



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Interkulturelle Aspekte im lateinamerikanischen Theater
des 21. Jahrhunderts“

Verfasserin

Teresa Millesi

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Januar 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ. Prof. Mag. Dr. Gabriele C. Pfeiffer

Inhaltsverzeichnis

x.i Zielsetzung	5
x.ii Aufbau	5
0. Einleitung	7
<i>(Patrice Pavis: Hour Glass; Erika Fischer-Lichte: produktive Rezeption; Christopher Balme: synkretisches Theater; Gabriele C. Pfeiffer: Das transkulturelle Modell; Außereuropäische Kritik)</i>	
1. Begriffsbestimmung	16
1.1. Kulturbegriffe	16
1.2. Interkulturalität	17
1.2.1. Begriffliche Abgrenzung	19
1.3. Eigenes - Fremdes	20
1.3.1. Fremdwahrnehmung	21
1.4. Kultureller Austausch	23
1.5. Kultureller Austausch am Theater / Interkulturelles Theater	25
2. Lateinamerikanische Kultur	27
2.1. Historischer Hintergrund	27
2.1.1. Orientierung an Europa	28
2.2. Exkurs: Lateinamerikanische Identitätsentwürfe in der Literatur	30
2.3. Hybridität als Ausgangspunkt	41
3. Lateinamerikanisches Theater	47
3.1. Überblick	47
3.2. Historischer Verlauf nach Juan Villegas	48
3.3. El teatro postmoderno	51
3.3.1. Charakteristika des postmodernen Theaters	52
3.4. Interkulturelles Theater	57
3.4.1. Inter-/ Trans- ?	57
3.4.2. Hybridität	59

3.4.3. Idee einer Analyse	62
3.4.4. Interkulturelles Theater = Politisches Theater ?	63
3.4.5. Fazit	71
4. Beispiele aus der praktischen Theaterarbeit Lateinamerikas	72
4.1. The Indian, the Black, the European	73
4.2. Yuyachkani	74
4.2.1. Rosa Cuchillo	77
4.3. Eugenio Hernández Espinosa	82
4.3.1. lo afrocubano	82
4.3.2. Der Autor	84
4.3.3. Tíbor Galarraga	85
5. Fazit	92
6. Bibliografie	94
Kurzfassung	
Abstract (englisch)	
Lebenslauf	

x.i Zielsetzung

Interkulturalität im Theater ist nun schon seit einiger Zeit ein viel diskutiertes Thema, und neben theoretischen Überlegungen gibt es auch eine Vielzahl an herausragenden praktischen Auseinandersetzungen mit Phänomenen interkultureller Art, beginnend mit Artaud und Craig, über Brook, Mnouchkine und Wilson, um nur einige der ‚Klassiker‘ aus dem europäischen Kontext zu nennen.

Interessant und letztlich ausschlaggebend für die Wahl des Themas meiner Diplomarbeit ist, bei genauerer Beschäftigung mit interkulturellem Theater, dass sich der Großteil sowohl der theoretischen als auch der, in diesen behandelten bzw. in Europa bekannteren praktischen Ansätze auf einen ähnlichen geografischen Raum bezieht, während andere scheinbar völlig ausgeklammert werden. So stößt man (hierbei ist zu erwähnen, dass die Recherche im europäischen Raum und Kontext stattfand) fast ausschließlich auf interkulturelle Theatertheorien und praktische Beispiele, welche sich mit asiatischen, manche mit afrikanischen und selten, aber doch auch mit indigenen Theaterformen Nordamerikas und Australiens auseinandersetzen, während der Raum Lateinamerika, vor allem in Werken, welche sich einer etwas allgemeineren Beschreibung interkulturellen Theaters widmen, kaum bis gar keine Erwähnung findet.

Ziel dieser Diplomarbeit soll es nun sein, eben diesen ‚weißen Fleck‘ zu erkunden und einen Überblick zu geben über Entwicklungen und Theorien über interkulturelles Theater, wie sie im zeitgenössischen lateinamerikanischen Theater zu finden sind. Dabei soll es um die Hinzufügung einer Perspektive zum Thema ‚Interkulturelles Theater‘ gehen, welche sich abseits der uns bekannteren, europäischen Betrachtungen entwickelt hat.

x.ii Aufbau

Die vorliegende Arbeit kann grob in zwei Bereiche unterteilt werden.

Der erste und zugleich umfangreichere Teil beschäftigt sich mit den Grundlagen und theoretischen Überlegungen im Hinblick auf interkulturelles Theater.

Im ersten Kapitel wird ein begrifflicher Überblick gegeben über das Feld der Interkulturalität, um unter den zahlreichen Bedeutungen eine für meinen Themenbereich

passende und eindeutige Definition von Kultur und Interkulturalität zu finden bzw. auch eine Abgrenzung zu schaffen zu ähnlichen Begriffen wie etwa Trans- oder Multikulturalität, welche oft für ein und dasselbe verwendet werden, ohne die, wenn auch für manch einen scheinbar feinen, aber dennoch existenten Unterschiede zu bedenken.

Um in weiterer Folge von interkulturellem Theater in Lateinamerika zu sprechen, muss vorerst die spezielle kulturelle Situation in Lateinamerika beleuchtet werden, welche durch den geschichtlichen Verlauf eine sehr spezifische Beschaffenheit entwickelt hat, was im zweiten Kapitel veranschaulicht wird. Dies soll jedoch nicht im Sinne einer, den gesamten lateinamerikanischen Raum vereinheitlichenden Perspektive verstanden werden. Vielmehr wurde und wird versucht, ein von Europa und anderen Kontinenten unabhängiges Selbstbild zu schaffen. Darüber hinaus darf natürlich nicht vergessen werden, dass jede Region ihre speziellen Charakteristika hat, die mithin sehr verschieden sein können, was bedeutet, dass dieses Selbstbildnis aus vielen, unterschiedlichen Elementen besteht. In Lateinamerika führte dies vermehrt zu der Annahme, ein Grundcharakteristikum der lateinamerikanischen Kultur sei ihre ‚Hybridität‘.

Doch wie kann nun interkulturelles Theater aussehen, das vor einem prinzipiell hybriden kulturellen Hintergrund steht?

Um uns dieser Problematik zu nähern, wird im dritten Kapitel vorerst etwas allgemeiner das lateinamerikanische Theater beleuchtet, um in weiterer Folge auf die Möglichkeit eines interkulturellen Theaters einzugehen.

Im letzten Teil der Arbeit werden zwei Beispiele aus der Theaterpraxis in Lateinamerika vorgestellt und auf ihre interkulturellen Aspekte hin untersucht.

Anschließend erfolgt eine Schlussfolgerung, in welcher die Erkenntnisse der genaueren Betrachtung zusammengefasst werden, mit dem Versuch, sie in den allgemeinen Diskurs einzugliedern, um eben diesen um eine neue Facette zu erweitern.

0. Einleitung

Interkulturelles Theater bzw. der bewusste Umgang mit fremden Theatertraditionen lässt sich bis in die Antike zurückverfolgen, und hat seit jeher einen markanten, nicht zu vernachlässigenden Stellenwert in sowohl der Theatergeschichte, als auch generell im Hinblick auf die Entwicklung verschiedener Kulturen.

Innerhalb der Theaterwissenschaft ließ sich auf diesem Gebiet vor allem in den 1980er und 90er Jahren ein richtiger Boom von Auseinandersetzungen feststellen, der jedoch in den letzten Jahren wieder weitgehend abgeflaut zu sein scheint, während ‚interkulturell‘ mittlerweile zu einem Modewort verkommt, das sich auf beliebige Phänomene anwenden lässt.

Problematisch ist bei den allgemein bekannten Auseinandersetzungen mit interkulturellem Theater die starke Konzentration auf den Raum Europa bzw. auch Nordamerika. Hierbei lassen sich zugespitzte Negativ-Beispiele nennen, wie etwa Bonnie Marranca, die interkulturelles Theater nur in Europa registriert, wodurch ‚der Rest‘ nur als vorhandenes Material existiere, an dem man sich als Europäer bedienen dürfe. Dieser Ansatz zeigt kulturimperialistische bzw. neokolonialistische Züge, die es vehement zu verneinen gilt.¹ Ähnliches lässt sich auch in Standardwerken innerhalb dieses Gebiets, wie Pavis' *Intercultural Performance Reader* oder Erika Fischer-Lichtes *The Dramatic touch of Difference* verzeichnen, in denen europäischen KünstlerInnen weit mehr Raum gegeben wird als außereuropäischen.

Vor allem zu Beginn des 20. Jahrhunderts, und später erneut in den 1960er Jahren, streckten TheaterkünstlerInnen aus Europa ihre Fühler aus nach fremden Theatertraditionen, welche sie sich für ihr eigenes Theater zu Nutzen machen wollten. Ihre Intention war in erster Linie der Versuch einer Retheatralisierung des europäischen Theaters, welches sich von der Dominanz der Sprache abwenden sollte, um weg vom bürgerlichen Illusionstheater, wieder ‚zurück‘ zum Ritual zu finden.

¹ Vgl. Regus, Christine, *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik - Politik - Postkolonialismus*, Bielefeld: transcript 2009, S. 40

Dabei wurden sie größtenteils in Asien fündig:

„In Europa propagierte Edward Gordon Craig bereits um die Jahrhundertwende die Einführung der Maske auf dem Theater, wie er sie vom japanischen Theater kennengelernt hatte. Craig, Vsevolod Meyerhold, Alexander Tairov und Antonin Artaud begründeten ihre Vorstellungen eines nicht-literarischen, eines retheatralisierten Theaters u.a. unter Rekurs auf japanische, chinesische und balinesische Theaterformen.“²

Neben Craig wird meist Antonin Artaud als der Vater des interkulturellen Theaters³ genannt, als einer der ersten, die sich mit fremden Theatertraditionen explizit auseinandersetzten, wobei Artaud sich mit dem balinesischen Theater beschäftigte.⁴

In den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts entflammte das Interesse für kulturelle Austauschprozesse erneut. Hier wären als einige der wichtigsten Vertreter Peter Brook (experimentierte mit Traditionen aus dem indischen Theater), Ariane Mnouchkine, Eugenio Barba, Robert Wilson und Richard Schechner zu nennen.

Neben diesen TheaterkünstlerInnen gab es eine Reihe von TheoretikerInnen aus unterschiedlichen kulturwissenschaftlichen Bereichen, die sich näher mit dem Phänomen des kulturellen Austauschs bzw. des interkulturellen Theaters auseinandersetzten und interessante Ansätze herausarbeiteten. Einige möchte ich hier kurz skizzieren, wobei darauf hinzuweisen ist, dass es sich um Modelle handelt, die im europäischen Raum entstanden sind.

² Fischer-Lichte, Erika, *Das eigene und das fremde Theater*, Tübingen; Basel: Francke 1999, S. 13

³ Vgl. Pfeiffer, Gabriele C., *Der Mohr im Mor. Interkulturelles Theater in Theorie und Praxis*, Frankfurt am Main; Wien [u.a.]: Lang 1999, S. 22

⁴ Mehr zu Antonin Artauds interkulturellem Ansatz in: Artaud, Antonin, *Das Theater und sein Double*, Frankfurt am Main: Fischer 1964.

Patrice Pavis: The Hour Glass

Pavis hat in Bezug auf Interkulturalität ein Konzept erstellt, dass sich an der Form einer Sanduhr orientiert. Dabei geht er von einer ‚Source Culture‘ und einer ‚Target Culture‘ aus, wobei Elemente der ersten durch eine Art Filter in letztere gelangen:

„In the upper bowl is the foreign culture, the source culture, which is more or less codified and solidified in diverse anthropological, sociocultural or artistic modelizations. In order to reach us, this culture must pass through a narrow neck. If the grains of culture or their conglomerate are sufficiently fine, they will flow through without any trouble, however slowly, into the lower bowl, that of the target culture, from which point we observe this slow flow. The grains will rearrange themselves in a way which appears random, but which is partly regulated by their passage through some dozen filters put in place by the target culture and the observer.“⁵

Zu kritisieren wäre an Pavis‘ Konzept in erster Linie die Einseitigkeit des Prozesses. Es herrscht kein bipolarer Austausch zwischen der Ausgangs- und Zielkulturen, auch wenn man argumentieren würde, die Sanduhr umdrehen zu können, so bleibt dieses Modell meiner Meinung nach in einer Eindimensionalität stecken, durch die es nicht möglich ist, die Komplexität interkultureller Vorgänge zu erfassen.

Erika Fischer-Lichte: Produktive Rezeption

Im Gegensatz zu Pavis bzw. seiner Idee des ‚Hourglass‘ sieht Erika Fischer-Lichte eine stetige Verbindung zwischen der eigenen und der fremden Kultur, welche sich eben nicht durch eine derart vereinfachte Darstellung wie die einer Sanduhr darstellen ließe:

„Every intercultural performance builds a net of relations between the own theatre and the foreign theatre traditions from which it has taken elements. The relative positions accorded the own and the foreign in the performance depend entirely on the structure of this net. Thus, it must be noted that this net is

⁵ Pavis, Patrice, *Theatre at the crossroads of culture*, London: Routledge 1992, S. 4

structured on one side by the function of the adoption, and on the other by the actual process of adoption.“⁶

Interkulturelles Theater, vor allem in Europa, hatte nach Fischer-Lichte vordergründig den Zweck bestehende Theatertraditionen zu erweitern bzw. völlig neue Formen entstehen zu lassen. Die Idee der produktiven Rezeption besteht darin, in fremden Theatertraditionen nach Lösungen zu suchen, um die Probleme innerhalb der eigenen zu überwinden. In diesem Zusammenhang schreibt Fischer-Lichte:

„The starting point of intercultural performance is, therefore, not primarily interest in the foreign, the foreign theatre form or the foreign culture from which it derives, but rather a wholly specific situation within the own culture, or wholly specific problem originating in the own theatre.“⁷

Dies bedeutet, dass die Verbindung der Kulturen in einem interkulturellen Kontext im Sinne der produktiven Rezeption stets von der eigenen Kultur ausgeht und von jener dominiert und bestimmt wird.

Somit wäre es nach Fischer-Lichte in erster Linie nicht das Ziel, dem Publikum fremde Kulturen näher zu bringen, bzw. diese in irgendeiner Weise zu thematisieren, geschweige denn die interkulturelle Beziehung kritisch zu betrachten, sondern lediglich neue Lösungen für eigene Schwierigkeiten zu finden.

Kritisch betrachtet werden muss, dass durch die Perspektive auf die eigene Kultur zentrale Problemstellungen wie die Frage nach Authentizität, Dekontextualisierung oder Kulturimperialismus völlig ausgeklammert werden. Fischer-Lichte rechtfertigt dies mit der Begründung, dass es sich bei interkulturellem Theater nicht um eine Übersetzung handelt, da die treibende, bzw. suchende Kraft die eigene Kultur sei, und die fremde Kultur nach den eigenen Bedürfnissen ausgesucht würde. In diesem Sinne verwirft sie auch Pavis' Konzept einer ‚source‘ und ‚target culture‘, da diese in ihrer Theorie zusammenfallen.

An die Stelle einer Übersetzung setzt sie also ihr Modell der produktiven Rezeption, das seinen Ursprung, sein Ziel und seine gänzlichen Interessen in der eigenen Kultur hat.

⁶ Fischer-Lichte, Erika, *The Dramatic Touch of Difference. Theatre, Own and Foreign*, Tübingen: Gunter Narr 1990, S. 280

⁷ *ibid.*, S. 283

Christopher Balme: Synkretisches Theater

Christopher Balme fokussiert bei seinem Modell zu interkulturellem Theater vor allem jene Theaterformen, „[...] die aus der Interaktion zwischen der ‚westlichen‘ - d.h. überwiegend europäischen - Theatertradition und indigenen Darstellungsformen resultieren.“⁸ Dabei versucht er den Begriff des Synkretismus über den oftmals lediglich religiösen Kontext hinaus, auf das Theater zu erweitern und widmet seine Idee des synkretischen Theaters jenen Formen, die durch den Kolonialismus entstanden sind, bzw. aus der Kolonialerfahrung hervorgehen:

„Bekanntlich führte Kolonialismus zu weitreichenden kulturellen Veränderungen in den betroffenen Ländern, Veränderungen, die sich sowohl in der Zerstörung als auch in der Schaffung neuer kultureller Ausdrucksformen manifestierten. Als eine solche Folgeerscheinung ist auch das synkretische Theater zu verstehen. Es entstand mehr oder weniger überall dort, wo sich die europäischen Kolonialmächte für längere Zeit etabliert hatten und die dortigen Kulturen nachhaltig beeinflussen konnten.“⁹

Innerhalb dieses Modells des synkretischen Theaters besteht jedoch stets ein besonders prekäres Machtverhältnis, welches aus dem Kolonialisierungsprozess resultiert, in dem sich eine Kultur als die ‚überlegene‘ darstellt, um ihren Anspruch auf Unterwerfung einer anderen Kultur zu legitimieren.

Gabriele C. Pfeiffer: Das transkulturelle Modell

Ein weiteres Konzept zu interkulturellem Theater stellt Gabriele C. Pfeiffer in ihrem Buch *Der Mohr im Mor. Interkulturelles Theater in Theorie und Praxis* vor. Dort werden verschiedene Modelle von interkulturellem Theater vorgestellt, wobei sich diese auf jeweils andere Aspekte konzentrieren, die zu einer interkulturellen Situation führen bzw. als solche verstanden werden können. Das achte und letzte vorgestellte Modell wird auch als

⁸ Balme, Christopher, *Theater im postkolonialen Zeitalter. Studien zum Theatersynkretismus im englischsprachigen Raum*, Tübingen: Niemeyer 1995, S. 1

⁹ *ibid.*, S. 1

‚wahres interkulturelles Theater‘ bezeichnet und

„[...] zeigt eine Verschmelzung zweier oder mehrerer Theaterformen, wodurch eine neue, völlig eigenständige Theaterform mit gleichzeitigem Verlust der eigenen, ursprünglichen Theaterformen entsteht.“¹⁰

Wie aus dem obigen Zitat ersichtlich, wird bei diesem Modell anstelle einer Bereicherung durch fremde Theatertraditionen, der Verlust, das Verschwinden betont. Das ist zwangsläufig von Nöten, um in weiterer Folge etwas Neues entstehen lassen zu können. Dieses Modell ist insofern von besonderem Interesse, da es sich an Fernando Ortiz‘ Überlegungen zum Begriff der ‚transculturación‘ orientiert, welchen er in seinem Buch *Contrapunteo cubano del tabacco y el azúcar* in Bezug auf die kubanische kulturelle Identität entwickelte (siehe auch Kapitel **4.3.1. lo afrocubano**):

„Der Prozeß der transculturation schließt nicht nur den Erwerb von Kultur ein, wie acculturation, vielmehr bezieht er auch den notwendigen Verlust oder das Entwurzeln der vorangegangenen Kultur ein.“¹¹

In diesem Sinne steht das transkulturelle Modell Gabriele C. Pfeiffers „[...] gleichzeitig für die Koexistenz von Elementen und betont deren Verlust, wodurch ein drittes entsteht.“¹²

Außereuropäische Kritik

Einer der Hauptkritiker des in den 1970er und 80er Jahren boomenden interkulturellen Theaters war Rustom Bharucha. In seiner Kritik geht er davon aus, dass Interkulturalität in westlichen Ländern von Grund auf anders wahrgenommen wird als in nichtwestlichen, da letztere die Begegnung mit fremden Kulturen, als Folge des Kolonialismus, nicht selten unfreiwillig machten. In diesem Zusammenhang sieht Bharucha die westliche Art des interkulturellen Theaters als Fortführung des Kolonialismus, der sich nun auf kulturelle Artefakte beziehe. Die Theaterkünstler arbeiteten aus einer eurozentristischen Perspektive

¹⁰ Pfeiffer, Gabriele C., *Der Mohr im Mor*, S. 50

¹¹ *ibid.*, S. 57

¹² *Ibid.*, S. 57

heraus und waren gleichgültig gegenüber einer ‚Ethik der Darstellung‘, wie sie Bharucha immer wieder forderte.¹³

Somit waren nach Bharucha, jene interkulturellen Arbeiten eher damit beschäftigt, durch fremde Mittel ihre eigenen Arbeitsweisen zu verbessern und zu stärken, als eine andere Kultur in ihrem Kontext darzustellen¹⁴:

„In the best of all possible worlds, interculturalism could be viewed as a ‘two-way street’, based on a mutual reciprocity of needs. But in actuality, where it is the West that extends its domination to cultural matters, this ‘two-way street’ could be more accurately described as a ‘dead-end’.“¹⁵

Seine Kritik bezieht sich dabei vor allem auf Theaterkünstler wie Peter Brook und Richard Schechner, welche sich mit dem indischen Theater auseinandersetzten. An Schechner kritisiert er etwa, dass er sich religiöser Praktiken bedient, die er dekontextualisiere und sie dabei in ihrer Bedeutung neutralisiere. Schechner, so Bharucha, betreibe kulturellen Tourismus¹⁶, „[...] in terms of its naive, if not ethnocentric, embrace of the cultures of the world, with insufficient regard for their social, economic, and political contexts.“¹⁷

Peter Brook wurde vor allem für seine Inszenierung *Mahabharata* Ziel der Kritik. Bharucha sieht in dieser eine fehlerhafte Darstellung der hinduistischen Philosophie, die eben durch ihre Dekontextualisierung und Aufbereitung für ein internationales bzw. westliches Publikum verfälscht wurde:

„Not only does the production, in my view, blatantly trivialize Indian culture in its nine-hour encapsulation of the epic, and reduction of Hindu philosophy to platitude, it upholds a Eurocentric structure of action and performance that has been specifically designed for international audiences.“¹⁸

¹³ Vgl. Bharucha, Rustom, *Theatre and the World. Performance and the Politics of Culture*, London [u.a]: Routledge 1993, S. ixff

¹⁴ Vgl. *ibid.*, S. 5

¹⁵ *ibid.*, S. 2

¹⁶ Vgl. *ibid.*, S. 3

¹⁷ Bharucha, Rustom, *The politics of cultural practice. Thinking Through Theatre in an Age of Globalization*, London: The Athlone Press 2000, S. 4

¹⁸ Bharucha, Rustom, *Theatre and the World*, S. 4

Neben diesen auf die Theaterpraxis orientierten Kritikpunkten wird andererseits auch die Einseitigkeit der in Betracht gezogenen geografischen Räume kritisiert. So wird viel über Europa, Nordamerika und Asien geschrieben, doch ist darauf hinzuweisen, dass in den eingangs erwähnten Werken Lateinamerika scheinbar völlig ausgeklammert wurde.¹⁹ Ähnlich sieht dies auch Alfonso de Toro:

„Se investigan campos de investigación que pertenecen ya al repertorio clásico como lo son Artaud, *Le Théâtre du soleil*, Odyne Theatret por una parte y el *kabuki* y el teatro *n* por otra, pero que no mencionan al teatro latinoamericano. El volumen *The Dramatic Touch of Difference. Theatre, Own and Foreign* (Fischer-Lichte/Riley/Gissenwehler 1990) representa un buen ejemplo de lo anterior: se ocupa del teatro europeo, norteamericano, japonés, indonesia, indio y africano pero se olvida del latinoamericano.“²⁰

Die bekannteren Theorien vor allem über interkulturelles Theater scheinen demnach Lateinamerika einfach nicht in Betracht zu ziehen.²¹ Dies scheint bei genauerer Überlegung verwunderlich, insbesondere in Hinblick darauf, wie Alfonso de Toro dies auch erwähnt, dass „[...] el teatro latinoamericano constituye un campo privilegiado para semejante estudio, ya que desde sus comienzos ha sido híbrido.“²² Somit meint er, dass das lateinamerikanische Theater prinzipiell sehr geeignet wäre für Untersuchungen in

¹⁹ Ausnahme: Barbara Panse, „Interkulturelle Austauschprozesse im zeitgenössischen Volkstheater Perus, Kolumbiens und Mexikos.“ In: Balme, Christopher (Hg.), *Das Theater der Anderen. Alterität und Theater zwischen Antike und Gegenwart*, Tübingen [u.a.]: Francke 2001.

²⁰ de Toro, Alfonso, *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Híbridez - Medialidad - Cuerpo*, Frankfurt am Main [u.a.]: Vervuert 2004, S. 109

Übers. d. Verf.: „Man untersucht stets jene Felder, die bereits zum klassischen Repertoire gezählt werden können, wie etwa Artaud, *Le Théâtre du soleil*, Odyne Theatret einerseits, und das Kabuki- und *n*-Theater andererseits, doch wird dabei niemals Lateinamerika erwähnt. Der Band *Dramatic Touch of Difference. Theatre, Own and Foreign* (Fischer-Lichte/Riley/Gissenwehler) stellt ein gutes Beispiel dafür dar: In diesem beschäftigt man sich mit dem europäischen, nordamerikanischen, japanischen, indonesischen, indischen und afrikanischen Theater, doch vergisst man völlig auf das lateinamerikanische.“

²¹ Auch in gesamt-wissenschaftlicher Hinsicht scheint Lateinamerika immer wieder ausgegrenzt zu werden. Vgl. dazu die benachteiligte Situation lateinamerikanischer Intellektueller in: Baud, Michel, *Wissenschaft, Moral und Politik. Lateinamerikanische Intellektuelle im globalen Kontext*, In: Dietrich, Wolfgang/Stefanie Reinberg (Hrsg.), *Lateinamerika und Europa. Auf dem Weg zu einem gemeinsamen Bildungs- und Kulturraum?*, Frankfurt am Main: Brandes & Apsel 2004.

²² de Toro, Alfonso, *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*, S. 109

Bezug auf Interkulturalität, da dieses seit seinen Anfängen immer schon hybride gewesen wäre. Dieser Annahme wird in weiterer Folge auf den Grund gegangen, wobei vorerst festgestellt werden muss, was unter einer ‚seit seinen Anfängen‘ hybriden Kultur zu verstehen ist, wie es in Lateinamerika zu dieser Annahme kam, und weiters, wie sich diese Hybridität in den Diskurs über interkulturelles Theater einflechten lässt.

1. Begriffsbestimmung

1.1. Kulturbegriffe

In der Kulturwissenschaft wird prinzipiell von drei Kulturbegriffen ausgegangen.

Der erste wird dabei als ‚intellektuell-ästhetischer‘ Kulturbegriff bezeichnet. Hierbei ist Kultur eng verknüpft mit künstlerischen, intellektuellen Werken bzw. deren Konservierung und Vermittlung. Es handelt sich dabei um eine valorisierende Perspektive einer Art Elitekultur, die sich von der Volkskultur abhebt.

Des Weiteren wird auch von einem ‚materiellen‘ Kulturbegriff gesprochen. Unter dieser Auffassung ist Kultur als die Gesamtheit menschlicher Praktiken zu verstehen, welche der Gestaltung der Lebenswelt dienen. Kultur steht hier als Gegensatz zur Natur, die dazu dient, ebendiese, bereits gegebene Natur umzuformen und nutzbar zu machen.

