

Die Zone des bewussten Unsinns

Der argentinische Dramatiker Rafael Spregelburd über Ohnmacht und Würde der politischen Theaterszene seines Landes

Von Nina Peters

TdZ: In einem Text, den Sie 2005 für die Berliner Schaubühne geschrieben haben, haben Sie gesagt: „Im Gegensatz zu unseren Vorgängern ist es für die argentinischen Autoren meiner Generation ganz klar, dass Theater nicht gleich politisch ist, wenn seine Themen sich mit irgendwelchen gesellschaftspolitischen Umständen befassen, sondern erst, wenn es reflektiert und nachweist, dass diese historische Realität ‚Schein‘ ist und keine ‚Realität‘.“ Was ist mit dieser Scheinrealität gemeint?

Rafael Spregelburd: Besser eignet sich zur Definition dieses Phänomens im Spanischen das Wort „apariencia“ (Erscheinung). Gestützt auf ein unendliches Netz an Formen zur Selbsterhaltung konstruiert die Macht diverse Bilderwelten, Ikonologien und Themen und präsentiert sie als „das Wirkliche“. Ich glaube, dass die Macht immer nur „eine Wirklichkeit“ von vielen konstruiert: eine Version des Wirklichen, die uns als die „vorherrschende“ Version aufgezwungen wird. Alle anderen Versionen bleiben unter der Oberfläche und werden an den Rand gedrängt. Selbst wenn sie in aller Deutlichkeit existieren, beinhaltet die Tatsache, dass es sich um „marginale“ Versionen handelt (wie die Sichtweisen auf den *common sense*, die ab und zu im argentinischen Theater auftauchen), schon die stillschweigende Annahme, dass diese Sichtweisen peripher oder kritisch sind und niemals einen Platz im Zentrum einnehmen werden. Ihre Generation der Theatermacher umrissen als eine, deren Arbeit begann, als die Zensur in Argentinien aufgehoben wurde. Wer gehört dieser Generation an?

TdZ: Die Theaterarbeit Ihrer Generation begann, als die Zensur in Argentinien aufgehoben wurde. Wer gehört dieser Generation an?

Rafael Spregelburd: Zu den wichtigsten Autoren (und gleichzeitig Regisseuren) dieser Generation zählen u.a. Javier Daulte, Federico León, Alejandro Tantanian, Daniel Veronese, Emilio García Wehbi, Beatriz Catani, Mariano Pensotti, Luis Cano, Bernardo Cappa, Marcelo Bertuccio, Andrea Garrote, Mariana Chaud, Luciano Cáceres, Lucía Laragione, José María Muscari, Luciano Suardi, Lola Arias. Weiterhin haben einige wenige Autoren wie Mauricio Kartun, Ricardo Bartis, Pompeyo Audivert, Alejandro Urdapilleta eine Art Scharnierfunktion zwischen den Generationen: Sie begannen ihre künstlerische Karriere zwar unter ganz anderen politischen Umständen, ihr Theater hat jedoch heute die Eigenheiten der Off-Szene angenommen, die nach Ende der Zensur explosionsartig in Tausend unterschiedlichen Formen hervorbrach.

Nur noch wenige argentinische Autoren halten an einer Theaterästhetik fest, wie sie vor 1983 (dem Ende der Militärdiktatur) existierte.

TdZ: Können Sie einen weiteren gemeinsamen Nenner ihrer künstlerischen Arbeit benennen?

Rafael Spregelburd: Ich glaube nicht. Der einzige gemeinsame Nenner scheint die Annahme zu sein, dass die Angriffe auf den *common sense*, als wichtigstes Herrschaftsinstrument der Macht, nur außerhalb der Grenzen der offiziellen Kultur stattfinden können. Die Macht stellt sich selbst immer als vernünftig hin. Angesichts der angeblichen Klarheit des Wirklichen besetzt unsere Generation von Theatermachern lieber eine Zone des bewussten Unsinns, der obskuren Vernunft und der noch größeren ideologischen Instabilität. Von dort aus ist es nicht leicht, das eine oder andere konkrete Thema anzuprangern: es ist vielmehr eine Zone, in der reine Fiktion entstehen soll, das heißt ein Ort, an dem die Vernunft – die stets mit der Erhaltung des Bestehenden identifiziert wird – unterlegen ist.

