



Der Tauschwert der Bilder: Keynote von Rafael Spregelburd

Das immerwährende Bild

(Kurzfassung)

Das Thema des Bildes als Tauschwert interessiert mich besonders. Warum ist der Begriff des „Bildes“ heutzutage so aufgeweicht, dass es uns Autoren schier unmöglich wird, ganz einfach zu sagen: Meine Arbeit besteht in der Produktion von Bildern? Sofort würde meiner Arbeit misstraut. Und mir. Denn heute produziert alles Bilder. Die Produktion von Bildern ist ein ständiges und unsere Umwelt verseuchendes Phänomen, vergleichbar mit den Abgasen von Motoren. Vor allem sind es zwei die Umwelt stark verschmutzende Motoren: die Politik und der Markt.

Bevor ich jedoch über das „Bild“ spreche, muss ich zunächst erklären, dass mein Grundproblem linguistischer Natur ist. Im Spanischen lautet das Wort für den deutschen Terminus „Bild“ „imagen“. Und was ist ein Bild / una imagen? Es ist das Produkt der Vorstellungskraft, der „imaginación“. Das heißt, im Spanischen bedeutet – auf eine etwas vereinfachende Weise – „imaginar“ (sich etwas vorstellen) „Bilder zu haben“ (tener imágenes), während im Gegensatz dazu „denken“ bedeutet: „Ideen zu haben“ (tener ideas). Ich will keine Grundsatzfrage aus diesem Wortverhältnis machen. Aber für mich ist das Wort „imagen“ dem Wort „imaginación“ verwandt, während Ihr Wort „Bild“ aus anderen Wortfamilien stammen (Worte wie „Bildung“ oder „Ausbildung“ kommen Ihnen unbewusst in Ihren barbarischen Sinn, jedes Mal wenn ich „Bild“ sage). Der Unterschied ist keineswegs gering. Und auch nicht zufällig. Sie sprechen eine Sprache des Zentrums und die Produkte Ihre Sprache sind mit der Stabilität der zentralen (Herrschafts)Modelle verbunden. Ich hingegen spreche eine periphere Sprache und generell versucht man in diesen Sprache, anderen Zentren zu imaginieren.

Was ist ein Bild für uns? In Lateinamerika gibt es zwei große Strömungen in der dramatischen Produktion: die eine orientiert sich an der nordamerikanischen Schule; vielleicht ist eines seiner perfektsten Modelle immer noch das Modell von Hollywood. Dieses Modell nennt man „Plot-Theorie“. Die zweite Ausrichtung, deren Ursprünge wohl im modernen Theater von Tschechow liegen, ist weit verbreitet in den dramatischen Schreibwerkstätten in den spanischsprachigen Ländern und nennt sich ausgerechnet „Bild-Theorie“. Doch dabei geht es nicht um ein Theater, in dem die visuellen Bilder wichtiger wären als der Text, sondern es geht um die Vorherrschaft der Imagination über den Plot.

Die Bild-Theorie geht nicht davon aus, dass die Idee unwichtig wäre. Ganz im Gegenteil. Sie besagt, dass die wahrhaft interessante Idee aus dem dialektischen Zweikampf zwischen Bild und Idee entsteht. Nur ein Bild, das nie in unserer Begriffswelt vorhanden war, ein Bild, das unsere Sehgewohnheiten stört, kann uns zu einer fabelhaften Idee führen, die wir zuvor nicht hatten. Sobald wir diese Idee gefunden haben, müssen wir wieder schauen, welche Bilder sie erzeugt. Und daraus weben wir die Welt des Theaterstücks wie eine Maschine, die uns nicht nur dazu zwingt, uns in die Welt einzufühlen, sondern auch Ideen von ihr zu haben, und

sie am Ende unseren gewohnten Ideen entgegen zu setzen, die uns begleitet haben, bevor wir den Theatersaal betreten haben, unseren verflixten *common sense*.