Als letztes ist hier noch der ‚anthropologische‘ Kulturbegriff anzuführen. Aus anthropologischer Sicht ist Kultur als Gesamtheit kollektiver Denk-, Vorstellungs- und Wahrnehmungsmuster einer sozialen Gruppe zu verstehen. Diese sind aber keineswegs angeboren, bzw. genetisch beeinflusst, sondern werden durch Sozialisationsinstanzen konstruiert und vermittelt, wie etwa Schule, Familie oder die Medienöffentlichkeit.²³

Eine weitere Unterscheidung ist jene nach essentialistischem bzw. antiessentialistischem Ansatz. Lange Zeit ging man im Sinne eines traditionellen Kulturbegriffs davon aus, dass Kultur als eine Art Einheit angesehen werden konnte, die in sich abgeschlossen sei und sich somit von anderen ‚Kultur-Einheiten‘ leicht abgrenzen ließ:

„Kulturen erscheinen nach diesem Verständnis als organische Entitäten, die unabhängig von ihren Mitgliedern existieren und wirken. Dieser Kulturbegriff ontologisiert allerdings Unterschiede, die von Menschen gemachte Welt wird naturalisiert und der Andere fixiert und vereinheitlicht.“²⁴

Im Laufe des 20. Jahrhunderts begann man sich jedoch immer weiter von diesem Standpunkt zu entfernen, nicht zuletzt mit der Intention, die versteckten Machtstrukturen,

²³ Vgl. Lüsebrink, Hans-Jürgen, *Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*, Stuttgart; Weimar: Metzler 2008, S. 10

²⁴ Regus, Christine, *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, S. 35

die dem essentialistischen Kulturbegriff inhärent sind, zu dekonstruieren.²⁵ Daraus entstand eine völlig konträre Auffassung von Kultur:

„[Anti-Essentialisten] bestreiten die Vorstellung von authentischen, ursprünglichen kulturellen Identitäten und akzeptieren, dass diese nie einheitlich sind, sondern ambivalent, dass sie stets über verschiedenste - oft widersprüchliche - Diskurse, Praktiken und Positionen konstruiert werden und damit relationalen und prozessualen Charakter haben. Es wird kaum noch eine eindimensionale kulturelle Identität des Individuums angenommen, das rigide „Entweder-oder“ wird ersetzt durch ein relativierendes „Sowohl-als-auch“.“²⁶

Dieser Differenzierung zufolge ist heutzutage, auch oder vor allem innerhalb des Diskurses im interkulturellen Theater von einem antiessentialistischen Kulturkonzept auszugehen.

1.2. Interkulturalität

„Zunächst einmal bedeutet der Terminus „interkulturell“ soviel wie „zwischen den Kulturen“. Unter interkultureller Kommunikation versteht man entsprechend die Verständigung von Menschen, die kulturell verschieden geprägt sind, deren Zeichensysteme - Sprache, Gewohnheiten, Verhaltensregeln - also differieren.“²⁷

Generell ist ein steigender Gebrauch des Begriffs der Interkulturalität zu beobachten, was einerseits daran liegt, dass dieser schlicht zu einem Modewort verkommt, somit werden Umstände, Arbeitsweisen, o.ä. mit dem attraktiven Adjektiv ‚interkulturell‘ ausgeschmückt, um interessanter oder auch weltgewandter zu wirken. Andererseits kann dies auch darauf hinweisen, dass die Bedeutung von Beziehungen zwischen unterschiedlichen Kulturen zu steigen scheint.

²⁵ An dieser Stelle ist vor allem Homi K. Bhabha zu erwähnen, der Kultur als etwas performativ hervorgebrachtes versteht. Mehr zu Bhabhas Kulturkonzept u.a. in: Bhabha, Homi K., *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenberg 2000.

²⁶ Regus, Christine, *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, S. 37

²⁷ *ibid.*, S. 38

Peter A. Bruck definiert Interkulturalität in seinem Beitrag *Interkulturelle Entwicklung und Konfliktlösung*, welcher in *Dialog der Kulturen. Die multikulturelle Gesellschaft und die Medien* erschien, wie folgt:

„Als interkulturell werden alle Beziehungen verstanden, in denen die Beteiligten nicht ausschließlich auf ihre eigenen Codes, Konventionen, Einstellungen und Alltagsverhaltensweisen zurückgreifen, sondern in denen andere Codes, Konventionen, Einstellungen und Alltagsverhaltensweisen erfahren werden. Dabei werden diese als fremd erlebt und/oder definiert.“²⁸

Interkulturalität bezieht sich also auf den Prozess bzw. das Resultat einer Begegnung zwischen unterschiedlichen Kulturen. Zentral hierbei sind Phänomene der Vermischung verschiedener Kulturformen, welche ihren definitorischen Ursprung in dem Begriff ‚Métissage‘ haben. Dieser entstand im 16. Jahrhundert im Kontext der portugiesischen und spanischen Kolonialherrschaft und bezeichnete die biologische Hybridisierung von Personen unterschiedlicher kultureller Herkunft.²⁹ Dieser, meist negativ konnotierte Begriff wurde mittlerweile größtenteils verdrängt bzw. ersetzt durch Bezeichnungen wie z.B. die schon erwähnte ‚Hybridisierung‘, ‚Hybridität‘ oder auch ‚Synkretismus‘.

Gerade in Lateinamerika hat sich, aufgrund der Kolonialisierung und deren Konsequenz einer kulturellen Vermischung, ein breiter Diskurs um die Beschaffenheit der lateinamerikanischen Kultur und Identität entwickelt, der sich mit Hybridisierungsstrategien auseinandersetzt bzw. Hybridität als konstitutives Element der eigenen Kultur proklamiert. Auf diese Überlegungen wird in weiterer Folge noch genauer eingegangen.

²⁸ Bruck, Peter, „Interkulturelle Entwicklung und Konfliktlösung“, In: *Dialog der Kulturen. Die multikulturelle Gesellschaft und die Medien*, Wien [u.a.]: Österr. Kunst- u. Kulturverlag 1994, S. 345

²⁹ Vgl. Lüsebrink, Hans-Jürgen, *Interkulturelle Kommunikation*, S. 14

1.2.1. Begriffliche Abgrenzung

Multikulturalität

Im Gegensatz zu Interkulturalität steht bei dem Terminus Multikulturalität das Nebeneinander-Existieren verschiedener Kulturen im Vordergrund. Hierbei handelt es sich nicht um Prozesse gegenseitiger Beeinflussung bzw. Hybridisierung unterschiedlicher Kulturen, sondern um

„[...] die Tatsache, daß in einer Gesellschaft bzw. einer staatlich organisierten Gesellschaft/Bevölkerung mehrere Kulturen koexistieren, sei es friedlich oder im Konflikt, sei es in einem Nebeneinander oder in einem integrierten Miteinander. Multikulturalität bezeichnet folglich ein sozio-kulturelles Charakteristikum einer Gesellschaft, ihre vielfältige kulturelle Differenziertheit, worauf diese Multikulturalität auch immer beruhen mag.“³⁰,

wie Alf Mintzel definiert.³¹

Transkulturalität

Unter diesem Begriff ist eine ‚über Kulturgrenzen hinausreichende‘ Identität zu verstehen, welche sich nicht anhand *einer* Kultur definieren lässt, sondern durch plurale kulturelle Vernetzungen entsteht. Dadurch entsteht ein völlig neues Verständnis von Kultur, das vor allem Wolfgang Welsch stark vertritt. Welsch kritisiert den ‚traditionellen Kulturbegriff‘ nach Herder, welcher sich seiner Meinung nach „[...] durch soziale Homogenisierung, ethnische Fundierung und interkulturelle Abgrenzung“³² auszeichnet, und von Grund auf

³⁰ Lüsebrink, Hans-Jürgen, *Interkulturelle Kommunikation.*, S. 16f

³¹ Das Phänomen der Multikulturalität kann weiters noch unterteilt werden in drei Modelle, die auf die unterschiedlichen Möglichkeiten des Nebeneinanders näher eingehen, vgl.: Leggewie, Claus, Vom Deutschen Reich zur Bundesrepublik - und nicht zurück. Zur politischen Gestalt einer multikulturellen Gesellschaft. In: Bredella, Lothar/Christ, Herbert (Hg.), *Zugänge zum Fremden*. Gießen: Verlag der Ferber'schen Universitätsbuchhandlung 1993.

Weiters hat auch Néstor García Canclini einen interessanten Beitrag zur Multikulturalität gestaltet: „Narrar la multiculturalidad“. In: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 21, Nr. 42, 1995, S. 9-22

³² Welsch, Wolfgang, „Transkulturalität. Zwischen Globalisierung und Partikularisierung.“, In: *Interkulturalität. Grundprobleme der Kulturbegegnung*, Mainz: Studium generale 1998, S. 46f

separatistisch konzipiert ist, was in unserer heutigen Gesellschaft längst nicht mehr haltbar sei. Nach Herder müsse man sich Kulturen wie geschlossene Kugeln vorstellen, die nach einer äußeren Abgrenzung verlangen, was Welsch nicht nur als schlichtweg falsch beurteilt, sondern auch als politisch gefährlich empfindet.³³ Heutige Kulturen seien mit diesem Begriff nicht mehr zu fassen, aus diesem Grund stellt Welsch sein Modell der Transkulturalität vor:

„[Dieses] will beides anzeigen: daß wir uns jenseits der klassischen Kulturverfassung befinden; und daß die neuen Kultur- bzw. Lebensformen durch diese alten Formationen wie selbstverständlich hindurchgehen.“³⁴

Bei näherer Betrachtung des Konzepts der Transkulturalität wären nun die Konzepte der Multi- und Interkulturalität zu kritisieren, da diese ‚noch‘ im traditionellen Kulturbegriff im Sinne der Vorstellung von abgrenzbaren Einzelkulturen verhaftet sind. Die beiden Modelle beruhen auf einer Idee von Fremdem und Eigenem, welche Wolfgang Welsch in seinem Konzept völlig ablehnt:

„Daher gibt es nichts schlechthin Fremdes mehr. Alles ist in innerer oder äußerer Reichweite. Und ebenso wenig gibt es noch schlechthin Eigenes. Authentizität ist Folklore geworden, ist simulierte Eigenheit für andere, zu denen der Einheimische längst selbst gehört.“³⁵

1.3. Eigenes - Fremdes

Was ist das Fremde? Können wir bestehen als ein ‚Wir‘ ohne ein ‚Anderes‘? Oder benötigen wir dieses ‚Anderes‘, um uns von ihm zu unterscheiden und somit uns selbst zu definieren?

In konstruktivistischer Betrachtungsweise ist das Eigene erst durch das Andere ‚konstruiert‘, es kann erst durch die Sicht auf das Andere existieren. In vielen

³³ Vgl. Welsch, Wolfgang, „Transkulturalität. Zwischen Globalisierung und Partikularisierung.“, S. 48

³⁴ Hepp, Andreas, *Grundlagentexte zur transkulturellen Kommunikation*, Konstanz: UVK 2002, S. 15

³⁵ Welsch, Wolfgang, „Transkulturalität. Zwischen Globalisierung und Partikularisierung.“, S. 52

richtungsweisenden Werken innerhalb der Kulturwissenschaft wird proklamiert, dass das Fremde bzw. schon die Idee des Fremden eine reine Erfindung sei, die einzig und allein dazu diene, eine eigene Identität zu konstatieren,³⁶ d.h. es würde immer in erster Linie mit Ausgrenzungsstrategien gearbeitet, um sich in sich selbst zu festigen.

In Bezug auf Kulturen ist es oft besonders schwierig zu differenzieren, ganz zu schweigen davon, eindeutige Unterschiede zu finden, da diese komplex und vielschichtig sind, und ebendiese Schichten vor allem als Außenstehender nicht leicht zu erkennen sind.

In diesem Sinne wäre Wolfgang Welsch in seiner Feststellung zu unterstützen, dass es die Dichotomie Fremdes/Eigenes nicht gibt, da es durchaus nachvollziehbar ist, dass man keine klaren Grenzen ziehen kann zwischen Kulturen, wie es Herders Begriff der Inselkulturen indiziert, schon gar nicht entlang nationaler Grenzen. Dennoch sind kulturelle Unterschiede gegeben, an denen sich sowohl das Modell der Interkulturalität als auch der Multikulturalität orientieren, und ebenso auch das Modell der Transkulturalität, welches schließlich auch von kulturell unterschiedlichen Komponenten ausgehen muss, um diese dann transkulturell zu verbinden.

1.3.1. Fremdwahrnehmung

Wie bereits erläutert, werden Fremdbilder häufig dafür genutzt, das eigene Selbstbild zu festigen, d.h. sie sind sozial konstruiert und haben Funktionscharakter, wodurch der Wahrheitsgehalt solcher Bilder natürlich in Frage gestellt werden muss. Sie entstehen meist beim Zusammentreffen verschiedener Gruppen, „[...] also in dem Moment, in dem das Wir-Gefühl bedroht wird und sich von einer anderen Identität abheben muß.“³⁷

³⁶ Vgl. dazu z.B.: Said, Edward, *Orientalism* oder Todorova, Marija Nikolaeva, *Die Erfindung des Balkans. Europas bequemes Vorurteil*. New York: Vintage Books 1979

³⁷ Mohrmann, Ruth, Meyer, Silke, „Von Krautköpfen und Froschfressern. Mit den Augen eines Engländers unterwegs im Europa des 18. Jahrhunderts: Historische Karikaturen und Illustrationen geben unerwartete Einblicke in damalige und heutige Klischees und deren Kontext.“ In: *Forschung*, Band 27, 2002, S. 9

In Bezug auf Fremdes geht man von verschiedenen Wahrnehmungsmustern aus, je nach Erfahrungshintergrund bzw. Intention des Einzelnen:³⁸

Eine positive Annäherung wäre z.B.: die ‚Faszination für fremde Kulturen‘. Das Fremde scheint wie ein Ausweg aus dem Eigenen, aus den eigenen, negativ empfundenen Gewohnheiten. Durch die weithin positive, unkritische Einstellung gegenüber Fremdem, resultierend aus der zuvor schon bestehenden Ablehnung des Eigenen, besteht innerhalb dieses Wahrnehmungsmusters die Tendenz zum Exotismus.

Exotismus bezeichnet Phänomene der Faszination für fremde Kulturen, und wird manchmal auch regionen- bzw. länderspezifischer etwa als ‚Orientalismus‘ (Edward Said) oder ‚Chinoiserie‘ bezeichnet. ‚Exotisch‘ war in seiner ursprünglichen Bedeutung mit ‚fremd‘ gleichzusetzen und stammt aus dem Kontext des Kolonialismus und der Entdeckung ferner, andersartiger Länder. Mittlerweile aber ist der Begriff gleichzusetzen mit etwa ‚südländisch‘ im Sinne von ‚nicht europäisch‘.

Das Konzept des Exotismus steht dem der Interkulturalität entgegen, denn auch wenn ‚exotisch‘ durchaus positiv besetzt ist, bleibt es bei ersterem bei einem sehr oberflächlichen Interesse, einer einseitigen Faszination, während Interkulturalität gegenseitiges Verständnis bzw. den Willen zu produktiver Auseinandersetzung zum Ziel hat.

Eine andere Form der Fremdwahrnehmung wäre die ‚Abgrenzung der eigenen Kultur gegenüber anderen‘. Diese beruht auf Misstrauen und hat meist eine Herabsetzung des Anderen bzw. Idealisierung des Eigenen zur Folge. Der Kolonialismus des 15. und 16. Jahrhunderts führte eine derartige Wertigkeit bzw. grundlegende Idee der Überlegenheit der okzidentalen Welt gegenüber anderen Kulturen ein.³⁹

Ähnlich der ‚Faszination für fremde Kulturen‘ ist das Konzept der ‚Neugierde und des Pragmatismus‘. Diese Wahrnehmungsmuster sind ebenfalls in Zusammenhang mit dem kolonialistischen Diskurs zu sehen. In erster Linie steht zwar die Wissbegierde im Vordergrund, doch ist diese in einem hierarchischen Kontext befangen, mit dem Hintergrund besser zu beherrschen.

³⁸ Vgl. Lüsebrink, Hans-Jürgen, *Interkulturelle Kommunikation*, S. 95 ff

³⁹ Vgl. *ibid.*, S. 97

Als letztes möchte ich hier noch die Idee des ‚Kulturellen Synkretismus‘ anführen. Hierbei dreht es sich um die Vermischung von Eigenem und Fremdem mit Ausblick auf die Entstehung von etwas Neuem:

„Bezüglich der Fremdwahrnehmungsformen impliziert der kulturelle Synkretismus, dass zwischen Eigenem und Fremdem nicht (mehr) deutlich unterschieden werden kann. Dem Modell des kulturellen Synkretismus liegt die These zugrunde, dass alle Identitäten und Kulturen mehr oder minder starken transkulturellen Einflüssen unterliegen und somit grundlegend interkulturell geprägt sind.“⁴⁰

In diesem Sinne liegt der kulturelle Synkretismus nahe an der Idee der Interkulturalität. In Lateinamerika gehen viele Theorien davon aus, dass die kulturelle Identität prinzipiell hybride ist, und sich ihre Beschaffenheit aus dem kulturellen Synkretismus heraus entwickelt hat, vor allem in Hinblick auf die Kolonialgeschichte. Auf diese Idee der Hybridität als Ausgangspunkt einer Kultur wird später noch genauer eingegangen.

1.4. Kultureller Austausch

Unter kulturellem Austausch ist die Übertragung von Ideen, kulturellen Artefakten, Praktiken o.ä. aus einem Kulturraum in einen anderen zu verstehen, wobei dieser nicht immer zu erkennen ist, wodurch Umdeutungen stattfinden können bzw. Fremdes für Eigenes ausgegeben werden kann.⁴¹ Dieses Konzept sollte dabei keineswegs als bipolarer Prozess statischer Kultursysteme gedacht werden (wie Pavis‘ Modell des ‚Hourglass‘ anmuten lässt), vielmehr handelt es sich um einen stets dynamischen Vorgang, welcher häufig von mehr als zwei ‚Parteien‘ beeinflusst wird und somit eine hohe Komplexität aufweist.

Bei der Analyse kulturellen Transfers ist vor allem auf verschiedene Arten der Asymmetrie zu achten, die sich auf zeitliche, räumlich-geografische Aspekte beziehen, aber auch mehr-dimensional sein können.⁴²

⁴⁰ Lüsebrink, Hans-Jürgen, *Interkulturelle Kommunikation.*, S. 99

⁴¹ Vgl. *ibid.*, S. 130

⁴² Vgl. *ibid.*, S. 131

Um den Vorgang des kulturellen Austauschs zu beschreiben, hat Hans-Jürgen Lüsebrink diesen in seine Dimensionen (Ausgangskultur - Kultureller Artefakt - Zielkultur) und die unterschiedlichen, stattfindenden Prozesse eingeteilt, einen Selektionsprozess, welcher in der Ausgangskultur verhaftet ist, gefolgt von einem Vermittlungsprozess, der sich auf den kulturellen Artefakt bezieht, und einen abschließenden Rezeptionsprozess in der Zielkultur.⁴³

In Zusammenhang mit interkulturellem Theater ist der Rezeptionsprozess von wesentlicher Bedeutung, da in diesem die dynamische Aneignung der Artefakte der Ausgangskultur im sozialen Kontext der Zielkultur stattfindet. Dieser ist weiter zu unterteilen in fünf Arten der Rezeption⁴⁴:

- Übertragung (Versuch einer nach Möglichkeit originaltreuen ‚Übersetzung‘)
- Nachahmung (Übernahme fremdkultureller Muster, wobei deren Ursprung deutlich sichtbar bleibt)
- Formen kultureller Adaptation (Hierbei werden während des Transfers Veränderungen hinsichtlich der Zielkultur vorgenommen.)
- Kommentarformen (Diese begleiten oft Übertragungen von kulturellen Texten, o.ä., und enthalten Interpretationen der Übersetzung, auf Basis des zielkulturellen Hintergrundes.)
- Produktive Rezeption (Kreative Aneignung fremdkultureller Artefakte)

Letztere ist auch bei Erika Fischer-Lichte in Zusammenhang mit interkulturellem Theater erwähnt und benennt ebenfalls die kreative Aneignung.

Neben diesen Formen gibt es auch einen negativen Kulturtransfer, der in diesem Zusammenhang die Übertragung bzw. Aneignung fremdkultureller Praktiken zusammenfasst, deren formale Struktur wird beibehalten, der Inhalt jedoch zur Gänze ausgetauscht. Des weiteren sind auch immer wieder Phänomene einer Verweigerung bzw. dezidierten Nicht-Rezeption zu finden.⁴⁵

Die Motivation hinter einem kulturellen Transferprozess kann sehr unterschiedlich sein und reicht etwa von ökonomischen Interessen bis zu emotionalen Faktoren. Auch im Bereich

⁴³ Vgl. Lüsebrink, Hans-Jürgen, *Interkulturelle Kommunikation*, S. 132ff

⁴⁴ Vgl. *ibid.*, S. 134

⁴⁵ Vgl. *ibid.*, S. 137

des interkulturellen Theaters lässt sich keine allgemein gültige Antriebskraft feststellen. Neben rein ästhetischen Gründen können auch sehr häufig politische oder ideologische Motivationen erkannt werden.

1.5. Kultureller Austausch / Interkulturelles Theater

Sieht man sich theaterwissenschaftliche Literatur zu interkulturellem Theater an, wie etwa Pavis' *The Intercultural Performance Reader*, so scheint der Begriff des interkulturellen Theaters wie eine Art Genrebegriff verwendet zu werden. So schreibt Christine Regus dazu:

„Gemeint ist dabei häufig - vor allem in den 1980er und 90er Jahren - eine konkrete Theaterform, für die Namen wie Schechner, Mnouchkine, Barba, Brook, Suzuki, Soyinka oder Wilson stehen: kulturelle Collagen, die auf höchstem künstlerischen Niveau westliche, d.h. euro-amerikanische mit asiatischen, afrikanischen, südamerikanischen oder ozeanischen Elementen verbinden.“⁴⁶

Wie in der Einleitung beschrieben, sieht auch Christine Regus eindeutige, euro-zentristische Tendenzen in den Auseinandersetzungen mit interkulturellem Theater aus jener Zeit. Abgesehen von den kulturimperialistischen Neigungen, welche Regus in den Arbeiten der oben genannten KünstlerInnen sieht, bzw. auch in den theoretischen Überlegungen zu diese Arbeiten, ist Interkulturalität auf den unterschiedlichsten Ebenen möglich, sei es Sprache, Schauspielstil, Gestik, etc. Ebenso wenig muss es eine Ausgangskultur geben, die, scheinbar überlegen, sich Elementen einer anderen Kultur bedient, und sich zu Nutzen macht. Somit ist es eher hinderlich ‚interkulturelles Theater‘ als Genrebegriff zu verwenden. Jedoch sind nach Christine Regus drei grundlegende Bedingungen zu erfüllen, um einen Diskurs über interkulturelles Theater führen zu können:

„Es muss erstens voneinander unterscheidbare Kulturen geben - diese brauchen nicht eindeutig definiert werden, müssen aber in ihrer Differenz wahrnehmbar sein. Zweitens gilt die Prämisse, dass Kultur und Theater in einem Zusammenhang stehen: Kultur ist der Kontext, der spezifische Formen

⁴⁶ Regus, Christine, *Interkulturelles Theater im 21. Jahrhundert*, S. 40

von Theater hervorbringt und prägt. Und drittens sind die Beteiligten am Theater - die Macher und die Zuschauer - immer als Teilhaber einer Kultur oder auch mehrerer Kulturen anzusehen. Das heißt, sie produzieren und rezipieren Theater in einer spezifischen, kulturell geprägten Weise.“⁴⁷

⁴⁷ Regus, Christine, *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, S. 33

2. Lateinamerikanische Kultur

2.1. Historischer Hintergrund

Eine ausführliche Darlegung der Geschichte Lateinamerikas würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, somit werden lediglich einige sehr allgemeine Umstände beschrieben. Dabei wird darauf hingewiesen, dass es sich bei einer Geschichte Lateinamerikas problematischerweise meist um einen eurozentrischen Zuschnitt handelt, den es stets kritisch zu hinterfragen gilt.

Im europäischen Mittelalter entwickelten sich verschiedenste Vorstellungen über die Beschaffenheit anderer Teile der Erde und deren Bewohner. Durch, bzw. in Folge der Entdeckung Amerikas 1492, konnten diese mythischen Ideen nun auch verortet werden, noch bevor man sich überhaupt an die ‚Erforschung‘ dieses Erdteils machte. Somit wurde Amerika zur Projektionsfläche für neue, utopische Vorstellungen von Überfluss und romantischer Naturverbundenheit, aber auch Barbarei, Kannibalismus und ähnlichen negativen Bildern.

Infolge der Unabhängigkeit Lateinamerikas von Europa im 19. Jahrhundert musste sich eine neue Identität konstatieren. Die geringen Unterschiede in Sprache, Religion, und Kultur (als Folge der Vereinheitlichung durch die Kolonialmächte) machten dies zu einem nicht ganz einfachen Unterfangen. Weiters hinzu kamen Migrationswellen aus Europa während des ersten und zweiten Weltkrieges, die eine andauernde Instabilität innerhalb der Bevölkerung verursachten bzw. deren Versuch einer Identitätskonstatierung erschwerten.

Jedes System definiere sich nach Luhmann über eine Grenzziehung bzw. deren wirksamen Kategorien der Inklusion bzw. Exklusion.⁴⁸ Das Problem in Lateinamerika schien ab dem 19. Jahrhundert vor allem zu sein, derartige Kategorien zu finden und diese auch auf Dauer festzumachen, was in Anbetracht der Ähnlichkeit der Kulturen durch den Einfluss der Kolonialmächte und der Migration von außen keine leichte Aufgabe darstellte, weswegen vordergründig territoriale Ansprüche zur Nationenbildung führten.

⁴⁸ Vgl. Lüsebrink, Hans-Jürgen, *Interkulturelle Kommunikation*, S. 144

2.1.1. Orientierung an Europa

Zivilisation vs. Barbarei

„Zivilisation“ und „Barbarei“ sind zwei zentrale Begriffe, von denen europäische Begegnungen mit anderen Kulturen begleitet werden, und obwohl diese Gegenüberstellung bereits im Zeitalter der Aufklärung eine nötige Kritik erfuhr, bestimmt sie zum Teil bis heute die Diskussion über Alterität im Sinne von kultureller Differenz. Die eurozentrische Unterscheidung in eine höher entwickelte eigene Zivilisation und weniger hoch entwickelte andere Kulturen dient der (nicht nur im 18. Jahrhundert) weit verbreiteten Überzeugung, „[...] daß der Eingeborene die Vorteile der abendländischen Zivilisation von sich aus einsehen könne, vorausgesetzt, daß er mit Europäern zusammentreffe.“⁴⁹

Abgrenzung zur indigenen Bevölkerung

„Durch Ausgrenzung entschieden wir, daß wir weder indianisch noch schwarz oder spanisch waren. Statt dessen versuchten wir zu glauben, Europäer zu sein, vorzugsweise Franzosen.“⁵⁰ - Carlos Fuentes

Die im 19. Jahrhundert verstärkte Ausrichtung nach Europa und dessen Kulturkonzepten, die mit Homogenität bis hin zu ethnischer Reinheit verbunden waren, führten zu dramatischen Auswirkungen für die indianische Bevölkerung Lateinamerikas. Dazu einige Beispiele:

„Als einer der ersten kulturphilosophischen Essayisten Argentiniens gilt Carlos Bunge (1875-1918), der in seinem „Nuestra América“ Alkoholismus, Blattern und Tuberkulose rühmte, weil sie die Indianer und Afrikaner dezimierten. Argentinien setzte 1878 eine Armee mit dem Auftrag in Marsch, die Indios in den südlichen Territorien des Landes auszurotten [sofern diese nicht bereits durch eingeschleppte Krankheiten der ersten Eroberer beinahe ausgerottet

⁴⁹ Krämer, Sabine, *Lateinamerika schreiben. Zur Darstellung von kultureller Alterität in deutschen und lateinamerikanischen Texten*, Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 2000, S. 12

⁵⁰ Fuentes, Carlos, *Der vergrabene Spiegel. Die Geschichte der hispanischen Welt*, Hamburg: Hoffmann u. Campe 1992, S. 308

waren⁵¹]. Chile sperrte sie 1880 mit militärischer Gewalt in Reservate, und der mexikanische Diktator Porfirio Díaz, selbst zapotekischer Abstammung, führte Ausrottungsfeldzüge gegen die indianische Bevölkerung im Norden Mexikos - dabei glaubte er, vom Positivismus inspiriert, wissenschaftlich zu handeln.“⁵²

Ende des 19. Jahrhunderts kam es vor allem in der lateinamerikanischen Literatur zu einer Neuorientierung, die sich konträr zu den eurozentrischen Konzepten konstatierte, und die ethnische Vielfalt als identitätsstiftendes Charakteristikum postulierte. In diesem Sinne wurde der ‚Indigenismus‘ - die Klage über die, durch die Eroberung verlorene indigene Identität - als auch die Unabhängigkeitsbewegungen konstitutiv für eine Identitätsfindung. Durch die Ablösung von Europa als Kolonialmacht stand man dennoch vor erneuten Schwierigkeiten:

„Die Unabhängigkeitsbewegung als die „Geburtsstunde“ der lateinamerikanischen (National-)Geschichte stand insofern vor einer doppelten Aufgabe: „Unabhängigkeit“ bedeutete einerseits die Ablösung vom europäischen - insbesondere spanischen - Erbe; es bedeutete andererseits, sich der Aufgabe zu stellen, die „Leerstelle“ des angedeuteten Identitätsverlustes mit neuem Inhalt zu füllen.“⁵³

⁵¹ Anm. d. Verf., Vgl. z.B.: Canclini, Arnoldo, *The Fuegian Indians. Their lifes, habits and history*, Buenos Aires: Dunken 2007.

