

Kathrin Sartingen (Würzburg)

**«Der kürzeste Weg zwischen zwei Punkten
ist der Umweg»:
brasilianisches Theater
zwischen Eigen- und Fremdkultur**

1 Einleitung

Wenn man einen Zeitpunkt festsetzen wollte, an dem das 'moderne' brasilianische Theater seinen Ausgang nahm, so dürften es die vierziger Jahre dieses Jahrhunderts gewesen sein. Das 'neue' Theaterrepertoire füllen bedeutende Namen, die bei Dramatikern wie Oswald de Andrade, Nelson Rodrigues und Jorge Andrade beginnen, um über Dias Gomes, Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, João das Neves hin zu Maria Adelaide Amaral, Edla van Steen und Otavio Frias Filho zu reichen.

Vor dieser Zeit waren die Aufführungen zumeist getreue Nachahmungen ausländischer Modelle; Modelle vor allem nordamerikanischer und europäischer Provenienz. Noch hatte sich kein markantes Profil der brasilianischen Szene herausgebildet; kein durchsetzungsfähiger Eigencharakter, der in der Lage gewesen wäre, als dynamisierendes, katalysierendes Element auch auf andere Kulturen auszustrahlen. Diese pessimistisch anmutende Sichtweise verkennt ein wenig die Motive dazu aus historischer Perspektive. Erst unter historisch-komparatistischem Blickwinkel, als synchrone und gleichzeitig diachrone Analyse des weltweiten Theatergeschehens werden mögliche Gründe für das lange Ausbleiben eines eigenständigen brasilianischen

Eliana de Simone / Henry Thorau (Hrsg.):
*Kulturelle Identität im Zeitalter der Mobilität:
zum portugiesischsprachigen Theater der Gegenwart
und zur Präsenz zeitgenössischer brasilianischer und portugiesischer Kunst
in Deutschland,*
Frankfurt am Main: TFM, 2000, ISBN 3-925203-77-X, S. 203-217

nischen Theaters sichtbar. Vor dem Spiegel komparatistischer Literatur- und Kulturverflechtungen läßt sich dann nachspüren, daß es sicherlich nicht an eigenkulturellem Potential mangelt. Der Blick mit 'anderen Augen', der Umweg über die Fremdkultur, hilft, das vielseitige Theaterrepertoire Brasiliens aufleuchten zu lassen.

2 Historische Perspektive

Von den *descobrimentos* bis in die ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts waren fast alle Regisseure und Schauspieler auf brasilianischen Bühnen Portugiesen. Die Ähnlichkeit der Spielpläne diesseits und jenseits des Ozeans — in Brasilien und Portugal — über vier Jahrhunderte hinweg ist auffallend. Bis zur Unabhängigkeitserklärung Brasiliens im Jahre 1822 war das Land Kolonie Portugals, und das portugiesische Theater nach Gil Vicente (im übrigen der größte Autor seiner Zeit im weltweiten Theaterschaffen) kannte nach ihm keinen weiteren Höhepunkt. Als die brasilianische Kolonisierung in der Mitte des 16. Jahrhunderts begann, war der Autor der *Farsa de Inês Pereira* längst von Portugals Bühnen verschwunden. Wie sollte es da in der Kolonie Theaterformen geben, wenn sogar das Mutterland über keine verfügte? Erst als die Romantik aufkam, mit ihren populären, volkstümlichen Ausdrucksformen, kann man erstmalig vom Aufbrechen eines von Portugal losgelösten, in Anfängen 'brasilianischen' Theaters sprechen. Frankreich wurde dabei zur fast einzigen Quelle szenischer Erfahrungen. Nur wenige Stücke überlebten jedoch die Jahrhundertssprünge und zeigten sich später noch reif oder aktuell für eine moderne Aufführung. Die lebendigsten scheinen immer noch die Sitten- und Gesellschaftskomödien zu sein, lustige und leichtverdauliche Stücke wie die von Martins Pena, Joaquim Manoel de Macedo, Franca Júnior, Artur Azevedo oder José de Alencar.

