

1

EINLEITUNG

[...] theatre remains a site to which people travel to view and/or experience something together. Because of this persistent potential to engage with the social in physically, materially embodied circumstances, looking at theatre (studies) continues as a vital, important research agenda.

(Jill Dolan: Geographies of Learning)

1.1

Momentaufnahmen

Ein Jahr nach meiner ersten Lateinamerikareise als Rucksacktouristin durch Mexiko und Guatemala begleitete ich im Herbst 1990 eine kleine Delegation der Mainzer Uni auf das *Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz* im Süden Spaniens. Bis heute ist es das einzige Festival in Europa, das sich auf das Theater Lateinamerikas konzentriert. Untergebracht waren die lateinamerikanischen, spanischen und portugiesischen Künstler und die weiteren Gäste (Theaterwissenschaftler, Veranstalter und Interessierte) in der »Residencia del Tiempo Libre«, einem weitläufigen, mehrstöckigen Betonbau am Strand von Cádiz, der während der Sommermonate spanische Rentner beherbergt. Hier verbrachte man Tage und Nächte zusammen: Es wurde lebhaft über die aufgeführten Theaterarbeiten diskutiert, deren bemerkenswerte oder zum Teil auch enttäuschende Qualität kommentiert, über Entstehungsprozesse und Produktionsbedingungen gesprochen, zusammen gespeist und gefeiert, Musik gemacht und bis zum frühen Morgen getanz. Eine pulsierende Atmosphäre prägte den künstlerischen und zwischenmenschlichen Austausch. In einer ähnlichen Form und Intensität bin ich dieser Atmosphäre auch auf dem *Festival Internacional de Londrina* in Brasilien

wieder begegnet. Cádiz 1990 wurde so zur Initialzündung meiner Begeisterung für das Theater Lateinamerikas.

Jenseits der Grenzen meines eigenen kulturellen Umfelds lernte ich Theater als kreatives Spielfeld und dynamischen Ort eines (szenischen) Verhandeln kennen. Als ich mich Anfang 1992 in Kolumbien intensiv mit den Arbeiten der Theatergruppe *La Candelaria* und anderer Theatermacher beschäftigte, bestätigte sich der Eindruck. Eine Faszination entwickelte sich, die seither meine Begegnung mit dem lateinamerikanischen Theater geprägt und geleitet hat. Auf Festivals in Deutschland, Spanien und Lateinamerika, aber vor allem bei längeren Aufenthalten in Brasilien seit 1995 fügten sich die Theatererlebnisse und Kontakte zu einem Kaleidoskop von Erfahrungen zusammen, die diese ersten Eindrücke bestärkten, erweiterten und modifizierten. Die Neugier auf eine wissenschaftliche Auseinandersetzung erwachte. Die Unterschiedlichkeit der lateinamerikanischen Länder und die Vielfalt der Theaterarbeiten legten nahe, einen Schwerpunkt zu setzen. Nicht zuletzt der enge, auch persönliche Bezug zu Brasilien erleichterte die Entscheidung. Mein Blick konzentrierte sich auf zeitgenössische Theaterarbeiten in Brasilien seit den 90er Jahren.

Wenn die *Companhia do Latão*¹ aus São Paulo in den Lagern und Schulen der brasilianischen Landlosenbewegung MST (Movimento Sem Terra) mit ihren Inszenierungen auftritt, ist es häufig die erste Begegnung der Landarbeiter mit Theater. Diese Kontaktaufnahme steht paradigmatisch für den dynamischen Charakter dieser Theatergruppe. Von Anfang an haben die Texte und Ideen von Bertolt Brecht ihre Beschäftigung mit gesellschaftspolitischen und kulturellen Themen begleitet. Ihre Arbeit strebt nach Austausch und Verhandeln, im Probenprozess, auf der Bühne, mit dem Publikum. Die »One-Woman-Performances« der Schau-

1 Im Folgenden werde ich den portugiesischen Begriff »companhia« für Theatergruppe meist in der in Brasilien geläufigen Kurzform »Cia.« verwenden. Theatergruppen, Festivals, Inszenierungen und Hervorhebungen setze ich kursiv, Theatertexte in Anführungszeichen. Die zahlreichen Übersetzungen aus dem Portugiesischen sind überwiegend von mir: In den längeren Textziten geht das daraus hervor, dass ich Original und Übersetzung nebeneinander bestehen lasse. In wenigen Fällen lagen Übersetzungen ins Deutsche oder Englische vor, auf die ich zurückgreifen konnte. Mit meiner Gegenüberstellung von Originaltext und übersetzten Text möchte ich explizit auf die Veränderungen hinweisen, die jede Übersetzung mit sich bringt. Ich möchte die Möglichkeit geben, im Original zu lesen oder zu vergleichen. Immer wieder gibt es Begriffe, die sich nicht eindeutig übersetzen lassen. An dieser Stelle möchte ich nur auf das Wort »dramaturgia« verweisen, das im Deutschen sowohl Dramatik als auch Dramaturgie bedeuten kann. In Brasilien ist der Beruf des Dramaturgen bisher wenig verbreitet und wird in einigen Fällen mit »dramaturguista« benannt. Im Arbeitsprozess vieler Theatergruppen der letzten Jahrzehnte sind die Grenzen zwischen den Aufgabenfeldern von Dramatiker und Dramaturgen fließend.

spielerin, Autorin und Regisseurin *Denise Stoklos* spiegeln einen spielerischen, humorvollen und kritischen Umgang mit Gesellschaft und Kultur wider. Ganz selbstverständlich verleiht sie sich verschiedenste Denkansätze, Texte und Techniken ein, verbindet das hybride Material durch ihre szenische Präsenz und appelliert mit einem starken emotionalen Impetus an eine wache wie würdevolle Haltung des Publikums. *Melodrama* (1995), eine Produktion der in Rio de Janeiro arbeitenden Gruppe *Cia. dos Atores*, ist ein szenisches Spiel mit der für Lateinamerika so typischen Gattung des Melodramas. *A Máquina* (1999), die Inszenierung des aus dem Bundesstaat Pernambuco stammenden Regisseurs João Falcão, thematisiert in einem kreativen Umgang mit Mitteln der Volkskultur das Wirkungsfeld des Fernsehens in einem Spannungsbogen zwischen Land und Stadt, Tradition und Moderne. Bei dem in São Paulo arbeitenden *Teatro da Vertigem* sind nicht die Medien Reibungsfläche, sondern religiöse Themen und öffentliche Räume. Eine Kirche, ein Krankenhaus und ein verlassenes Gefängnis werden zu Orten einer Suche, an denen Theater und Gesellschaft aufeinander treffen und darüber erfahrbar gemacht werden.

Diese Momentaufnahmen der Theaterarbeiten und -gruppen, mit denen sich die vorliegende Arbeit ausführlich beschäftigt, geben einen ersten Eindruck davon, in welche Richtung der Begriff *szenisches Verhandeln* weist. Gemeint ist eine Haltung, Einstellung, Praxis, letzten Endes ein Theaterverständnis. Es ist eine sehr lebendige und engagierte Auffassung, die sich in ihrer Mobilität von dem etwas erstarrten Modell absetzt, das in vielen deutschen institutionellen Theatern dominiert.

