

Hedda Kage

Deutsch-argentinische Theaterbeziehungen

Beziehungen sind nicht Geschichte, sie enthalten Geschichte als persönlich erlebte Erfahrung. Von diesem Beitrag erwarte man daher weder eine theaterwissenschaftliche noch eine historische oder soziologische Analyse des argentinischen Theaters. Die Autorin, die seit ihrem ersten Besuch 1983 in nicht nachlassender Neugier das vom deutschen Stadttheatersystem mit seinem öffentlichen Bildungsauftrag, seiner Repertoire- und Ensemblestruktur so gänzlich abweichende argentinische Theater beobachtet, wagt nichts anderes als einen persönlichen Blick auf die argentinische Schauspielszene. Deren dynamische Vielseitigkeit hat es in den letzten zwanzig Jahren vermocht, über die Sprachgrenzen des Kontinents, über die geografische Barriere des Atlantiks hinweg die europäischen Festival- und Gastspielbühnen zu erobern und wie durch ein Wunder die kulturellen Hürden des deutschen Theaterhochmuts zu überwinden. In den siebziger und achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts machte der lateinamerikanische Literaturboom dank einer rühmenswerten Übersetzungsleistung deutscher Verlage und Literaturvermittler die argentinische Literatur mit Namen wie Jorge Luis Borges, Antonio Bioy Casares, Ernesto Sabato und Julio Cortázar in Deutschland bekannt. Gleichzeitig überflutete der Tango die Deutschen Tanzsäle und auch der Film lenkte das Interesse auf den von Militärjuntas beherrschten Cono Sur. Das Theater allerdings sollte – von Ausnahmen wie dem “Horizontefestival 1982” abgesehen – erst Jahre später mit gebotener und dem Medium geschuldeter Verzögerung im deutschen Theater ankommen. Heute hingegen kommt kein deutschsprachiges Festival ohne die Produktionen von Ricardo Bartís, Daniel Veronese, García Wehby, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian, Federico León, Claudio Tolcáchir, Beatriz Catani, Lola Arias oder Carolina Adamovski aus, um nur die am meisten gehandelten Markennamen zu nennen. Starkritiker Jorge Dubatti spricht geradezu von einem “goldenen Zeitalter” des argentinischen Theaters und datiert den Beginn auf das Jahr 1983 – das Jahr der Rückkehr des Landes aus der Militärdiktatur zur Demokratie –

und begründet seine kühne Behauptung in einem Interview in der Zeitschrift *Pagina 12* wie folgt:

Das argentinische Theater – vor allem in der Produktion “Postales Argentinas” von Ricardo Bartís – ist der Ort, an dem Argentinien begonnen hat zu begreifen, dass es – als Land – gestorben ist, dass es nach der Diktatur nicht mehr existiert, sich aufgelöst hat, nicht mehr ist, was es einmal war [...] Was existiert, ist eine mythische Vorstellung von dem Land. Wir gehen ins Theater, um zu erkennen, dass es dieses Argentinien nicht mehr gibt, und um an lebendigen Körpern diesen Exorzismus vorgeführt zu bekommen und zu erleben. Das ist eine höchst paradoxe und zugleich ungeheuer schöne Wahrnehmung, weil das argentinische Theater zum ersten Mal diese Aufgabe erfüllt (zitiert nach Frieria 2009).

Stattdessen beobachtet man, so führt er weiter aus, Konstellationen, multiple Diversität und vor allem einen Bruch der Generationenkette. Mit dieser Feststellung wendet sich Dubatti als Zeitgenosse des von ihm in vielen Publikationen dokumentierten 30-jährigen Prozesses der Erneuerung explizit gegen die historischen Einordnungen nach Generationen, wie sie etwa der verdienstvolle Theaterwissenschaftler Osvaldo Pellettieri in seinen Darstellungen der argentinischen Theatergeschichte vornimmt. Dubatti unterstreicht: “Die Sensation besteht darin, dass wir nicht mehr in Kategorien von Erbe denken dürfen, denn diese Kette von Erfahrungsweitergabe ist zerbrochen” (zitiert nach Frieria 2009). Als Paradebeispiel für seine Position verweist Dubatti auf den Fall des Autors/Schauspielers/Regisseurs Rafael Spregelburd und bezeichnet ihn als “Vater seiner selbst” (zitiert nach Frieria 2009), dessen selbstkonstitutive Poetik sich nicht aus einer übertragbaren Erfahrung herleite, sondern gekennzeichnet sei von Diskontinuität, Simultaneität von Vorgängen, Auflösung, ja Entlarvung des historischen Diskurses, als ideologisches Konstrukt. Spregelburds inzwischen auch ins Deutsche übersetzte Heptalogie *Die sieben Todsünden* nach Hieronymus Bosch etwa beruhe nicht auf dem Fundament argentinischer Theatertradition, vielmehr speise sie sich aus außertheatralen Quellen und Einflüssen, die in einem neuen Kontext retheatralisiert werden.

Zwar treffen ähnliche Grundhaltungen auch auf die sehr disparaten, kreativen Arbeitsweisen der übrigen, gern als “teatristas” bezeichneten, im internationalen Festivalkreislauf zirkulierenden Namen zu. Im Gegensatz zu den anderen aber ist es vor allem Spregelburd gelungen, nicht nur mit Gastspielinszenierungen, sondern auch mit

seinen Theatertexten ins deutsche Repertoire einzudringen. An den deutschsprachigen Produktionen dieser Textvorlagen, etwa an Schauspielhäusern wie Hamburg, Frankfurt am Main, München, Stuttgart, Berlin lässt sich festmachen, wie kompliziert Übertragungsprozesse sein können. Spricht man von Beziehungen, so müssen diese ja keineswegs harmonische, auf Übereinkunft beruhende sein, sondern können auch ein Spannungsfeld von Unkenntnis, Missverständnis und Bewertungsdifferenz markieren. Das Glück des ersten Blicks, sich begegnet zu sein, hält oft den Mühen des Sich-aneinander-Abarbeitens nur schwer Stand. Davon wissen neben Autoren, Regisseuren, Schauspielern auch Verlage, Übersetzer, Theater und Gastspielorte wie Kampnagel oder das Berliner HAU (Hebbel am Ufer), Stipendienwerke wie das Berliner Künstlerprogramm oder die Akademie Schloss Solitude, große Vermittlungsinstitutionen wie das Goethe-Institut, das Ibero-Amerikanische Institut, das Haus der Kulturen der Welt und das Internationale Theaterinstitut bis hin zu privaten Initiativen wie die Theater - u. Mediengesellschaft Lateinamerika e.V. ein Lied zu singen. Vom deutschen Theater aus betrachtet lag Argentinien vor 20 Jahren noch an der Peripherie. Auf diese Peripherie als Sonderstatus berufen sich die argentinischen Theaterleute mit Vorliebe bis heute, wenn es um das Theaterverhältnis zu Europa geht. Manchmal klingt in solchen Gesprächen noch ein postkolonialer Zungenschlag nach und lässt auf Rückstände von Ressentiments aus Zeiten des verletzenden, eurozentristischen Dritte-Welt-Diskurses schließen. Doch in den vergangenen 20 Jahren ist sowohl durch persönliche Begegnungen als auch durch die institutionelle Umstellung von der Einbahnstraße der Kulturvermittlung auf die Zweibahnstraße des Kulturaustauschs viel geleistet worden, und gerade das argentinische Theater hat wesentlich dazu beigetragen, dass sich die Koordinaten auf der internationalen Weltkarte des Theaters verschoben haben.

1. Bedingungen des Spiels

Für das argentinische Theater gilt, was in anderen Bereichen auch zutrifft: Es gibt "zwei Länder" in Argentinien: Buenos Aires und das Landesinnere, und wenn vom argentinischen Theater die Rede ist, so automatisch nur von der Theaterstadt Buenos Aires, mit Aufführungsstatistiken, die von 150 bis zu 500 Vorstellungen pro Wochenende

geistern, die allem Krisengerede zum Trotz ihr Publikum finden. Doch auch in anderen bedeutenden Städten wie La Plata, Córdoba, Rosario, Mendoza, Santa Fé bis Neuquén war und ist das Theater nicht tot zu kriegen, auch nicht nach Jahren rücksichtsloser neoliberaler Politik, die das Land 2001 in den größten Bankrott seiner Geschichte stürzte und fast die Hälfte der Bevölkerung auf ein Lebensniveau nahe oder unter der Armutsgrenze drückte.

2. Perspektiven der Peripherie

Un Momento Argentino nannte der Autor und Regisseur Rafael Spiegelburd einen für das Royal Court geschriebenen bitter komischen Theatertext zur Lage der Nation, den er selber im Dezember 2002 in einer ein-wöchigen Blitzinszenierung am Theaterhaus Stuttgart zur deutschen Erstaufführung brachte. In der anschließenden Diskussion prophezeite er schon damals hellichtig vor einem eher ungläubigen Publikum, die argentinische Krise sei nur die Generalprobe zum weltweiten Finanzcrash. Von der Peripherie aus sieht man oft weiter.

In Argentinien findet Theater statt – auch ohne öffentliche Förderung. Zwar gibt es in Buenos Aires mit dem Teatro General San Martín und dem Teatro Cervantes zwei große subventionierte Schauspielhäuser. Doch während das städtische General San Martín sich so gut wie möglich über Wasser hält, ist das traditionsreiche staatliche Teatro Cervantes ständig von Verfall und Schließung bedroht und musste den Spielbetrieb von 2006 bis 2007 sogar vorübergehend einstellen.