José de Alencar (1829-1877) galt als Stern am brasilianischen Theaterhimmel des 19. Jahrhunderts. Er erkannte sehr

deutlich die Notwendigkeit des Theaters zur Gratwanderung zwischen belustigendem Gesellschaftsspiel, ernsthaftem Nationaldrama und ausländischer 'Klassiker'-Inszenierung, um das Interesse des Publikums wachzuhalten. Dennoch konnte auch er den brasilianischen Zuschauern nur die Abwendung von der eigenen Geschichte und Gegenwart bzw. die Hinwendung zum ausländischen Theatergeschehen bescheinigen, wie Sábato Magaldi feststellt:

Refere-se Alencar à indiferença desse público híbrido, que desertou da representação de um drama nacional para afluir aos espectáculos estrangeiros (Magaldi 1997: 97).

Seiner Meinung nach zeigte sich das bourgeoise Publikum lediglich am kosmopolitischen Paris, London und New York interessiert. Vielen erschien das brasilianische Drama dieser Zeit nicht überzeugend; oftmals melodramatisch und naiv, verfiel es allzu häufig ins Lächerliche. Nur wenige dieser Texte erreichten die nötige strukturelle Ausgewogenheit, um auch heute noch wirken zu können. Eine große Ausnahme ist sicherlich Gonçalves Dias.

3 *Teatro Brasileiro de Comédia* — TBC

Der auswärts gerichtete Blick des am Publikumsgeschmack ausgerichteten brasilianischen Theaterschaffens dehnte sich bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts aus. Eine Welle von Drama-Importen durchzog das Land, die ihren Höhepunkt in der Gründung des *Teatro Brasileiro de Comédia* (TBC) in São Paulo im Jahre 1948 erreichte. Eine perfekte Verwaltungsstruktur, im Ausland erfolgserprobte Texte, ausländische, vornehmlich italienische Regisseure und ein an europäischen sowie nordamerikanischen Spielplänen orientiertes Repertoire sicherten dem Theatergiganten bald eine Monopolstellung unter den nationalen Bühnen. Mit dem TBC und der Welle ausländischer Regisseure schien sich eine neue Theaterästhetik im Lande abzuzeichnen. Erst nach und nach

begannen die Regisseure des TBC mit brasilianischen Gruppen zusammenzuarbeiten. Doch die Prädominanz des ausländischen Szenegeschehens blieb weiterhin auffällig. Drama-Importe von Goldoni, Sartre, Wilde über Tennessee Williams, Pirandello, Gorki bis hin zu Arthur Miller, Strindberg und Ustinov waren in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts an der Tagesordnung.

Auch reine Boulevardstücke, sogenannte *revistas*, bestimmten weiterhin die Spielpläne. Zwar kreisten deren Themen jetzt vorrangig um den brasilianischen Nationalstolz, jedoch eher im Sinne der unreflektierten Erkenntnis, daß Brasilien das schönste Land der Welt sei und die ausgewählte Nation der Zukunft. Ein bewußtes Hinarbeiten auf die Darstellung gesellschaftlicher Mißstände wurde nicht angestrebt.

4 *Brasilidade*

Eine bewußte Identifizierung mit den Problemen des Landes kam erst im Zuge der *brasilidade* auf. Doch in der gleichen Weise, in der die Autoren dann begannen, sich gegen übermächtige Einflüsse und Übernahmen von außen zu wehren, gelang es ihnen jedoch auch nie ganz, sich den europäischen Schulen und Strömungen zu entziehen. Die Assimilierung der europäischen Kultur, bereichert um die Eigenheiten der Eigenkultur, sollte der ganz eigene brasilianische Weg in die Zukunft sein.

Der Name Ziemienski stand stellvertretend für dieses Phänomen. Unter der Regie des Exilpolen Ziemienski führte die Gruppe *Comediantes* im Jahre 1943 *Vestido de noiva* auf. Diese geniale Aufführung von Nelson Rodrigues' Stück markierte einen Meilenstein auf dem Weg hin zu moderner brasilianischer Dramaturgie unter ausländischem Einfluß; eine Eintagsfliege zunächst, die durch das TBC rasch für eine weitere Dekade in die Ecke gedrängt wurde.