Wir beschäftigen uns mit Fiktionen (im Theater, im Kino, in der Literatur), damit sie unseren *common sense* ins Wanken bringen und um Antworten auf die großen Fragen zu finden, die mit anderen Sprachen – denen der Wissenschaft, der Philosophie, der Politik oder sogar der Religionen – nicht thematisiert werden können.

Mein Vater starb mit 50, damals war ich gerade 19 Jahre alt. Er war Taxifahrer. Ich verstand mich überhaupt nicht mit ihm. Ich nehme an, wir lebten in sehr verschiedenen Welten. Doch nun, da er tot ist und ich dem Alter, in dem er starb, immer näher rücke, denke ich immer öfters an ihn. Er fehlt mir ein wenig. Aber ich verstehe nicht viel davon. Manchmal überkommt mich die Angst, so ähnlich zu werden wie er. Punkt.

Das, was ich gerade beschrieben habe, sind Ideen. Ideen zum Verhältnis zu meinem Vater. Mir ist es völlig unmöglich, ausgehend von dieser eingeschränkten Welt der Ideen etwas darüber zu schreiben. Aber Achtung! All diese Ideen sind wahr. Aber sie gehören längst in die Welt meines *common sense*. Ich habe schon sprachliche und rationale Abwehrmechanismen entwickelt, die mich dagegen schützen, was diese Ideen gefühlsmäßig in mir auslösen könnten.

Vor einem Jahr habe ich meinen Führerschein gemacht. Logisch, ich habe ihn nicht mit 19 gemacht, weil mein Vater ein Taxi hatte. Wenn ich damals einen Führerschein hätte machen wollen, hätte es gleich ein Taxischein sein müssen, der in Buenos Aires sehr schwer zu haben ist: Man muss alle Straßen der Stadt auswendig lernen, die Adressen der Krankenhäuser, Polizeistationen etc. kennen. Daher habe ich die Prüfung nie abgelegt. Bis zum vergangenen Jahr. Ich konnte schon fahren: Mein Vater war ja Taxifahrer und hatte mich gezwungen es zu erlernen. Doch 20 Jahre lang habe ich kein Auto mehr angerührt. Oft hatte ich einen wiederkehrenden Alptraum: Ich fahre mit meinem Vater an meiner Seite und die Polizei hält mich an, weil ich keinen Führerschein habe. Erst letztes Jahr beschloss ich mir ein Auto zu kaufen und habe endlich diese offene Rechnung beglichen. Die Prüfung ist ziemlich merkwürdig. Als allererstes muss man einparken, was – wie jeder weiß – das allerschwierigste ist. Man muss das Auto in zwei Manövern zwischen zwei verbeulte Pfähle setzen. Dann muss man einige Hütchen im ersten Gang umfahren, ohne Gas zu geben oder die Kupplung zu treten. Danach muss man auf einer Brückenauffahrt stoppen und an der Steigung anfahren, ohne dass der Motor ausgeht oder das Auto rückwärts rollt. Und am Schluss kommt das Komischste von allem: Man muss rückwärts eine Acht fahren, ein Manöver, das – wie man in der theoretischen Prüfung gelernt hat – in der Stadt strengstens verboten ist. Ich hatte alles gut geübt und bestand die Prüfung glänzend. Als ich aus dem Auto stieg, das ich für die Prüfung gemietet hatte, wurde mir erst klar, dass ich schon 38 Jahre alt bin und alle anderen Prüflinge waren 18-jährige Jugendliche. Auf alle warteten ihre Väter, die sie in ihren eigenen Autos zu der Prüfung begleitet hatten. Alle wurden von ihren Vätern über die schwarz-gelbe Absperrung der Prüfungsstrecke hinweg herzlich umarmt. Auf mich wartete niemand. Auf jeden Fall nicht dort hinter der Absperrung. Ich frage mich, wo er wohl auf mich wartete. Nie habe ich mich so allein auf der Welt gefühlt.

