



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Das alternative Theater in Chile von 1976 bis 1985
Diktatur und die Entstehung einer neuen Ästhetik“**

Verfasser

Fabian Jäger B.A.

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 352

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Spanisch

Betreuer:

Mag. Dr. Wolfram Aichinger

Meinem Papa gewidmet.

Inhalt

Einleitung	01
1. 1973 – Der Beginn des kulturellen Stillstands	
1.1 Ökonomie und Gesellschaft	08
1.2 Die künstliche Stille	10
1.3 Das kollektive Gedächtnis	13
1.4 Die ersten Schritte des alternativen Theaters: der Fall <i>EL ALEPH</i>	19
2. Freiraum und Zensur	
2.1 Der Mechanismus der Selbstzensur	23
2.2 Wege zur Kritik	29
2.3 Einige Eigenheiten des Theaters	33
2.4 Einfluss und Idealismus	35
2.5 Das geheime Memorandum	39
3. Tradition, Form und Ästhetik im alternativen Theater	
3.1 Die siebziger Jahre	43
3.1.1 Ökonomie und Gesellschaft	44
3.1.2 Gemeinsam arbeiten: die Creación Colectiva	46
3.1.3 Inhalte und Elemente des epischen Theaters	48
3.1.4 Das Experiment und die Suche nach einer eigenen Sprache	51
3.1.5 Die szenische Metapher	54

3.2 Die achtziger Jahre	
3.2.1 Ökonomie und Gesellschaft	56
3.2.2 Neue Ästhetik - unveränderte Botschaft	58
3.2.3 Eine neue Generation	61
4. <i>Cinema Utopia</i> von Ramón Griffero	65
4.1 Biographisches zu Ramón Griffero	66
4.2 Handlung und Komposition	68
4.3 Figuren und Figurenkonstellation	69
4.4 Bühne und Raum	72
4.5 Die Struktur der Zeit	74
4.6 Conclusio	76
Zusammenfassung	78
Resumen en español	85
Bibliographie	95
Curriculum vitae	103

Einleitung

Das chilenische Theater hatte es nicht leicht in den Jahren von 1976 bis 1985, oder doch? Ab 1973 herrschte eine strenge Diktatur im Land und alle kulturellen Bereiche waren von der Repression und der Zensur betroffen. In dieser Arbeit möchte ich zeigen mit welchen repressiven Prozessen das Theater konfrontiert war und ob es trotz einer vorherrschenden Diktatur möglich war Theater zu machen. Dabei werde ich besonders das alternative Theater (auch *teatro crítico, disidente, contingente* oder *contestario* genannt) in den Mittelpunkt meiner Untersuchungen stellen.

Um die Entwicklung des alternativen Theaters zwischen 1976 und 1985 verstehen zu können muss unser Blick zuerst auf die Jahre ab 1973 gelenkt werden. Das Theater das sich ab 1976 entwickelte war nämlich grundlegend von den kulturpolitischen und sozioökonomischen Veränderungen geprägt, die mit dem gewaltsamen Militärputsch im Jahr 1973 eintrafen. Ich möchte im Verlauf der Arbeit deshalb immer auch auf die wichtigsten ökonomischen und soziopolitischen Ereignisse in Chile aufmerksam machen um herauszufinden, in wie weit diese Ereignisse mit dem alternativen Theater in Verbindung standen. Oft können unerwartete Freiräume entstehen, wenn ein autoritärer Staat von einer ernsthaften Krise (ökonomische Schwierigkeiten, gesellschaftliches Ungleichgewicht, zu hohe Arbeitslosigkeit, etc.) betroffen ist. Andererseits kann eine Krise natürlich auch das Gegenteil bewirken und zu einer noch strikteren Repression der Bevölkerung führen.

Die Repression ist eines der wirkungsvollsten Werkzeuge in einer Diktatur. Diese Form der gewaltsamen Unterdrückung führte dazu, dass es in Chile ab 1973 zu einem kulturellen Stillstand kam. Jeder künstlerische Freiraum wurde von den Machthabern unterbunden, besonders wenn die betroffenen Künstler mit einer oppositionellen politischen Gesinnung in Verbindung gebracht werden konnten. Diese Vorgehensweise sollte helfen, das kollektive Gedächtnis der Bevölkerung zu löschen. Das heißt, alle Elemente welche die Bevölkerung nur annähernd an die Jahre vor der Diktatur erinnern konnten mussten aus dem Alltagsleben verschwinden. Diese Situation wirft die Frage auf, ob auch das Theater von diesen

Restriktionen betroffen war und ob sie Auswirkungen auf theatrale Aktivitäten hatte. Eine Betrachtung der kulturellen Situation und vor allem der theatralen Produktion ab 1973 soll zeigen, wie stark das Kulturleben in Chile von der Repression betroffen war und ob es für das Theater eine Möglichkeit gab sich Freiräume zu schaffen.

Nachdem im ersten Kapitel die kulturelle Situation ab dem Militärputsch 1973 und die ersten Schritte des alternativen Theaters im Mittelpunkt stehen, beschäftigt sich der zweite Teil dieser Arbeit mit der eigentlichen Entstehungszeit des alternativen Theaters ab 1976 sowie den rechtspolitischen Prozessen mit denen es zu kämpfen hatte. Ich habe das Jahr 1976 deshalb als markanten Wendepunkt gewählt, weil in diesem Jahr eine ganze Reihe von Theaterstücken entstanden ist die zu den ersten Werken des alternativen Theaters gezählt werden müssen. Das Stück *Pedro, Juan y Diego* von David Benavente gilt als erstes Stück des alternativen Theaters mit kritischem Inhalt. Mit diesem Stück wurde das Tor zum alternativen Theater geöffnet. Oscar Lepeleys Bezeichnung für dieses Werk zeigt wie wichtig es für die Entstehung des alternativen Theaters war: *obra fundacional del teatro contestario chileno*.¹

Das alternative Theater wird in dieser Arbeit als ein Theater verstanden, das aufgrund der politischen Umstände gezwungen war sich selbst zu organisieren und sich bemühte ohne jegliche Art von Subventionen Theaterstücke auf die Bühne zu bringen. „Alternativ“ auch im Sinne von „Alternative“. Eine Alternative zur vorherrschenden Realität die durch die absolutistische Regierung geprägt wurde und deren Missstände oft als zentrales Thema des alternativen Theaters herangezogen wurden. Dieses Theater verstand sich nicht als universelle Kunst und als Reproduktionsmittel von ausländischen Klassikern sondern zeichnete sich durch Eigenproduktionen aus und versuchte sich als Medium für die ästhetische und moralische Bildung der Gesellschaft zu etablieren. Es klagte an, kritisierte, spiegelte die Gesellschaft wieder und zeichnete Missstände auf. Die Protagonisten des alternativen Theaters bewegten sich auf dünnem Eis, denn das Regime

¹ Vgl. Lepeley, Oscar: *Pedro Juan y Diego: obra fundacional del teatro contestario chileno* in: Latin American Theatre Review, Vol. 34, Nr. 2, 2001, S. 21

beobachtete sehr genau was sie taten. Es kam zur Marginalisierung. Jene Theatergruppen, die sich gegen die Regierung stellten, artikulierten sich in eigenen Räumlichkeiten, geografisch und ideologisch weit entfernt von den großen „nationalen“ Theatersälen. Wie konnte das alternative Theater trotz Diktatur politische Werte vermittelt und Missstände aufzeigen? Oder war der Einfluss des Theaters zu gering dass eine Auswirkung auf die Gesellschaft überhaupt möglich war?

In Chile gab es eine spezielle Form der Zensur die hauptsächlich im Bereich des Theaters ihre Anwendung fand: die Selbstzensur. Das heißt eine Zensur, die nicht direkt war und für die sich nie eine offizielle Behörde verantwortlich zeigte, die aber durch zahlreiche Mechanismen, Gesetze und Blockaden indirekt wirken konnte. Wie genau diese Selbstzensur funktionierte möchte ich anhand einiger aussagekräftiger Beispiele erläutern. Mehrwertsteuer, Drohung, Erpressung und Einschüchterung sind nur einige Begriffe die in diesem Zusammenhang wichtig sein werden. Das Ausbleiben einer bürokratisch erfassten Vorzensur für das Theater ermöglichte mehr künstlerischen Freiraum als ihn andere Medien im Land hatten. Wie kam es dazu, dass das Theater in Chile zu diesem Freiraum kam? Weshalb wurde es nicht zensuriert wie die anderen Medien, das Fernsehen oder die Zeitungen? Diese Fragen möchte ich beantworten bevor ich mich spezifischeren Themen zum Theater der siebziger Jahre widmen werde.

Das chilenische Theater bekam durch die Gründung der Universitätstheater um 1940 erstmals einen professionellen Charakter. Durch die Institutionalisierung des Theaters wurde auch der nationale Bezug gestärkt und es entstand eine Reihe von chilenischen Theaterstücken die zu Klassikern wurden. Im Laufe der Jahrzehnte entstanden drei Generationen von Theaterautoren, die für die Entwicklung des Theaters sehr wesentlich waren und deren Einfluss bis ans Ende des 20. Jahrhunderts und darüber hinaus reichte. Die Schaffenszeit der dritten Generation, die gerade noch im sozialistischen Umfeld der Allendeära um 1970 aufblühen konnte, wurde 1973 mit dem Militärputsch unsanft gestoppt. Im dritten Kapitel möchte ich zeigen wie das Theater nach der Stille aussah, als das alternative

Theater begann Theaterstücke zu produzieren die in engem Bezug zur nationalen Wirklichkeit standen. Hier werde ich hauptsächlich ästhetische, formale und inhaltliche Aspekte aufgreifen um zu beobachten ob diese Bereiche für die chilenische Theaterentwicklung ausschlaggebend waren und ob sich durch das alternative Theater eine neue Ästhetik im Theater emanzipieren konnte. Dabei unterteile ich diese Beobachtung in zwei Abschnitte. Der Fokus liegt im ersten Abschnitt auf den siebziger Jahren ab 1976 und im zweiten auf den achtziger Jahren bis 1985. Da ich eine künstlerische Entwicklung zeigen möchte, die ja bekanntermaßen selten einem strikten chronologischen Verlauf folgt, können diese Teile natürlich nicht ganz strikt voneinander getrennt werden und fließen deshalb in manchen Bereichen ineinander. Am Ende der siebziger Jahre und Anfang der achtziger Jahre wurden drei besonders wichtige Personen im Bereich des alternativen Theaters aktiv: Juan Radrigán, Marco Antonio de la Parra und Ramón Griffero. Diese drei Autoren und Regisseure werden meist in einem Atemzug genannt, wenn von ästhetischen Erneuerungen im Theater der achtziger Jahre die Rede ist. Sie verkörpern den Beginn der Schaffensphase einer innovativen Generation, die neue Wege im Theater sucht.

War das alternative Theater wirklich kritisch? Es wird gerne und oft als *teatro crítico* bezeichnet. Doch hat es diesen Namen auch verdient? Definierte das alternative Theater die Kritik nur über den Inhalt der Stücke oder wird Kritik auch mit Hilfe spezifischer theatralischer Elemente ausgedrückt? Und wenn ja, wie war das möglich? Um diese Fragen ausreichend beantworten zu können werde ich im Verlauf der Arbeit immer wieder die Theaterstücke und deren Autoren selbst sprechen lassen. Die Werke die ich dabei heranziehe sind druchwegs exemplarisch und höchst repräsentativ für das alternative Theater.

Um die Arbeit abzurunden wird im letzten Teil eine Dramenanalyse zu finden sein die sich mit einem der repräsentativsten und richtungsweisendsten Werke der achtziger Jahre beschäftigen wird: *Cinema-utopia* von Ramón Griffero. Es wurde im Jahr 1985 uraufgeführt und schließt somit die Zeitspanne ab, über die sich der Inhalt dieser Arbeit erstreckt. *Cinema-utopia* ist ein avantgardistisches

Stück das den Drang zur ästhetischen Weiterentwicklung des Autors widerspiegelt. Ich möchte mit dieser Analyse zeigen weshalb der Einfluss des Stücks auf die zukünftigen Theaterschaffenden von großer Bedeutung war. Es ist eine Analyse die auf der Methode, den Aspekten und Elementen basiert wie sie Manfred Pfister und Bernhard Asmuth in ihren Werken: „Das Drama. Theorie und Analyse“ und „Einführung in die Dramenanalyse“ verwenden.

Ich möchte an dieser Stelle festhalten, dass bei der Analyse vom feststehenden und intersubjektiv besser vergleichbaren gedruckten dramatischen Text ausgegangen wird. Die szenische Darbietung, die das Drama zwar erst vollendet aber auch veränderlich ist, wird hier außer Acht gelassen oder nur am Rande erwähnt.

1. 1973 – Der Beginn des kulturellen Stillstands

1.1 Ökonomie und Gesellschaft

Die ersten Jahre der Diktatur bis 1980 können in zwei wichtige Phasen unterteilt werden. Besonders interessant wird diese Unterteilung wenn man den Zusammenhang zwischen der sozioökonomischen Situation in Chile und dem Theater genauer betrachtet. Die erste Phase dauerte von 1973 bis 1976 und die zweite von 1977 bis 1980. Es ist auffallend, dass diese beiden zeitlichen Abschnitte nicht nur im sozioökonomischen und im politischen Bereich, sondern auch in Bezug auf das Theaterleben sehr klare Unterschiede aufweisen. Darüber hinaus ist eine direkte Einwirkung auf die Theaterarbeit im jeweiligen Kontext zu beobachten. Vor allem können anhand der Entwicklung des alternativen Theaters Veränderungen aufgezeigt werden, die direkt oder indirekt von der sozioökonomischen Situation beeinflusst wurden. Es muss hier nicht extra erwähnt werden, dass die neue politische Form, die mit dem Militärputsch 1973 eingeführt wurde, einen neuen thematischen Schwerpunkt im alternativen Theater bewirkte.

Die erste Phase war noch sehr stark durch den gewaltsamen Militärputsch geprägt. Es kam zu einer drastischen Veränderung der bisher üblichen Gesellschaftsform und der ökonomischen Ordnung. Die von Salvador Allende Gossens in den Jahren zwischen 1970 und 1973 konstituierte sozialistische Regierungsform wurde durch einen Militärputsch beendet und von einer Militärherrschaft abgelöst. An der Spitze des neuen Regimes stand der General Augusto Pinochet. Gestützt durch ein autoritäres politisches System und die Einführung der liberalen Ökonomie wurde eine kapitalistische Revolution in die Wege geleitet. Diese begünstigte zwar teilweise das Bürgertum, doch die breite Masse der Gesellschaft wurde in die Armut gestürzt. Vor allem die ländliche Bevölkerungsschicht wurde von der ökonomischen Trendwende ausgeschlossen. Viele Menschen verloren ihren Arbeitsplatz und ihr soziales Umfeld, das bis dahin stark mit der sozialistischen Politik Allendes verbunden war. In diese erste Phase fällt auch eine Strategie des Militärregimes, die gemeinhin als *política de shock*²

² Hurtado, María de la Luz/ Ochsenius, Carlos: *Transformaciones del Teatro Chileno en la Década del '70*, Minesota Latin American Series, Santiago, 1982, S.18

bezeichnet wurde. Die schlechten ökonomischen Verhältnisse im Land sollten dadurch schnellstmöglich verbessert werden. Das Projekt scheiterte und die Arbeitslosigkeit stieg auf mehr als 20% an, wobei die Hauptbetroffenen erneut die Menschen aus der ländlichen Arbeiterschicht waren. Durch den *Plan de Empleo Mínimo*³ wollte man diese hohe Zahl an Arbeitslosen verschleiern und versprach die Sicherung des Mindestlohns und die damit verbundene Anhebung der bisherigen Löhne.

Die neue politische Form hatte neben den wirtschaftlichen Veränderungen auch große Auswirkungen auf das soziale Leben der Menschen. Durch den Verlust ihres Arbeitsplatzes wurde ihnen auch ein wesentlicher Teil ihres sozialen Umfelds genommen. Die zahlreichen sozialen Einrichtungen und Vereine in denen sie in den Jahren vor der Diktatur tätig waren und die während der drei Jahre der Regierungszeit Allendes florierten, wurden im Sinne des *Kampfes gegen den Marxismus*⁴ geschlossen. Einem Großteil der Bevölkerung wurde demnach sowohl die Existenzgrundlage als auch die Möglichkeit zur sozialen Eingliederung in die Gesellschaft genommen. Grinor Rojo bringt die Ambivalenz zwischen der liberalen Ökonomie und der repressiven politischen Regierungsform in Chile folgendermaßen auf den Punkt:

*Como se sabe, es éste un modelo ultraliberal en lo económico, si bien extraordinariamente conservador y represivo [...] en lo social, político y cultural.*⁵

Das heißt, der Konservatismus und die Repression waren laut Rojo ständige Begleiter in allen sozialen, politischen und kulturellen Bereichen des chilenischen Lebens. Wie wir sehen werden galt diese Ansicht auch für das chilenische Theater, das mit dem Militärputsch einen herben Einschnitt in seiner Entwicklung hinnehmen musste.