Im Klima des wachsenden Bewußtseins der *brasilidade* begann dann aber innerhalb der neuen Theaterliteratur der fünfziger Jahre auch andere Theatergruppen, dem kosmopoliti-

schen Charakter des kommerziellen TBC-Theaters die Hinwendung zu politischen und sozialen Problemen Brasiliens entgegenzustellen.

Hierfür stand vor allem das *Teatro de Arena*, das mit seiner beeindruckenden Aufführung von *Eles não usam black-tie* von Gianfrancesco Guarnieri im Jahre 1958 die Vormachtstellung des TBC und seiner ausländischen Importaufführungen hin zu einer bewußten nationalen Theaterbewegung radikal veränderte. 1960 inszenierte der Regisseur Augusto Boal sein eigenes Stück *Revolução na América do Sul* und leitete damit einen weiteren Glanzpunkt im *Arena* ein. Indem er farceartig-ironisch das Wahlklima von 1960 parodierte, schrieb er die erste Sozialsatire Brasiliens. Mit den Techniken der Übertreibung und Distanzierung, nicht zuletzt aber durch dialektische Lieder lenkte Boal die Aufmerksamkeit auf ökonomische und geistige Infrastrukturen des Landes, die es zu durchschauen galt.

Eles não usam black-tie und vor allem *Revolução na América do Sul* kennzeichneten einen dramaturgischen Richtungswechsel in Brasilien. Erstmals führte ein Theater, das *Arena*, ausschließlich brasilianische Autoren in seinem Repertoire (unter anderem Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri). Doch trat mit diesem Anspruch zugleich ein besonderes Kuriosum auf: zwar setzte sich endlich eine gewisse Hegemonie des brasilianischen Autors durch, doch handelte es sich interessanterweise ausgerechnet um diejenigen Autoren, die selbst in Leben und Werk bereits stark ausländischen Einflüssen unterlagen. Ja, mehr noch: man kann sogar von ganz gezieltem Einflußnehmen durch diese Autoren sprechen. Ganz bewußt spielten sie mit dem impulsegebenden Schwanken zwischen intrinsischer Angst vor ungewollten Einflüssen, wie sie Bloom in seiner *Anxiety of influence* (Bloom 1973) beschreibt, und der bewußten Aneignung literarischer Modelle, wie es Borges so ironisch in seinem Essay «Kafka y sus precursores» (Borges 1980) ausgemalt hat. So bestimmten Übernahmen von Stanislawski und Brecht von da an die praktische Theaterarbeit; sie reflektierten die ganz geschickte

Auseinandersetzung der Brasilianer mit dem vorgegebenen Material, um dieses für ihre eigenen Bedürfnisse zu verarbeiten und zu einem genuin brasilianischen Werk zu verdichten.

In dem Moment also, wo man denken könnte, das brasilianische Theater würde sich nur auf sich selbst konzentrieren, um einen eigenständigen, selbstbewußten dramatischen Ausdruck zu erhalten, schlägt es diesen ganz bewußt über einen Umweg ein.

5 Der Umweg Brecht

Der Umweg heißt in erster Linie Brecht. «Wer bei sich bleibt, lernt nicht», diese ungeschriebene Maxime Heiner Müllers in Anlehnung an Brecht scheinen sich die brasilianischen Theaterautoren auf ihre Fahnen geschrieben zu haben. Aber warum gerade die nachdrückliche Einflußnahme durch Bertolt Brecht? Ganz abgesehen davon, daß Brecht auch in vielen anderen Kulturkreisen, besonders in Zeiten von Unterdrückung und Zensur, als Waffe des Widerstandes gegen diktatorische Verhältnisse benutzt wurde, ist doch die starke Wirkung des deutschen Autors in Brasilien auffällig.