Warum habe ich vorhin, als ich über das Verhältnis zu meinem Vater sprach, nichts empfunden? Und warum gab mir eine Gruppe von Jugendlichen, die ihre Väter an einem sonnigen Tag auf dem städtischen Verkehrsübungsplatz über die Absperrung hinweg umarmten, das Gefühl, dass ich tatsächlich nicht wusste, was der Satz „Mir fehlt mein Vater“ bedeutete?

Weil es ein Bild ist. Nichts mehr und nichts weniger. Das Bild enthält Widersprüche und Zweideutigkeiten, Ordnung und Chaos gleichermaßen, und es verfügt über die magische und geheimnisvolle Kraft, sich unmittelbar mit unseren Sinnen und Gefühlen zu verbinden. Es zwingt den Verstand zu merkwürdigen Aktionen, um begreifen zu können, was sich uns darstellt. Der Tod ist eine Idee. Er ist ein Wort. Ein Konzept. Sogar der Tod meines eigenen Vaters ist nur eine Idee, ich kann darüber reden und mich mit Worten darauf beziehen, die diese Idee kommunizieren. Meine Arbeit jedoch besteht darin, Bilder zu entdecken, die alle meine bequemen Ideen in Frage stellen. Nur so können sich die Ideen anreichern und damit auch meine menschliche Erfahrung, mein Weg durch die Welt.

In der Gegenwart ist das Bild in eine unglückliche Zone geraten. Wäre dem nicht so, wären wir heute nicht hier und würden versuchen neu zu definieren, welches unser wahres Verhältnis zu der Welt ist, die in den Bildern erscheint, also in den künstlerischen Fiktionen. Es ist in unseren Kulturen ziemlich offensichtlich, dass das Anliegen der Kunst längst nicht mehr die Hervorbringung des Schönen ist, bzw. auf keinen Fall, die Produktion von schönen Dingen, die diese ursprüngliche, existenzielle Leere zuschütten und abdichten, in der alle wirklich beunruhigenden Fragen begraben liegen: Die Fragen nach dem Tod, nach der Begierde, nach unserem Sinn in dieser Welt.

Ich glaube, um verstehen zu können, was unser Verhältnis zu den Bildern ist, hilft uns die Genese der Bilder von Eduardo del Estal. Da ich kein Fachmann auf diesem Gebiet bin, würde ich gern mit Ihnen einige seiner grundlegenden Theorie teilen. Del Estal ist ein argentinischer Maler, Dichter und Philosoph. In dieser dreifachen Funktion schafft er meiner Meinung nach eine außergewöhnliche Synthese, um das Thema zu behandeln. Als Philosoph, der auch Maler ist, entwickelt er eine sehr ungewöhnliche These: Er geht davon aus, dass das Denken dem Prinzip der Wahrhaftigkeit des Auges folgt, d.h., in vorwiegend visuellen Gesellschaften wie der unseren nehmen wir die Welt mehr oder minder in gleicher Weise als „echt“ wahr, wie das Auge die Wirklichkeit versteht, erfasst oder interpretiert.

Die Zeitalter des Bildes (nach Eduardo del Estatal)

	1 Logosphäre	2 Graphosphäre	3 Videosphäre
Ausprägung	Idol	Kunst	Das Visuatile
Ontologisches Prinzip	Präsenz	Repräsentation	Simulation
Wirkungsprinzip	Das Bild ist sehend	Das Bild wird gesehen	Das Bild ist eine Vision
Zustand	fest	flüssig	gasförmig
Daseinsform	lebendig: Das Bild ist ein Wesen	physisch: Das Bild ist ein Ding	virtuell Das Bild ist eine Wahrnehmung
Autoritätsbezug	Das Übernatürliche (Gott)	Das Reale (Die Natur)	Das Ausführende (Die Maschine)
Lichtquelle	spirituell (innerlich)	solar (äußerlich)	elektrisch (innerlich)
Zeitlichkeit	religiös (zyklische Zeit)	historisch (lineare Zeit)	technisch (punktuelle Zeit)
Form der Anwendung	kollektiv (Anonym)	persönlich (Unterschrift des Künstlers)	unternehmerisch (Logo / Marke)
Herrschaftsinstanz	priesterlich	monarchisch	unternehmerisch
Pathologie	Paranoia	Obsession	Schizophrenie
Wirkung	Göttlichkeit (Ich schütze euch)	Schönheit (Ich gefalle euch)	Neuheit (Ich überrasche euch)