³ idem. Hurtado 1982, S. 19

⁴ idem. Hurtado 1982, S. 19

⁵ Rojo, Grinor: *Muerte y resurrección del teatro chileno, 1973-1983*, Michay, Madrid, 1985, S.26

1.2 Die künstliche Stille

Wenn man einen kurzen Blick in die Vergangenheit des chilenischen Theaters wirft wird deutlich, dass das kritische Theater in den siebziger Jahren keine Neuheit mehr war, sondern schon eine lange Tradition hatte. Bereits zu Beginn der sechziger Jahre entstand eine Theaterbewegung die sich der Reflexion der politischen Gesinnungen im Land gewidmet hat. Später festigten sich die anfänglichen Versuche der theatralen Kritik und sie wurde zu einem charakteristischen Merkmal des chilenischen Theaters. Es entstand ein kritisches Theater, das sich aktuellen Problemen widmete und oft auch heitere Elemente beinhaltete. Juan Andrés Piña geht noch weiter zurück in der Geschichte und ortet den Beginn des kritischen Theaters im Jahr 1940 als die Universitätstheater in Chile entstanden:

Se podría afirmar que el proceso de renovación del teatro chileno, a partir del nacimiento de los teatros universitarios en 1940, prosigue con altos y bajos, pero en una línea sostenida: ser testigo y crítico de las evoluciones en la vida chilena y latinoamericana.⁶

Piña spricht hier von einem Phänomen, das nicht nur typisch für Chile war, denn wie man weiß gehört die Reflexion von sozialen und politischen Prozessen zum Wesen vieler Theater in ganz Lateinamerika. Das liegt wohl unter anderem auch daran, dass nahezu alle Länder Lateinamerikas mit schwierigen politischen und/oder ökonomischen Situationen zu kämpfen hatten. In vielen Fällen wurden die Gesellschaft und die Kultur in diesen Ländern durch eine plötzlich eintretende Diktatur geprägt. In Chile passierte dieses einschneidende Ereignis im September 1973. Nachdem der demokratisch gewählte Sozialist Salvador Allende Gossens drei Jahre im Amt war und die politische und vor allem die ökonomische Situation im Land drohte zu eskalieren, initiierte General Augusto Pinochet einen Militärputsch und festigte sich so die alleinige Führung des Landes die insgesamt siebzehn Jahre andauern sollte. Es trafen hier zwei Ideologien aufeinander die in

⁶ Piña, Juan Andrés: Contingencia, poesía y experimentación. Teatro Chileno 1976-2002, RIL, Santiago de Chile, 2010, S.197

ihrem Wesen absolut gegensätzlich sind und im Normalfall nicht gleichzeitig auftreten können. Auf der einen Seite gab es die Diktatur, die kritische Stimmen und oppositionelle Meinungen von Natur aus als Gefahr ansah und unterdrückte oder zum Schweigen brachte. Auf der anderen Seite forderte eine künstlerische Bewegung einen Platz in der Gesellschaft, deren ideologische Aufgabe es war die politische Situation im Land zu kritisieren und Missstände aufzuzeigen um so eine gerechtere Lebenssituation für die Gesellschaft zu erreichen. Diese große Diskrepanz zwischen einer Diktatur und Künstlern erklärt Heidrun Adler wie folgt:

Der totalitäre Staat misstraut dem freien Geist des Künstlers. Er hält ihn für subversiv, weil er unzuverlässig ist. Unzuverlässig wegen seiner Fähigkeit zu wechselnden Allianzen, und weil die Einhaltung der Menschenrechte bei ihm (meistens) vor jedem ideologischen Engagement rangiert.⁷

Ein kritisches Theater durfte demnach im Normalfall im Kontext einer absolutistischen Diktatur gar nicht entstehen. In Argentinien, dem Nachbarland Chiles, konnte das sehr präsente unabhängige und alternative Theater nicht überleben und wurde durch die terroristische Verfolgung (*persecución terrorista*⁸) aller Beteiligten ab der Einführung der Diktatur im Jahr 1976 und im Zuge des kalten Krieges völlig aufgelöst. Das kritische Theater in Uruguay viel ebenfalls diesem Schicksal zum Opfer. Ein Beispiel dafür ist *El Galpón de Montevideo*. Diese Theatergruppe war damals die wichtigste theatrale Institution in Uruguay. Sie musste in Zuge der Diktatur ins Exil nach Mexiko und hinterließ eine unersetzliche kulturelle Lücke in ihrer Heimat. Für Benavente ist es unmöglich, dass so eine kulturelle Lücke wieder gefüllt werden kann. Er nennt diese Situation: *un vacío cultural irreparable* (Benavente 1989:280).

Auch in Chile kam es im Jahr 1973 zu einer ähnlichen Situation die allerdings im Laufe der siebziger Jahre nach dem Militärputsch im Bereich des Theaters eine überraschende Wendung nahm. Die erste Zeit nach dem Putsch wird von Juan Andrés Piña noch als der *dunkelste Abschnitt im chilenischen Theaterleben* (Piña

⁷ Adler, Heidrun / Herr, Adrián [Hrsg.]: *Theaterstücke des lateinamerikanischen Exils*, Frankfurt am Main, Vervuert, 2002, S.7

⁸ Benavente, David: *Ave Felix. Teatro chileno post-golpe* in: ICTUS/Benavente, David/T.I.T.: *Pedro Juan y Diego, Tres Marías y una Rosa*, CESOC Ediciones ChileAmérica, Santiago, 1989, S.280

2010:199) bezeichnet. Es gibt eine ganze Reihe von Ereignissen die diese Ansicht belegen und zudem zeigen, dass der kulturelle Stillstand nicht nur das Theater sondern auch andere Medien betraf.

Die Folgen der Diktatur im Bereich des Theaters waren vor allem zu Beginn der Diktatur sehr intensiv und einschneidend. Im Grunde ging es dem Regime darum all jene Institutionen und Bewegungen die in Verbindung mit der sozialistischen Ideologie standen zu blockieren. So wurden die Universitätstheater, die Eckpfeiler der Theaterentwicklung in Chile und die daraus entstandenen Theaterschulen größtenteils geschlossen oder sie wurden in drastischer Weise umstrukturiert. Das Theaterinstitut der UNIVERSIDAD DE CHILE wurde für sechs Monate geschlossen und Akademiker, Schauspieler und Studenten wurden größtenteils hinausgeworfen, damit durch eine Umstrukturierung regimetreue Personen in der Institution ihren Platz finden konnten. Ab 1976 wurde daraus das *TEATRO NACIONAL CHILENO*. In der *UNIVERSIDAD CATÓLICA* war die Umstrukturierung nicht so gravierend. Allerdings wurde deren *ESCUELA DE ARTES DE LA COMUNICACIÓN* im Jahr 1976 geschlossen und durch die *ESCUELA DE TEATRO, CINE Y TELEVISIÓN* ersetzt. Neben diesen beiden einflussreichsten Institutionen waren auch kleinere Universitäten und deren Theater im ganzen Land betroffen. Bis 1976 mussten die Theater der *Universidad de Concepción*, der *UNIVERSIDAD AUSTRAL*, der *UNIVERSIDAD DEL NORTE* und der *UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL ESTADO (TEKNOS)* ihren Betrieb einstellen. An dieser Stelle sollte außerdem eine Bewegung Erwähnung finden, die im Laufe der sozialistischen Regierung bis 1973 von der Theaterlandschaft Chiles nicht wegzudenken war und mit dem Militärputsch völlig zum Stillstand gebracht wurde: das *teatro aficionado poblacional, sindical y campesino*⁹. Diese Form des Theaters bestand aus Leihenspielgruppen die sich in den sechziger und Anfang der siebziger Jahre über das ganze Land verbreiteten. Sie waren vor allem im ländlichen Raum tätig und vereinten theatrale Dialoge mit aktuellen Geschehnissen.

⁹ mehr zu diesem Thema bei: Muñoz Campos, Diego: *Teatro poblacional chileno (1978-1983)* in: Araucaria, Nr.31, 1985, S.125-136

Der große Einschnitt in den Theateralltag betraf nicht nur die großen Institutionen und deren Theatergruppen. Es gab auch etliche kleine Theater deren Personal besonders unter den Veränderungen leiden musste. Viele Schauspieler und Theaterleute wurden plötzlich arbeitslos, mussten ins Exil, wurden verhaftet oder im schlimmsten Fall getötet. Im Dezember 1973 meldete die Gewerkschaft für Theaterschauspieler, Radio und Fernsehen (*SIDARTE*) eine Arbeitslosenrate von 90% in diesen Sektoren. 25% der Betroffenen gingen ins Exil.¹⁰ Im Jahr 1975 stieg die Arbeitslosenzahl sogar noch weiter an. Theaterleute wurden nicht nur arbeitslos, bedroht oder ins Exil geschickt, einige von ihnen sind auch verschwunden oder wurden von staatsnahen Agenten ermordet. So zum Beispiel Juan McLeod (Schauspieler in der Theatergruppe *EL ALEPH*), Víctor Jara (Schauspieler, Regisseur und Sänger), Sergio Leiva (Professor und Schauspieler), Ana María Puga (Schauspielerin im *TEATRO DEL NUEVO EXTREMO*) und Alberto Ríos (Professor der Theaterschule der *UNIVERSIDAD DE CHILE*), um nur die bekanntesten zu nennen.¹¹

1.3 Das kollektive Gedächtnis

Mit dem Militärputsch wandelten sich die politischen und kulturellen Interessen der Machthaber und beeinflussten unweigerlich alle Bereiche des kulturellen Lebens. Deshalb war es auch nicht verwunderlich, dass fast alle Theaterschaffenden, die während der Regierungszeit Allendes aktiv waren nun von den Bühnen verschwunden waren. Zu dieser Gruppe müssen vor allem jene Autoren gezählt werden, die die Geschichte und die Entwicklung des chilenischen Theaters mit ihrer Arbeit besonders geprägt haben. Grigor Rojo schreibt über das Ausbleiben dieser Autoren:

¹⁰ vgl. Lepeley, Oscar: *Avatares del teatro chileno contestatario durante los primeros años de la dictadura militar* in: Adler, Heidrun / Woodyard, George [Hrsg.]: *Resistencia y Poder / Teatro en Chile*, Vervuert, Frankfurt am Main, Madrid, 2000, S.113idem. Lepeley 2000:113

¹¹ idem. S.114

Veremos entonces que [...] los dramaturgos verdaderamente grandes del teatro chileno, [...] que en los cuatro años anteriores aparecían en la cartelera con cierta regularidad, brillan ahora con su ausencia. Ausencia de Requena, ausencia de Vodavonic, ausencia de Wolff y ausencia sobre todo de Isidora Aguirre.¹²

Viele dieser hier erwähnten Autoren haben Allendes demokratisch gewählte Präsidentschaft unterstützt oder waren ihr zumindest nicht abgeneigt. Besonders Isidora Aguirre konnte der sozialistischen, linken Politik viel abgewinnen. Doch es ging hier gar nicht nur um die politische Gesinnung dieser Autoren. Sie stehen nur als Beispiele für jene Künstler, Politiker, Wissenschaftler, etc. die in Zusammenhang mit der Allendeära gebracht werden konnten und die ab 1973 aus dem kollektiven Gedächtnis der Bevölkerung gelöscht werden sollten. Das Ziel des Regimes war es, diese Menschen von der Bevölkerung fern zu halten. Die Mittel um das zu erreichen waren vielseitig.

Weiter oben wurde erwähnt, dass die Arbeitslosenrate unter den Schauspielern drastisch erhöht wurde. Neben der Schließung ihrer Arbeitsplätze war ein Hauptgrund für dieses Phänomen die Einführung von „schwarzen Listen“ durch den Staat. Oscar Lepeley berichtet von *listas negras* (Lepeley 200:113) die sowohl im Radio und in Zeitschriften als auch im Fernsehen veröffentlicht wurden um ausgewählten Schauspielern und Theaterschaffenden die Arbeit bei diversen Kommunikationsmedien zu verbieten. Für Grinor Rojo war diese rücksichtslose Art der Einschüchterung und Bestrafung ein klarer Angriff gegen das kollektive Gedächtnis der Bevölkerung:

[...] un capítulo más del ataque contra la memoria, contra un pasado de libertad y de creatividad del cual el régimen procuraba deshacerse sin importarle los medios.¹³

Es gab zahlreiche Theaterschauspieler die nach dem Putsch zum Fernsehen wechseln wollten. Auch dieses sehr beständige Massenmedium musste von den schwarzen Listen Gebrauch machen. Wenn Schauspieler auf den Listen zu finden

¹² Rojo, Grinor: *Muerte y resurrección del teatro chileno. 1973-1983*, Ediciones Michay, Madrid, 1985, S.35

¹³ idem. S.28

waren hatten sie keine Möglichkeit eine Arbeit beim Fernsehen zu bekommen. Der Grund dafür ist die Tatsache, dass das Fernsehen zu den propagandistischen Hauptinstrumenten des Regimes zählte. Natürlich wurden hauptsächlich jene Schauspieler auf die schwarzen Listen gesetzt, welche in Verbindung mit der nahen politischen Vergangenheit vor dem Putsch standen. Durch die Vermeidung ihres Auftretens im Fernsehen sollte auch die politische Vergangenheit aus dem kollektiven Gedächtnis der Zuschauer gelöscht werden:

*Se trata de que aquellas personas que evocan un cierto momento de nuestra historia política o la adhesión a un ideario hoy impugnado, sean borrados de la memoria pública colectiva.*¹⁴

Das Fernsehen wurde von Anfang an sehr streng zensuriert. Obwohl es sich selber finanzieren musste wurden zahlreiche chilenische *telenovelas* und *teledramas* gedreht und ausgestrahlt. Später wurden auch diese größtenteils von billigeren ausländischen Produktionen abgelöst.

Dies führt uns zu einem weiteren Punkt der die Arbeit der Theaterschaffenden erschwerte oder sogar unmöglich machte: die fehlenden finanziellen Mittel. Die ökonomische Situation der Theatergruppen und anderer Medien verschlechterte sich ab 1973 gravierend. Es kam zu einem drastischen Rückgang der finanziellen Unterstützung durch den Staat. Bis 1973 und vor allem während der Regierungszeit Salvador Allendes florierte das Theater und reichte vom professionellen Theater über experimentelle Theater bis hin zu Amateurtheatern. Diese Theaterbewegungen wurden vom Staat großzügig gefördert. Ab 1973 fallen jegliche staatlichen Subventionen weg. Die Zahl der unabhängigen Theater ist in den ersten Jahren nach der Diktatur trotzdem sehr stark angestiegen. Die arbeitslosen Schauspieler versuchten durch die Gründung neuer Gruppen weiterhin ihren Beruf auszuüben und sich ihren Lebensunterhalt zu sichern.

Deshalb ist es auch naheliegend, dass sich diese neuen Ensembles größtenteils auf kommerzielle Produktionen spezialisierten die am meisten Gewinn versprachen.

¹⁴ Hurtado, María de la Luz/ Ochsenius, Carlos: *Transformaciones del Teatro Chileno en la Década del '70*, Minesota Latin American Series, Santiago, 1982, S. 22

Die Neugründungen können laut Hurtado also direkt auf die finanzielle Situation der Theaterschaffenden und die neue kulturpolitische Situation zurückgeführt werden: *El enorme crecimiento del medio teatral independiente en este período se explica por la violenta y drástica retracción del área subvencionada-estatal* (Hurtado 1982:23).

Es entstanden also gerade weil die Subventionen ausblieben zahlreiche neue Ensembles. So gab es am Ende des Jahres 1973 inklusive den traditionellen Universitätstheatern insgesamt dreißig Theatergruppen. Man muss hier allerdings zwischen den professionellen und den Amateurtheatern unterscheiden. Die oben genannte Zahl betrifft nur den Bereich des professionellen Theaters, also jene Gruppen die mit bezahlten Schauspielern arbeiteten. Außerdem muss zwischen den staatlich organisierten Universitätstheatern und den unabhängigen Theatern differenziert werden. Das waren die beiden wichtigsten Bereiche nach 1973.

Alle Ensembles zusammen führten vierundvierzig Werke auf. Das war ein Rekord im Bereich des professionellen Theaters. Diese Tendenz setzte sich in den folgenden Jahren fort, und dem chilenischen Publikum wurden zwischen 1974 und 1976 immer mehr Theateraufführungen angeboten. Interessant war auch, dass die Zahl der chilenischen Stücke um 170% anstieg. Es wurden durchschnittlich 27 chilenische Werke pro Jahr aufgeführt.¹⁵ Ein unkritischer Beobachter könnte aufgrund dieser Zahlen und Fakten davon ausgehen dass es zwischen 1974 und 1976 zu einem Höhepunkt im chilenischen Theater gekommen sein musste. Doch die zahlreichen Gruppen die in diesen Jahren entstanden sind formierten sich größtenteils „ad – hoc“ und lösten schon kurz nach ihrer Gründung wieder auf. Oft realisierte ein Ensemble nur eine einzige Inszenierung. Meist hatte das wieder finanzielle Gründe. Die Selbstfinanzierung war ein Grundproblem aller unabhängigen Theatergruppen und führte oft zur raschen Auflösung von neu gegründeten Ensembles.