Theatre can be a mobile unit in a journey across new geographies, [...] a place that can be filled and moved, by and to the margins, perpetually decentered as it explores various identity configurations of production and reception. University theatre, in particular, has the potential to teach spectators how to be moved by difference, to encourage them to experience emotion not as acquiescent, but as passionate, and moving toward social change.²

In ihrem Aufsatz »Geographies of Learning: Theatre Studies, Performance and the ›Performative«« bedauert Jill Dolan, dass Performance und Theater, »performativity« und Theatralität zu etablierten Metaphern für die theoretische Beschäftigung mit kulturellen Phänomenen und Identität geworden sind, während das Theater selbst von solchen Betrachtungen häufig ausgenommen wird. Ähnlich wie Dolan eine »diffe-

2 Dolan, Jill (1993): Geographies of Learning: Theatre Studies, Performance and the »Performative«, in: Theatre Journal 45, 1993: 436.

rently mapped geography of theatre productions« (Dolan 1993: 426) fordert, soll es in dieser Arbeit um ein weites Verständnis von Theater gehen, das – neben Inszenierung und Text – Probenprozess, Zuschauerreaktionen und das kulturell-gesellschaftliche Umfeld einbezieht, und es als Ort versteht, an dem »culture reflects on the structure of its relationships and their possibilities« (Dolan 1993: 431). Theater und mit ihm die (Theater-)Theorie und Theaterwissenschaft bieten sich als exemplarische Felder von Kultur an: »a place to experiment with the production of cultural meanings [...] a pedagogically inflected field of play at which culture is liminal or liminoid and available for intervention. Theatre studies – as a discipline and as a geography, tied to the academy but resonating far outside it – can offer the potential« (Dolan 1993: 432). Dolan fordert offensiv neue Metaphern und bezieht sich in diesem Kontext auf Peggy Phelan und ihren Umgang mit der Metapher der Brücke:

It is an attempt to walk (and live) on the rickety bridge between self and other - and not the attempt to arrive at one side or another - that we discover real hope. That walk is our always suspended performance - in the classroom, in the political field, in relation to one another and to ourselves.³

Diese bildhafte Umschreibung des Lebens als ein Hin- und Herwandern zwischen dem Eigenen und dem Anderen (ohne an einer der beiden Seiten jemals ankommen zu wollen oder zu können) beschreibt sehr treffend den Hintergrund und die Entstehungsphase dieser Studie mit ihren zahlreichen Reisen über den Ozean und ihrem europäischem Blick auf die brasilianischen Theaterarbeiten.

Szenisches Verhandeln ist der Begriff, den ich für den dynamischen Umgang der Theatermacher mit Kultur und Gesellschaft gewählt habe. Ein Verhandeln mit den Mitteln und Möglichkeiten des Theaters, darauf spielt das Adjektiv »szenisch« an. »Szenisch« nicht im engen Sinn der Szene im dramatischen Text, sondern im Hinblick auf die Inszenierung und den Prozess des »In-Szene-Setzens«. Das Ver-Handeln greift auf den für das Theater zentralen Begriff der Handlung zurück, geht in seiner aktivischen und verbalen Form aber darüber hinaus, spielt mit dem Präfix »ver« auf die Aspekte der Kommunikation und des Dialogs an. Im Gegensatz zu den englischen Begriffen »negotiate« oder »negotiations«, die in den auf den *cultural studies* basierenden Theorieansätzen immer wieder fallen⁴, kann man mit dem deutschen »(Ver-)Handeln« Parallelen

3 Phelan, Peggy (1993): Unmarked. London: Routledge, 174. Zit. n. Dolan 1993: 440.

4 Vgl. Dolan 1993: 440; Bhabha, Homi (1994): the location of culture, London: Routledge, 25. Vor allem Stephen Greenblatt hat mit seinen »Shakespearean Negotiations« diesen Begriff geprägt. Vgl. Greenblatt, Stephen (1993): Ver-

zu dem portugiesischen Wort für »schauspielen« »a(c)tuar« ziehen, das neben »schauspielen« auch »bewirken, in Gang setzen« bedeutet. Über seinen Wortstamm »Handel« ist »Verhandeln« ein Begriff, der eng mit der Welt der Geschäfte, des Marktes und der Wirtschaft verbunden ist. Auch Stephen Greenblatt geht in seinen »Verhandlungen mit Shakespeare« von dieser ökonomischen Grundlage aus. Ihm geht es darum, die wirkungsvolle Energie von Kunstwerken zu verstehen. Er sieht sie in einem »subtilen, schwer fassbaren Ensemble von Tauschprozessen, einem Netzwerk von Wechselgeschäften, einem Gedränge konkurrierender Repräsentationen, einer Verhandlung zwischen Aktiengesellschaften« (Greenblatt 1993: 16) begründet. Vor dem Hintergrund der in fast allen brasilianischen Theaterarbeiten zum Ausdruck kommenden Kapitalismuskritik und der die soziale Ungleichheit fördernden neoliberalistischen Wirtschaftspolitik in Lateinamerika ist es mein Anliegen, den Begriff des Verhandeln aus diesem wirtschaftlichen Bedeutungskontext zu lösen, ihn umzudeuten, ihn positiver, poetischer und – über das Theater – vitaler zu besetzen.

Hier gibt es Parallelen zu dem, was Erika Fischer-Lichte als »Theater als Modell für eine performative Kultur« beschrieben hat und als »*performative turn* in der europäischen Kultur des 20. Jahrhunderts«⁵ interpretiert. Einerseits bezieht sich Fischer-Lichte auf die »Retheatralisierung des Theaters« Anfang des Jahrhunderts, »die umfassende Theatralisierung des öffentlichen Lebens nach dem Ersten Weltkrieg« (Fischer-Lichte 2000: 20) und die Performancekunst seit den 60er Jahren. Ihre im Hinblick auf das Theater und kulturelle Veranstaltungen untermauerte These lautet: »Die europäische Kultur hat im 20. Jahrhundert den Übergang von einer dominant textuellen zu einer überwiegend performativen Kultur vollzogen« (Fischer-Lichte 2000: 3)⁶. Andererseits benennt Fischer-Lichte den Perspektivwechsel der Geisteswissenschaften in den neunziger Jahren. Das Interesse verlagere sich auf die »Tätigkeiten des Herstellens, Machens und auf die Handlungen, Austauschprozesse, Veränderungen und Dynamiken, durch die sich bestehende kulturelle Strukturen auflösen und neue herausbilden«: Die Metapher von »Kultur als Performance« (Fischer-Lichte 2000: 23) gewinne an Bedeutung. In ihrem

handlungen mit Shakespeare. Innenansichten der Renaissance, Berlin: Fischer. Auf Greenblatt wird im Folgenden noch eingegangen.

- 5 Fischer-Lichte, Erika (2000): Theater als Modell für eine performative Kultur. Zum *performative turn* in der europäischen Kultur des 20. Jahrhunderts. (Vortrag im Rahmen des Symposiums »Kulturwissenschaften und Öffentlichkeit«). Saarbrücken: Pressestelle der Universität des Saarlandes.
- 6 Fischer-Lichte verweist in ihrem Blick auf Europa darauf, dass die Kultur des Mittelalters sehr wohl eine performative Kultur gewesen sei, und es erst im 18. Jahrhundert eine Verschiebung hin zu einer textuellen Kultur gegeben hätte.

Aufsatz begrenzt Fischer-Lichte den Blick auf Europa. In Bezug auf Brasilien ist es fragwürdig, ob man von einem »performative turn« reden kann, da sich dort die – dem von ihr beschriebenen Wandel vorausgehende – textuelle Kultur nie richtig etabliert hat. Zudem ist in der brasilianischen Volkskultur der die Performativität charakterisierende Auführungscharakter immer schon und bis heute sehr präsent.

Wie oben schon bei Dolan anklang wird der heutzutage in der Theorie vielseitig kursierende Begriff der Performativität häufig auf kulturelle Phänomene angewandt. Die vorliegende Arbeit konzentriert sich mit ihrem wissenschaftlich weniger besetzten Begriff *szenisches Verhandeln* auf Theaterarbeiten. Dennoch wird sich zeigen, dass in Brasilien (unter Intellektuellen, Künstlern und in den »culturas populares«) das Verhandeln von Kultur und Gesellschaft in eine historisch verwurzelte, von der kolonialen Vergangenheit geprägte Auseinandersetzung mit kultureller Identität eingebettet ist.