Der historische Werdegang des Bildes impliziert einen entropischen Prozess, eine Verringerung der symbolischen Energie vom Idol hin zur Virtualität:

IDOL > KUNST > VIRTUALITÄT

Im Idol ist der symbolische Gehalt sehr groß. Das Idol ist da, um seine Botschaft zu vermitteln. In der Kunst nimmt dieser Gehalt ab, denn die Kunst übernimmt mehr und mehr die Mehrdeutigkeit als Wert der Orientierung. Im Virtuellen verschwindet die innere Symbolik völlig: die visuelle Darstellung ist – in extremen Fällen – gleichsam „das Licht, das das Auge unterhält“.

Für die kollektive Vorstellungswelt sichert das „Idol“ den Übergang vom Magischen zum Religiösen; die „Kunst“ den Übergang vom Religiösen zum Geschichtlichen, oder vom Göttlichen zum Menschlichen als Bedeutungskern. Das „Virtuelle“ sichert den Übergang vom Kollektiven zum Individuellen, d.h. das Phänomen, das in der Virtualität wirkt, ist die Privatisierung des Blicks. Daheim allein vor meinem Computer habe ich Zugang zu allen Bildern der Welt. Oder zu den Trugbildern, was auf das Gleiche hinausläuft.

Das Idol ist Macht; die Kunst ist Moral; das Virtuelle interessant.

Das eine ist Kultobjekt; das andere Vergnügen; das dritte Faszination.

Das erste beansprucht Ewigkeit; das zweite Unsterblichkeit; das dritte schafft ein Ereignis. (Was gar nicht schlecht ist, angesichts der drückenden transzendentalen Last der vorangegangenen Perioden.)

Das Idol erfüllt, weil es ein religiöser Gegenstand ist, eine Funktion, die von der Theologie abhängt. Die Kunst befreit sich vom Religiösen, aber nicht von der politischen Macht. Das Virtuelle hängt einzig und allein von der Ökonomie und der Kaufkraft ab.

Das größte Problem, mit dem wir uns heute hier in Mülheim beschäftigen, ist, dass all diese unterschiedlich Stadien des Blicks und der Bilder gleichzeitig in unserer zeitgenössischen Wahrnehmung existieren.

Um unsere Zeit zu verstehen, die nicht nur die grauenhafte Zeit des „Visuatilen“ ist, sondern auch eine Zeit, in der das „Visuatile“ neben der Kunst und dem Heiligen des Idols koexistiert, erscheint es mir wichtig, dass wir uns die einzelnen Merkmale jener unterschiedlichen Weisen, in denen der Mensch Bilder produziert, näher anschauen.

Die Kernfrage des „Wofür?“ malen wir, beantwortet das „Für wen?“ wir malen. In meinem Fall, würde die Frage „Wofür schreibe ich ein Theaterstück?“ viel einfacher, wenn wir uns ehrlich fragten „Für wen mache ich das?“ Für die Bevölkerung in der Provinz oder für ein schickes Festival in Tokio? Schreibe ich, um an die Förderung des Nationalen Kunstfonds zu kommen – der eher ein Theater folkloristischer Ausrichtung bevorzugt, das sein Publikum erreicht – oder will ich eine Förderung von hochrangigen kulturellen Unternehmen wie dem Kunsten Festival des Arts in Brüssel?