Darüber hinaus ist es unmöglich, ästhetische Kennzeichen zu finden, die dieser Generation gemeinsam sind. Daher wurde sie auch von vielen Theaterkritikern als „die Generation der Multiplizität“ bezeichnet. Es gibt kein passendes Etikett für diese unterschiedlichen Erfahrungen. Auf den ersten Blick ist es unmöglich, in einem Stück von Javier Daulte und Federico León Gemeinsamkeiten zu erkennen. Dennoch wissen beide ganz genau, was sie tun. Die Off-Szene (die eigentlich interessante Theaterszene in Buenos Aires) hat gelernt, mit einer großen Vielfalt von Antworten auf das politische Problem zu leben, Fiktion in einem Land (bzw. Kontinent) zu erschaffen, dessen Alltag schon eine Form von sehr gut gemachter Fiktion ist.

TdZ: Argentinien erlebte Ende 2001 eine unvergleichliche politische und wirtschaftliche Krise. Sie selbst begannen zu dieser Zeit Theater zu machen, „was ziemlich absurd war in einem Land, das vor unseren Augen verschwand“, wie Sie einmal geschrieben haben. Wie genau sah die Situation damals aus? War das eine entscheidende Prägung, die Sie im Laufe Ihrer Arbeitsbiografie erfahren haben?

Rafael Spregelburd: Ich glaube ja. Der starke Eindruck, den die Auflösung jeglicher Idee von Zukunft schafft, hinterlässt sehr deutliche Spuren in der Biografie eines jeden Künstlers. Manche Wörter, die schon aus der Mode gekommen waren (wie „Volk“, „Revolution“, „Vertretung“, „Demokratie“, „Lateinamerika“) begannen wieder die Runde zu machen, allerdings mit erneuerter Bedeutung. Und die Maschinerie der Macht unternahm verzweifelte Versuche, um diese neuen Bedeutungen unter Kontrolle zu bekommen und die Konnotationen im öffentlichen Gebrauch neu zu ordnen. Politik ist die Verwaltung öffentlicher Bilder. Deshalb verträgt sie sich in Argentinien nie gut mit dem Theater. Sozioökonomische Krisen in Argentinien sind so zyklisch wie Tsunamis in Asien. Sie treten alle zehn bis fünfzehn Jahre auf. Die Generationen der Älteren haben sich schon an das Auf und Ab gewöhnt und neigen nicht so schnell dazu, in solchen Schicksalsschlägen die Apokalypse zu sehen. Sie erinnern sich noch gut an ähnliche Vorfälle in der Vergangenheit. Aber mir scheint, in meiner Generation hat die Krise von Dezember 2001 unauslöschliche Spuren hinterlassen. Ich lernte ganz deutlich den Wert des Vorläufigen kennen. Alles ist sehr schnelllebig. Es ist eine Epoche des Pop, mit allem Guten und Schlechten, was das impliziert. Das habe ich vorher nicht so klar gesehen.

TdZ: Während der Militärdiktatur von 1976 bis 1983 „verschwanden“ etwa 30.000 Menschen. Sie wurden von den Militärs entführt und in der Regel ermordet. In wieweit bezieht sich das zeitgenössische Theater Argentiniens auf diese Vergangenheit? Wie stark bezieht sich Ihre „Generation“ darauf?

Rafael Spregelburd: Die Barbarei der Militärdiktatur ist ein immerwährender Teil der Geschichte unseres Landes. Das Thema ist allgegenwärtig. Egal, was wir in unseren Stück machen, bricht immer irgendwo ein Spalt auf, durch den der Schrecken dieser Erinnerung aufscheint. Das ist ganz offensichtlich. Selbst für die Autoren der ganz jungen Generation, die das Grauen der Diktatur nicht erlebt hat, steckt das Thema in der Geschichte ihrer Eltern, in ihrer Stadt, den Gebäuden.