Verhandeln ist letzten Endes auch eine Metapher für das Unterfangen dieser Arbeit. Sie bringt Theatererlebnisse und Erfahrungen in einen Dialog mit theoretischen Gedanken und entwirft aus diesen Einzelteilen »Geographies of Learning«. Ohne Frage hat sich in die Praxis des Verhandeln der eigene, europäische Standort⁷ mit seinen Sehnsüchten und Projektionen eingeschrieben.

1.2 Hier und Dort

Denkt man von Europa aus an Brasilien, dann drängen sich Bilder auf: Palmenstrände, schöne MulattInnen, IndianerInnen, Karneval, Samba, Fußball und bewaffnete Drogenbosse. Stereotypen prägen unsere alltägliche Vorstellung von Brasilien. Caipirinha und Capoeira sind zu einer vermarkteten Exotik und einem lustvollen Modephänomen geworden. Wie immer wieder bei der Beschäftigung mit dem »Anderen« zeichnet sich auch der Umgang mit Brasilien durch eindimensionale und marktorientierte Fremdbilder aus. Neben solchen oberflächlichen und klischeebesetzten Kulturkontakten stoßen brasilianische Kulturphänomene – wie beispielsweise der Karneval und die afrobrasilianischen Kulte und

7 Zur Metapher des Standorts bemerkt Dolan: »The metaphor of location currently echoes through a number of contemporary political and academic discourses. In feminist studies and activism, for one example, positionality is a strategy that locates one's personal and political investments and perspectives across an argument, a gesture toward placing oneself within a critique of objectivity, but at the same time stopping the spin of post-structuralist or postmodernist instabilities long enough to advance a politically effective action. A position is an unstable but effective point of departure.« Dolan 1993: 417.

Religionen – aufgrund ihrer Theatralität auf großes Interesse. Das brasilianische Theater jedoch ist weitgehend unbekannt.

In Deutschland hat als einzige Ausnahme das themenorientierte Theaterfestival *Movimientos 92* in Hamburg und Köln⁸ der Vielseitigkeit des brasilianischen Theaters ein relativ breites Forum geboten. Nur vereinzelt haben Gastspiele danach einen Einblick in die brasilianische Theaterlandschaft geboten: 1993 ist die Gruppe *Teatro Piollin* (João Pessoa) auf dem Sommertheaterfestival Hamburg aufgetreten, auf dem Festival *Theater der Welt 1996* die *Grupo Galpão* (Belo Horizonte) und auf dem Festival *Theater der Welt 1999* in Berlin das Miniaturpuppentheater *Caixa de Imagen* (São Paulo) und die Straßentheatergruppe *Cia. de Mysterios e Novedades* (São Paulo). Antonio Nóbrega (Pernambuco/São Paulo) ist auf das *Festival d'Avignon 1998* eingeladen worden. Mit einer Aufführung des *Teatro da Vertigem* (São Paulo) begann das Festival *Theater der Welt 2002* in Köln. Auf den *Ruhrfestspielen 2004* stellte das *Teatro Oficina Uzyna-Uzona* (São Paulo) seine mehrteilige Bühnenumfassung von »Os Sertões« vor. In dieser Auflistung klingt eine Dominanz des »exotischen Blicks« an, eine Vorliebe für Folklore, Volkskultur und einfach das »Andersartige«. Dabei sehen sich Festivalmacher sicherlich von Faktoren wie der Frage nach dem Publikumsgeschmack und der Übersetzbarkeit beeinflusst, übergehen dabei aber oft andere, für ihren jeweiligen gesellschaftlichen Kontext wichtige, vielleicht weniger exotische Theaterarbeiten.

Inszenierungen brasilianischer Theatertexte an deutschen Bühnen sind selten, auch wenn einige Stücke ins Deutsche übersetzt und veröffentlicht worden sind. Die deutschen Fassungen wie zum Beispiel die Texte des bekanntesten brasilianischen Dramatikers Nelson Rodrigues und einiger anderer Theaterautoren⁹ machen eine szenische Auseinandersetzung grundsätzlich möglich. Die Seltenheit solcher theaterpraktischer Dialoge lässt sich einerseits mit dem Mangel an Übersetzungen zeitge-

-
- 8 Der damalige Leiter des *Internationalen Sommertheaterfestivals* Dieter Jaenicke hat auf das Hamburger *kampnagel* - Gelände (und das ausnahmsweise in Köln angeschlossene Festival) anlässlich des 500. Jahrestages der so genannten Entdeckung Amerikas zahlreiche lateinamerikanische Gruppen eingeladen. Darunter waren auch verschiedene brasilianische Theatergruppen wie die *Grupo de Teatro Macunaíma* des Regisseurs Antunes Filho, die *Cia. da Ópera Seca* des Regisseurs Gerald Thomas, die Gruppe *Boi-Voador* und die Schauspielerin, Regisseurin und Autorin Denise Stoklos. Vgl. Anhang.
- 9 Einige Texte von Nelson Rodrigues, Augusto Boal und anderen Autoren sind in Verlagen wie »Verlag der Autoren« und »henschel Berlin« in deutscher Übersetzung veröffentlicht worden. Vgl. Liste im Anhang. Vor allem die »Theater- und Mediengesellschaft Lateinamerika e.V.« hat sich um die Veröffentlichung lateinamerikanischer Theatertexte im deutschen Sprachraum verdient gemacht. In ihrer Reihe ist folgende Anthologie zu Brasilien erschienen: Thorau, Henry/Magaldi, Sábato (Hg.) (1996): *Theaterstücke aus Brasilien*. Berlin: Edition diá.

nössischer brasilianischer Stücke erklären. Sie hat aber andererseits auch viel mit Übersetzungsproblemen zu tun, die über die rein sprachlichen Dimensionen hinausgehen. Vielleicht fehlt für solche interkulturellen Inszenierungsprojekte auch nur ein bisschen mehr Neugierde und Einfühlungsvermögen in den anderen kulturellen Kontext. Selbst wenn die Theatertexte sicherlich die hierzulande zugänglichste Referenz auf die brasilianische Theaterlandschaft darstellen, können sie nur ansatzweise Einblick in eine Theaterrealität ermöglichen, die sehr durch die Praxis und das gesellschaftlich-kulturelle Umfeld geprägt ist.

Anders als bei einem leichter exportierbaren und analysierbaren Kulturgut wie den brasilianischen Telenovelas oder dem brasilianischen Film bringt die Auseinandersetzung mit dem Theater durch Einmaligkeit und Vergänglichkeit des Mediums wie auch durch die geographische Entfernung Brasiliens weitere Hindernisse und Probleme mit sich.¹⁰

Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem brasilianischen Theater hat in Deutschland kaum stattgefunden und konzentriert sich auf den international vor allem als Theaterpädagogen bekannten Augusto Boal, der durch zahlreiche Workshops in Europa und der ganzen Welt eine große Anhängerschaft gewonnen hat.¹¹ Die wissenschaftlichen Studien dramatischer Texte sind Einzelfälle.¹² Die internationale und auch brasilianische theaterwissenschaftliche Forschung der vergangenen Jahre¹³ legte einen Schwerpunkt auf den sich als kosmopolitisch, post-

10 Auch wenn man mit Hilfsmitteln wie Video- und Tonaufzeichnungen, Fotos, Textfassungen und Probennotaten eine Theaterrückführung virtuell rekonstruiert, können diese die erlebte Theaterrückführung nicht ansatzweise ersetzen.

11 Vgl. Thorau, Henry (1982): *Augusto Boals Theater der Unterdrückten in Theorie und Praxis*. Rheinfelden: Schöuble; Kastner, Barbara (2001): *Das Zentrum »Theater der Unterdrückten« in Rio de Janeiro. Volkskultur und Interkulturalität*, Unveröffentlichte Magisterarbeit am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin; Baumann, Till (2001): *Von der Politisierung des Theaters zur Theatralisierung der Politik. Theater der Unterdrückten im Rio de Janeiro der 90er Jahre*. Stuttgart: Ibidem; Wiegand, Helmut (Hg.): *Theater im Dialog: heiter, aufmüppig, demokratisch - deutsche und europäische Anwendungen des Theaters der Unterdrückten*. Stuttgart: Ibidem.