Die Herrschaft über das Imaginäre obliegt – innerhalb jeder Epoche – einer Mittlergruppe, die den Ausdruck von Einheit einer Kultur verwaltet. Im Zeitalter der Kunst ist der Ausdruck der Einheit nicht mehr das Heilige, sondern der Tauschwert am Markt. Derjenige, der den

Wert bestimmt, ist der Herr über die Bedeutung und der Herr der Bedeutung ist auch der Herr des wirtschaftlichen Überschusses.

Die Kunst entsteht mit dem Kapitalismus in den städtischen Ballungsräumen.

Das Geld lässt die Kunst zirkulieren, die Kunst lässt das Geld zirkulieren.

Das Geld „realisiert“ den Wert der Kunst (es macht ihn real) und die Kunst „irrealisiert“ das Geld, sie verwandelt es in ein bloßes Zeichen der Macht des Bildes. Eine Parodie des Heiligen, das zu einer „Liturgie der Ware“ wird.

Andererseits hat im 20. Jahrhundert eine Aufweichung des Kunstbegriffs stattgefunden, bis hin zu der Feststellung „Alles ist Kunst“. Jedoch hat die Autorität des Künstlermythos die gegenteilige Behauptung verhindert: „Die Kunst ist Nichts“.

Gibt es ein Bild ohne Kunst?

Ja.

Die Schwierigkeit, die Kunst zu definieren, liegt in dem Irrtum, dass wir alle Bilder, die um uns sind, in die Parameter einer bestimmten historischen Bild-Praxis einordnen wollen.

Den vor-künstlerischen Kulturen fehlte es nicht an Bildern, sondern diese Bilder wurden nicht mit den Begriffen der Kunst gedacht oder wahrgenommen. Daher rührt ihre einzigartige Bedeutung. In der Postmoderne ist das Heilige das Kunstwerk im Museum. Die Religion der Kunst fungiert als die erste Religion des Planeten, die – um wiederherzustellen, was sie zerstört – alle Götter, alle Stilrichtungen, alle Zivilisationen im Museum anruft.

So erscheint letztendlich unsere Umwelt par excellence, die Welt des Virtuellen.

Aber Vorsicht, denn sind wir schon bei der Kunst ein wenig verzweifelt, so ist das, was folgt, nichts für schwache Nerven.

Im Virtuellen erzeugt das Lesbare das Sichtbare. Die Bilder entstehen nicht aus der Interaktion von Licht und Blick. Die Bilder waren zunächst Sprache, Produkte symbolischer Operanten, die frei sind von der Materialität des Lichts.

Erstmals sind es die logischen mathematischen Codes und nicht das Licht, die das Bild erzeugen.

Im Video gibt es – materiell gesehen – kein Bild, sondern ein an sich unsichtbares elektrisches Signal, das 25-mal pro Sekunde die Linien eines Monitors entlangfährt. Es ist der Betrachter, der das Bild wieder zusammensetzt.

Das Videobild ist keine Materie, sondern ein Signal, das von einem Aufnahmekopf gelesen werden muss, damit wir es sehen können.

Das digitale Auge kennt kein Fleisch. Das Virtuelle begehrt nur sich selbst und kommuniziert nur das Virtuelle. Dadurch wird das digitale Bild *hypervisibel*.

Das *Hypervisible* entsteht im Akt des Nichtsehens des Anderen.

Daher gibt es im Virtuellen kein Bild, denn die unabdingbare Bedingung für die Existenz des Bildes ist die Alterität.

In einer Kultur der Blicke ohne Subjekte oder Objekte ist jedes Bild das Absurdum, ein Bild von sich selbst zu sein.

Wenn nichts mehr verborgen bleibt, wenn sich nichts mehr dem Virtuellen entziehen kann, es in Unordnung bringt oder widerlegt, wenn nichts mehr außerhalb der Repräsentation steht, dann sind wir unweigerlich ans Ende der Welt gelangt.

