

## „Kunst Gegen die Barbarei“ – Dimensionen des Politischen im Theater der brasilianischen Metropole São Paulo

Von Sérgio de Carvalho und Dr. Uta Atzpodien

Aus der Vogelperspektive gleicht São Paulo einer endlosen Betonwüste. Hochhäuser, Baracken, verstopfte Stadtautobahnen, Fabriken, bis zum Horizont. In diesem immer wieder mit New York verglichenen wirtschaftlichen Zentrum Brasiliens pocht ein globalisierter und „fortschrittlicher“ Kapitalismus, dessen wenig dezente Intimität mit den Auswucherungen sozialer Misere nicht zu übersehen ist. In dieser südamerikanischen Metropole der absurden Kontraste vollzieht sich seit Mitte der 90er Jahre eine der wichtigsten Erneuerungen im brasilianischen Theater, ganz dezidiert politisch und verbunden mit etwas, was man als eine Mobilisierung oder Bewegung von Theatergruppen bezeichnen könnte.

In den 60er und 70er Jahren definierte sich das interessanteste und beste Theater Lateinamerikas strukturell über die Theaterarbeit von Künstlerkooperativen und ästhetisch über die Betonung des Politischen. Die „*criação coletiva*“, der kollektive Schaffensprozess und das politisierte Theater waren komplementäre Aspekte einer künstlerischen Tendenz, die sich in einer Zeit auf dem südamerikanischen Kontinent verbreitete, in der die Militärdiktaturen dazu übergriffen, jeden sozialrevolutionären Impuls auszulöschen. Dieser alte Wunsch, das künstlerische Experimentieren und Suchen an eine nationale und an der Volkskultur orientierte Kunst heranzuführen, hat die liberal-konservative Flutwelle der 80er Jahre kaum überlebt. Die von einer ganzen Reihe von Krisen geschüttelte Internationalisierung des Finanzkapitals führte in den Ländern der Peripherie zeitgleich zu einem kulturellen Import. Das Bildertheater, die plastische Inszenierung und die von den Ideologien des Poststrukturalismus geprägten postdramatischen Tendenzen offenbarten sich als die formalen Dimensionen von Stücken mit einer universalen Thematik, die mythisierend, subjektiv und abstrakt, jegliche sozialen Inhalte und Haltungen ablehnten und sich von Formalisierungen distanzieren, die auf kritischen Erzählungen beruhten. Ende der 80er Jahre hatten selbst in künstlerisch experimentellen Sphären nur wenige Spuren der legendären lateinamerikanischen „*criação coletiva*“ überlebt, ganz zu schweigen von einem politischen Interesse oder einem Dialog mit einer von der Volkskultur geprägten Theaterkunst.

In dieser Atmosphäre einer allgemeinen und umfassenden Entpolitisierung der Künstler machten in São Paulo schon Mitte der 90er Jahre einige Theatermacher mit einer gegensätzlichen Haltung auf sich aufmerksam. Schritt für Schritt schufen sie die ästhetischen und produktiven Grundlagen für die aktuelle Mobilisierung der Theatergruppen. Schon ganz am Anfang offenbarte sich die kritische Einstellung einiger Theatergruppen als Symptom der eigenen Marginalität. Die prekäre wirtschaftliche Situation führte dazu, ganz und gar mit Erwartungen zu brechen, die auf marktcompatible Resultate ausgerichtet waren. Die semi-professionelle