¹⁵ Vgl. Hurtado, María de la Luz/ Ochsenius, Carlos: *Transformaciones del Teatro Chileno en la Década del '70*, Minesota Latin American Series, Santiago, 1982, S.23

Es gibt neben der kurzen Lebensdauer der Gruppen noch ein weiteres Argument das gegen eine vermutete Blütezeit des chilenischen Theaters spricht. Vor allem wenn man den qualitativen Aspekt in dieser Bewertung nicht außer Acht lässt. Denn das Repertoire der Gruppen war außer einigen Ausnahmen dem Unterhaltungstheater verhaftet. Es gab kurz nach der Einführung der Diktatur einen regelrechten Boom des kommerziellen Theaters, das zur Unterhaltung diente und meist in Form von *zarzuelas* oder *sainetes* auftrat. Der qualitative Rückschritt ist nicht von der Hand zu weisen, wenn man bedenkt, dass diese Formen des leichten Musiktheaters schon vor dem ersten Weltkrieg ein Hauptbestandteil des chilenischen Theaterrepertoires darstellten.¹⁶ Juan Andrés Piña bringt den damaligen inhaltlichen Wert der Theaterstücke wie folgt auf den Punkt:

*El teatro de evasión sube numéricamente en el primer período del gobierno militar, sumándose a la progresiva ascensión del café-concert y lo que después sería el teatro del gran espectáculo, al estilo del Casino Las Vegas y los montajes del actor Tomás Vidiella. Al revés de lo que pudiera pensarse, la cartelera en ese período tiene abundancia de obras, aun cuando ellas oscilan entre el teatro infantil, la comedia musical al estilo del peor Broadway, y los teatros de bolsillo matar un sábado en la noche.*¹⁷

Auch im Bereich der Universitätstheater blieben innovative Absichten aufgrund der neuen kulturpolitischen Situation aus. Es kam hier zu einer wesentlichen Veränderung im Bereich des Repertoires. Die Universitätstheater repräsentierten seit dem Jahr 1957 ununterbrochen das chilenische Theater. Das heißt, es wurden hauptsächlich chilenische Theaterstücke aufgeführt, die von chilenischen Autoren geschrieben wurden. Ab 1973 musste mit dieser Tradition gebrochen werden und das Repertoire der Universitätstheater bestand durchwegs aus europäischen Klassikern. Und das nicht nur kurz nach dem Putsch sondern wie Grinor Rojo beobachtet noch für mehrere Jahre nach der Machtübernahme: [...] *la mayor parte*

¹⁶ Vgl. Scheerer, Thomas M.: *Einführung in das chilenische Theater* in: Floeck, Wilfried / Kohut, Kart [Hrsg.]: *Das moderne Theater Lateinamerikas*, Vervuert, Frankfurt am Main, 1993, S.93

¹⁷ Piña, Juan Andrés: *Contingencia, poesía y experimentación, Teatro chileno 1976-2002*, Ril editors, Santiago, 2010, S.198

de las obras que integran el repertorio universitario santiaguino durante esos cuatro años que siguen al golpe son piezas clásicas (Rojo 1985:35).

Der politische Druck auf diese Institutionen war zu groß um chilenische oder lateinamerikanische Stücke aufzuführen. Hector Neguera sagte in einem Interview aus dem Jahr 1988 über die erste Zeit nach dem Putsch: *We did not dare to do Chilean or Latin American plays. We only did the classics, Shakespeare, Lope de Vega, Moliere, Calderon [...]* (Epstein, 1990:86).

Obwohl das Unterhaltungstheater und die kommerziell orientierten Theatergruppen im Bereich des unabhängigen Theaters sehr viel Platz einnahmen, entstanden in diesen ersten Jahren nach dem Putsch auch Theatergruppen die eine lange Beständigkeit hatten. Viele dieser Gruppen könnte man heute als Vorboten für das alternative Theater bezeichnen. Sie waren anfangs noch vorsichtig mit kritischen Botschaften die sich gegen das Regime wendeten. Doch im Laufe der Jahre änderte sich dieses Verhalten und viele Ensembles wurden zu einem festen Bestandteil in der Reihe der alternativen und kritischen Theatergruppen. Das Ensemble *Teatro Imagen* wurde vom Regisseure und früheren Professor der *UNIVERSIDAD DE CHILE* geleitet und führte kritische Werke von ausländischen Autoren auf. Später näherte sich die Gruppe sukzessive den Werken chilenischer Autoren und brachte sie auf die Bühne. Auch die Theatergruppe *Los Comediantes* entstand in dieser Zeit und spielte später in der alternativen Theaterszene eine wichtige Rolle. Nicht zu vergessen ist das Ensemble *ICTUS*, die einzige unabhängige Theatergruppe die trotz des Militärputschs ihre Arbeit fortsetzen konnte. Ihre Entstehungszeit reicht bis in die sechziger Jahre zurück.¹⁸

¹⁸ Das Beispiel der Theatergruppe *ICTUS* zeigt, dass unabhängige Theatergruppen schon eine jahrzehntelange Tradition in Chile hatten. Am Beginn der sechziger Jahre kam in der jüngeren Generation der Studenten der Universitätstheater das Bedürfnis auf sich gegen die veralteten Strukturen an den Universitäten zu richten. Inspiriert von den neuen ästhetischen Ansätzen im Nachkriegstheater Nordamerikas und Europas versuchten sie anfangs ihre Reformideen in der Institution selbst zu realisieren. Doch da ihre Bemühungen auf keinen fruchtbaren Boden fielen, verließen sie ihre Ausbildungsstätten und gründeten eigene, unabhängige Theatergruppen, mit denen sie eine neue Theatersprache für ein neues Publikum kreieren wollten. So bildeten sich Gruppen wie *ICTUS*, aus dem *Teatro de Ensayo de la Universidad Católica*, *La Cía. de los Cuatros* aus dem *Teatro Experimental de la Universidad de Chile* und *El Cabildo* aus dem *TUC de Concepción*.

Neben den erwähnten professionellen Ensembles gab es auch eine studentische Bewegung die sich ihren kreativen Freiraum bewahren konnte. Studenten der *UNIVERSIDAD DE CHILE* und speziell jene des Instituts für Medizin und Psychiatrie führten eine lange theatrale Tradition fort und inszenierten Gemeinschaftswerke mit gesellschaftskritischem Inhalt. Die Werke und Inszenierungen waren voll von Symbolen und Metaphern. Deshalb konnten meist nur die Eingeweihten den gesamten Inhalt der Werke und die kritischen Andeutungen verstehen.

1.4 Die ersten Schritte des alternativen Theaters: der Fall *EL ALEPH*

Im Kreise der bisher erwähnten Theatergruppen stellt das Ensemble *EL ALEPH* einen Sonderfall dar. Es war eine Gruppe mit einer ähnlich langen Tradition wie *ICTUS*. *EL ALEPH* war eine sehr politische Theatergruppe und nahm viel Risiko in kauf um ihre Theaterstücke aufzuführen. Mit dem Militärputsch wurde dieses Risiko allerdings zur Gefahr und die Theatergruppe wurde dazu gezwungen ihre Arbeit einzustellen. Doch nicht nur das. Zwei Personen aus dem nahen Umfeld des Ensembles mussten mit ihrem Leben bezahlen. Der Fall *EL ALEPH* schildert auf eindrucksvolle Weise die Gefahren, denen oppositionelle Bewegungen während der Diktatur ausgesetzt waren.

Der erste Versuch in einem Theaterstück kritisch auf die neue politische Situation zu reagieren war das Stück *Y al principio existía la vida* der Theatergruppe *EL ALEPH*. Das Stück hatte vor allem bei jungen Studenten großen Erfolg. Es wurde sowohl in mehreren kleinen Theatern in Santiago als auch an der *UNIVERSIDAD CATÓLICA* aufgeführt. Die Uraufführung war im Oktober 1974. Wenn man bedenkt, dass der Militärputsch am 11. September 1973 stattfand wird deutlich, welches Risiko das Ensemble auf sich nahm. Die Realisierung der Inszenierung hatte unerwartet schwere Folgen für die Mitglieder des Ensembles, denn das Regime reagierte mit brutaler Gewalt. Nach fast einem Monat Spielzeit wurde der Regisseur der Gruppe, Oscar Castro, seine Schwester und der Schauspieler Juan

Später werden noch *El Callejón*, *El Aleph* und *El Teatro de Comediantes* gegründet, um nur einige Beispiele aus der Hauptstadt Santiago zu erwähnen.

McLeod verhaftet und in ein Konzentrationslager befördert. Später wurde auch Castros Mutter im Zuge eines Besuchs seines Sohnes verhaftet. Um einen Eindruck von der Vorgehensweise der Folterer zu bekommen berichtet Castro in einem Interview mit Ariel Dorfman folgendes:

[...] „*si vos no hablái, vamos a matar a este huevón [Juan McLeod] y a tu mamá.*“ *Me lo dijeron así, tal cuál. Imposible, tu no puedes pensar que van a llegar a hacer tal cosa... A mí, me volvieron a libre plática y al Juanito se lo llevaron y no apareció más.*¹⁹

Die Agenten machten diese Drohung kurze Zeit später wahr. Die Mutter von Castro und McLeod überlebten die Verhaftung nicht und zählen somit zu der langen Liste der *desaparecidos*²⁰ jener Zeit.

Benavente charakterisiert die Theatergruppe *EL ALEPH* als *vital, frei, nicht pamphletistisch, voller Humor und Ironie* (Benavente 1989:281) und verweist so auf Eigenschaften, die nicht in die starren Formen und kulturellen Ansichten des Staates passten. Oscar Castro war und ist Schauspieler und der Direktor von *EL ALEPH*. Im Nachhinein betrachtet meint Castro selbst, dass der Inhalt des Stücks *Y al principio existía la vida* und dessen Inszenierung *ein wenig offensichtlich, ein bisschen gewagt* (Hurtado 1998:78) war. Zum größten Teil basiert das Stück auf Texten aus der Bibel, aus „Don Quijote“ und aus „Der kleine Prinz“. Die Texte aus diesen literarischen Klassikern mit zeitlosem Wert ermöglichten einen großen Interpretationsspielraum. Das Wagnis dieses Stück aufzuführen war jedoch vielmehr darauf zurückzuführen, dass das Werk auch einige Anspielungen auf die momentane politische Situation bzw. auf die politische Vergangenheit Chiles beinhaltete. In einer Szene des Stücks ist zum Beispiel ein Kapitän zu sehen dessen Schiff gekentert ist. Der Kapitän und die gesamte Besatzung schweben in Lebensgefahr. Trotzdem versucht er mit einer beherzten Rede an die Besatzung diese zu animieren. Er fordert von ihnen, dass sie auch in dieser scheinbar ausweglosen Situation weiterkämpfen und nicht aufgeben. Auch die

¹⁹ Zitiert nach: Lepeley 2000:115: Dorfman, Ariel: *El teatro en los campos de concentración. Entrevista a Oscar Castro* in: Araucaria, Vol. 6, 1979, S.121

²⁰ Der gebräuchliche Ausdruck für Menschen, die von Sicherheitskräften heimlich verhaftet oder entführt und dann gefoltert und ermordet wurden.

Militärbeamten die während der Aufführung von *Y al principio existía la vida* anwesend waren erkannten in dieser Rede eine Allegorie der letzten Radioansprache Salvador Allendes vor dem Militärputsch. Allende sprach am Tag des Militärputschs ein letztes Mal übers Radio zu den Chilenen. Kurze Zeit später starb er im Zuge eines Bombenangriffs im Präsidentenpalast *La Moneda*.

2. Freiraum und Zensur

2.1 Der Mechanismus der Selbstzensur

Ab 1973 wurde in Chile die Zensur eingeführt. Davon waren vor allem die Massenmedien Fernsehen und Radio betroffen. Die Pressefreiheit wurde aufgehoben und in Zeitungen und Zeitschriften waren nur noch regimenahe Informationen zu lesen, auch Bücher vielen der Zensur zum Opfer²¹. Interessant dabei ist, dass die Zensur für das Theater nicht galt. Es gab keine offizielle Vorzensur bei der die Theaterstücke einer Kontrolle unterzogen wurden wie es bei Büchern, beim Kino und vor allem beim Fernsehen der Fall war. Trotzdem waren die Theaterschaffenden oft zu eingeschüchtert um ihr gewünschtes Repertoire zu verwirklichen. Man wusste nie wann genau ein „Offizieller“ zu einer Vorstellung kam um sich das Stück anzusehen und darüber zu urteilen. Huguera sagte in einem Interview über diese unklaren Verhältnisse: *[...] censorship in Chile is indirect* (Epstein 1990:86). Und später fügt er hinzu: *[...] nothing is established. There is no group of censors* (idem S. 87). Neben der offiziellen Zensur entstand in Chile eine zweite spezielle Form der Zensur die hauptsächlich im Bereich des Theaters ihre Anwendung fand: die Selbstzensur. Das heißt, eine Zensur, die nicht direkt war und für die sich nie eine offizielle Behörde verantwortlich zeigte, die aber durch zahlreiche Mechanismen, Gesetze und Blockaden indirekte Auswirkungen hatte. Auch ohne eine direkte Zensur gab der Staat in allen Bereichen des öffentlichen Lebens vor, welche Botschaften man verbreiten durfte und vor allem welche nicht: *qué cosas se podían decir y, sobre todo, cuáles no* (Piña 2010:198). Die Vorgabe und die Kontrolle von klar geregelten Grundwerten liegen in der Natur eines diktatorischen Systems. Wenn Individuen oder Gruppen diese Werte nicht schätzten, oder gar eigene Ideale vermitteln wollten die von diesen Werten abwichen, musste mit Strafen gerechnet werden. Die Staatsmacht hat

21 Wie zielstrebig die Vernichtung unerwünschter Literatur und Texte gehandhabt wurde ist an den zahlreichen Bücherverbrennungen durch Truppen von Soldaten ersichtlich. Hauptsächlich gingen linke, marxistische und leninistische Literatur, aber auch ganze Bibliotheken in Flammen auf. Die Inhaber der Werke wurden meist in Militärbussen abtransportiert. Auch Werke von Orson Wells, Julio Cortázar oder Fjodor Michailowitsch Dostojewski standen auf dem Index der Zensur. Ein bekanntes Beispiel für die Repression im literarischen Bereich ist Pablo Neruda, dessen Haus verwüstet wurde und der schon erkrankt an den Folgen des Putschs gestorben ist. Neruda war ein Unterstützer von Salvador Allende und wurde bei politischen Auftritten öfters an seiner Seite gesehen.

wahrscheinlich ohne es zu wissen *eine vage und ungenaue, aber sehr effiziente Art von Zensur* (idem. S.198) eingeführt.

Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass das alternative Theater immer wieder von Manipulationen betroffen war. In der Geschichte gibt es einige aussagekräftige Beispiele die ich im Anschluss ausführen möchte. Oft verliefen diese Angriffe auf das alternative Theater sehr gewaltsam. Durch die Anwendung von Gewalt verschwimmt die Grenze zwischen der offiziellen Zensur und der Selbstzensur immer mehr und es wird schwieriger sie klar voneinander zu trennen. Im Fall *Hojas de Para* war der Gewalteinsatz des Regimes besonders hoch.

