

Dr. Franklin Rodríguez Abad

1

Die Notwendigkeit eines theoretischen Bezugs für die Schaffung der Grundlagen einer Theorie des Lateinamerikanischen Theaters läßt uns in der Poetik ein fruchtbares Untersuchungsgebiet finden, an dem auch multidisziplinäre Forschungen und Untersuchungen aus verschiedenen methodologischen Perspektiven teilhaben können, womit dieser Mangel an Theorie beseitigt werden soll, um die vielfältige Theaterproduktion auf dem lateinamerikanischen Kontinent zu umfassen, zu ordnen, zu verstehen und letztendlich zu orientieren. In diesem Sinne können wir von einer Makropoetik sprechen, die sich mit der Reflexion des Produktionsprozesses im Theater in ihrer allgemeinsten Form befaßt, Kategorien, Begriffe, Prinzipien entwirft, Verbindungen und Bezüge herstellt, die es uns erlauben, die wissenschaftlichen Kriterien zur Bestimmung des Spezifischen des lateinamerikanischen Theaterschaffens auszuarbeiten. Eng verbunden damit erscheint die Mikropoetik als das theoretische Instrumentarium, um in die inneren Strukturen des Theaterdiskurses in seinen zwei Ebenen - dem dramatischen Text und dem Text als Aufführung - einzudringen. So beschäftigt sich die Poetik mit den äußeren und inneren Bedingungen der Theaterproduktion, wobei sie den Schwerpunkt gerade auf die Reflexion über den schöpferischen Prozeß des Kunstwerkes legt, an dem auch der Zuschauer als Mitschöpfer des Kunstwerkes aktiven Anteil hat. Eine weitere Funktion der Poetik besteht in der Entwicklung gewisser Haltungen und Normen für die Rezeption des Internationalen Theaters und des Theaters der Kulturen, die Lateinamerika seinen Ursprung gaben und die heutige Voraussetzung sind, um die Authentizität, Originalität und Identität des zeitgenössischen lateinamerikanischen Theaters zu bewahren.

2

Die Tatsache, dass Lateinamerika integraler Bestandteil der griechisch-lateinischen Kultur ist, autorisiert es zweifellos, die kulturellen Produkte dieser Kultur zu nutzen und entsprechend seiner eigenen Bedürfnisse einzusetzen, ohne deshalb seine Authentizität zu verlieren. Wenn wir uns auf die Poetik stützen, sind wir geneigt, die Historizität mit einer der Kulturen zu bereichern, die Lateinamerika hervorbrachten, gleichzeitig sind wir bemüht, uns kritisch das theoretische Rüstzeug über die Theaterproduktion anzueignen, dass seit über 2000 Jahren im Zusammenhang mit der Poetik erzeugt wird. Die Verwendung der Poetik zum Studium des lateinamerikanischen Theaters ist nicht mehr als eine theoretische Konsequenz aus der Universalität des lateinamerikanischen Theaters, das sich befreit - von einengendem Nationalismus, Chauvinismus oder rassistischen Vorurteilen - mit den Beiträgen der verschiedensten Kulturen bereichern, ohne sich an ihrer Herkunft oder ihrem Rang zu stören. Von Bedeutung ist die Funktion, die diese kulturellen Produkte im Prozeß der Befreiung Unseres Amerika und gegenüber den Anforderungen des ästhetischen Ausdrucks ausüben.

3

In der diachronischen Entwicklung der Poetik existieren 3 grundlegende Momente, die es zu beachten gilt:

1. die ursprüngliche Bedeutung der "Poiesis" als einer allgemeinen Tätigkeit des Menschen, die auf die Produktion von etwas gerichtet ist, unabhängig vom Objekt, das

produziert werden soll. Dies vor allem ist die allgemeine Bedeutung, die ihr die präsokratischen Philosophen überwiegend verliehen.

2. die durch Aristoteles dargelegte besondere Bedeutung der Poesie im Sinne von "dichten", d.h. die Anwendung und Reproduktion der Poiesis auf das Gebiet der Poesie. Im philosophischen System von Aristoteles erlangt die Poiesis normativen Charakter, indem sie nach dem Wesen des Kunstwertes fragt und Regeln, Normen, Bedingungen, Modelle usw. für die Realisierung dieses poetischen Werkes aufstellt.

