armah und Tanika Gupta, Autoren, die Profil gewonnen haben, deren Werke zunehmend Anerkennung finden. In gesellschaftskritischer Hinsicht findet er ihre Werke „vital social evidence“ (also unentbehrliche Zeugnisse des gesellschaftlichen Lebens) – womöglich noch wichtiger als die ihrer besser bekannten weißen Kollegen (Billington 395).

In der Einleitung zu der von ihr herausgegebenen Anthologie *Hidden Gems* stellt Deirdre Osborne Ähnliches fest: es habe eine bedeutende Verschiebung im britischen Theaterleben zugunsten schwarzer und asiatischer Autoren stattgefunden (Osborne16)

Das dem so ist, lässt sich leicht beweisen. Allein im Jahre 2003 wurden elf neue Stücke von schwarz-britischen Autoren an bedeutenden Londoner Bühnen uraufgeführt; das ist viel mehr als je zuvor - und die Welle bricht nicht ab. Zwischen 2005 und 2008 wurden sogar 28 weitere Aufführungen gezählt, darunter auch einige Wiederaufnahmen, die deswegen so wichtig sind, da gerade sie die Stücke vor einem frühzeitigen Verschwinden vom Spielplan bewahren.



Unter den markanten Ereignissen war der Erfolg von *Elmina's Kitchen*, ein Stück von Kwame Kwei-Armah, das 2005 in einer Produktion des Nationaltheaters *erstmalig* ins Zentrum des Londoner Theaters, ins West End, wechseln konnte – allerdings unter der Bedingung, dass der aus Fernsehserien bekannte Autor selbst die Hauptrolle übernimmt.

Im Juli dieses Jahres sahen über anderthalb Millionen Zuschauer eine Fernsehaufzeichnung des Stückes *Fallout* von Roy Williams. Das sind einzelne Theaterereignisse, die Stationen auf dem immer erfolgreicherem Weg des multikulturellen Theaters Großbritanniens von den Peripherien ins Zentrum des britischen Theatergeschehens markieren.

Diesem Prozess wird immer mehr Aufmerksamkeit geschenkt.

- Einzelne Autoren - wie Kwame Kwei-Armah; Roy Williams; Ayub Khan-Din; Meera Syal; Tanika Gupta und Jatinder Verma - sind landesweit bekannt geworden.

- die Zahl der Bühnen, die bereit sind, Stücke von schwarzen bzw. asiatischen Autoren aufzuführen nimmt ständig zu. Allein in London sind es The Royal National Theatre; The Royal Shakespeare Company; The Royal Court Theatre; The Tricycle Theatre; The Theatre Royal Stratford East; The Soho Theatre; The Hampstead Theatre; The Young Vic; The Lyric Theatre Hammersmith; und The Hackney Empire.

- Wenn man die Provinztheater mit einbezieht, kommen hinzu: The Nottingham Playhouse; The West Yorkshire Playhouse; The Liverpool Playhouse; The Contact Theatre, Manchester und, wie schon erwähnt, The Birmingham Repertory Company und The Leicester Haymarket.

Die wachsende Aufmerksamkeit scheint sich inzwischen auch in Veröffentlichungen niederzuschlagen.

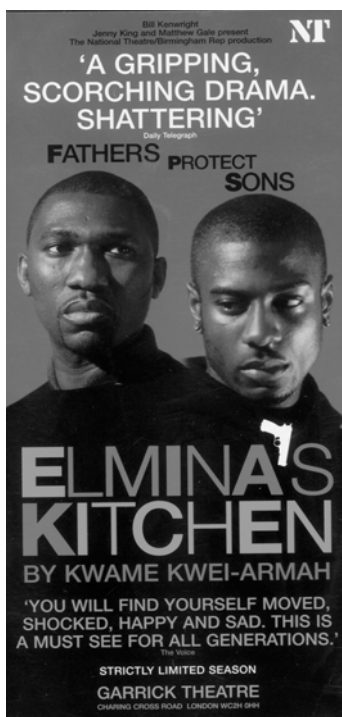
Es erscheinen beispielsweise neue Anthologien von Stücken, wie etwa:

- *Six Plays by Black and Asian Women Writers* hrsg.von Kadija George (1993, neuaufgelegt 2005 und 2007) – die erste Anthologie von Stücken von Frauen aus den Minderheiten; oder

- *Hidden Gems* hrsg. von Deirdre Osborne (2008)
- Inzwischen ist auch der dritte Band der *Collected Plays* von Roy Williams beim Theaterverlag Methuen (2008) erschienen

Auch Literaturwissenschaftler, die bis vor kurzem kaum Interesse für eine solche Theaterpraxis zeigten, sind dabei, ein verhältnismäßig neues Forschungsfeld zu entdecken und treten mit entsprechenden Veröffentlichungen hervor. Darunter sind etwa zu verzeichnen:

- *Contemporary Black and Asian Women Playwrights in Britain* von Gabriele Griffin (2003)
- *Alternatives within the Mainstream: British Black and Asian Theatres* hrg. von Dimple Godiwala (2006)
- *Staging Black Feminisms: Identity, Politics, Performance* von Lynette Goddard (2007) – übrigens die erste Studie durch eine schwarze Autorin
- *Staging New Britain: Aspects of Black and South Asian British Theatre Practice* hrsg. 2006 von Anne Fuchs und mir (Brüssel: Lang).



Viele dieser Wissenschaftler betonen die Notwendigkeit, die Besonderheiten dieser Theaterpraxis kritisch zu begleiten, zu analysieren, und zu dokumentieren (Godiwala 15)

Ihr Interesse schlägt sich mittlerweile auch in wissenschaftlichen Veranstaltungen nieder, wie etwa in der wegweisenden Tagung „On whose terms“ an der Londoner Universität im März dieses Jahres.

Obwohl es leider genügend Universitäten in England gibt, deren Kursangebot dem multikulturellen Charakter ihres gesellschaftlichen Umfelds nicht gerecht wird, gibt es inzwischen einige – darunter Kent, Stirling, Cardiff, Portsmouth, Leeds, und Sussex – wo man trotz des

anfänglichen Widerstands von eher konservativ eingestellten Lehrkräfte Kurse belegen kann, die schwarz britische Literatur berücksichtigen.

In Leeds, beispielsweise, wird ein Kurs in vergleichender Literaturwissenschaft angeboten, die die Literatur der Karibik mit der schwarz britischen Literatur der Diaspora vergleicht. Solche Kurse kommen bei den Studenten gut an – übrigens auch in Deutschland.

Thematische und ästhetische Entwicklungen

Es ist eine thematische Entwicklung zu beobachten, die sich nicht mehr etwa auf den Konflikt zwischen den Generationen im Hinblick auf das Erlebnis der Migration konzentriert, sondern sich eher der Frage zuwendet, wie man *im* Zuwanderungsland England überhaupt leben kann. Es entsteht also in Großbritannien nicht nur ein interkulturelles Theater der karibischen, westafrikanischen bzw. asiatischen Diaspora, die sich beispielsweise durch Interaktion zwischen herkömmlichen westlichen Theaterformen und traditionellen Aufführungspraktiken des indischen Subkontinents auszeichnet (George 7), sondern auch ein Theater, das angetreten ist, das soziale Geschehen im Lande selbst aus neuer, teilweise sehr brisanter Sicht darzustellen. Es handelt also nicht nur von der Identitätsfindung eingewanderter Teile der Bevölkerung (die nun in der dritten Generation in England leben) bzw. von der Entdeckung der schwarzen Geschichte Englands (etwa der Geschichte der Sklaverei), sondern auch von deren sozialen Problemen in der britischen Gesellschaft, also der Kultur der Innenstädte, dem Rassismus, der zunehmenden Gewalt unter Jugendlichen, usw. Einige Autoren, insbesondere der mittlerweile sehr erfolgreiche Roy Williams, schreiben mittlerweile auch über die Probleme der weißen britischen Gesellschaft, etwa über die Beteiligung am Irak-Krieg.

