



## Der Tauschwert des Bildes: Kommentar von Sérgio de Carvalho

Ich möchte mich ganz herzlich für die Einladung zu diesem Treffen bedanken. Es ist mir eine Freude mit Rafael Spregelburd sprechen zu können, mit Hans-Thies Lehmann auch einen Freund wieder zu sehen. Ich kommentiere den Tauschwert des Bildes aus dem Blickwinkel der Gruppentheaterbewegung in der Stadt São Paulo.

Vielleicht wissen Sie, dass in den 60er/70er Jahren mit dem Phänomen der Theatergruppen einige der wichtigsten Erfahrungen des lateinamerikanischen Theaters gemacht wurde. Diese Gruppen brachen mit der Spezialisierung der künstlerischen Arbeit und agierten an den Rändern des Kunstmarktes. In den folgenden Jahrzehnten wurden diese kollektiven und politisierten Projekte mehr oder weniger aufgegeben. Das hatte mehrere Gründe: die Verfolgung durch die Militärdiktatur, die Globalisierung der Wirtschaft und das Zusammenschrumpfen der sozialistischen Bewegung, etc.

Ab Mitte der 90er Jahre kam es jedoch in Brasilien zu einer Wiederaufnahme der künstlerischen Arbeit von unabhängigen Gruppen auf neuen Grundlagen. In der Stadt São Paulo gibt es heute Hunderte von Kollektiven, die einen großen kritischen Einfluss auf das kulturelle Panorama der Stadt haben.

Im Hinblick auf unsere Debatte ist meine Hypothese, dass viel von der Radikalität dieser aktuellen Arbeiten mit der Tatsache zusammenhängt, die alte Dichotomie zwischen repräsentativem Bild und performativer Szene überwunden zu haben, wie sie die Theaterproduktionen in den 80er Jahren bestimmt hat.

In jenen Jahren hat sich im brasilianischen Theater das entwickelt, was Hans-Thies Lehmann als das postdramatische Paradigma bezeichnet hat. In seiner peripheren Ausprägung zeigte es sich in einer Inszenierungsweise mit einem piktorialen Charakter, in der die narrative und repräsentative Dimension zweitrangig wurden und die dramatische Fabel sich bis zum Verschwinden zerlegte. Alle szenischen Energien richteten sich auf die Erschaffung einer Art von performativer Landschaft.

Aus einer kritischen Perspektive nahm diese Inszenierung einen modernistisch beflügelten Diskurs in Anspruch, der auf der Kritik am Bild basierte. Es war geläufig, die alte Verurteilung von Mallarmé zu hören, am Bild als Verdopplung des Realen. Es ist also notwendig, die Performances der reinen Form der bequemen Imitation von Personen und Dingen gegenüberzustellen. Die dramatische Mimesis war ausgemerzt und mit ihr aller Logo-zentrismus.

Aus dieser Tendenz, offensichtlich beeinflusst durch das Modell von Bob Wilson und anderen großen Regisseuren, entstanden hervorragende Inszenierungen, aber zugleich wurde sie zu einer einfachen Formel, die Brasilien als Bürgschaft der internationalen Hochkultur erreichte. Aber es gab wenige Fälle, in der die anti-mimetische Tendenz eine negative Radikalisierung hervorgerufen hätte, die fähig gewesen wäre, die eigene Leere der Ästhetik auszustellen.

Mit einem aufmerksamen Auge konnte man beobachten, das es sich nicht mehr um das modernistische Projekt handelte mit der Logik der Bilderproduktion zu brechen, die dem Konsum der Ähnlichkeiten galt. In Wirklichkeit gab es nicht den Wunsch, die ästhetische Dimension zu überwinden und die Kunst dem Leben zurückzuführen, zu bis zur Grenze ihre Spezifizierung vertiefen, als Negation der Warenwelt.