Das heißt, dass die Poetik sich - wie es der Philosoph Garcia Bacca ausdrückt - in eine Technische Poetik verwandelt. Mit ihrer Entdeckung in der Renaissance führt die Aristotelische Poetik die Diskussionen über die dramatischen Konzeption an und wird oftmals zur obligatorischen Regel, nach der sich die dramatische Produktion der Illustration richten muß. Mit dem Triumph des Romantizismus und seinen Forderungen nach schöpferischer Freiheit büßt die Poetik allmählich an Prestige ein.

3. Im XX. Jahrhundert kommt es zu einer Wiedergeburt der Poetik, als man versucht, die literarische Erscheinung mit Parametern anzugehen, die über ähnliche Wissenschaftlichkeit und Exaktheit verfügen wie in den Naturwissenschaften. Der Impuls dazu kommt vom Positivismus (W. Scherer) und dann durch die Gruppe der "Russischen Formalisten", denen sich später der Prager Linguistenkreis, die deutsche Tendenz Werkimrenz mit ihrer phänomänologischen und ihrer existentialistischen Variante, die Tendenz des "New Criticism" in den angelsächsischen Ländern und schließlich der französische und italienische Strukturalismus beigesellen. Bei der Mehrzahl dieser Gruppen überwiegt der philosophische Hintergrund, der als Ideologieträger für ihr Categoriesystem fungiert. Todorov und Ducrot zu Rate ziehend, können wir 3 grundlegende Tendenzen konstatieren, in denen sich die Poetik dieses Jahrhunderts bewegt.

a) als interne Literaturtheorie (Ausarbeitung von Kategorien zur Erfassung der Einheit und Vielfalt

literarischer Werke),

b) als Autorpoetik (persönliches System der individuellen Auswahl innerhalb der verschiedenen

ästhetischen Möglichkeiten),

c) als Poetik einer literarischen Schule oder Strömung (normativer Kode oder Regelsystem, das

obligatorisch befolgt werden muß).

Besondere Bedeutung haben für die Poetik die linguistischen Beiträge von Jakobson und Mukarowsky, die das literarische Werk innerhalb des Kommunikationssystems überhaupt untersuchen, wobei sie die im literarischen Werk dominierende ästhetische Funktion hinzufügen und hervorheben.

"Die Poetik befaßt sich vorab mit der Frage:

'Was macht eine verbale Botschaft zu einem Kunstwerk?'" (Jakobson)

Poetizität erscheint als die 4.Funktion der Sprache, mit der das linguistische Modell von Karl Bühler ergänzt wird. Wenn wir diese Problematik auf den Bereich des Theaters übertragen, so ist die "Theatralität" der zentrale Aspekt zur Forschungen zu einem neuen Konzept des Theaters. Hier handelt es sich darum, das Kernelement zu finden, das die Theatralität produziert, das Element, das ein alltägliches Ereignis in Theater verwandelt:

"Vom Theater sprechen Wir immer dann, wenn folgende Bedingung gegeben ist:

A verkörpert X, während S zuschaut." (Erika Fischer-Lichte)

Diese Feststellung ist außerordentlich interessant, insofern sie uns volkstümliche Kunstprodukte oder die künstlerischen Äußerungen ursprünglicher Kulturen, die wegen mangelnder Übereinstimmung mit den überwiegend eurozentrischen Theatermodellen traditionell aus dem Bereich Theater ausgeschlossen waren. Zuletzt muß noch der Beitrag von Umberto Eco mit seiner Poetik des offenen Kunstwerkes erwähnt werden, bei welcher der auf den Akt der Rezeption gerichtete Akt der Produktion im Mittelpunkt steht. Das Kunstwerk konstituiert sich demzufolge im Akt der Perzeption, im Akt der Dekodifizierung der künstlerischen Zeichen, die wegen ihrer mehrdeutigen Natur für eine Vielzahl von Interpretationen und folglich Konstitutionen zugänglich sind.