Der Fall Hojas de Parra:



Abb.1: Bühnenbild und Akteure der Inszenierung von *Hojas de Parra* im Jahr 1977²²

²² Apuntes de teatro, Nr. 105-106, Santaigo de Chile, 1993, S.17

Eines der repräsentativsten Beispiele für die gewaltvolle Vorgehensweise des Regimes gegen alternative unabhängige Theatergruppen zeigt der Brand des Theaterzeltes der Gruppe *LA FERIA*. Im März 1977 wurde der Vorstellungsraum der Theatergruppe *LA FERIA* in Brand gesetzt. Die Theatergruppe präsentierte das Theaterstück *Hojas de Parra* in einem Zirkuszelt am Stadtrand von Santiago. Das Stück basiert auf Texten des chilenischen Antipoeten Nicanor Parra. Innerhalb von 9 Tagen besuchten mehr als 6000 Personen die Vorstellung und das Publikum setzte sich nicht nur aus Intellektuellen, Regimekritikern oder Kommunisten zusammen sondern war bunt durchmischt.²³ Nach sechs erfolgreichen Aufführungstagen wurde das Zirkuszelt aufgrund hygienischer Mängel geschlossen. Die staatlichen Organe wurden durch eine Tageszeitung darauf aufmerksam gemacht, dass das Stück regimekritische Inhalte auf die Bühne brachte. Es war schon seit Beginn der Diktatur eine gängige Methode die Presse einzusetzen um Theatervorführungen ausfindig zu machen, welche dazu neigten gegen die Grundwerte des Staates zu verstoßen:

*[...] algunos órganos de prensa operan en este primer período como delatores de dónde se estaba haciendo teatro que pudiera atentar contra los principios básicos del gobierno.*²⁴

Dieser Fall war ein typisches Beispiel für die indirekte Zensur. Die Kritik an den unzureichenden hygienischen Maßnahmen war nur ein Vorwand um die Aufführungen zu stoppen. Allerdings konnte dieser erste Versuch einer indirekten Zensur entgangen werden, da keinerlei Beweise für die Mängel vorzuweisen waren. Doch die neuerliche Öffnung des Zeltes dauerte nicht lange an, denn kurz darauf wurde das Zelt von Unbekannten niedergebrannt. Die Brandstiftung passierte in der Nacht, nachdem die strikte Ausgangssperre für die Bevölkerung in Kraft getreten war. Theaterschaffende und Künstler waren erschüttert über dieses Ereignis. Kein Wunder, wenn man bedenkt, dass zu jener Zeit auch auf andere

²³ Vgl. Hurtado, María de la Luz/ Ochsenius, Carlos: *Transformaciones del Teatro Chileno en la Década del '70*, Minesota Latin American Series, Santiago, 1982, S.42

²⁴ Piña, Juan Andrés: *Contingencia, poesía y experimentación, Teatro chileno 1976-2002*, RIL, Santiago, 2010, S.198

Spielstätten, in denen dissidente Künstler versucht haben ihre Werke der Öffentlichkeit näherzubringen, Attentate verübt wurden. Maria de la Luz Hurtado beschreibt die Gründe für die starken Reaktionen sowohl vom Publikum als auch von den Staatsorganen folgendermaßen:

*[...] la audacia estética del montaje, su contenido multifacético y anticonvencional, propio del antipoeta Parra, unido en un tema central que simbolizaba el Chile actual [...] provoca conmoción.*²⁵

Die Erzählhandlung des Stückes spielt in einem Zirkuszelt welches von einem reichen Geschäftsmann gemietet wird. Dem Geschäftsmann gehört ein Bestattungsinstitut und ein Freidhof in der Nähe des Zeltes und im Verlauf des Stückes wird das Zelt mit Grabsteinen und Kreuzen vollgefüllt, weil auf dem Friedhof kein Platz mehr für die vielen Toten und deren Grabsteine ist. Neben dieser doch sehr direkten Anspielung auf die vielen Opfer der Militärdiktatur sind im Verlauf des Stücks mehrere einzelne Szenen zu sehen die sich zu einer Collage von politischen Exkursen zusammenfügen. Gleich am Beginn des Stücks wird beispielsweise ein Plakat mit der Aufschrift „*La izquierda y la derecha unidas jamás serán vencidas*“ (Vgl. Abb.1) enthüllt. Im Zuge dessen parodisieren einige Darsteller einen Präsidentschaftswahlkampf bei dem für einen Kandidaten der „*Nadie*“ genannt wird gewählt werden soll. All diese Beispiele sind Anspielungen auf die politische Situation im Land. Und wenn man bedenkt, dass zu jener Zeit die politische Meinungsäußerung streng verboten war zeigt sich die Kühnheit mit der dieses Stück realisiert wurde.

Die Mehrwertsteuer

Das kritische alternative Theater musste wie jedes unabhängige Theater in Chile ohne Subventionen auskommen und sich über die Einnahmen der verkauften Eintrittskarten selbst finanzieren. Das führte oft zu so großen finanziellen Problemen die nicht selten die Auflösungen von Theatergruppen zur Folge hatten.

²⁵ Hurtado, María de la Luz/ Ochsenius, Carlos: *Transformaciones del Teatro Chileno en la Década del '70*, Minesota Latin American Series, Santiago, 1982, S.42

Diese finanzielle Not betraf natürlich nicht nur das Theater, sondern auch Künstler aus anderer Bereiche, wie der Literatur oder der Malerei.²⁶

Schon 1974 wurde die Mehrwertsteuer für künstlerische Produktionen eingeführt, die nicht der kulturpolitischen Linie des Staates entsprachen. So wurde die prekäre ökonomische Situation der alternativen Theater noch verstärkt und die Theaterschaffenden waren gezwungen die kritischen Inhalte ihrer Arbeiten noch genauer zu überdenken. Der Hintergedanke der Machthaber war natürlich der, kritischen Stimmen im Theater zum Schweigen zu bringen. Es wurde eine staatliche Kommission eingeführt, die dafür zuständig war die Theaterstücke zu bewerten.

1974 wurde auch ein neues Gesetz eingeführt, das *Decreto Ley 827*²⁷, welches das sogenannte *Ley Promoción del Artista* von 1935 ablöste. Das alte Gesetz besagte, dass jedes Werk von nationalen Autoren und alle daran beteiligten Personen von Steuerabgaben befreit werden mussten. Das neue *Decreto Ley 827* verpflichtete nun die Theatergruppen zu einer Abgabe von 22% der gesamten Einnahmen die über Stücke gemacht wurden, die auf chilenischem Boden aufgeführt wurden. Ab 1980 wurde die Abgabe der Mehrwertsteuer angepasst und auf 20% gesenkt. Von dieser Abgabe konnten nur Stücke befreit werden, die nach Ansicht der Kontrollorgane als „kulturell wertvoll“ eingestuft wurden. Für die positive Beurteilung der Stücke wird gemeinhin die Bezeichnung *cultural* (Lepeley 2000:119) verwendet. Als Kontrollorgane fungierten anfangs die Theaterinstitute der *UNIVERSIDAD CATÓLICA* und der *UNIVERSIDAD DE CHILE*. Beide waren von Zuschüssen vom Staat abhängig. Später wurde das *DEPARTAMENTO DE EXTENSIÓN CULTURAL DEL MINISTERIO DE EDUCACIÓN* gegründet. Wollte eine Theatergruppe von der Mehrwertsteuer befreit werden musste sie einen offiziellen Antrag an die zuständige Behörde stellen. Bei der Einschätzung, ob ein Stück „kulturell wertvoll“ ist oder nicht, spielte offensichtlich der Standpunkt eine wesentliche Rolle, den die Theatergruppen gegenüber dem Regime vertraten. Hurtado sieht eine gewisse Ungerechtigkeit in dieser Vorgehensweise und macht

²⁶ Vgl. dazu Bianchi, Soledad: *La política cultural oficialista y el movimiento artístico* in: Araucaria de Chile, Ediciones Michay, Nr. 17, Madrid 1982, S.140

²⁷ Vgl. Hurtado, María de la Luz/ Ochsenius, Carlos: *Transformaciones del Teatro Chileno en la Década del '70*, Minesota Latin American Series, Santiago, 1982, S.44

in einer ihrer zahlreichen Schriften über das chilenische Theater auf die diskriminierende Einschätzung von Werken alternativer Theatergruppen aufmerksam: *Hasta el momento, esta comisión ha procedido en forma claramente discriminatoria, negando la condición de tal a las obras nacionales de temática contingente* (Hurtado 1982:44).

Inwieweit das Urteil über die Stücke auf politischen Kriterien basierte zeigt auch die Aussage von Germán Domínguez, dem Direktor des *DEPARTAMENTO DE EXTENSIÓN CULTURAL DEL MINISTERIO DE EDUCACIÓN* in einem Zeitungsinterview von 1981. Er spricht darin von den Kriterien die ein Stück beinhalten soll: *valores positivos y no atacar al régimen* und fügt dem hinzu: *que haya crítica está bien, pero no crítica subvencionada*²⁸. In demselben Zeitungsbericht spricht Domínguez über die Willkür und die fehlenden Kriterien mit welchen ein Stück eingeschätzt wurde:

*Todo esto es arbitrario; parto reconociéndolo: es arbitrario; depende de criterios absolutamente personales. No existen normas precisas para determinar cuándo una obra es artística y cultural. A mí me han entregado esa responsabilidad y trato de ser lo más honesto posible.*²⁹

Diese Aussage zeigt, dass es für die Beurteilung der Theaterstücke keine festgelegten Richtlinien gab. Die Willkür und die subjektive Einschätzung der Kontrollorgane führte im Beispiel des Theaterstücks *Lindo país esquina con vista al mar* der Theatergruppe *ICTUS* zu einer dementsprechend paradoxen Situation. Das Stück aus dem Jahr 1979 wurde vom *INSTITUTO DEL TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE* als „kulturell wertvoll“ eingestuft und konnte so im Zeitraum von einem Jahr mehrere Male aufgeführt werden. Dann wurde es vom *MINISTERIO DE EDUCACIÓN* über Nacht plötzlich als „kulturell nicht wertvoll“ eingeschätzt und die Theatergruppe wurde zur Abgabe von 20% der Einnahmen gezwungen. Dass diese Abgabe nichts mit Zensur zu tun haben sollte argumentiert der zuständige Direktor in einem Schriftwechsel mit der Theatergruppe folgendermaßen:

²⁸ zitiert nach Lepeley, Oscar: *Avatares del teatro chileno contestatario durante los primeros años de la dictadura militar* in: Adler, Heidrun / Woodyard, George [Hrsg.]: *Resistencia y Poder / Teatro en Chile*, Vervuert, Frankfurt am Main, Madrid, 2000, S.119, Zitat aus: *HOY*, 14 de enero de 1981, S.43

²⁹ idem. Lepeley S.43

*[...]lo cierto es que quienes no tengan el auspicio del Ministerio de Educación para eximirse de su pago, pueden presentar sus obras libremente [...].*³⁰

Der zuständige Direktor weist hier darauf hin, dass das Stück nicht verboten, sondern lediglich mit einer Steuer behaftet wurde. Es wurde niemand daran gehindert das Stück aufzuführen und es wurde niemals verboten. Die Theatergruppe reagierte auf diese eigenwillige Definition von Zensur mit folgender Antwort :

Existen muchas formas de censura. No se censura solamente cuando se prohíbe expresamente la manifestación de un acto; también se censura cuando se coloca toda clase de obstáculos para su expresión.

Dieser Wortwechsel stellt die schwierige Frage in den Raum, wann Zensur wirklich als Zensur bewertet werden kann. Führt Zensur im Grunde nur dann zu künstlerischer Einschränkung, wenn sie offiziell ist, Behörden auf bürokratischem Weg als Kontrollorgane fungieren und selektiv die Meinungsäußerung von Personen und Institutionen verbieten? Oder ist die indirekte Zensur die diese Beispiele zeigen - eine Zensur durch die Personen verhaftet, eingeschüchtert und bedroht wurden und Theatergruppen durch Attentate und ökonomische Einschränkungen zur Selbstzensur gezwungen wurden – mit einer offiziellen Zensur vergleichbar?

2.2 Wege zur Kritik

Die indirekte Zensur traf einige Theatergruppen sicherlich besonders hart. Es kann nur sehr schwer zwischen direkter und indirekter Zensur unterschieden werden, wenn man über Fälle spricht, bei denen körperliche Gewalt angewendet wurde oder Menschenleben bedroht wurden. Durch die indirekte Zensur war die Bedrohung vielleicht sogar etwas höher, denn im Vergleich zur direkten Zensur lief sie nicht über behördliche Wege. So trat der direkte Kontakt zwischen Künstler

³⁰ Benavente, David: *Ave Felix. Teatro chileno post-golpe* in: ICTUS/Benavente, David/T.I.T.: *Pedro Juan y Diego, Tres Marías y una Rosa*, CESOC Ediciones ChileAmérica, Santiago, 1989, S.312

und Zensor mehr in den Vordergrund, was oft gewaltsame Übergriffe zur Folge hatte. Die indirekte Zensur war oft mit Drohungen verbunden und mit der Ungewissheit, wann einschränkende Maßnahmen durch den Staat konkret stattfinden würden.

Wenn ein Stück den Offiziellen nicht gefiel oder sie es als kritisch einschätzten, mussten die Theaterschaffenden Einschüchterungen und Drohungen hinnehmen. Hector Noguera berichtet, dass die Künstler mit Aussagen wie diesen tag täglich konfrontiert wurden: *it could be dangerous for you*³¹. Das heißt, jede kritische Inszenierung barg eine gewisse Gefahr in sich. Wie weit das Regime ging, um kritische Stimmen einzuschränken, zeigt der Brand des Theaterzeltes von *LA FERIA* sehr deutlich.

Andererseits entstanden durch die indirekte Zensur des alternativen Theaters Möglichkeiten, die andere Medien nicht hatten. Das Ausbleiben der Vorzensur verschaffte dem Theater einige Vorteile, von denen die Entwicklung des Theaters profitieren konnte, vor allem im Laufe des ersten Jahrzehnts der Diktatur. David Benavente unterstreicht diese Tatsache und vergleicht sie mit dem spanischen Franko-Regime in folgender Aussage: *[...] el hecho de no haberse implantado un sistema de censura previa para el teatro como el de la España franquista significó una ventaja que otros no tuvieron* (Benavente 1989:312).

Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass das Ausbleiben der direkten Zensur für das Theater einige Vorteile für die Entwicklung eines kritischen chilenischen Theaters in sich barg. Wie kam es nun zu diesen Vorteilen und weshalb war das Theater wie geschaffen dafür, einen kritischen Blickwinkel auf die politische Situation einzunehmen?

Die Theaterschaffenden machten sich die Vorteile der Selbstzensur zu nutzen, und es konnte sich in recht kurzer Zeit ein Theater entfalten, das dem Publikum in ihren Stücken eine kritische Auseinandersetzung mit der politischen Situation bot.

³¹ Epstein, Susana / Watson, Ian: *Chilean Theatre in the Days and Nights of Pinochet. An Interview with Hector Noguera* in: TDR, Vol. 34, Nr.1, MIT, Frühling 1990, S.87

David Benavente bezeichnet das Theater das unter diesen Umständen entstanden ist folgendermaßen:

*[...] un sorprendente movimiento teatral de amplia convocatoria que produjo en brevísimo tiempo una condudente obra dramática de perfil alternativo y crítico.*³²

Wie sich die Theaterschaffenden diesen Vorteil zu Nutze machten zeigt ein Blick auf die große Zahl an kritischen Theaterstücken der siebziger Jahre. Zwischen 1974 und 1981 wurden 31 Stücke uraufgeführt, die als alternativ und kritisch bezeichnet werden können. Diese Zahl wurde durch das *CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y EXPRESIÓN CULTURAL Y ARTISTICA (CENECA)*³³ ermittelt. Das waren im Durchschnitt fast 4 Stücke pro Jahr. Wenn man bedenkt, dass der Großteil der Stücke ab 1976 entstanden ist wird diese Dichte an Produktionen noch deutlicher.

Das alternative kritische Theater ist natürlich nicht über Nacht entstanden. Es ist ein konstanter Prozess zu beobachten, der im Jahr 1976 den ersten Höhepunkt erreichte. In den ersten Jahren nach der Diktatur gab es sehr wenige Theaterschaffende die es wagten alternativ und kritisch zu sein, jedenfalls nicht in der Öffentlichkeit. Das Militärregime war noch neu und musste sich formieren, deshalb war der Grad der Repression sehr hoch. Hector Noguera unterstreicht diese These mit der Aussage: *In the first years of Pinochet's rule it was much more difficult [...]* (Epstein 1990:86).

In den Jahren ab 1976 ist eine konstante Steigerung der alternativen Theaterproduktionen zu beobachten. 1976 entstanden laut *CENECA* die beiden Stücke *Pedro, Juan y Diego* und *Te llamabas Roscicler*. Im Jahr 1977 entstanden drei Stücke dieser Art, darunter auch das bereits erwähnte Werk *Hojas de Parra*. Von

³² Benavente, David: *Ave Felix. Teatro chileno post-golpe* in: ICTUS/Benavente, David/T.I.T.: *Pedro Juan y Diego, Tres Marías y una Rosa*, CESOC Ediciones ChileAmérica, Santiago, 1989, S.279

³³ CENECA wurde 1977 vom Fond für Kulturförderung der UNESCO gegründet, unter Rechtsaufsicht der Stiftung CIVITAS. 1978 entwickelte es sich zu einer rechtlich eigenständigen Institution. CENECA war eine der aktivsten Institutionen, die in Chile während der Diktatur Dokumente und Forschungsergebnisse u.a. aus dem Theaterbereich untersucht und für die Zukunft bewahrt hat. Mehr zu CENECA bei Nomez, Nain: *Situación del teatro en Chile* in: *Literatura Chilena. Creación y crítica*, Vol. 10, Nr. 36/37, Ediciones de la Frontera, Madrid, Los Angeles, 1986, S.8-10

1978 bis 1981 wurden dann jährlich mindestens 6 Stücke uraufgeführt.³⁴ Diese Zahlen belegen die Steigerung an kritischen Theaterproduktionen und vor allem die Konstanz mit der das alternative Theater Stücke aufführte.