Eine Gesellschaft ist grundlegend eine Sinn-Gemeinschaft, das Einnehmen eines gemeinsamen Blickwinkels. Das charakteristische Phänomen des Virtuellen ist der Verlust der Symbolik durch die Privatisierung des Blicks. In der Folge verflüchtigt sich das Kollektive, das Gemeinschaftliche, ja die Gattung Mensch selbst.

Aber ich möchte mich der Idee vom Tod der Kunst nicht anschließen. Das erscheint mir zu einfach. Außerdem steckt eine gewisse Lust am Morbiden in der Ankündigung des Todes der Kunst. Wenn der Kritiker in der Lage ist, diesen Tod festzustellen, dann weil er meint, dass er ihn überleben wird und nicht Teil der Katastrophe ist. Aber er ist Teil der Katastrophe. Fast immer ist er – zu allem Überfluss – derjenige, der sie legalisiert.

Ich will an einem Beispiel für die Produktion von Bildern zeigen, warum wir heutzutage Opfer von drei Pathologien sind. Jede davon wurzelt in der Natur ihres jeweiligen Zeitalters: die Paranoia, die das Idol erzeugt, die Obsession, zu der das Kunstwerk führt, und die Schizophrenie, der wir durch die visuelle Explosion der Simulation unterliegen.

Es ist das Phänomen der „Flogger“. „Flogger“ leitet sich von „photo-blog“ ab und ist eine in Argentinien entstandene Erscheinung, eine Mode unter Jugendlichen, die Fotos, meist Selbstporträts, auf ihre Homepage stellen, die kommentiert werden und dadurch Popularität gewinnen. In Argentinien gibt es sehr viele Flogger. Eine von ihnen ist ein 17jähriges Mädchen, die sich Cumbio nennen lässt und die ein besonderes Phänomen des virtuellen Netzes ist. Cumbio hat nichts sonderlich Originelles gemacht (die Originalität ist kein Vermögen des Visuellen mehr) noch hat sie einen besonderen Witz. Die Kraft ihrer Faszination ist nicht mehr die des Idols, sondern vielleicht die, ab und zu mit „den Idolen“ zu verkehren. Sie lädt auf ihre website ihre Fotos mit bekannten Persönlichkeiten hoch. Es sind Fotos ohne künstlerische Absicht, mit Mobiltelefonen aufgenommen, Fotos, die die Realität einfangen, ihre (persönliche) Realität, die gleichzeitig durch ihre eigene Bekanntheit genährt wird – wie ein Ouroboros, der sich in den Schwanz beißt. Es ist die Katastrophe: sie ist zugleich Ursache und Wirkung von sich selbst. Cumbio wird in Fernsehsendungen eingeladen, um zu zeigen, wie das Phänomen funktioniert, das ein Antiphänomen ist. Wie ein rebellischer Bartleby macht Cumbio nichts. Ihr Bild ist selbst-referentiell, und ihre Autorität basiert auf einer existentiellen Nähe zu der Materie des Idols, aber sie ist nur „in der Nähe“. Nicht das eigentliche Idol. Das Idol ist nicht mehr wichtig, seinen Sinn erhält es nur, weil Cumbio (die ein Niemand ist) mit ihm posiert. Das ist der absolute Triumph der Demokratisierung der Möglichkeiten. Cumbio stammt nicht aus der Oberschicht, noch braucht sie Mittel oder Unterstützung um ihr Projekt voranzutreiben. In der Tat gehört Cumbio keiner Klasse an, nur der Klasse, die ein einziges Element beinhaltet, das Cumbio ist. Das Phänomen Flogger ist unverständlich und langweilig, und gleichermaßen das

Interessanteste an Bilderproduktion, was wir finden können. Der Name Cumbio ist nicht zufällig. Das Wort bedeutet nichts, letztendlich ist es die männliche Form von "cumbia" (ein Musikstil), der (wie mein eigener Nachname) einen enormen doppelten Vorteil genießt in diesen visuatilen Zeiten: man kann ihn über Google finden, ohne mit anderen Produkten verwechselt zu werden.