Beide Häuser sind das, was man das "offizielle Theater" nennt. Im Fall des städtischen General San Martín handelt es sich um einen institutionellen Koloss: mit mehreren Spielstätten, mit Jahresspielplan, Repertoirebetrieb und Ensemble, einem eigenen Figurentheaterensemble, nicht fest engagierten, doch immer wieder verpflichteten Regisseuren, einer Art dramaturgischem Beirat, der sich in häufigerem Wechsel aus Kritikern und Autoren zusammensetzt, einer Presse- und Öffentlichkeitsabteilung mit eigener Theaterzeitschrift und Programmbüchern. Dieses Schlachtschiff, dessen betagter Kapitän, der inzwischen weit über 80-jährige Direktor Kive Staiff, noch immer der einzige zu sein scheint, der im politischen Nebel den Blick von der Brücke wagt, hat dank seines für Außenstehende unbegreiflichen, aber bewährten Krisenmanagements dessen Kurs gehalten. Als die Autorin

1985 ihr erstes Interview mit Kive Staiff führen durfte, stellte er sich der deutschen Gesprächspartnerin bewusst ironisch als der "Mephisto des argentinischen Theaters" vor. Umstritten, bewundert und heftig angefochten, hatte er das Haus – institutionell unbeschadet – durch die Jahre der Diktatur geführt. Der ehemalige Theaterkritiker hatte persönlich nie künstlerische Regieambitionen, doch ein der Weltstadt angemessenes Gespür für Qualität und einen untrüglichen Instinkt für Machtverhältnisse und die Grenzen der Belastbarkeit unter den gegebenen Umständen kultureller Ignoranz und Willkür seitens der Militärs. Ihm ging es um den Erhalt der anspruchsvollen, repräsentativen Institution, deren Richtlinien er bestimmte. Auf dem Spielplan standen u.a. Werke von Bertolt Brecht und Arthur Miller. Der künstlerische und intellektuelle Widerstand des *teatro abierto* kam nicht aus diesem Hause, doch namhafte Regisseure und Schauspieler, die dort arbeiteten, engagierten sich in dieser einzigartigen Bewegung der Jahre 1980-1983. Nach der Rückkehr zur Demokratie wurde Kive Staiff nicht von seinem Posten abgelöst, vielmehr beauftragte ihn der demokratisch gewählte Staatspräsident Raul Alfonsín weiterhin mit der Leitung des Theaters. Von einer nachfolgenden peronistischen Regierung zunächst abgelöst, baute Kive Staiff die Kulturstiftung einer bedeutenden Bank auf, wurde dann von eben dieser Regierung zum Leiter der Kulturabteilung des Außenministeriums berufen, war vorübergehend Direktor des staatlichen Opernhauses, des weltberühmten Teatro Colón, um – nach gescheiterten Versuchen mit anderen Direktoren – von der Stadt wieder zum Kapitän des schlingernden Schauspielers ernannt zu werden, mit erweiterter Verantwortung für den "complejo teatral", zu dem insgesamt sieben offizielle Schauspielbühnen gehören.

3. Die andere Szene – das unabhängige Theater

Neben den offiziellen Theatern und neben den kommerziellen Musical- und Boulevardproduktionen der Theatermeile "Avenida Corrientes" haben sich in den unterschiedlichsten, teilweise entlegenen *barrios* (Stadtteilen) der 16-Millionenmetropole, in alternativen Räumen, bis hin zu Lagerhallen und privaten Hinterhäusern, kleine Spielstätten aufgetan, die mit dem steigenden Interesse des Publikums rechnen können.

In Buenos Aires kann man zwar noch immer die soziale Zugehörigkeit an den ansteigenden Hausnummern ablesen, doch eine aus Not geborene größere Mobilität der Menschen hat den Charakter mancher *barrios* erheblich verändert. In Albasto zum Beispiel sind in den neunziger Jahren viele alte, heruntergekommene Häuser abgerissen und durch Hochhäuser ersetzt worden. In dem verarmten Stadtteil – früher der zentrale Markt, heute eine *shopping mall* – haben Theaterleute manche der leer stehenden Häuser in einem Denkmalschutzrettungsakt besetzt oder übernommen und zu Privattheatern oder Galerien umgebaut; beispielsweise das “Camarín de las musas”, den reizvollen “Espacio Callejon” oder das von Regisseur Ruben Szumacher betriebene “Kafka”. Die kleinen Bühnen sprießen geradezu aus dem Boden und haben den Stadtteil sozial aufgehellt. Ein gegen die undurchdringliche Verflechtung von Bürokratie und Korruption resistenter und phantasievoller ziviler Widerstand lässt hoffen, dass die Erfahrungen der Krise nicht verloren gehen, sondern sich produktiv umsetzen. Der alte Gedanke, respektive die nie ganz verschüttete Erfahrung der Kooperativen, hat sich neu belebt und begonnen, sich in sämtlichen Sektoren des öffentlichen Lebens durchzusetzen. Schon mit dem Programm “Ex Argentina” hatten das Goethe-Institut, das Museum Ludwig, das Festival “Theater der Welt” in Köln 2002 und das HAU in Berlin 2004 auf dieses gesellschaftliche Phänomen aufmerksam gemacht, das sich gegen die neoliberalen Vorstellungen in den Leitungsetagen der Parteien und Gewerkschaften wendet, die aus der Krise nur sich selbst und wenig Einsicht gerettet haben.

Dem Teatro General San Martín gegenüber liegt das CCC, das im Jahr 2002 eröffnete *Centro Cultural de la Cooperacion* mit Bibliothek, drei Theatersälen, Vortrags-, Seminar- und Ausstellungsräumen, das sich dem Motto seines Gründers Florial Gorini verschrieben hat: Die Annäherung an die Utopie erfordert viele Schlachten, deren erste sicherlich die kulturelle ist. Mit rund 300.000 Mitgliedern im ganzen Land und vielen weiteren kleinen Kulturzentren versucht das CCC, an dem in Buenos Aires 500 Intellektuelle, bildende Künstler, Autoren, Musiker, Theaterschaffende und Publizisten aktiv mitarbeiten, der Alternative Ort und Stimme zu geben. Im Sektor Theater gehört dazu neben Forschungsarbeit, Dokumentation und Publikationen auch die von Jorge Dubatti gegründete “Escuela de Espectadores” (Zuschauerschule).

Wie an vielen Produktionen abzulesen, hat der ökonomische Schock neben der Wut auch eine junge, kritische Leichtigkeit, eine unsentimentale Nüchternheit, ein neues Selbstvertrauen gestärkt, was sich in einer Reihe von alternativen Bewegungen und Initiativen niederschlägt, die sich mit den Konsequenzen von Globalisierung und Krise auseinandersetzen. Viele der kleinen Theatergruppen überleben als Kooperativen, teilen die Einnahmen, tauschen untereinander Räume und Equipment aus. Der steigende Publikumszuspruch löst keineswegs die ökonomischen Probleme der Theaterkünstler, selbst derjenigen nicht, die sich bereits auf internationalen Festivals einen Namen machen konnten. Oft dauert die Entstehungszeit einer Produktion ein bis zwei Jahre, und das nicht nur aus künstlerischen Gründen. Die meisten Schauspieler verdienen ihren Lebensunterhalt in anderen Tätigkeiten: in Fernsehen und Werbung, in der Universität oder als Lehrer an privaten Schauspielstudios und stehen dadurch – zwar kostenlos, doch zeitlich nur begrenzt – für den Probenprozess zur Verfügung. Einerseits subventionieren sie auf diese Weise ihre Leidenschaft für das Theater, sorgen mit eigenen Mitteln für die Instandhaltung der Spielstätten und lassen sich ihre künstlerische Freiheit einiges kosten. Andererseits wächst vieles aber auch zu schnell nach, um den Bedarf des Publikums zu decken. Daher häufen sich in letzter Zeit in den eigenen Reihen auch kritische Stimmen, die auf eine zunehmende De-Professionalisierung und einen Mangel an Reflexion vieler Theatermacher verweisen. Und das Wort "Krise" muss für alles herhalten.

4. Ein kurzer Blick zurück

Bis in die fünfziger Jahre hinein spielten in der vermischten, europäisch orientierten Emigrantenkultur des Landes im Allgemeinen und somit auch im dramaturgischen Selbstverständnis und der Spielweise auf den Bühnen deutsche Einflüsse eher eine nachgeordnete Rolle im Vergleich zu spanischen, französischen und angelsächsischen Traditionen. Das sollte sich mit der weltweit ausgreifenden Bedeutung Bertolt Brechts ändern, der in den darauffolgenden Jahren einer der am meisten gespielten europäischen Dramatiker wurde. Die zweite Richtung dieser Zeit bezeichnet der Theaterhistoriker Osvaldo Pellettieri als "reflexiven Realismus", der sich im Kontext des unabhängigen Theaters unter Einfluss der Stücke Arthur Millers und Tennessee Wil-

liams' entwickelte und sich vom "naiven Realismus" dadurch unterschied, dass er in seiner ästhetischen Bildfindung den Kompromiss zwischen Wahrnehmung und Reflexion sowohl Treue als auch Distanz zur historischen Realität anstrebte. Gleichzeitig waren die frühen sechziger Jahre eine Zeit der experimentellen Erneuerung, beispielsweise im 1963 gegründeten "Instituto Torcuato Di Tella", einer Theaterwerkstatt, in der auch mit Happening und Performance experimentiert wurde. Die hier entstehende "Neo-Avantgarde" griff zwar Elemente aus der Tradition der argentinischen *grotesco criollo* auf, gilt aber – mit unverkennbaren Verweisen auf den Einfluss Artauds, auf Beckett und Ionesco – als das argentinische Absurde. Das Chaos des Universums diene als Metapher für eine Gesellschaft im Umbruch, in der gesellschaftlicher Kontext wie subjektives Bewusstsein kollabierten. Die dennoch nicht zu übersehende sozialkritische Position der Stücke Pavlovskys (1972, "El Senior Galindez") und Gambaros (1967, "El Campo") schienen dabei den Schrecken der kommenden Militärdiktatur voranzuhaken.

5. Der Proceso

Anfang der siebziger Jahre radikalisierte sich die soziale Protestbewegung, spielten bewaffnete revolutionäre Gruppen wie die "Montoneros" oder der "Ejército Revolucionario del Pueblo" eine immer größere Rolle. Mit der Rückkehr Peróns aus dem Exil 1973 verbundene Hoffnungen auf ein Ende der sozialen Spannungen erfüllten sich nicht. Bereits Peróns Ankunft am Flughafen Ezeiza war von blutigen Flügelkämpfen begleitet. Als er – kurz nach seiner Wahl zum Präsidenten im September 1973 – verstarb, übernahm seine Witwe das Amt 1974 sozusagen als "Erbe". Von 1973-1976 prägten wirtschaftliche Schwierigkeiten und die Gewalt der bereits mit Zustimmung Peróns gegründeten paramilitärischen "triple A" (*Alianza Anticomunista Argentina*) das öffentliche Leben. Der zweite Militärputsch am 24. März 1976 wurde der Auftakt zur blutigsten Diktatur in der argentinischen Geschichte, auch wenn die Junta unter General Jorge Rafael Videla zunächst mit der Sympathie vieler Kreise rechnen konnte, die von ihr die Wiederherstellung der öffentlichen Ordnung erwartete. Doch die Junta setzte ihrerseits den Staatsterror ein, um das Land von Grund auf zu verändern, ökonomisch zu disziplinieren und der soge-

nannten "Umerziehung" der Argentinier nachzuhelfen. Laut Bericht der *CONADEP* (*Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*; Nationalkommission über das Verschwinden von Personen) von 1984 kostete der Staatsterror mehr als 30.000 Menschen das Leben. Die heute *desaparecidos* (Verschwundene) genannten Personen, nicht nur Aktivisten der linken Szene, sondern schlicht Andersdenkende – vor allem Studenten, Intellektuelle, Künstler –, wurden vom Militär oder durch mit ihm kooperierende Banden entführt, in geheimen Konzentrationslagern gefoltert und – teilweise noch lebend – in den Río de la Plata geworfen oder in anonymen Massengräbern verscharrt. Die Kinder in Gefangenschaft schwangerer, dann ermordeter Frauen gab man zur Adoption frei, verschenkte sie an der Militärjunta nahe stehende, kinderlose Paare. Bis heute konnte trotz aller Bemühungen der Mütter und Großmütter der *Plaza de Mayo* in vielen Fällen die wahre Identität dieser Opferkinder nicht geklärt werden. Ein theatrales Denkmal für diese "offene Wunde" hat Eduardo Pavlovsky mit *Potestad* geschaffen.