Hier finden gerade in schärfsten Zeiten der Diktatur die markantesten Erstaufführungen von Brecht statt: im Jahre 1968 *Galileo Galilei* (José Celso Martinez Corrêa, *Teatro Oficina*) und ein Jahr später *Im Dickicht der Städte* (José Celso Martinez Corrêa, *Teatro Oficina*). In den Jahren 1960-1980 gelangen fast alle Stücke Brechts — mit den jeweils politisch bedingten Höhepunkten von 1968 und 1978 — zur Aufführung auf brasilianischen Bühnen. Es kommt geradezu zu einem «Boom» an Brecht-Inszenierungen, vor allem der *Dreigroschenoper*. Dabei werden alle Möglichkeiten genutzt, Brecht zu rezipieren. Es stellt sich ein sehr freier, kreativer Umgang mit dem fremden Material ein; ein Vorgehen, das bereits andeutet, auf welch reichhaltiges eigenkulturelles Repertoire zurückgegriffen werden kann. Nach dem Motto von Fernando Peixoto: «Seria traição não brechtianizar Brecht» (Peixoto 1987: 238) werden die Stücke des deutschen Dramatikers richtiggehend 'brasilianisiert'.

Diese Brasilianisierungen — angefangen bei der Folklorisierung und Tropikalisierung über die Umcodierung hin zur Simplifizierung oder auch Universalisierung (vgl. Saringen 1994) — veranschaulichen mit Nachdruck, daß mit und an Brecht ein neuer Ästhetikbegriff in Brasilien entwickelt wird.

Die Gründe für die starke Einflußnahme sind sicherlich auf der einen Seite im brasilianischen Polit- und Kulturumfeld zu suchen. Hier haben die gesellschaftlichen Mißstände eine alternative Kulturszene nahezu herausgefordert; gerade so, wie Brecht zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit seinen Texten, Themen und Personengruppen das deutsche Bürgertum provozierte. Andererseits müssen die starken Motive zur Übernahme wohl ebenso in Brecht selbst und seinen Rezeptionsvorgaben gesucht werden.

Schon für Brecht war alles im Sloterdijkschen Sinne «eine Frage der Eigenwahrnehmung» (vgl. Sloterdijk 1987: 125),¹ und damit jedes Werk neu lesbar, auslegbar, anwendbar — der berühmte Modellcharakter der Werke, die erst in der jeweiligen subjektiven Interpretation und Aufführung ihren eigentlichen Wert entfalten. In seinen Schriften zum Theater bezeichnete Brecht als «Fehler bei der Benutzung von Modellen»:

So töricht die Nichtbenutzung des Modells wäre, so klar sollte es doch auch sein, daß man ein Modell am besten benutzt, indem man es verändert (Brecht 1967a: XVI, 718).

In Wirklichkeit plädierte Brecht — im postmodernen Gefolge läßt es sich fast leichter formulieren als vorher — für eine größtmögliche Entfaltung der Bedeutungsebenen, er proklamierte Eklektizismus und Auslegungsspielraum seiner Texte und stellte damit die eigene subjektive Lesart über alles. Ganzheitlichkeit, Einheitlichkeit, Endlichkeit löste er auf, was

¹ Wahrnehmung ist nach Peter Sloterdijk «Ästhetik im weitesten Sinne und bleibt bis in die letzte Instanz die Angelegenheit des Denkens» (Sloterdijk 1987: 125).

zählte, war die Entzerrung des Bestehenden und die Aufbrechung fixer Werte.

Wolf Biermann dichtete über ihn:

Brecht, die zerbrochene Welt
zeigte er uns in seinem geschliffenen
Spiegel. Wir Neueren
haben nun auch den Spiegel zerbrochen
und zeigen in den Scherben die Welt
ganz (Biermann 1995: 51).