Paradoxerweise leistete das Regime selbst einen großen Beitrag zu dieser konstanten Entwicklung. Viele Beispiele haben gezeigt, dass das Theater von der Repression betroffen war. Die Folgen der Repression waren für das alternative Theater allerdings weit weniger vernichtend als es zum Beispiel in Uruguay oder Argentinien der Fall war. Die Situation in Chile war anders. Viele Theaterschaffende und Schauspieler konnten im Land bleiben und eine gewisse Zeit nach dem Putsch ihre Arbeit weiterführen. Die Theaterarbeit wurde zwar durch die Diktatur wesentlich eingeschränkt, aber es gab kleine, oft geheime Räume in denen weiterhin Theater gemacht werden konnte. David Benavente stellt in einem seiner Texte über das kritische Theater folgende Vermutung auf: *los organismos de seguridad lo consideraron demasiado plebeyo e insignificante*³⁵. Benavente ist der Meinung, dass das alternative Theater für die Kontrollorgane schlichtweg zu unbedeutend war, als dass man es offiziell zensurieren musste. Das Regime sah das Theater nicht als ernsthafte Irritation für das totalitäre System und dessen Kulturpolitik an. Der chilenische Dramatiker Ramón Griffero beschreibt diese Einstellung der Regierung in folgenden Worten:

*Einer der Gründe, die von den Machthabern herablassend für ihre „tolerante“ Haltung genannt wurde, war, daß [sic!] sie fragten, wieviele Leute können das Stück sehen? 10.000? 20.000? Was macht das schon, es sind doch sowieso die gleichen Kommunisten, die sich dort selbst sehen.*³⁶

Es war auch eine Portion Glück nötig, damit sich das Theater unter diesen Umständen als kritisches Sprachrohr entwickeln konnte. Das Regime hat die

³⁴ Vgl. Benavente, David: *Ave Felix. Teatro chileno post-golpe* in: ICTUS/Benavente, David/T.I.T.: *Pedro Juan y Diego, Tres Marías y una Rosa*, CESOC Ediciones ChileAmérica, Santiago, 1989, S.320-321

³⁵ Benavente, David: *Ave Felix. Teatro chileno post-golpe* in: ICTUS/Benavente, David/T.I.T.: *Pedro Juan y Diego, Tres Marías y una Rosa*, CESOC Ediciones ChileAmérica, Santiago, 1989, S.280

³⁶ Griffero, Ramón: *Selbstporträt* in: Röttger, Kati [Hrsg.]: *Theater im Schutt der Systeme. Dokumentation einer Begegnung zwischen dem Cono Sur und Deutschland*, Vervuert, Frankfurt am Main, 1997, S.70

Situation scheinbar unterschätzt. Erst durch die Unachtsamkeit des Regimes und diese Fehleinschätzung fanden kritische Ansichten im Theater ihren Platz. Oscar Lepeley analysiert den Grund für diese Situation folgendermaßen: *se puede calificar como un feliz descuido que más tarde fue imposible de reparar para la autoridad militar* (Lepeley 2000:113). Die Staatsgewalt hat es verabsäumt am Beginn der Machtübernahme schärfere Gesetze für das Theater einzuführen, denn später würde die Theaterbewegung immer größer und umso schwieriger zu kontrollieren. Man verließ sich auf das System der Selbstzensur und darauf, dass kritische Stimmen durch Restriktionen und Repression im Hintergrund gehalten werden können.

2.3 Einige Eigenheiten des Theaters

Ein weiterer zentraler Aspekt des Theaters, den die Machthaber erst völlig außer Acht gelassen haben, war die Inszenierung. Es ist recht einfach einen geschriebenen Text zu zensurieren. Das zeigt die Tatsache, dass Bücher und Zeitungen vom Regime sehr genau kontrolliert wurden. Die szenische Aufführung des dramatischen Texts stellte das Regime allerdings vor einige Probleme. Das Hauptproblem, das eine Kontrolle des Theaters schwierig machte war die Flexibilität der Aufführung. Sie konnte jederzeit und an verschiedenen Orten stattfinden.

Ein Theaterstück besteht demnach nicht nur aus dem literarischen Text, der den Inhalt des Stückes wiedergibt und in schriftlicher Form verewigt. Ein wesentliches Element, welches das Theater von anderen literarischen Gattungen unterscheidet, ist die Inszenierung des Textes auf einer Bühne, die Präsentation der Handlung durch Schauspieler. Durch die szenische Darbietung des geschriebenen Textes wird er *für das Publikum sinnlich wahrnehmbar* (Asmuth 1990:10) gemacht. Die Aufführung passiert unmittelbar und durch sie können Botschaften auf direktem Weg zu den Empfängern gelangen. Auch für das Publikum in den kleinen Theatersälen in Chile, in denen Theaterstücke gezeigt wurden die immer provokantere Inhalte hatten, war es schwierig sich der szenischen Darbietung zu

entziehen. Dieses charakteristische Element des Theaters brachte einen großen Vorteil gegenüber anderen Medien. In diesem Zusammenhang ist es interessant zu wissen, dass das Theater mehrere Kunstrichtungen in einem Genre verbindet. Es entsteht eine Heterogenität wie sie nur im Theater zu finden ist. Ludovica Paladini schreibt über dieses spezifische Merkmal des Dramas: *se trata de una estructura compuesta de elementos pertenecientes a artes diferentes (poesía, artes plásticas, música, coreografía, etc.) [...] (Paladini 2007:28)*. Das Theater schloss mehrere Kunstrichtungen in einem Genre zusammen. Somit gab es nicht nur eine Person die für ein Werk verantwortlich war – so wie es zum Beispiel bei Romanautoren der Fall ist - sondern es vereinten sich immer mehrere Personen um ein Werk zu realisieren. Das stärkte wiederum die Gemeinschaft und führte Menschen zusammen, die dieselbe Botschaft transportieren wollten: die politische Situation im Land musste verbessert werden.

Ab 1973 waren in Chile öffentliche Versammlungen strengstens verboten. Durch die Aufführung eines Theaterstücks konnte dieses Verbot umgangen werden. David Benavente sieht in der Unmittelbarkeit der Inszenierung die Möglichkeit, als Künstler ein gewisses Risiko einzugehen und auch ein kritisches Stück aufzuführen. Denn wenn das Stück erst einmal auf der Bühne präsentiert wurde kann es nicht mehr so schnell aus den Köpfen des Publikums gelöscht werden:

[...] poner publicamente en escenas obras originales y significativas que una vez paradas arriba del escenario y con el público en la sala se convirtieron en espacios sociales expresivos muchísimo más difícil de borrar del mapa que un ignoto texto teatral haciéndose polvo entre las cuatro paredes de la oficina del censor oficial de turno.³⁷

Aufgrund der Unmittelbarkeit die in der Natur der Inszenierung liegt kann der Inhalt und die Idee eines Stückes dem Rezipienten direkt zugänglich gemacht werden, ohne dass dieser vorher den Text lesen muss. Was die Zensur betrifft war diese Unmittelbarkeit ein großer Vorteil für die Theaterschaffenden in Chile und ermöglichte einen größeren künstlerischen Freiraum als ihn andere Medien boten.

³⁷ Benavente, David: *Ave Felix. Teatro chileno post-golpe* in: ICTUS/Benavente, David/T.I.T.: *Pedro Juan y Diego, Tres Marías y una Rosa*, CESOC Ediciones ChileAmérica, Santiago, 1989, S.313

In der Aussage von Benavente stecken zwei wichtige Aspekte, die für die Entwicklung des Theaters und dessen Arbeitsweise von großer Bedeutung waren. Einerseits unterstreicht sie die eben erwähnten Möglichkeiten, die durch die Unmittelbarkeit einer Inszenierung entstehen. Während einer Vorstellung können dem Publikum Ideen und Ansichten dargestellt und kommuniziert werden, die es nicht so schnell wieder vergisst. Und andererseits wird die Zensur angesprochen, die im Bereich des Theaters in Chile einen besonderen Stellenwert einnahm. Wenn Benavente von einem *censor oficial* - einem amtlichen Zensor - spricht ist diese Wortwahl allerdings in Bezug auf die Zensur von Theaterstücken nicht ganz korrekt. Besser wäre es an dieser Stelle auf die bereits ausführlich geschilderte Selbstzensur zu verweisen.

2.4 Einfluss und Idealismus

Es gibt neben der Unachtsamkeit des Regimes und der szenischen Darbietung noch einen weiteren wichtigen Faktor der die Entwicklung des alternativen Theaters sicherte: Der Idealismus mit dem die Theaterleute ihre Arbeit machten und ihre Ideen verwirklichten. Dieses Phänomen war sowohl in den siebziger Jahren als auch in den achtziger Jahren ein wichtiger Faktor in der Entwicklung des Theaters. Benavente war damals selbst in mehreren Gruppen tätig und schildert die Einstellung in der Theaterszene folgendermaßen:

Mucho más que un “metier” u oficio el teatro fue percibido y vivido por la mayoría de sus realizadores como una vocación y una búsqueda de significado personal y cultural que imponía exigencias, entre otras, plantearse la acción artística como una respuesta significativa al entorno socio-cultural y político.³⁸

Vor allem für jene Menschen die im Bereich des alternativen Theaters tätig waren bedeutete das Theater nicht Arbeit im herkömmlichen Sinne. Es war eine Berufung, ein Raum in dem sie sich selbst verwirklichen konnten: *El trabajo es el placer, la realización personal, la manera de encuentro con otros, la forma de*

³⁸ idem. Benavente S.286

reconocerse en una comunidad, la ligazón cultural con un pasado (Piña 2010:200). Darüber hinaus war das Theater ein Ort an dem die Theaterschaffenden ihre persönlichen Anforderungen an die Gesellschaft vermitteln wollten. Jene Menschen die alternatives Theater machten wollten eine Botschaft vermitteln und anregen, denn *speziell das Theater will unbequem sein, will Anstoß geben, über alles immer wieder nachzudenken. In kritischen Zeiten soll niemand meinen, er sei nicht verantwortlich* (Adler 2002:7). Alternative Theaterschaffende verfolgten das Ziel einen Gegenpol zu der kulturellen und politischen Situation der Diktatur zu schaffen. Wie idealistisch im alternativen Theater gearbeitet wurde zeigt folgende Metapher von Hector Noguera:

*Even if only 1000 people, 200, less even, say 100, see a play, if it is important those people will be touched and it will spread. It is like water, it dampens and gradually everything underneath gets wet.*³⁹

Es war gar nicht so wichtig wie viele Menschen ein Theaterstück sahen. Noguera ist überzeugt davon, dass sich ein gutes Theaterstück unwillkürlich verbreiten würde, sobald es die Menschen berührt.

Der kulturelle Einfluss des alternativen Theaters ist nicht von der Hand zu weisen, dafür sind in diesem Bereich zu viele Stücke entstanden, welche die Theaterentwicklung Chiles nachhaltig geprägt haben und heute zu den Klassikern zählen. Das alternative Theater war allerdings bestimmt kein Massenphänomen das tausende Zuseher mit seinen Aufführungen anlockte, oder besser gesagt anlocken konnte. Trotzdem gibt es Beispiele die zeigen, dass auch alternatives Theater manchmal eine große Reichweite hatte. *Pedro, Juan y Diego* wurde im März 1976 uraufgeführt. Dieses Stück entstand im Kontext der Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen der Militärregierung. Die Arbeitslosenrate in Chile war in dieser Phase der Diktatur so hoch wie nie zuvor. Der PEM (*Plan de Empleo Mínimo*) stand für eine Not-, oder Übergangslösung für die betroffenen Arbeiter/innen und brachte ihnen ein Minimaleinkommen von 660 Pesos (ca. 40 Euro) ein. Dazu kam noch, dass die Arbeiten größtenteils unproduktiv und wenig

³⁹ Epstein, Susana / Watson, Ian: *Chilean Theatre in the Days and Nights of Pinochet. An Interview with Hector Noguera* in: TDR, Vol. 34, Nr.1, MIT, Frühling 1990, S.91

sinnvoll waren. Diese Unwürdigkeit der Arbeit und die Verteidigung der Menschenwürde gegen ein ökonomisches System ist das zentrale Thema, von dem *Pedro, Juan y Diego* erzählt. Es blieb bis November 1977 im Programm und erreicht insgesamt 67.938 Zuschauer.⁴⁰ Seine Beliebtheit ist wahrscheinlich auf die mutige Behandlung der aktuellen Probleme in Chile zurückzuführen und auf die Suche des Publikums nach einer ideologischen Alternative.

Nichts desto trotz ist es fraglich, ob das alternative Theater einen direkten Einfluss auf die gesellschaftliche Entwicklung im Land hatte. Das war ja das eigentliche Ziel der Theaterschaffenden. Gewiss ist, dass die Theaterschaffenden ein wichtiger Teil der Gesellschaft waren und auch einiges bewegen konnten. Alejandro Sieveking ist da anderer Meinung. Er ist Theaterregisseur und Schauspieler. 1974 floh er ins Exil nach Costa Rica und ist überzeugt davon, dass das Theater die Gesellschaft nicht ändern kann. Allerdings spricht er dem Theater eine andere Qualität zu, die für das Erreichen der Ziele des alternativen Theaters sehr bedeutend war: *Lo que hay que hacer en los teatros es un teatro que ayude a preparar los cambios, en cualquier sentido* (Bravo Elizondo 1979:58). Das Theater war der Teil einer Bewegung, die im Laufe der siebziger und achtziger Jahre immer größer wurde, und den Beginn der Transition vorbereitete:

*Least recognized in account to Chile's redemocratization were the artists, who, almost immediately after the 1973 coup, began laying a groundwork for later strategies that eventually put an end to military rule.*⁴¹

Der Einfluss des Theaters auf die Redemokratisierung wird oft unterschätzt. Das liegt wohl auch daran, dass es schwierig ist diesen Einfluss zu prüfen. Der Umgang des Regimes mit dem alternativen Theater am Ende der siebziger Jahre zeigt uns aber, dass die Machthaber im Laufe der Jahre immer mehr Respekt davor bekamen. Hector Noguera führt diesen Respekt auf die Angst des Regimes vor dem Einfluss des alternativen Theaters zurück: [...] *they fear we have influence. Socially*

⁴⁰ Vgl. Bravo-Elizonda, Pedro: *Theater in Chile* in: Adler, Heidrun [Hrsg.]: *Theater in Lateinamerika/Ein Handbuch*, Reimer, Berlin, 1991, S.153

⁴¹ Pottlitzer, Joanne: *The game of expression under Pinochet. Four Theater Stories* in: *Theater*, Vol.31, Nr. 2, Duke University Press, Summer 2001, S. 3

we are important. We are part of the community, a real part of the community (Epstein 1990:91).

Es entwickelte sich eine Bewegung, die durch repressive Maßnahmen auch deshalb kaum mehr gestoppt werden konnte, weil der Ruf Chiles auf dem Spiel stand. Als die Theatergruppen es wagten immer mehr kritische Äußerungen und ihre kritische Denkweise in Theaterstücken zu verpackten, war es für den Staat zu spät um mit harten Mitteln dagegen vorzugehen. Nach Oscar Lepeley war die Theaterbewegung schon zu bekannt geworden:

*La dictadura debió reconocer que la disidencia había logrado establecer un firme movimiento teatral crítico al gobierno, cuya calidad era incuestionable y frente al cual toda medida de fuerza para acallarlo sería, a esas alturas, contraproducente para el propio régimen.*⁴²

Der Ruf des Regimes war im Ausland schon sehr schlecht. Wenn wir uns an die Verbrennung des Theaterzeltes von *LA FERIA* zurückerinnern ist das auch keinesfalls verwunderlich. Die Reaktionen aus dem Ausland fielen eindeutig aus. Ausländische Theatergruppen lehnten es zum Beispiel ab in Chile aufzutreten weil sie auf diesem Weg gegen die Diktatur Pinochets protestieren wollten. Noguera bewertet die Konsequenzen dieses kulturellen Boykotts jedoch nicht als Nachteil für den kulturellen Bereich des Regimes, sonder als Nachteil für das alternative Theater. Noguera sagt in einem Interview: *without the play the government has more space for their culture* (Epstein 1990:93). Der kulturelle Raum in dem der Staat agieren kann ist ohne ausländische Stücke größer und hat somit mehr Spielraum. Hätten die Theatergruppen ihre Stücke trotz Diktatur in Chile aufgeführt, wäre ein größerer Gegenpol zum nationalen Theater entstanden und die regimenahen und unkritischen Stücke hätten weniger Platz auf den Bühnen einnehmen können. Obwohl dieser Boykott nach hinten losging änderte es nichts an der Tatsache, dass eine Verschlechterung der Präsentation Chiles nach außen ökonomische Probleme zur Folge haben konnte. Chile war aufgrund einer liberalen ökonomischen Strategie in engem Kontakt mit anderen Staaten. Diese Staaten

⁴² Lepeley, Oscar: *Avatares del teatro chileno contestatario durante los primeros años de la dictadura militar* in: Adler, Heidrun / Woodyard, George [Hrsg.]: *Resistencia y Poder / Teatro en Chile*, Vervuert, Frankfurt am Main, Madrid, 2000, S.121

verfolgten die Vorkommnisse in Chile sehr genau und schlossen einen Abbruch der Geschäftsbeziehungen unter gewissen Umständen nicht aus.

Der Staat musste also nun behutsam gegen das alternative Theater vorgehen. Deshalb entwickelte er ein geheimes Memorandum, das die Situation wieder in Ordnung bringen sollte.

2.5 Das geheime Memorandum

Das kritische alternative Theater konnte immer weiter wachsen, da die Regierung keine ernsthafte Gefahr darin erkannte. Auch nach dem Brand im Zuge der Aufführung von *Hojas de Parra* wurde keine umfassende Taktik ausgearbeitet, wie die Theaterarbeit langfristig unterbunden werden könnte. Ein geheimes Memorandum der *Central Nacional de Informaciones* (CNI)⁴³ sollte ab dem Jahr 1979 das Ziel verfolgen, die aufblühende alternative Theaterbewegung zu kontrollieren und im Ernstfall zu beenden.