Was man häufiger sehen konnte war der Tausch des Konsums von Ähnlichkeiten durch den Konsum der sinnlichen Präsenz der Performance. Es wurde ein alternativer Markt erschaffen, der die Ausstellung der technisierten Darstellungsformen, von Licht und Bühnenbild, der expressiven Techniken der Schauspielkunst, mit blick darauf, die müden Sinne eines kultivierten Publikums zu stimulieren.

Mehr noch als dem postmodernistischen Geist verbunden wurde in Wahrheit ein Ort des Zirkulierens von Theater als angeblich radikalen und antimimetischen Wahrnehmungserfahrung erschaffen, aufgewertet durch das Anwachsen der großen internationalen Festivals, die es vorzogen Inszenierungen aus der dritten Welt zu importieren, die auf Körpererfahrungen basierten, keine Worte oder lineare Erzählformen verwendeten, oder auch eine kulturalistische oder anthropologische Dimension einnahmen.

Selbst die Theorie, die diese brasilianische post-dramatische Export-Theatralität verteidigte, bezog in ihre Überlegungen wenig die Gesellschaft und die Ästhetisierung des Kapitalismus ein.

Es war eine Theorie, die nicht wahrnehmen wollte, dass die Bilder sich um sich selbst drehten. Und wie Jacques Rancière sagt: wo sich das Bild nicht mehr dem Ding widersetzt, widersetzt sich die (performative) Form nicht mehr dem Bild.

Die einfache Inszenierung der Wahrnehmungserfahrung des Publikums erwies sich als unzureichend. Das Feiern der puren Ikonen der menschlichen Präsenz, abstrakt dargestellt, kann fetischistisch sein, genauso wie die alten dramatischen Repräsentationen der Machtstrukturen normalerweise selbstreferentiell sind.

In einer Gesellschaft, in der der Kapitalismus kultiviert wird, wo die Ästhetik überall ist: warum sollte man auf die post-modernistische Rückkehr zur Ästhetik setzen, wenn in Wirklichkeit – wie Frederic Jameson beobachtet – nicht mehr die Suche nach der radikalen Autonomie der Form praktiziert wird, sondern vielmehr die Provokation der kleinen subjektiven Intensitäten. Und warum nicht hervorheben, dass dieser Neo-Ästhetisierung Hand in Hand mit dem Ende der Politik in der postmodernen Ära geht?

Was in der Gruppentheaterbewegung in São Paulo der letzten Jahre passiert, ist die Wiederaufnahme des modernistischen Projekts in Konfrontation mit der Warenform. Und das kann nicht nur über die Erfindung formaler Strategien passieren. Es geht nicht mehr um Mimesis und Präsenz, Bild und Performance, doch sehr wohl um eine negative Erforschung der Arbeitsbeziehungen und neue Formen des Eingreifens oder der Veränderung des Kunstsystems. Der Kampf gegen die Arbeitsteilung, ihre intellektuelle und körperliche Spezialisierung im Probenraum wird durch die Suche nach anderen Beziehungen zu Zuschauern und Publikum vervollständigt – jenseits des kulturellen Apparats der vom Staat und den Unternehmen gesteuert wird.

Die Suche nach Verbindungen zwischen der formalen Überlegung und der Geschichte des Spätkapitalismus erscheint wieder auf der Bühne.

Im trans-ästhetischen Kampf bekommt das Bild wieder die Möglichkeit, seinen Tauschwert zu entfremden, hinter sich zu lassen zu Gunsten eines neuen Gebrauchswerts. In diesem Sinn lohnt es sich, an die Möglichkeiten der Repräsentation und Erzählung zurückzudenken, vorausgesetzt, dass das kritische Erleben der Präsenz des Theaters fähig ist, die absolute Gegenwärtigkeit in der Zeit zu durchbrechen.