Ob der Spiegel Brechts wirklich so *geschliffen* war, wie Biermann es zu erkennen glaubt, mag dahingestellt bleiben; Tatsache ist, daß er als solcher Theatergeschichte schrieb, als geschliffener, sauberer, unveränderbar fertiger Spiegel, der immer gleich gesehen wurde, egal, welches Gesicht sich über ihn beugte. Daß Brecht damit bis zum heutigen Tage verkannt wurde, wird immer offenkundiger und hat sich durch die fremden Gesichter des Auslands, die sich über seinen Spiegel beugen — und da stellt das brasilianische Theater keine Ausnahme dar —, längst bestätigt.

In einem anderen Gedicht schrieb Biermann:

Auch das, Meister, sind [...] deine
Nachgeborenen: nachgestorbene Vorgestorbene
voller Nachsicht nur mit sich selber
öfter noch als die Schuhe die Haltung wechselnd
[...] (Biermann 1995: 49).

Ja, die Haltung wechseln — das, was Biermann hier so kritisch vermerkt, ist im Grunde nichts anderes als das, was Brecht in Wahrheit provozieren wollte und was so bemerkenswerte Früchte in Brasilien hervorgebracht hat: eine Änderung der Haltung, und zwar bestimmt so oft wie die der Schuhe. Selbst sagte er oftmals:

Ein Mann mit nur einer Theorie ist verloren. Man muß die Taschen mit Theorien füllen und sie für alle Gelegenheiten haben (Brecht 1967a: XVI, 916).

So hing auch stets die Theorie, die er aus seiner Tasche zog, davon ab, wer oder was er im entsprechenden Moment war. Damit war jede Sichtweise in kontinuierlichem Flusse begriffen, just nach Personen- und Gesellschaftskreisen, nach Umfeld und Bedingungen neu zu sehen und zu interpretieren, halt je nach Frage der Perspektive.

Und genau hier ist das eigentliche Motiv zu finden, aus dem heraus das brasilianische Theater ein dermaßen hohes Interesse an dem deutschen Dramatiker entwickelte. In einem Land, das als das fünftgrößte der Welt gilt, mit Großstädten, die viele Millionen Einwohner beherbergen, durchzogen von einem enormen Arm-Reich-Gefälle, in einem solchen Land erscheint es fast unvorstellbar, daß es einer diktatorischen Regierung gelingen konnte, dem Volk eine einheitliche Meinungsstruktur aufzuzwingen. Das Theater hat hier die Aufgabe gesehen und wahrgenommen, diese vorgeformte Meinung 'aufzuweichen', der brasilianischen Gesellschaft mitten in Repression und Zensur neue Sichtweisen zu präsentieren. Die Leichtigkeit der Veränderung wird vorgespielt, die Möglichkeit zur Grenzüberschreitung, die Gelegenheit zum Rollenwechsel, zwar erst nur auf der Bühne, dann aber — genauso vehement, wie Brecht es vorformuliert hatte — durchaus übertragbar auf alle Bereiche der brasilianischen Gesellschaft. Diese Möglichkeit bietet eben auch nur das Theater.

Denn das Theater ist das Medium, das — im absolut überzogenen Höchsthalle — als einziges auch im Prinzip jeden Abend verändert werden kann, eben je nach gesellschaftlicher Notwendigkeit und nach Frage der Perspektive. Es ist ja gerade im Theater so, daß wir ständig verdrehen und verbiegen. Theater lebt von der lebendigen Aneignung alter Texte, neuer Stoffe, aktueller Anlässe. Immer wieder neue Geschichten entstehen so Abend für Abend.

Kaum eine andere Kunstform als das Theater würde in Brasilien deshalb so direkt die Masse der Gesellschaft erreichen, von der Musik einmal abgesehen. Theater ist eben anders. Es hat seine Aufgaben immer schon etwas anders verstanden als

die anderen Künste. Es ist die Kunst der Öffentlichkeit. Jeder hat hier seine Meinung, seine eigene, unverbindliche Meinung. Für die Dramatikerin Gerlind Reinshagen ist Theater die Kunst, Wahrnehmungen zu verkaufen:

Diese gehen seltsame Wege, und je vielseitiger, ungelöster sie sind, desto mehr Gedanken ziehen sie an. Sie sind, wenn sie gut sind, radioaktiv, heiße Ware, nicht ungefährlich. Wir entwickeln: Meinungen. Diese aber sind unverkäuflich und den Mackern der Kultur wie auch den Tauschbeziehungen entzogen (Reinshagen 1972: 162).