Das wirkliche Problem – das zuweilen uns Theatermacher spaltet – ist nicht so sehr das Vorhandensein oder Nicht-Vorhandensein dieses konkreten Themas in unserer Arbeit, sondern die Form, in der man sich darauf beziehen muss. Manche meinen, das Thema müsse zitiert, behandelt, ausgetrieben, neu erweckt oder gedacht werden. Wir anderen sind dagegen der Meinung, dass das Thema schon in den Köpfen der Zuschauer steckt und dass wir ihnen lediglich andere Bilder und Verbindungen anbieten müssen. Aber nicht um auf frivole Art und Weise eine schreckliche Vergangenheit zu leugnen. Sondern um neue Zusammenhänge herzustellen, die vom Klischee abweichen. Denn das Thema – es ist so schwergewichtig – ist zu einem Riesensklischee voller Allgemeinplätze geworden und läuft Gefahr, ein steinernes Monument zu werden, unbeweglich und starr. Ich nehme an, davon versteht man etwas in Deutschland, dem Universalmodell für jeden Holocaust.

Das Thema wird immer da sein: Die Frage lautet, wie es uns Theaterautoren gelingt, Fiktionen zu schaffen, die die Grenzen des logischen (und des abstrakten) Denkens zu diesem Thema aufweichen.

TdZ: Neben den Regierungen, den Parlamenten und der Justiz waren es insbesondere die Vertreter der Täter- und Opfergruppen, das Militär und die Menschenrechtsbewegungen, die den Umgang mit dem Erbe der Diktatur prägten. Wie wichtig war der Umgang des Theaters mit dieser Zeit für den gesellschaftlichen Diskurs?

Rafael Spregelburd: Ich glaube, Theater ist – ganz generell – nicht sonderlich wichtig. Es ist ein kleines Ding. Manchmal scheint eine Fußballweltmeisterschaft die Geschichte und Erinnerung eines Volkes stärker zu prägen als zehn Jahre intelligentes und bewusst gemachtes Theater. Manchmal verändert ein Bild, das um die Welt geht und sich in unserer Retina einkapselt (ein Terroranschlag, Maradona, der nach einer Dopingkontrolle aus einer Weltmeisterschaft fliegt), stärker unser Dasein und unser Selbstverständnis als Nation als ein von der Kultur formuliertes Postulat.

Dennoch ist die Bedeutung des Theaters in jener Zeit der Diktatur nicht zu leugnen. Das Theater konnte die Schrecken der Diktatur natürlich nicht beenden. Doch es hat immer seine Würde behalten und sich nicht in den Dienst des diktatorischen Diskurses gestellt. Ganz im Gegenteil riskierten viele Künstler ihr Leben, um so etwas Winziges und Absurdes wie das Theater zu schaffen. Es war eine heldenhafte Epoche. Viele Theatermacher wurden ermordet. Andere mussten ins Exil. Aber nicht wegen ihrer Ideen „über das Theater“, sondern wegen ihrer politischen Ansichten außerhalb des Theaters.

Teatro Abierto („Offenes Theater“) war beispielsweise eine Bewegung von Theatermachern im Jahr 1981, die einen großen Zusammenhalt schuf und der es gelang, Menschen zusammen zu bringen, damit sie sich solidarisierten und gemeinsam den Feind ausmachen konnten. Derzeit ist es sehr in Mode, die ästhetischen Werte jener Bewegung in Frage zu stellen (die der Metapher und dem Klischee sehr nahe waren), aber ihr hoher sozialer Wert ist natürlich unbestritten.

Tatsächlich ist dieses Gespenst eines der größten Probleme für unsere Generation: unser Theater erscheint „frivol“, „verantwortungslos“, „abstrakt“ im Vergleich zum Theater jener Macher und Jahre. Allerdings lebten sie damals im Krieg, wir nicht. Wir müssen dies verstehen, damit wir wieder die ästhetischen Werte des Theaters über seine unleugbare soziale Wirkung stellen können. Ich glaube, aus Zeiten der Zensur entspringt nichts Gutes: selbst nicht auf dem Gebiet der Kunst. Die Kunst wird dadurch „notwendig“, „verantwortlich“, „ernst“ und gleicht schnell anderen Dingen, die gar nichts mit Kunst zu tun haben. Ich weiß nicht, ob das Theater etwas wirklich Wertvolles zur Geschichte der Menschheit beiträgt, doch weil es nun einmal da ist, erscheint es mir sehr vernünftig, seine Unabhängigkeit zu bewahren und es nicht mit anderen Dingen zu vermischen, die an sich gut sind, aber schon anderswo vorkommen.