Die Machthaber diskutierten nun also auf höchster Ebene über die weiteren Maßnahmen gegen das alternative Theater. Es ergaben sich zwei Meinungen wie mit dem Theater vorgegangen wird, das dazu tendierte sich kritisch gegen den Staat zu äußern. Einerseits lag der Vorschlag im Raum mit aller Härte gegen das alternative Theater vorzugehen und dessen Aktivitäten sofort durch einen militärischen Kraftakt zu beenden. Wie schon aus dem Bericht der CNI hervorging hätte sich diese Taktik aber sehr negativ auf den internationalen Ruf Chiles ausgewirkt. Schon der Brand des Zirkuszeltens von *LA FERIA* provozierte heftige Reaktionen und eine ablehnende Haltung der Intellektuellen und Künstler aus dem Ausland gegenüber dem Regierungssystem Chiles. Außerdem hätten repressive Maßnahmen die Aufmerksamkeit auf das Stück und somit auf das alternative Theater gelenkt und es hätte zu einer *amplia difusión*, also einer weitreichenden Verbreitung kommen können. Auf der anderen Seite gab es den Vorschlag nicht allzu heftig auf den vorliegenden Fall zu reagieren, repressive Maßnahmen

⁴³ Aus dem Geheimdienst DINA (*Dirección de Inteligencia Nacional*) wurde ab dem Jahr 1977 die CNI.

auszulassen und so Toleranz gegenüber gewissen dissidenten Ausdrucksformen zu zeigen:

*[...] las acciones represivas, ya se trate de clausura de una obra como "Tres Marías una Rosa" o de medidas de fuerza contra sus realizadores son altamente contraproducentes y no debe incurrirse en ellos en ningún caso [...].*⁴⁴

Als Alternative zu repressiven Maßnahmen entwickelte die *CNI* einen *Plan de Fomento extraordinario*, durch den ausschließlich jene Kunst- und Kulturprojekte in hohem Ausmaß gefördert werden sollen die eindeutig nationale Merkmale aufweisen und die traditionelle Werte vermitteln. Der Plan sollte durch staatliche Einrichtungen und durch die Privatwirtschaft ökonomische unterstützt werden. Und: *(...) se ejecuten realmente las medidas de presión indirecta sobre los organismos que cooperan directa o indirectamente al desarrollo, proliferación y expresión de grupos artísticos como el que motivó este presentación.*⁴⁵ Man wollte also gezielt Druck auf jene Organisationen ausüben die mit dem alternativen Theater zusammenarbeiteten. Und man ging noch einen Schritt weiter und es lag plötzlich der Vorschlag im Raum, dass auch alle staatlichen Einrichtungen durch neue Regelungen dazu verpflichtet werden, ab sofort keine positiven Berichte über das alternative Theater zu verbreiten. Es wurden also Medien, Theaterkritiker, und Journalisten eingeschüchtert und beeinflusst, damit der Erfolg und die weitere Verbreitung der alternativen Kultur unterbunden werden konnte.

Die Machthaber entschieden sich schlussendlich für den Vorschlag des *CNI* und verzichteten auf die gewaltsame Unterbindung jeglicher Tätigkeit des alternativen Theaters. Diese Entscheidung impliziert, dass das alternative Theater von den Machthabern nicht mehr nur als unbedeutende Subkultur angesehen wurde. Das Theater wuchs im Laufe der Jahre zu eine Bewegung heran, die durchaus das Potenzial entwickeln konnte, Einfluss auf die Kulturpolitik des Landes zu nehmen. Auch seine Rolle als Alternative zur nationalistischen Kulturproduktion wurde immer wichtiger. Allerdings ist die Argumentation des *CNI*, dass die absolute

⁴⁴ Benavente, David: *Ave Felix. Teatro chileno post-golpe* in: ICTUS/Benavente, David/T.I.T.: *Pedro Juan y Diego, Tres Marías y una Rosa*, CESOC Ediciones ChileAmérica, Santiago, 1989, S.315

⁴⁵ idem. Benavente S.316

Abschaffung des Theaters nicht nötig war, weil die Publikumszahlen sehr gering waren, berechtigt. Die Zuschauerzahlen sind verschwindend klein, vergleicht man sie mit jenen von Massenmedien wie zum Beispiel dem Fernsehen. Soledad Bianchi schreibt in Bezug auf die Reichweite des Theaters: *su impacto cultural y político es restringido frente a un programa de televisión, que es visto por millones de personas*⁴⁶. Oscar Lepeley beurteilt den Einfluss der alternativen Theaterbewegung weniger eingeschränkt und sieht die Entscheidung, sich für den Vorschlag des CNI zu entscheiden als eine Bestätigung dafür, dass das Theater keinesfalls unbedeutend war:

*[...] el teatro contestatario ya había creado un sólido corpus cuyo lenguaje se había afincado profundamente en las esperanzas, dolores e inquietudes de los más amplios sectores chilenos.*⁴⁷

Oder um es mit den Worten von David Benavente, dem Autor des Stückes *Tres Marías y una Rosa* auszudrücken:

*el teatro sobrevivió, en buena medida, gracias a su propia capacidad de generarse un espacio expresivo significativo y signifiante. Un corpus cultural alternativo y crítico, robusto y porfiado, nada sencillo de eliminar de una plumada por medio de la fuerza bruta.*⁴⁸

⁴⁶ Bianchi, Soledad: *La política cultural oficialista y el movimiento artístico* in: Araucaria de Chile, Ediciones Michay, Nr. 17, Madrid 1982, S.141

⁴⁷ Lepeley, Oscar: *Avatares del teatro chileno contestatario durante los primeros años de la dictadura militar* in: Adler, Heidrun / Woodyard, George [Hrsg.]: *Resistencia y Poder / Teatro en Chile*, Vervuert, Frankfurt am Main, Madrid, 2000, S.123

⁴⁸ Benavente, David: *Ave Felix. Teatro chileno post-golpe* in: ICTUS/Benavente, David/T.I.T.: *Pedro Juan y Diego, Tres Marías y una Rosa*, CESOC Ediciones ChileAmérica, Santiago, 1989, S.318

3. Tradition, Form und Ästhetik des alternativen Theaters

3.1 Die siebziger Jahre

Die erste Zeit nach dem Militärputsch wird von Juna Andrés Piña noch als der dunkelste Abschnitt im chilenischen Theaterleben bezeichnet: *el más oscuro en la vida teatral chilena* (Piña 2010:199). Auch er findet es deshalb umso merkwürdiger, dass sich gerade unter diesen Umständen zwischen 1976 und 1980 ein solider Kern von Theatergruppen und Theatermachern bildete, die eine Reihe von bedeutenden Theaterstücken produzierten. Vergleicht man diese Zeit mit der Geschichte des chilenischen Theaters kann man feststellen, dass noch nie zuvor eine so große Zahl an chilenischen Werken in einer so kurzen Zeit entstanden ist.

The plays that could be seen beginning in 1976 were in fact opening the way for a third segment in the history of modern Chilean theatre without breaking completely with the past, but rather reformulating it in line with the development of adverse historical circumstances.⁴⁹

Bereits 1977 waren die Protagonisten der neuen alternativen Bewegung aktiv. Es waren Theatergruppen wie *ICTUS*, *Imagen*, *La FERIA* und das *Taller de Investigación Teatral* die sich diesem wichtigen Bereich des Theaterlebens in Chile verschrieben hatten. Ihre Mitglieder waren größtenteils schon in den Jahren vor der Diktatur in Theaterleben eingebunden und ließen das damals vorherrschende Theaterkonzept der *Creación Colectiva* in einem neuen Kontext erblühen. Obwohl die freie Meinungsäußerung eingeschränkt war und bestimmte Themen tabu waren, artikulierten diese Gruppen ihre Kritik mit Hilfe des Theaters. Bauarbeiter, Verkäufer, Bauern, Beamte oder Journalisten wurden zu den Protagonisten jener Stücke, die sich grundlegend mit der prekären Arbeitssituation und der hohen Arbeitslosigkeit im Land beschäftigten. Der Grund für diese Situation war die wirtschaftliche Umstrukturierung im Land und eine von der Regierung initiierte Arbeitsbeschaffungsmaßnahme. Man versuchte ab 1976 die eingeführten Modelle tiefer in der Gesellschaft zu verankern. Was in den betroffenen Bereichen auch gelang. Andererseits traten ständig mehr Probleme in der politischen Struktur der neuen Staatsform auf, die es zu lösen gab. Vielleicht entstand auch deshalb zu jener

⁴⁹ Rojo, Grinor: Chilean Theatre from 1957 to 1987 in: Theatre Journal, Vol. 41, Nr. 4, 1989, S.532

Zeit ein langsam wachsendes Selbstbewusstsein in der Zivilgesellschaft, die in den vergangenen Jahren lernte mit der neuen Situation besser umzugehen. Dieses Selbstbewusstsein war nicht nur im Umgang mit Ökonomie und Politik ersichtlich, sondern wirkte sich auch auf kulturelle Bereiche wie das Theater aus.⁵⁰

*Between May 1976 an September 1977 five plays opened that donated the emergence of a new spirit. [...] All five productions were located within the realm of independent theatre, all were collective creations, all made minimal demands in terms of the number of characters and the technical resources of the performance, all were realist plays, all held up better on the stage than on paper, and all confronted critically the sinister ordeal the whole country was going through.*⁵¹

3.1.1 Ökonomie und Gesellschaft

In der zweiten Phase der Diktatur ab 1977 waren die zwei Gesichter des neuen Regimes noch klarer zu erkennen. Einerseits konnte durch das neue, sehr liberale Wirtschaftskonzept ein wirtschaftlicher Aufschwung im Land erreicht werden und die Handelsbeziehungen weiteten sich auf die internationalen Märkte aus. Dies führte zu einer Verbesserung der Inflation und zu einer Wiederbelebung von Wirtschaftszweigen die bis dahin keinen Profit machen konnten. Die Schere zwischen Arm und Reich klaffte allerdings noch weiter auseinander und die Arbeitslosenrate in der ärmeren Bevölkerungsschicht konnte kaum verbessert werden. Auf der anderen Seite wurde die Repression durch das Regime immer selektiver und richtete sich sogar gegen die eigenen Anhänger, die eine klarere Linie des Regimes forderten. Jene Parteien die nach dem Putsch zumindest noch auf dem Papier existierten wurden nach und nach definitiv aufgelöst. Vor diesem Hintergrund präsentierte Pinochet 1977 den *Plan Chacarillas*, ein detaillierter Strategieplan zum weiteren Verlauf der politischen Institutionalisierung, die eine

⁵⁰ Vgl. Hurtado, María de la Luz/Ochsenius, Carlos: *Transformaciones del Teatro Chileno en la Década del '70*, Minesota Latin American Series, Santiago, 1982, S.27

⁵¹ Rojo, Grinor: *Chilean Theatre from 1957 to 1987* in: Theatre Journal, Vol. 41, Nr. 4, 1989, S.530

„geschützte Demokratie“, eine *democracia protegida*⁵² zum Ziel hatte. Er schlug vor im Jahr 1980 eine Volksbefragung⁵³ durchzuführen bei der über die bis dahin neu erarbeitete Verfassung abgestimmt werden soll. Diese Befragung sicherte Pinochet eine Amtszeit von weiteren acht Jahren und ermöglichte ihm größeren politischen Einfluss. Der neue Plan gibt dem politischen Diskurs einen neuen Rahmen und es entsteht dadurch zumindest ein kleiner Raum für politische Diskussionen: *un mínimo espacio de discusión* (Hurtado 1982:28). Dieser kleine Raum bot auch im kulturellen Bereich neue Möglichkeiten. In der ersten Phase war die konservative Kulturpolitik gleichbedeutend mit einem kulturellen Stillstand. Ab 1976 gab es wieder eine kleine Hoffnung für die Entstehung einer kulturellen Vielfalt. Soledad Bianchi beschreibt wie sich ab 1976 eine große Zahl von Organisationen neu gründete, die eine Alternative zum staatlichen Kulturbetrieb darstellen wollten:

*[...] desde 1976 comienzan a existir organizaciones que agrupan, reúnen y acercan a los artistas que quieren hablar otro lenguaje que el impuesto por la autoridad.*⁵⁴

Diese neuen Organisationen entstanden in allen künstlerischen Bereichen die in Chile vorzufinden waren. Im Bereich der Literatur wurde zum Beispiel die *Unión de Escritores Jóvenes* gegründet, im Bereich der Musik die *Agrupación de Músicos Jóvenes* oder die Gruppierung *Nuestro Canto*. Die bildenden Künste wurden durch das *Taller de Artes Visuales* vertreten. Außerdem waren ab 1976 immer mehr Zeitschriften (*La Bicicleta*, *Apsi*, *Análisis*) zu finden und Galerien wurden zu einem fixen Bestandteil der Kunstszene. Dieser kleine Boom einer alternativen Subkultur währte in vielen Bereichen zwar nicht sehr lange, aber es war zumindest ein kräftiges Lebenszeichen. Die Welle von Neugründungen gab auch einer bestimmten Gruppe von Theaterleuten den Anstoß ihre Arbeit wieder aufzunehmen, sich vom nationalen Theater zu distanzieren und ein Theater zu schaffen, das den politischen und sozialen Prozessen im Land kritisch

⁵² Vgl. Hurtado, María de la Luz/ Ochsenius, Carlos: *Transformaciones del Teatro Chileno en la Década del '70*, Minesota Latin American Series, Santiago, 1982, S.28

⁵³ Das Ergebnis der Volksbefragung war ein Ja mit 67,04% der Stimmen.

⁵⁴ Bianchi, Soledad: *La política cultural oficialista y el movimiento artístico* in: Araucaria de Chile, Ediciones Michay, Nr. 17, Madrid 1982, S.138

gegenüberstand. Vor allem schien es für die Theaterschaffenden wieder möglich zu sein ihre Position in ihren Werken zum Ausdruck zu bringen und auf der Bühne zu präsentieren.

3.1.2 Gemeinsam arbeiten: die Creación Colectiva

Das alternative Theater findet seine künstlerischen Vorgänger im *Teatro Taller* und vor allem in der *Creación Colectiva* der zu Ende gehenden sechziger Jahre. Das Theater war Ende der sechziger Jahre und während der sozialistischen Regierung Allendes sehr aktiv. Es gab einige Theaterstudenten die sich von den traditionsreichen Universitätstheatern abspalten wollten. So entstanden mehrere unabhängige Theatergruppen die nichts mehr mit den alten Strukturen der *alma mater* zu tun haben wollten. Mit der *Creación Colectiva* wurde eine beliebte Arbeitsmethode aus Nordamerika adaptiert die dort *Living Theatre* oder *Open Theatre* genannt wurde.⁵⁵ Dabei wurde hauptsächlich improvisiert und der Schauspieler stand mit seiner Darbietung im Mittelpunkt der ganzen Produktion. In Chile ging es mehr darum die Gemeinschaft aller Beteiligten gleichberechtigt in die Produktion einzubinden. Diese Produktionsweise sollte einen Gegenpol zu jener Teit bilden, in der der Regisseurs oder der Dramatiker alleine über die Gestaltung der Inszenierung bestimmte. Piña nennt diese Form übertriebenermaßen: *la antigua tiranía del autor o el director* (Piña 1981:137). Das alternative Theater der siebziger Jahre übernahm die Idee der Gemeinschaftsproduktion, die als Produktionsmethode natürlich einen schönen Kontrast zu der politischen Stituation ab 1973 darstellte. Es hatte nicht eine Einzelperson das Sagen, sondern im Mittelpunkt stand eine heterogene Arbeitsgruppe, die im Sinne der Basisdemokratie agierte. Dramatiker, Schauspieler und Regisseur, aber auch Lichttechniker und Maskenbildner suchten zusammen eine vereinfachte szenische Sprache, für die man bewusst auf ein besonderes Bühnenbild und Kostüme verzichtete. Der Arbeitsprozess stand im Mittelpunkt.

⁵⁵ Piña, Juan Andrés: 1981: *Los caminos del teatro independiente*, revista mensaje, Febrero, 1981 in: Piña, Juan Andrés: *Contingencia, poesía y experimentación, Teatro chileno 1976-2002*, Ril editors, Santiago, 2010, S.137

Ein schönes Beispiel wie die Arbeitsweise der *Creación Colectiva* aus den sechziger Jahren in die siebziger Jahren übergang ist die Theatergruppe *El Aleph*. Sie wurde Ende der sechziger Jahre gegründet und ihre Stücke waren ausschließlich Produkte die aus der *Creación Colectiva* entstanden. Vor dem Putsch zählten sie zur Avantgarde des chilenischen Theaters. Nach 1973 führten Sie nur noch ein Stück auf bevor sie der Repression des Regimes zum Opfer fiel (vgl. dazu Kap. 1.4).

Oft wurde das Material für ein Theaterstück durch „Feldforschungen“ der Gruppe gesammelt. Da die Gruppen die Projektion der nationalen Wirklichkeit in den Vordergrund stellen wollten, sollte die Realität so authentisch wie möglich dargestellt werden. Die logische Konsequenz dafür war die Darstellung von Personen aus dem Alltag. Bauarbeiter, Verkäufer, Bauern, Beamte oder Journalisten wurden zu den Protagonisten und ersetzten das bürgerliche Wohnzimmer auf der Bühne. Durch die Verwendung der Alltagssprache wie man sie an jeder Straßenecke zu hören bekam intensivierte den Bezug zur Realität noch zusätzlich. Die sozialen und politischen Vorgänge wurden mit einem kritischen, humoristischen, sarkastischen, stellenweise revolutionären, aber auch ungezwungenen Unterton in den Aussagen der Figuren wiedergegeben.