⁵² Krämer, Sabine, *Lateinamerika schreiben*, S. 13

⁵³ Berg, Walter Bruno, *Lateinamerika. Literatur - Geschichte - Kultur. Eine Einführung*, Darmstadt: Wiss. Buchges. 1995, S. 80

2.2. Exkurs: Lateinamerikanische Identitätsentwürfe in der Literatur

Viele lateinamerikanische Autoren haben es sich zur Aufgabe gemacht nach einer lateinamerikanischen Identität zu suchen, bzw. eine solche vor dem oft problematischen historischen Hintergrund des Kontinents festzumachen. Häufig geht es den Autoren in erster Linie nicht darum, exotistische Perspektiven o.ä. zu entlarven, sondern den eigenen kulturellen Standort innerhalb eines pluralistischen Kulturraumes festzumachen. Einige der zentralen Ideen sollen hier kurz dargestellt werden.

José Enrique Rodó - Arielismus

Die Idee des *Arielismus* stammt aus dem Hauptwerk des Uruguayers José Enrique Rodós, seinem Essay *Ariel*, dessen Protagonisten - Prospero und Ariel - der Shakespeare-Komödie *The Tempest* entstammen. Einen weiteren Einfluss bildet Ernest Renans philosophisches Drama *Caliban*, und Roberto Fernández Retamars Essay *Calibán*.⁵⁴

Sein Modell ist zu einem der wichtigsten im Rahmen des Identitätsdiskurses geworden, auf welches sich spätere Generation häufig beriefen, sei es affirmierend oder negierend.⁵⁵

In Rodós Identitätskonzept Lateinamerikas, welches er in *Ariel* darlegt, ist vor allem der lateinische Einfluss hervorgehoben. Dieser wirke determinierend auf die Konstituierung einer lateinamerikanischen Identität. Durch diese Betonung der Latinität stehe Lateinamerika in der Tradition, die ihren Ursprung in Europa hatte, welche es fortzuführen gelte:

„[tenemos] - los americanos latinos - una herencia de raza, una gran tradición étnica que mantener, un vínculo sagrado que nos une a importantes páginas de la historia, confiando a nuestro honor su continuación en lo futuro.“⁵⁶

⁵⁴ Vgl. Berg, Walter Bruno, *Lateinamerika. Literatur - Geschichte - Kultur*, S. 164f

⁵⁵ Vgl. *ibid.*, S. 161

⁵⁶ Rodó, José Enrique, *Ariel*, Madrid: Espasa Calpe 1991⁶, S. 113

Übers. d. Verf.: „Wir - die LateinamerikanerInnen - haben das Erbe unsere Herkunft, eine große ethnische Tradition aufrechtzuerhalten, eine heilige Verbindung zu einigen der wichtigsten Seiten der Geschichte, welche uns die Ehre überträgt, ebenjene Traditionen in der Zukunft weiterzuführen.“

Rodó scheint die indigenen Völker Lateinamerikas völlig außer Acht zu lassen bzw. ihnen keinen konstitutiven Charakter zuzusprechen, wodurch er sie in die Rolle einer passiven Sprachlosigkeit drängt. Dies hat ihm natürlich auch Kritik eingebracht:

„In Rodós epochenmachendem Essay *Ariel* ist die kontinuierstiftende Klammer die Geschichte der lateinischen Rasse. Hinzu kommt ein Evolutionskonzept, in dem nicht angelsächsische Energie, sondern der romanische Sinn für Ästhetik zum wichtigsten Selektionskriterium für die Menschheitsentwicklung erklärt wird, Rodó sieht es somit als welthistorische Aufgabe der romanischen Völkergemeinschaft an, das kulturelle Erbe der Antike und des Christentums zu bewahren und zur Entwicklung einer höheren Zivilisation zu nutzen. Der lateinamerikanische Part besteht darin, das Werk der lateinischen Kulturen Europas, insbesondere Frankreichs, fortzuführen und zu vollenden. In Rodós Geschichtsentwurf wird die Zäsur der Conquista also dadurch eingeebnet, daß die lateinamerikanische Geschichte als Fortsetzung der europäischen begriffen wird. Das bedeutet gleichzeitig - und dies ist Rodó auch immer wieder vorgeworfen worden - eine weitgehende Vernachlässigung der anderen ethnischen Gruppen und damit eine einseitige Interpretation der soziokulturellen Bedingungen des Kontinents.“⁵⁷

Ungeachtet des häufigen Vorwurfs einer einseitigen Perspektive muss das Werk Rodós in seinem historischen Kontext gesehen werden, in dem *Ariel* als eine Reaktion auf die kulturgeschichtliche als auch politische Situation und den damit verbundenen Veränderungen war.⁵⁸ Walter Bruno Berg sieht *Ariel* in diesem Zusammenhang auch nicht als konkrete Beschreibung der Kultur Lateinamerikas, sondern als eine Art utopischen Entwurf des Ideals, eines Bildungsideals mit universeller Geltung, welches *Ariel* symbolisch verkörpere.⁵⁹

⁵⁷ Matzat, Wolfgang, *Lateinamerikanische Identitätswürfe. Essayistische Reflexion und narrative Inszenierung*, Tübingen: Narr 1996, S. 50f

⁵⁸ Vgl. Berg, Walter Bruno, *Lateinamerika. Literatur - Geschichte - Kultur*, S. 159

⁵⁹ Vgl. *ibid.*, S. 166

José Martí - Nuestra América

„Mehr als irgendein anderer Schriftsteller seiner Generation steht Martí für einen Mythos, einen Diskurs, eine kulturelle und politische Modellvorstellung, in der sich literarische und ideologische Elemente scheinbar unentwirrt die Hand geben.“⁶⁰

José Martí beschreibt in seinem Konzept des *Nuestra América*, Amerika als ‚das unsrige‘ allein schon durch seinen Ursprung, seine Geschichte und seine kulturellen Produktionen. Dabei betont er vor allem, seine Idee nicht in Hinblick auf Europa oder etwa die Vereinigten Staaten zu konstatieren, sondern im Ursprung ganz bei sich selbst.⁶¹ Sein zentrales Bestreben liegt also im Anspruch an Originalität.

Martí fordert, dass sich die Lateinamerikaner von zwei grundsätzlichen Prinzipien abwenden: dem ‚aldeanismo‘⁶² und der Unterwerfung unter kulturelle Doktrinen und fremde Interessen. Er sieht in der Provinzialität der Bewohner eine große Gefahr für die weitere Entwicklung des Kontinents, die es zu überwinden gilt. Aus vielen vereinzelt Dörfern - ‚losen Blättern‘ - soll eine feste Struktur entstehen, die auf einen gemeinsamen Ursprung zurückgreifen kann.⁶³

Neben dem Anspruch an ein vollkommen unabhängiges, originales Identitätskonzept, will Martí die Idee der Rasse, und die damit verbundene Problematik abschaffen, „insisting that „there is no racial hatred, because there are no races“ (...)“⁶⁴ Für sein Konzept erscheint ihm der Begriff der Rasse als völlig ungeeignet, um etwaige Unterschiede festzumachen, und sich somit als eigene Kultur zu behaupten (und in weiterer Folge von anderen abzugrenzen). Es gilt vielmehr die Besonderheiten und Unterschiede einzelner

⁶⁰ Berg, Walter Bruno, *Lateinamerika. Literatur - Geschichte - Kultur*, S. 173

⁶¹ Vgl. Sobrevilla, David, „El surgimiento de la idea de Nuestra América en los ensayistas latinoamericanos decimonónicos.“ In: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Vol. 25, 1999, S. 148ff

⁶² Unter ‚aldeanismo‘ versteht Martí eine eingeschränkte Perspektive, eine Variante des Ethnozentrismus, welche darin besteht, die ganze Welt durch Kategorien des eigenen Dorfes (aldea = Dorf) beschreiben zu wollen. Vgl. Sobrevilla, David, „El surgimiento de la idea de Nuestra América en los ensayistas latinoamericanos decimonónicos“, S. 160

⁶³ Vgl. Berg, Walter Bruno, *Lateinamerika. Literatur - Geschichte - Kultur*, S. 175

⁶⁴ Giles, Paul, *The Global Remapping of American Literature*, Princeton [u.a.]: University Press 2011, S. 195

Völker kennenzulernen und zu respektieren. Gewarnt wird dabei vor einer, in Unverständnis gründender Arroganz gegenüber Fremdem.⁶⁵

Kritik gegenüber Martí richtet sich nicht grundlegend gegen die Ideen innerhalb seines Konzepts, sondern macht sich vordergründig daran fest, zu behaupten, er sei daran gescheitert, diese tatsächlich umzusetzen. Beginnend bei seiner Forderung nach Originalität, die nur ein weiterer Appendix an die westliche Welt sei⁶⁶, bis zur Idee einer, von einem Rassenbegriff freien Kultur, die nicht nur fehlschlug, sondern in seinem Fehlentwurf weiterbestünde:

„What is striking about Martí’s concept of culture, however, is its failure to abandon race - Martí’s supposedly raceless concept of culture relies on the very concept of biological race which Martí denies. The problem with “Nuestra América,” however, is not merely that its historically determined concept of culture depends on race, or that it exchanges racial normativity for cultural normativity grounded in biological race. The problem with “Nuestra América” is that it continues to function as the model for Latin American cultural normativity today.“⁶⁷

Paul Giles geht in seinem Artikel „The Parallel Worlds of José Martí“ soweit, sein Konzept des *Nuestra América* als „[...] a spectral, chameleonic construction that remains largely inimical to rationalist analysis.“⁶⁸ zu bezeichnen.

⁶⁵ Vgl. Berg, Walter Bruno, *Lateinamerika. Literatur - Geschichte - Kultur*, S. 178f

⁶⁶ Vgl. Sobrevilla, David, „El surgimiento de la idea de Nuestra América en los ensayistas latinoamericanos decimonónicos.“ S. 162

⁶⁷ Hatfield, Charles Dean, „The Limits of “Nuestra América““, In: *Revista Hispánica Moderna*, Vol. 63, 2010, S. 193

⁶⁸ Giles, Paul, „The Parallel Worlds of José Martí“, In: *Radical History Review*, Vol. 89, 2004, S. 187

José Vasconcelos - raza cósmica

Der Mexikaner José Vasconcelos entwickelte seine Idee der *raza cósmica* im Jahre 1925. Seinem Konzept zufolge bildet die *raza cósmica* die fünfte und letzte menschliche ‚Rasse‘, die ihren Sitz in der Neuen Welt, also in Lateinamerika hat, und ein besseres menschliches Dasein ermöglichen werde.⁶⁹ In diesem Sinne versteht Vasconcelos Amerika als den Anfangs- und Endpunkt der Weltgeschichte: Die Anfänge bilden die indianischen Hochkulturen, welche die ersten der Menschheitsgeschichte seien, und Endpunkt sei nun Lateinamerika, da sich hier die menschliche Entwicklung zusammenfassen würde, um eine fünfte, kosmische ‚Rasse‘ hervorzubringen.⁷⁰

In der Gesellschaft des 19. Jahrhundert waren indigene, als auch schwarzafrikanische Kulturen vom öffentlichen Geschehen größtenteils ausgeschlossen. Auch nach der Loslösung von Europa blieb die Oberschicht „[...] durchaus konform mit den ehemaligen Machthabern“⁷¹, was die Exklusion jener Gruppen betraf. Vor diesem Hintergrund gilt José Vasconcelos als einer der ersten, der versuchte, jene Traditionen in sein Identitätskonzept Lateinamerikas aufzunehmen.⁷² Dabei positionierte er sich mit seiner Idee der ‚kosmischen Rasse‘ konträr zum europäischen Konzept der ‚Rassenreinheit‘, da er der Meinung war, durch die Vermischung verschiedenster Ethnien, entstehe eine neue ‚Rasse‘, welche die besten Eigenschaften aller bisherigen in sich vereine.⁷³

“[...] lo que de allí va a salir es la raza definitiva, la raza síntesis o raza integral, hecha con el genio y con la sangre de todos los pueblos y, por lo mismo, más capaz de verdadera fraternidad y de visión realmente universal“.⁷⁴

⁶⁹ Vgl. Mead, Jr. Robert G., „Reseñas. La raza cósmica“, In: *Revista Iberoamericana*, Vol. XLVI, Nr.: 110-111, 1980, S. 341 S. 1

⁷⁰ Vgl. Matzat, Wolfgang, *Lateinamerikanische Identitätsentwürfe*, S. 22

⁷¹ Krämer, Sabine, *Lateinamerika schreiben*, S. 56

⁷² Vgl. *ibid.*, S. 56

⁷³ Vgl. *ibid.*, S. 57

⁷⁴ *ibid.*, S. 57

Übers. d. Verf.: „Was daraus entstehen wird, ist die definitive Rasse, die rassische Synthese bzw. vollkommene Rasse, beruhend auf dem Geist und dem Blut aller Dörfer, und ebensowegen zu wahrer Brüderlichkeit und einer universellen Perspektive fähig.“

Die Kritik an José Vasconcelos bezieht sich vordergründig auf seine Orientierung an eurozentrischen Diskursen. Sein Vorhaben zeigt, wie schwierig es ist, europäische Konzepte zu verlassen: Er bleibt stets in ihnen verhaftet, auch wenn sie eine Umbewertung erfahren. So schafft er es nicht sie gänzlich aufzubrechen, wodurch Widersprüche in seinem Konzept entstehen, das im großen und ganzen versucht „[...] ein pluralistisch geprägtes Lateinamerika durch einen einheitsstiftenden, an europäische Vorgaben ausgerichteten Diskurs zusammenzuführen.“⁷⁵

Einen weiteren Kritikpunkt führt Wolfgang Matzat an, indem er Vasconcelos vorwirft, ein einseitiges Geschichtsbild zu haben, das die spanische Conquista verharmlost:

„So werden von Vasconcelos die Gewalttaten der Eroberer verharmlost, da die Conquista in diesem Konzept nicht als gewaltsame Begegnung, sondern als eine gegenseitige Bereicherung der Rassen und Kulturen erscheinen soll.“⁷⁶

Alejo Carpentier - lo real maravilloso

„Die Suche nach einer lateinamerikanischen Identität ist das zentrale Thema von Carpentiers Romanwerk. Er hat in seinen Romanen immer wieder Epochen und Ereignisse der lateinamerikanischen Geschichte dargestellt, die für die Frage der Identitätsfindung von entscheidender Bedeutung sind: die Entdeckung Amerikas in *El arpa y la sombra*, die Anfangsphase der Unabhängigkeitsbewegung in *El reino de este mundo* und in *El recurso de las luces*, den Kampf gegen vom Ausland gestützte Diktaturen in *El recurso del método* und *La consagración de la primavera*.“⁷⁷

Wie bereits erwähnt, entwickelte Alejo Carpentier im Prolog seines Romans *El reino de este mundo* seine Idee des *real maravilloso*. Ausschlaggebend für seine Überlegungen

⁷⁵ Krämer, Sabine, *Lateinamerika schreiben*, S. 59

⁷⁶ Matzat, Wolfgang, *Lateinamerikanische Identitätsentwürfe*, S. 51

⁷⁷ *ibid.*, S. 35

war dabei eine Reise nach Haiti, wo er „[...] vermittelt durch die Schwarzen und die tropische Natur, ein real Wunderbares gefunden, das Europa längst verloren habe.“⁷⁸

Die Kernthese seines Prologs bildet die Idee des Wunderbaren, das in der amerikanischen Wirklichkeit, im amerikanischen Alltag stets vorhanden sei, und nur in entsprechender Weise künstlerisch dargestellt werden müsse, während es in Europa längst verloren gegangen sei. Dieses Wunderbare sei in der Natur als auch in der Mentalität der Menschen zu finden:

„in einer Disposition zum Wunderglauben, die sowohl auf indigene und afrikanische religiöse Traditionen als auch auf eine durch die sichtbaren Wunder des lateinamerikanischen Kontinents angeregte Einbildungskraft zurückgeführt wird.“⁷⁹

Interessant und in Betracht auf die im letzten Kapitel dieser Arbeit analysierten Beispiele aus der Theaterpraxis, ist die spezielle Fokussierung auf afrikanische, als auch auf indigene Traditionen.

Zum Verständnis Carpentiers Begriff des Wunderbaren ist hierbei noch anzuführen, dass es sich nicht um eine platte Idealisierung Lateinamerikas handle⁸⁰, denn

„[...] mit dem maravilloso sei das außergewöhnliche, das Erstaunliche, nicht das Wunderschöne gemeint -, doch hat er den Begriff immer wieder mit eindeutig positiven Konnotationen verwendet.“⁸¹

Im Prolog zu seinem Roman *El reino de este mundo* definiert Carpentier dabei sein Identitätskonzept folgendermaßen:

„lo real maravilloso comienza a serlo de manera inequívocada cuando surge de una inesperada alteración inhabitual de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una

⁷⁸ Krämer, Sabine, *Lateinamerika schreiben*, S. 132

⁷⁹ Matzat, Wolfgang, *Lateinamerikanische Identitätswürfe*, S. 15

⁸⁰ Vgl. *ibid.*, S. 16

⁸¹ *ibid.*, S. 16

ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas por particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de 'estado límite'.⁸²

Kritik an seiner Idee des *real maravilloso* formuliert unter anderem Wolfgang Matzat, indem er sein Konzept als Irrealisierung bezeichnet. Matzat meint, Carpentier würde Amerika zu einem ästhetischen Faszinosum stilisieren, seine Idee des Wunderbaren stehe dabei in der Vorstellungstradition einer exotistisch-europäischen Perspektive der ‚Neuen Welt‘, und sei eine Fortsetzung der ‚Erfindung Amerikas‘, deren Authentizität sehr fragwürdig sei, wie sie die Geschichte der Kolonisierung immer begleitet hat.⁸³

Interessant ist, wie Carpentier bei seiner Identitätssuche Amerika als das spezifisch ‚Andere‘ gegenüber Europa proklamiert. Er stellt Lateinamerika unter den Aspekten der Natürlichkeit und Authentizität dar, während Europa seiner Vorstellung nach die zivilisatorische Künstlichkeit sei.⁸⁴ Dafür schienen vor allem die surrealistischen Strömungen im damaligen Europa ausschlaggebend gewesen zu sein. So schreibt Sabine Krämer:

„Carpentier spart weder in seinen Essays noch in seinen Romanen mit Angriffen gegen den Surrealismus, wobei er ihn als inauthentische und verkrampte Suche nach dem Wunderbaren begreift, von dem sich sein Konzept des „Real Maravilloso“ positiv abheben soll. [...] Das aus seiner Sicht mühsame Bestreben der Surrealisten auf der Suche nach dem Wunderbaren bezeichnet er an anderer Stelle als „misterio fabricado“, während in Lateinamerika das „Wunderbare“ einen lebendigen Anteil am alltäglichen Leben darstelle.“⁸⁵

⁸² Krämer, Sabine, *Lateinamerika schreiben*, S. 115

Übers. d. Verf.: „Das wahre Wunderbare wird unverwechselbar, sodann es aus einer unerwarteten, ungewöhnlichen Veränderung der Realität (dem Wunder) entsteht, aus einer besonderen Offenbarung der Realität, aus einer außergewöhnlichen Erleuchtung oder einfach bevorteilt durch den unbemerkten Reichtum der Realität, aus einer Erweiterung der Maßstäbe und Kategorien der Realität, wahrgenommen durch eine besondere Intensität kraft einer Lobpreisung des Geistes der jenes in eine Art ‚begrenzten Zustand‘ führt.“

⁸³ Vgl. Matzat, Wolfgang, *Lateinamerikanische Identitätswürfe*, S. 19

⁸⁴ Vgl. Krämer, Sabine, *Lateinamerika schreiben*, S. 116

⁸⁵ *ibid.*, S. 121

Seine vehemente Ablehnung gegenüber dem Surrealismus, dessen Formexperimente er mit ‚Taschenspielertricks‘ vergleicht,⁸⁶ ist insofern auch hervorzuheben, da er durchaus Kontakt zu den europäischen Avantgardisten der damaligen Zeit hatte, unter anderem auch mit Antonin Artaud. Und somit bezieht sich die Kritik an seinem Konzept auf eben jene Verbindung und Orientierung an Europa:

„Carpentier schreibt für ein europäisches Publikum oder für die latein-amerikanische intellektuelle Elite und steht letztlich den Surrealisten wesentlich näher als den Indios oder Schwarzen, deren Lebensbereich in Lateinamerika nach wie vor von dem der Oberschicht getrennt ist. Auf Haiti glaubt er an ein „Maravilloso“ als konkrete Alltagswirklichkeit einer Bevölkerungsgruppe, von der er selbst ausgeschlossen ist. Die Faszination liegt für ihn unter anderem darin, daß das „Wunderbare“ hier - im Unterschied zum Surrealismus - einer Intellektualität entbehrt.“⁸⁷

Gabriel García Márquez - Macondismo

Die Idee des *Macondismo* entstammt Gabriel García Márquez‘ Roman *Cien años de soledad*. In diesem ist ein typisches Dorf der karibischen Küstenregion namens ‚Macondo‘ der Haupthandlungsort. Die hundertjährige Geschichte des Dorfes kann dabei in vier Phasen eingeteilt werden, die von der Gründung in einer Art paradiesischen Vorzeit über eine rasche Urbanisierung und wirtschaftliche Entwicklung in einer Apokalypse endet. Der interessante Aspekt an dieser Geschichte ist der Aufbau der Phasen, von denen die erste und letzte einen mythologischen Hintergrund haben, während die beiden mittleren sich durchaus auf historische Ereignisse berufen. Dies lässt folgende Annahmen zu: das Dorf stellt einen weitaus komplexeren Kosmos dar, als es auf den ersten Blick scheint. Es kann nicht auf seine dörflichen Grenzen beschränkt werden, sondern steht stellvertretend für einen größeren Kontext. Des weiteren sind zwei wichtige Komponenten ineinander

⁸⁶ Vgl. Hölz, Karl, *Das Fremde, das Eigene, das Andere. Die Inszenierung kultureller und geschlechtlicher Identität in Lateinamerika*, Berlin: Schmidt 1998, S. 181

⁸⁷ Krämer, Sabine, *Lateinamerika schreiben*, S. 122

verflochten, eine mythologische und eine historische.⁸⁸ Diese Verbindung bildet einen zentralen Punkt im Verständnis des *Macondismo*.

Infolge der verbreiteten Rezeption des Romans ist aus dem Namen des Dorfes ein Begriff für Phänomene, Ereignisse etc. geworden, die, als ‚macodiano‘ bezeichnet, eine lateinamerikanische Identität beschreiben. In dieser koexistieren das Magische, das Grausame, die Apotheose und die ungewöhnlichen Tode.⁸⁹

„Es la coexistencia del horror de la fatalidad y lo exultante. Hay quienes llegan a caracterizar lo macodiano como apertura a un nuevo mundo construido sobre las ruinas del pasado, integrador y forjador de valores más atinentes a la condición humana.“⁹⁰

Ähnlich dem Konzept Carpentiers ist der *Macondismo* verbunden mit etwas Magischem, vielleicht sogar Furchteinflößendem, untrennbar jedoch mit etwas Faszinierendem. In diesem Sinn erscheint die Idee des *Macondismo* seinen Ursprung im Surrealismus zu haben. Demzufolge schreibt auch Mechthild Strausfeld in ihrer Analyse des Romans:

„In der Tat verfällt jede Beschreibung des Romans in Superlative, vielleicht auch deshalb, weil die hyperbolische Verzerrung ein auffallendes Charakteristikum des Werkes ist, das alle Geschichten immer und vor allem komisch erscheinen läßt. In *Hundert Jahre Einsamkeit* hat die Phantasie ganz unbestreitbar die Macht übernommen.“⁹¹

⁸⁸ Vgl. Strausfeld, Mechthild, „Hundert Jahre Einsamkeit“ von Gabriel García Márquez - ein Modell des neuen lateinamerikanischen Romans.“, In: Materialien zur lateinamerikanischen Literatur, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 237ff

⁸⁹ Vgl. Ruiz, Carlos-Enrique, „Cien años de soledad“ en el espejismo de la nostalgia, Manizales: Eds. Revista Aleph 2007, S. 44

⁹⁰ *ibid.*, S. 44f

Übers. d. Verf.: „Es ist die Koexistenz des Grauens der Unabwendbarkeit und des Jubels. Einige beschreiben das ‚macodiano‘ als die Tür in eine neue Welt - gebaut auf den Trümmern der Vergangenheit - in der sich Wertvorstellungen vermehrt an der Natur des Menschen orientieren.“

⁹¹ Strausfeld, Mechthild, „Hundert Jahre Einsamkeit“ von Gabriel García Márquez - ein Modell des neuen lateinamerikanischen Romans.“, S. 233

Kritik am *Macondismo* bezieht sich unter anderem auf eine zu große Vereinheitlichung der kulturellen Identität. So sieht man in der Idee des Magischen, welches nicht nur bei García Márquez konstitutiv für die lateinamerikanische Identität gilt (siehe Alejo Carpentier), eine Kategorie, die lediglich dazu dient, sich einerseits von Europa bzw. Nordamerika abzugrenzen, andererseits innerhalb von Lateinamerika Unterschiede zu nivellieren, um eben in weiterer Folge auf eine kollektive Identität zu kommen:

„Las diferencias regionales geopolítico-culturales fueron borradas para expresar una comprensión de región mágica, no racional, como si esta fuera en esencia la identidad de un subcontinente complejo.“⁹²

Conclusio

Wie das vorangegangene Kapitel zeigt, ist die Suche nach einer kollektiven Identität Lateinamerikas kein leichtes Unterfangen, und kein Entwurf bleibt frei von Kritik. Einen letzten Beitrag, von Walter Bruno Berg, möchte ich dieser Thematik noch hinzufügen. So schreibt dieser:

„Am Anfang steht [...] das Phänomen einer doppelten Negation: auf der einen Seite die durch die Conquista hereinbrechende Zerstörung und Vernichtung der präkolumbianischen Kulturen; auf der anderen Seite die dank der Unabhängigkeit nunmehr auch ermöglichte Negation des europäischen Erbteils. Die doppelte Negation ist indes keine hegelianische. Sie schafft Neues, ohne zu einer Synthese zu gelangen. Weder führte die am Anfang stehende Zerstörung zur (angestrebten) vollständigen Europäisierung, noch war die späte Abkehr von Europa identisch mit dem Programm der (von Utopisten verfochtenen) Re-Indianisierung. Trotz der Zerstörung und Negation bleiben die jeweiligen Traditionen weiterhin gültig. Das Neue, das sich bildet, ist von Anfang an hybrider Natur. Es widerspricht insofern dem oben angeführten Begriff

⁹² Lopez, Oscar, „Macondismo y otros demonios. “Cien años de soledad“.“, In: *Revista de Estudios Literarios*, Nr.: 38, 2008

Übers. d. Verf.: „Die regionalen als auch die geopolitisch-kulturellen Unterschiede wurden ausgeradiert, um die Verdichtung einer magischen, nicht rationalen Region ausdrücken zu können, als wäre diese essentieller Bestandteil der Identität jenes komplexen Subkontinents.“

(abendländischer) „Identität“. Nicht durch „Identität“, wohl aber Identitäten - durch eine Pluralität von Identitäten - ist das sich bildende „Lateinamerika“ von Anfang an gekennzeichnet.“⁹³

In diesem Sinne greift Walter Bruno Berg einen Grundgedanken im Diskurs über die lateinamerikanische Kultur auf, nämlich jenen der Hybridität als konstitutives Element. Diese Idee wird im nächsten Kapitel genauer beleuchtet.