6. *Teatro abierto*

Einschüchterung und Verfolgung zwangen viele Theaterschaffende ins Exil, dennoch verstummte das Theater nicht gänzlich vor der Angst. Die ab 1976 veröffentlichte Dramatik nahm durchaus Stellung, fand eine Sprache für den Schrecken, in mehr oder minder durchsichtigen Andeutungen, in Rückgriffen auf historische Stoffe, in Diskursen voller Metaphern, die der Zensur, nicht aber der Aufmerksamkeit des Publikums entgingen. Je länger die Repression dauerte, desto entschiedener meldete sich der Wille, das öffentliche Schweigen zu brechen und den Unmut klar zu äußern.

1980 schloss sich eine Gruppe von Dramatikern, Regisseuren, Schauspielern und Technikern zusammen, um gegen Repression und Totalitarismus einer geschlossenen Gesellschaft ein offenes Theater zu setzen: *teatro abierto*. Unter den bekannten Autoren viele, die als verboten galten und Verfolgung ausgesetzt waren: Osvaldo Dragún, Roberto Cossa, Carlos Gorostiza, Ricardo Halac, Ricardo Monti, Carlos Somigliana, Roberto Perinelli, Eduardo Pavlovsky, Griselda Gambaro und Diana Raznovich. Das Ergebnis war ein Zyklus von 21 halbstündigen Stücken, der 1981 im *Teatro Picadero* zur Aufführung

kam. Einziges Thema: die soziale und politische Gegenwart Argentiniens. Bereits nach den ersten Aufführungen brannte das Picadero ab. Doch was als Einschüchterung gedacht war, erreichte das Gegenteil. Es fand sich ein anderes Theater, und die Unterstützung des Publikums nahm täglich zu.

Teatro abierto war mehr ein politisches als ein ästhetisches Phänomen; es war eine massive Reaktion auf das herrschende Regime, die die Menschen ins Theater zog [...] Herausragend waren weniger die aufgeführten Stücke als der geschaffene Raum sozialer Gemeinschaft, der öffentlichen Versammlung und des Protestes,

erinnerte sich später einer der Initiatoren, Roberto Cossa (zitiert nach Adler 1991).

Teatro abierto war zu einer Bewegung der widerständigen Hoffnung angeschwollen, die sich wie eine Welle über das ganze Land ergoss, denn es hatte den Menschen ihre Stimme zurückgegeben, mit der sie unmissverständlich Anklage erhoben. In pamphletarischen, dokumentarischen, die Menschenrechtsverletzungen benennenden Texten wurde das "Nunca más" (Nie Wieder) propagiert. Von den Stücken haben nur wenige den Anlass überlebt, für den sie geschrieben und inszeniert wurden. *Teatro abierto* pflanzte Ableger im ganzen Land, wenn auch den weiteren Ausgaben des Zyklus 1982, 1983 nicht mehr die gleiche Bedeutung zukam, denn das Regime zeigte bereits erkennbare Schwächen, als es sich in das Abenteuer des Falklandkrieges stürzte, das es selber nicht überleben sollte.

Bei ihrem ersten Argentinienaufenthalt 1983 erlebte die Autorin, damals Dramaturgin, das Land auf der Schwelle des Übergangs von der Diktatur in die sich anbahnende Demokratie. In der alten Universitätsstadt Córdoba lernte sie unter dem Dach des Goethe-Instituts viele der Autoren, Künstler, Theaterleute kennen, die in der *Sala Teatro Goethe* einen geschützten Raum für ihren Artikulationsbedarf gefunden hatten. Institutsdirektor Volker Kage hatte – wie schon sein Vorgänger Bloss – die drei zusammengehörenden Institute des Landesinneren – Córdoba, Mendoza, San Juan – mit erfahrener Hand und diplomatischem Gespür durch die Jahre der Diktatur geführt und den allmählich aus dem Exil heimkehrenden, aber auch den jungen, den kulturellen Widerstand bildenden Akteuren, diesen Raum geboten.

7. LAS RELACIONES PRODUCTIVAS

Halima Tahán, Buenos Aires, Herausgeberin der Zeitschrift *Teatro al Sur*

Bei dem Versuch, einige der bedeutsamen Fragmente meiner Beziehungen zum deutschen Theater, zur deutschen Kultur überhaupt, zu beschreiben, kommen mir besonders zwei ins Gedächtnis: mein Leben in Berlin, wohin ich am 31. Januar 1989 zum ersten Mal kam, um das Neue Jahr auf der Straße zu feiern, mit Blick auf die Mauer, und wo ich ein paar unvergessliche Monate verbringen sollte [...].

Vor allem aber die erste Begegnung, als ich im Saal des Goethe-Instituts in meiner Heimatstadt Córdoba meinen ersten Vortrag hielt: "Literatur der Grenze". Es war im Jahr 1980 zur Hundertjahrfeier der "Conquista del desierto", die dem Aufstand und dem "Vordringen" der "indios" – der Ureinwohner – im Süden des Landes ein Ende gesetzt hatte. Die Militärs an der Macht hatten die Feier dieses Ereignisses angeordnet.

Gegen diese Feier wandte sich mein performativer Vortrag, in dem ich statt von einer "literatura de la Conquista" (Eroberungsliteratur), – das Wort schrieb man immer mit Großbuchstaben – von einer Literatur der Grenze sprach, an der sich zwei Welten gegenübertraten und ausbluteten und Platz machten für einen anderen Raum und eine andere Literatur. Eine Schauspielkollegin, ebenso jung wie ich, las Fragmente dieser Literatur in dem Versuch, mit meinen Argumenten und ihrer Interpretation einen antihegemonialen Gestus zu erzeugen, den einer verletzlichen Minderheit. Im Publikum saß ein Militär, wie wir erst später erfuhren, weshalb mehrere Zuschauer aus Furcht den Saal verließen, doch der Vorfall blieb ohne Folgen. Das Goethe-Institut bot uns den geschützten Raum diplomatischer Immunität, in dem wir – natürlich mit Einschränkungen – eine gewisse Freiheit des Ausdrucks genossen.

Der Kulturaustausch mit Deutschland, die Zusammenarbeit mit seinen Menschen und seiner Kultur begann auf eben diesem Raum der deutschen Vertretung in Argentinien. Dort agierte die Theatergruppe, zu der ich später als Dramaturgin gehörte, dort lernte ich Hedda Kage kennen, die mir viel über diesen Beruf beibrachte und mit der ich die unterschiedlichsten Vorhaben realisierte, die immer zum Ziel hatten, die Kulturbrücke zwischen Deutschland und Argentinien instand zu halten, eine Brücke, über die ich vor allem in den 90ern oftmals gegangen bin. Zahlreiche Aktivitäten und Programme, die u.a. in der Zeitschrift *Teatro al Sur* dokumentiert wurden, die Teil eines umfassenderen Kulturprojektes ist, haben diese Begegnungen zwischen beiden Kulturen intensiviert, in dem sie neue Sichtweisen auf die jeweilige Kultur des anderen ermöglichte, ohne die eigene Identität aufzugeben.¹

1 Originalstatement für diesen Beitrag, übersetzt von Hedda Kage.

Lange bevor es offizielle Richtlinien der deutschen Außenpolitik wurde, setzte man in den Goethe-Instituten in Córdoba und in Buenos Aires, wo vor allem die Programmleiterin Gabriela Massuh sich unvergleichliche Verdienste erworben hat, auf die Förderung der lokalen Potentiale der aus den Universitäten, Akademien und Instituten verdrängten, verfolgten Wissenschaftler, Literaten, Künstler, Film- und Theaterschaffenden. Man initiierte Übersetzungen und förderte Inszenierungen deutscher Theaterstücke.

Chété Cavagliatto, Regisseurin, Unterstaatssekretärin für Kultur der Provinz Córdoba

Ende der 60er Jahre beendete ich mein Deutschstudium an der nationalen Universität Córdoba. Neben dem Studium spielte ich Theater in einer unabhängigen Gruppe. Das Goethe-Institut wurde 1966 eröffnet. 1968 bot man mir die Möglichkeit, deutsche Dramatiker kennen zu lernen, und zwar durch Inszenierungen in spanischer Sprache. So wurde im Jahr 1968 das Teatro Goethe geboren.

Während meines Studiums (Literatur, Geographie und Geschichte) hatte ich Gelegenheit, die Werke der großen deutschen Denker kennen zu lernen. Noch gab es nur wenige übersetzte zeitgenössische Autoren, weshalb ich mit Hilfe einer Übersetzerin begann, an Werken zu arbeiten, deren Thematik und Übertragung auf unsere Realität uns von Interesse schien. Mein erstes Stipendium in Deutschland, in Berlin Ende 1972, ermöglichte mir, viele Vorstellungen an der Schaubühne zu sehen und mehrfach auch das Berliner Ensemble. An der Schaubühne überraschte mich der Beweis, dass die Suche nach einer neuen Ästhetik nicht im Widerspruch zu einem politischen Engagement stand, und am Berliner Ensemble lernte ich das Werk Bertolt Brechts besser zu verstehen, dessen Theaterschriften, Poesie und ideologische Texte ich gelesen hatte.