Die Arbeitsmethode des alternativen Theaters war also nicht neu, das Material schon. In den sechziger Jahre gab es noch die Redefreiheit und die Möglichkeit zur freien Meinungsäußerung. Und was noch viel wichtiger war, es gab immer einen Gegner oder einen Gesprächspartner, mit dem man sich öffentlich austauschen konnte oder mit dem man Streitgespräche führen konnte. Das Trauma das die Chilenen 1973 erlebten musste stillschweigend hingenommen werden.

Schon seit langem gibt es eine rege Diskussion über den Ursprung der Theatralität im Theater. Es konnte bislang nicht klar geregelt werden ob der Autor und der geschriebene Text, oder die Inszenierung einen größeren Stellenwert hat. Das konnte auch je nach Epoche variieren. Der Dramatiker und der geschriebene Text traten in den siebziger Jahren in den Hintergrund. Alternative Theatergruppen wie *ICTUS*, *IMAGEN*, *TIT*, *LA FERIA* oder *COMEDIANTEs* legten ihr Hauptaugenmerk auf die Inszenierung:

*Gestos, actos, movimientos, herederos de un teatro sembrado en los años 60, ponen en primer plano el fenómeno teatral antes que la palabra escrita.*⁵⁶

Das heißt, dass der geschriebene Text für viele Stücke des alternativen Theaters nur als Vorlage diente, die während des Arbeitsprozesses verändert werden konnte. Die Präsenz der Schauspieler auf der Bühne, deren Gesten und Bewegungen standen im Vordergrund. Es war sozusagen eine sehr körperbetonte Art Theater zu machen. Dieses physische Element im Theater führt uns direkt zu den Inhalten, die im Theater verarbeitet wurden. Auch diese standen in enger Verbindung mit den körperlichen Aktionen auf der Bühne.

3.1.3 Inhalte und Elemente des epischen Theaters

Im Jahr 1974 entstanden Stücke, die das Leben während der Diktatur thematisieren und kommunizieren wollten. Diese Inspiration durch die vorherrschende Realität im Land zieht sich bis zum Ende der Epoche durch und verändert sich erst mit dem Übergang zur Demokratie am Ende der 80er Jahre.

Das neuralgische Thema der siebziger Jahre war unumstritten die Arbeitslosigkeit. In jedem Stück, das in diesem Jahrzehnt entstand, ist zumindest eine Anspielung auf die prekäre Arbeitssituation der Menschen zu finden. So kam es auch, dass die Protagonisten des Alltags wie aus dem Leben gegriffen auf der Bühne wiederzufinden waren. Dadurch, dass nun Schausteller, Bauarbeiter, Journalisten, Mechaniker, Clowns oder *arpilleristas*⁵⁷ zu den Figuren der Stücke wurden, war der Identifikationsgrad im Publikum sehr hoch. Damit sich das Publikum aber nicht zu sehr im Geschehen auf der Bühne „verliert“ (denn das hätte die Passivität zu sehr gefördert), verwendeten die Theaterschaffenden gerne Elemente aus dem epischen Theater.

⁵⁶ Piña, Juan Andrés: *Contingencia, poesía y experimentación, Teatro chileno 1976-2002*, Ril editores, Santiago, 2010, S.200

⁵⁷ *arpilleristas* sind Frauen, die in einem kreativen und handwerklichen Prozess Stoffflächen mit Alltagsmotiven gestalten. Mehr dazu unter Kapitel 4.1

Das epische Theater im Sinne von Berthold Brecht passte natürlich hervorragend in den Kontext des kritischen Theaters und der Diktatur. Brecht ging es beim epischen Theater nicht um den Selbstzweck, sondern es war *Mittel zum Zweck gesellschaftlicher Veränderung* (Asmuth 1990:54). Das Ziel war es auch den Zuschauer zu belehren und Kritik zu üben. Grundsätzlich wurde dieses Ziel durch die Distanz zwischen Publikum und Aufführung erreicht. Das heißt, durch die direkte Ansprache des Publikums oder mit Hilfe eines „Erzählers“ wurde die Illusion der dramatischen Handlung unterbrochen. Man nennt diese Methode auch die „Durchbrechung der vierten Wand“. Elemente des epischen Theaters sind in sehr vielen alternativen Stücken zu finden. In *Pedro, Juna y Diego* von David Benavente treten zum Beispiel plötzlich Verkäufer mit ihren Bauchläden im Publikum auf und preisen lauthals ihre Produkte an bis sie von der Polizei vertrieben werden. In *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*⁵⁸ von Marco Antonio de la Parra wird die Distanz zum Publikum durch eine atektonische Handlungsstruktur erreicht. Das bedeutet nichts weiter als die Anwendung der offenen Form, die ja impliziert, dass die Einheit von Zeit, Ort und Handlung⁵⁹ aufgebrochen wird. *Lo crudo* ist ein räumlich und zeitlich breit gestreutes Stationendrama in dem verschiedene Episoden hintereinander passieren.

Kommen wir zurück zu der Thematik in den Stücken. Es drehte sich alles um die Arbeitslosigkeit und um Themen die damit in Verbindung standen. Diese Themen waren weit gefeiert und es entstanden Werke die sich der Repression und der Folter widmeten: *Hojas de Parra* (1977) von Vadell und Salcedo. Andere thematisierten die Gründe für das Scheitern der Demokratie unter Allende und wollten ihr Ideal wieder zurückgewinnen: *Al principio existía la vida* (1974), eine Gemeinschaftsarbeit der Theatergruppe *EL ALEPH*. Andere Themen waren die Auswirkungen der Wirtschaftskrise auf das Individuum wie im Stück *Hechos consumados* (1981) von Juan Radrigán. Dies ist ein Werk über Menschen die am Rande der Gesellschaft leben, ziellos, ohne Mittel, mit wenig Hoffnung auf eine Verbesserung ihrer Situation. Das einzige was ihnen bleibt ist ihre Würde die sie

⁵⁸ Dieses Werk wird einen Tag vor der Premiere 1978 von der Behörde verboten, weil es Elemente beinhaltet die gegen den Geist der Universität und der Kirche gerichtet sind.

⁵⁹ mehr zum Thema dramatische Einheit bei Aristoteles: *Poetik*, Reclam, Stuttgart, 2005

mit allen Mitteln verteidigen wollen. Es zeigt außerdem wie unbescholtene Bürger unter gewissen Umständen zu Folterern und Denunzianten werden können. Das Thema der „*desaparecidos*“ (die Verschwundenen) lieferte den Stoff für *Una pena y un cariño* (1978) von Vadell y Salcedo, die Zensur und die Informationskontrolle in den Massenmedien werden in *Cuántos años tiene und día* (1979) von Sergio Vodanovic und der Theatergruppe *ICTUS* verarbeitet und die Notwendigkeit der Erhaltung der Menschenrechte ist das Grundmotiv von *Tres Marías y una Rosa* (19879) von David Benavente und der Gruppe *TIT (Taller de Investigación Teatral)*.⁶⁰

Aus dieser langen Auflistung von Themen und Werken lässt sich schließen, dass das Theater in Chile einen starken Bezug zur Realität hatte, denn es *konnte jeden einzelnen soziopolitischen Vorgang während der Diktatur, durch verschiedenste Verfahren, begleiten* (Luz Hurtado 2002:281). Anders als es bei der veröffentlichten chilenischen Literatur der Fall war, konnte das Theater ohne größere Unterbrechungen an der Realität festhalten und sie als Grundessenz für seine Arbeit verwenden. Ich sage deshalb „ohne Unterbrechung“ weil es eine Konstante gab mit der das chilenische Theater über Jahrzehnte hinweg in enger Beziehung stand. Eine Konstante die seit der Gründung der Universitätstheater im Jahr 1940 zu beobachten war: *[...]ser testigo y crítico de las evoluciones en la vida chilena y latinoamericana* (Piña 2010:197). Diese kritische Auseinandersetzung und die Darstellung des chilenischen und lateinamerikanischen Lebens im Theater konnte natürlich je nach Kontext variieren. In den sechziger Jahren und während der Allendeära war diese kritische Komponente gut vermischt mit einer politischen Ideologie. Das Theater wurde quasi zum Werkzeug politischer Propaganda und hatte eine wichtige kulturelle Funktion in der Gesellschaft. Piña geht sogar einen Schritt weiter und meint: *la función cultural ante la sociedad era parte del inventario de su expresión* (idem.). Später konnte nicht einmal der Militärputsch für lange Zeit das Theater in seiner Funktion als kritischer Betrachter der Gesellschaft stoppen. Im Gegenteil, - obwohl das jetzt auf den ersten

⁶⁰Vgl. Hurtado, María de la Luz: La escritura dramática vs. la escena en el teatro chileno de fin de siglo in: Kohut, Karl / Morales Saravia, José [Hrsg.]: Literatura chilena hoy: La difícil transición, Vervuert / Iberoamericana, Frankfurt am Main / Madrid, 2002, S.281-282

Blick eigenartig klingen mag - durch die Diktatur bekam das chilenische Theater einen neuen Impuls, der sich durchaus positiv auf die Ästhetik der Stücke auswirken konnte. Es mussten neue Wege und Formen gefunden werden, wie mit dem Thema der politischen Unterdrückung im Theater umgegangen werden konnte:

[...] la necesidad de traspasar la censura que ha servido para enriquecer las distintas artes, sus autores deben realizar una búsqueda mayor que finalmente resulta más creativa y obliga a que el espectador, el auditor o el lector tengan un verdadero diálogo con una obra abierta que no termina en su inmanencia, sino que derriba las fronteras del escenario, del cuarto o de la escritura para cargarse y completarse con la vivencia individual y con el contexto social y colectivo.⁶¹

Die Enge Verbindung zwischen dem Theater und der Gesellschaft möchte ich an dieser Stelle nicht weiter ausdehnen. Wichtiger ist, dass die Diktatur die Kunst stark einschränkte und dass gerade deshalb die Kunst neue Ausdrucksmittel finden musste. Besonders wenn die Kunst eine Alternative zum Regime finden wollte und diese Alternative auch das Publikum erreichen sollte musste experimentiert werden.

3.1.4 Das Experiment und die Suche nach einer eigenen Sprache

In den sechziger Jahren war die Theaterspache sehr direkt und stark mit politischen Ideologien verbunden. Die Sprache wurde überideologisiert, entfernte sich immer mehr von der Realität und verlor dadurch ihre Bedeutungskraft und überzeugende Wirkung. Wir sprechen hier hauptsächlich von der Sprache als Werkzeug für politische Propaganda. Für David Benavente lag deshalb die wichtigste Aufgabe des alternativen Theaters darin:

[...] des-ideologizar el hiperideologizado lenguaje teatral para ver más y mejor, restituyendo así su identidad detectivesca, su rol investigativo, su

⁶¹ Bianchi, Soledad: *La política cultural oficialista y el movimiento artístico* in: Araucaria de Chile, Ediciones Michay, Nr. 17, Madrid 1982, S.139

*impulsividad natural a penetrar las apariencias, romper con las versiones oficiales, convencionales y rutinarias de los hechos para descubrir allí, detrás de los antifaces, visiones más frescas e imaginativas de lo real.*⁶²

Das alternative Theater musste sich den Umständen die die Diktatur mit sich brachte anpassen und deshalb eine eigene Theatersprache finden. Alle anderen Theater die in der Theaterlandschaft Chiles während der Diktatur tätig waren hatten es nicht nötig innovativ zu sein. Sie spielten entweder die Klassiker aus Europa oder machten Unterhaltungstheater. Für das alternative Theater musste allerdings eine neue Sprache gefunden werden die es erlaubte das zu sagen, was nicht gesagt werden durfte. In diesem Prozess spielte das Experiment eine wichtige Rolle:

*[...] la experimentación para encontrar lenguajes teatrales, estructuras dramáticas y formas comunicativas que puedan aportar la ambigüedad polisémica del mensaje estético que sugiere e insinúa, más que afirma, que complejiza relaciones y visiones de mundo más allá de un esquematismo doctrinario que no encontraría cabida en el actual espacio ideológico.*⁶³

Für Letelier Zuñiga hat diese *Suche nach neuen Sprachen und neuen Effekten* (Letelier Zuñiga 1993:100) eine lange Tradition im chilensichen Theater und reicht bis in die Entstehungszeit der Universitätstheater um 1940 zurück. Wenn man versucht eine spezifische Eigenschaft für das chilenische Theater zu definieren, ist es vielleicht dessen enge Verbindung zum Experiment. Neben der Konstante der sozialen Thematik zieht sich auch die konstante Beschäftigung mit dem Experiment durch die Entwicklung des chilenischen Theaters.

Durch das Experiment entstanden vor allem im alternativen Theater neue Formen und neue Elemente die bis heute mit ihm in Verbindung gebracht werden. Es entsand eine neue Theatersprache die sowohl als szenisches Element, als auch in der gesprochenen Sprache ihre Anwendung fand.

⁶² Benavente, David: *Ave Felix (teatro chileno post-golpe)*, in: ICTUS / Benavente, David / T.I.T.: Pedro Juan y Diego, Tres Marías y una Rosa, CESOC Ediciones ChileAmérica, Santiago, 1989, S.284

⁶² Bianchi, Soledad: *La política cultural oficialista y el movimiento artístico* in: Araucaria de Chile, Ediciones Michay, Nr. 17, Madrid 1982, S..289

⁶³ Hurtado, María de la Luz/ Ochsenius, Carlos: *Transformaciones del Teatro Chileno en la Década del '70*, Minesota Latin American Series, Santiago, 1982, S.42

Bleiben wir zunächst kurz beim zweiten Punkt der das zentrale Element des Dramas ist und ohne den das Drama gar nicht als solches erkannt werden könnte: Die Sprache im Sinne des Dialogs, die Inszenierung der geschriebenen Worte.

Benavente spricht von einer großen Vielfalt verschiedener Sprachen in der chilenischen Gesellschaft. Das Militärregime betrachtete diese Pluralität als ein Zeichen von Chaos und Unbeständigkeit. Die Bevölkerung sollte nur eine Sprache sprechen und so wurde durch die Abschaffung der Sprachenvielfalt die Sprache der Unterdrückung geschaffen. Diese Einschränkung betraf nicht nur den öffentlichen Raum, sondern sie wirkte sich vor allem negativ auf die Privatsphäre aus. Am meisten davon betroffen waren Familien aus ländlichen Gegenden. Sie waren von Grund auf politische Verdächtige, wurden oft bedroht und nachteilig behandelt.⁶⁴ Die Alltagssprache von der hier die Rede ist war im Theater der sechziger Jahre ein zentrales Merkmal für ein kritisches Theater, das für das Volk gemacht wurde. Mit dem Militärputsch wurde die Alltagssprache von der Bühne verbannt. In den verbliebenen regimenahen Theatersälen wurde nun, passend zum klassischen Repertoire die Hochsprache bevorzugt.

Wo Sprache ist da ist auch Stille. Diese Stille machte sich das alternative Theater zu Nutzen und diese Stille war der Kern der Ästhetik. Ein immer wieder auftretendes Element in Theaterstücken der siebziger Jahre ist das Schweigen, das nicht Aussprechen von Dingen und die bewusste Vermeidung von offensichtlichen Demonstrationen (*manifestaciones*) und Konflikten: *sin caer en obvios manifestos ni verbalizando los conflictos, estas obras están hechas de silencios, huidas* (Piña 2010:200). Die Stille wird auf der Bühne durch Dialoge erreicht deren eigentlicher kritischer Inhalt nicht direkt angesprochen wird. Auch durch Gesten, Mimik und anderen Körpereinsatz kann im Theater ohne Worte etwas ausgedrückt und vermittelt werden. Dabei ist es wichtig, dass das Publikum aufmerksam ist um die stillen Botschaften und versteckten szenischen Codes entziffern zu können.

⁶⁴ Vgl. Benavente, David: *Ave Felix (teatro chileno post-golpe)*, in: ICTUS / Benavente, David / T.I.T.: Pedro Juan y Diego, Tres Marías y una Rosa, CESOC Ediciones ChileAmérica, Santiago, 1989, S.284

*El decir sin decir, lo implícito, lo metafórico, eran elementos centrales en este teatro, favorecido por la ansiedad del público de encontrar claves de reconocimiento y alusión a las interpretaciones silenciadas de la realidad.*⁶⁵

Das Erkennen und das richtige Deuten der Stille, der Codes und der Metaphern war für das Publikum meist kein Problem, denn das Theater spiegelte die Realität des Alltags wieder von dem alle Chilenen betroffen waren.