2.3. Hybridität als Ausgangspunkt

„[...] Latin American culture had finally emerged from the colonial cage that required that it be no more than an inferior version of the European master copy.“⁹⁴

Die Vorstellung einer großen Ähnlichkeit der Kulturen Lateinamerikas und den damit verbundenen Schwierigkeiten zur Legitimation einer Nationenbildung im 19. Jahrhundert, wie oben beschrieben, ist eindeutig aus europäischer Perspektive entstanden. In Lateinamerika bildeten sich völlig andere Sichtweisen über die eigene kulturelle Beschaffenheit, wobei vor allem die Begriffe der ‚Hybridität‘ und ‚mestizaje‘ (bzw. frz.: ‚Métissage‘) eine zentrale Rolle innerhalb dieses Diskurses spielen. Beide Begriffe beziehen sich auf die kulturelle ‚Vermischung‘ innerhalb des Kontinents, wobei ‚mestizaje‘ als Umschreibung jenes Phänomens eine längere Geschichte hat, und ursprünglich aus der Biologie entlehnt wurde (wodurch er nicht frei von negativen Konnotationen im Sinne eines Rassen-Gedankens ist).⁹⁵ Zentral ist dabei aber immer, dass jene Theorien die Diversität, sei sie als ‚Hybridität‘, ‚Heterogenität‘, o.ä. bezeichnet, als wichtigste Determinante der lateinamerikanischen Kultur postulieren. Damit stehen diese Theorien in einer völlig anderen Denktradition als es innerhalb der europäischen Überlegungen zu Kultur lange Zeit der Fall war. So schreibt zu diesem Umstand auch Fernando Calderon:

⁹³ Berg, Walter Bruno, *Lateinamerika. Literatur - Geschichte - Kultur*, S. 91

⁹⁴ Sarto, Ana Del, *The Latin American Cultural Studies Reader*, Durham [u.a]: Duke Univ. Press 2005, S. 1

⁹⁵ Vgl. Hepp, Andreas, *Schlüsselwerke der Cultural Studies* S. 3

„Las sociedades latinoamericanas son histórica y culturalmente diversas- Su diversidad - como reiteradas veces ha afirmado Carlos Fuentes - emana de una matriz sociocultural de base indo-afro-europea que, a lo largo del tiempo y en varios ciclos históricos, fue creando un complejo tejido cultural expresado en una variedad de mundos de vida que, conflictiva o integrativamente, se han constituido principalmente en relación con las culturas occidentales, pero también con culturas africanas y orientales. Precisamente en este juego intercultural radica la especificidad cultural latinoamericana que en buena medida trasciende los espacios políticos nacionales, pero que marca sus características particulares.“⁹⁶

In Bezug auf die Beschreibung der eigenen kulturellen Beschaffenheit ist ‚Hybridität‘ spätestens seit Nestor García Canclini *Culturas híbridas* ein zentraler Standpunkt innerhalb der Latin American Cultural Studies.⁹⁷ Dieses Konzept ist insofern von Bedeutung, da es eine neue Perspektive einbringt hinsichtlich der Überlegungen zu interkulturellem Theater in Lateinamerika, und wird deswegen im Folgenden genauer dargelegt.

Unter all den Begriffen, die innerhalb der Cultural Studies Verwendung finden, entschied sich García Canclini für jenen der ‚Hybridität‘

„[...] because it includes diverse intercultural mixtures - not only racial ones to which *mestizaje* tends to be limited - and because it permits the inclusion of the

⁹⁶ Calderón, Fernando, „Modernización y ética de la otredad. Comportamientos colectivos y modernización en América Latina.“, In: *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 57, Nr. 3, 1995, S. 3

Übers. d. Verf.: „Die lateinamerikanischen Gesellschaften sind geschichtlich und kulturell gesehen vielseitig - Ihre Vielseitigkeit - wie Carlos Fuentes dies vermehrt betont - geht aus einem soziokulturellen Ursprung hervor, der sich aus indigenen, afrikanischen und europäischen Elementen zusammensetzt, und mit der Zeit bzw. in unterschiedlichen geschichtlichen Zyklen ein komplexes kulturelles Netz entstehen ließ, dass sich in einer Vielfalt an Lebenswelten ausdrückt. Diese konstituierten sich, konfliktgeladen oder integrativ, primär in Relation zu okzidentalischen Kulturen, aber auch zu afrikanischen und orientalischen. In genau diesem interkulturellen Spiel wurzelt die Spezifität der lateinamerikanischen Kultur, die in hohem Maße die nationale Politik durchdringt, aber auch die speziellen Charakteristika ebenjener ausmacht.“

⁹⁷ Das Konzept der Hybridität von García Canclini ist ein zentrales innerhalb der Latin American Cultural studies, aber bei weitem nicht das einzige. Neben Canclini bestehen Konzepte der ‚Heterogenidad‘, *totalidad contradictoria* von Cornejo Polar, oder jenes der ‚transculturación‘ von Fernando Ortiz bzw. Angel Rama. Mehr dazu bei: Misha Kokotovic ‚hibridez y desigualdad: García Canclini ante el neoliberalismo‘, In: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Nr. 26, 2000.

modern forms of hybridization better than does “syncretism“, a term that almost always refers to religious fusions or traditional symbolic movements.“⁹⁸

In seinem Konzept geht es García Canclini in erster Linie darum, die Widersprüche innerhalb der lateinamerikanischen Kultur festzumachen, die seiner Meinung nach durch (europäische) Modernisierungsprozesse entstanden. Dadurch, dass jene von Europa ausgingen, kam es zu Differenzen: „[...] we did not arrive at *one* modernity but rather at various unequal and combined processes of modernization“⁹⁹. Die Folge dieser Entwicklung ist als komplexe Artikulation von Tradition und Modernität zu verstehen. Lateinamerika ist somit ein Kontinent multipler Entwicklungslogiken. Die Hybridität als Begriff zur Umschreibung dieser Verbindung von Tradition und Moderne soll auf „[...] den Prozess einer transkulturellen Mischung“¹⁰⁰ hinweisen, der sich klar distanziert von der Vorstellung einer in Opposition stehenden Relation beider Begriffe. Um das Phänomen der ‚Hybridität‘ zu beschreiben, nennt García Canclini drei zentrale Prozesse:¹⁰¹

Dabei führt er erstens eine Vermischung symbolischer, kultureller Güter an, bzw. die damit verbundene Abwesenheit eines kulturellen Regulationssystems, welches eben jene Güter in einer kulturell spezifischen Hierarchie anordnet.

Des Weiteren kommt es zu einer Deterritorialisierung: Kulturen verlieren ihre ‚natürliche‘ Beziehung zu bestimmten geografischen oder auch sozialen Räumen. Gleichzeitig besteht aber immer auch eine Reterritorialisierung, in der neue und alte symbolische Produktionen relokalisiert werden.

Zuletzt sieht er eine zunehmende Unreinheit, im Sinne einer Genre-Vermischung: Genre-grenzen werden nicht (mehr) eingehalten, wodurch auch Grenzen kultureller Distinktion überschritten werden.

Wenn García Canclini von der Moderne spricht, so versteht er diesen Begriff nicht als zeitlich unilineal, genauso wenig wie er den Begriff der Postmoderne als Etappe versteht,

⁹⁸ García Canclini, Néstor, *Hybrid cultures. Strategies for entering and leaving modernity*, Minneapolis [u.a.]: University of Minnesota Press 1995, S. 11

⁹⁹ *ibid.*, S. 103

¹⁰⁰ Hepp, Andreas, „Néstor García Canclini: Hybridisierung, Deterritorialisierung und „cultural citizenship“, In: *Schlüsselwerke der Cultural Studies. Medien - Kultur - Kommunikation*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2009, S. 167

¹⁰¹ Vgl. *ibid.*, S. 165ff

welche an die Moderne zwangsläufig anschließen müsste:

„La posmodernidad es más bien una perspectiva anti-teleológica y anti-essentialista que le sirve para entender la relación compleja entre modernidad y tradición en las culturas híbridas de América Latina.“¹⁰²

García Canclini fordert mit seiner Kulturtheorie vor allem, die bestehende Machtanalytik zu überdenken, welche zu kritischen Analysen herangezogen wird.¹⁰³ Seiner Meinung nach findet ein Perspektivenwechsel statt, welcher sich von der Idee des ‚Zentrums versus Peripherie‘ weg, hin zu einer „[...] bipolaren Konzeption von Macht (Machtnetzwerken, die von dezentrierten wie auch mehrfachdeterminierten Machtverhältnissen ausgehen)“¹⁰⁴ bewegt.

Weiters ist für García Canclini wichtig, dass ‚Hybridität‘ immer als Prozess verstanden werden soll, somit wäre eigentlich von Hybridisierungsprozessen zu sprechen. Infolge dieser Prozesse entsteht nach García Canclini Interkulturalität:

„La hibridación, como proceso de intersecciones y transacciones, es lo que hace posible que la multiculturalidad evite lo que tiene de segregación y se convierta en interculturalidad.“¹⁰⁵

Neben García Canclini gibt es viele weitere Theorien innerhalb des Hybriditäts-Diskurses, unter anderem auch von Alfonso de Toro, welcher die Hybridisierung Lateinamerikas nicht

¹⁰² Misha, Kokotovic, „Hibridez y desigualdad. García Canclini ante el neoliberalismo“, In: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Nr. 52, 2000, S. 292

Übers. d. Verf.: „Vielmehr ist die Postmoderne eine anti-teleologische bzw. anti-essentialistische Perspektive, die dazu dient, die komplexe Relation zwischen Moderne und Tradition innerhalb der hybriden Kulturen Lateinamerikas zu verstehen.“

¹⁰³ Vgl. Hepp, Andreas, „Néstor García Canclini: Hybridisierung, Deterritorialisierung und „cultural citizenship“, S. 169

¹⁰⁴ *ibid.*, S. 169

¹⁰⁵ García Canclini, Néstor, „Entrar y salir de la hibridación“, In: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 25, Nr. 50, 1999, S. 56

Übers. d. Verf.: „Die Hybridisierung, verstanden als Prozess von Schnittstellen und Vergleichen, macht es erst möglich, dass Abgrenzungsphänomene innerhalb der Idee der Multikulturalität überwunden werden und somit Interkulturalität entstehen kann.“

mit dem Einsetzen der Moderne verbindet, sondern mit der Eroberung des Kontinents:

„Mit der Entdeckung und Eroberung wird zwangsläufig ein langer Hybridisierungsprozess ausgelöst, der aufgrund der Fokalisierung der Forschung auf die Vernichtung und Ausrottung der Indianer und ihrer Kulturen, aufgrund moralischer Entrüstung und nicht zuletzt ideologischer Sichtweisen völlig verkannt worden ist. Es gibt essentialistische Positionen aus Lateinamerika und hegemoniale Positionen aus Europa, die nicht fördernd sind. Die einen beklagen die Zerstörung der präkolumbianischen Kulturen als Basis für die Identität Lateinamerikas bei gleichzeitiger Produktion eines Diskurses des ‘Eigenen‘, die anderen meinen, die Europäer hätten nur ihre Normen auf Amerika projiziert bei gleichzeitiger Produktion eines Diskurses der eigenen Überlegenheit. Die einen riskieren, Lateinamerika außerhalb des Kontexts der Geschichte und der aktuellen historischen Debatten zu verorten, die anderen reduzieren Lateinamerika auf ein Experimentierfeld eigener Probleme, also auf einen Kontinent des Epigontums.“¹⁰⁶

Generell gilt, dass sich Hybriditätstheorien auf eine gesteigerte Komplexität der Kulturen beziehen, die sich längst nicht mehr im Sinne von Dichotomien beschreiben lassen, sondern unterschiedliche Modelle und Verfahren in sich kombinieren. Zur Konstitution kultureller Identität werden komplexe Beziehungs- und Repräsentationsgeflechte herangezogen, die sich eines nichtessentialistischen Kulturbegriffs bedienen.¹⁰⁷ In diesem Sinne wird

„[Kultur] demnach als diskursives Konstrukt verstanden, das gelebt und erfahren wird und verschiedenen Wahrnehmungs- und Deutungsweisen ausgesetzt ist. Hybridität wirkt damit gegen die Vorstellung von einem „europäischen Zentrum“ und einer „lateinamerikanischen Peripherie“.“¹⁰⁸

¹⁰⁶ http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/2006_ConquestWritesBack.pdf, 10.12.2012

¹⁰⁷ Vgl. http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/2006_ConquestWritesBack.pdf, 10.12.2012

¹⁰⁸ http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/2006_ConquestWritesBack.pdf, 12.12.2012

Die Idee der ‚Hybridität‘ soll nun vereinfachende, in Dichotomien verankerte Denkstrategien aufbrechen und ein komplexeres Verständnis von Kultur aufbauen. Alfonso de Toro meint in diesem Zusammenhang, dass mithilfe der Debatte um Hybriditätsstrategien auch der traditionelle postkoloniale Diskurs überwunden werden kann, der seiner Meinung nach ebenfalls mit Dichotomien arbeite. Dabei erwartet er sich Folgendes:

„Mit „Hybridität“ wird eine Epistemologie angestrebt, die Trennungen (Fiktion/ Realität, Identität/Alterität, etc.) als Konstruktionen analysiert, ihren Essentialismus hinterfragt und diachrone wie synchrone Vermittlungsformen zwischen ihnen sucht. Eine solche konstruktive Vermittlung wird durch die schriftliche und mediale Inszenierung von Hybriditätsprozessen geleistet. Sie wird verstanden als Repräsentation von Differenzen und Zwischenräumen, die unterschiedliche Wissenssysteme in sich verbinden und deshalb zu anderen Wahrnehmungs- und Wissensproduktionen herausfordern.“¹⁰⁹

In der Untersuchung um interkulturelles Theater in Lateinamerika sollen eben genau diese inszenierten Hybriditätsprozesse festgemacht werden, und jene, in sich verbundenen Wissenssysteme entdeckt und analysiert werden. Somit soll sich die vorliegende Arbeit nicht mit interkulturellen Arbeitsweisen des Theaters auseinandersetzen, wie sie seit spätestens den 1980er Jahren in Europa bekannt sind, und nie frei von Kritik in Bezug auf exotistische oder neokolonialistische Methoden sein können, sondern mit eben jenen interkulturellen Aspekten der lateinamerikanischen Identität, die für jene, durch Hybriditätsstrategien, ein konstitutives Element geworden sind, und, medial bzw. in diesem Zusammenhang speziell am Theater, als ‚Repräsentation von Differenzen und Zwischenräumen‘ inszeniert werden und somit neue Wahrnehmungsweisen und Wissenskonstruktionen schaffen.

¹⁰⁹ http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/2006_ConquestWritesBack.pdf, 12.12.2012

3. Lateinamerikanisches Theater

3.1. Überblick

Lateinamerikanisches Theater zu untersuchen birgt vorweg zwei große Schwierigkeiten:

Erstens wird lateinamerikanisches Theater im globalen Kontext, speziell aber auch im deutschsprachigen Raum kaum wissenschaftlich untersucht, wodurch man vor der Schwierigkeit steht, ausreichende, passende Quellen und Material zu finden.

Immer wieder gibt es Versuche, das lateinamerikanische Theater besser bekannt zu machen durch Theaterfestivals, Fachzeitschriften o.ä., doch gibt es bis heute auffallend wenige Auseinandersetzungen mit diesem Thema.

Weiters fällt auf, dass auch in Arbeiten bzw. Fachbereichen, welche sich mit der Untersuchung des Theaters in Zusammenhang mit Inter-, Multikulturalität, der Darstellung des Fremden, Cross Cultural Studies, etc. beschäftigen, lateinamerikanisches Theater quasi exkludiert wird.¹¹⁰

Zweitens läuft man in der Auseinandersetzung mit Theater aus einem anderen kulturellen Kontext als dem Eigenen, stets Gefahr misszuverstehen. So schreibt Henry Thorau in *Das moderne Theater Lateinamerikas*:

„Theatersemiotiker definieren theatralische Zeichen als „Zeichen von Zeichen“. Die Zeichen des Theaters denotieren die von den primären Systemen hervorgebrachten Zeichen; Voraussetzung für das Gelingen theatralischer Kommunikation ist die Kenntnis der primären (kulturellen) Systeme.“¹¹¹

In diesem Sinne muss bei der Untersuchung des lateinamerikanischen Theaters immer der Aspekt mitbedacht werden, dass man als ‚Außenstehender‘ durch die Brille seiner eigenen Kultur sieht, und unabhängig davon, wie sehr man sich mit der ‚anderen‘ Kultur

¹¹⁰ Vgl. de Toro, Alfonso, *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*, S. 109

¹¹¹ Floeck, Wilfried, *Das moderne Theater Lateinamerikas*, Frankfurt am Main: Vervuert 1993, S. 48

beschäftigt, nie ausschließen kann, etwas misszuverstehen oder gar nicht erst zu erkennen.

3.2. Historischer Verlauf nach Juan Villegas

Was von präkolumbianischem Theater heute überliefert ist, stammt größtenteils aus Erzählungen und Berichten europäischer Autoren und ist somit mit Vorsicht zu genießen. So schreibt Juan Villegas über die Problematik der Geschichtsschreibung:

„El discurso crítico, no consciente de sus propios fundamentos ideológicos ni de su dependencia cultural, ha producido una historia parcial, en la cual se han privilegiado textos estéticamente europeizantes e ideológicamente convenientes a los sectores sociales en el poder. Al mismo tiempo, ha dejado fuera enormes espacios de producción de textos teatrales que han sido casi automáticamente discriminados y marginados.“¹¹²

Um diese Selektion zu erklären stellt Juan Villegas in seinem Buch *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina* verschiedene Kategorien vor, nach denen eine Auswahl der Texte im Laufe der Geschichte vorgenommen sein könnte, unter anderem die Möglichkeit theatrale Phänomene nach europäischen Maßstäben und Kategorien einzuordnen, wie etwa Klassizismus, Naturalismus, Surrealismus, episches Theater, etc.¹¹³ Demzufolge ist es nicht verwunderlich, immer wieder auf Beschreibungen des lateinamerikanischen Theaters zu stoßen, welche meinen, dieses hätte sich seit 1492 stets am europäischen orientiert. Natürlich darf der Einfluss Europas nicht außer Acht gelassen werden, doch ist zu betonen, dass in vielen Überlieferungen meist nur jene

¹¹² Villegas, Juan, *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, Buenos Aires: Ed. Galerna 2005, S. 24

Übers. d. Verf.: „Durch den kritischen Diskurs, der sich weder seiner eigenen ideologischen Fundamente noch seiner kulturellen Gebundenheit bewusst ist, ist eine partielle Geschichtsschreibung entstanden, in der jene Texte privilegiert behandelt wurden, die in ästhetischer Hinsicht europäisiert waren bzw. aus ideologischer Sicht in Einklang standen mit dem sozialen Sektor eben jener, die an der Macht waren. Infolge dessen wurde der Großteil an produzierten theatralen Texten nicht in Betracht gezogen, welche dadurch diskriminiert und marginalisiert wurden.“

¹¹³ Vgl. *ibid.*, S. 29

Theaterformen erwähnt wurden, die dem europäischen Theaterbegriff entsprachen, und somit all jene theatralen Formen, für welche dieser Begriff zu eng war, ausgespart wurden (wobei man eigentlich von Theatertexten sprechen könnte, da Aufführungen und Inszenierungen kaum bis gar keine Beachtung fanden). So schreibt Rosalyn Constantino, vor allem in Bezug auf das 20. Jahrhundert:

„The concepts and acts of early moments in Western performance (Dadaism, Viennese Actionism, and Fluxus, for instance) did inspire some Latin American artists of the 1950s and '60s. Many Latin American performance practices, however, are homegrown, deeply rooted in cultural traditions and theatrical styles not recognized by elite culture but which nevertheless have existed for centuries as modes of expression for the people of the Americas. These include revue theatre, cabaret, street theatre, body art, religious rituals, popular celebrations (often with elaborate public installations), and oral and written literature with a critical, often humorous, edge.“¹¹⁴

In weiterer Folge nennt Juan Villegas vier Systeme zur Periodisierung der theatralen Produktion in Lateinamerika, welche hier kurz vorgestellt werden, um einen ungefähren Überblick zu geben:¹¹⁵

Das erste System beschreibt die indigenen theatralen Praktiken, welche vor der Ankunft der Europäer existierten. Innerhalb diesem werden die verschiedensten Kulturen (Maya, Azteken, Inka,...) mit ihren unterschiedlichsten Theaterformen, von religiösen Zeremonien bis hin zu kleinen Alltagsritualen zusammengefasst.

Das zweite System bezieht sich auf die Zeit des Kolonialismus. Das Theater bekam die Funktion einer Art Legitimation der neu angekommenen Kultur und deren politischer Interessen. Natürlich bestanden weiterhin indigene Theaterformen, die teilweise auch begannen an europäische Formen anzuknüpfen. Neben diesen beiden kam durch die Sklaverei als Folge der Wirtschaftspolitik der Kolonialmächte eine neue Kultur in den lateinamerikanischen Raum. So schreibt auch Villegas: „Coexisten con la hegemonía cultural europeizada, por lo menos, dos grandes sistemas. Uno de origen indígena, y otro,

¹¹⁴ Constantino, Roselyn, „Latin American Performance Studies: Random Acts or Critical Moves?“, In: *Theatre Journal*, Nr. 56, 2004, S. 460f

¹¹⁵ Vgl. Villegas, Juan, *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, S. 32ff

de tradición de ascendencia africana.“¹¹⁶ Produkt dieser drei großen kulturellen Gefüge war ein erster Prozess der Hybridisierung, - durch gegenseitige Aneignung kultureller Codes, unter anderem auch theatraler Praktiken - welcher aus der Kultur Lateinamerikas heute nicht mehr wegzudenken ist.

Das dritte System umfasst die Zeit der Unabhängigkeit der einzelnen Länder Lateinamerikas, beginnend gegen Ende des 18. Jahrhunderts, und deren Etablierungen als Nationalstaaten. Das Theater bekam dabei häufig eine politisch aufklärende Funktion zugunsten der Konstruktion neuer nationaler Identitäten.

Das vierte System benennt Villegas als jenes der Moderne, beginnend mit Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts, die Zeit, in der die Mittelklasse an Bedeutung gewann in Bezug auf kulturellen als auch politischen Einfluss. Infolge dieser Transformation der soziopolitischen Umstände entstand eine größere Diversität innerhalb der kulturellen als auch politischen Produktion. Neben diesen Veränderungen kam in jener Zeit auch der technologische Fortschritt hinzu, welcher ebenfalls Einfluss nahm auf theatrale Praktiken.

Weiters unterteilt ist dieses letzte System in vier Untersysteme (,subsistemas‘):

Ende des 19. Jahrhunderts bis zu den 1920er Jahren stellte sich die Mittelklasse den sozialen Umbrüchen und den damit einhergehenden Problemen. Man gebrauchte dazu theatrale Codes des Realismus und Naturalismus, von Europa aus beeinflusst durch die Tradition Ibsens und den spanischen Realismus. Dies fasst Villegas in seiner ersten Unterkategorie zusammen.

Die zweite Unterkategorie, ca. 1930-1950, war geprägt durch die Stärkung der Mittelklasse in politischer Hinsicht und die zunehmende Beteiligung der Arbeiterklasse.

Die dritte Unterkategorie umfasst die Zeit danach, welche stark beeinflusst durch den kalten Krieg und die beginnende Macht des Proletariats war, und gleichzeitig der Beginn einer verstärkt kollektiven Theaterarbeit war, bei der der Prozess selbst im Mittelpunkt stand. Von Europa aus hatte vor allem Brechts episches Theater großen Einfluss.

¹¹⁶ Villegas, Juan, *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, S. 30f

Übers. d. Verf.: Zusammen mit der kulturell europäisierten Hegemonie koexistieren mindestens zwei große Systeme. Eines mit indigenem Ursprung, und ein weiteres, in der Tradition afrikanischer Ahnen.“

Innerhalb der letzten Periode ändert sich der Fokus des Theaters vom politischen Instrument hin zu kulturellem Artefakt, als Konsequenz der Globalisierung und dem transnationalen Einfluss.

In allen vier Untersystemen ist sowohl eine verstärkte Aneignung bzw. Austausch theatraler Praktiken zwischen hegemonialer Kultur und Randgruppen als auch zunehmende Verwendung theatraler Codes von außerhalb Lateinamerikas zu beobachten.

Zentral für alle vier Untersysteme ist weiters die vermehrt akzeptierte Theaterarbeit von Randgruppen, unter anderem indigener und afrolateinamerikanischer Gruppen oder des Proletariats.

3.3. El teatro postmoderno

Nach diesem kurzen Überblick soll nun genauer auf das Theater der Postmoderne eingegangen werden.

Die spezielle Theatralität der Postmoderne kann nach A. de Toro als Resultat dreier Prinzipien gesehen werden, welche die Basis bilden für das Denken, Fühlen und die Produktion der Postmoderne:¹¹⁷

1. La Memoria: kulturelle Phänomene der Vergangenheit sollen wieder ins Bewusstsein gerufen werden.
2. La Elaboración: durch eine Neu-Kodifizierung, (re-leer, re-escribir, re-codificar) soll vorhandenes Material selektiert und neu geordnet werden.
3. La Perlaboración: hierunter ist das hybride Resultat eines Reintegrationsprozesses zu verstehen, dessen Hauptaugenmerk auf ‚Dem Anderen, dem Fremden‘ liegt (la

¹¹⁷ Vgl. de Toro, Alfonso, *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*, S. 10

deferencia, el/lo orto) - „es el resultado de una operación inter- o transtextual, inter- o transcultural“.^{118 119}

Aus diesen Grundprinzipien, wie sie A. de Toro für das postmoderne Theater Lateinamerikas konstatiert, wird ersichtlich, dass sich die theatrale Produktion im Allgemeinen vermehrt mit der eigenen Geschichte und Identität auseinandersetzt, und diese neu interpretiert. Durch die ‚Perlaboración‘ werden Zwischenräume aufgezeigt und Differenzen thematisiert, wodurch, und dies soll noch genauer beleuchtet werden, unter anderem interkulturelle Aspekte betont werden können.

Neben diesen Grundprinzipien sollen nun einige Charakteristika des postmodernen Theaters Lateinamerikas aufgelistet werden, die auch in weiterer Folge interessant für die Auseinandersetzung mit interkulturellem Theater sind.