Situation von jungen Künstlern – ohne konkrete Zukunftsperspektiven, aber engagiert für den eigenen künstlerischen Werdegang – führte dazu, dass viele von ihnen sich langfristig angelegten Auseinandersetzungen mit den künstlerischen Ausdrucksformen stellten, ohne sich dabei um den Publikumserfolg und die Kritik zu kümmern. Der Prozess entpuppte sich als weitaus wichtiger als das Produkt. Das Lernen wurde wichtiger als das Zeigen. Die materielle Notwendigkeit führte dazu, dass die Aufgabenfelder weniger spezialisiert waren und wenige Mitwirkende viele Aufgaben übernehmen mussten. Diese Verdrehung der konventionellen Logik der kulturellen Güter hatte wichtige künstlerische Konsequenzen. Es entstanden einige formal sehr innovative Theaterarbeiten. Das Experimentieren war nicht mehr rein technischer Natur, wie im vorangegangenen Jahrzehnt. Konservative Einflüsse wie beispielsweise des anthropologischen Theaters von Eugênio Barba, der die praxisorientierte Theaterforschung in Lateinamerika entscheidend geprägt hat, relativierten sich in dem Maße, in dem die formale Auseinandersetzung einen Dialog mit der historischen und lokalen Realität suchte, in dem das abstrakte Training des Schauspielers durch ein freies Experimentieren mit Themen des realen heutigen Lebens ersetzt wurde. Nach und nach ist es zu einer erneuten Kollektivierung des künstlerischen Prozesses gekommen. Die Texte werden gemeinsam verfasst, oft unter der Leitung eines Dramatikers oder Dramaturgen, und reichen bis hin zu in gemeinschaftlicher Arbeit entstandenen Inszenierungstextbüchern. Auch wenn die jungen Künstler in São Paulo durch die Diktatur von dem radikalsten Theater (und der radikalsten Dramatik) der eigenen kulturellen Vergangenheit getrennt worden waren, sie kaum kannten, haben in den 90er Jahren die Veränderungen in der Probenstruktur dazu geführt, dass die jungen Theatermacher wenig bewusst die verschütteten Theatertraditionen für sich neu entdeckten: Der kollektive Schaffensprozess gewann an Bedeutung und sie politisierten sich. Zu den einflussreichsten Gruppen im Hinblick auf eine reflexive und materialistische Haltung zählen die *Companhia do Latão* und *Folias d'Arte*. Sie schufen Modelle und wurden zu Vorbildern von Studenten, die sich nach einer dezidiert kritischen und fortschrittlichen künstlerischen Einstellung sehnten. Gleichzeitig öffneten die jungen politisierten Theatergruppen einen Raum für ältere Theatermacher und -gruppen, die noch aus den 70er Jahren stammten und bis heute harte Arbeit in den städtischen Peripherien leisten, wie die legendäre Gruppe *União e Olho Vivo* und *Engenho Teatral*:

Sie eroberten ihren referentiellen Ort in den kulturellen Austauschprozessen zurück.

Schritt für Schritt führte so ein politisierender Impuls, der die eigene geschichtliche Bedenklichkeit anerkannte, zu Dialogen, die in Form von Manifesten öffentlich wurden und sich gegen die Kulturpolitik von Regierungen und Institutionen wandten. Unter dem zweideutigen Namen „Arte Contra a Barbárie“ (Kunst Gegen die Barbarei), formierte sich Ende der 90er Jahre eine Bewegung von unabhängigen Gruppen und Künstlern, die dadurch bekannt wurde, dass sie den umfassenden Prozess der Vermarktung der kulturellen Produktion denunzierte, sie als „Kulturpolitik der Veranstaltungshochrechnung“ an den Pranger stellte. Als der Neoliberalismus in Brasilien seinen Höhepunkt erreichte, der von dem Präsidenten Fernando Collor de Melo eingeführt und dann von Fernando Henrique Cardoso weiterentwickelt wurde, gab es eine breit angelegte Übertragung von öffentlichen Geldern an Unternehmer. Sie wurden dazu angeregt, keine Steuern mehr zu bezahlen und diese dann in die kulturelle Produktion zu investieren. Diese Verschiebung von öffentlichen Geldern in die Privatwirtschaft führte zu einer Machtexplosion, einem maßlosen Einfluss der Marketingabteilungen der großen Unternehmen auf die künstlerische Landschaft. In dieser Zeit wurden zahlreiche kulturelle, an Banken angebundene Institutionen gegründet, die mit öffentlichen Geldern finanziert worden sind. Die Banken und Großunternehmen verwandelten sich in die Hauptmächte des Landes, getrieben fast immer von einem Interesse an der Zirkulation der eigenen Sichtbarkeit. Selbst das kommerzielle Theater, das sich bis dato immer selbst finanziert hatte, wurde direkt über die Unternehmer mit Geldern gefördert. Gegen diese Verhältnisse richtete sich das erste Manifest von *Kunst Gegen die Barbarei*: „Die der Kultur auferlegte Vermarktung, in der eine Veranstaltungspolitik dominiert, ist nicht akzeptierbar. (...) Die aktuelle offizielle Politik, die die Verantwortung der Förderung von kultureller Produktion der Privatinitiative überträgt, ist eine Vernachlässigung, die die öffentlichen Organe in reine Geschäftsvermittler verwandelt.“