Die Frage der Identität

Die Identitätsfrage, die schwarze und asiatische Autoren beschäftigt, ist nicht mehr vorwiegend die Bestimmung der eigenen Stellung in der britischen Gesellschaft, sondern viel eher das Problem, wie dieses „Brite sein“ überhaupt zu definieren *ist*. Die Migration nach England, die nach dem 2. Weltkrieg einsetzte, leitete fast unbemerkt, einen Prozess des Umdenkens und des Wandels in dieser Frage ein: – what does „being British“ mean? Heute, wo es in England eine von vielen für überflüssig gehaltene Debatte zur Frage der britischen Wertvorstellungen gibt, müssen die Antworten ganz anders ausfallen als früher. (Griffin 8)

Als Nicholas Hytner Intendant des National Theaters in London wurde, stellte er eine Ungewissheit bei der Definition des „British“ und des „Nationalen“ fest: „Any consensus about what our national identity is has evaporated in the last few years and it is with that the National Theatre should start“ (also: „Jedwede Einigkeit in der Frage darüber, was unsere nationale Identität ist, hat sich in den letzten Jahren in Luft aufgelöst; das ist die Frage, womit sich das Nationale Theater zuerst auseinandersetzen sollte.“).

Inzwischen hat er etliche Aufträge an schwarze und asiatische Autoren wie Kwame Kwei-Armah, Roy Williams und Ayub Khan-Din vergeben.

Heute betrachten sich die meisten schwarzen und asiatischen Autoren als „britisch“; sie sind dabei, wie der Kritiker Simon Gikandi erläutert, einen Raum für die eigene Kreativität zu schaffen und dadurch auch die Art, wie England die eigene Gesellschaft und die eigene Identität sieht, zu beeinflussen. Das hat Folgen auch für die Theaterarbeit schwarzer und asiatischer Autoren. Deirdre Osborne hat das so formuliert: „Im Drama schwarzer Autoren nimmt ein weitgehend weißes Publikum Aspekte des Kulturschaffens schwarzer Briten wahr, die genauso zur zeitgenössischen britischen kulturellen Identität gehören wie die weißer Autoren“ (Osborne 19).



In ihrer Theaterarbeit beziehen sich die Autoren kulturell weitgehend auf das zeitgenössische britische Theater statt auf Afrika oder die Karibik. Ein gutes Beispiel dafür war Ayub Khan-Dins *Rafta, Rafta*, eine Bearbeitung einer volkstümlichen englischen Komödie aus den 50er Jahren. Die Schriftstellerin Andrea Levy hat neulich erläutert wie sie von einer britischen statt karibischen Tradition beeinflusst wurde: falls jemand dächte, sagte sie, sie sei mit der Tradition der mündlichen Überlieferung groß geworden, nur weil ihre Familie aus der Karibik stammte, müsste sie ihn enttäuschen: „der wichtigste Geschichtenerzähler bei ihr zuhause sei ein kleiner schwarzer Kasten gewesen; ihre Erzähltradition habe aus der Fernsehserie *Coronation Street* bestanden“.

Auch bei Roy Williams ist Ähnliches zu beobachten.

Es gibt in seiner Theaterarbeit eine zunehmende Beschäftigung mit den Problemen der weißen Gesellschaft und eine entsprechende Fokussierung auf weiße Charaktere. In seinem Stück über die Entstehung von Rassismus *Sing yer Heart out for the Lads* gibt es mehr weiße Charaktere als schwarze; in seinem *Days of Significance*, das die Probleme der britischen Jugendlichen und den Irak-Krieg behandelt, gibt es nur einen Schwarzen; in seiner Bearbeitung eines englischen Romans *Absolute Beginners* gibt es nur noch Weiße.