4

Das Studium der Historischen Poetik zeigt uns den philosophischen Charakter der Poetik, insoweit die "Poiesis" eine schöpferische reflexive Tätigkeit ist, die das Objekt mit einer Intentionalität modelliert. Ausgehend von einer Untersuchung zwischen den Beziehungen von Poetik und Philosophie haben wir die folgende Typologisierung vorgenommen:

a) Der Philosoph benutzt die Poetik, um das Kunstwerk innerhalb seines eigenen philosophischen Systems zu studieren. Diese Richtung war von Plato begonnen, von Aristoteles systematisiert und von Philosophen wie Kant, Hegel, Nietzsche usw. fortgesetzt worden.

b) Der Philosoph bedient sich der dramatischen Gattung, um seine philosophischen Ideen auszudrücken. Lessing, Voltaire, Diderot, Sartre sind Beispiele für diese Tendenz.

c) Der Literaturkritiker oder Theoretiker stützt sich auf eine bestimmte philosophische Strömung, um sein Kategoriensystem aufzubauen, so z.B. W. Scherer (Positivismus) Ingarden, G. Müller, W. Kaiser (Phänomenologie von Husserl), Staiger (Existentialismus von Heidegger), Brecht, Becher, Hacks (Marxismus).

d) Die weltanschauliche Beziehung, die der Künstler oder Schriftsteller persönlich mit einer bestimmten Philosophie eingeht, dient als verbindendes Element im System Autor-Werk-Wirklichkeit. Bekannt ist beispielsweise die Beziehung zwischen Goethe und Spinoza, Schiller und Kant, Dante und Tomás de Aquino oder Shakespeare und Bacon . . . Klaus Schuhmann unterstreicht, dass die Grundprobleme der Philosophie in den Mittelpunkt der Untersuchungen der Poetiken des 20. Jahrhunderts rücken, bei denen die Beziehung des Künstlers über das Kunstwerk zur Realität an erster Stelle steht. Brecht seinerseits betont die Beziehung zwischen Theater und Philosophie, wenn er hervorhebt, dass "das Theatermachen eine Art des Philosophierens ist" und danach strebt ein philosophisches Theater für einen kritischen Zuschauer zu schaffen, der u.a. auch Philosoph ist.

Was die lateinamerikanische Poetik betrifft, so fehlt es dem Theatermetadiskurs gerade an diesem philosophischen Hintergrund. Aus dem Vorangegangenen läßt sich ableiten:

Wenn die verschiedenen europäischen Poetiken eine philosophische Basis hatten, sollte die Poetik des lateinamerikanischen Theaters die Beziehung zur Lateinamerikanischen Philosophie festigen, wenn sie eine wirklich authentische Disziplin sein will, die mehr als eine bloße Kopie der europäischen Poetiken sei. Eine der grundlegenden Funktionen der Poetik des lateinamerikanischen Theaters besteht in der Herstellung der Verbindung zwischen lateinamerikanischem Denken, Theatertheorie und -praxis. Die großen Leistungen einer Reihe von Philosophen in ganz Lateinamerika für ein eigenes Denken darf man keinesfalls unterschätzen. So sind die Beiträge von Leopoldo Zea, Arturo Ardao, Arturo Andrés Roig, Rodolfo Agoglia und vieler anderer ein gewichtiger Stützpfiler dieser

Poetik, weshalb die gründliche Aneignung dieser Schriften und die Zusammenarbeit mit dieser dominanten Strömung in den gesellschaftlichen und philosophischen Studien Lateinamerikas angestrebt sind.