TdZ: Könnten Sie für uns skizzieren, wie sich der gesellschaftliche Stellenwert von Theater seit den 80er-Jahren verändert hat?

Rafael Spregelburd: Das Theater engagiert sich heute nicht mehr für Themen, die in aller Munde sind, sondern hat begonnen, sich für etwas zu interessieren, das tiefer geht: Es engagiert sich für die Verfahren, mit deren Hilfe wir die Gegenwart entziffern. Die Diskussion sozialer Themen bleibt bestehen, aber sie bildet nicht mehr die Grundachse der Stücke. Das ist natürlich nichts Neues. Das ist die Revolution des Theaters, die wir Beckett und so vielen anderen verdanken. In Becketts Komödien gerät unser System der Wahrnehmung von Wirklichkeit ins Wanken.

Dies gelingt nur, wenn man den Fokus stärker auf die Konstruktionsverfahren richtet (also auf die Sprache des Stücks) statt auf das Thema, das es behandelt.

Ich selbst greife gern Themen auf, die gerade in aller Munde sind. Der spektakuläre Raub einer Río-Bank in Acassuso vor einem Jahr war zum Beispiel Anlass, mein neues Stück „ACASSUSO“ zu schreiben. Ich spekuliere darauf, dass alle im Publikum den Vorfall kennen

und daher etwas anderes daraus machen können. Der Bankraub ist in meinem Stück völlig nebensächlich. Was nicht gesagt wird, wird durch die Zuschauer ergänzt, die wissen, worum es geht. Entscheidend ist nicht, Metaphern über die Wirklichkeit zu erfinden, sondern zur Wirklichkeit weitere Verfahren von Verständnis und Weltaneignung *hinzuzufügen*.

TdZ: Argentinien ist heute durch eine neoliberalistische Politik geprägt. Inwieweit beeinflusst diese gesellschaftliche Werteentwicklung auch das Theater?

Rafael Spregelburd: In vielfältiger Weise. Zuweilen sehen wir uns gezwungen, etwas sehr Grundlegendes zu verteidigen: egal, worüber unsere Stücke sprechen (über ernsthafte Themen oder Unfug, - denn wer legt eigentlich fest, was die ernsthaften Themen sind?), stellen sie immer Alternativen zu dieser allgegenwärtigen neoliberalen Macht dar, denn ihre *Produktionsbedingungen* (nicht ihre Ideologie) sind trotzkistisch: jede Gruppe, die ein Stück produziert, ist wie eine Fabrik, deren Eigentümer enteignet wurden. Alle Entscheidungen, was die Fabrik (die Compagnie) produziert und wie der (materielle oder abstrakte) Gewinn unter ihren Mitgliedern aufgeteilt wird, werden gemeinsam besprochen und ohne Eingriff durch irgendeine Bürokratie analysiert

Natürlich wird nicht alles Theater so produziert: Es gibt auch kommerzielle Produzenten, die wie überall auf der Welt mit dem Theater Geschäfte machen. Aber der Unterschied im Ergebnis ist immer sehr deutlich. Die Schauspieler, die die Produktionsmittel (das Theater) in Besitz genommen haben, erzielen stets sehr attraktive Resultate: Ihre physische Präsenz ist ein Gegenpol zu dem neoliberalen System, das durch alle Poren unserer Gesellschaft dringt.

TdZ: Sie kennen das europäische, insbesondere auch das deutsche Theatersystem, sehr gut. Was sind die Hauptunterschiede zum Theater in Argentinien?