12 Als grundlegende Betrachtung zu Nelson Rodrigues gilt: Spinu, Marina (1986): *Das dramatische Werk des Brasilianers Nelson Rodrigues*. Frankfurt am Main: Peter Lang. In ihrer Arbeit über Tendenzen in der Dramatik Lateinamerikas seit Mitte der 80er Jahre setzt sich Carolin Overhoff mit den brasilianischen Autoren Luis Alberto de Abreu und Alcides Nogueira auseinander. Vgl. Overhoff, Carolin (1999): *Vom Töten alter Wunden. Neue Tendenzen in der Dramatik Lateinamerikas seit Mitte der 80er Jahre*. Berlin: Vistas.

13 Vgl. George, David (2000): *Flash and Crash Days. Brazilian theater in the post-dictatorship period*. New York: Garland; Fernandes, Silvia/Guinsburg, J. (Hg.) (1996): *Um encenador de se mesmo: Gerald Thomas*. São Paulo: Editora Perspectiva.

modern und avantgardistisch darstellenden Theatermacher Gerald Thomas, ein Phänomen, das im Laufe dieser Arbeit noch angesprochen wird.

In seiner Betrachtung von Theatermachern aus dem hispanoamerikanischen Lateinamerika macht der Theaterwissenschaftler Alfonso de Toro über den Begriff der Postmoderne einen Paradigmenwechsel¹⁴ im lateinamerikanischen Theater fest, den er in späteren Aufsätzen mit Verweisen auf die postkolonialen Theorieansätze in Verbindung bringt. In seinen Überlegungen zu »transdisziplinären, transkulturellen und trans-textuellen Forschungsgrundlagen der Theaterwissenschaft«¹⁵ jongliert er mit Begriffen wie »Hybridität« und »Inter-medialität« oder »Trans-medialität«, deren theoretische Implikationen durchaus für das Thema dieser Studie von Interesse sind. Da de Toro seine theoretischen Überlegungen nicht aus der lateinamerikanischen Theaterpraxis heraus entwickelt, nicht von ihr ausgeht, sondern das Theater zu einem – aus dem Kontext gerissenen – Fallbeispiel für sein abstraktes und darin etwas oberflächliches Begriffsspiel macht, distanziert sich vorliegende Arbeit von seinem Vorgehen.¹⁶ Ohne weiter auf de Toro zurückzugreifen, geht sie von Beobachtungen der Kultur und des Theaters Brasiliens aus und bringt diese in einen Dialog mit theoretischen Betrachtungen. Mir geht es darum, Beobachtungs- und Verständnisräume zu vertiefen und Zusammenhänge offen zu legen.

In der nordamerikanischen Theaterwissenschaft ist vor allem Diana Taylor zu erwähnen, die sich in »Theatre of Crisis«¹⁷ mit lateinamerikanischen Theatertexten auseinandersetzt, die zwischen 1965 und 1970 entstanden sind. Sie untersucht, wie die von ihr ausgewählten fünf AutorInnen, von denen keine(r) aus Brasilien stammt, »the changing representations of self/otherness in the critical context of shifting sociopolitical and historical power relationships« (Taylor 1991: 9). In »Negotiating performance. Gender, Sexuality and Theatricality in Latin/o America« verwenden die Herausgeber Diana Taylor und Juan Villegas den Begriff »Verhandeln« als Umschreibung für den Entstehungsprozess ihres Aufsatzbandes. Taylor geht in ihrem Vorwort über die wissenschaft-

14 Toro, Alfonso de (1993): Cambio de Paradigma? El nuevo teatro latinoamericano o la constitución de la postmodernidad espectacular, in: Ders./Toro, Fernando de: Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano, Frankfurt, 27-46. De Toro geht auf die von ihm als postmodern analysierten Theaterarbeiten von Alberto Kurapel, Ramón Griffero, Luis de Távora und Eduardo Pavlovsky ein.

15 Toro, Alfonso de (2001): Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la »hibridez« e »inter-medialidad«, in: Gestos 32, September 2001, 14-49. (www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/reflexiones.htm)

16 Vgl. Overhoff 1999: 13, die sich auch kritisch zu dem Wissenschaftler äußert.

17 Taylor, Diana (1991): Theatre of Crisis. Drama and Politics. Lexington.

liche Praxis hinaus und fragt: »Was ›culture‹ then some privileged space of aesthetic and philosophical debate removed from daily life and relationships of domination? Or was culture the arena in which these relationships and exclusionary practices could be fought out, or, more optimistically, *negotiated*?«¹⁸ Daran anschließend möchte ich behaupten, dass es ein Ziel wissenschaftlicher Arbeiten sein sollte, die Eindimensionalität kultureller Vorstellungen aufzubrechen und zu widerlegen. Einseitige Schwerpunkte, oberflächliche Herangehensweisen, mit denen lediglich Theorien belegt werden, und allzu große Lücken im Spektrum der Auseinandersetzungen können selbst eine gewisse Eindimensionalität hervorrufen, sie verfestigen, anstatt ihr entgegenzuarbeiten.

Die geographische Entfernung ist nur partiell dafür verantwortlich, dass sich kulturelle Kontakte oft sehr eindimensional gestalten. Deutlich wird dies in den Zeiten der Globalisierung, in denen die räumliche Distanz immer leichter überbrückbar ist. Seit der so genannten Entdeckung verfängt sich auch die Begegnung mit Lateinamerika und seiner Kultur immer wieder in den Schlingen des essentialistischen Kulturverständnisses der Moderne. Dabei zeichnet sich vor allem die brasilianische Realität durch das Aufeinandertreffen verschiedenster Kulturen von jeher durch ihre Vielseitigkeit, Widersprüchlichkeit und ihre dynamischen Vermischungsprozesse aus. Seit über 500 Jahren entsteht eine Kultur (oder entstehen Kulturen), deren Verständnis sich einer essentialistischen und kolonialistischen Kulturauffassung eigentlich entzieht – auch wenn sie dieser lange gewaltsam untergeordnet wurde, sich ihr auch selbst untergeordnet hat. Seit Anfang des 20. Jahrhunderts meldet sich die Kunst immer wieder als offensiver Versuch der kulturellen Loslösung aus der Vormachtstellung Europas und später Nordamerikas. Es sind Befreiungsversuche von Herrschaft und Dominanz, linearen Geschichtsmodellen und geschlossenen Kulturvorstellungen, auch wenn sie diese immer wieder selbst reproduzieren. Dieses postkoloniale Bedürfnis nach kultureller Selbsterkenntnis äußert sich als ein dynamischer Prozess, als eine kritische Suche, die ein beachtliches poetisches Potenzial freisetzt.

In der heterogenen Form des Zusammenlebens der unterschiedlichen Kulturtraditionen verbirgt sich (nicht nur) in Brasilien neben einer utopischen Dimension immer auch ein gewaltiges Konfliktpotenzial. Letzteres wurzelt vor allem in der Konfrontation der – sich aus den Zeiten der

18 Taylor, Diana/Villegas, Juan (Hg.) (1994): *Negotiating Performance. Gender, Sexuality and Theatricality in Latin/o America*. London: Durham, 15. Taylor und Villegas beziehen ihre Verwendung von »Negotiating« auf den verhandelnden und diskutierenden Austausch zwischen Theaterwissenschaftlern. Dieses Wissenschaftsverständnis deckt sich mit meinem, auch wenn die vorliegende Arbeit sich nicht weiter auf den erwähnten Band bezieht, da er sich nicht explizit mit dem Theater in Brasilien beschäftigt.