3.3.1. Charakteristika des postmodernen Theaters

Aneignung

Fernando de Toro benennt die Aneignung (‚apropiación‘) als ein zentrales Merkmal des postmodernen Theaters. Darunter ist zu verstehen:

„[...] la inscripción de estructuras, temas, personaje, materiales, procedimientos retóricos del pasado en el tejido mismo de un nuevo texto, y empleados

¹¹⁸ de Toro, Alfonso, *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*, S. 10

Übers. d. Verf.: „Dieses ist das Resultat eines inter- bzw. transtextuellen, inter- oder transkulturellen Vorgangs.“

¹¹⁹ Weitere Formen bzw. Unterkategorien der Perlaboración stellt A. de Toro anhand Bogdanov's Hamlet-Inszenierung vor (Shauspielhaus Hamburg 1989), die er in *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual* darstellt, S. 59ff

paródicamente en una doble codificación [...] articulada en pasado/presente.“¹²⁰

In diesem Zusammenhang spricht er von Intertextualität als Resultat dieses Vorgangs der Aneignung, welche mindestens folgende drei Funktionen erfüllt, nämlich eine ästhetische, kritische/reflexive und politische.¹²¹

Spricht Fernando de Toro in Zusammenhang mit ‚Aneignung‘ von der Vergangenheit, die in die Gegenwart eingearbeitet wird, bzw. der Gegenwart angeeignet wird, so kann in diesem Begriff, legt man ihn auf das interkulturelle Theater um, der Unterschied aufgedeckt werden, welcher ‚das westliche interkulturelle Theater der 1980er nach Brook, Schechner und co.‘¹²² von jenem Lateinamerikas des 21. Jahrhunderts trennt: Im Sinne einer Aneignung stand das Fremde, das Andere im Mittelpunkt, das zwar nicht lediglich als solches, als eine exotistische Inszenierung des Fremden, ausgestellt, sondern in den eigenen Kontext eingearbeitet wurde, und in diesem eine Funktion, sei sie rein ästhetischer Natur oder kritisch-reflexiv, erfüllte. Im Gegensatz dazu wird hier, in dieser Untersuchung, interkulturelles Theater im Sinne einer Theatralisierung von kultureller Identität, der Inszenierung von Hybridisierungsprozessen und den daraus entstehenden neuen Wahrnehmungen verstanden.

Intertexto, palimpsesto, rizoma

Bei den folgenden drei Konzepten handelt es sich um Formen der Intertextualität, wie sie Fernando de Toro für das postmoderne Theater Lateinamerikas herausgearbeitet hat.

¹²⁰ de Toro, Fernando, *Intersecciones: Ensayos sobre el teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad*, Madrid [u.a.]: Iberoamericana 1999, S. 158

Übers. d. Verf.: „die Einschreibung von Strukturen, Thematiken, Personen, Materialien, rhetorischen Methoden der Vergangenheit, innerhalb das eigenen Gewebes in einen neuen Text, und in parodistischer Weise eingesetzt mit einer Art doppelten Kodifizierung, welche sich in der Dichotomie Vergangenheit/Gegenwart ausdrückt.“

¹²¹ Vgl. *ibid.*, S. 158f

¹²² Vgl. Regus, Christine, *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, S. 92

Diese werden dabei wie folgt erklärt:

„un intertexto es una inserción que ostenta su texto y no deja dudas sobre su origen y fuente, mientras que el palimpsesto efectúa una transformación radical en el intertexto, alterando su estructura y solamente dejando una huella, un vestigio de su origen y fuente. Finalmente, la intertextualidad rizomática no deja nada detrás, solamente un referente falso que oblitera el texto matriz y, de hecho, ostenta la ausencia de toda fuente o una presencia vacía simulada. En este caso, el intertexto es irreconocible, puesto que el rizoma, según Alfonso de Toro, es „un tipo de organización donde un elemento se encuentra conectado a otro de muy diversa estructura, produciendo una proliferación a-jerárquica, desunida, abierta y siempre en desarrollo“ (1994: 10).“¹²³

Diese Konzepte beschreiben also drei unterschiedliche Formen der Intertextualität, die sich auf die jeweilige Art der Aneignung beziehen, wobei letzteres sich an der Idee des Rhizoms nach Deleuze/Guattari orientiert. Diese ist insofern von besonderer Bedeutung, da Alfonso de Toro an anderer Stelle García Canclinis Konzept der ‚hibridez‘ bzw. ‚Hybridität‘, wie es oben beschrieben ist, mit Deleuze/Guattaris Leitmotiv des Rhizoms gleichsetzt, diese Konzepte als äquivalent bezeichnet.¹²⁴

¹²³ de Toro, Fernando, *Intersecciones: Ensayos sobre el teatro*, S. 160

Übers. d. Verf.: „ein Intertext ist eine Eingliederung, welche ihren originalen Text zur Schau stellt, und keine Zweifel bestehen lässt über ihren Ursprung, während hingegen ein Palimpsest eine radikale, intertextuelle Transformation durchläuft, wodurch sich seine Struktur verändert, und lediglich eine Spur, eine Fährte hinterlässt, die Aufschluss auf seinen Ursprung geben könnte. Im Gegensatz zu diesen beiden, hinterlässt die rhizomatische Intertextualität nicht einmal eine Spur, einzig und allein einen falschen Bezug, der den Ursprungstext auslöschen soll, und tatsächlich die Absenz jedweder ursprünglichen Quelle oder eine simulierte leere Präsenz darbietet. In diesem Fall ist der Intertext nicht wiederzuerkennen, da das Rhizom, so Alfonso de Toro, eine Art der Organisation sei, in dem ein Element in vielseitiger Struktur verbunden ist mit einem anderen, wodurch jene Verbindung zunehmend antihierarchisch, geteilt, offen und stets in Entwicklung ist.“

¹²⁴ Vgl. de Toro, Alfonso, *Postmodernidad y Postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*, Madrid [u.a]: Iberoamericana 1997, S. 27

Postcolonialidad

In einem ehemals fast zur Gänze kolonialisierten Kontinent stellt der Postkolonialismus natürlich eine wichtige Komponente dar. A. de Toro schlägt vor, den Begriff des Postkolonialismus (‚postcolonialismo‘) zu ersetzen durch jenen der Postkolonialität (‚postcolonialidad‘), welchen er als Phänomen eines kulturellen Palimpsests beschreibt,¹²⁵ also als eine Neukodierung fundamentaler kultureller Praktiken.

„La postcolonialidad se entiende dentro de una perspectiva postmoderna como una actitud y un pensamiento deconstruccionista (en el sentido de una reflexión crítico-creativa), intertextual e intercultural, como un pensamiento re-codificador de la historia (que decentra la historia), por un pensamiento heterogéneo o híbrido, subjetivo y de radical particularidad, de radical diversidad y por consecuencia universal.“¹²⁶

Auf die theatrale Praxis bezogen, so A. de Toro geht es dabei um eine Neuschreibung der Geschichte, im Sinne einer erweiterten, antieurozentrischen Perspektive, die Formen der kulturellen Überschneidung zulässt und thematisiert. Hierbei erwähnt A. de Toro erstmals die Begriffe der ‚Altaridad‘ und ‚Diferancia‘, grob gesagt, der kulturellen Andersartigkeit.¹²⁷ Diese Konzepte sollen weiter unten noch genauer beleuchtet werden.

¹²⁵ Vgl. de Toro, Alfonso, *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*, S. 11

¹²⁶ de Toro, Alfonso, *Postmodernidad y Postcolonialidad*, S. 29

Übers. d. Verf.: „Postkolonialität kann aus einer postmodernen Perspektive heraus als eine Einstellung und ein Ideengut verstanden werden, dass dekonstruktionistisch (im Sinne einer kritisch-kreativen Reflexion), intertextuell und interkulturell ist, eine Art des Denkens, das die Geschichte re-kodifiziert (diese dezentriert), im Sinne eines heterogenen oder hybriden Denkens, subjektiv und in einer radikalen Eigenart, einer radikalen Vielfältigkeit, und folglich universell.“

¹²⁷ Vgl. de Toro, Alfonso, *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*, S. 11

Historizität

Fernando de Toro geht davon aus, dass sich in der Postmoderne eine erneute, verstärkte Beschäftigung mit der Geschichte, der Vergangenheit bemerken lässt, die sich auch im Theater konstatiert:

„[...] la postmodernidad reintegra la historia, el pasado, no para presentarlo como hecho dado y concluido, sino para cuestionarlo, para re-pensarlo, para re-interpretarlo.“¹²⁸

Die Relativität der Geschichte ist also als Teil der postmodernen Theatralität Lateinamerikas anzusehen. Als Konsequenz der Historizität bzw. Relativität der Geschichte ist auch eine verstärkte Fraktizität und ‚indecidibilidad‘ zu vermerken.¹²⁹

Repräsentation des Anderen

„Otro aspecto de importancia en la ‚condición postmoderna‘ es el cuestionamiento de la representación del otro y la valorización de la diferencia y la marginalidad, en particular vinculado a la cultura feminista y a las etnias.“¹³⁰

Die Auseinandersetzung mit dem Fremden, dem Anderen (wobei es sich nicht auf ethnische Unterschiede beschränkt - das Fremde kann hier auch die Frau, die Homosexualität o.ä. sein) zieht dabei eine vermehrt dekonstruktivistische Arbeitsweise bzw. Herangehensweise an die Thematik mit sich.

¹²⁸ de Toro, Fernando, *Intersecciones: Ensayos sobre el teatro*, S. 164

Übers. d. Verf.: „Die Postmoderne re-integriert die Geschichte, die Vergangenheit, nicht um sie als gegeben und vollendet darzustellen, sondern vielmehr um sie zu hinterfragen, um sie zu überdenken und neu zu interpretieren.“

¹²⁹ Vgl. *ibid.*, S. 166

¹³⁰ *ibid.*, S. 167

Übers. d. Verf.: „Ein anderer wichtiger Aspekt der Postmoderne ist die Diskussion um die Repräsentation des Anderen und die Wertstellung der Verschiedenheit und Marginalität, speziell in Verbindung mit dem Feminismus und der Ethnologie.“

Neben dem Fremden muss in diesem Zusammenhang aber auch das Eigene, das Ich (el Yo) festgemacht werden: „Así, Yo y el Otro aparecen como marcando la diferencia de los Mismo.“¹³¹ Dies ist mitunter keine leichte Aufgabe, denn gerade in Lateinamerika ist diese eigene Identität schwer zu konstatieren (siehe **2.2. Exkurs: Lateinamerikanische Identitätsentwürfe**).

In den praktischen Beispielen, die noch im Folgenden analysiert werden, handelt es sich um Arbeiten, die sich mit der eigenen Identität, mit ebendieser Problematik der schwer abzugrenzenden Identität auseinandersetzen. Sie gehen dabei auf die eigene kulturelle Herkunft ein, und problematisieren den Gegenstand des Fremden, des Anderen, und versetzen diesen in einen interkulturellen Prozess. Insofern sind die Beispiele nicht als interkulturell anzusehen, weil sie sich einer ihrem kulturellen Kontext völlig ‚fremden‘ Theatertradition annehmen und für sich verwendbar machen, sondern weil sie ihre eigene kulturelle Identität hinterfragen, nach dem Fremden, dem Anderen (el ‚Otro‘) in sich selbst und ihrem Kontext suchen, um überhaupt erst das Eigene, das Ich (el ‚Yo‘) festmachen zu können.

3.4. Interkulturelles Theater

3.4.1. Inter- / Trans- ?

In weiterer Folge möchte ich auf einige Konzepte und Ideen Alfonso de Toros eingehen, in Bezug auf ein Theater in dem Kulturen aufeinandertreffen.

In diesem Zusammenhang schlägt Alfonso de Toro vor, nicht von einem interkulturellen, sondern transkulturellen Theater zu sprechen:

„Unter ‚*Transkulturalität*‘ kann der Rückgriff auf kulturelle Modelle oder Kulturfragmente bzw. -güter verstanden werden, die nicht im eigenen Kontext (Ausgangskultur) und nicht von der eigenen Identität generiert werden, sondern zu einer anderen Kultur, Identität und Sprache gehören und ein heterogenes Feld bilden. Zur Beschreibung dieser Prozesse scheint das Präfix ‚trans‘ -

¹³¹ de Toro, Fernando, *Intersecciones: Ensayos sobre el teatro*, s. 168

Übers. d. Verf.: „D.h., Ich und das Andere erscheinen in ihrer Funktion, die Differenz im Selbst zu markieren.“

aufgrund seines globalen und nomadischen Charakters bzw. der damit verbundenen Aufhebung von Binaritäten - besser geeignet als das in den Theaterwissenschaften seit Beginn der 90er Jahre eingebürgerte Präfix 'inter'. Gerade im Theater ist die Zirkulation kultureller Kodizes derart entgrenzt und rhizomatisch, daß diese kaum mehr dialektisch erfaßt werden können, wie die Diskussion über Hybridität zeigen wird.“¹³²

Weiters schreibt er dazu:

„Das Präfix 'trans' impliziert gerade keine Tätigkeit, die kulturelle Unterschiede verschleiert und diese unter dem Deckmantel der Globalisierung in eine gleichartige und gesichtslose, dem Produktivitäts- und Effektivitätsprinzip unterworfenen Kultur überführt. Durch Globalisierungsprozesse werden Differenz und Alterität gerade herausgefordert [...]. Das Präfix 'trans' meint keine kulturelle Nivellierung bzw. eine rein konsumtive Kultur, sondern bezeichnet einen nichthierarchischen, offenen, nomadischen Dialog, der unterschiedliche Identitäten und Kulturen in eine dynamische Interaktion bringt.“¹³³

Folgt man dieser Argumentation, so wirkt es auf den ersten Blick durchaus sinnvoller, sich an der Idee des transkulturellen Theaters anstelle eines interkulturellen zu orientieren. Alfonso de Toro scheint sich dabei vor allem auf die Beschränktheit des ‚Interkulturellen‘ zu beziehen, welches er in einem bipolaren System verankert, das, und hierbei ist ihm durchaus zuzustimmen, generell überholt, und innerhalb des lateinamerikanischen Diskurses um hybride kulturelle Identität nicht anwendbar wäre. Somit sieht er in einem transkulturellen Ansatz eine Erweiterung auf mehreren Ebenen, welche eine breitere Erfassung von kulturellen Austauschprozessen und anderen ‚Vermischungen‘ ermöglichen würde.

Dennoch denke ich, ist von dem Begriff des ‚Interkulturellen‘ nicht zwangsläufig abzukommen, sofern man sich diesen über die Grenzen eines bipolaren Prozesses hinaus vorstellen kann. Während A. de Toro von einem nomadischen, offenen Dialog innerhalb des transkulturellen Theaters spricht, so liegt der Fokus interkultureller Aspekte doch darauf, was in weiterer Folge aus einer ebensolchen Interaktion entstehen kann. Wie

¹³² <http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/Ueberlegdt.htm>, 20.12.2012

¹³³ <http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/Ueberlegdt.htm>, 20.12.2012

eingangs dargelegt, ist interkulturelles Theater die Konsequenz einer produktiven Rezeption, wobei der Fokus darauf liegt, dass sich etwas ‚Neues‘ entwickeln kann.

Im Zeitalter der Globalisierung ist es verständlich, in einem scheinbar beweglicheren Modell wie der Transkulturalität, eine passendere Begrifflichkeit kultureller Interaktion zu sehen, zumal A. de Toro eben auch den offenen, nomadischen Charakter betont. In Bezug auf das Theater, und jene theatralen Phänomene, die hier untersucht werden, ist dennoch nicht vom Begriff der Interkulturalität abzukommen, da es sich hier, und dies schreibt A. de Toro selbst, um die Rezeption von Elementen aus fremden Kulturen innerhalb des Kontexts der eigenen, um ein neues Theater zu kreieren: „[...] la recepción de elementos de culturas extrañas en la propia, para producir un nuevo teatro.“¹³⁴

3.4.2. Hybridität

„Das Konzept von Hybridität ist eine Identitätslogik jenseits von Fundamentalismus und Essentialismus. Dennoch wird es kontrovers diskutiert; zum einen wegen seiner begriffsgeschichtlichen Dimension - es handelt sich um einen zentralen Terminus der rassistischen Ideologie -, zum anderen, weil es postkoloniale Theoretiker herausfordert, die sich einem Differenzdenken verpflichtet fühlen, bei dem es einen Restbestand an Essenz gibt.“¹³⁵

Generell gilt, dass man bei genauerer Betrachtung jeder Kultur einen hybriden Charakterzug nachweisen kann. Der Glaube an eine kulturelle Reinheit ist vor allem für das europäische Denken, welches sich sehr an Dichotomien orientiert, charakteristisch, und zieht dabei die Angst vor Verunreinigung dieser Reinheit mit sich, die sogar schon als Legitimationsgrund für Kriege diente. Aus heutiger Sicht lässt sich feststellen, dass der Begriff der ‚Hybridität‘ - auch im Alltagsgebrauch - eine zunehmend positivere Konnotation erfahren hat.

¹³⁴ de Toro, Alfonso, *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*, S. 24

¹³⁵ Regus, Christine, *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, S. 85

In Lateinamerika hat der Begriff nicht nur in Bezug auf das Theater, sondern generell in der Kulturtheorie große Bedeutung, wie schon im vorangegangenen Kapitel dargelegt. Dabei soll vermieden werden, im Bezug auf Kulturphänomene in Dichotomien oder ähnlich reduktionistische Denkweisen zu verfallen, wodurch es vermutlich nicht möglich wäre, diese in ihrem gesamten Umfang erschließen zu können.

A. de Toro gibt folgende Gruppen von Hybriditäts-Konzepten und Strategien vor¹³⁶:

- 1) Hybridität als komplexe Verbindung von Kulturen, Religionen und Ethnien
- 2) Hybridität als Einsatz verschiedener Zeichensysteme
- 3) Hybridität als Kategorie von ‚Theatralität‘
- 4) Hybridität als eine Art transversaler Wissenschaft, eine transdisziplinäre Tätigkeit

Dabei erarbeitet er zwei Konzepte, die konstitutiv für Hybridität seien:

Differenz (‚diferancia‘)

„Unter Differenz könnte [...] das *Herangehen an das Andere der Vernunft und Geschichte, eine Logik der ‚Supplementarität‘, der ‚Rückfaltung‘, des Gleitens von kulturellen Größen verstanden werden*, die sich nicht auf kulturelle oder auf ethnische Ursprünge reduzieren lassen. Es handelt sich hierbei um Größen, die sich übergeordneten Strukturen entziehen. Die entstehende Diskursproliferation (*trace*) führt nicht zu einer Konzeption des Anderen als Unterschied/Ausschluss, sondern zu einer Andersheit, zu einem differenzierenden Anderen (*Différance*).“¹³⁷

In diesem Sinne versucht der Begriff der ‚diferancia‘ sich von den gebräuchlichen Alteritätskonzepten, wie sie eingangs beschrieben werden, zu distanzieren, um eben nicht in jene Methode des Ausschlusses zu verfallen, die häufig dazu dient, das Eigene als solches zu festigen.

¹³⁶ Vgl. de Toro, Alfonso, *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*, S. 14

¹³⁷ <http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/Ueberlegdt.htm>, 18.12.2012

Altarität („Altaridad“)

„[...] so kann der Begriff der Altarität [...] als *operationale Kategorie* der Differenz zur Beschreibung konkreter heterogener Begegnungen verstanden werden. Altarität ist zwar eine aus der Philosophie stammende operationale Kategorie, markiert aber das prozeßhafte Aushandeln kultureller Differenzen. Es handelt sich nicht um Aufhebung oder Assimilation [...]. Altarität kann als Archisemem definiert werden. Dabei stellt die Altarität diskursive Strategien der Begegnung und der Andersheit bereit.“¹³⁸

Das Konzept der Altarität betont somit vor allem den stetigen Prozess, wodurch jene ausgehandelten kulturellen Differenzen zu Momentaufnahmen werden, die weder unveränderlich sind, noch definitorisch eingesetzt werden können.

Daraus resultiert nun seine Idee der Hybridität:

„Hybridität schließlich könnte kultursemiotisch als ein Archilexem verstanden werden, das ethnische, soziale und kulturelle Elemente der Andersheit in ein kulturelles und politisches Handeln einbindet, in dem Macht und Institutionen eine zentrale Rolle spielen [...]. Hybridität ist durch Differenz und Altarität konstituiert.“¹³⁹

„Hybridität ist also jene Strategie bzw. jener Prozeß, die/der an den zentralen Schnittstellen oder Rändern einer Kultur stattfindet, wobei unter Rändern nicht unbedingt die „marginados“ zu verstehen sind, sondern die Artikulation neuer kultureller Formationen.“¹⁴⁰

Alfonso de Toro sieht also in ähnlicher Weise wie García Canclini ‚Hybridität‘ als Prozess, als Strategie, die verschiedene Elemente miteinander in Bezug setzt. Dabei wird vor allem die Komplexität der Interaktion betont. In weiterer Folge sieht García Canclini, wie bereits

¹³⁸ <http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/Ueberlegdt.htm>, 18.12.2012

¹³⁹ <http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/Ueberlegdt.htm>, 18.12.2012

¹⁴⁰ <http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/Ueberlegdt.htm>, 18.12.2012

erwähnt (Kapitel: **2.3. Hybridität als Ausgangspunkt**) in diesem Hybridisierungsprozess die Entstehung von Interkulturalität.

Spricht man nun von einer prinzipiell hybriden Kultur, wie es innerhalb der Latin American Cultural Studies vermehrt der Fall ist, so lassen sich interkulturelle Aspekte innerhalb der theatralen Produktion dort festmachen, wo es mithilfe von Hybridisierungsstrategien zu einer Thematisierung, einer Inszenierung von kultureller Identität kommt, und ebenjene Prozesse der Hybridität als solche dargestellt werden.

3.4.3. Idee einer Analyse

„¿Cómo pueden ser conectados los fenómenos de hibridez con aquellos del teatro, si no existe una teoría general de la inter- o transculturalidad? Creemos que esta teoría general no es necesaria y que además es imposible establecerla.“¹⁴¹

Wie es Alfonso de Toro beschreibt, ist es unmöglich eine allzu allgemeine Theorie um interkulturelles Theater zu etablieren, zumal es auch wenig Sinn macht oder Nutzen bringt. Bei einer Analyse sollte man stets vom Einzelfall ausgehen und es vermeiden, allzu allgemeine Aussagen treffen zu wollen, unter keinen Umständen sollte interkulturelles Theater als Genre-Begriff verstanden werden.

In Bezug auf die Analyse von interkulturellen Theaterarbeiten gibt A. de Toro in seinem Buch *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual* dennoch eine Art Anleitung vor, deren wichtigste Aspekte ich hier kurz anführen möchte:¹⁴²

Vor dem Hintergrund eines zuvor klargestellten Begriffes von Hybridität und Interkulturalität, sind zunächst die einzelnen kulturellen Elemente zu beschreiben, die zum

¹⁴¹ de Toro, Alfonso, *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*, S. 126

Übers. d. Verf.: „Wie können nun Phänomene der Hybridität mit ebenjenen des Theaters in Verbindung gesetzt werden, wenn keine allgemeine Theorie der Inter- bzw. Transkulturalität existiert? Wir glauben, dass eine solche allgemeine Theorie nicht nötig, und zudem unmöglich aufzustellen ist.“

¹⁴² Vgl. *ibid.*, S. 127

Einsatz kommen, sowohl jene in Bezug stehend zur eigenen Kultur, als auch außerhalb des eigenen Kulturraumes. Darauf folgend sollte man zeigen wie diese Elemente sich manifestieren, welche Art von Translation (*,translaciones'*) und Transformationen (*,transformaciones'*) stattgefunden haben, und wie sie rekodifiziert wurden.¹⁴³ Dabei ist vor allem auf die Art der Vernetzung (durch unterschiedliche Medien) als auch die Konkretisierung durch die Schauspieler zu achten. Weiters sollte die kulturelle Einschreibung der ‚Hybridität‘ in den einzelnen Elementen und die Relation von Andersartigkeit zwischen den unterschiedlichen kulturellen Kontexten analysiert werden. Als letzten Punkt führt A. de Toro hier noch die Beschreibung und Analyse der Rezeption solcher hybrider Theaterformen an, die nicht vergessen werden darf.

3.4.4. Interkulturelles Theater = Politisches Theater ?

Bei der Auseinandersetzung mit interkulturellem Theater ist stets zu beachten, dass dieses immer in einem politischen Spannungsfeld liegt. Dies kann durchaus beabsichtigt sein, wie es bei lateinamerikanischem Theater im Allgemeinen häufig der Fall ist, Theater als politisches Werkzeug einzusetzen, doch auch wenn keine politischen Intentionen hinter der Auseinandersetzung mit Elementen anderer Kulturen stehen, vielleicht rein ästhetische Komponenten ausschlaggebend waren für die Arbeit im interkulturellen Bereich, so ist spätestens bei der Rezeption mit derartigen Spannungen zu rechnen.

Im Folgenden sollen einige Aspekte, die zu einem politischen Spannungsfeld beitragen bzw. Rahmenbedingungen schaffen, behandelt und unterschiedliche Ansätze und Perspektiven beleuchtet werden.