Damals verstand ich die Bedeutung des Theaters als Interpret der Wirklichkeit und festigte meine Überzeugung, dass das Theater uns ermöglicht, eine kritische und engagierte Haltung zu unserer Zeit zu entwickeln. In unserem Land erlebten wir Zeiten großer sozialer Spannung. Einerseits waren auch wir geprägt vom Geist des französischen Mai und versuchten ihn auf unsere hitzige gesellschaftliche, wirtschaftliche, politische Wirklichkeit zu übertragen. Ich übersah, dass wir in unserem Land durch den Staatsterror (1976-1983) einen Genozid erleben sollten. Nach dem Militärputsch von 1976 lebte ich bis 1980 in Deutschland, immer in Verbindung mit dem Theater. In jenen vier Jahren des Exils erlaubte mir die Arbeit an deutschen Bühnen, meine technischen und methodischen Kenntnisse sowie meine Vorstellungen von Raum und Licht zu vertiefen. Nach meiner Rückkehr setzte ich meine Arbeit als Regisseurin fort und entdeckte mein Interesse für die Oper. Die Beziehung zwischen dem deutschen und dem argentinischen Theater besteht bis heute. Im Lauf der

Jahre hat sich eine natürliche Brücke zwischen beiden Ländern aufgebaut, die über das bloße Kennen der Stücke und der Theorie hinaus vor allem dank der persönlichen Beziehungen in diesen Jahren und Dank der Arbeit deutscher Kollegen, die gleichermaßen an unserem Theater interessiert sind, gewachsen ist.²

Die aus dem Exil in Spanien und Deutschland nach Córdoba heimgekehrte Chété Cavagliatto verdiente ihren Lebensunterhalt als Halbtagskraft im Goethe-Institut und baute das *Teatro Goethe* auf, das sie über viele Jahre leitete, das Gleiche tat die Schauspielerin/Regisseurin Gladys Ravalle in Mendoza. Mit beiden verbindet die Autorin eine bis heute währende Theaterfreundschaft, die – durch viele weitere Reisen und Festivalaufenthalte untermauert – dazu beitragen sollte, dass es fünf Jahre später, 1988, in Stuttgart zur Gründung der “Theater- und Mediengesellschaft Lateinamerika e.V.” kam.

8. Die Theater- und Mediengesellschaft Lateinamerika e.V.

Theaterschaffende, Übersetzer und Wissenschaftler gründeten 1988 als private Initiative die Theater- und Mediengesellschaft Lateinamerika e.V., die es sich zur Aufgabe gemacht hat, durch Begegnungen, Symposien, Übersetzungen, Publikationen, Lesungen und Festivalberatung das Theater Lateinamerikas in Deutschland ins Gespräch zu bringen und in Zusammenarbeit mit dem Internationalen Theaterinstitut, dem Haus der Kulturen der Welt, dem Goethe-Institut, dem Ibero-Amerikanischen Institut, dem *Instituto Cervantes*, mit Theatern, Verlagen, Rundfunkanstalten, Universitäten und Theaterzeitschriften einen interkulturellen Dialog zwischen der lateinamerikanischen und der deutschsprachigen Theaterszene zu stiften (siehe <www.tmg-online.org> 10.02.2010).

9. Córdoba – Das große Fest 1984

Das “1. Lateinamerikanische Theaterfestival” 1984 in Córdoba wird zur ersten großen Kulturfreiheitsmanifestation der neuen Demokratie. Gepriesen sei, wer den Präsidenten – Raúl Alfonsín – dazu überredet hat, den Ex-Cordobeser Carlos Jiménez zu bitten, in seiner Heimatstadt dieses Festival der lateinamerikanischen Bruderländer auf die Beine zu stellen. Carlos Jiménez, der im venezolanischen Exil erfolg-

2 Originalstatement für diesen Beitrag, übersetzt von Hedda Kage.

reiche Theatermann, Gründer und leitender Regisseur der legendären Truppe RAJATABLA, Erfinder und künstlerischer Leiter des Internationalen Theaterfestivals in Caracas, rief, und alle, alle kamen, sogar aus den Noch-Diktaturen: Chile – Uruguay – Paraguay. Auch Freunde aus dem Ausland kamen, aus Finnland, England, und unvergesslich die wahnsinnigen Katalanen: “La Fura dels Baus”. Die Stadt taumelte im Festivalfieber, im Glück der ersten Stunde. Und das nicht in der fernen Hauptstadt Buenos Aires, sondern im Herzen des Landes: in Córdoba. Alle zwei Jahre würde hier nun ein solches Festival stattfinden, dazwischen sollten nationale *muestras* einen Überblick über die aus der Repression befreiten Theateraktivitäten des Landes geben. Daran hat man trotz Finanzkrise festgehalten, auch wenn die Bedeutung des im Biennalerhythmus stattfindenden, inzwischen “Mercosur” genannten Festivals, vom Schatten der großen Schwester, dem Mitte der neunziger Jahre gegründeten FIBA (*Festival Internacional de Buenos Aires*), überlagert ist.

Es ist das große Verdienst der Festivalleiterin Graciela Casabé, dass sie in Zeiten der Krise und “Post-Krise” das FIBA auch institutionell so fest verankert hat, dass man sich Buenos Aires ohne Festival gar nicht mehr vorstellen kann. Das Programm öffnete in den zehn Jahren ihres Wirkens einerseits das Tor zum Welttheater und reflektierte andererseits in seinen nationalen Produktionen sehr genau die aktuelle Befindlichkeit der argentinischen Gesellschaft.

10. Was nun? 1983 und danach

Worüber verhandelte das befreite Theater nach 1983? Erlöst aus dem Zwang zum Protest fehlten nicht wenigen Theaterschaffenden die richtigen Worte angesichts der neuen Lage. Für eine Aufarbeitung der Vergangenheit mit den Mitteln des Theaters sei es noch viel zu früh. Die Menschen wollen aus den unterschiedlichsten Motiven über das Vergangene nicht sprechen, das in seinen Dimensionen erst langsam zu Tage tritt, wird vielfach geäußert. Ein Jahr später, auf der nationalen *muestra* in Córdoba, 1985, diskutierten Freunde über die Frage “Was tun?”. Den Ungeduldigen wagte ich zu sagen, schließlich habe es auch in der Bundesrepublik Deutschland fast zwanzig Jahre gebraucht, bis die Generation der Söhne begann, die Väter nach ihrer Rolle im Dritten Reich zu befragen, bis die Stücke von Hochhuth,

Kipphardt, Weiss, Grass, Böll und Walser "die Unfähigkeit zu trauern" anprangerten. Der Schock der Freiheit und die gesellschaftliche Umorientierung in Argentinien polarisierten die Positionen, auch im Theater. Einerseits setzen Dramatiker wie Griselda Gambaro mit Stücken wie "Del sol naciente" und Eduardo Pavlovski mit "Potestad, Pablo und Paso de dos" den Weg der radikalen Selbstbefragung nach der fatalen Komplizenschaft mit dem System in provozierend psychophysischer Theaterforschungsarbeit fort. Die theatralische Unerbittlichkeit ihrer darstellerischen Arbeitsweise unter Leitung von Laura Yusem, einer der über Jahre wichtigsten, in Verbindung mit den unterschiedlichsten Gruppen wirkenden Regiepersönlichkeiten der späten achtziger und neunziger Jahre, war der Grund für die Einladung der Produktionen "Podestad" und "Paso de dos" zum Festival "Theater der Welt" 1991 in Essen und der in diesem Zusammenhang von der Theater- und Mediengesellschaft Lateinamerika mit dem *International Theater Institute* (ITI) durchgeführten Veranstaltungsreihe zum Thema "Gewalt auf dem Theater in Lateinamerika".

Parallel formierte sich um die Mitte der achtziger Jahre in alternativen Spielstätten wie dem *Parakultural* eine neue Theaterbewegung mit performativen, nonverbalen, spielerischen Elementen. Als "Theater des Clowns" (*teatro de la parodia y del cuestionamiento*) bezeichnet, hinterfragen "El Clu del Claun", "La Banda de la Risa", "Los Macocos", "Las Gambas al Ajillo" oder Künstler wie Alejandro Urdapilleta und Batato Barea überkommene Theatermodelle. In Córdoba gründet parallel dazu der aus mexikanischem Exil zurückgekehrte Paco Giménez mit "Los delicuentos comunes" seine inzwischen auf drei Kompanien mit ca. 70 ihm verbundenen Akteuren angewachsene Cooperative "La Cochera". Die aufregendsten Aktionen im sogenannten "teatro de imagen" bieten die Objekttheatergruppe "El Periférico de Objetos" und die Gruppe "La Organización Negra". Deren sensationelle Aufführung "La Tirolesa" – die Besteigung des Obeliskens, des Wahrzeichens von Buenos Aires, – gilt 1989 als das revolutionärste Theaterereignis, das neue Maßstäbe setzt.

So verscheuche man das Publikum, mäkelte die konservative Kritik und besteht hartnäckig auf der These, dass sich das argentinische Theater ab 1983 in einer Krise befinde. Das Fehlen verbindlicher Modelle, eine Konzentration auf das Formale und ein angeblicher Hermetismus und Mangel an sozialpolitischer Relevanz werden als Zeichen dieser

Krise gesehen und für einen Mitte der achtziger Jahre einsetzenden Publikumsschwund verantwortlich gemacht.

“Texttheater wider Bildertheater” so streitet die Kritik, doch ist das die falsche Disjunktion, geht es den Gruppen doch um nichts anderes als eine erweiterte Theatralität, die mit unkonventionellen Räumen arbeitet. Neue Begriffe kommen in Umlauf: *dramaturgia de director* und *dramaturgia de actor*, *dramaturgia de escena* bis hin zu einer *dramaturgia del espectador*.

Allen disparaten, ideologischen Positionen zum Trotz gibt es eine Konstante im argentinischen Theater, und das ist die zentrale Bedeutung des Schauspielers. Eine der kreativsten Schauspielerwerkstätten, aus der immer wieder theatralische Innovationen zu vermelden sind, ist seit gut 20 Jahren die Gruppe “Sportivo Teatral” des Regisseurs Ricardo Bartís, der mit den regelmäßigen Gastspielen im Berliner Hebbeltheater – und immer wieder eingeladen zum Festival des ITI “Theater der Welt” –, seine ausgefeilten, mit seinen Darstellern über Jahre gewachsenen Inszenierungen zeigt und auf Grund dieser außergewöhnlichen, künstlerischen Schauspielerbildung besonders in Deutschland Triumphe feiert. Mit seinen Ansprüchen und Forderungen an die über bloße Professionalität hinausreichende, unverwechselbare Künstlerpersönlichkeit sorgte er schon beim internationalen Workshop junger Schauspieler im Rahmen des Festivals “Theater der Welt” 1991 in Essen für erhebliche Aufregung. Stellte er doch die übliche Schauspielausbildung, wie sie an staatlichen und privaten Schauspielschulen angeboten wird und ganz auf den vielseitig einsetzbaren, für den Repertoirebetrieb wohl präparierten Nachwuchs abzielt, grundsätzlich in Frage.