Genau das war das Anliegen des aufgeklärten brasilianischen Theaters im Zuge der *brasilidade* Mitte des 20. Jahrhunderts: Meinungen aus den ansonsten eher passiven Zuschauern herauszuholen, eigene Gedanken zu provozieren. Und genau dazu lieferte Brecht die vielseitige Vorlage, die gerade nicht endgültig, geschlossen, kopierfertig war, sondern offen, unbestimmt, leer, ungelöst, nach eigenen Forderungen und Ansprüchen auffüllbar und einsetzbar.

Anders als Schiller verstand Brecht das Theater nicht als moralische Anstalt, sondern als Laboratorium, als unerschöpfliches Experimentierfeld. Und gerade diese Multiperspektivität macht Brechts Theater für viele andere Kulturkreise so polyvalent. Brasilien experimentiert deshalb auch weit intensiver mit Brechts Vorgaben als Deutschland selbst. Hier, im fremdkulturellen Umfeld, gilt er als unerschöpfliche Quelle und Basis für eigenkulturelle Umsetzungen. Je facettenreicher das beeinflussende Werk, umso anwendbarer, ja: «brauchbarer» ist es in anderen kulturellen Kontexten. «Brauchbar» — ein vielgebrauchtes Wort des Pragmatikers Brecht: «Du weißt es: wer gebraucht wird, ist nicht frei», heißt es in einem Gedicht von 1939 (Brecht 1981: 758). Diese Brechtsche Gebrauchsformel zeichnet anschaulich die Erlebnisse und Erfahrungen mit Brecht im brasilianischen Theater nach.

6 Brasilianische Theatererfahrung über Brecht hinaus

Im Gegensatz zu Deutschland scheint Brasiliens Theater Brecht im positiven Sinne wirklich 'gebraucht' zu haben, nicht etwa, um ihn nachzuahmen, nein vielmehr, um an und mit Brecht eigenes Theater zu entwickeln. Brasiliens Theater nutzen die vielen Möglichkeiten, Brecht zu rezipieren, und sei es, mit den Worten des Dramatikers Mauro Rasi:

[...] de recusar Brecht, enriquecê-lo, adaptá-lo ou criar uma síntese (Rasi, in: Bonfim 1986: 1).

In einer ersten Rezeptionsphase finden vorrangig Aufführungen von primären Brecht-Stücken statt. Im Anschluß daran, in einer zweiten Phase, entstehen eigene brasilianische Stücke unter dem Einfluß der Brecht-Stücke. *Rasga coração* von Oduvaldo Vianna Filho, *Ponto de partida* von Gianfrancesco Guarnieri, *Gota d'água* von Chico Buarque und Paulo Pontes und viele andere mehr legen beredtes Zeugnis von dieser ertragreichen Schaffensphase ab.

Die Stücke leiten einen Richtungswechsel ein, aus dem sie selbst sehr ausdrucksstark und eigenwillig hervorgehen, in einer seltsam gelungenen Mischung aus Regionalismus und Universalismus. Diese Phase kann man wohl am besten als 'post-brechtisch' bezeichnen, insofern als die Stücke und deren Aufführungen weit über Brecht selbst hinausweisen und damit eine Phase eigenen Theaters einleiten; eines Theaters, das sich jedoch in jedem Fall mit den Konventionen des epischen Theaters — bewußt oder sogar unbewußt — auseinandergesetzt hat. Der Klassiker Brecht ist vor der Kanonisierung in der brasilianischen Welt errettet worden (vgl. BrechtZentrumBerlin 1992: 135).