Zum Schluss möchte ich noch von einem Beispiel berichten:

Vor zwei Jahren hat die Cia. do Latão aus São Paulo eine freie Version von Brechts „Der Kaukasische Kreidekreis“ aufgeführt. Der ursprüngliche Prolog, wie sie wissen, zeigt das Treffen von zwei Gruppen sowjetischer Kolchosebauern nach dem 2. Weltkrieg. Wir haben uns entschieden, den Brechttext durch eine zeitgenössische Debatte zu ersetzen, über das Recht auf Landeigentum in Brasilien, ein wirtschaftliches Exportland von landwirtschaftlichen Erzeugnissen, das die weltgrößten Großgrundbesitze hat.

Wir haben eine Gruppe von jungen Bauern, die dem MST (Movimento Sem Terra) verbunden sind, zu einer Theaterprobe eingeladen. Der MST ist die aktivste Landlosenbewegung in der Geschichte Brasiliens. Sie unterstützt Besetzungen von unproduktiven Ländereien, Bildung und Politisierung von Millionen von Personen, die vorher unter der Armutsgrenze in den Peripherien der großen Städte gelebt haben und zur gleichen Zeit reale und symbolische Massaker erlitten haben, indem sie Pistolenschützen und Journalisten begegnet sind.

Unser Prolog wurde mit einer Gruppe von Schauspielern umgesetzt, die der Landlosenbewegung MST verbunden sind und mit denen wir auch schon vorher gearbeitet hatten. Eine Debatte von gleich zu gleich, die in einer nicht-linearen Form drei Materialien kombinierte: der fiktionale Fall von Brecht, die Debatte über ihre Unterschiede im Hinblick auf die heutige Zeit, und die Geschichte des Kampfes und der Eroberung jenes Landstreifens, auf dem wir uns gerade befanden.

In dem Video, dem Zuschauer und Publikum zuschauten, sehen wir einfache Bilder eines Probenprozesses im Theater. Aber das sind Szenen, die radikal anders sind als das soziale Bild, das der MST in den Medien hat und der Vorstellung der Mittelklasse seines Landes. Sein Inhalt und seine Form sind andere. Man sieht dort nicht die Sensen und Buschmesser von verzweifelten Menschen, bereit für die unbegründete Gewalt, man sieht die Misere nicht ohne Prozess, und doch eine kritische Debatte von beeindruckender Klarheit über den Text von Brecht und über die eigene geschichtliche Beschaffenheit. Man sieht noch eine ausgeglichene Arbeitsbeziehung zwischen unterschiedlichen Leuten. Das Thema des kollektiven Eigentums der Produktionsmittel hat die Form des Prologs und des ganzen Stücks beeinflusst.

Die Inszenierung ist auf große Resonanz gestoßen. Selbst in den Großstädten setzte sich das Publikum aus Zuschauern der gebildeten Oberschicht und Bauern der Landlosenbewegung zusammen. Die Reaktion der Kritik war ungefähr die folgende: die Inszenierung mag ästhetische Qualitäten haben, aber im Prolog ist sie vom MST beeinflusst. Oder, wie es einmal eine alte Zuschauerin schreiend formuliert hat: das ist absurd, zu

Brechts Zeiten gab es kein MST. Dieses Unbehagen angesichts der bedrohlichen Dimension der Kritik am Recht auf Eigentum zeigt, dass das Problem nicht nur am Bild der Landlosenarbeiter lag, sondern auch von Brecht abverlangte als ein im Wesentlichen unwirksamer Klassiker behandelt zu werden, das Theater selbst als solches verstand, das kein Ort einer radikalen Historisierung sein dürfte.

Die Negation der Ästhetik der Theatergruppen in São Paulo, eine Bewegung, die ihre Kraft aus ihrer schwierigen Situation zieht, bedeutet nicht die Abwehr der Schönheit. In São Paulo, einer Stadt, die ein fortgeschrittenes Laboratorium der Weltwirtschaft ist, bleibt für die Kunst eine alte Einstellung, eine Haltung wichtig: schön ist es Schwierigkeiten zu lösen.