Der grundsätzliche Unterschied ist, dass das Theater in Argentinien nicht gewinnbringend ist. Daher ist es sehr schwer, im Theater ein dauerhaftes Arbeitsverhältnis zu erhalten. Die Schauspieler sind – in erster Linie – Menschen, die anderen ernsthaften Beschäftigungen nachgehen. Wir erwarten nicht, vom Theater leben zu können, selbst wenn es uns manchmal – zufällig und wie durch ein Wunder – gelingt. Stellen Sie sich also vor, dass der Unterschied grundlegend ist: in Argentinien Schauspieler zu sein, beinhaltet nicht, dass man bei einem Theater vorspricht, Rollenstudium betreibt und dann die (edlen oder auch nicht) Ideen eines anderen vorspielt und dafür im Gegenzug ein Gehalt, wirtschaftliche Stabilität und ein gewisses gesellschaftliches Prestige erhält. Hier bedeutet Schauspieler sein von Anfang an, das Bestehende in Frage zu stellen. Die Schauspieler wählen aus, welchem Stück sie ihre Stimme leihen. Sie sind nicht Teil eines Repertoiretheaters (das gibt es hier nicht). Sie diskutieren in Augenhöhe mit Autor und Regisseur: Sie haben die Produktionsmittel im theatralischen Sinne sozialisiert.

Ich habe ziemlich oft in Deutschland arbeiten können, und es ist ein Land, das ich sehr mag, und – es braucht nicht gesagt zu werden – ein Theatermodell für viele andere Kulturen. Dennoch erscheinen mir einige Dinge undenkbar. Die Stücke werden in der Regel von den Theaterleitungen ausgesucht, die sich eher um die Schaffung einer „Marke“, eines *personal design*, sorgen als um die Stücke an sich. Viele Theater haben ein beispielhaftes Qualitätsniveau und wollen nichts anderes, als dies zu halten, zu wiederholen und im Vergleich zu anderen Theatern zu behaupten, um so die staatliche Unterstützung zu bekommen, die ihre Existenz sichert. Das ist logisch. Die deutschen Theater fechten einen erbarmungslosen Kampf aus um angesichts der vielen anderen Alternativen zu beweisen, *wie notwendig sie sind*. Ich finde es unter solchen Bedingungen sehr schwer, das Theater gut zu denken.

Aber das ist ein leidiges Thema. Das deutsche Theatersystem funktioniert innerhalb eines größeren Makrosystems mit allen Regeln und Ausnahmen: Es funktioniert im Rahmen des deutschen demokratischen Systems und heutzutage auch, so man will, innerhalb des politischen Systems auf der europäischen Landkarte. Es würde die ganze Zeitschrift füllen, hier über alle Unterschiede zwischen der deutschen Theaterlandschaft und der unsrigen zu sprechen.

Wünschenswert wäre, dass die unterschiedlichen Theaterwirklichkeiten voneinander lernen, sich das Beste vom Anderen herauspicken und das Schlechte verwerfen würden.

TdZ: Wo kommen die zeitgenössischen Autoren zum Zug? Finden die im „offiziellen“ Betrieb ein Forum?

Rafael Spregelburd: Nein. Die neuen Autoren haben abgesehen von einigen wenigen Ausnahmen keinen Platz im offiziellen System. Doch das offizielle Theater ist auch nicht das Mekka dieser Autoren. Theaterpreise oder Verträge mit dem Theater San Martín, das vielleicht derzeit einzig aktive offizielle Theater, sind natürlich immer sehr willkommen. Solche Auszeichnungen helfen uns Autoren. Aber sie sind nicht die Grundlage. Die jungen Autoren hierzulande müssen als Regisseure in Erscheinung treten, eigene Theatergruppen gründen und ihre Arbeit zeigen. Es gibt fast 400 alternative Theatersäle in Buenos Aires, wo man dies tun kann. Dies ist der Diskussionsraum, das Forum. Die offiziellen Theater fristen ihr kurzes Leben völlig am Rande dieser Realität.

TdZ: „Jede journalistische Meldung ist besser, anrührender, komplexer und geschickter konstruiert als alle Theaterstücke zu aktuellen Themen“, so haben Sie einmal geschrieben. Seit den 90er Jahren spielten jedoch in Argentinien auch performative Interventionen im öffentlichen Raum eine gewisse Rolle. Wie haben Sie die sogenannten *escraches* erlebt, die zu Beginn der 90er-Jahre als eine Form der politischen Aktion entstanden?

Rafael Spregelburd: Die *escraches* waren eine fantastische Form, um eine Meinung zum Stand der Dinge kundzutun. Sie waren viel besser als alles Theater. In vielen Fällen haben sie die Gerechtigkeit geschaffen, die der Staatsapparat nicht zu schaffen vermochte – oder wollte.