Die Probleme des schwarzen und asiatischen Theaters

Der jetzige Zustand des Minderheitentheaters lässt sich zum Teil von einer Diskussionsrunde einiger Theaterregisseure aus Theatern ablesen, in denen schwarzen Autoren die Möglichkeit gegeben worden war, ihre Stücke aufzuführen, wie etwa das Royal Court, das Theatre Royal Stratford East, und Talawa. Trotz des Humors mit dem Paulette Randall von Talawa die eigene frühere Karriere schilderte („Ich bin zur Schauspielschule gegangen, weil ich nicht arbeiten wollte“) war die Stimmung gedrückt, die Aussichten ziemlich düster. Es wurde bedauert, dass es heute kaum mehr schwarze Leitfiguren gebe, als vor fünfzehn Jahren; die Strukturen innerhalb der Theaterinstitutionen würden sich nicht schnell genug ändern; die Vielfalt der vorhandenen Talente würde sich bei der Einstellungspolitik der Theater nicht genügend niederschlagen; es gebe viele Theaterprojekte, die nur einmal laufen würden und kaum Kontinuität; Theaterrezensenten würden die Aufführungen schwarzer Autoren kaum beachten; überhaupt fehle es an einer kritischen Debatte. Trotzdem aber gebe es einige lichte Punkte: Michael Buffong, der über die Erfahrung von Stratford East referierte, skizzierte die Herausforderungen für ein Theater, das in einem Vorort arbeitet, in dem mehr als hundertsechzig Sprachen gesprochen werden und er lobte die Energie und die Begeisterung des Publikums, das ihre Theaterarbeit unterstützt.

Und tatsächlich, die Lage bestätigt ihre Befürchtungen und Hoffnungen. Trotz Regierungsberichten, finanzieller Hilfen und der Beteiligung des Arts Council werden die herkömmlichen Strukturen innerhalb der Theaterinstitutionen nicht schnell genug verwandelt; es gibt nicht genug Beteiligung von Personen mit Migrationshintergrund an den entscheidenden Verwaltungsstellen im Theaterwesen. Es gibt immer noch kein Theater unter schwarzer bzw. asiatischer Leitung – leider aber sehr viel Streit über das Thema. Und es gibt nicht genügend Kontinuität in der Programmgestaltung.

Schon im Jahr 2000 hatte der Leiter des Tricycle Theatres, Nicholas Kent, berichtet, dass nur 16 von 463 Mitgliedern der Theaterleitungen („boards“) Personen mit Migrationshintergrund seien. Und er fügte mit unverhüllter Ironie hinzu: „Wenn man davon ausgeht, dass 8 davon bei uns am Tricycle Theatre sind, weitere 5 am Theatre Royal Stratford East beschäftigt sind und noch 2 in Hampstead, dann bleibt nur ein schwarzes Mitglied übrig für den Rest des Landes“ (Griffin 30). Michael Billington *merkt* zudem *an*, dass nur 80 aus 2, 009 Positionen im gesamten Personal der britischen Theaterwelt Nicht-Weiße sind (Griffin 30).

Die Klage, die geäußert wurde, dass nicht einmal die Theaterrezensenten das Theaterschaffen der Minderheiten genügend beachten, rührt zum Teil daher, dass *sie* in England meist männlich und weiß sind; ihre kritischen Urteile sind zudem einseitig eurozentrisch, können also nicht immer sinnvoll auf Stücke aus anderen Traditionen angewendet werden.

In dieser Hinsicht ist sogar der vielleicht wichtigste Kritiker des Landes, Michael Billington, der für *The Guardian* schreibt, nicht ganz unschuldig. In seinem neuesten Werk *State of the Nation. British Theatre since 1945* widmet er ganze drei der 435 Seiten dem Minderheitentheater.

Audiences

Ich komme zur Frage des *Audience Development* und zu den Bemühungen des schwarzen und asiatischen britischen Theaters, neue Publikumsschichten anzusprechen.