Cumbio heißt in Wirklichkeit Agustina Vivero, ist ein 17-jähriges Mädchen und mehr oder weniger lesbisch. Aber auch das ist irrelevant. Die Flogger sind nicht wie ihre Vorgänger die Punks, weil sie nicht vorgeben eine Ideologie zu haben, sie haben nur eine Ästhetik: einen Haarschnitt und einen Tanzstil. Es ist der maximale Widerspruch der Möglichkeiten des Schönen als Autorität, um die schreckliche Leere auszurotten. Die Anziehungskraft des Phänomens Cumbio ist unerhört. Sie bekommt 30.000 virtuelle Besuche täglich. Im Juni 2008 organisierte sie und lud zu dem ersten Flogger-Fest über das Netz ein und schaffte es 5000 Personen zu versammeln. Wer ist diese Taekwondo-Teenagerin, die schon von drei höheren Schulen geflogen ist? Was ist das Geheimnis ihrer Popularität? Wie kommt es, dass es mehr als 20 Fanclubs gibt, die sie vergöttern? Wie hat sie es geschafft, sich in einer Welt mit fast drei Millionen zu ihr identischen Floggern hervorzuheben?

Ihr Name – wie der des heiligen Idols – ist zu einem Markenzeichen geworden und sie ist eine große Organisatorin von Veranstaltungen, die von Mal zu Mal mehr Jugendliche zusammenbringen. Cumbio hat erreicht, dass viele Flogger ihre Anonymität hinter dem Computer aufgeben und in der Welt der realen Begegnungen auftauchen, live und direkt. Seit Januar werden jeden Mittwoch Treffen in dem Shopping Center Abasto veranstaltet, mit dem Ziel, sich zu vergnügen und den Modetanzschritt zu tanzen, den die Flogger sich ausgedacht haben.

Mit diesem merkwürdigen Bild möchte ich zum Ende meines Vortrags kommen: Eine große Gruppe Jugendlicher, die sich virtuell kennen und die gleiche Frisur tragen, treffen sich um einen Schritt zu tanzen, den sie sich ausgedacht haben. Der Treffpunkt ist – wie könnte es anders sein - das Shopping Abasto. Ein Einkaufszentrum. Ganz zweifellos die Museen im Zeitalter des Visuatilen. Das Einkaufszentrum par excellence beherbergt in seinem Inneren ein großes Paradox: das Phänomen der Flogger entzieht sich dem Konsum, es besetzt das Zentrum als Heiligtum, aber es konsumiert dort nicht, sondern macht nur ein kleines Tänzchen.

Können wir wirklich von dem definitiven Tod der Kunst sprechen? Kehrt nicht ab und zu diese absurde Begierde zurück, in der ersten Person dieses Erstaunen zu bestätigen, das wir uns nicht erklären können und das mit dem letzten Sinn unseres Seins in der Welt verbunden ist? Würde es nicht – unter anderem - ausreichen, dieses Treffen im Shopping Center Abasto zu filmen, um ein Kunstwerk zu schaffen? In der einen oder anderen Weise kann die Kunst sogar ihre Materialität verlieren, sogar zur "konzeptuellen Kunst" werden (also die Idee der konkreten Realisierung vorziehen) und selbst so eine künstlerische Handschrift haben. Selbst wenn es nur darum ginge, die Kameralinse auf Cumbio und ihre Freunde scharf zu stellen.