Doch wir sollten keine Verwirrung aufkommen lassen: es war eine „politische Aktion“, kein Theater. Niemand würde die *escraches* als Performance sehen: ihnen fehlte die Ästhetik, oder wenn sie vorhanden war, war sie ohne größere Bedeutung. Dasselbe gilt für den Zyklus „Teatro por la Identidad“, der eine ganze Anzahl von Stücken über das Thema Identität zeigte: mit ihnen wollte man in der Gesellschaft bewusst machen, wie wichtig es ist, jene Kinder zu finden, die während der Militärdiktatur ihren inhaftierten bzw. „verschwundenen“ Eltern geraubt und zur Adoption meist an Familien von Militärs, Polizei- oder Staatsbeamten freigegeben worden waren. Diese Bewegung fand außerordentlichen Anklang. Doch der theatrale Wert der Stücke ist zweifelhaft. Niemand würde hier von Theaterstrukturen sprechen: das Theater hat sich hier ins Soziale verlagert.

TdZ: In einem Gespräch erwähnten Sie die Arbeit von Nicolás Varchausky und Eduardo Molinari, die vor zwei Jahren eine aufsehenerregende Intervention auf dem historischen Friedhof Recoleta inszeniert haben. Die beiden Künstler – Varchausky hat vielfach die Musik zu Ihren Stücken komponiert – haben Texte der Toten, Musik und Bilder auf diesem Friedhof arrangiert. Wie genau sah das aus? Und was war das Skandalöse an dieser Aktion?

Rafael Spregelburd: Das ist eine lange Geschichte. Auf dem Friedhof von Recoleta sind viele der nationalen Führer begraben, Männer, die in unserem Land Geschichte gemacht haben. Dieser Ort, der heute ein nationales Denkmal und Eigentum der Stadt Buenos Aires ist, ist dem Großbürgertum vorbehalten. Viele der Toten waren unheilvolle Präsidenten in unserem Land, Militärs und Völkermörder, wie Julio Argentino Roca, der gleich alles drei auf sich vereinte: er war Präsident, Militär und Völkermörder, verantwortlich für den so genannten „Wüsten-Feldzug“, bei dem die Ureinwohner Patagoniens ausgelöscht wurden. TERTULIA war eine künstlerische Intervention des Musikers Nicolás Varchausky und bildenden Künstlers Eduardo Molinari auf dem Friedhof. Sie bestand in einem Fußweg zwischen den Gräbern, der von Klängen, Bildern und Zitaten von einigen der dort begrabenen Berühmtheiten begleitet wurde. Das Zusammenspiel der unterschiedlichen Tonquellen zwang die Toten zu einem „Dialog“ und erzeugte je nach Entfernung der einzelnen Grabstätten zueinander (in manchen Fällen lagen sie dicht beieinander) eine

höchst interessante Mischung, eher eine Art Diskussion als einen Dialog, eine Konfrontation von Ideen. Am Grab von Eva Perón wurden beispielsweise Ausschnitte aus ihren Filmen gezeigt (sie war Schauspielerin, bevor sie zur First Lady wurde), die sich mit der Militärmusik von anderen Gräbern mischten und von Ferne sogar mit Geräuschen aus der Sendung „Catch“ von Martín Karadajian, einem sehr populärer Catcher aus den 70ern. Die Auswahl der Texte, Klänge und Bilder zu den einzelnen berühmten Toten war nie eindeutig. Am Grab des schon erwähnten mörderischen Präsidenten Julio A. Roca hörte man außer Mapuche-Gesängen (ein indigenes Volk, das von ihm praktisch ausgelöscht wurde) auch Aufnahmen der Rufe der fliegenden Händler aus der Eisenbahnlinie „La Roca“, die von Buenos Aires gen Süden führt.