Wie lockt man ein neues, ethnisch gemischtes Publikum in die Theater, wo laut einer Umfrage von 2003 lediglich 5% der Zuschauer im Londoner West End aus den Minderheiten kommen? In England, wo sich lange kaum ein Schwarzer ins *Royal National Theatre* traute, um klassisches Theater zu genießen und kaum ein Engländer sich in eine Studiobühne oder Kneipentheater in einem entlegenen Vorort hineinwagte, um sich ein schwarzes Stück anzuschauen, ist das kein leichtes Unterfangen. Allerdings ist hier Etliches erreicht worden, teils durch eigene Anstrengungen der Theaterleute selbst, teils durch das mit \square 20 Millionen hoch subventionierte *New Audiences Programme*.

Im Rahmen dieses Programms, das neue Zuschauer in die Theater bringen sollte, konnten Preisnachlässe für Eintrittskarten gewährt werden - □ 10 pro Karte im Nationaltheater! - wurden verbilligte Transportmöglichkeiten unterstützt, Theaterwerkstätten in Schulen, Gemeinden und religiösen Zentren finanziert *und* Projekte zur interkulturellen Erweiterung des Spielplans subventioniert. Auch Ausbildungsprogramme für Kultur- und Theatermanagement wurden durchgeführt.

Dass solche Anstrengungen allmählich einige Erfolge zeitigen, belegen die Zahlen. Zwischen 1998 und 2003 wurden 1,157 Zuschüsse im Rahmen dieses Programms bewilligt; Ein Fünftel davon, also 20%, war für sogenannte *diversity projects* bestimmt. Das waren etwas über □ 4 Millionen an Zuschüssen für 209 verschiedene Projekte. Man rechnet, dass *insgesamt* über 4 Millionen (New audiences 2) neue Zuschauer gewonnen werden konnten. Davon besuchten 14% oder etwas über 540,000 *diversity projects*.



photo by Catherine Ashmore

Meine eigene Erfahrung bestätigt die Tatsache, dass sich offenbar ein neues Publikum angesprochen fühlt: als ich Aufführungen der Stücke von Kwame Kwei-Armah im National Theatre und im Garrick Theatre im Londoner West End besuchte, waren 40-50% der Zuschauer Schwarze, Menschen, die schätzungsweise sonst weder das eine noch

das andere Haus besucht hätten. Als daher Theaterrezensent Nicholas de Jongh, der für die *Evening Standard* schreibt, die Premiere vom ersten Stück Kwei-Armahs besuchte, stellte er fest:

“Elmina’s Kitchen” was the first time I’ve seen a black audience at a National Theatre first night.

Die Theater haben sich in ihren Leitbildern vorgenommen, neue Publikumsschichten anzusprechen, die auch der kulturellen Vielfalt ihrer jeweiligen Umgebung entsprechen. Das Theatre Royal Stratford East nimmt sich vor, “to lead in the development of shows which reflect both specific and ethnic identity and multiculturalism”; die Birmingham Repertory Company hat die Zielsetzung:” to present a range of theatrical experience of international quality that reflects the diversity of Birmingham”.