Kolonisation fortschreibenden und durch Kapitalismus und Neo-Liberalismus verstärkten – extremen sozialen Unterschiede. Das Verständnis von Kultur in Brasilien verweist auf die Geschichte von sich konfrontierenden, sowohl eingefahrenen, starren, als auch im Dialog stehenden und sich verändernden Positionen, als Perspektiven, als Geschichte der Grenzziehungen, aber auch Grenzüberschreitungen. Diese lange Auseinandersetzung mit dem Kulturbegriff, sei es – wie im Fall der *brasildade* (Brasilianität) – angebunden oder auch losgelöst von dem Begriff der Nation, spiegelt eine Suche nach kultureller Identität wider. Charakteristisch sind ihre Hybridität, die ständige Veränderung und die Prozesshaftigkeit, auch wenn diese dynamischen Eigenschaften von offizieller und staatlicher Seite nicht immer eingestanden und gefördert worden sind. Theater, Musik, Kunst allgemein und teilweise auch die seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts expandierenden Massenmedien haben sich immer wieder als Foren erwiesen, in denen sich gesellschaftliche Fragen und der kulturelle Dialog ausdrücken. Ihre Verhandlung des kulturellen (Selbst-)Verständnisses ist als ästhetischer Diskurs Teil eines komplexen Gewebes, das sich im Laufe des Jahrhunderts in immer anderen Formationen manifestiert hat.

Diesem dynamischen und suchenden Umgang mit Kultur, wie er vor allem in der Volkskultur, bei Intellektuellen und Künstlern zum Ausdruck kommt, bin ich über die ausgewählten Theaterarbeiten seit den 90er Jahren nachgegangen. Er lässt sich im Dialog mit den Theorien des *Postkolonialismus*, der *cultural studies*¹⁹ und den *lateinamerikanischen Kulturtheorien*²⁰ besser nachvollziehen. Gemeinsame Grundlage ist ein Gegen-den-Strich-Lesen, ein konstruktiv-kreativer Umgang mit Kultur. Kulturelle Praxis und Theorie prägen ein Verständnis, nach dem sich Kulturen geschichtlich erst formieren. Paradigmatisch sind dabei solche Kulturen, die sich immer wieder mit ihrem Prozesscharakter konfrontiert sehen und deren Vielseitigkeit eindeutige Zuschreibungen unmöglich macht. In ihrer Dynamik und ihrem dialogischen Aushandeln widerlegen sie traditionelle Konzepte, die nach innen hin eine Homogenisierung suchen, während sie sich nach außen abgrenzen. In ihrer Heterogenität und ihren Widersprüchen verlangen diese Kulturen – ebenso wie die erwähnten Theorien – auch danach, die komplexen, sie bestimmenden Machtstrukturen einzubeziehen. Eine theoretische Auseinandersetzung mit Theater als kultureller Praxis erfordert eine Kontextualisierung: Nur

19 Vgl. Hörning, Karl H./Winter, Rainer (Hg.) (1999): *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

20 Einen guten Überblick gibt folgender Artikel: Herlinghaus, Hermann/Walter, Monika (1997): *Lateinamerikanische Peripherie - diesseits und jenseits der Moderne*, in: Weimann, Robert (Hg.): *Ränder der Moderne. Repräsentation und Alterität im (post)kolonialen Diskurs*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 242-300.

sie kann der Dynamik, der Offenheit und dem Prozesscharakter szenischen Verhandeln Rechnung tragen.

1.3 Karten und Paten

Die vorliegende Studie ist das Resultat einer Reise durch eine überwiegend städtische Theater- und Kulturlandschaft. Aus ihrem wandernden, selektiven Blick fügt sie eine Landkarte zusammen, deren Leerstellen und Auslassungen sie nur ansatzweise nachgehen kann, auch wenn sie immer mitgedacht werden sollten. Die Karte als »Vermittler zwischen Empirie und Konstruktion, zwischen Performanz und ihrer (Ver) Zeichnung«²¹ erscheint mir als ein treffendes Bild für diese Arbeit. Sie bietet zwar eine Orientierung im zeitgenössischen brasilianischen Theaterschaffen, ist aber gleichzeitig mit der Auswahl, den Aussparungen und der Art der Benennung durch die Sicht der Autorin geprägt. Die erkenntnistheoretisch motivierte Konstruktion von Karten ist aus der kolonialen und postkolonialen Praxis bekannt als Versuch des »textualizing the spatial reality of the other«²², von dem sich – selbstkritisch betrachtet – auch diese Arbeit nicht ganz lösen kann.

Mit Ausnahme von *Melodrama* und *A Máquina* sind die anfangs erwähnten Theaterarbeiten in der Kultur- und Wirtschaftsmetropole São Paulo entstanden. Obwohl die Zuwanderungsstadt São Paulo mit ihrer kulturellen und sozialen Heterogenität in vielerlei Hinsicht charakteristisch für die Vielseitigkeit ganz Brasiliens ist, können die Beispiele nicht als repräsentativ für *das* brasilianische Theater betrachtet werden: Es sind vielmehr Theaterarbeiten *aus* Brasilien. Aufgrund der Größe des Landes und seiner Entfernungen ist eine Beschäftigung mit Theaterarbeiten, die jenseits der Kulturachse São Paulo–Rio entstehen, selbst für brasilianische Wissenschaftler nur schwer zu realisieren. Die Theaterkritikerin Mariângela Alves de Lima führt dies auch darauf zurück, dass sich der brasilianische Staat Anfang der 90er Jahre fast ganz aus einer die szenischen Künste unterstützenden Kulturpolitik zurückgezogen hat.²³ Die

21 Vgl. Brandstetter, Gabriele (2000): Figur und Inversion. Kartographie als Dispositiv von Bewegung, in: Brandl-Risi, Bettina/Ernst, Wolf-Dieter/Wagner, Meike (Hg.): *Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge*. ePODIUM: München, 196.

22 Ashcroft, Bill/Griffiths, Gareth/Tiffin, Helen (1998): *Key concepts in post-colonial studies*. London: Routledge, 31.

23 Lima, Mariângela Alves de (1999): *teatro brasileiro nos anos noventa*, unveröffentlichtes Manuskript, 1.

Folge ist u.a., dass Inszenierungen nur in seltenen Fällen in andere Bundesstaaten und Städte auf Gastspielreise gehen.

Wie die Momentaufnahmen und ersten Bemerkungen zum Szenischen Verhandeln zu zeigen versucht haben, ist das Interesse für dieses Projekt durch Begegnungen mit Theaterarbeiten ausgelöst worden, die sich auf eine dynamische, kreative und kritische Art mit gesellschaftlichen und kulturellen Fragen auseinander setzen. Der Begriff »Theaterarbeit« zielt auf ein Theaterverständnis ab, das sich an der dynamischen Zusammenarbeit aller Beteiligten im Probenprozess orientiert, das Zusammenspiel der verschiedensten Zeichenebenen in der Theaterraufführung in den Mittelpunkt stellt und sie in ihrem gesellschaftlich-kulturellen Kontext zu betrachten versucht. Dieses Theater, das sich als eine prozessuale Kunst versteht, geht trotz einer großen Bedeutung der textuellen Ebene nicht von der Dominanz des Textes aus. So ist bei den meisten der zu besprechenden Theaterarbeiten der Text erst im Lauf des Probenprozesses entstanden.²⁴ Die vorliegende Studie geht kaum auf die brasilianische Dramatik als eine von der Theaterpraxis losgelöste Kunstform ein. Viele wichtige Phänomene der vielseitigen brasilianischen Theatergeschichte und -landschaft werden ungenannt bleiben. Auch die – nicht erst seit den 90er Jahren – für die brasilianische Theaterlandschaft wichtigen Theatermacher wie Antunes Filho, Zé Celso und Gerald Thomas spielen nur im Rahmen einer Kontextualisierung der zu untersuchenden Theaterarbeiten eine Rolle und werden somit nur skizzenhaft in die Fragestellung dieser Arbeit einbezogen.