5

Die Konstituierung der Poetik als systematisierende Disziplin des lateinamerikanischen Theaters erfordert die konzeptionelle Bestimmung ihres Gegenstandes, was nichts anderes heißt als die Bedeutungszuweisung für ihre 3 konzeptionellen Bestandteile: Poetik, Theater und Lateinamerika. Dies ist eine komplexe Aufgabe, wenn wir die terminologischen Unterschiede, die andersgeartete Funktion analysieren, den die Poetik in Bezug auf die Literaturwissenschaften innehat, der individuellen Bewertung des einen oder anderen Autors einnimmt. Für Ingarden und Kaiser ist die Poetik beispielsweise der Teil der Literaturwissenschaften, der sich mit literarischen Kunstwerken befaßt, im Falle von Ingarden mit einigen "Grenzfällen" der Literatur - den "Bühnenwerken". Für Staiger beschäftigt sich die Poetik mit dem Wesen der Theorie der literarischen Gattungen. Wellek und Warren identifizieren die Poetik mit ihrer Literaturtheorie, aber sie benutzen sie nicht, um eine Verwechslung mit der Poesie zu vermeiden. Barthes seinerseits identifiziert sie mit der Rhetorik, die eine Art "Generierungsprinzip" für eine unendliche Anzahl von Werken darstellt, trotzdem verzichtet er auf den Gebrauch der Poetik, um eine Konfusion mit der Poetik zu vermeiden. Valéry benutzt sie einfach nicht, um sich nicht durch die normative Vergangenheit zu kompromittieren, die die Poetik in Verruf brachte. Trotz allem nimmt Jakobson diesen Begriff wieder auf. Er ist der Auffassung, "die Poetik kann definiert werden als linguistisches Studium der poetischen Funktion im Kontext der verbalen Botschaften im allgemeinen und der Poesie im besonderen."

Im Augenblick scheint es uns günstiger, die Konzeption von Umberto Eco zu verwenden, für den die Poetik "... das operative Programm" ist, "das der Künstler von Fall zu Fall entwirft, als den Plan des erzeugenden Werkes, wie der Künstler ihn ausdrücklich oder unausdrücklich versteht".

Es ist gerade die Reflexion des "künstlerischen Tuns" in seinen beiden Momenten - des handwerklichen Machens und des Akts der Rezeption, die wiederaufgegriffen, analysiert und systematisiert werden soll, um die Intentionalität und die Funktionalität zu entdecken, die dem Kunstwerk verliehen wurden. Die Verbreitung dieser Konzeption der Poetik, verstanden als "Poiesis", hat dazu geführt, dass sie unterschiedslos auf die verschiedenen Bereiche der praktischen Tätigkeit angewandt wird, wenn der produktive prozessuale Charakter betont werden soll. So spricht man von der Poetik der Architektur, der Poetik des Films, der Poetik der Geschichte, der Poetik der bildenden Kunst usw., wir können also diesen Begriff für das Studium der Theaterproduktion auf den lateinamerikanischen Bereich bezogen verwenden. Was die Konzeption des Theaters betrifft, so wird es in seinem weitesten Sinne verstanden, der lediglich verlangt, dass die beabsichtigte darstellende Funktion irgendeines Ereignisses erreicht und dass von einer Theatralität - im Sinne von Fiebach - "mit fließenden Grenzen" zwischen "Theater" und den theatralischen Kommunikationsformen im täglichen Leben ausgegangen wird. Diese Konzeption erlaubt es, all die Theaterformen einzubeziehen, die in einer Mannigfaltigkeit von über ganz Lateinamerika verbreiteten Kulturen mit unterschiedlichem kulturellen Entwicklungstyp und -niveau existieren. Der Begriff des "Lateinamerikanischen" hat sich in dem Maße erweitert und verändert, wie die lateinamerikanische Identität ergründet wurde, wie neue Kräfte und historische Ereignisse in die lateinamerikanische Geschichte eingegangen sind. Daher ist eines der Probleme, die die Wissenschaftler bewegten, die Definition von "Lateinamerikanisches Theater", was ziemlich schwierig aussieht, wenn man die große Mannigfaltigkeit des Lateinamerikanischen berücksichtigt. In dieser Arbeit