11. Die Vergangenheit in der Zukunft

“Neue Tendenzen” ist der Sammelbegriff für die Vielfalt einer neuen Dramatik junger Autoren, die zu den wichtigsten Vertretern des aktuellen argentinischen Theaters zählen: Rafael Spregelburd, Daniel Veronese, Emilio García Wehbi, Alejandro Tantanian, Javier Daulte, Federico León, Luis Cano, Marcelo Bertuccio, Lola Arias, Bernardo Cappa, Luciano Cáceres, Mariano Pensotti und Beatriz Catani. Der zuvor erwähnte Bruch der Generationenkette macht sich am sichtbarsten in der 1996 gegründeten Gruppe um die Schreibwerkstatt

“Carajaji” fest. Drei ihrer auch im Ausland erfolgreichsten *teatristas* sind Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian und Javier Daulte, aus deren gemeinsamer Phantasie “La escala humana”, die umwerfend boshafte, brillant konstruierte und mit dem Genre kostumbristischen Boulevards jonglierende Farce auf den Menemismo stammt, die ein Siegeszug über europäische, gerade auch deutschsprachige Gastspielbühnen führte. Bezeichnend, dass die Familie, als Modell des gesellschaftlichen Scheiterns, immer wieder zum Angriffsziel dient. Offensichtlich sitzt der Widerwille, ja Hass der jungen Autoren auf diese Elterngeneration der *clase media*, die man für die soziale und politische Misere des Landes mit den fatalen Konsequenzen der Militärdiktatur, des hoffnungslos auf der Strecke gebliebenen Demokratisierungsprozesses, schließlich des in die wirtschaftliche Katastrophe steuernden Menemismus verantwortlich macht, sehr tief. Das geschärfte Bewusstsein, zwar “noch einmal davongekommen zu sein”, doch ohne Perspektive, dafür aber mit dem Gefühl der eigenen Ohnmacht, sich aus der Familienfalle nicht befreien zu können, sondern alle Muster in sich selber vorzufinden, schlägt um in Resignation, Depression oder zynischen Selbstbetrug.

Wie das abgründig Banale dieser Grundierung der privaten und öffentlichen Verhältnisse vor allem in Tragikomödie, Satire und Farce seinen spezifischen Ausdruck findet, beweisen auch die Komödien “Afuera” des Dokumentarfilmers Gustavo Tarrío und “La omisión de la familia Coleman” und “Tercer cuerpo” des Regisseurs und Schauspielers Claudio Tolcachir, die in spielerisch exzentrischen und sprachtechnisch wie Pollesch-Kaskaden, explodierenden Dialogen die Krise als den “häuslichen Fall” thematisieren. Auffällig, dass nahezu keiner der genannten Autoren ausschließlich Dramatiker ist. Der Begriff *teatrista*, der sich in den letzten 15 Jahren durchgesetzt hat, verkörpert geradezu die Idee der Diversität, definiert den Gestalter, der sich nicht arbeitsteilig auf eine restriktive Rolle beschränkt, vielmehr in seiner Aktivität alle Aspekte der Theaterkunst vereinigt. Alle inszenieren in der Regel ihre eigenen Stücke, sind wie Rafael Spregelburd als Schauspieler und Übersetzer tätig oder arbeiten an Formen des Puppen- und Objekttheaters wie Daniel Veronese und Alejandro Tantanian in der Gruppe “El Periférico de Objetos”, die seit ihrer legendären, mit dem deutschen Dramaturgen Dieter Welcke entwickelten “Hamletmaschine” von Heiner Müller auch mit allen weiteren

Produktionen auf internationalen Festivals von Edinburgh bis Avignon und damit auf sämtlichen deutschsprachigen Gastspielbühnen zu sehen ist. Andere Autoren/Regisseure bilden ihre eigenen Darsteller aus, entwickeln ihre Texte während der Proben und notieren sie erst nachträglich in schriftlicher Form, wie die ebenfalls seit mehreren Jahren mit sensiblen und sperrigen, thematisch ungefällig provozierenden Produktionen in Europa gastierende Beatriz Catani z.B. mit ihrem bei "SPIELART München" 2009 gezeigten "Finales".

Beatriz Catani

Zu behaupten, Deutschland wäre mir auf eigenartige und vielleicht entfernte Weise (auch wenn es widersprüchlich klingt) vertraut, entbehrt sicherlich jeglicher Grundlage und wäre eher eine beliebige, gar naive Wertschätzung. Dennoch muss ich sagen, dass ich seit der Vorstellung von "Cuerpos Abanderados" das Gefühl habe (das ich mit Vernunftgründen nicht erklären kann), dass es eine gewisse Gemeinsamkeit im Atemholen gibt [...].

Ohne die sowieso bekannten Unterschiede in Sprache, Kultur, Wirtschaft und Gesellschaft beiseite zu lassen: Deutschland ist zweifellos ein mächtiges Land mit starker Kultur und tiefgehendem Hinterfragen, und es ist schwierig, sich diese Beziehung aus unserer Grundvoraussetzung, als Land der Peripherie, vorzustellen. Das ist teilweise der Scham geschuldet, teilweise aber auch der Angst, als Armenhaus, als das Andere, als Mittellose gesehen zu werden [...] Wie stellt sich diese Beziehung dar? Existieren sozusagen Modelle von Handlungsanweisungen gegenüber jenen, die leiden; einen Blick des wohlüberlegten Mitleids? Ist trotz der kulturellen Unterschiede ein ästhetischer Austausch möglich, in dem eine Verbindung der Empfindlichkeiten besteht? Können jenseits aller unterschiedlichen Möglichkeiten historische Rückschlüsse und Sinnsuchen existieren, die einander berühren? 2002 stellte ich beim Theater der Welt "Cuerpos abanderados" und bei Theaterformen "Ojos de ciervo rumanos" vor und habe mit einigen Texten für die Zeitschriften *Theater der Zeit* und *Theater Heute* mitgewirkt. Auch das Goethe-Institut Buenos Aires war daran beteiligt. Einige deutsche Theaterleute zeigten damals echtes Interesse an meinem Schaffen. Dies war zu einer Zeit, als Theaterleute hier in Buenos Aires, für die die Bühne ein Ort der Sprachschöpfung war, politisches Theater verwarfen. Heute hat sich dieses Denken überlebt und ich halte es für wenig gewinnbringend, dem Theater die Fähigkeit politischer Willensbildung abzusprechen.

Für mich war es damals schon anders. [...] Warum sollte ich nicht aus meiner geschichtlichen Erfahrung über Politik sprechen? Ich war aus der historischen Fakultät der UNLP gekommen und versuchte, in ästhetischen Dimensionen darüber nachzudenken (ohne eine Erklärung der Realität zu suchen, was das Feld von Soziologie und Kommunikationswissenschaften ist). Als ich 2001, kurz vor Ausbruch der Krise in Argentinien,

tinien, die in Deutschland sehr genau verfolgt wurde, "Ojos de ciervo rumanos" in Hannover vorstellte, sagte man, mit Dokumentarfilmen könne man sich gut informieren, aber "Ojos de ciervo rumanos" liefere ein eingehenderes Bild von dem ab, was in Argentinien vor sich geht [...].

Um nicht über Allgemeinplätze zu diskutieren, will ich hier ausgehend von meiner persönlichen Erfahrung einige Bezüge dazu herstellen, wie sich diese Beziehung entwickelt und verfestigt hat. Ich denke, man sollte Theaterstücke aus ihrer kulturellen Bauweise heraus begreifen, und ich kann darin kein schlechtes Gewissen und keine Voreingenommenheit sehen, sondern das Ergebnis einer ästhetischen Erschütterung. Erschütterung stellt sich mir als politisches Werkzeug dar, denn wo erschüttert werden kann, da ist erzählerische Intensität. (Etwas Ähnliches widerfuhr mir bei der Präsentation von "Los muertos" im Hebbel Theater in Berlin).

Womöglich ist es diese Lesart meiner Texte, die eine Annäherung hergestellt hat. Die politische Kraft des deutschen Theaters habe ich immer bewundert. Vielleicht haben mich deshalb Inszenierungen wie "Murx den Europäer" von Marthaler, "Artaud" von Martin Wurttke, "Körper" von Sascha Waltz oder Aufführungen von Castorf in der Volksbühne so durcheinander gebracht; ich entdeckte stets einen politischen Sinn und außergewöhnliche Kraft im zeitgenössischen deutschen Theater.

Es dürfte schwierig sein, Politik aus jeglicher Ästhetik fernzuhalten. Sicherlich ist mir eine Auseinandersetzung mit dem Politischen eigen, allerdings ist das Politische in meinem Werk zu einem Gestammel geworden, einem fragmentierten, abgeschabten Hinweis. [...] es bleibt das Subjektive, als würde die politische Ebene zur sinnlichen Ebene. So jedenfalls findet sich das Politische in unserer letzten Inszenierung "Finales" wieder, die im SPIELART München aufgeführt wird; die Formen, wie sich diese Erfahrungen auflösen, sich perspektivisch verkürzen und verändern. Und vielleicht auch die Erfassung einer "anderen" Zeit, als sich die Lebensfreude in dem Streben nach einer gemeinsamen Volksgesinnung wiederfand.

Das Politische ist jedenfalls ein komplexes Geflecht, das nicht nur im Text und der poetischen Kraft der Bilder zum Vorschein kommt, sondern insbesondere in den Entscheidungen, die in Bezug auf die Produktionsweise und das in Umlauf bringen der Theaterstücke getroffen werden. Genau dort ist das Politische anzutreffen. Ich selbst arbeite nicht einmal in Buenos Aires. Als Regisseurin und Dramatikerin konzentriert sich meine Arbeit auf die Stadt La Plata. Außerdem arbeite ich hauptsächlich mit Leuten, die ich selbst in meinen Schauspiel-Workshops ausgebildet habe.

Das bedeutet eine weitere Marginalisierung, als Frau in der Provinz Buenos Aires zu arbeiten. Und dies ist im Grunde meine politische Entscheidung. Wenn die Leute dann mein Theater sehen, das nichts anderes als mich selbst darstellen soll, können sie von ihrer Kultur und ihrer Sensibi-

lität aus lesen, was sie möchten. Es ist ein Augenblick der Freude, wenn von dort aus zuweilen Töne widerhallen oder sich kurzlebige Kontakte zwischen Sensibilitäten knüpfen.