Das Erkenntnisinteresse zielt darauf ab, das dynamische Potenzial der in Brasilien selbst erlebten Theaterarbeiten besser zu begreifen. Es geht darum, dieses Theater in seinem jeweiligen Kontext zu verorten und dabei den verschiedenen Erscheinungsformen des Szenischen Verhandeln nachzugehen. Vor dem Hintergrund des immer noch sehr starren offiziellen europäischen und insbesondere deutschen Kulturverständnisses (man denke beispielsweise an die nicht weit zurückliegende Diskussion um die »Deutsche Leitkultur«) erscheint dieses nach kontinuierlicher Veränderung strebende Verständnis von Kultur, wie es sich in den Theaterarbeiten und der brasilianischen Kulturgeschichte manifestiert,

24 Vgl. hierzu die unveröffentlichte Arbeit der brasilianischen Theaterwissenschaftlerin Ana Maria Rebouças 2001, die sich unter dem Titel »Szenische Poetik in der zeitgenössischen brasilianischen Dramatik« mit diesem Phänomen auseinandersetzt. Sie geht auf verschiedene im Dialog mit dem Probenprozess entstandene Theatertexte ein, u.a. auch auf den Text »O livro de Jó« (Das Buch Hiob) des Dramatikers Luís Alberto de Abreu, der parallel zur gleichnamigen Inszenierung der Gruppe *Teatro da Vertigem* entstanden ist. Rebouças, Ana Maria (2001): *Poética Cênica na dramaturgia brasileira contemporânea*. Unveröffentlichte Magisterarbeit. ECA/Universidade de São Paulo.

sehr anregend. Der forschende Dialog mit den verschiedenen – überwiegend außereuropäischen – Denkansätzen soll auch meiner eigenen Praxis einen Impuls verleihen.

Für meinen theoretischen Ansatz haben verschiedene Denker Pate gestanden. Einer von ihnen ist Stephen Greenblatt und der vor allem von ihm geprägte *New Historicism*. Dieser Einfluss klingt nicht nur – wie schon ausgeführt – im Titel an, sondern hat sich auch in den Versuch eingeschrieben, meinen Fragestellungen in einem möglichst plastischen Umgang mit Sprache nachzugehen.²⁵ Greenblatt geht es mit seiner »Kulturpoetik« um das »Studium der kollektiven Erzeugung unterschiedlicher kultureller Praktiken und die Erforschung der Beziehung zwischen ihnen« (Greenblatt 1993: 14). Der *New Historicism* konzentriert sich dabei vor allem auf den Umgang mit Literatur und Geschichte. In dem von ihm dargestellten Wechselverhältnis zwischen der »Geschichtlichkeit von Texten« und der »Textualität von Geschichte«²⁶ macht er die Renaissance zum Hauptgegenstand seiner Untersuchungen. Forschungsgegenstand der vorliegenden Arbeit sind nicht die historische (Theater-) Literatur und ihre Bühnenpraktiken, sondern die zeitgenössische Theaterarbeit. Auch wenn der historische Blick für die Kontextualisierung eine Bedeutung hat, ist die Entfernung der Verfasserin zum Forschungsgegenstand weniger geschichtlich als geographisch. Sie liegt vor allem in der kulturellen »Andersartigkeit« aus dem überwiegend europäisch geprägten Blickwinkel. Dennoch haben sich verschiedene – von Greenblatt selbst als Arbeitsweise deklarierte – Gedanken der Vertreter des *New Historicism*²⁷ als fruchtbar für die Auseinandersetzung mit den brasilianischen Theaterarbeiten erwiesen. Greenblatt spricht von der »Zirkulation sozialer Energie« (Greenblatt 1993: 9)²⁸. Es geht ihm um das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft. Damit spricht er das Phänomen eines dynamischen Austauschs an, dem unter dem Titel »Szenisches Verhandeln« im Hinblick auf das Theater nachgegangen werden soll. Aus Greenblatts Opposition von »Restriktion« und »Mobilität«²⁹ kann man ein Oszillieren zwischen Grenzziehungen und Grenzüberschreitungen ableiten. In dem von ihm als »Netzwerk von Verhandlungen« verstandenen Kultur-

25 Hier möchte ich nochmal an Dolans Forderung nach einem (positiv-offensiven) Umgang mit Metaphern im Kontext der (theater-)wissenschaftlichen Praxis verweisen.

26 Baßler, Moritz (1995): Einleitung: New Historicism - Literaturgeschichte als Poetik der Kultur, in: Ders. (Hg.): *New Historicism. Literatur als Poetik der Kultur*, Frankfurt a.M.: Fischer, 8. Der Autor bezieht sich dabei auf Louis Montrose.

27 Vgl. Greenblatt, Stephen (1995): Kultur, in: Baßler 1995: 107.

28 Gleichnamiger Titel der Einleitung zu seinem Buch »Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance«.

29 Greenblatt, Stephen (1995a): Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen Weltbildern. Frankfurt a.M.: Fischer, 49.

begriff räumt Greenblatt der Kunst eine über das Affirmative hinausgehende Rolle ein: »Die Fähigkeit der Künstler zu neuartiger Montage und Gestaltung der Kräfte ihrer Kultur, wodurch Elemente machtvoll interagieren, die im allgemeinen Haushalt kaum miteinander in Kontakt treten, hat die Kraft zur Erschütterung dieses affirmativen Verhältnisses.« (Greenblatt 1995a: 57)

Mobilität, Dynamik und Dialog sind weitere Begriffe, die ausgewählten Theaterarbeiten charakterisieren. Es ist ein Theater, das aus einem Kontext heraus entstanden ist, den man als postkolonial beschreiben kann und der im Verlauf der Arbeit noch ausführlicher erörtert wird. Als Vertreter der postkolonialen Theorie thematisiert auch Edward Said in dem heute so aktuellen Aufsatz »Figures, Configurations, Transfigurations« sein Veränderung anstrebendes Verständnis von Kultur³⁰. Für die zum Teil sehr verzweigten Wege dieser Studie nahm dieses Verständnis vor allem in der Anfangsphase die Funktion eines Leuchtturms ein. In seinen – schon »klassischen« – Hauptwerken »Orientalismus«³¹ und »Kultur und Imperialismus« (Said 1994) analysiert Said die von Machtkonstellationen geprägte Konfrontation von Orient und Okzident. Er thematisiert die westliche, diskursive Konstruktion des Orients und konzentriert sich auf den geographischen Raum der ehemaligen englischen Kolonien. Diese geographisch konkretisierten Aspekte der Texte Suids werden im Verlauf der Arbeit nicht weiter ausgeführt. Im brasilianischen Kontext erweist sich das von Said geforderte »kontrapunktische Lesen« als aufschlussreich: »Die kontrapunktische Lektüre muss beides in Rechnung stellen, den Imperialismus und den Widerstand gegen ihn, und zwar indem wir die Lektüre der Texte so erweitern, dass sie einschließt, was einst gewaltsam ausgeschlossen worden war« (Said 1994: 112).

Das Streben nach »transforming the present by trying rationally and analytically to lift some of its burdens« (Said 1993: 330) findet man auch in der brasilianischen Kulturgeschichte. In dem Sinn soll Said ebenfalls als eher unsichtbarer, aber weg begleitender Pate dieser Arbeit vorgestellt werden. Inwieweit dem Said'schen Denkansatz ähnliche Züge auch in den ausgewählten Theaterarbeiten zu finden sind, wird zu zeigen sein. Sicherlich hat sich auch in die vorliegende Arbeit eine Art von Faszination für das »Fremde« und »Andere« eingeschrieben: Ihre Motivation ist jedoch nicht auf den Versuch einer Grenzziehung, sondern auf die Suche nach einem grenzüberschreitenden Denken zurückzuführen.