sind wir zu dem Entschluß gelangt, dass das Lateinamerikanische Theater nicht durch die "räumliche und linguistische Herkunft des Theaters, sondern durch die konkrete Identifikation des Diskurses und des Theaterbildes mit der Geschichte, der Kultur und der Befreiung Lateinamerikas" bestimmt sein kann. So verstehen wir unter Lateinamerikanischem Theater nicht nur das Theater lateinischer Sprachabstammung oder das Theater der Weißen oder der Mestizen-Rasse, sondern auch das multilinguistische Theater englischer, holländischer, indianischer u.ä. Sprachabstammung, das multiethnische und multinationale Theater, das sich mit der Geschichte und der Realität des Kontinents identifiziert. In dieses Konzept findet das Theater des Kontinents genauso Eingang wie das der Karibik, das Protesttheater der lateinamerikanischen nationalen Minderheiten in den USA wie das Chicano-Theater und die Off-Off-Broadway-Bewegung und das Theater des (erzwungenen oder freiwilligen) Exils, das außerhalb des Kontinents praktiziert wird, ohne die lateinamerikanische Perspektive zu verlieren.

6

Die Dialektik von Einheit und Mannigfaltigkeit ist der Ausgangspunkt für das Verständnis der vielfältigen Theaterproduktion des lateinamerikanischen Kontinents. Die Lateinamerikanizität, die in verschiedenen Etappen der Theaterrevolution Unseres Amerikas wiederaufgegriffen wird, erlaubt es, allgemeine Verbindungen zu ziehen, die Inhalte, ästhetische Formen, Stile, Tendenzen usw. betreffen. Die Lateinamerikanizität ist eine historische Kategorie, die sich in der Geschichte behauptet hat und die den kulturellen Bereich betrifft und auch das Politische und Ökonomische umfassen will. Die Geschichte zeigt uns, dass Lateinamerika in seiner präkolumbianischen Vergangenheit, während der europäischen Konquista und den lateinamerikanischen Unabhängigkeitskriegen im 19. Jahrhundert vereint war, unter dem wachsenden neokolonialistischen Druck erlangt die Idee der Einheit heute neue Kraft, ist doch die regionale Integration die einzige Alternative zur Bewältigung der sozialökonomischen und kulturellen Probleme Lateinamerikas. Die Lateinamerikanizität des lateinamerikanischen Theaters verstärkt sich besonders seit den 70er Jahren, als viele lateinamerikanische Theaterschaffende von einem Land ins andere emigrieren mußten, um der Verfolgung durch die Militärdiktaturen zu entkommen, die den Kontinent heimgesucht hatten, um die revolutionäre Bewegung der 60er Jahre aufzuhalten. So ist also auch das Theater ein Faktor für die Integration und die Entwicklung Lateinamerikas.

7

Als integraler Bestandteil des lateinamerikanischen Systems der Kulturproduktion findet die Poetik des Lateinamerikanischen Theaters ihre Quellen im kulturellen Vermächtnis der Zivilisationen, aus denen Lateinamerika hervorging. Besonders beachtet werden sollten: a) das Präkolumbianische Theater als eine unverfälschte Repräsentation der Ursprungskulturen unseres Kontinents. Die in dieser Arbeit mittels verschiedener Schriften von Chronisten und Historikern sowie der überkommenen Elemente im traditionellen Theater versuchte Bestandsaufnahme zeigt ein außerordentlich reiches und eigenständiges Panorama, das angeeignet werden sollte. b) Die axiologische Inversion der kulturellen Symbole und Werte der Herrschaft. Diese Werte und Symbole u.ä. müssen kritisch neu instrumentalisiert werden - ganz im Sinne der Befreiung und den Anforderungen an den ästhetischen Ausdruck Lateinamerikas. "Kaliban" aus dem "Sturm" von Shakespeare - als Symbol der lateinamerikanischen Kultur nach der kubanischen Revolution - macht uns klar, dass die Sprache, die der Kolonisor (Prospero) nutzt, um ihn besser auszubeuten, ebenfalls dazu dienen kann, den Unterdrückten zu verfluchen. Folglich verwandelt sich die Sprache in den Händen des Unterdrückten in einen Faktor der Befreiung. Überträgt man diese Erkenntnis auf andere Ebenen, so läßt sich schließen, dass beispielsweise auch die Wissenschaft und die Technik, die als Instrumente der Herrschaft gebraucht werden,