Hatte nicht schon Brecht immer wieder gesagt: Der kürzeste Weg zwischen zwei Punkten ist der Umweg? Erst der Umweg — über die fremdkulturelle Perspektive — läßt Brechts Polyphonie neu aufleuchten: Erst die fremden Augen lassen neue und weiterführende Bedeutungspotentiale entstehen.

Dieses Aufbrechen von Ideen, diese Hervorhebung des je individuell Signifikanten — ganz im Sinne Lacans — läßt erahnen, daß ein solches Verständnis vom Umgang mit Kulturgut ein höchst postmodernes ist. Mit den fremden Augen werden überall Bedeutungen auseinandergenommen und neu zusammengesetzt, alte Konzepte in Frage gestellt und neue definiert, Bestehendes zerbrochen und in neuer 'Übersetzung' wieder zusammengeklebt. Dabei werden überall Anleihen gemacht. Daß Brecht eine ganz eigene, wenn auch umstrittene Haltung zu geistigem Eigentum hatte, gibt er mit einer «grund-sätzlichen Laxheit in Fragen geistigen Eigentums» an:

Aber lassen wir das beliebte Geduldspiel der Bourgeoisie: den Streit um den Besitztitel. [...] Das Drama braucht nicht sorgfältig patentierte Details, jeden Nagel signiert, jede Redensart extra hergestellt, sondern große Grundlinien, großzügige Selbstverständlichkeit und langen Atem, Dinge, die nirgends zu leihen sind (Brecht 1967b: XVIII, 100).

Im brasilianischen Theater wird Brecht mit eben dieser großzügigen Selbstverständlichkeit, mit enormer Experimentierfreude und Improvisationslust souverän neu interpretiert. Man dekonstruiert Brecht, um ihn für sich neu zu konstruieren. Die interpretative Multiplizität des 'Klassikers' Brecht wächst in dem Maße, in dem die historische und kulturelle Distanz zwischen ihm und seinen Rezipienten bzw. Produzenten sich steigert. Diese eklektische Lesart hat die eigene Sprache, die eigene 'Scherbe' aus dem Spiegelbild herauskristallisiert.

Es ist ja ein kurioser Vorgang, im Literaturbetrieb von Vorgängern und Nachfolgern zu sprechen. Spätestens seit Borges wissen wir, daß es Kontinuität und Unilinearität im Literaturgeschehen nicht gibt. Jorge Luis Borges hat 1951 mit seinem Text «Kafka y sus precursores» die rätselhaft scheinende Theorie aufgestellt, daß ein Autor sich nicht seine Nachfolger, sondern seine Vorgänger schaffe (vgl. Borges 1980: 226-228). Damit wird jede traditionelle Einflußtheorie auf den Kopf gestellt. Denn Werke, die Einfluß ausüben, sind nicht automatisch Vorgänger, und die beeinflussten sind nicht automatisch

Nachfolger, die anderen Werken 'nachfolgen'. Gerade die produktive Brecht-Rezeption in Brasilien zeigt, daß die Nachfolger eben nicht nachfolgen, sondern oft ganz neue Wege gehen, unabhängig vom Vorgängerwerk. Je unabhängiger dabei der Bloomsche «strong poet» ist (vgl. Bloom 1973), umso größer ist seine Fähigkeit, sich von der Last des literarischen Erbes, vom «burden of precedent» zu befreien.

7 Ausblick

Heute wird weiter an und mit Brecht experimentiert, doch gleichsam unmerklich, ist doch der direkte Einfluß durch Brecht überwunden, existiert doch längst ein eigener, sehr selbstbewußter dramatischer Ausdruck. Die Vorlage wird genutzt, adaptiert, doch spielt man längst frei und opportun über sie hinweg, dichtet weiter, dichtet um.