30 Vgl. Said, Edward (1993): *Figures, Configurations, Transfigurations*, in: Cox, Jeffrey/Reynold; Larry (Hg.): *New Historical Literary Study: Essays on Producing Texts, Representing History*. Princeton: Princeton UP, Vgl. auch Said, Edward (1994): *Kultur und Imperialismus*. Frankfurt a.M.: Fischer, 30 u. 440.

31 Said, Edward (1981): *Orientalismus*. Frankfurt a.M.: Ullstein.

1.4 Wegbeschreibung

Im Zentrum dieser Studie stehen die theaterspezifischen Strategien, in denen sich das *szenische Verhandeln* von kulturellen, historischen, sozialen und politischen Thematiken im zeitgenössischen Brasilien manifestiert. Bevor ich jedoch die Resultate meiner Wanderung durch die zeitgenössische brasilianische Theaterlandschaft mit ihrer auf die 20-Millionen-Stadt São Paulo konzentrierten »Feldforschung« vorstelle, geht es um Überlegungen, die ich in Kapitel 2 mit »Heterogenität, Gegensätze, Einheit? Brasilianische Kulturkonstruktionen« umschreibe. Ganz bewusst räume ich diesen nicht theaterspezifischen Betrachtungen einen relativ großen Platz ein: Sie beschäftigen sich aus einer historischen Perspektive mit den Diskussionen um das kulturelle Selbstverständnis Brasiliens, können die Komplexität der brasilianischen Kulturverhandlungen jedoch nur in ihren Grundzügen aufgreifen. Nicht nur aus europäischer Perspektive ist diese suchende Haltung bemerkenswert und hebt sich vom traditionell europäischen Umgang mit Kultur ab. Diesen Wissenshintergrund will ich auch dem Leser als Voraussetzung für das Verständnis der Theaterarbeiten vermitteln und ihm so eine erste »Landkarte« liefern. In einem dialogähnlichen Verfahren folgt darauf in Kapitel 3 eine Diskussion der Theorieansätze der *post-colonial studies* und der *lateinamerikanischen Kulturtheorien*. Sie baut auf den Eigenheiten der brasilianischen Kulturdiskussionen auf, knüpft an sie an. Dabei geht es darum, die kulturelle Mobilität dieser Konstellationen aus einer theoretischen Perspektive zu befragen. Ausgehend von den für ein Verhandeln relevanten Aspekten Dynamik, Mobilität und Dialog eröffnen sich für traditionell einseitige Konzepte wie Nation, Identität, Moderne und Zeit andere, flexiblere Dimensionen. An Begriffen wie Hybridität, Heterotopie und Dritte Räume wird dieses Aufbrechen – der Wandel der Konzepte – deutlich. Zudem wird gezeigt, dass die Geschichte der Repräsentation in ganz unterschiedlichen »Wegen der Aneignung« zum Ausdruck kommt. Sie stecken im postkolonialen Gesellschaftsgefüge einen spannungsgeladenen Raum ab. Es sind die subversiven und kreativen Potenziale, die im Hinblick auf das Repräsentationsmedium Theater von weiterführender Bedeutung sind.

Das Kapitel 4 stellt mit einem historischen Überblick die nicht nur im deutschen Sprachraum wenig erforschte brasilianische Theatergeschichte in ihren Grundzügen dar. Ausgangsmaterial dieser Überlegungen war die brasilianische Theaterhistoriographie. »Eine kleine Theater-Geschichte« geht mit einem Blick auf die besonders vernachlässigte Theaterpraxis der Frage nach, wie im postkolonialen Zusammenhang das

Theater »Orte und Wege des Verhandeln« von Kultur und Gesellschaft markiert. Eine besondere Rolle spielen die Theatermacher, die die zeitgenössische Theaterlandschaft in Brasilien entscheidend geprägt haben und immer noch beeinflussen.³² Exemplarisch hebe ich vier auch heute noch aktive Regisseure hervor, die über ihre Praxis für die junge Generation der 90er Jahre zu einer Grundlage oder Orientierung geworden sind. *Augusto Boal*, der ausgehend vom politischen Theater der 50er/60er Jahre über sein in den 70er Jahren im Exil entwickeltes *Theater der Unterdrückten* auch in den 90er Jahren Theater als Vehikel politischer Willensbildung einsetzt. *Zé Celso*, der erstmals Ende der 60er Jahre die künstlerischen Bewegungen der *Antropofagia* und *Tropicalia* für sein Theater fruchtbar macht und seit den späten 80er Jahren mit seinen provokativen Inszenierungen wieder die brasilianische Theaterszene prägt. *Antunes Filho* zählt heute zu den wichtigsten Referenzgrößen im brasilianischen Theater: Seine Inszenierung *Macunaíma* aus dem Jahr 1978 gilt als Monument der brasilianischen Theatergeschichte. Doch vor allem seine pädagogische Suche, die die Ausbildung, Arbeit und Ethik des Schauspielers ins Zentrum stellt, ist heute immer noch von zentraler Bedeutung. Seit Mitte der 80er, dem Ende der Militärdiktatur, betont der an der Ästhetik von Robert Wilson orientierte Theatermacher *Gerald Thomas* den universellen Charakter seiner Kunst und gilt mit seiner artifizialen, von Anspielungen auf die brasilianische Realität weitgehend losgelösten Bühnenästhetik als Vertreter der Postmoderne im Theater Brasiliens.

Aufbauend auf dem historischen Überblick und den Beobachtungen zu Augusto Boal, Zé Celso, Antunes Filho und Gerald Thomas geht es darum, aus einem theatertheoretischen Blickwinkel Konstanten der »theatralen Dimensionen und Strategien« des szenischen Verhandeln aufzuspüren. Vor dem postkolonialen Hintergrund stellt sich die Frage, mit welchen Mitteln das Theater einen gesellschaftskritischen und kulturaushandelnden Dialog aufnimmt. Als Konstanten haben sich die ästhetischen Strategien der Aneignung, Übersetzung und Hybridisierung herauskristallisiert, die man im Spannungsfeld der interkulturellen Theatertheorie ansiedeln kann und die in einem engen Zusammenhang mit dem von Christopher Balme geprägten Begriff des »Theatersynkretismus«³³ stehen. Dabei geht es weniger um Gegenüberstellungen

32 Dieser Einfluss ist nicht nur in den zahlreichen von mir geführten Interviews immer wieder zum Ausdruck gekommen, sondern auch auf Theatersymposien. Vgl. auch Rebouças 2001: 17, die sich auf den prägenden Einfluss von Antunes Filho, Ze Celso und Gerald Thomas bezieht.

33 Balme, Christopher B. (1995): Theater im postkolonialen Zeitalter. Studien zum Theatersynkretismus im englischsprachigen Raum. Tübingen: Niemeyer, 31 f.

von Eigenem und Fremdem, hegemonialer und subalterner Kultur, sondern um ein Verhandeln Dritter Räume, das sich häufig in einem Spannungsfeld zwischen Theater und Performance vollzieht. Eine Haltung des Widerstands gegen gesellschaftliche Strukturen und Machtverhältnisse kommt zum Ausdruck, die ein theatrales Gegen-den-Strich-Lesen evoziert und sich mit dem vergleichen lässt, was Said im Umgang mit Literatur als »kontrapunktisches Lesen« (Said 1994: 112) einfordert. Sie führt zu einer Rückbesinnung auf den eigenen Standort und macht das Motiv der Suche zu ihrem Movers. Dabei kommt die dem Theater inhärente Möglichkeit des spielerischen Ausprobierens zum Tragen und verleiht ihm eine paradigmatische Rolle im suchenden Umgang mit Kultur- und Gesellschaftsprozessen. Von besonderer Bedeutung sind der Arbeitsprozess und die Kommunikationsstrukturen im Gruppentheater, die das kollektive Aushandeln zu ihrer Strategie werden lassen. Es manifestiert sich auch im Verhältnis zum Publikum: Über Mittel des epischen Theaters und ein kreatives Umgestalten traditioneller Theaterräume suchen die Theatermacher ein direkteres Verhältnis zu den Zuschauern. Die Intensität und Unterschiede des aus der brasilianischen Theatergeschichte abgeleiteten szenischen Verhandeln konstituieren ein weites Spektrum, dem ich die Theaterarbeiten seit den 90er Jahren zuordne und das ich über die Auseinandersetzung mit ihnen erweitere.