durchaus zu Instrumenten der Befreiung umfunktioniert werden könne, wenn die Unterdrückten sich ihrer bemächtigen. In diesem Sinne müssen das Missionstheater, Techniken, Ästhetik und Dramaturgie des außerlateinamerikanischen Raums entsprechend der Bedürfnisse Lateinamerikas instrumentalisiert und refunktionalisiert werden. Der Leitgedanke der Lateinamerikanischen Theaterpoetik in ihrer Haltung zur Rezeption des Theaters anderer Kontinente kann nur der Aufruf José Martí's aus dem vergangenen Jahrhundert sein: "Man pflanze die Welt auf Amerika, aber der Stamm muß Unser Amerika sein!" c) Die kritische Aneignung der ästhetischen Ideen und der Theaterkritik seit dem 19. Jahrhundert. Hierbei muß berücksichtigt werden: Wenn Lateinamerika auch keine eigene Theaterwissenschaft entwickelt hat, so gibt es doch eine beachtliche Zahl poetologischer Schriften über das Sein, die Funktion und die Rezeption des Kunstwerkes. Ausgangspunkt für unsere Poetik müssen die Schriften über das Theater sein, die entstanden, seitdem die Notwendigkeit eines eigenen Diskurses erkannt wurde, der mit den durch den Kolonialismus aufgezwungenen Formen bräche. Diese Ideen kommen gleichzeitig mit den Unabhängigkeitskriegen in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts auf und werden später durch die Generation der Geistigen Emanzipatoren wieder aufgegriffen, die 1837 einschätzten, dass die Zeit der Waffen schon vergangen sei und dass jetzt die geistigen Ketten zerbrochen werden müßten, die noch an Europa fesselten. Hierbei sollten das Theater und Die Literatur eine führende Rolle spielen. Seit dieser Zeit wird ein Theatermetadiskurs produziert, der die Notwendigkeit bezeugt, authentische und befreiende Formen des theatralischen und literarischen Ausdrucks zu finden.

8

Die Poetik des Lateinamerikanischen Theaters konstituiert sich hauptsächlich mittels des Theatermetadiskurses, der als ein beliebiger Äußerungsakt mit Bezug auf das "Theatermachen" verstanden wird, ganz egal, ob dieser systematische Form aufweist oder ob sich um eine Zeitungsrezension, ein Operativprogramm, eine Biographie, Arbeitsnotizen usw. handelt. In Beziehung zum poetologischen oder zum Theatermetadiskurses können wir ihn mit 4 Prinzipien in Übereinstimmung bringen:

1. Es ist erforderlich, die Art der vorherrschenden Beziehung zwischen dem produzierenden Subjekt des Theaterdiskurses und dem Objekt Theater zu beachten, die die jeweilige theoretische Herangehensweise sowie die Art des Metadiskurses bedingt.

So können wir unterscheiden:

- a) die Reflexion der Theaterpraktiker (Dramenautoren, Regisseure, Schauspieler, Gruppen);
- b) den bewertenden und analytischen Diskurs des Theaterkritikers;
- c) den Diskurs des Historikers und
- d) den theoretischen Diskurs des Theaterwissenschaftlers und Theoretikers.

In vielen Fällen übt ein und dasselbe Subjekt zwei oder mehr Funktionen aus, was auch seinen Diskurs modifiziert.

2. Die Art des Diskurses ist durch die Art des Theaters bedingt, die der Theatermacher und sein Empfänger gemeinsam produziert. In Lateinamerika gibt es eine Verschiedenartigkeit von Theatermetadiskursen, die sich auf folgende Theaterformen beziehen:

Universitätstheater, Bauerntheater, Theater des Widerstands, Marginales Theater, Gewerkschaftstheater, Klassisches Theater, Unterhaltungstheater, Kindertheater, Theater der Ureinwohner usw.

3. Der physische Ort, an dem der Theaterdiskurs entsteht, hat Einfluß auf die methodologische, ideologische oder ästhetische Perspektive der poetologischen Reflexion, die den diskursiven Kontext, in dem sie sich befindet, rezipieren oder negieren kann. Dieser Gesichtspunkt ist sehr bedeutsam, wenn man berücksichtigt, dass ein großer Teil des Theatermetadiskurses in akademischen Zentren lateinamerikanischer, nordamerikanischer, kanadischer oder europäischer Universitäten entwickelt wird.