Gerade im Zuge postmoderner Spielereien und Fragmentierungen kommt es in den achtziger und neunziger Jahren zu einer ungeheuren Pluralität an Tendenzen und Strömungen (so zum Beispiel Gerald Thomas — sein Fragmente aneinanderreihendes Spiel, seine anfangs- und schlußlosen Szenen, seine zusammenhanglosen Sequenzen, sein Fabulieren in Geschichte und Gegenwart, seine Ausschweifungen in jede mögliche Richtung —, aber auch Antunes Filho und sein *Centro de pesquisa teatral*, Bia Lessa, Denise Stoklos). Diese Vielfalt zeigt vor allem eine ungeheure Fabulierlust, bei gleichzeitiger Suche nach dem eigentlich Essentiellen, das unser Leben bestimmt. Nur wenige beschäftigen sich mit der jüngsten Vergangenheit oder mit der gesellschaftlich-politischen Situation. Überrollt durch die ständige Präsenz des Fernsehens und unzähliger, unendlicher *telenovelas* läßt sich neuerdings auch wieder eine Tendenz zu mehr Musicals, Komödien, *slapstick* und auch Zeit-Satiren ausmachen.

8 Resümee

Das brasilianische Theater hat sich im Laufe des 20. Jahrhunderts von den beherrschenden ausländischen Überhängen lösen können. Es hat sich von fremden Modellen freispielen und seine eigene Sprache finden können. Dabei stand letztlich eben nicht mehr die einfache, unbewußte Aneignung literarischer Modelle im Vordergrund, sondern eine im besten Sinne produktiv-kreative Auseinandersetzung mit dem fremdkulturellen Material. Zu dem Zeitpunkt nämlich, zu dem das brasilianische Theater sich aus dem Spiegel der Fremdkultur herauszuspielen verstand und das Wechselspiel zwischen im Jaußschen Sinne fremdkulturellem Horizont und eigenkulturellem Repertoire fruchtbar auszubalancieren vermochte, begann die eigentlich kreative Phase im brasilianischen Theaterwesen. Die Veränderungen und Adaptionen lassen ein durchaus selbstbewußtes und spielerisches — um es zeitgemäß auszudrücken: 'postmodern-ludisches' — Theaterschaffen entstehen, das über den ausländischen Umweg die Eigenkultur narrativ und expressiv in Szene zu setzen weiß.

9 Literaturverzeichnis

- Bloom, Harold (1973): *The Anxiety of Influence*, New York: Oxford University Press.
- Bonfim, Beatriz (1986): «Visões de Brecht», in: *Jornal do Brasil*, Caderno B, 25. August 1986, S. 1.
- Borges, Jorge Luis (1980): «Kafka y sus precursores», in: Borges, Jorge Luis (1980): *Prosa completa*, Bd. 2, Barcelona: Bruguera.
- Brecht, Bertolt (1967a): *Gesammelte Werke*, Bd. 16: *Schriften zum Theater 2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp (Werkausgabe in 20 Bänden).
- Brecht, Bertolt (1967b): *Gesammelte Werke*, Bd. 18: *Schriften zur Literatur und Kunst 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp (Werkausgabe in 20 Bänden).

- Brecht, Bertolt (1981): «Sonett Nr. 19», in: Brecht, Bertolt (1981): *Die Gedichte von Brecht in einem Band*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 757-758.
- BrechtZentrumBerlin (Hrsg.) (1982): *Nach Brecht: ein Almanach 1982*, Berlin: Argon.
- Magaldi, Sábato (1997): *Panorama do teatro brasileiro*, São Paulo: Global Editora.
- Magaldi, Sábato (1998): *Moderna Dramaturgia Brasileira*, São Paulo: Ed. Perspectiva.
- Mostaço, Edélcio (1982): *Teatro e política: arena, oficina e opinião*, Rio de Janeiro: Proposta.
- Peixoto, Fernando (1987): «O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação», in: Bader, Wolfgang (Hrsg.) (1987): *Brecht no Brasil: experiências e influências*, Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Reinshagen, Gerlind (1972): *Kann das Theater noch aus seiner Rolle fallen oder: Die halbwegs emanzipierte Mariann*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Sartingen, Kathrin (1994): *Über Brecht hinaus produktive Theaterrezeption in Brasilien am Beispiel von Bertolt Brecht*, Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Sloterdijk, Peter (1987): *Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.