Kurzum: die Angehörigen und Erben jener illustren Patrioten machten einen unglaublichen Aufruhr, als bekannt wurde, dass das Theaterfestival von Buenos Aires an diesem Ort ein Stück unter dem Titel „Tertulia“ (dt. „Stammtisch“, „Kaffeekränzchen“) aufführen wollte. Sie argumentierten, dies störe den Frieden der Toten und sei ein „Sakrileg“ an einem „heiligen Ort“, wo die Toten „ruhen“. Die Autoren mussten vor einer Richterin Beweise erbringen, dass die Aufführung respektvoll sei. Es ist der einzig mir bekannte Fall von Vorzensur außerhalb einer Diktatur. Oder besser gesagt, es war nicht der einzige Fall: Er hatte große Ähnlichkeit und geographische Nähe zu dem, was dem bildenden Künstler León Ferrari widerfuhr, dessen Retrospektive im Centro Cultural Recoleta – nur wenige Meter vom Friedhof – von den selben „ehrenwerten Nachbarn“ heftig attackiert wurde.

Selbst wenn die Aufführung tatsächlich „respektvoll“ war (es wurde weder ein Grab geschändet noch die Friedhofsordnung gestört, sofern es so etwas gibt), ist es ein Unding, von Künstlern Beweise ihres Wohlverhaltens einzufordern. So als hätte man von Brecht gefordert, sich vorzusehen mit dem, was er in der „Dreigroschenoper“ über die deutsche Bourgeoisie sagte.

TdZ: Diese Art der theatralen politischen Intervention wirft auch ein Licht auf die politische Kultur in Ihrem Land. Hat die Praxis der *escraches* die politische Landschaft in Argentinien verändert?

Rafael Spregelburd: Nein, das glaube ich nicht. Das Wichtigste an den *escraches* war ihre Wirkung auf das konkrete politische Leben. In manchen Fällen wurden einige der durch die *escraches* angeprangerten Völkermörder für ihre Verbrechen vor Gericht gebracht. Und diejenigen, die nicht verurteilt wurden, mussten zumindest mit der Feindseligkeit der eigenen Nachbarn leben, den Mitbürgern eines Landes, dem sie viel Schaden zugefügt haben. Die *escraches* sind jedoch nicht mit der Aufführung von Varchausky-Molinari zu verwechseln. TERTULIA war einfach ein Kunstereignis mit einer ausgeprägten politischen Lesart: Es war komplex, in keiner Weise eindeutig und voller Magie.

TdZ: Formen der Selbstjustiz wie die *escraches* sind in Deutschland nicht verbreitet. Könnte der Grund darin liegen, dass der Journalismus in Argentinien eine weniger wichtige Rolle bei Enthüllungen politischer Missstände einnimmt?

Rafael Spregelburd: Die Medien sind in der Regel Handlanger der Machenschaften der jeweiligen Machthaber. Tatsächlich waren die *cacerolazos* (auf Kochtöpfe schlagende Demonstranten) im Dezember 2001 größtenteils inszeniert und von Großunternehmen mit wichtigen Finanzinteressen manipuliert. Die Tageszeitung „Clarín“ profitierte beispielsweise sehr von dem wirtschaftlichen Zusammenbruch in 2001, denn dadurch verwandelten sich ihre Dollarschulden in argentinische Pesos. Es war ziemlich offensichtlich, wie sie die Menschen auf die Straße riefen (indem sie die spontanen Demonstrationen des Volkes als sicher und sehr edel beschrieben) und später wieder nach Hause schickten (indem von Repression und Übergriffen seitens des argentinischen Geheimdienstes berichtet wurde), als die Situation sich wieder beruhigen sollte. Sie riefen zwar die Revolution aus, aber nur solange, wie es um den eigenen Profit ging. Danach galt es den Aufruhr zu stoppen, denn ein Volksaufstand hätte alle Regierungsinstanzen stürzen können, das kann keine der Machtparteien wollen, war aber noch viel weniger im Interesse der Unternehmer.

Es existiert allerdings auch eine gute Portion an alternativem und unabhängigem Journalismus, vor allem im Theaterbereich. Es gibt viele Fachpublikationen (in der Art von Theater der Zeit), vor allem weil in den großen Zeitungen der Raum für die Kultur immer enger wird, besonders was das Theater angeht. Fast alle Kulturbeilagen von Tageszeitungen befassen sich ausschließlich mit den Nichtigkeiten der TV-Stars. Es gibt also nicht nur eine starke Theaterszene am Rande des offiziellen Theaters, sondern abseits der Massenmedien entstehen auch neue Räume der Theaterkritik und –reflexion.

Aus dem Spanischen von Almuth Fricke