4. Der poetologische Diskurs muß innerhalb des historisch-sozialen Kontext begriffen werden, in dem er produziert wird. Der radikale Diskurs der Poetiken der 60er Jahre ist ohne den revolutionären Kontext, der im Zusammenhang mit der kubanischen Revolution entstand, unbegreiflich.

9

Mit Hilfe des Theatermetadiskurses sind wir in die Poetiken des Lateinamerikanischen Theaters der 60er (revolutionärer Aufschwung), der 70er (Übergang zu bürgerlichen repräsentativen Demokratien) eingedrungen. In diesem Konzept kommt der Begriff "Neues Lateinamerikanisches Theater" auf, um die Neuorientierung des Lateinamerikanischen Theaters seit Ende der 50er und Anfang der 60er Jahre zu verdeutlichen. Dies ist ein Theater, das mit traditionellen Formen des Theatermachens in Lateinamerika bricht, indem es die politische Funktion des Theaters innerhalb des Kommunikationssystems betont und es bewußt als Instrument zur revolutionären Bewußtmachung im Prozeß der nationalen Befreiung nutzt, der nach der kubanischen Revolution und dem Zusammenbruch des Kolonialsystems im Weltmaßstab beschleunigt wurde. Das Neue Theater wird beeinflusst vom politischen Theater Piscators, dem epischen Theater Brechts, dem Dokumentar-Theater von Peter Weiss sowie von verschiedenen Theatergruppen, die vom Agip-Prop bis zum Happening und andere Formen des Protesttheaters reichen. Es wird angestrebt, die Theatralität der traditionellen Kulturen mit Elementen wie Masken, Riten, Tänzen, Musik usw. einzubeziehen und vor allem wird versucht, die soziale Realität kritisch auszubilden und zu modellieren mit dem Ziel, sie zu verändern. So erscheint die Kollektivschaffung als das Schaffensprinzip, mit dem der Mangel an wirklich revolutionärer Dramaturgie beseitigt werden soll. Die Gruppen übernehmen die ganze Produktion des Theaterstücks. Der Regisseur büßt seine traditionelle Autorität ein und muß sich in das Kollektiv einfügen. Der Dramenautor ist zumeist ausgeschlossen und nur in einigen Fällen in die Theaterbesetzung integriert. Das Ergebnis ist ein pamphletarisches Theater mit schlechter ästhetischer Qualität und strukturellen Unzulänglichkeiten. Das Theatersystem der 60er Jahre, das sich über den ganzen Kontinent verbreitet, findet seine ideologische Grundlage und methodologische Orientierung in den Poetiken von Enrique Buenaventura, Augusto Boal, Santiago García, Sergio Corrieri und anderen. Die Kollektivschaffung wird als die dem Kontinent eigene Ausdrucksform betrachtet. Eine Reihe von Polemiken über diese dogmatische Verabsolutierung ist konstant in den poetologischen Diskussionen dieser Zeit.

10

Angesichts des revolutionären Aufbruchs der Volksmassen stürzten die USA im Bündnis mit den reaktionären Schichten fast auf dem ganzen Kontinent die bestehende politische Macht und installierten Militärdiktaturen. Es kommt eine Zeit der Unterdrückung und der Zensur wie nie zuvor in der Geschichte des Kontinents. Viele Theaterleute werden eingesperrt, gefoltert, ermordet oder ins Exil gezwungen. Aber im Innern der Länder formiert sich das Theater des Widerstands, das metaphorische Formen zur Verschleierung der Botschaft benutzt, um den Gefahren der Zensur zu entgehen. So entsteht eine neue Theatersprache, die die direkte Anspielung vermeidet und stattdessen Bilder hervorbringt, die im Geiste des Zuschauers Assoziationen schaffen. Die lateinamerikanische