*Kunst Gegen die Barbarei* wurde zu einem Symbol für den Streit um das Denken in der Kulturlandschaft. Der strategische Druck auf den Staat wurde über einen zweiten und sehr wichtigen Schritt noch effektiver: einige der führenden Vertreter der Künstlerbewegung erarbeiteten ein „Gesetz zur Förderung des Theaters“ (*Lei de Fomento ao Teatro*), das der Abgeordnetenkammer vorgelegt worden ist und im Dezember 2001 verabschiedet wurde. Es wurde zum ersten Gesetz in der Geschichte des Landes, das Theaterkollektive unterstützte, künstlerische Prozesse förderte, nicht abgeschlossene Resultate und zudem einen sozialen Widerhall einforderte, die sozialen Auswirkungen der künstlerischen und kunstpädagogischen Arbeit zu einem der Förderungsmaßstäbe machte. Die Verabschiedung dieses Gesetzes brachte wie zu erwarten eine Reihe von Protesten derjenigen ein, die die alten Herrschaftspraktiken vorzogen, die auf dem persönlichen Gefallen und anderen obskuren Mächten basierten. Oder von denen, die die Voraussetzung eines sozialen Widerhalls zurückwiesen und dies als ein zu großes Eingreifen in die künstlerische Arbeit verurteilten. Durch diese Mobilisierung der Theatergruppen in der Stadt São Paulo wurden zum ersten Mal materielle Bedingungen geschaffen, auch wenn sie sicherlich

erst ein erster zaghafter Schritt sind. Zum anderen setzte sich ein Nachdenken über die klassische Funktion nach der Rolle des Theaters in Gang.

In den folgenden Jahren erweiterten sich die Aktionsfelder der jungen Theatergruppen in São Paulo. Einige ließen die Halbprofessionalität hinter sich, andere beschäftigten sich intensiv mit der eigenen künstlerischen Weiterbildung und machten dadurch ästhetische Sprünge. Sie arbeiteten nicht mehr nur für das physische Überleben, sondern entwickelten künstlerische Programme mit zahlreichen reflexiven und pädagogischen Aktivitäten. Sie begannen, mit einem einfachen Publikum in den Dialog zu treten, auf den Straßen, in Brennpunktgebieten und den ärmsten Vierteln der peripheren städtischen Stadtzonen. Andere wiederum organisierten ihre Theaterzentren und sorgten für eine Kontinuität ihrer Aktivitäten. Es ist unübersehbar, dass die gemeinschaftliche und politisierte Theaterarbeit in São Paulo schlagartig an Quantität und Qualität gewann. Fünf Jahre nach der Einführung des Fördergesetzes treten, wie zu erwarten, einige Widersprüche ans Licht. Ein verstörender Widerspruch ist, dass die Vergrößerung der produktiven Basis der Gruppen eine umfassende Professionalisierung stimuliert hat, die nach und nach neue Abhängigkeiten und Bedürfnisse schafft. Die zu bezahlenden Rechnungen und die Spezialisierungen im produktiven System wachsen und machen es notwendig, Kapital anzuhäufen und neu zu investieren. Die Widersprüche zwischen der Erwartung eines rettenden Gehalts und der prekären Realität der halbprofessionellen Gruppen wachsen. Ohne es zu wollen, nehmen die ästhetischen Fortschritte unerwartete marktorientierte Züge an, so dass ein (neuer) Markt ästhetischer Formeln entsteht. Nach und nach wird das, was eine Eroberung der Autonomie war (die öffentliche Unterstützung einer Produktion, die am Rande des Marktes entstanden ist) zu einem Selbstzweck, der um jeden Preis erreicht werden muss.

Durch die Abhängigkeit von staatlichen Geldern – sei es über das neue Fördergesetz (*Lei de Fomento*) oder über die Absetzbarkeit von Steuergeldern durch Großunternehmen, ihre Investition in die Kulturproduktion (*Lei de Incentivo*) – kanalisieren viele der Theatergruppen ihre politischen Energien in den Kampf um Quellen öffentlicher Gelder. Nach und nach vergessen sie den strategischen Sinn dieses ersten Kampfes um die Loslösung des Kulturkonzepts vom Markt. Dennoch ist der Verlust der ästhetischen und politischen Radikalität kein verbreitetes Phänomen. Die Fähigkeit zur Selbstkritik wie auch ein Bewusstsein für die realen Bewegungen der brasilianischen Gesellschaft haben neue Debatten initiiert, in denen ein am Kollektiv orientiertes Projekt der kulturellen Praktiken und die (Zurück-)Eroberung der künstlerischen Unabhängigkeit eine große Rolle spielen.

*Sérgio de Carvalho (São Paulo/ Brasilien) ist Regisseur und Leiter der Theatergruppe „Cia. do Latão“. Er lehrt an der Universidade de São Paulo dramatische Literatur.*

*Uta Atzpodien ist freie Dramaturgin und Autorin, hat mit „Szenisches Verhandeln“ (transcript) eine Studie über zeitgenössisches Theater in Brasilien veröffentlicht.*