Theaterleute, die ich interviewt habe, betrachten *audience development* als vorrangig. Bei John McGrath im *Contact Theatre*, Manchester, beispielsweise, wo viele neue Stücke aufgeführt werden, beträgt die Zahl der Zuschauer aus den Minderheiten inzwischen 30%; bei Theaterwerkstätten erhöht sich der Anteil auf 50%. Courtia Newland bestätigt, dass bei Aufführungen seines Stückes *Mother's Day* am kleinen Londoner Post Office Theatre das Publikum weitgehend aus schwarzen Jugendlichen bestand. Kwame Kwei-Armah hat vorgerechnet, dass 50% der Zuschauer für sein Stück *Fix-Up* im Nationaltheater Schwarze waren und bei *Elmina's Kitchen* im West End etwa 40-50%, und in beiden Fällen waren das Leute, die wahrscheinlich sonst nie solche Theater besucht hätten. Für Kwei-Armah ist es sehr wichtig, dass man – auch als Steuerzahler – einen Anspruch auf die Institutionen des Landes hat und ihn geltend macht; dann kann er den zögernden Produzenten beweisen, dass ein schwarzes Publikum für das Theater tatsächlich existiert und kommen wird, wenn das Angebot stimmt. Kully Thiarai berichtet, dass man in Leicester große Zahlen von Jugendlichen und Asiaten mit einem Bollywood-Stück erreichen konnte – das waren wiederum Leute, die sonst nie ins Theater gekommen wären. Die Zahlen sind gut, aber es gibt auch eine Kehrseite: die Londoner Erfahrung ist anders als die der Provinzen; einige der Regionaltheater haben große Schwierigkeiten, wo Intendanten zögern, ethnische Stücke ins Programm zu nehmen, die ihre Häuser nicht füllen. Das Beispiel Birmingham spricht Bände. Dort hat man immer wieder versucht, dem allgemeinen Zuschauerschwund zu begegnen, früher mit nur mäßigem Erfolg. Oft wurde das Theater nur zu 30-40% besetzt. Beim Versuch, neue Zuschauer aus den Minderheiten dadurch zu gewinnen, dass man die Programme auf deren Interessen zuschneidet, hat man immer wieder erlebt, dass eher anspruchsvolle Stücke durchfielen, die dann anschließend in London volle Häuser erzielten. Der Theaterwissenschaftler Brian Crow bescheinigt der Birmingham Rep, die er stellvertretend für andere Theater in den Regionen sieht, dass es ihnen in den letzten Jahren gelungen ist, sowohl die absoluten Zuschauerzahlen als auch den Anteil von Jugendlichen und Personen mit Migrationshintergrund, vorwiegend aus Afrika, der Karibik und Südasien, zu erhöhen. Dies ist erreicht worden - durch die Besetzung von Rollen mit nicht-weißen Schauspielern (die übrigens überall in England verstärkt auftreten); durch eine Programmauswahl, die auch den Interessen der nichtweißen Bevölkerung entspricht; durch sogenannte *community und outreach programmes*, die Jugendliche ansprechen; sowie durch Zusammenarbeit mit Afro-karibischen und Asiatischen Tourneetheatern.

Zum Schluß zwei kleine Beispiele von Erfolgserlebnissen:

Felix Cross vom Nitro-Theatre in London wird zu seiner großen Überraschung eingeladen, eine Veranstaltung am Royal Opera House Covent Garden zu organisieren. Er hält von der Oper als Kunstform gar nichts, sagt aber trotzdem zu. Als er morgens um 9 ankommt, stehen schon Leute vor der Kasse. Er wundert sich darüber: Mein Gott, die sind aber früh auf! Die Schlange wird immer länger, bis zur U-Bahn Station reicht sie zurück. Als 2000 Leute in die Veranstaltung wollen, bricht das ganze Kassensystem zusammen. 70% der Zuschauer, schätzt er, sind Schwarze, die noch nie auf die Idee gekommen wären ins Königliche Opernhaus zu gehen.

John McGrath, den ich interviewt habe, bekennt sich zur Erneuerung des Theaters als Institution. Es geht nicht nur darum, Jugendliche ins Theater zu bekommen, sondern darum, das was er die unsichtbaren Hürden des Theaters nennt zu überwinden - „die seltsamen Verhaltensregeln, die merkwürdige Sprache und die gedämpften Stimmen, die für eine Gruppe sehr bekannt sind aber für alle anderen sehr fremd bleiben.“ Er setzte sich also daran, die „unnötigen Regeln“ abzuschaffen, die Atmosphäre und das Ethos zu ändern. Die Maßnahmen, die das Theater für junge Menschen zugänglich machten, führten dazu, wie er erfreut feststellen konnte, dass auch andere Gruppen, die nie hingekommen waren, den Weg ins Theater fanden.

Die in diesem Vortrag genannten Beispiele zeigen, dass das britische Theaterwesen und damit auch das schwarze und asiatische britische Theater, sich in einem weitreichenden Prozess des Wandels befinden. Wie Kully Thiarai, die ehemalige künstlerische Leiterin in Leicester mir sagte: „Im Theater geht es darum, wer du bist und woran du glaubst. Es ist sehr einfach, sich vorzustellen, dass man selbst nichts ändern kann – aber du kannst es. Du kannst es wirklich.“

Danke.