Theaterbewegung erfährt im Zusammenhang mit zunehmenden gegenseitigen Kontakten auf Grund der erzwungenen Emigration eine weitere Lateinamerikanisierung. In verstärktem Maße kommt es zur Zusammenarbeit von Theaterleuten unterschiedlicher Nationalität; das lateinamerikanische Solidaritätsgefühl entwickelt sich. Bald werden in einer Reihe von Ländern regelmäßig Theaterfestivals organisiert, wobei gleichzeitig Kontakte mit Theaterformen und -tendenzen der ganzen Welt geknüpft werden. Das Theater des (freiwilligen oder erzwungenen) Exils wird auf Grund der großen Zahl von Lateinamerikanern, die außerhalb ihrer Herkunftsländer arbeiten müssen, zu einer Massenerscheinung.

11

In den 80er Jahren erlebt Lateinamerika als Folge der bedingungslosen Unterwerfung der Militärregierungen unter das Diktat der Großmächte die schlimmste ökonomische Krise dieses Jahrhunderts.

Allmählich vollzieht sich in fast allen Ländern Lateinamerikas der Übergang zu bürgerlichen Demokratien. Doch das vergangene Jahrzehnt hat tiefe Spuren in den Lebenserfahrungen der Theaterleute hinterlassen. Es ist deutlich geworden, dass die Übernahme der Macht nicht so einfach sei, wie es in den 60er Jahren angenommen wurde, und dass die Revolution auf der Bühne zu proben - wie es Boal in seiner Poetik der Unterdrückten vorschlägt - nicht dasselbe sei wie, es in Wirklichkeit zu tun. Wenn wir die Typologie der "kritischen Theaterdiskurse" des Forschers Juan Villegas nehmen (Hegemonische, verdrängte, marginale und unterjochte Diskurse), um mit ihr die Evolution des lateinamerikanischen Theaterdiskurses der letzten 30 Jahre zu erklären, so können wir heutzutage den "hegemonischen" Theaterdiskurs der 60er Jahre in die Kategorie der "verdrängten Diskurse" einordnen.

Die Theaterpoetik der 80er Jahre konzentriert sich auf das reale, konkrete Individuum und versucht, Bilder zu produzieren, die auf die Subjektivität des Zuschauers gerichtet sind und die persönliche Identität, das kollektive Unbewusste zu ergründen. Es ist Theater, das die Subjektivität, das Unbewusste wieder beansprucht. Die Möglichkeiten der metaphorischen Sprache werden weiter erforscht, wobei verschiedene Tendenzen und Techniken des zeitgenössischen Theaters einbezogen werden. Es ist die Tendenz zu verzeichnen, das persönliche Schicksal in den Theaterdiskurs bzw. den Diskurs der Aufführung einzubringen. Dies geschieht in Form der Selbstdarstellung des Autors oder des Schauspielers, der seine persönliche Identität ins Spiel bringt, um sich in der kollektiven Identität wiederzufinden.

Die Vorschläge des Anthropologischen Theaters von Eugenio Barba haben in großem Umfang die Poetiken der 60er Jahre ersetzt. Mittels der verschiedenen Kulturen gemeinsamen Theaterelemente kommt es zur interkulturellen Kommunikation über die Kontinente hinweg, und die kleinen Gruppen finden die elementare Technik und Kohäsion, die sie brauchen, um die Mängel in ihrer technischen Ausbildung auszugleichen. Die Brechtsche Dramatik ist den Bedürfnissen der Gruppen entsprechend refunktionalisiert worden, indem Elemente der traditionellen Kulturen mitaufgenommen wurden. Es läßt sich einschätzen, dass die Modell, Brecht zu machen, die in den vorangegangenen Jahrzehnten dominierten, heute Ablehnung finden, um einem tropischen, lateinamerikanisierten - und daher wirklichkeitsgetreueren, zeitgemäßen Brecht Platz zu machen. Der Theatermetadiskurs des Theatertheoretikers ist riguroser und anspruchsvoller geworden als vorher, da er eine Reihe neuer Disziplinen integriert hat, die ihn die Theatererscheinung genauer fassen lassen.

Berlin, April 1989