Der Umgang mit meinen Theatertexten im Ausland hat mir die Kollision deutlich gemacht, die meine Bilder in den verschiedenen Kulturen erzeugen. Eine dieser Kollisionen, durch die ich

am meisten gelernt habe, ist der kulturelle Schock, wenn meine Stücke in Deutschland aufgeführt werden. Immer gibt es Missverständnisse. Was für mich nur ein Bild ist, wird fast immer zu einem Problem, das interpretiert werden muss – so die Pathologie der deutschen Kultur, die eher dazu tendiert, sich die Welt über den Verstand anzueignen, als sich durch Gefühle beeinflussen zu lassen. Zum Beispiel gibt es in DER STARRSINN ein Bild ohne Bedeutung: die kleine Tochter eines valencianischen Kommissars im spanischen Bürgerkrieg, eines fröhlichen Faschisten, fällt in einen Brunnen und stirbt, ohne dass sie gerettet werden kann. Seitdem erscheint sie als Gespenst im Fieberwahn seiner zweiten Tochter und diktiert ihr ein Projekt in einer unbekanntenen Sprache, die der Vater als universelle Sprache zu etablieren versucht. Es könnten auch die Geräusche der Nacht sein. Währenddessen brennt Spanien im Bürgerkrieg. Die Übersetzer und der Regisseur des Textes können sich dafür entscheiden, das mehrdeutige Klima und Imaginäre dieses Stückes zu respektieren, oder sie können versuchen, es zu interpretieren, d.h., sie können durch das rationale Sieb der Ideen herausfiltern, welche dieser Optionen bedeutsam sind und welche nicht, während in Wirklichkeit nicht die Bedeutung wichtig ist in meinen Texten, sondern der Sinn.

Ebenso gibt es manchmal andere kulturelle Probleme: In DIE DUMMHEIT schreibe ich über eine große Gruppe von Personen, die versuchen, in den Kasinos von Las Vegas reich zu werden. Ihre Geschichten sind ziemlich lächerlich und verwickeln sich permanent. Aber es gibt eine sehr wichtige Szene, in der sie das Geld aus dem Jackpot zählen und entscheiden müssen, wer es in seinem Zimmer aufbewahrt. Die Szene wurde geschrieben, als Argentinien seine Finanzkrise durchlebte und die Scheine (das Geld, oder seine Repräsentation) verschwunden waren. Anstatt über das Verschwinden als „Thema“ oder „Anklage“ zu sprechen, habe ich lieber ein Stück geschrieben, in dem das Geld, das Natürlichste auf dieser Welt, fast wie eine weitere Figur auftritt. Daraus entstehen einige der saftigsten Dialoge des Stücks. Allerdings sprechen die Deutschen NICHT ÜBER GELD. Es ist ihnen ein sehr wichtiges Thema, aber darüber öffentlich zu sprechen ist OBSZÖN. Das habe ich mit der Zeit gelernt. Viele Szenen von DIE DUMMHEIT werden mir in den deutschen Inszenierungen unverständlich, da es darum geht, die einfache und körperliche Präsenz des Geldes in der Szene zu verwischen oder zu beschneiden. Gewisse Kulturen müssen das Bild übersetzen, um es an einen Ort zu versetzen, an dem es ihnen interessant erscheint. Und das große Problem, dem wir Lateinamerikaner angesichts dieser unbewusst zentralen und imperialistischen Haltung von Ländern wie Deutschland begegnen, hat einen Namen und einen Nachnamen: der magische Realismus. Dieses literarische Phänomen, das seinen Ursprung in Lateinamerika hat (mit bemerkenswerten europäischen Vertretern wie Milan Kundera) ist ein Problem für die zeitgenössischen Dramatiker: obwohl die Stücke manchmal einem strikten Realismus folgen oder philosophische Ideen mit einem gewissen Risiko auf die Bühne stellen, neigen die Deutschen dazu, alles in Richtung des "magischen Realismus" zu stilisieren, da er etwas ist, was ihre Kultur schon ohne Probleme assimilieren kann. Aber was hier "magischer Realismus" genannt wird, ist manchmal reiner "Realismus" in unseren chaotischen und hybriden Kulturen.

Rafael Spregelburd

Buenos Aires, Mai 2009