Und so kehre ich zu dem Gefühl zurück, das ich eingangs erwähnte: als ich einige meiner Arbeiten in Deutschland vorstellte, nahm ich womöglich merkwürdigerweise ein Gefühl wahr, das ich teilen konnte. Wie schwer es ist, das auszusprechen, wo wir doch eine gemeinsame Sensibilität haben [...]. Existiert sie wirklich? Ich weiß es nicht. Ich glaube im Prinzip ein echtes und bemerkenswertes Interesse festzustellen, Werke zu begreifen und zu hinterfragen, genau hinzusehen; genau das bewirkt eine Annäherung. Und ich habe das Gefühl, dass diese Annäherung aufrichtig ist. Aber womöglich handelt es sich eher um Respekt als um Nähe. Der Respekt nährt und ergibt sich aus der Distanz. Letztlich ist es unerheblich, wie viel Distanz oder Nähe existiert, wenn sich eine Verbindung, ein Anknüpfungspunkt ergibt. Dies ist mir glaube ich bei der Vorstellung meiner Arbeiten in Deutschland gelungen.³

12. Krise ist immer

Nichts ist so stabil im argentinischen Theater wie die Rede von der Krise. Zu unterscheiden ist zwischen zwei Arten von Krise: einer realen, kulturpolitischen und wirtschaftlichen Krise und einer gefühlten Krise, die im Zusammenhang mit neuen kulturellen Konditionen im gesellschaftlichen Wandel in der Postdiktatur steht. Dazu zählt die unbefriedigende Vergangenheitsaufarbeitung, die unter Menem weitgehend auf die Verfolgung von Menschenrechtsverletzungen verzichtete und dadurch das anhaltende Trauma der Diktatur verlängerte, indem den Opfern ein schwer erträgliches Zusammenleben mit den unbehelligten Tätern abverlangt wurde. Dazu zählen auch der ökonomisch auf den *crash* zusteuernde Menemismus, eine durch die Globalisierung verstärkte kulturelle Diversifikation und Heterogenität sowie nicht zuletzt der weltweite Dominoeffekt des Mauerfalls in Berlin und – damit verbunden – die Krise der internationalen Linken und des Begriffes der Wahrheit. All das hat zu einem „neuen Wertefundament“ geführt, wie Dubatti es nennt. Keine Zeit für große, umfassende Diskurse, vielmehr eine Vielseitigkeit in den Poetiken der Stücke und Inszenierungen, die sich in diesem „Kanon der Vielfältigkeit“ nicht auf ein einheitliches Modell festlegen lassen, eine absolute Freiheit der Form, als das charakteristischste Merkmal des argentinischen Theaters der letzten 20 Jahre:

3 Originalstatement für diesen Beitrag, übersetzt von Bernd Kage.

Noch nie in der Geschichte des argentinischen Theaters haben sich Poetiken so wenig untereinander geähnelt. Wenn sie sich in etwas ähneln, dann in der Freiheit, auf der Suche nach der gewünschten Poetik, ohne den Druck verbindlicher Modelle oder Autoritäten zu arbeiten (Jorge Dubatti, zitiert nach Frieria 2009).

Rafael Spregelburd, der wohl am exponiertesten die Bruchstelle der Generationenkette markiert, erklärt sich die heftig geführte Polemik gegen die "Neuen Tendenzen" so:

Meiner Meinung nach genoss das politische Theater der 60er und 70er Jahr[e] das Privileg, dass es sich Wortwörtlichkeit erlauben konnte, ohne dass jemand ihm dies streitig machte. Seine Themen waren seine Diskurse. Und die Fabel war die Form, um diese Themen zu entwickeln. Heute ist die Freiheit größer, die Themen können sich auflösen und trotzdem ein Theater hervorbringen, das starke Eindrücke vermittelt, politische Eindrücke, Meinungen über das Reale und seine Grenzen. Das Theater von heute ist nicht mehr im buchstäblichen Sinne politisch. [...] Vielleicht löst sich meine Generation immer stärker von dem Gedanken einer Botschaft, was ich als sehr positiv empfinde, denn eine Botschaft hat eher mit Kommunikationswissenschaft als mit Kunst zu tun. Für mich gibt es keine Botschaft in der Kunst: es gibt nur ein Übertragen von Eindrücken, Ängsten, Gefühlen (Spregelburd 2004: 174).

Alejandro Tantanian meint in diesem Kontext:

In den 90ern war die Politik eine exklusive Angelegenheit, voller Korruption, und es blieb nichts übrig, als sie schlicht rundherum abzulehnen. Denn alles Politische war so ausgehöhlt von der Entleerung der Worte, dass nichts blieb als Fassade. Ich glaube, die große Leistung der Dramatik der 90er Jahre – in die ich mich einschließe – war die Kreation von Arbeiten mit einer tiefgehenden Reflexion über das Formale. Was produziert wurde, waren tatsächlich Jongleurstücke über die Form, der Inhalt war eine notwendige Arbeit der Entleerung [...] (zitiert nach Durán/Canavese 2003: 14).

Daniel Veronese, Mitbegründer der 1989 entstandenen Gruppe "El Periférico de Objetos", gelernter Schreiner, Mime, Puppenspieler, Autor und einer der erfolgreichsten Regisseure des argentinischen Theaterwunders, hat in bewusster Abwendung vom politischen Engagement der Autoren und Regisseure der Generation des "teatro abierto" versucht, nicht die Wunden dieser Jahre zu lecken, sondern durch seine szenische Methode einer "re-escritura" – etwa von Stückvorlagen Tschechows oder Ibsens – den mentalen und ideologischen Beschädigungen auf den Grund zu gehen, die innerhalb der argentini-

schen Gesellschaft immer wieder die Voraussetzung für das Scheitern der demokratischen Ansätze geliefert haben.

Gegen diese Zurückweisung des Politischen behauptet sich die Position – etwa bei Federico Irazabal – das Theater sei *per se* politisch, ob das nun auf Grund der gesellschaftlichen Lage so wahrgenommen werde oder nicht, gleichgültig auch, ob seine Protagonisten diese Auffassung teilten. Das Politische des argentinischen Gegenwartstheaters liege mehr in der Art und Weise seiner Produktion als in Themen oder Inhalten oder deren metaphorischen Gehalt begründet.

Federico Irazabal, Theaterwissenschaftler, Theaterkritiker (*La Nación*), Herausgeber der Fachzeitschrift *Funambulos* und der Bücher *El giro político* und *Por una crítica deseante*

[...]. Es beginnt mit Bertolt Brecht, einer der zentralen Figuren für die Entwicklung des lokalen Theaters zu Beginn der 2. Hälfte des XX. Jahrhunderts. Brecht lieferte uns nicht nur eine Ästhetik, er erleuchtete einige kreative Köpfe, so dass sie imstande waren, ein sozial engagiertes, realistisches Theater in spezifischer *criollo*-Version zu formulieren [...].

In gewisser Hinsicht wage ich zu behaupten, seitdem ich Theater in Berlin gesehen habe, verstehe ich das Theater in Buenos Aires besser, kann es auf andere Weise betrachten, von einem anderen Blick auf die Karte als vom eigenen Standpunkt aus [...] Die Verbindung zu Berlin und zu Deutschland hat eine kulturelle Auseinandersetzung befördert, zwischen Bewunderung und Ablehnung, zwischen Einfluss und Plagiat [...] Deutschland gehört zu den Leuchttürmen, die uns eine Richtung weisen, nach der man sich orientiert oder von der man sich absetzt. Beide Haltungen sind der Beweis für die tiefgehende Beziehung, die uns aus diversen Motiven verbindet.⁴

Die weitaus interessanteren Definitionsansätze wurden in jüngster Zeit vor allem von den Kritikern Jorge Dubatti und Federico Irazabal entwickelt, um Theater als Ereignis zu denken und ein neues Konzept politischen Theaters zu formulieren. Mehr über eine neue "Politik der Wahrnehmung" im aktuellen Theater Argentiniens ist nachzulesen bei Johanna Dupré in ihrer vorzüglichen Magisterarbeit, die demnächst bei Tectum in "Kleine Mainzer Schriftenreihe" erscheinen wird.

4 Originalstatement für diesen Beitrag, übersetzt von Hedda Kage.

13. Nachlese oder was bleibt, wenn alles vorüber ist oder noch nicht stattgefunden hat?

Wo und wie kann man in Deutschland etwas über das argentinische Theater erfahren, wenn nicht gerade Festivalzeit ist oder ein Gastspiel in Berlin? Auf diese einfache Frage musste die Theater- und Mediengesellschaft viele Antworten finden: beispielsweise durch die Übersetzung von Stücken, durch die Publikation im Kontext einer Anthologie, damit Dramaturgen und Regisseure sie in Deutsch lesen können. Es dauerte einige Jahre, bis die untergeordneten Fragen: wer besorgt, wer vertritt die Rechte – wer übersetzt die Texte – wer verlegt die Übersetzungen – wer finanziert das Ganze? ihre Antwort fanden.

Fünf Jahre nach ihrer Gründung konnte die Gesellschaft 1993 in ihrer Publikationsreihe "Moderne Dramatik Lateinamerikas" den ersten Band *Theaterstücke aus Argentinien* (Kage/Tahán 1993) in der edition diá und in Zusammenarbeit mit dem henschel SCHAUSPIEL Theaterverlag Berlin herausgeben. Gemeinsam haben die Autorin dieses Beitrages und die Theaterwissenschaftlerin und Verlegerin Dr. Halima Tahán, Herausgeberin der Zeitschrift *Teatro al Sur*, die Auswahl für das Buch getroffen, in dessen Vorbemerkung es heißt:

Von illusionären Lebensentwürfen und verzweifelten Projektionen am Rande des wirtschaftlichen Ruins, von skurrilen Versuchen, sich beim Tanz auf dem Vulkan nicht die Füße zu verbrennen, handeln diese Theaterstücke aus der Einwanderungsmetropole Buenos Aires. Es sind Spiegelbilder der verrückten Realität, Parabeln, die den Alltag wie die unsterbliche Vergangenheit und die aussichtslose Zukunft verschlingen oder ins Delirium steigern. Mit szenischem Witz in einem Panoptikum des Absurden attackieren sie die politische Realität unter der Militärjunta, üben Selbstkritik an der schweigenden Duldung der Diktatur und forschen nach den Gründen des latenten individuellen Faschismus. Dabei verwischen die dramaturgischen Grenzlinien zwischen Bühne und Film, und es entfaltet sich in dieser Zusammenstellung ein Theaterpanorama von den dreißiger bis zu den achtziger Jahren (Kage 1993: 7-8).