Kolonialismus

„Der neuzeitliche Kolonialismus der europäischen See- und Handelsmächte, der Ende des 15. Jahrhunderts mit der „Entdeckung der Neuen Welt“ und der Erschließung des Seewegs nach Ostindien einsetzte, ist allein schon wegen seines gewaltigen Ausmaßes von größter Bedeutung für das interkulturelle

¹⁴³ mehr zu ‚transformaciones‘ und ‚translaciones‘ in: de Toro, Alfonso, *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*, S. 115f

Theater: Um 1930 waren etwa 85 Prozent der gesamten Erdoberfläche Kolonien oder Exkolonien der Europäer.“¹⁴⁴

Über Jahrhunderte hinweg wurde Lateinamerika beeinflusst von Kolonialmächten, die ihre kulturellen Praktiken in die ‚Neue Welt‘ mitnahmen und dort verbreiteten. Dabei waren sie von ihrer naturgegebenen Überlegenheit überzeugt, die der Grund sein sollte, die indigenen Völker von den eigenen Traditionen zu überzeugen und sich kaum bis gar nicht für deren Kultur zu interessieren. Diese imperialistische Vorgehensweise stellte über viele Jahrhunderte hinweg ein grundlegendes Merkmal für den interkulturellen Austausch in Lateinamerika dar. Diese Thematik wird auch heutzutage noch häufig behandelt, und ist als historisches Grundcharakteristikum immer mitzubedenken. Auch Robert Schechner sieht den Kolonialismus hier in gewisser Weise als konstitutives Element, was er aber selbst auch sehr kritisch betrachtet, indem er meint: „Das ganze System interkulturellen Austauschs kann der Geschichte nicht entkommen: Es befindet sich in der Nachfolge des Kolonialismus.“¹⁴⁵

Zu diesem Umstand schreibt Christine Regus, die Vielfalt und Unterschiedlichkeit der ehemals kolonisierten Länder durchaus mitbedenkend:

„Dennoch lässt sich festhalten, dass in den kolonisierten Ländern die Konfliktsituation einer tendenziell binären kulturellen Begegnung von indigenen und kolonialen Traditionen sowohl die Themen als auch die Strukturen künstlerischer Produktion prägte und auch die Zeit nach der Unabhängigkeit noch deutlich bestimmte. Dann allerdings mit einer deutlich emanzipativen Stoßrichtung: Es setzte vielerorts eine „Rückbesinnung“ auf präkoloniale Traditionen ein, die man versuchte, in ihrer ursprünglichen Form zu rekonstruieren. Zudem entstand politisch engagiertes Theater, bei dem die Ästhetik Bertholt Brechts eine zentrale Rolle spielte, sowie programmatisch synkretisches Theater, das selbstbewusst Elemente unterschiedlicher Provenienz kombinierte.“¹⁴⁶

¹⁴⁴ Regus, Christine, *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, S. 46

¹⁴⁵ *ibid.*, S. 64

¹⁴⁶ *ibid.*, S. 49f

Funktionen und Intentionen

Die Funktionen interkulturellen Theaters können sehr unterschiedlich sein. Ein, vor allem in den 1980er Jahren angestrebtes Ziel war es, das eigene Theater wieder zu beleben, zu revitalisieren, zu retheatralisieren. Andere wollten im Austausch mit anderen Kulturen eine theatrale Universalsprache entwickeln¹⁴⁷, oder suchten nach Lösungen von ästhetischen Problemen. Neben diesen sind es häufig auch soziopolitische Intentionen, wie etwa die Auseinandersetzung mit präkolumbianischen Traditionen, die zu einer interkulturellen Arbeit führen, oder aber auch soziokulturelle, wie die Hoffnung einer allgemein verbesserten ‚Völkerverständigung‘, welche durch Interkulturalität und speziell mithilfe des Theaters gefördert werden sollte.¹⁴⁸

Wie man sieht, können die Intentionen interkulturellen Theaters sehr vielfältig sein bzw. interkulturelle Elemente innerhalb einer Theaterarbeit die unterschiedlichsten Funktionen annehmen, nie aber ist die interkulturelle Arbeit interesselos. In diesem Zusammenhang behauptet Erika Fischer-Lichte, dass sich trotz unterschiedlichster Funktionen und Intentionen eine Übereinstimmung festmachen lasse, nämlich, dass das Fremde nie ausschließlich um seiner selbst willen dargestellt würde. Indessen ist es

„[...] stets als Prozeß einer kulturellen Transformation zu begreifen, in dem die aus anderen Kulturen übernommenen Bestandteile der eigenen Kultur einverleibt werden, damit sie ihr besonderes Wirkpotential hic et nunc entfalten können. Auch im Gegenwartstheater hat eine Inszenierung, die interkulturelle Tendenzen aufweist, zunächst einmal in der eigenen Kultur eine ganz konkrete, nur auf diese Kultur bezogene Funktion wahrzunehmen...“¹⁴⁹

Postkoloniale Kritik

Hauptvertreter einer Kritik an interkulturellem Theater ist wohl immer noch unbestritten Rustom Bharucha. Durch seine Überlegungen um kulturellen Austausch und vor allem

¹⁴⁷ z.B.: Peter Brook, Vgl. dazu: Regus, Christine, *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, S. 22

¹⁴⁸ Vgl. Regus, Christine, *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, S. 60

¹⁴⁹ *ibid.*, S. 60

durch seine Analyse und starke Kritik an Theaterarbeiten wie Peter Brooks *Mahabharata* oder *Ik*-Inszenierung,¹⁵⁰ kam er zu der Frage einer Ethik der Repräsentation des Anderen. Sein zentraler Kritikpunkt ist, dass es sich bei interkulturellem Theater häufig um eine Art Ausbeutung handle, welche durch ihre neokolonialistischen Züge bestehende Machtkonstellationen und Ungleichheiten verstärke. Er sieht derartigen Arbeitsmethoden nicht als kulturellen Austausch, sondern als erneutes Aufleben kolonialistischer Machtverhältnisse:

„Colonialism, one might say, does not operate through principles of ‚exchange‘. Rather, it appropriates, decontextualizes, and represents the ‚other‘ culture, often with the complicity of its colonized subjects. It legitimates its authority only by asserting its cultural superiority [...] In the best of all political worlds, interculturalism could be viewed as a ‚two-way-street‘, based on a mutual reciprocity of needs. But in actuality, where it is the West that extends its domination to cultural matters, this ‚two-way street‘ could be more accurately described as a ‚dead-end‘.“¹⁵¹

An Bharucha selbst zu kritisieren wäre hier, dass er sich sehr auf eine ‚The West and the Rest‘-Idee zu fixieren scheint, was durchaus verständlich ist, da es sich bei frühen Auseinandersetzungen mit interkulturellem Theater häufig um europäische Arbeiten handelte, die sich auf exotistische Weise auf die Suche nach einer, der eigenen möglichst weit entfernten Kultur zu machen schienen. Nichtsdestotrotz ist festzuhalten, dass interkulturelles Theater weit mehr ist als ‚westlicher‘ Neokolonialismus. Auch wenn seine Kritik durchaus berechtigt ist, so scheint er sich, zur plakativen Wirkung, einen recht eindimensionalen Begriff von interkulturellem Theater gemacht zu haben.

Dekontextualisierung

Im oben genannten Zitat spricht Bharucha auch einen weiteren Kritikpunkt an, das Problem der Dekontextualisierung. Werden Elemente fremder Kulturen in die eigene Kultur übernommen, so fehlt ihnen der ursprüngliche Rahmen, der ihnen womöglich erst den vollständigen Sinngehalt geben würde, wodurch sich ihre Bedeutung stark verändern

¹⁵⁰ Vgl. Regus, Christine, *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts.*, S. 61

¹⁵¹ *ibid.*, S. 64

kann. Andererseits kann es, sowohl seitens der Rezeption als auch in der Theatergruppe, beim Regisseur, etc. grundlegende Verständnisprobleme bzw. Missverständnisse aufgrund von Unwissen geben. So kann zum Beispiel eine Inszenierung mit Elementen aus dem indischen *Kathakali*-Theater für jemandenn, mit dieser Kultur wenig vertrauten, ein rein aus ästhetischer Sicht ‚exotisch‘ anmutendes Schauspiel sein, während nur jene, die Gestik des *Kathakali* kennend, überhaupt erst eine Geschichte erkennen würden.

Ob nun eine Dekontextualisierung einzelner Elemente legitim sei, ist eine offene Streitfrage, wobei Bharucha es eindeutig kritisiert. Die Gegenseite beruft sich bei ihrer Rechtfertigung häufig auf ein rein ästhetisches Interesse, bis hin zum Argument der künstlerischen Freiheit. Dies wird jedoch mittlerweile immer häufiger als illegitim angesehen, da es nicht mehr zeitgemäß sei, innerhalb der postkolonialen Debatte sich mit interkulturellen Themen auseinanderzusetzen, welche stets Identitäts- und machtpolitische Fragen aufwerfen. Insofern

„[...] erscheint es heute als unangemessen, uninformatiert oder ignorant, interkulturelles Theater zu machen, ohne diesen Zusammenhang mitzureflektieren und sich dabei auf die Autonomie der Kunst zu berufen. In diesem Vorwurf steckt implizit die Annahme, die Dekontextualisierung des Kunstsystems aus unserem Sozialgefüge sei angesichts realer Ungerechtigkeiten eskapistisch oder zynisch.“¹⁵²

An dieser Stelle wird nun die Frage nach der künstlerischen Freiheit aufgeworfen, welche immer weiter in den Hintergrund tritt, da in heutiger Zeit zunehmend erwartet wird, dass Künstler politisch, historisch, kulturell aufgeklärt arbeiten. Bei interkulturellem Theater ist dies vor allem wegen folgender Gründen von großer Bedeutung:

Erstens treffen die beiden Gegensätze von Ästhetizismus und Instrumentalisierung von Kunst aufeinander. In Lateinamerika ist dies vielleicht ausgeprägter als im europäischen Raum, da das Theater immer schon häufig als politisches Mittel eingesetzt wurde. Zweitens können hier unterschiedliche Auffassungen von Theater aufeinanderprallen. Während es im Westen unproblematisch erscheint, sich Elemente fremder Kulturen zu bedienen, da der künstlerische Ausdruck im Vordergrund steht, so kann dies woanders

¹⁵² Regus, Christine, *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, S. 66

„[...] als barbarisches Gebaren empfunden werden.“¹⁵³, da außerhalb Europas viele Theaterformen religiös aufgeladen sind, und infolge dessen einem anderen Zweck dienen als der individuell kreativen Ausdrucksweise.

Ein weiteres Problem innerhalb dieser Debatte ist auch die spezielle Wahl der Zeichen, welche ‚fremdverwendet‘ werden dürfen. Sind sie beispielsweise Teil eines religiös bzw. spirituell orientierten Rituals, kann die Verwendung solcher Zeichen eng verbunden sein mit kulturellen Tabus, was zu ernststen Konflikten führen könnte, sollten derartige Konnotationen nicht respektiert werden.

Abschließend kann zu diesen Überlegungen nur gesagt werden, dass es keine allgemein gültigen Regeln gibt für De- und Neukontextualisierungen - in diesem Sinne muss jeder Fall einzeln betrachtet werden. Zudem werden nicht nur im Rahmen interkultureller Kommunikation Zeichen aus ihrem gewohnten Kontext gerissen, wir begegnen diesem Phänomen tagtäglich, dennoch sollte man sich dessen stets bewusst sein, und etwaige, durch Missverständnisse oder Unwissen hervorgerufene Konsequenzen mitbedenken.

Globalisierung

Ein weiterer Kritikpunkt steht in Zusammenhang mit der stetigen Globalisierung unserer Welt. In diesem Zusammenhang wird häufig vor einer allzu starken Vermischung der Kulturen gewarnt, deren Folge eine Homogenisierung aller Kulturen wäre, meist als Form einer, in westlicher Tradition stehenden Einheitskultur. Vor allem im 20. Jahrhundert herrschte die Vorstellung einer sich zunehmend ausbreitenden Mainstream-Kultur, vor der man ursprüngliche, ‚authentische‘ Volkskulturen zu schützen hätte.

Unter dem Stichwort Globalisierung lässt sich auch die These des Kulturimperialismus erwähnen, die immer wieder in Zusammenhang mit Kritik an interkulturellem Theater erwähnt wird. Dabei steht wiederum die bipolare Vorstellung einer Welt im Zentrum, die aus dem Westen und ‚dem Rest‘ besteht. ‚Der Rest‘ hat in diesem Konzept keine Möglichkeit zur Handlung, seine Rolle ist gänzlich passiv, wodurch Verfechter der Kulturimperialismus-Kritik behaupten können, dieser sei dem Westen und dessen

¹⁵³ Regus, Christine, *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, S. 67

Ausbeutung ausgeliefert, welcher jedoch verantwortungsvollerweise diese peripheren Kulturen - selbst sind sie ja nicht fähig sich zu wehren - schützen und bewahren sollte.

Authentizität

Kritik an interkulturellem Theater bzw. an der Darstellung und Vermittlung von fremden Kulturen, wird auch geübt in Bezug auf die Frage nach der Authentizität, wie es eben schon in Zusammenhang mit der Globalisierung angeschnitten wurde. Dabei wird der Begriff in unterschiedlichster Weise verstanden. Im Kontext ethnologischer Studien etwa, welche unterschiedliches kulturelles Weltverständnis zu übersetzen versuchen, wird ‚authentisch‘ in zweierlei Hinsicht gebraucht:

„[...] zum einen die Weltsicht der anderen Kultur nicht zu verfälschen, in der Übertragung also möglichst nahe an den Vorstellungen der Mitglieder der untersuchten Gruppe zu bleiben, zum anderen die Forschungssubjekte nicht „autoritativ“ durch den ethnologischen Autor beherrschen zu lassen.“¹⁵⁴

In dem Buch *Inszenierung von Authentizität* beschreiben Joachim Fieber und Traute Schölling diese hingegen wie folgt:

„[...] „das Authentische“/Authentizität, verstanden als das „radikal Eigene“, als das „innere Selbst/Wesen“, das absolut „Auf-Richtige“, tendenziell als „Inszeniertes/Inszenierung“. Als Inszeniertes entfaltet es sich in der Aktion als ein Sich- oder/und ein Etwas-Anderes-Darstellen (oder auch -Ausstellen).“¹⁵⁵

Authentizität ist also in gewissem Sinne als Reinheit, Unverfälschtheit, Wahrheit zu verstehen. Kulturen sind authentisch dargestellt, wenn sie so vermittelt werden, wie sie ‚wirklich sind‘. ‚Hybridität‘ wird in diesem Zusammenhang oft negativ bewertet, weil die kulturelle Darstellung ‚verunreinigt‘ ist, und somit nicht mehr ursprünglich und authentisch sei.

¹⁵⁴ Fischer-Lichte, Erika, *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen [u.a]: Francke 2007, S. 276

¹⁵⁵ *ibid.*, S. 256

Dieser Kritikpunkt ist jedoch von Grund auf unhaltbar, denn:

„Die Kategorie der Hybridität verdeutlicht, daß die Vorstellung einer „authentischen“, „autonomen“ und „kohärenten“ Kultur nur eine Illusion ist, und daß letztere in Latein- und Nordamerika seit jeher und nun auch in Europa zu Makulatur geworden ist und lediglich zur Verteidigung alter Nationalismen und konservativer Ideologien dient [...].“¹⁵⁶

Trotz der fragwürdigen Haltbarkeit des Begriffes hat sich dieser mittlerweile in viele Bereiche des Alltagslebens eingeschlichen, und hat oft bei Weitem nichts mehr zu tun mit einer ‚wahrhaftigen‘ Darstellung von Kulturen, Traditionen und Ähnlichem. Vor allem in der Tourismusbranche wird Authentizität groß geschrieben, und dient als durchaus effektives Werbemittel. Infolgedessen, so meint auch Regina Bendix: „Once tomato sauce carries the label „authentic“, the designation loses its special significance.“¹⁵⁷

Die Problematik hierbei liegt jedoch nicht unbedingt in der genauen Benennung, oder überhaupt der Auffindung von etwas wahrhaft Authentischem, sondern darin, dass die Idee der Authentizität immer auch ihr Gegenteil mit sich bringt: Nimmt man an, dass etwas authentisch ist, also echt, glaubwürdig, so müsste es auch etwas Falsches, gar Illegitimes, den ‚fake‘ geben. Diese konstruierte Dichotomie lässt sich nicht einfach anwenden, schon gar nicht in einem kulturellen Umfeld, welches vom Prinzip her hybride ist.¹⁵⁸

Der eigentlich interessante Aspekt an Authentizität liegt dabei nicht in der Frage, was diese eigentlich ist, sondern vielmehr, wer sie gebraucht, warum man sie braucht bzw. wie sie eingesetzt wird.¹⁵⁹ Wie A. de Toro zitiert wurde, geht es dabei häufig um die Bildung bzw. Instandhaltung von Identitätsentwürfen, die auf Nationalismen beruhen, und eine nachdrückliche Legitimierung benötigen.

¹⁵⁶ <http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/Ueberlegdt.htm>, 21.12.2012

¹⁵⁷ Bendix, Regina, *In search of authenticity. The formation of folkore studies*, Wisconsin [u.a.]: University of Wisconsin Press 1997, S. 7

¹⁵⁸ Vgl. *ibid.*, S. 9

¹⁵⁹ Vgl. *ibid.*, S. 21

Gerade im europäischen Raum ist die Frage nach Authentizität oft gestellt worden, wodurch die Problematisierung jenes Gegenstandes geradezu typisch für das europäische Denken bzw. Ausdruck „einer Krise des westlichen Denkens.“¹⁶⁰ zu sein scheint.

3.4.5. Fazit

Aus den vorangegangenen Darstellungen des interkulturellen Theaters, der Idee von Hybridität, etc. lässt sich im Hinblick auf die vielerorts bereits bekannten Beispiele interkulturellen Theaters, welche etwa in *Dramatic touch of Difference* oder *The intercultural Performance reader* zusammenfassend sagen:

„Der grundlegende Unterschied zum westlichen interkulturellen Theater der 1980er á la Grotowski, Brook oder Mnouchkine besteht darin, dass nicht das „ursprünglich-authentische“ Andere im Mittelpunkt steht oder der Kontrast zwischen dem Eigenem und dem Fremden - weswegen damals auch die seriösesten Experimente nicht frei von exotistischen Elementen waren -, sondern die Theatralisierung des Problems kultureller Identität, die Beobachtung faktischer Hybridität und irreduzibler Differenz.“¹⁶¹

Im folgenden Teil der Arbeit werden nun Arbeiten vorgestellt und untersucht, an denen ebendieser unterschiedliche Ansatz zu den bekannten Arbeiten aus den 1980/90er Jahren deutlich wird, da eben nicht nur der Ausgangspunkt des eigenen kulturellen Standpunktes ein prinzipiell hybrider ist, sondern auch das kulturelle Verständnis, sich wegbewegend vom Denken in Dichotomien, in einer Idee von Hybridität verankert ist.

¹⁶⁰ Fischer-Lichte, Erika, *Inszenierung von Authentizität*, S. 294

¹⁶¹ Regus, Christine, *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, S. 92

4. Beispiele aus der praktischen Theaterarbeit

Lateinamerikas

„Die Kunst und das Fremde, die sich beide per definitionem eindeutiger Interpretation entziehen, sind eng miteinander verwoben und die Probleme der wissenschaftlichen Beschäftigung mit ihnen ähnlicher, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Differenz, Fremdheit und ästhetische Erfahrung - alle drei Begriffe verweisen auf eine Polyvalenz und ein komplexes Verhältnis zwischen dem (wissenschaftlichen, um Verstehen bemühten, zuschauenden, rezipierenden) Subjekt und dem (ästhetischen, fremden, zu verstehenden, performenden/aufgeführten) Objekt.“¹⁶²

Die untersuchten Beispiele sind insofern ausgewählt, als dass sie speziell auf die Situation und Entwicklung der Kultur in Lateinamerika eingehen, wie sie in den vorherigen Kapiteln beschrieben wurde.

Die jeweiligen Arbeiten gehen dabei auf Aspekte der lateinamerikanischen Kultur ein, welche jener im Lauf der Geschichte ihren bereits diskutierten hybriden Grundcharakter brachte. Ausschlaggebend für die Wahl von Beispielen mit einer derartigen Auseinandersetzung über die eigene kulturelle Identität war dabei Alfonso de Toros Annahme, das lateinamerikanische Theater sei - obgleich im Diskurs um interkulturelles Theater mehr oder weniger ignoriert - ideal geeignet für derartige Untersuchungen, da es seit seinen Anfängen bereits immer schon hybride war: „[...] el teatro latinoamericano constituye un campo privilegiado para semejante estudio, ya que desde sus comienzos ha sido híbrido.“¹⁶³

¹⁶² Regus, Christine, *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, 94

¹⁶³ de Toro, Alfonso, *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*, S. 109

Übers. d. Verf.: „Das lateinamerikanische Theater kann innerhalb dieses Diskurses von einen privilegierten Standpunkt ausgehen, da es seit seinen Anfängen bereits hybride war.“

In den nun vorzustellenden Projekten wurden diese zur kulturellen Hybridität konstitutiven Aspekte herausgenommen, auf ihren kulturellen Ursprung untersucht und in einen interkulturellen Dialog mit gegenwärtigen Traditionen gestellt, wodurch ebenjene unterschiedlichen Traditionen als solche identifiziert werden.

Durch diese Gegenüberstellung wird die eigene Kultur fragmentiert und in ihren Einzelteilen in einem kulturellen Austausch behandelt.

4.1. The Indian, the Black, the European

„Latin America, as Carpentier went on to argue, has been a ‚theatre of the most sensational collision of ethnicities to have ever occurred since the world began: the Indian, the black, the European‘.“¹⁶⁴

Beide Beispiele behandeln eine spezielle, historisch entstandene Eigenart der lateinamerikanischen Kultur. Ersteres setzt sich dabei mit der indigenen Kultur, im speziellen Fall, der indigenen kulturellen Wurzeln Perus auseinander, und stellt diese in Relation mit der ‚cultura popular‘ und den gegenwärtigen Theatertraditionen, wobei sich diese im Falle der Theatergruppe *Yuyachkani* vermehrt westlich bzw. europäisch orientieren.

Die zweite Arbeit geht auf die afrikanischen Einflüsse ein, die durch den Jahrhunderte andauernden Sklavenhandel nach Lateinamerika gekommen sind, und zeigt den dadurch entstandenen kulturellen Austausch mit der lateinamerikanischen Kultur.

Mit der Auswahl dieser Beispiele soll jedoch keineswegs von der Annahme ausgegangen werden, die europäische Komponente könne in gewisser Weise als Ausgangskultur angenommen werden, die indigenen als auch afrikanischen Einflüssen ausgesetzt wäre.

Dies würde dazu führen, eine kulturelle Vormachtstellung Europas sogar in Lateinamerika konstatieren zu wollen. Das soll jedoch keineswegs angestrebt werden, denn somit könnten die theatralen Arbeiten erneut in Hinblick auf neokolonialistischen Kulturimperialismus kritisiert werden. Natürlich haben die oben genannten kulturellen Komponenten im Laufe der Geschichte in unterschiedlicher Weise auf das Bild einer

¹⁶⁴ Hart, Stephen M., *Contemporary Latin American Cultural Studies Reader*, London: Arnold 2003, S. 1

kulturellen Identität Lateinamerikas gewirkt, doch darf der europäische Einfluss, möge er auch dominant erscheinen, nicht als Basis bzw. Ausgangskultur angenommen werden.

4.2. Yuyachkani

„El espacio amerindio estaba formado por una pluralidad de culturas, en las cuales confluían, tanto sincrónica como diacrónicamente, culturas dominantes, culturas marginales y subyugadas. Cada una de estas culturas poseía diferentes teatralidades para distintas funciones. [...] Las teatralidades de las culturas existentes en América antes de la llegada de los europeos tienen su propia historicidad y sus transformaciones específicas. En cada cultura se integraban otras anteriores o coexistentes.“¹⁶⁵

‚Yuyachkani‘ ist ein Begriff aus der Sprache Quechua und bedeutet soviel wie ‚estoy pensando, estoy recordando‘ - ‚ich denke, ich erinnere‘ -, wobei es auch als ‚ich bin deine Gedanken‘ verstanden werden kann. Diese Idee des Gedächtnisses, des Erinnerns als eine Möglichkeit der Reflexion und des inter-/intra-kulturellen Verständnisses bildet das zentrale Konzept der Gruppe *Yuyachkani*.¹⁶⁶ Wichtig ist dabei stets die Relation von Geschichte, Historizität, Subjekt und Objekt. Diana Taylor versucht die Bedeutung des Namens noch genauer festzumachen:

„The term ‘Yuyachkani‘ signals embodied knowledge and memory, and blurs the line between thinking subjects and the subjects of thought. The reciprocity and mutual constructedness that links the ‘I‘ and the ‘you‘ is not a shared or negotiated identity politics - ‘I‘ am not ‘you‘, nor claiming to be you or act for you. ‘I‘

¹⁶⁵ Villegas, Juan, *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, S. 45

Übers. d. Verf.: Der indigene Raum konstituierte sich über eine Pluralität an Kulturen, in denen synchron als auch diachron, dominante, unterworfenen als auch Randkulturen zusammenflossen. Jede einzelne dieser Kulturen besaß eigene Arten von Theatralität für jeweils unterschiedliche Funktionen. Diese Theatralitäten jener Kulturen Amerikas vor der Ankunft der Europäer, besitzen ihre eigene Historizität und spezielle Umsetzungsformen. In jeder Kultur wurden Elemente anderer, früherer als auch koexistierender Kulturen eingebaut.

¹⁶⁶ Vgl. A'ness, Francine, „Resisting Amnesia: Yuyachkani, Performance, and the Postwar Reconstruction of Peru“, In: *Theatre Journal*, Nr. 56, 2004, S. 401

and 'you' are a product of each other's experiences and memories, of historical trauma, of enacted space, of socio-political crisis."¹⁶⁷

Weiters erklärt sie:

„In adopting the Quechua name, the predominantly 'white' Spanish-speaking group signals its cultural engagement with indigenous and mestizo populations and with complex, transcultural (Andean-Spanish) ways of knowing, thinking, remembering. Yuyachkani attempts to make visible a multilingual, multiethnic praxis and epistemology in a country that pits nationality against ethnicity, literacy against orality, the archive against the repertoire of embodied knowledge.“^{168 169}

Die Gruppe *Yuyachkani* hat es sich zur primären Aufgabe gemacht die peruanische Identität zu problematisieren, und einen Weg zu finden zwischen den oft radikal verschiedenen, gewaltsam zusammengebrachten Komponenten zu vermitteln, zu übersetzen, welche in ihrer Gesamtheit die kulturelle Identität Perus ausmachen. Die Intention hinter ihrer Auseinandersetzung mit kultureller Identität liegt dabei nicht, wie es oft bei europäischen interkulturellen Theaterarbeiten im 20. Jahrhundert der Fall war, in einer Ausschmückung, Verbesserung, Retheatralisierung, o.ä. der eigenen Theatertradition:

„Its use of ethnically diverse performance traditions is neither decorative nor citational - that is, Yuyachkani does not incorporate them as add-ons to complement or 'authenticate' its own project.“¹⁷⁰

Der Gruppe geht es vielmehr darum, mit der indigenen Kultur des eigenen Landes in einen interkulturellen Prozess zu treten, nicht um sich diese anzueignen, als eine Art

¹⁶⁷ Uno, Roberta, *The Color of Theater. Race, culture, and the contemporary performance*, London [u.a.]: Continuum 2002, S. 40

¹⁶⁸ *ibid.*, S. 40

¹⁶⁹ mehr zu Diana Taylors Vorstellung von Archiv und Repertoire in: Taylor, Diana, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham, London: Duke University Press 2003

¹⁷⁰ Uno, Roberta, *The Color of Theater*, S. 56

„melting pot for differences“¹⁷¹, oder sie in folkloristischer Weise aufzuarbeiten, sondern um diese zu verstehen und die Relation zur eigenen Identität zu erkennen:

„Yuyachkani bring [the] forgotten world of Peru back into the picture but they do so not to represent or ‘speak on behalf’ of them in a paternalistic way. They include indigenous and rural mestizo myths and performance practices to learn from, celebrate and incorporate into their attempts to understand the complex nature of Peru and the sociopolitical pathologies it has produced.“¹⁷²

In diesem Sinne fordert *Yuyachkani* seine RezipientInnen auf, über Binaritäten und vereinfachende Stereotypen hinauszudenken wie etwa Küste/Berge, Europäisch/Indigen, Spanisch/Quechua, etc., die lange Zeit ein Hindernis waren, im Prozess des Kennenlernens und Verstehens.¹⁷³

In der Thematisierung der indigenen Kultur Perus liegt auch die Philosophie der Gruppe, dass im Erinnern und Sich-Bewusst-Machen der Vergangenheit eine große Macht stecke.¹⁷⁴ In diesem Erinnern lägen die Wurzeln der kulturellen Identität Perus, und durch das Kennen und Verstehen der Vergangenheit, welche immer Einfluss auf die Gegenwart hat, liege die Möglichkeit der Überwindung von traumatischen Erlebnissen und Leerstellen, die die kulturelle Identität fragmentieren:

„As Peru is a complicated multilingual and multiethnic nation, Yuyachkani believes that intercultural performance can help bridge some of the gaps that have kept the country and its various populations geographically separate and ideologically estranged.“¹⁷⁵

¹⁷¹A'ness, Francine, „Resisting Amnesia: Yuyachkani, Performance, and the Postwar Reconstruction of Peru“, S. 401

¹⁷² *ibid.*, S. 311

¹⁷³ Vgl. *ibid.*, S. 401

¹⁷⁴ Vgl. *ibid.*, S. 401

¹⁷⁵ *ibid.*, S. 414

4.2.1. Rosa Cuchillo

„Cultural diversity in Peru is not only a question of race, ethnicity, and class but also of radically different worldviews or cosmologies. The indigenous communities of the highlands have their own mythologies and collective structures, their own conceptions of time, and their own systems of value and belief.“¹⁷⁶

Rosa Cuchillo wurde von der Gruppe *Yuyachkani* 2002 erstmals in Peru aufgeführt. Die Figur der Rosa Cuchillo ist eine von drei welche *Yuyachkani* im Zuge der Aufarbeitung des Tötens und Verschwindens von Personen zwischen 1980 und 2000 in Peru, entwickelten.¹⁷⁷

Rosa Cuchillo, dargestellt von Ana Correa, basiert teilweise auf dem gleichnamigen Roman von Oscar Lucio, *Rosa Cuchillo*, dessen Protagonistin unermüdlich nach ihrem verschwundenen Sohn sucht, dies sogar noch nach ihrem Tod. Dabei führt ihre Suche sie in die drei sich überschneidenden Welten der Andenmythologie: *Kay Pacha* (unsere Welt), *Uqhu Pacha* (die Welt darunter), und *Hanaq Pacha* (die Welt darüber). Zudem wurde die szenische Darstellung beeinflusst von der realen Geschichte Angélica Mendozas, einer Menschenrechtsaktivistin, die sich für indigene Gemeinden einsetzte und über 20 Jahre nach ihrem verschwundenen Sohn suchte. Durch ihre Suche wurde sie zur Fürsprecherin aller im Zuge des Bürgerkrieges Ende des 20. Jahrhunderts verschwundenen Personen.¹⁷⁸

Inszenierung

„La acción escénica Rosa Cuchillo está compuesta para mercados andinos. La hago sobre una mesa de un metro y medio por un metro y medio. Voy temprano a las siete de la mañana al mercado y me hago en la parte de afuera

¹⁷⁶ A'ness, Francine, „Resisting Amnesia: Yuyachkani, Performance, and the Postwar Reconstruction of Peru“, S. 399

¹⁷⁷ Vgl. Diéguez, Ileana, „Prácticas escénicas y políticas en Latinoamérica: Escenarios liminales peruanos“, In: *Latin American Theatre Review*, Nr. 41, 2008, S. 33

¹⁷⁸ Vgl. A'ness, Francine, „Resisting Amnesia: Yuyachkani, Performance, and the Postwar Reconstruction of Peru“, S. 407f

donde están los puestos ambulantes, los cuales tienen la misma dimensión. Pongo mi mesa y siempre me preguntan: ¿qué vas a vender? A las 11 de la mañana entro ya con mi personaje que es una campesina, un alma viva, un fantasma. Es una acción escénica que dura 20 minutos porque es el tiempo en que puedo mantener la atención de las personas que van al mercado a tratar de vender sus productos o a “armar” como puedan la comida para ese día.”¹⁷⁹

Rosa Cuchillo wurde an verschiedenen Orten, auf unterschiedlichen Märkten und Plätzen aufgeführt. Bevor sie an ihren Tisch gelangt, auf dem sich der weitere Teil der Inszenierung abspielt, wandert Rosa durch den Markt, interagiert zeitweise mit den anwesenden Personen, wobei ihre Bewegungen sehr stilisiert wirken. Schließlich gelangt sie zu ihrem Tisch, auf den sie sich stellt. Im Laufe der Suche nach ihrem Sohn durchquert sie die drei mythologischen Welten, wie sie eingangs erwähnt wurden, und endet in einer Art zeremonieller Reinigung bevor sie sich verabschiedet von den Zusehern, und zu einem neuen Ort aufbricht.