Das »Panorama der 90er Jahre« gibt einen Einblick in das Theatergeschehen São Paulos des letzten Jahrzehnts vor der Jahrtausendwende und bezieht sich auch auf die Produktionsbedingungen der Theatermacher, auf Aspekte, die den konkreten Kontext der im Folgenden dargestellten Theatergruppen, -macher und -produktionen beeinflussen. Die Betrachtungs- und Darstellungsweise der Theaterarbeiten hängt nicht nur von ihren Eigenheiten und Schwerpunkten ab, sondern von der Art, wie ich ihnen – in und schon vor der Entstehungszeit dieser wissenschaftlichen Studie – begegnet bin. Auch hier ist es sinnvoll, den Akt des Verhandeln mitzudenken.

Die Arbeit der *Cia. do Latão* habe ich seit ihren Anfängen intensiv und mit großem Interesse verfolgt und auch streckenweise begleitet.³⁴ Für meine Studie bot sich in Kapitel 5 eine Betrachtung der einzelnen

34 In der letzten vierwöchigen Probenphase vor der Premiere der Inszenierung *O nome do sujeito* war ich im September 1998 als dramaturgische Mitarbeiterin beteiligt. Im Februar 1999 habe ich einen zehntägigen Workshop über Heiner Müller gehalten, der im Rahmen des Veranstaltungsprogramms der Gruppe an ihrem damaligen Spielort des Teatro Eugênio Kusnet durchgeführt wurde. Im März 1999 fand im Goethe-Institut São Paulo ein Workshop des Berliner Regisseurs Alexander Stillmark mit der *Cia. do Latão* zu Hanns Eislers Opernlibretto »Johann Faustus« statt, an dem ich als Mitarbeiterin und Übersetzerin beteiligt war.

Theaterproduktionen in einer chronologischen Abfolge an, da der Entwicklungsprozess der Gruppe auf diese Weise am besten zum Ausdruck kommt. Nach ihrer anfänglichen Beschäftigung mit Georg Büchner machte die Gruppe Texte, Stücke und Theaterideen von Bertolt Brecht zum Ausgangspunkt. Die Schriften des deutschen Autors wurden zum Modell und zur Methode. Im Dialog mit der brasilianischen Realität ist ein Spannungsverhältnis entstanden, über das der künstlerische und kollektive Akt der Aneignung eine Form und einen Weg gefunden hat. In ihren szenischen Verhandlungen und Bemühungen um eine brasilianische Dramaturgie kommt ein politisches Theater zum Ausdruck, das sich angesichts der kapitalistischen, neoliberalistischen und gleichzeitig verkrusteten Machtstrukturen der Gesellschaft in Brasilien mit einer Haltung des »Gegen-den-Strom-Schwimmens« identifiziert.

In Kapitel 6 stelle ich die Arbeit von *Denise Stoklos* vor. Auf Festivals in Spanien und Deutschland bin ich ihr schon in den frühen 90er Jahren begegnet. Vom ersten Augenblick an war ich von der Ausdruckskraft ihres szenischen Spiels fasziniert. Sie gehört mit ihren über fünfzig Jahren einer älteren Generation an als die ansonsten vorgestellten, 35- bis 40jährigen Theaterregisseure. Sie ist die einzige Frau unter den von mir hervorgehobenen Theatermachern. Schon in der Gesamtkonzeption ihres Theaters zeichnet sich ein Sonderweg ab: Es geht das szenische Verhandeln zwar von einer persönlichen und schauspielerischen Perspektive her an, thematisiert dabei aber immer die Gesellschaft betreffende Fragestellungen. In der Arbeit von Denise Stoklos werden die Strategien der hybriden Ästhetik besonders deutlich, die sie mit einem politischen Gestus verbindet.

Die in Kapitel 7 ausgeführten Betrachtungen zu *Melodrama* (1995) der in Rio arbeitenden Gruppe *Cia. dos Atores* und *A Máquina* (2000) des pernambucanischen Regisseurs João Falcão heben sich in zweifacher Hinsicht von der Beschäftigung mit den anderen Theaterarbeiten ab: Es sind punktuelle Begegnungen mit zwei außerhalb von São Paulo entstandenen Produktionen. Hier ist mein Blick distanzierter, da ich weder den Entstehungsprozess noch die anderen Arbeiten dieser Theatermacher aus der Nähe verfolgen und in meine Untersuchungen mit einbeziehen konnte. Schwerpunkt ist das intermediale Aushandeln, das thematisch und in den ästhetischen Strategien zum Ausdruck kommt. Mit diesen Betrachtungen wird das in Kapitel 4.6 thematisierte Spektrum der »Theatralen Dimensionen und Strategien« des szenischen Verhandelns besonders erweitert werden.

Das *Teatro da Vertigem* ist die auch international bekannteste zeitgenössische Theatergruppe Brasiliens. Ihre drei im Laufe der 90er Jahre entstandenen Produktionen haben mein Erleben des zeitgenössischen

brasilianischen Theaters in vielerlei Hinsicht geprägt. Insbesondere durch die Projektleitung des Kölner Gastspiels von *Apocalypse 1,11* im Jahr 2002 konnte ich von detaillierten Informationen ausgehen, die dem gewöhnlichen Blick des Zuschauers und auch des Theaterwissenschaftlers ansonsten schwer zugänglich sind. Besonders markant sind ihr offener Umgang mit religiösen Fragestellungen, ihre ungewöhnliche Arbeit in öffentlichen Räumen und der kollektiv strukturierte Arbeitsprozess. Schwerpunkt meiner Überlegungen in Kapitel 8 ist *Apocalypse 1,11* (1999), die jüngste Produktion der Gruppe, in der das szenische Verhandeln von gesellschaftlichen, kulturellen und auch ästhetischen Spannungsfeldern besonders prägnant zum Ausdruck kommt.

Da in der vorliegenden Arbeit das Material der beobachteten, erlebten und untersuchten Theaterarbeiten im Vordergrund steht, wird es in einem abschließenden Kapitel darum gehen, die in Kapitel 4.6 aufgezeigten »Theatralen Dimensionen und Strategien« des szenischen Verhandeln nach dieser Begegnung mit der Theaterpraxis nochmals aufzunehmen und das Spektrum und ihre Charakteristika mithilfe dieses Materials zu erweitern. Da die Reiseroute aufgrund von Möglichkeiten, Erfahrungen und Interesse der Verfasserin gewählt wurde, soll abschließend kurz auf die Auslassungen dieses begrenzten Blicks eingegangen werden: auf die zahlreichen weißen Flecken der angelegten Landkarte, auch auf die jüngst entstandenen Theaterarbeiten. Vor dem Hintergrund der politischen Entwicklungen der vergangenen Jahre und im skizzenhaften Vergleich zur Situation in Deutschland wird die Relevanz des szenischen Verhandeln angesprochen und mit kurzen Verweisen auf zeitgenössische Theaterarbeiten aus Deutschland verbunden. Am Ende stehen Fragen, die den Umgang mit Kultur betreffen, Fragen, die relevant sind für unser gesellschaftliches Hier-und-Jetzt, für die nicht nur am Theater und in der Festivalpolitik wichtige Auseinandersetzung mit differenten Kultur-Verständnissen.