Es waren neben den beiden, eher als Romanautoren bekannten Klassikern der argentinischen Moderne Roberto Arlt und Julio Cortázar, die Stücke der wichtigsten Autoren aus dem Umfeld des *teatro abierto* von Griselda Gambaro, Diana Raznovich, Eduardo Pavlovski, Roberto Cossa, Osvaldo Dragun, Ricardo Monti und Jorge Goldenberg, denen die Gesellschaft auf diese Weise den Weg in die deutsche Theaterszene bereiten konnte. Die begann sehr zögerlich – auf Studiobühnen und

in alternativen Spielstätten –, das fremde Material anzunehmen. Angekommen war man in den “Mühen der Ebenen”, nachdem der Theater- und Mediengesellschaft bereits mit dem verlegerischen Unternehmen ein kühnes kleines *joint venture*-Kunststück gelungen war, an dem die deutsche Gesellschaft zur Förderung der Literatur aus Asien, Afrika, Lateinamerika, das Auswärtige Amt der Bundesrepublik Deutschland, das Kulturamt der Stadt Stuttgart, die edition diá (Buch), der henschel SCHAUSPIEL Theaterverlag (Bühnenrechte) sowie die *Dirección General de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la República Argentina* beteiligt waren. Das war ein Projekt so recht nach dem Herzen von Ex-Intendant Kive Staiff, in diesem Augenblick zum Chef der *Asuntos Culturales* berufen. Sein Credo: Kulturtransfer ist immer eine Zweibahnstraße. Wenn Deutschland sich nicht nur um den Export seiner eigenen Kultur nach Argentinien bemüht, sondern auch – wie in diesem Fall – um die Rückführung argentinischer Theaterkultur nach Deutschland, dann ist Argentinien verpflichtet, sich auch finanziell zu beteiligen. Mit diesem erfolgreichen Modell konnte die Gesellschaft, konnte die für die Publikationsreihe verantwortliche Übersetzerin Dr. Heidrun Adler in späteren Jahren in den übrigen lateinamerikanischen Ländern erfolgreich argumentieren, um die Reihe zu komplettieren, deren Anthologiebände jeweils von einem theaterwissenschaftlichen Begleitband ergänzt werden. Für den argentinischen, im Verlag Vervuert erschienenen Band zeichnen Osvaldo Pellettieri und Karl Kohut verantwortlich (Kohut/Pellettieri 2002).

14. Die Position des Goethe-Instituts

Zu den Wegbereitern der Kommunikation zwischen dem deutschen und dem argentinischen Theater gehört das Goethe-Institut in Buenos Aires und so bat ich den Theaterkenner und Förderer, Direktor Hartmut Becher, und die Mitarbeiterin Carla Imbrogno um Antworten auf folgende Fragen: Worin liegt der stärkste Einfluss des deutschen auf das argentinische Theater? a) Klassische oder moderne Dramatik? (Übersetzungsreihe des Goethe-Instituts); b) Dramaturgische Konzepte? (Brecht/Müller/Pina Bausch/Postmoderne); c) Gastspielinszenierungen aus Deutschland? (Berliner Ensemble, Volksbühne, Schaubühne).

a): Zweifellos übt das postdramatische Theater den größten Einfluss des deutschsprachigen auf das argentinische Theater aus. In diesem Sinne hat die virtuelle Theaterbibliothek des Goethe-Instituts auf Grund der Übersetzungsförderung der Stücke zeitgenössischer Autoren eine entscheidende Rolle gespielt, wie auch die vom Goethe-Institut Buenos Aires seit Jahren betriebenen Zyklen dramatisierter Lesungen und Halbinszenierungen.

b): Der Einfluss Brechts (Verfremdungseffekt) hat in Argentinien die Konzeption politischen Theaters in gewisser Weise verändert mit Nachwirkung bis heute. In jüngerer Zeit hat der Einfluss Heiner Müllers zur Entwicklung einer nicht repräsentativen, nicht mimetischen, einer fragmentarischen, chaotischen Dramaturgie geführt. Einige lokale performative Experimente stehen in starkem, wenn auch oft verborgenem, resp. gelegnetem Bezug zu René Pollesch. Was den Tanz anbelangt, so hat der Auftritt von Pina Bausch in den 80er Jahren im *Teatro San Martín* eine regelrechte Umwälzung in der Tanzwelt der Moderne ausgelöst.

c): Hinsichtlich deutscher eingeladenener Gastspiele beim Internationalen Buenos Aires Festival ist vor allem Marthalers "Murx den Europäer" in Erinnerung, ein "patriotisches Staatsbegräbnis", das heftig bewundert wurde, doch ohne größeren Einfluss blieb. Alle erinnern sich an (den Schauspieler Martin) Wuttke in Arturo Ui [...] Wobei man zwischen Bewunderung und Einfluss unterscheiden muss: in den meisten Fällen blieb es eben bei Bewunderung ohne unbedingt stärkeren Einfluss auszuüben, wie beispielsweise im Fall von Castorfs "Endstation Amerika", das keine sichtbare Umwälzung hervorrief.⁵

2. Führt das Goethe-Institut Buenos Aires eine Statistik darüber, wie viele deutsche Stücke (als Lesungen, Produktionen oder Halbinszenierungen) auf Anregung, in Koproduktion in Buenos Aires entstanden sind während der Amtszeit von Hartmut Becher?

Die Statistik liegt seit 2001 vor. Von da an hat das Goethe-Institut Buenos Aires jährlich einen Zyklus mit vier Stücken der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik in Werkstattinszenierungen vorgestellt, der 2007 um Frankreich und 2009 auch noch um Italien zu einem "Zyklus der neuen europäischen Dramaturgie" erweitert wurde – ein wenig nach dem Vorbild des erfolgreichen "Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea" in Santiago de Chile, das 2010 seine zehnte Ausgabe feiern wird.

Das Problem war lange Zeit, dass es meist bei den Werkstattinszenierungen blieb, weil das Geld für die "Vollinszenierung" fehlte. Hinzu kommt die Überzeugung der Argentinier, dass ein zeitgenössisches Stück nur dann wirklich gut sein kann, wenn es vom Regisseur zusammen mit der Truppe bei den Proben entwickelt wird. Das heißt: Autorschaft und Re-

⁵ Originalstatement von Carla Imbrogno für diesen Beitrag, übersetzt von Hedda Kage.

gie fallen in den meisten Fällen zusammen (und das “muss” auch so sein!). Nichts schien man weniger zu benötigen, als einen Text “von außen”, denn ohnehin sind ja die eigenen Texte die besseren.

Diese starre, fast ideologisch zu begreifende Position beginnt jetzt langsam aufzuweichen, weil den Argentinern die Stoffe ausgehen. In Córdoba wurden in den letzten Jahren etwa Stücke von Elfriede Jelinek, Roland Schimmelpfennig, René Pollesch und Philipp Löhle inszeniert, in Buenos Aires Stücke von Marius von Mayenburg, Anja Hilling, Dea Loher, Reto Finger, René Pollesch, Jürgen Berger und demnächst von Roland Schimmelpfennig, Philipp Löhle, Felicia Zeller und abermals Marius von Mayenburg. René Pollesch, der sonst die Inszenierung seiner Stücke durch andere nicht erlaubt, kam extra nach Argentinien gereist, um je einen Regisseur aus Córdoba und aus Buenos Aires auf seine Theatersicht einzuschwören. Immer mehr finden die Regisseure nun Spaß daran, sich in einen “fremden” Text hinein zu versetzen und sich an ihm zu reiben.⁶

3. Gibt es eine Art “Theaterpolitik”, die das Institut jenseits oder ergänzend zu den Vorgaben der Zentrale in München betreibt?

Strenge “Vorgaben” der Zentrale gibt es zum Glück nicht. Wir bemühen uns, alle zwei Jahre einige größere Gastspiele zum Internationalen Theaterfestival zu holen, die – wie Carla Imbrogno zu Recht schreibt – bewundernd zur Kenntnis genommen werden, aber ohne größeren Einfluss bleiben.

Unser Schwerpunkt liegt klar auf der Gegenwartsdramatik (siehe oben) – einschließlich der von hier aus für ganz Hispanoamerika betriebenen Übersetzungsförderung: Konsultiert man die virtuelle Theaterbibliothek des Goethe-Instituts, wird man feststellen, dass derzeit 157 deutschsprachige Stücke in spanischer Übersetzung vorliegen und bestellt werden können – weit mehr als bei jeder anderen Sprache. In allen spanischsprachigen Ländern Südamerikas, außerdem in Mexiko und in Kuba, haben die Übersetzungen einen wahren Boom von Inszenierungen ausgelöst. Die Nachfrage steigt. Im Mai 2009 wurde deshalb im Rahmen der Mülheimer Theatertage erstmals eine Werkstatt nur für spanischsprachige Theaterübersetzer/Innen organisiert, um über grundsätzliche Fragen der Theaterübersetzungen ins Gespräch zu kommen. Darüber hinaus spielt die Nachwuchsförderung eine wichtige Rolle: In den letzten Jahren ist es uns immer gelungen, ein bis zwei junge Theaterleute zum internationalen Forum nach Berlin zu schicken. Zwei junge Regisseurinnen konnten überdies an zwei großen Berliner Theatern je drei Monate hospitieren.⁷

6 Originalstatement von Hartmut Becher für diesen Beitrag.

7 Originalstatement von Hartmut Becher für diesen Beitrag.

15. Wie sieht das argentinische Theater das deutsche?

Wie reagieren argentinische Autoren und Regisseure auf die Angebote seitens der deutschen Theaterkultur? Eine Auswahl an Antworten auf die nachstehenden Fragen mag ein Bild vermitteln. a) Welches Bild hast du vom deutschen Theater und woher hast du es? b) Gibt es einen gewissen Einfluss deutscher Dramatik/deutscher Theatermacher auf dein Werk oder worin besteht sonst der Reiz an diesen neuen Texten? c) Welches sind die herausragenden Merkmale, die das argentinische Theater zum deutschen beiträgt und umgekehrt?

Marcelo Massa (Córdoba) Regisseur, Choreograf, Leiter der Gruppe "La Reseca"

Das Bild, das ich allgemein vom deutschen Theater habe, ist das eines Theaters in ständiger Selbsthinterfragung im Formalen, das über seine Inhalte eine stetige Verbindung zum Publikum herzustellen sucht, in aller Regel eine stark politische Verbindung. Allerdings gibt es wie überall Inszenierungen, die eher gefallen, als den Zuschauer zu einer reiferen, reflektierenderen Sicht der Dinge bringen wollen. Sieht man genauer hin, hat sich die Wucht seiner Erneuerung in den letzten Jahren wohl etwas gebremst, es existiert so etwas wie ein Status Quo in den Inszenierungen, was aber meiner Meinung nach nicht besorgniserregend ist, da die Künstler sehr beweglich und nachdenklich sind.

Für einen Menschen und Theaterschaffenden aus einer Stadt an der Peripherie, aus einem Randgebiet der westlichen Welt – schließlich sind wir ja beinahe der Wilde Westen des Westens – ist die deutsche Kulturpolitik, gerade was das Theater angeht, vorbildlich, und für unsere Länder sehr wünschenswert. Meine Sicht auf diese Dinge sind zuallererst der Lektüre übersetzter Stücke und theoretischer Schriften über das deutsche Theater geschuldet; schließlich sah ich Inszenierungen deutscher Stücke in Argentinien und während meiner Reisen nach Deutschland Dutzende von Aufführungen auf und abseits von Festivals, in Staatstheatern und Off-Theatern. Mich interessiert an diesen Texten die Art des Erzählens, die sehr offene Form, wie die westlich kapitalistische Lebensweise in Frage gestellt wird. Sicher, ich bin stets auf der Suche nach Texten mit Querverweisen zu aktuellen Problemen meiner Realität und Gesellschaft.