Es soll hier vor allem auf zwei Aspekte eingegangen werden, die bei *Rosa Cuchillo* besonders von Bedeutung sind in Bezug auf die Interkulturalität jener Inszenierung. Einerseits geht es dabei um inhaltliche Zusammenhänge, die Verwindung von Mythologie und faktischen Gegebenheiten, von Vergangenheit und Gegenwart, andererseits um die spezielle Umsetzung, bzw. Aufführungssituation und die damit verbundene Wirkung. Dabei soll in erster Linie die Inszenierung als Gesamtheit erfasst werden, anstelle von detailgenauer Beschreibungen. So spannend eine Analyse sämtlicher semiotischer Elemente sein könnte, würde es jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Somit soll es die vorrangige Intention sein, sich an dieser Stelle nicht in Details zu verlieren, sondern einen allgemeiner gefassten Überblick zu geben.

¹⁷⁹ <http://www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa2.1/Site%20Folder/Resources/rosacuchilloanacorrea.pdf>, 2.1.2013

Übers. d. Verf.: Die Inszenierung von Rosa Cuchillo ist für Marktplätze in den Anden ausgelegt. Ich stehe auf einen Tisch, der etwa 1,50m x 1,50m groß ist. Schon früh, etwa um 7:00 Uhr komme ich zum Marktplatz und platziere mich im offenen Teil des Marktes, wo Wanderstände sind, die etwa die gleiche Größe haben wie mein Tisch. Dort stelle ich meinen Tisch auf, und immer fragen sie mich: Was verkaufst du? Später um 11:00 Uhr vormittags betrete ich den Markt als meine Figur, eine Bäuerin, eine lebendige Seele, ein Geist. Die Inszenierung dauert etwa 20 Minuten; solange kann ich etwa die Aufmerksamkeit jener Personen bekommen, die auf den Markt gekommen sind, um ihre Produkte zu verkaufen oder ihr Essen für den jeweiligen Tag zu beschaffen.

Aufführungssituation

Ein wichtiger Punkt in der Arbeit der Gruppe ist die Aufführungssituation. Wie eingangs beschrieben, ist *Rosa Cuchillo* darauf ausgerichtet, an öffentlichen Plätzen, Märkten o.ä. aufgeführt zu werden, wobei die Zuseher oft nicht sofort erkennen, dass es sich dabei um eine Theateraufführung handelt, was aus Ana Correas Zitat (S. 78) ersichtlich wird, indem sie erzählt, dass sie auf den Märkten oft gefragt wurde, was sie denn verkaufen würde.

Rosa Cuchillo ist eine Inszenierung, die sich an der Andenmythologie orientiert, aber auch in ebenjener Region jenen Menschen dargeboten wird, die diese Mythologie in ihrem sozialen, kollektiven Gedächtnis verankert haben. D.h. die ‚fremden‘ Elemente werden nicht völlig dekontextualisiert und einem Publikum dargeboten, das mit dieser Tradition wenig bis gar keine Verbindung hat. Vielmehr ist es das Ziel der Gruppe bzw. Ana Correas, mit Inszenierungen wie *Rosa Cuchillo* das soziokulturelle Verständnis der eigenen Bevölkerung zu erweitern, und die mannigfaltigen Möglichkeiten einer Ausformung der eigenen kulturellen Identität innerhalb Perus aufzeigen:

„[...] unlike groups that appropriate the performance practices of others, Yuyachkani's work does not separate the performances from their original audiences but, rather, tries to expand the audiences. The productions are not about 'them' - the indigenous and mestizo 'others' - but about all the different communities that share a territorial space defined by pre-Conquest groups, colonialism, and nationalism. Yuyachkani attempts to make their urban audiences culturally competent to recognize the multiple ways of being 'Peruvian'.“¹⁸⁰

Machtkonstellation

„Durch Definition und Ausschluss des Anderen wird ein Selbst entwickelt, das als Norm und Subjekt gilt. Diejenigen, die damit in die Sphäre des Anderen geraten, werden als Gegensätze zur Norm konzipiert, als (wissenschaftliche) Objekte definiert und abgewertet.“¹⁸¹

¹⁸⁰ Uno, Roberta, *The Color of Theater*, S. 56

¹⁸¹ Regus, Christine, *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, S. 101

Durch die Minderung der Dichotomie von Fremdem und Eigenem, welche durch die spezielle Aufführungssituation herbeigeführt wird, wird auch jene scharfe Abgrenzung zum ‚Anderen‘ vermieden, ebenso die Konzeption einer Norm und dessen Gegensatz. Somit ist es möglich, die verschiedenen kulturellen Elemente auf nicht-hierarchische Weise zu verknüpfen, die andischen Traditionen werden nicht als völlig Fremdes dargestellt und eingesetzt, sondern auf gleiche Weise als Teil der peruanischen Identität verstanden, wodurch auch der Gegensatz von dominanter und minoritärer Kultur aufgehoben und die rhizomatische Beschaffenheit der kulturellen Identität betont wird. Die Aufführung sollte dabei als kreativer Prozess dienen, in dem die Polarität des Fremden/ Eigenen oszilliert, wodurch die Zuseher die Möglichkeit haben, das Gesehene zu vervollständigen und somit ihre eigene Identität zu kreieren:

„Entrar en este dialogo teatral con el pueblo significó reflexionar y valorar la historia a través de un proceso de teatralidad creativa. La intención fue romper la barrera entre el público y el espectáculo para abrir un espacio en que el espectador crea y completa lo mostrado con su propia identidad.“¹⁸²

Mythologie/Historizität

„A present without memory condemns us to a poor future. To believe that today owes nothing to yesterday allows us to think that we have no responsibility to tomorrow. On the contrary, memory and imagination complement each other since they allow us to represent what has already passed and what one day might occur.“¹⁸³ - Miguel Rubio, Regisseur der Gruppe *Yuyachkani*

Die Auseinandersetzung mit alten Mythen der indigenen Völker Perus kann als ein Akt der ‚Perlaboración‘ nach Alfonso de Toro verstanden werden, da hier die Vergangenheit

¹⁸² <http://agenciaperu.com/cultural/tablas/especial/yuyachkani.htm>, 3.1.2013

Übers. d. Verf.: Mit den Menschen in diesen theatralen Dialog zu treten, bedeutete die Geschichte in Hinblick auf einen kreativen, theatralen Prozess zu reflexieren und zu werten. Die Intention war es, die Barriere zwischen dem Publikum und der Aufführung aufzubrechen, um einen Raum zu öffnen, in dem der Rezipient das Gesehene mit seiner eigenen Identität ins Leben rufen und vervollständigen kann.

¹⁸³ A’ness, Francine, „Resisting Amnesia: Yuyachkani, Performance, and the Postwar Reconstruction of Peru“, S. 395

der Gegenwart anwendbar gemacht wird, im Speziellen anhand von kulturellen Elementen, wodurch es sich um einen Reintegrationsprozess im kulturellen Bereich handelt, was als Resultat eines interkulturellen Vorgangs verstanden werden kann.

Im Vordergrund steht für die Gruppe *Yuyachkani* dabei, wie das Zitat Miguel Rubios zeigt, die Verbindung bzw. der Einfluss der Vergangenheit auf die Gegenwart. Somit werden geschichtliche Ereignisse, die das ganze Land, d.h. die kulturelle Identität Perus geprägt haben, thematisiert und in Verbindung gebracht mit Mythen der indigenen Bevölkerung.

Die persönlichen Geschichten der einzelnen Frauen stehen im Mittelpunkt, stellvertretend dargestellt durch Rosa Cuchillo, die die Erinnerungen der Frauen an historische Ereignisse aus der Zeit des Bürgerkrieges verwindet mit jenem Wissen um die Mythen der eigenen Vorfahren dieser Menschen, wodurch die Trennung Mythos/Geschichte aufgehoben wird, und sich diese Schnittstelle in ihr verkörpert.

4.3. Eugenio Hernández Espinosa

Nach der Untersuchung von *Rosa Cuchillo* und der Gruppe *Yuyachkani* möchte ich hier noch auf ein weiteres Beispiel aus der Theaterpraxis Lateinamerikas eingehen, welches sich mit anderen Aspekten der kulturellen Identität des Kontinents auseinandersetzt. Dabei wird eine Arbeit von Eugenio Hernández Espinosa genauer betrachtet, die sich mit den, durch den Sklavenhandel der vergangenen Jahrhunderte entstandenen Einflüssen afrikanischer Kulturen auseinandersetzt.

4.3.1. lo afrocubano

In den 1920er Jahren begann die Suche nach einer kubanischen Identität als Antwort auf eine steigende Dominanz der USA im Alltag Kubas. Dabei war der Begriff der ‚mestizaje‘ ein zentraler Punkt des Diskurses rund um die Konstruktion einer nationalen Identität, ausgehend von José Martí *Nuestra América* (siehe: **2.2. Exkurs: Identitätsentwürfe**).¹⁸⁴ Einer der wichtigsten Vertreter einer afrokubanischen Identität war Fernando Ortiz. Seine Idee der ‚transculturación‘ kann wie folgt beschrieben werden:

„[...] transculturation denotes the transformative process undergone by a society in the acquisition of foreign cultural material - the loss or displacement of a society's culture due to the acquisition or imposition of foreign material, and the fusion of the indigenous and the foreign to create a new, original cultural product.“¹⁸⁵

Ortiz hat diesen Begriff ursprünglich eingeführt, um eine Alternative zum Konzept der Akkulturation zu bieten, welches seiner Meinung nach zu eng gefasst war, da es nur einen von vielen Aspekten innerhalb der komplexen Dynamik von Cross-Cultural-Phänomenen hervorhebt.¹⁸⁶ Seine Idee der ‚transculturación‘ ist demnach weitergefasst, um die

¹⁸⁴ Vgl. Arnedo, Miguel, „Afrocubanista poetry and afro-cuban performance“, In: *The Modern Language Review*, Nr. 96 2001, S. 990f

¹⁸⁵ Taylor, Diana, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham, London: Duke University Press 2003, S. 94

¹⁸⁶ Vgl. Guzmán, María Constanza, „Thinking translation as Cultural Contact. The Conceptual Potential of „Transculturación“, In: *Revista Latinoamericana de Traducción*, Nr. 1, S. 32

unzähligen Variationsmöglichkeiten und die Komplexität kultureller Veränderungen fassen zu können, ohne die es seiner Meinung nach unmöglich wäre, die Entwicklung und Beschaffenheit der Gesellschaft Kubas zu verstehen.¹⁸⁷ (Zu Fernando Ortiz siehe auch: **Gabriele C. Pfeiffer: Das transkulturelle Modell**) Fernando Ortiz war es auch, der in seiner Schrift *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba* vom Theater verlangte, alte Muster aufzubrechen, um ein neues Bild des Afro-kubanischen auf die Bühne zu bringen: „[...] algo más que el negrito estereotipado del escenario y la pantalla, siempre en su papel inferior, satírico y risible y casi siempre ‘sinvergüenzón’.“¹⁸⁸

In den letzten Jahren scheint eine vermehrte Auseinandersetzung mit afrokubanischen Religionen und kulturellen Ausdrucksformen stattzufinden. Auch auf dem Theater wird dabei die Bedeutung von ‚Cubanidad‘ hinterfragt und die Art und Weise wie kulturelle Praktiken und Glaube mit afrikanischen Wurzeln mit der nationalen Kultur zusammenhängen, analysiert.¹⁸⁹

“Se impone, pues, un estudio analítico con relación a nuestra cubanía. He tenido el privilegio de cruzar el puente entre el siglo XX y el XXI, lo cual me ha permitido pensar que es un proceso viviente, dinámico y en constante ebullición”.¹⁹⁰ - Eugenio Hernández Espinosa

¹⁸⁷ Vgl. http://www.fundacionfernandoortiz.cult.cu/downloads/ortizDel_fenomeno_social_de_la_transculturacion.pdf , 5.1.2013

¹⁸⁸ Ortiz, Fernando, *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, Madrid: Editorial Música Mundana Maqueda 1998, S. 227

Übers. d. Verf.: „...mehr als den stereotypisierten Schwarzen, wie man ihn von Bühne und Leinwand kennt; in seiner untergeordneten Rolle, satirisch, lächerlich und so gut wie immer jemand ohne Schamgefühl.“

¹⁸⁹ Vgl. De la Fuente, Alejandro, „La Cultura afrocubana: investigaciones recientes“, In: *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Nr 62, 2007, S. 265

¹⁹⁰ <http://www.trabajadores.cu/news/20121014/2512503-moforibale-el-amor-que-hace-eternos-los-hombres> 5.1.2013

Übers. d. Verf.: Im Bezug auf die Relation unserer ‚Cubanía‘ drängt sich Bedürfnis nach einer analytischen Studie auf. Ich hatte das Privileg, die Schnittstelle zwischen dem 20. und 21. Jahrhunderts zu erleben, welche mir erlaubte jene als einen lebendigen, dynamischen Prozess zu verstehen, der sich fortlaufend in Wallungen produziert.

4.3.2. Der Autor

Eugenio Hernández Espinosa zählt zu den wichtigsten kubanischen Dramatikern der Gegenwart. In seinen Arbeiten entwirft er ein Theater, das die ethnische Pluralität der Gesellschaft Kubas widerspiegelt, wobei sein zentrales Interesse dem Ineinanderfließen von spanischen und afrikanischen Elementen gilt.¹⁹¹

Seine Texte stellen die Volkskultur in den Vordergrund und vermitteln eine Perspektive, die Vorurteile und Stereotypisierungen vermeidet, wobei er eine neue Narrativität erschafft, mithilfe von Symbolen und Gottheiten, die ihren Ursprung in der Mythologie Yoruba haben.^{192 193}

„Desde diversos ángulos el autor enfrenta en su obra literaria el universo caribeño, devela conflictos que denotan la identidad del hombre y su relación con la religión de origen, en este caso yoruba, traída por los esclavos desde África durante los siglos XVI-XIX (hasta 1873).“¹⁹⁴

Hernández Espinos sieht sich dabei selbst zwischen zwei Weltansichten oszillieren, wobei er stets versucht Gemeinsamkeiten bzw. Ähnlichkeiten zu finden:

„I always harbored the struggle of two worlds that were very violent from the cultural point of view: Santería and Christianity. I could combine the two practices as I found answers in some patakíes that were similar to certain biblical evocations. Culture is so embracing that these things unite and repeat themselves little by little in different spheres. The division between one world

¹⁹¹ Vgl. http://old.cubahora.cu/index.php?tpl=buscar/ver-not_buscar.tpl.html&newsid_obj_id=1018469, 5.1.2013

¹⁹² Vgl. <http://www.encaribe.org/Article/eugenio-hernandez-espinosa>, 6.1.2013

¹⁹³ mehr zu dieser Mythologie in: Cole, George, „Creencias principales y la estructura religiosa de la santería“, In: *Hispania*, Nr. 90, 2007

¹⁹⁴ Cordones-Cook, Juana-María, *Del palenque a la escena. Antología crítica del teatro afrolatinoamericano*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia 2012, S. 304

Übers. d. Verf.: In seinen Werken stellt der Autor den karibischen Kosmos aus verschiedenen Positionen sich selbst gegenüber; er enthüllt Konflikte, welche auf die Identität des Menschen schließen lassen und auf seine Relation zu seinem ursprünglichen Glauben, in diesem Fall der Yoruba, welche von den Sklaven aus Afrika während des 16. bis zum 19. Jahrhundert mitgebracht wurde (bis 1873).

and the other is not that drastic. Almost all philosophies have points of contact, so it was rather easy for me to enter the world of Santería and see characters like Obá in the Bible. In both places I found stoical women, women who love order and principles, and everything was very easy. But when I become aware of the fact that people are judging me from that dichotomy –which for me is a very organic amalgamation- I take sides with regard to social problems that are really within the bounds of our context and not in the biblical sphere.“¹⁹⁵

4.3.3. Tíbor Galarraga

Tíbor Galarraga ist eine Art Fortsetzung des Stücks *Emelina Cundeamor*, welches Eugenio Hernández Espinosa 1989 schrieb. Bei diesem handelt es sich um einen Monolog Emelinas, der sich um Identitätsproblematiken aufgrund von nicht überwundenen Kolonisierungserfahrungen und Entfremdung dreht.¹⁹⁶

Ihr Ehemann, Benito Galarraga, war nach Europa gegangen, um dort zu arbeiten, wobei er, sobald er dort ankam, sich seiner Andersartigkeit durch seine afrikanischen Wurzeln bewusst wurde. Während Emelina voll Stolz über ihre Herkunft ist, will Benito, „[...] mentalmente colonizado y esclavo de modelos de identidad denigratorios“¹⁹⁷, seine am liebsten vergessen. Er kreiert sich eine neue Identität, mithilfe welcher er so tut ‚als ob‘ er weiß wäre, bzw. ‚als ob‘ er dem Bild der Kolonialmächte entspräche, anstelle der Kolonialisierten. Im Zuge dessen ändert er auch seinen Namen von Bendito zu Tíbor. Doch kann dies nicht gelingen, allein schon da der Blick in den Spiegel ihn immer wieder vom Gegenteil überzeugt. Emelina, die ihre kulturellen Wurzeln immer verteidigt, nennt Tíbor „[...] un negro intrínsicamente transculturado“¹⁹⁸, womit sie ihm vorwirft, seine

¹⁹⁵ <http://www.tempcubanow.cult.cu/pages/print.php?item=9056>, 6.1.2013

¹⁹⁶ Vgl. <http://www.cubarte.cult.cu/periodico/columnas/viaje-a-la-critica/tibor-galarraga-una-invitation-a-mirarnos-por-dentro--/77/11476.html> 8.1.2012

¹⁹⁷ Cordones-Cook, Juanamaría, „Emelina Cundeamor: Entre la máscara y la autenticidad“, In: *telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral*, Nr.: 3, 2006, S. 4

Übers. d. Verf.: „...in seinen Denkweisen kolonialisiert und Sklave von Identitätsmodellen, welche nicht mit ‚dem Schwarzen‘ vereinbar sind.“

¹⁹⁸ *ibid.*, S. 9

Übers. d. Verf.: „... ein, in seinen innersten Wesenszügen transkulturrter Schwarzer.“

Herkunft aufgrund von Minderwertigkeitsgefühlen nicht akzeptieren zu können, und nun zu versuchen, sich an eine andere Kultur, welche er für überlegen hält, anzulehnen, um sich auf diese Weise ‚aufzuwerten‘. Dennoch weiß Emelina, dass Tíbor die afrikanischen Praktiken der Santería¹⁹⁹ niemals aus seinem Alltag verbannen kann.²⁰⁰

„En Benito, Hernández Espinosa ha creado a un afro-descendiente neurótico que, en una dependencia pre-edípica de Europa, sin fe ni en su propio mundo ni en sí mismo, se ha dejado contaminar por la mirada colonizadora que le adjudicara una distorsionada y maltrecha identidad. En su aspiración a ser más que aceptado, adoptado y asimilado por la hegemonía blanca, ha sucumbido al irresistible impulso mimético que, proyectando una imagen separada de su ser genuino, le impide alcanzar una identidad íntegra.“²⁰¹

Die Rolle des Tíbor

Tíbor Galarraga stellt nun also eine Art Weiterführung oder Gegenstück zu *Emelina Cundeamor* dar. Dabei behält Hernández Espinosa die gleiche Form des Monologs bei, in welcher er auch das erste Stück verfasst hat. Der Text enthält argumentative Verbindungen, und entwirft Referenzen zu *Emelina Condeamor*, ohne dabei von jenem ‚abhängig‘ zu sein.

¹⁹⁹ siehe dazu: Cole, George, „Creencias principales y la estructura religiosa de la santería“, In: *Hispania*, Nr. 90, 2007

²⁰⁰ Vgl. Cordones-Cook, Juanamaría, „Emelina Cundeamor: Entre la máscara y la autenticidad“, S. 1 ff

²⁰¹ *ibid.*, S. 10

Übers. d. Verf.: „Mit Benito schuf Hernández Espinosa einen neurotischen afrikanischen Nachfahren, der sich in einer ödipalen Abhängigkeit von Europa, ohne Glaube, weder an seine eigene Welt noch an sich selbst, verunreinigen ließ vom kolonialisierenden Blick, der ihm eine verzerrte und verdrehte Identität zuschreibt. In seinem Bestreben von der hegemonialen weißen Welt akzeptiert, adoptiert und assimiliert zu werden, erlag er dem unwiderstehlichen Impuls nachzuahmen, welcher ihn daran hindert eine wahrhaftige Identität zu erlangen, und ein separiertes Bild seines echten Selbst projiziert.“

Unter Eugenio Hernández Espinosas Regie war es Wilfredo Candebat, welcher Tíbor Galarraga darstellte:

„[E]l actor Wilfredo Candebat dibuja el trazado del personaje, a veces enérgico y seguro, a veces deprimido, dubitativo y vulnerable, apegado de manera sensible a sus objetos, a su maleta que carga lo poco que en verdad posee [...] a su álbum de fotos de la estancia de estudios en Europa, a su camisa verdeolivo, que uno adivina vinculada a epopeyas internacionalistas en tierras africanas, y a pequeñas cosas que representan sus más preciados valores, aprehendidos en el arduo aprendizaje de la vida diaria.“²⁰²

Er durchläuft verschiedene emotionale Stadien und artikuliert dabei unterschiedliche Tonarten, für Vertrautes, für die Gesellschaft, und um sein alltäglichen Probleme auszudrücken, die er dem Publikum mitzuteilen sucht:

„[...] y logra trasmitirnos con organicidad la angustia o la frustración, la suficiencia de sus convicciones y la incomprensión de una mujer que ahora no vemos con tanta claridad, al entender las verdades del otro. Sólo desentona al inicio cierta subrayada afectación en las modulaciones de la voz, quizás impostada hacia lo agudo en demasía, que se corresponde a nivel del texto con algunas tiradas en las que al autor se le va la mano en la carga conceptual del discurso y se resiente la fluidez sintáctica y la dosis de acción que demanda la

²⁰² <http://www.cubarte.cult.cu/periodico/columnas/viaje-a-la-critica/tibor-galarraga-una-invitation-a-mirarnos-por-dentro--/77/11476.html>, 23.01.2013

Übers. d. Verf.: „Der Schauspieler Wilfredo Candebat spielt seine Rolle mal energisch und selbstsicher, mal deprimiert, verletzlich und voller Zweifel, in einer gefühlvollen Art von seinen Objekten angetan, von seinem Koffer, der das wenige in sich trägt, was Tíbor besitzt, sein Fotoalbum aus seiner Studienzeit in Europa, seine olivgrüne Weste, die einen an die Heldentaten der Internationalisten auf afrikanischem Boden erinnern, und einige Kleinigkeiten, die für Tíbor aber seinen wertvollsten Besitz darstellen, da er sie im langwierigen Lernprozess des alltäglichen Lebens erwarb.“

palabra teatral, momentos fácilmente sintetizables sin que se pierdan las esencias del sentido.“²⁰³

Die Rolle des Tíbor scheint dabei weit genauer gezeichnet, komplexer und dauerhafter zu sein als sein weiblicher Vorläufer. Hernández Espinosa versucht dabei Verhältnisse aufzuzeigen, welche als Gründe oder Konsequenzen für rassistische Vorurteile innerhalb der kubanischen Gesellschaft angesehen werden können.

In weiterer Folge werden nun jene Umstände analysiert, die Eugenio Hernández Espinosa in *Tíbor Galarraga* in Bezug auf seine kulturelle Identität zum Ausdruck bringt. Er problematisiert die Rolle des Schwarzen an sich, die Identifikation mit afrikanischen Wurzeln und den Glauben an eine ‚weiße‘ Überlegenheit.

Stereotypisierung

„El primer rasgo que llama la atención es la compleja caracterización de Benito o de Tíbor, quien, desde algunas aristas, no responde a los rasgos con que se ha rotulado con frecuencia al cubano, visto en realidad desde el estereotipo. Prefiere el vodka al ron, y el té al café, aunque cuando abre la botella de Smirnov deje caer al piso el primer trago para destinarlo a Eleggua, no baila rumba ni guagancó ni le gusta el arroz con frijoles negros. Y aquí Eugenio se propone a las claras asumir los riesgos al negar visiones tópicas que en ocasiones se han querido ver como paradigmas esenciales o que al menos, a

²⁰³ <http://www.cubarte.cult.cu/periodico/columnas/viaje-a-la-critica/tibor-galarraga-una-invitation-a-mirarnos-por-dentro--/77/11476.html>, 23.01.2013

Übers. d. Verf.: „Er schafft es uns die Beklommenheit oder Frustration mit Leib und Seele zu fühlen, die Hinlänglichkeit von Überzeugungen und das Unfähigkeit einer Frau, die wir den jenem Moment nicht mit voller Klarheit sehen, die Wahrheiten eines Anderen zu verstehen. Nur zu Beginn merkt man eine bestimmte, betonte Betroffenheit in der Modulation der Stimme, vielleicht durch ein Übermaß an Schroffheit, das mit einigen Auflagen, der konzeptuellen Last des Diskurses, dem Niveau des Textes entspricht, und er leidet unter der syntaktischen Redegewandtheit und dem Maß an Handlung, dass das theatrale Wort verlangt, Momente, die auf einfachste Weise zusammengefasst werden können, ohne dass sie die Essenz des Sinns verlieren.“

un nivel proverbial, legitiman muchas supuestas aproximaciones al problema de la identidad.“²⁰⁴

Mithilfe der Rolle Tíbors spielt Hernández Espinosa mit stereotypisierten Bildern Kubas. Dabei versucht er jene Bilder nicht in ihrer Gesamtheit in ihr Gegenteil zu kehren, wie es vielleicht auf den ersten Blick scheinen mag, sondern verwindet sie mit durchaus ‚typisch‘ kubanischen Elementen. Somit verhindert er, dass Tíbor als ‚kulturell stringent‘ gesehen werden kann, sei es als ‚typisch kubanisch‘ oder dem Kubanischen vollkommen abgewendet, wodurch auf die Komplexität der kulturellen Identität hingewiesen wird, die sich nicht in einer allgemeinen Form an bestimmten Dingen oder Umständen festmachen lässt, sondern stets Faktoren der Irritation oder auch Verwirrung in sich trägt.