Ich will auch darauf hinweisen, dass ich Tanztheater mache und meine Werke sich immer auch daraus speisen, was ihre Zusammensetzung und die Körperlichkeit der Akteure angeht. Auch daraus ergibt sich die Notwendigkeit, immer auf dem Laufenden dessen zu sein, was in der Welt vor sich geht.

Wenn es also Einflüsse deutscher Dramatiker in meinem Werk gibt, kann ich dazu sagen, dass ich Brecht und Müller ständig wieder lese. Auf den

Tanz bezogen, gibt es Einflüsse von Pina Bausch, der Gruppe S.O.A.P. aus Frankfurt, Tom Plieschke, Xavier Le Roy, Sascha Waltz, auch wenn sie wenig miteinander zu tun haben. Ich sehe mich nicht als Schüler von einem von ihnen, ich nehme Dinge aus ihren Werken auf, die ich gerne hinterfragen will und probiere sie bei Aufführungen in meinem Land aus.

2001 kam es in Argentinien zu einem enormen institutionellen Bruch, und die Repräsentation wurde in allen Bereichen ernsthaft in Frage gestellt, was mein Verhältnis als Mensch zu ihr mobilisierte und meine Inszenierungen, ästhetisch gesehen, zu solchen eines postdramatischen Theaters werden ließen [...]

Es klingt womöglich vermessen von mir, über das argentinische Theater zu sprechen, aber wenn ich eine Aussage wage, würde ich sagen, dass das Theater aus Buenos Aires (denn dieses wird von Deutschen gesehen, da sie wenig Interesse zeigen, Theater außerhalb der Hauptstadt zu sehen) einen gewissen Einfluss auf das deutsche Theater hat. Der Beitrag ist in den Erzählweisen (Mikropoetik) und den Produktionsmethoden der Autoren zu sehen – bei Regisseuren wie Veronese, Spregelburd oder Bartis. Unsere Realität ist natürlich vielschichtig, aber es sind die Aufführungen im Kleinformat in extremer Nähe zum Publikum, bedingt durch die eingeschränkte Räumlichkeit, da ja die meisten Produktionen in Off-Theatern realisiert werden, mit hoher schauspielerischer Qualität und niedrigem Budget, die hervorzuheben sind.

Was den deutschen Einfluss auf das argentinische Theater angeht, hat es Brecht in den vergangenen Jahrzehnten über Gebühr beeinflusst, so dass wir heute wahre Experten dieses Theaters sind. Aber auch zeitgenössische Inszenierungen von Regisseuren/Autoren wie Castorf, Ostermaier, Pollesch und Petras haben ihre Spuren hinterlassen.⁸

Lola Arias, (Buenos Aires), Autorin, Regisseurin, Schauspielerin, Sängerin mit Gastspielinszenierung “Mi vida después” in Europa unterwegs, inszeniert an den Münchner Kammerspielen.

Ich habe das deutsche Theater durch die vom Goethe-Institut übersetzten Theaterstücke kennen gelernt, dann durch internationale Festivals, Reisen und Aufenthalte. Der Begriff “Einfluss” trennt die Künstler immer in Meister und Schüler. Ich glaube nicht an Einflüsse, aber an Affinität und an das Gespräch der Stücke unter sich. Andererseits kommt es mir reichlich naiv vor zu glauben, dass wir argentinischen Künstler uns von den deutschen “beeinflussen” ließen, als wären wir jüngere Brüder aus der dritten Welt. Die deutschen Künstler, die mich interessieren, arbeiten an der vordersten Front des Theaters, besser gesagt: sie versuchen das Theater in etwas zu verwandeln, von dem niemand so recht weiß, ob es Theater ist oder nicht. Daher gefallen mir die dokumentarische Arbeitsweise von Rimini Protokoll oder die radiofonen Tanzstücke von Ligna. Im offiziellen Theater interessieren mich die Künstler, die das hyperrepräsentative

⁸ Originalstatement für diesen Beitrag, übersetzt von Bernd Kage.

tive Theatersystem selber aufbrechen so wie die überbordenden Texte und Inszenierungen von René Pollesch oder die apothetischen Installationen von Christoph Schlingensiefel. Das argentinische ist ein radikales Theater, poetisch, politisch, das außerhalb jedes institutionellen Kontextes entsteht und keinerlei staatliche Förderung erhält. Ich glaube, aus diesem Grund interessieren sich die Deutschen dafür, weil es einmalig und unerklärlich ist.⁹

Diana Raznovich (Alicante, Spanien) Zeichnerin, Autorin, deren Bücher und Stücke in Deutschland verlegt und gespielt werden.

In meiner Erinnerung überlagern sich viele Bilder von Premierenbesuchen in Deutschland, das ich an der Hand meines deutschen Schutzengels, Hedda Kage, betreten habe. Deutschland ist für mich nicht irgendein Ort auf der Karte, es ist ein Ort mit Spuren meiner Familiengeschichte, meines Großvaters mütterlicherseits aus Wien, meiner Großmutter mütterlicherseits aus Berlin – beide Juden – die ihr Leben vor dem Holocaust retteten, weil sie nach Buenos Aires ins Exil gingen. Diese Geschichten haben seit Kindertagen meine Phantasie und vermutlich auch meine Furcht genährt und haben aus Deutschland jenen “anderen Ort” gemacht, gekennzeichnet und neu bewertet durch meine eigenen Exilerfahrungen.

Als ich selber 1976 vor der Militärdiktatur meines Landes ins Exil nach Spanien floh, stand in Berlin die Mauer noch, jene Nachkriegs-Bühne, wie eine Wunde und ein Schimpf für das deutsche Volk. Ich besuchte in der Zeit jenes Land, jene Mauer, und mich überwältigte geradezu eine Atmosphäre sichtbaren Traumas angesichts jener unüberwindbaren Wand voller Wachleute und Graffitis. Alles kam mir vertraut vor, wenn auch fremd, in jener unerklärlichen Mischung von Empfindungen, wenn man sich als Teil von etwas weiß, ohne, dass man sagen könnte, warum.

Deutschland hat auch für mein Selbstverständnis als Theaterautorin eine enorme Bedeutung gehabt. Nicht nur durch den indirekten, doch nachweisbaren Einfluss des Theaters von Bertolt Brecht auf mein eigenes dramatisches Schreiben, sondern auch, weil Deutschland in mir die Vorstellung von einem machtvollen und konsolidierten Ort in der Theaterwelt einnimmt.

Ein Ort, der aus theatralischer Perspektive beides einschließt, einerseits Risiko, Erneuerung und Forschung, andererseits Ernsthaftigkeit und Professionalität, um diese zu erreichen.

Deshalb wuchsen in mir riesige Erwartung und Emotion, als man eines Tages begann, meine Stücke zu übersetzen und im S. Fischer Verlag zu publizieren. Mit entsprechend intensiven und gemischten Gefühlen wohnte ich der deutschen Erstaufführung von “Herbstzeitlose” (in der Übersetzung von Gerd-Rainer Prothmann) bei. Weil sich so viel in der

9 Originalstatement für diesen Beitrag, übersetzt von Hedda Kage.

Geschichte Deutschlands wie in meiner persönlichen Geschichte für immer kreuzte.

Die Premiere in dem wunderschönen, am Bodensee gelegenen Stadttheater Konstanz fand in der Regie von Mani Wintsch am Mittwoch, dem 8. November 1989 statt. Die Berliner Mauer fiel in der Nacht von Donnerstag, dem 9. November 1989, einen Tag nach der Erstaufführung meines Stückes. Das Klima, das ich in jenen Tagen in Deutschland miterlebt habe, diese begeisterte Atmosphäre für die einen, die enttäuschende für andere, meine Gespräche mit dem Ensemble, dem Regisseur, dem Dramaturgen, diese Mischung aus öffentlichen und persönlichen Ereignissen, haben mein Gedächtnis für immer geprägt. Etwas anderes, aus dem Bereich des Mysteriösen, war in jener Woche geschehen. Die Aufregung in den Straßen, den Bars, den Cafés, in dieser sonst so ruhigen, poetischen Stadt haben mich niemals verlassen. Meine Erstaufführung vermischt mit der Erstaufführung eines sich vereinenden Deutschland. In diesen Novembertagen jenes Jahres begann ich, Deutschland zu lieben, ich empfand mich als Teilnehmer am Endspiel eines Albtraums, Teilnehmer an den Liedern auf der Straße, an hitzigen Polemiken bis in die frühen Morgenstunden. Seit jenen Novembertagen bin ich viele Male nach Deutschland zurückgekehrt und habe das Privileg und das Vergnügen gehabt, in sehr unterschiedlichen Theatern dieses Landes aufgeführt zu werden. Seit Jahren pflege ich Freundschaft mit deutschen Theaterleuten, Verlegern, Schauspielern, doch nichts hat mich tiefer beeindruckt als jenes ganz besondere Datum.¹⁰

16. Literaturverzeichnis

- Adler, Heidrun (1991): "Hundert Jahre Theater in Argentinien". In: dies. (Hrsg.): *Theater in Lateinamerika. Ein Handbuch*. Berlin: Reimer 1991, 23-27.
- Durán, Ana/Canavese, Mariana (2003): "Apocalípticos o integrados." In: *Funámbulos. Los viudos de la certeza* 7:20, S. 10-16.
- Dupré, Johanna (2009): *Spiele des Unsichtbaren* (unveröffentlichte Magisterarbeit).
- Friera, Silvina (2009): "Jorge Dubatti y el final del encuentro Las Translatinas. Balance de una semana a puro teatro". In: *Página 12*, 25.10.2009.
- Irazábal, Federico (2004): *El giro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Kage, Hedda (1993): "Vorbemerkung". In: Kage, Hedda/Tahán, Halima (Hrsg.): *Theaterstücke aus Argentinien*. Berlin: edition día, S. 7-8.
- Kage, Hedda/Tahán, Halima (Hrsg.) (1993): *Theaterstücke aus Argentinien*. Berlin: edition día.
- Kohut, Karl/Pellettieri, Osvaldo (Hrsg.) (2002): *Theater in Argentinien*. Frankfurt am Main: Vervuert.
- Spiegelburd, Rafael (2004): "Kunst als fünfte Gewalt." Manuskript eines Vortrages vom 25.1.2004 in der Reihe Streitraum der Schaubühne, Berlin.

¹⁰ Originalstatement für diesen Beitrag, übersetzt von Hedda Kage.