Überlegenheit der ‚Weißen‘

Tíbor macht in gleicher Weise ‚die Weißen‘ als auch ‚die Schwarzen‘ verantwortlich für den herrschenden Rassismus, in dem er sich selbst verflochten sieht. Dabei ist seine Rolle das beste Beispiel dafür: durch sein Verlangen ‚weiß‘ zu sein, mit all den dazugehörigen Komponenten und seinen persönlichen Vorstellungen davon, wie es oben bereits beschrieben wurde, ordnet er sich eben jenen rassistischen Machtstrukturen unter, derer er sich eigentlich erwehren sollte. Somit führt er den Rassismus fort und verstärkt ihn sogar in gewisser Weise, da sich dieser durch sein Verhalten erst wahrlich legitimiert und in voller Kraft wirken kann.

²⁰⁴ <http://www.cubarte.cult.cu/periodico/columnas/viaje-a-la-critica/tibor-galarraga-una-invitation-a-mirarnos-por-dentro--/77/11476.html>, 23.01.2013

Übers. d. Verf.: „Das erste, was die Aufmerksamkeit auf sich zieht, ist die komplexe Charakterisierung Benitos bzw. Tíbors, der nach einigen Künstlern, nicht mit jenen Wesenszügen übereinstimmt, die üblicherweise den Kubaner als solchen etikettieren, und in Wahrheit eine reine Stereotypisierung sind.

Er zieht den Wodka dem Rum vor, und den Tee dem Kaffee, obwohl er, sobald er die Flasche Smirnov öffnet, den ersten Schluck auf den Boden platschen lässt, um ihn Elegua zu schenken. Er tanzt weder Rumba noch Guagancó, noch schmeckt ihm Reis mit schwarzen Bohnen. Und genau hier zeigt Eugenio, wie er die Risiken verkraftet, während er die klischeehaften Bilder negiert, die zu mancher Zeit schon als essentielle Paradigmen gesehen wurden, oder zumindest sprichwörtlich, vermeintliche Annäherungen an das Problem der Identität legitimierten.“

Schwarz sein

Relation Objekt/Subjekt

Tíbor stellt zwei Kontrapositionen auf, im Zuge welcher er ‚el negro‘ zu beschreiben versucht. Dabei geht es um die Relation von Objekt und Subjekt, bzw. in weiterer Folge um die Macht oder Möglichkeit zu handeln oder eben nicht.

“El Negro Objeto, tú y los como tú: la propagación endémica de las manifestaciones contrapuestas del orden real de las cosas. Y, según las leyes del desarrollo, el Negro Objeto, por hipertrofiada actividad humana sumisa y contemplativa, apapipia, degenera y al final de esa degeneración sistémica, se colapsa y nada más se proyecta en tiempo y espacio para rumbear, bembetear y hacer reír a los blancos. Porque los Negros Objetos no piensan. En cambio el Negro Sujeto es el desarrollo consubstancial de la materia formativa en constante transformación de su carácter- El Negro Sujeto piensa. Yo, Tíbor Galarraga, pienso. Pero no pienso por pensar. Pienso con exigencia y creatividad, porque no soy un negro unilateral, ni homogeneizado, ni múltiple. Soy un negro indivisible; un negro que sintetiza las leyes de la concepción estética de la naturaleza del arte y de las leyes de su desarrollo.”²⁰⁵

Generell ist in Bezug auf interkulturelles Theater immer mitzubedenken, dass ein besonderes Verhältnis vorherrscht zwischen dem Sehenden und dem Anderen. Dabei wird das sehende Subjekt zum Inhaber der Macht, während das ‚fremde‘ Objekt dem Blick scheinbar hilflos ausgeliefert ist. In Zusammenhang mit der Kolonialgeschichte wäre ‚der

²⁰⁵ <http://www.cubarte.cult.cu/periodico/columnas/viaje-a-la-critica/tibor-galarraga-una-invitation-a-mirarnos-por-dentro--/77/11476.html>, 23.01.2013

Übers. d. Verf.: „Der Schwarze als Objekt, du und die Deinen: Die endemische Ausbreitung der gegenübergestellten Manifestationen. Und, den Regeln der Entwicklung zufolge, degeneriert der Schwarze als Objekt, aufgrund hypertropher Aktivität unterwürfiger und kontemplativer Menschen, und am Ende dieser systematischen Degeneration, bricht er in sich zusammen, und nichts projiziert sich mehr in Zeit und Raum, um den Weißen zum Lachen zu bringen. Weil der Schwarze als Objekt nicht denkt. Im Unterschied dazu ist es eine substantielle Entwicklung der formativen Materie des Schwarzen als Subjekt in seiner konstanten Transformation seines Charakters - der Schwarze als Subjekt denkt. Ich, Tíbor Galarraga, denke. Aber ich denke nicht nur um des Denkens Willen. Ich denke mit Ansprüchen und Kreativität, weil ich kein einseitig gerichteter Schwarzer bin, noch homogenisiert, noch vielfach. Ich bin ein unteilbarer Schwarzer; ein Schwarzer, der die Gesetze der ästhetischen Konzeption der Natur, der Kunst und der Entwicklung in sich vereint.“

Weißer' das sehende Subjekt und ,der Schwarze' oder aber auch das indigene Volk zum Objekt herabgesetzt. Tíbor jedoch erwehrt sich dieser Stigmatisierung und sieht sich selbst als ,El Negro Sujeto'. Dennoch kann er dieser Dichotomie nicht entfliehen, da er auch von einem ,Negro Objeto' spricht, um sich von diesem abgrenzen zu können. Sein Gedanke, anderen Schwarzen überlegen zu sein, kommt nun aus seinem Glauben an die Überlegenheit der Weißen, denen er sich zugehörig fühlt, bzw. fühlen möchte.

Hernández Espinosa zeigt uns hiermit die Schwierigkeit der Konstatierung einer kulturellen Identität in Kuba, die sich vor einem europäischen, weißen ,Ideal' entwickeln soll. Er zeigt das Minderwertigkeitsgefühl eines Mannes, - oder einer Gesellschaft - der etwas zu sein versucht, das er niemals erreichen wird, und somit scheitern muss. In diesem Sinne kritisiert Hernández Espinosa jegliche Hinwendung nach Europa bzw. Orientierung an europäischen Modellen in Bezug auf die Vorstellung der eigenen, lateinamerikanischen Kultur.

„*Tíbor Galarraga*, de Eugenio Hernández Espinosa, desde un lenguaje escénico sencillo y minimal, que se apoya decisivamente en la palabra y en los recursos del actor para transmitirnos ideas y sensaciones, mira al presente e insta a una discusión sin ambages, en el escenario y más allá de él, cuando las luces de apagan, acerca de un tema sensible en la sociedad cubana y no suficientemente pensado, mientras nos invita a mirarnos por dentro.“²⁰⁶

²⁰⁶ <http://www.cubarte.cult.cu/periodico/columnas/viaje-a-la-critica/tibor-galarraga-una-invitation-a-mirarnos-por-dentro--/77/11476.html>, 23.01.2013

Übers. d. Verf.: „Mithilfe einer einfachen szenischen Sprache, die in entscheidenderweise die Worte des Schauspielers unterstützt um seine Ideen und Gefühle zu vermitteln, blickt Tíbor Galarraga von Eugenio Hernández Espinosa auf die Gegenwart drängt zu einer Diskussion ohne Wenn und Aber, über das heikle Thema der kubanischen Gesellschaft, welches noch nie ausreichend überdacht wurde, auf der Bühne als auch außerhalb, wenn die Lichter ausgehen, während es uns doch einlädt uns von unserem Innersten her zu betrachten.“

5. Fazit

Im Rahmen von theatralen Produktionen haben sich schon seit langem KünstlerInnen mit Fragen rund um Kultur und kulturelle Identität beschäftigt, wobei ihre Ziele und Intentionen unterschiedlichster Art und Weise waren und es auch heute noch sind. Bei der Analyse solcher Arbeiten ist es vor allem interessant, wie sich Strukturen, seien sie z.B. gesellschaftlicher oder politischer Natur, aufzeigen oder sogar schaffen lassen. Einige frühe interkulturelle Theaterproduktionen wurden jedoch heftig kritisiert, da man ihnen vorwarf kultur-imperialistische bzw. neokolonialistische Vorgehensweisen anzuwenden. Dadurch würden sie alte, kolonialistische Machtstrukturen wiederbeleben und reproduzieren, da Europa bzw. die westliche Welt als Ausgangspunkt angenommen wurde, von dem aus man sich in exotistischer Weise nach anregenden Theatertraditionen nichtwestlicher Kulturen umsah.

In den hier dargestellten Beispielen aus der Theaterpraxis Lateinamerikas handelt es sich um Arbeiten, die sich mit der eigenen Identität, mit der Problematik einer schwer abzugrenzenden Identität auseinandersetzen. Ausschlaggebend für die Wahl von Beispielen mit einer derartigen Thematik der eigene kulturellen Identität war dabei Alfonso de Toros Annahme, das lateinamerikanische Theater sei - obgleich im allgemeinen Diskurs um interkulturelles Theater mehr oder weniger ignoriert - ideal geeignet für derartige Untersuchungen, da es seit seinen Anfängen bereits immer schon hybrid war.

Anstelle sich völlig ‚Fremdem‘ anzunehmen und für sich verwendbar zu machen, thematisieren die Arbeiten ihre eigene kulturelle Beschaffenheit, die, wie eingangs beschrieben, auf dem Prinzip der Hybridität aufbaut. Somit wird die eigene Kultur fragmentiert, und in ihre einzelnen Bestandteilen zerlegt, die in ihrer Gesamtheit Strategien für Hybriditätsprozesse ausbilden. Die Darstellung solch kultureller Identität und ebenjener Prozesse der Hybridität führt in weiterer Folge zu einer interkulturellen Inszenierung.

In genau dieser Vorgehensweise liegt nun der entscheidende Aspekt, durch den sich diese Arbeiten von den allgemein bekannteren aus den 1980/90er Jahren unterscheiden. Bei letzteren stand, im Sinne einer Aneignung, das Fremde, das Andere im Mittelpunkt, das zwar nicht lediglich als solches, als eine exotistische Inszenierung des Fremden,

ausgestellt, sondern in den eigenen Kontext eingearbeitet wurde, und in diesem eine Funktion, sei sie rein ästhetischer Natur oder kritisch-reflexiv, erfüllte. Im Gegensatz dazu wird in dieser Untersuchung interkulturelles Theater im Sinne einer Theatralisierung kultureller Identität und den daraus resultierenden neuen Wahrnehmungsmöglichkeiten verstanden. Insofern sind die Beispiele nicht als interkulturell anzusehen, weil sie sich etwas ihrem kulturellen Kontext völlig ‚Fremdem‘ annehmen, und zu ‚gebrauchen‘ versuchen, sondern weil sie nach dem ‚Fremden‘, dem ‚Anderen‘ in sich selbst und ihrem Kontext suchen, und dies in Bezug zum ‚Eigenen‘ setzen.

„Es gilt, keine fixierten, statischen, absoluten Gegensätze zwischen Eigenem und Fremdem, zwischen Subjekt und Objekt zu konstruieren, sondern das Prozesshafte [...] zu betonen.“²⁰⁷

Es gibt kein ‚Entweder-Oder‘ in diesen Inszenierungen, da es das Ziel dieser Arbeiten ist, dichotomische Wahrnehmungsstrukturen aufzubrechen, und, jenseits von Aneignung und Enteignung, „zum Ort der Grenzüberschreitung und Entgrenzung“²⁰⁸ zu werden. Somit kann Fremdheit nicht (mehr) als etwas Absolutes angesehen werden, da diese genauso im eigenen Kontext festgemacht werden kann.

²⁰⁷ Regus, Christine, *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, S. 263

²⁰⁸ *ibid.*, S. 276

6. Literaturverzeichnis

Selbstständige Literatur

Artaud, Antonin, *Das Theater und sein Double*, Frankfurt am Main: Fischer 1964

Balme, Christopher (Hg.), *Das Theater der Anderen. Alterität und Theater zwischen Antike und Gegenwart*, Tübingen [u.a.]: Francke 2001

Balme, Christopher, *Theater im postkolonialen Zeitalter. Studien zum Theatersynkretismus im englischsprachigen Raum*, Tübingen: Niemeyer 1995

Bendix, Regina, *In search of authenticity. The formation of folkore studies*, Wisconsin [u.a.]: University of Wisconsin Press 1997

Bharucha, Rustom, *Theatre and the World. Performance and the Politics of Culture*, London [u.a]: Routledge 1993

Berg, Walter Bruno, *Lateinamerika. Literatur - Geschichte - Kultur. Eine Einführung*, Darmstadt: Wiss. Buchges. 1995

Bhabha, Homi K., *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenberg 2000

Bharucha, Rustom, *The politics of cultural practice. Thinking Through Theatre in an Age of Globalization*, London: The Athlone Press 2000

Bonfil Batalla, Guillermo, *Pensar en nuestra cultura. Ensayos*, México: Alianza Ed. 1991

Bredella, Lothar/Christ, Herbert (Hg.), *Zugänge zum Fremden*. Gießen: Verlag der Ferber'schen Universitätsbuchhandlung 1993

Canclini, Arnaldo, *The Fuegian Indians. Their lifes, habits and history*, Buenos Aires: Dunker 2007

Chanady, Amaryll, *Latin American Identity and Constructions of Difference*, Minnesota [u.a.]: University of Minnesota Press 1994

Cordones-Cook, Juana-María, *Del palenque a la escena. Antología crítica del teatro afrolatinoamericano*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia 2012

Dietrich, Wolfgang/Stefanie Reinberg (Hrsg.), *Lateinamerika und Europa. Auf dem Weg zu einem gemeinsamen Bildungs- und Kulturraum?*, Frankfurt am Main: Brandes & Apsel 2004

Drechsel, Paul, *Interkulturalität. Grundprobleme der Kulturbegegnung*, Mainz: Studium generale 1998

Fischer-Lichte, Erika, *Das eigene und das fremde Theater*, Tübingen; Basel: Francke 1999

Fischer-Lichte, Erika, *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen [u.a.]: Francke 2007

Fischer-Lichte, Erika, *The Dramatic Touch of Difference. Theatre, Own and Foreign*, Tübingen: Gunter Narr 1990

Floeck, Wilfried, *Das moderne Theater Lateinamerikas*, Frankfurt am Main: Vervuert 1993

Fuentes, Carlos, *Der vergrabene Spiegel. Die Geschichte der hispanischen Welt*, Hamburg: Hoffmann u. Campe 1992

García Canclini, Néstor, *Hybrid cultures. Strategies for entering and leaving modernity*, Minneapolis [u.a.]: University of Minnesota Press 1995

Giles, Paul, *The Global Remapping of American Literature*, Princeton [u.a.]: University Press 2011

Hart, Stephen M., *Contemporary Latin American Cultural Studies Reader*, London: Arnold 2003

Hepp, Andreas, *Grundlagentexte zur transkulturellen Kommunikation*, Konstanz: UVK 2002

Hepp, Andreas, *Schlüsselwerke der Cultural Studies. Medien - Kultur - Kommunikation*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2009

Hölz, Karl, *Das Fremde, das Eigene, das Andere. Die Inszenierung kultureller und geschlechtlicher Identität in Lateinamerika*, Berlin: Schmidt 1998

Krämer, Sabine, *Lateinamerika schreiben. Zur Darstellung von kultureller Alterität in deutschen und lateinamerikanischen Texten*, Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 2000

Luger, Kurt, *Dialog der Kulturen. Die multikulturelle Gesellschaft und die Medien*, Wien [u.a.]: Österr. Kunst- u. Kulturverlag 1994

Lüsebrink, Hans-Jürgen, *Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*, Stuttgart; Weimar: Metzler 2008

Matzat, Wolfgang, *Lateinamerikanische Identitätsentwürfe. Essayistische Reflexion und narrative Inszenierung*, Tübingen: Narr 1996

Ortiz, Fernando, *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, Madrid: Editorial Música Mundana Maqueda 1998

Pavis, Patrice, *Theatre at the crossroads of culture*, London: Routledge 1992

Pfeiffer, Gabriele C., *Der Mohr im Mor: interkulturelles Theater in Theorie und Praxis*, Frankfurt am Main; Wien [u.a.]: Lang 1999

Regus, Christine, *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik - Politik - Postkolonialismus*, Bielefeld: transcript 2009

Rodó, José Enrique, *Ariel*, Madrid: Espasa Calpe 1991

Ruiz, Carlos-Enrique, „*Cien años de soledad*“ en el espejismo de la nostalgia, Manizales: Eds. Revista Aleph 2007

Said, Edward, *Orientalism*, New York: Vintage Books 1979

Sarto, Ana Del, *The Latin American Cultural Studies Reader*, Durham [u.a]: Duke Univ. Press 2005

Strausfeld, Mechthild, *Materialien zur lateinamerikanischen Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977

Taylor, Diana, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham, London: Duke University Press 2003

Todorova, Marija Nikolaeva, *Die Erfindung des Balkans. Europas bequemes Vorurteil*, Darmstadt: Primus 1999

Todorov, Tzvetan, *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1985

de Toro, Alfonso, *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez - Medialidad - Cuerpo*, Frankfurt am Main [u.a.]: Vervuert 2004

de Toro, Alfonso, *Postmodernidad y Postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*, Madrid [u.a.]: Iberoamericana 1997

de Toro, Fernando, *Intersecciones: Ensayos sobre el teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad*, Madrid [u.a.]: Iberoamericana 1999

Uno, Roberta, *The Color of Theater. Race, culture, and the contemporary performance*, London [u.a.]: Continuum 2002

Villegas, Juan, *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, Buenos Aires: Ed. Galerna 2005

Unselbstständige Literatur

Arnedo, Miguel, „Afrocubanista poetry and afro-cuban performance“, In: *The Modern Language Review*, Nr. 96, 2003

A'ness, Francine, „Resisting Amnesia: Yuyachkani, Performance, and the Postwar Reconstruction of Peru“, In: *Theatre Journal*, Nr. 56, 2004

Calderón, Fernando, „Modernización y ética de la otredad. Comportamientos colectivos y modernización en América Latina.“, In: *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 57, Nr. 3, 1995

Cole, George, „Creencias principales y la estructura religiosa de la santería“, In: *Hispania*, Nr. 90, 2007

Constantino, Roselyn, „Latin American Performance Studies: Random Acts or Critical Moves?“, In: *Theatre Journal*, Nr. 56, 2004

Cordones-Cook, Juanamaría, „Emelina Cundeamor: Entre la máscara y la autenticidad“, In: *telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral*, Nr.: 3, 2006

De la Fuente, Alejandro, „La Cultura afrocubana: investigaciones recientes“, In: *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Nr 62, 2007

Diéguez, Ileana, „Prácticas escénicas y políticas en Latinoamérica: Escenarios liminales peruanos“, In: *Latin American Theatre Review*, Nr. 41, 2008

García Canclini, Néstor, „Entrar y salir de la hibridación“, In: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 25, Nr. 50, 1999

García Canclini, Néstor, „Narrar la multiculturalidad“. In: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 21, Nr. 42, 1995

Giles, Paul, „The Parallel Worlds of José Martí“, In: *Radical History Review*, Vol. 89, 2004

Guzmán, María Constanza, „Thinking translation as Cultural Contact. The Conceptual Potential of “Transculturación“, In: *Revista Latinoamericana de Traducción*, Nr. 1

Hatfield, Charles Dean, „The Limits of “Nuestra América““, In: *Revista Hispánica Moderna*, Vol. 63, 2010

Lopez, Oscar, „Macondismo y otros demonios. “Cien años de soledad“.“, In: *Revista de Estudios Literarios*, Nr.: 38

Mead, Jr. Robert G., „Reseñas. La raza cósmica“, In: *Revista Iberoamericana*, Vol. XLVI, Nr.: 110-111, 1980

Misha, Kokotovic, „Hibridez y desigualdad. García Canclini ante el neoliberalismo“, In: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Nr. 52, 2000

Mohrmann, Ruth, Meyer, Silke, „Von Krautköpfen und Froschfressern. Mit den Augen eines Engländers unterwegs im Europa des 18. Jahrhunderts: Historische Karikaturen und Illustrationen geben unerwartete Einblicke in damalige und heutige Klischees und deren Kontext.“ In: *Forschung*, Band 27, 2002

Sobrevilla, David, „El surgimiento de la idea de Nuestra América en los ensayistas latinoamericanos decimonónicos.“ In: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Vol. 25, 1999

Internetquellen

de Toro, Alfonso, Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar: „*The Conquest writes back*. Überlegungen zu hybrider Repräsentation und Inszenierungen der Andersheit und Altarität im Spiegel der neueren und neuesten Forschung. Chroniken und Diskurse der Eroberung Mexikos und Amerikas.“

http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/2006_ConquestWritesBack.pdf

- Letzter Zugriff: 18.12.2012

de Toro, Alfonso, Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar: „Überlegungen zu einer transdisziplinären, transkulturellen und transtextuellen Theaterwissenschaft im Kontext einer postmodernen und postkolonialen Kulturtheorie der ‘Hybridität‘ und ‘Trans-Medialität‘.“

<http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/Ueberlegdt.htm>

- Letzter Zugriff: 22.12.2012

Correa, Ana, „Sensaciones y reparaciones simbólicas: “Rosa Cuchillo“.“

<http://www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa2.1/Site%20Folder/Resources/rosacuchilloanacorrea.pdf>

- Letzter Zugriff: 10.1.2013

Zwenger, Anna, „Yuyachkani: El concepto.“

<http://agenciaperu.com/cultural/tablas/especial/yuyachkani.htm>

- Letzter Zugriff: 10.1.2013

Ortiz, Fernando, „Del fenómeno social de la „transculturación“ y de su importancia en Cuba.“

http://www.fundacionfernandoortiz.cult.cu/downloads/ortizDel_fenomeno_social_de_la_transculturacion.pdf

- Letzter Zugriff: 10.1.2013

Rivas Rodríguez, Jorge, „¡Morforibale el amor que hace eternos a los hombres!“

<http://www.trabajadores.cu/news/20121014/2512503-moforibale-el-amor-que-hace-eternos-los-hombres>

- Letzter Zugriff: 10.1.2013

Santos Moray, Mercedes, „Coloquio y homenaje y Eugenio Hernández Espinosa.“

http://old.cubahora.cu/index.php?tpl=buscar/ver-not_buscar.tpl.html&newsid_obj_id=1018469

- Letzter Zugriff: 14.1.2013

„Eugenio Hernández Espinosa.“

<http://www.encaribe.org/Article/eugenio-hernandez-espinosa>

- Letzter Zugriff: 15.1.2013

Fernández, Ivette, „Eugenio Hernández Espinosa: I enjoy the solitude of authors.“

<http://www.tempcubanow.cult.cu/pages/print.php?item=9056>

- Letzter Zugriff: 15.1.2013

Martínez Tabares, Vivian, „Viaje a la crítica. Tíbor Galarraga: una invitación a mirarnos por dentro.“

<http://www.cubarte.cult.cu/periodico/columnas/viaje-a-la-critica/tibor-galarraga-una-invitation-a-mirarnos-por-dentro--/77/11476.html>

- Letzter Zugriff: 19.1.2013

Kurzfassung

Interkulturalität ist aus unserer heutigen Gesellschaft nicht mehr wegzudenken, und somit ist es von steigender Bedeutung, sich mit Phänomenen kulturellen Austauschs und dessen vielleicht versteckten Mechanismen auseinanderzusetzen. Im Rahmen von theatralen Produktionen haben sich schon seit langer Zeit KünstlerInnen mit Fragestellungen rund um Kultur und kulturelle Identität beschäftigt, wobei ihre Ziele und Intentionen unterschiedlichster Art und Weise waren und es auch heute noch sind. Bei der Analyse solcher Arbeiten ist es vor allem interessant, wie sich Strukturen, seien sie z.B. gesellschaftlicher oder politischer Natur, aufzeigen oder sogar schaffen lassen. In diesem Sinne wurde an einigen frühen sog. interkulturellen Theaterarbeiten Kritik geübt in Bezug auf Kulturimperialismus, Neokolonialismus und Dekontextualisierung kultureller Artefakte. Man warf diesen vor, nach alten, kolonialistischen Machtstrukturen vorzugehen, da Europa bzw. die westliche Welt als Ausgangspunkt angenommen wurde, von dem aus man sich in exotistischer Weise nach spannenden Elementen nicht-westlicher Kulturen umsah. Versuchte man sich von diesem Standpunkt zu entfernen und jene Strukturen aufzubrechen, indem man auch außerhalb der westlichen Welt interkulturelles Theater registrierte, so wurde dabei dennoch der Raum Lateinamerika erstaunlicherweise völlig außer Acht gelassen. Diese Arbeit zeigt, wie sich gerade dort spannende Ideen und künstlerische Arbeiten entwickelt haben, die dem allgemeinen Diskurs um interkulturelles Theater hinzugefügt werden sollen, um diesen um eine Facette zu erweitern.

Abstract

Interculturalism has become an essential characteristic of our current society and therefore, it is increasingly important to analyse such phenomena of cultural exchange and its hidden mechanisms. Within the field of theatre, for a long time artists have dealt with questions about culture and cultural identity, whereas their intentions and motivation have been of many different kinds. When analysing such artistic works it is especially interesting to see how certain structures of society or power are reflected or even created. Hence some of the early intercultural productions were criticised for their cultural imperialism, neocolonialism and decontextualizing of cultural elements. They were accused of re-establishing old, colonialistic structures of supremacy, because Europe, or rather the Western World was seen as a hegemonic point of origin from where, in an exotic way, they started looking for exciting non-Western cultural elements and traditions.

When trying to dissociate from this kind of thinking and to eliminate these hegemonic structures by noticing intercultural theatre also outside the Western World, Latin America was still completely disregarded. Therefore, the intention of this work is to fill this gap and show how Latin American artists and philosophers have developed fascinating ideas and theatrical productions, in order to add it to the general discourse about intercultural theatre and to widen its perspective.

Lebenslauf

Teresa Millesi

geboren am 17.10.1988 in Villach, Österreich.

Bildung

Seit 2011	Studium ‚Transkulturelle Kommunikation‘ (Deutsch, Englisch, Spanisch)
Seit 2007	Studium ‚Theater-, Film- und Medienwissenschaft‘
1999 - 2007	Gymnasium GWiku 18 Haizingergasse, Schwerpunkt Latein

Sprachkenntnisse

Deutsch (Muttersprache)
Englisch (fließend)
Spanisch (fließend)
Französisch (Grundkenntnisse)

Sonstiges

2012	DKA Cross-Cultural Study Tour, Ghana
2011	Joint Study Auslandssemester in Santiago de Chile
2004/5	AFS Auslandssemester in Perth, Australien