Viel wichtiger als die gesprochene Sprache war die szenische Sprache die im Zuge der Entwicklung des alternativen Theaters entstand. Die Inszenierung des reinen Dialogs der zu Ende gehenden sechziger Jahre wurde zu einer Konsonanz zwischen Dialog und Bühne. Diese Verschmelzung war eine logische Folgerung, die aus den Themen und der Projektion dieser Themen auf die Theaterbühne entstand. Die Figuren realisierten symbolhafte Tätigkeiten, errichteten eine Mauer Mitten auf der Bühne, webten einen großen Wandteppich, schwitzten und arbeiteten hart. Das neuralgische Thema Arbeit wurde nicht nur verbal sondern auch physisch auf der Bühne verarbeitet. Laut Juan Andrés Piña war die physische Tätigkeit nicht nur eine typische Erweiterung der Sprache:

*[...] la acción física no era el típico complemento de la verbalidad, sino que ésta no se entendía sin aquélla, tal era la estrecha relación que existía entre el texto y su montaje [...].*⁶⁶

3.1.5 Die szenische Metapher

María de la Luz Hurtado stellte einmal die Hypothese auf, dass die Ausdrucksformen während der Diktatur reicher an Anspielungen, ausdrucksvoller und zweckmäßiger waren als im auslaufenden 20. Jahrhundert. Der Realitätsbezug der Theaterstücke war permanent vorhanden und die Realität wurde zum

⁶⁵ Hurtado, María de la Luz: Presencia del teatro chileno durante el gobierno militar in: Cuadernos hispanoamericanos, Nr. 482-483, 1990, S.154

⁶⁶ Piña, Juan Andrés: *Teatro chileno en la década del 80* in: Latin American Theatre Review (LATR), Vol. 25, Nr. 2, 1992, S.80

eigentlichen Kern des theatralen Schaffens.⁶⁷ Bedenkt man den repressiven Kontext, in dem das alternative Theater agieren musste – Morddrohungen, Folter, Mord – war es nötig einen Weg zu finden kritisch zu sein ohne direkte Aussagen zu machen, die sich gegen das Regime stellten. Was bot sich da besser an als die Metapher. Wie die Mehrdeutigkeit einer Metapher in den siebziger Jahren gerne und oft zum Ausdruck gebracht wurde beschreibt Luz Hurtado so:

*[...] el teatro recurrió al chiste de doble sentido, a la alusión tangencial y, de manera preponderante, a la metáfora escénica como manera de abordar estos temas.*⁶⁸

Neben dem zweideutigen Scherz und ausweichenden Anspielungen wurde demnach gerne und oft von der szenischen Metapher Gebrauch gemacht um heikle Themen in das Drama einzubauen.

Es gibt zwei Möglichkeiten wie die szenische Metapher in einem Drama verarbeitet werden kann. Entweder verläuft sie parallel zur Haupthandlung, oder sie bidet sozusagen den Kern der Handlung, indem sie auf der Bühne materialisiert wird. Für die erste Möglichkeit in der sich eine Parallele zwischen Handlung und Metapher entwickelt bietet sich das Stück *Hojas de Parra* (1977) (vgl. Abb.2) als Beispiel an. Der szenische Raum ist in diesem Stück ein Zirkuszelt in dem Akrobaten und sonstige Artisten ihre Kunststücke vorführen. Dazwischen sind immer wieder Gedichte des Antipoeten Nicanor Parra zu hören. Ein weiteres Element der Handlung ist der Dialog zwischen dem Zirkusdirektor und einem Friedhofbesitzer. Es ist auffallend, dass es zu dieser Zeit immer mehr Tote gibt. Ohne die Ursache für die vielen Toten ausführlich erklären zu müssen kommen immer weniger Menschen in den Zirkus. Der benötigte Platz auf dem Friedhof wird allerdings immer größer. Deshalb vermietet der Direktor dem Friedhofbesitzer einen Teil seines Zirkuszeltes. Nun werden unentwegt Kreuze und Grabsteine in

⁶⁷ Vgl. Hurtado, María de la Luz: *La escritura dramática vs. la escena en el teatro chileno de fin de siglo* in: Kohut, Karl / Morales Saravia, José [Hrsg.]: *Literatura chilena hoy: La difícil transición*, Vervuert / Iberoamericana, Frankfurt am Main / Madrid, 2002, S.281

⁶⁸ Hurtado, María de la Luz: *La escritura dramática vs. la escena en el teatro chileno de fin de siglo* in: Kohut, Karl, Morales Saravia, José [Hrsg.]: *Literatura chilena hoy: La difícil transición*, Vervuert, Frankfurt am Main, 2002, S.282

das Zirkuszelt geschleppt und dort platziert. Am Ende ist der Zirkus nicht mehr als Zirkus zu erkennen sondern gleicht einem Friedhof.

Ein Beispiel für eine Metapher, die quasi zum Kern der Handlung wird finden wir in dem Stück *Pedro, Juan y Diego* (1976). Dieses Stück entstand im Kontext der Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen der Militärregierung. Die Arbeitslosenrate in Chile war in dieser Phase der Diktatur so hoch wie nie zuvor. Der *PEM (Plan de Empleo Mínimo)* stand für eine Not-, oder Übergangslösung um die Betroffenen zu beschäftigen. Die Arbeiten waren größtenteils unproduktiv und wenig sinnvoll. Die drei Protagonisten im Stück sind Teil dieser Arbeitsbeschaffungsmaßnahme und bekommen die Aufgabe eine große Steinmauer zu bauen. Das machten sie dann auch und nach drei Montaten harter Arbeit war sie errichtet. Zwischen den drei Männern ist mittlerweile eine Freundschaft entstanden und sie haben ihre Leiden, Projekte und Erinnerungen ausgetauscht. Dann bekommen sie den Befehl von Oben, dass die Mauer abgerissen werden soll. Sie weigern sich ihre gemeinschaftlich errichtete Mauer zu zerstören, zu groß wurde der persönliche Bezug der Männer zu der Mauer. Doch das Stück endet tragisch und das Unvermeidliche lässt sich nicht aufhalten. Ein echter Bulldozer erscheint auf der Bühne und macht die Mauer dem Erdboden gleich.

Nahezu jeder Chilene war zu jener Zeit von der Arbeitslosigkeit betroffen. Deshalb war es nicht schwer für das Publikum die szenische Metapher der Mauer und viele weitere Anspielungen, die in diesem Stück zu finden sind zu dekodieren.

3.2 Die achtziger Jahre

3.2.1 Ökonomie und Gesellschaft

Am Beginn der achtziger Jahre stand der soziopolitische Kontext in besonders enger Verbindung mit den Prozessen im alternativen Theater. Im Jahre 1980 sicherte sich das autoritäre Regime durch eine neue Verfassung ihre Vorherrschaft für die nächsten acht Jahre. Pinochet rief zu einer Volksbefragung aus und konnte das momentane System, das von einem wirtschaftlichen Aufschwung im Land

profitierte, mit einer Bejahung von 67.04 % des Volkes rechtfertigen. Nach einer achtjährigen Periode sollte es dann zu einer neuerlichen Volksbefragung kommen, die die Regierung bestätigt und ihr weitere acht Jahre der Herrschaft sichern sollte. Doch einige Aspekte sprachen wohl dagegen. In der ersten Hälfte der achtziger Jahre kam es zum Einbruch der Wirtschaft, dessen ökonomische Folgen sich verheerend auf die Gesellschaft auswirkten. Dies wiederum stärkte erstmals seit 1973 die Opposition, und gab ihr die Möglichkeit den langjährigen strengen Einschränkungen ihres politischen Schaffens zu entkommen und sich öffentlich vom Regime zu distanzieren.

1981 war ein Jahr, in dem die gerade noch blühende Wirtschaft in Chile plötzliche und gravierende Probleme in Kauf nehmen musste und das neoliberale Wirtschaftskonzept keine Früchte mehr tragen konnte. Das Land stürzte in eine tiefe Krise. Mehrere der größten und wichtigsten Sektoren der Wirtschaft und sogar führende Banken gingen in Konkurs. Logische Schlussfolgerung daraus war die Steigung der Arbeitslosen von der nun bis zu 30% der Bevölkerung betroffen waren. Das seit 1976 stetig steigende Bruttoinlandsprodukt fiel im Jahre 1982 bis auf 14,1% ab und verschlechterte sich noch im Folgejahr. Dieses ökonomische Debakel hatte natürlich auch politische Auswirkungen und führte zu ersten organisierten Protesten gegen das Regime ab dem Jahr 1983. Diese Gegenbewegung wurde von den Bergarbeitern initiiert und immer mehr Menschen aus der Zivilbevölkerung schlossen sich dem Protest an.⁶⁹ Für Juan Villegas war dieser Zeitpunkt ein Schlüsselmoment für die Veränderungen im Land: *el momento clave de las transformaciones* (Villegas 2000:20). Im Kontext dieser leichten politischen Öffnung wurde nach Jahren der Repression das politische Leben in Chile reaktiviert: *La aparente apertura política del gobierno y la intensificación de las protestas, llevó a varios grupos a hacer más evidente la crítica y la denuncia* (idem.). Es war nun also möglich- natürlich nach wie vor mit Einschränkungen - dass auch im künstlerischen Bereich deutlicher Kritik geübt werden konnte und das künstlerische Korsett nicht mehr so eng sitzen musste.

⁶⁹ Vgl. Gazmuri, Cristián: "Una interpretación política de la experiencia autoritaria: 1973 – 1990, in: Segovia, Alfredo Riquelme / Alsina Jara, Nuria [Hrsg.]: *Chile: 1891 - 2001 / Historia y presente: Una visión interdisciplinaria*, Santiago de Chile, 1996, S.65

Erst 1985 wurde das Regime, wiederum durch einen wirtschaftlichen Aufschwung, gestärkt und es wuchs die Sicherheit die Volksbefragung in 3 Jahren zu gewinnen. Doch in den Jahren zuvor war es möglich, dass sich zumindest eine kleine politische Opposition bildete die sich mittlerweile in den Gesellschaft verankern konnte. Es war am Ende der achtziger Jahre als die Transition immer näher rückte sogar möglich, zeitlich limitierte Fernseh-, und Rundfunkauftritte zu bekommen um die politische Meinung offen kundzutun. So lag es dann an der Entscheidung des Volkes ob sie am 5. Oktober 1988 das „Ja“ oder das „Nein“ neben dem Namen des Diktators Augusto Pinochet ankreuzten.⁷⁰

3.2.2 Neue Ästhetik - unveränderte Botschaft

Die Demonstration der Wirklichkeit, die Beschäftigung mit heiklen Themen, das Hinterfragen einer unmenschlichen Lebenssituation und das Kritisieren einer politisch unumstrittenen Macht durch die Repräsentation von Theaterstücken waren die Grundpfeiler des Theaters der siebziger Jahre.

Das Konzept dieser theatralen Umsetzung war nun an einem Punkt angelangt, an dem in einigen Theaterschaffenden das Bedürfnis nach etwas neuem entstand. Mit einem gewissen emotionalen und vor allem zeitlichen Abstand zu den Geschehnissen von 1973 und der politischen Öffnung werden die Kritik und die Proteste der Gesellschaft gegen das Regime intensiviert. Im Theater wollte man diesen Wandel durch eine grundlegend neue Ästhetik untermauern. Das chilenische Theaters ist zwar zu einem typischen, traditionellen und unumstrittenen Element des Kulturlebens geworden, doch die Monotonie der Ästhetik erstreckte sich schon über mehrere Jahrzehnte. Durchwegs war das Theater eng mit dem Realismus verbunden, ohne herausragende Innovationen hervorgebracht zu haben. Juan Andrés Piña ist der Meinung, das die Verwendung

⁷⁰ Wie hinlänglich bekannt ist hat sich die Mehrheit für das „Nein“ entschieden, nämlich 54,71% gegenüber 43,01%, die für Pinochet stimmten. Die Wahlbeteiligung war enorm hoch und lag bei 92%. Dies war der Startschuss zur erneuten Demokratisierung Chiles und 1989 gab es die ersten freien Wahlen nach der Diktatur.

brisanter Themen nicht gleichbedeutend mit der hohen Qualität eines Werkes ist.⁷¹ Was natürlich stimmt. Aber in diesem Kontext geht es mehr darum festzuhalten, dass die Qualität der Theaterstücke der siebziger Jahre nicht schlechter wurde. Das Problem war, dass die Qualität sozusagen immer gleich blieb und durch die hohe Quantität an Stücken der Reiz mit der Zeit verloren ging.

Die Ästhetik des alternativen Theaters wurde durch mehrere Faktoren beeinflusst die frischen Wind in das Theater brachten. Wichtige Elemente importierten Theaterschaffende aus dem Ausland, nachdem sie aus dem Exil zurückgekehrt sind. Außerdem wurden vorwiegend emotionale und ideologische Themen behandelt, die bislang tabuisiert wurden: Sexualität, Repression, Folter, Tote, Verschwundene, Exil, Homosexualität, etc.. Die Unterschiede zwischen den Universitätstheatern und dem unabhängigen Theater schwächten sich ab und es kam vermehrt zu Kooperationen und einem Austausch von Ideen. Nicht zuletzt erschienen immer mehr junge Regisseure und Theaterautoren in der Theaterlandschaft. Sie hatten ihre eigene ästhetische Vorstellung vom Theater und versuchten sie sogleich in eigenen Theatergruppen umzusetzen. Diese junge Generation hatte nicht nur einen starken kreativen Einfluss auf ihre Ensembles sondern auch auf die zukünftige Entwicklung des Theaters.

Es war damals von der Autorenkrise die Rede, die schlicht und einfach das Ausbleiben von Dramatikern, oder das Ausbleiben von Dramatikern, für die sich eine der aktiven Theatergruppen interessierte, bezeichnete. So kam es dazu, dass immer öfter Schauspieler selber Texte schrieben, oder Texte aus anderen literarischen Gattungen heranzogen, um sie für die Bühne zu adaptieren. Schauspieler wie Mauricio Pesutic, José Andrés Peña, Alfredo Castro, Andrés Pérez, Inés Stranger, Claudia Echeñique oder Juan Carlos Zagal waren auch Regisseure. Doch da um diese Einzelpersonen immer eine Gruppe von weiteren Theaterschaffenden mit bestimmten Aufgaben versammelt war und ein reger Austausch zwischen ihnen vorherrschte, ist diese Art der Produktion eher gleichzustellen mit einer *Creación Colectiva*, wobei die persönliche Ästhetik des jeweiligen Gruppengründers immer stark zur Geltung kam.

⁷¹ Vgl. Piña, Juan Andrés: *Teatro chileno en la década del 80* in: Latin American Theatre Review (LATR), Vol. 25, Nr. 2, 1992, S.80

Es kommt zu einer Verlagerung vom Text weg hin zum Bild, und den damit zusammenhängenden visuellen und auditiven Elementen der szenischen Darstellung:

[...]se bucean las distintas posibilidades de teatro como escenario, como lugar de acción: la iluminación, los espacios físicos, la imagería visual, la música, la yuxtaposición de elementos escenográficos, los diversos estilos de actuación y el maquillaje, se convierten en recursos tan válidos como el diálogo hablado.⁷²

Des Weiteren ist eine Einbindung von kinematografischen und choreografischen Elementen in die Inszenierungen zu beobachten.

Neben den zahlreichen dramaturgischen Veränderungen, ist auf der inhaltlichen Ebene doch einiges beim alten geblieben. Zum Beispiel die Beschäftigung mit den politischen Umständen im Land und die Kritik an der Diktatur. In den sechziger und siebziger Jahren zeigte das Theater das Leben, wie es auf den Straßen passierte. Es wurde auf die Bühne projiziert und vom Theater bewertet. Der Rezipient wurde oft durch oberflächliche Pamphlete beeinflusst und auf die politischen Zustände aufmerksam gemacht. Nun wird dem Publikum dasselbe Material nur auf andere Weise vor Augen geführt: *[...]en estas nuevas producciones, en cambio, parece haber un viaje hacia el interior y la subjetividad, a las angustias y destellos más pequeños y cotidianos* (Piña 1982:93).

Der Blick auf die Materie ist ironischer, breiter und vielschichtiger geworden. Deshalb kam die Botschaft oft nicht so direkt beim Publikum an. Es darf aber nicht übersehen werden, dass gewisse Autoren, vor allem am Anfang der achtziger Jahre sehr wohl die Intention hatten eine Botschaft zu vermitteln und den Menschen zu kritischem Denken anzuregen, nur eben auf eine subtilere Art als in den siebziger Jahren. Das Sozialleben wird nun bevorzugt durch die Darstellung und das innere Befinden von Individuen präsentiert, die so gezeigt werden wie sie sind, ohne jeglichen Anreiz auf der Bühne zu einer szenischen Metapher zu werden.

⁷² Piña, Juan Andrés: *Teatro chileno en la década del 80* in: Latin American Theatre Review (LATR), Nr. 25/2, 1992, S.81

3.2.3 Eine neue Generation

Während in den siebziger Jahren eine neue Generation von Theaterschaffenden ausblieb, kristallisieren sich am Anfang der achtzigerer Jahre einige wichtige Namen heraus, die für die weitere Entwicklung des chilenischen Theaters von großer Bedeutung waren. Viele Theaterschaffende wagten es aus dem Exil zurück nach Chile zu kommen und ihre Arbeit im Theater wieder aufzunehmen. Andere, die in Chile blieben fanden nun mehr Mut sich der alternativen Bewegung anzuschließen und eigene Ensembles zu gründen. Einige von ihnen sind: Alfredo Castro mit dem *Teatro de la Memoria* (*Estación Pajaritos, El paseo de Buster Keaton, La tierra no es redonda, La manzana de Adán*); José Andrés Peña mit der Gruppe *¡Ay!* (*La farsa del licenciado Pathelin, Canción de cuna, Los blues de la gata cansada*); Juan Carlos Zagal mit dem Ensemble *Grupo de los que no Estaban Muertos* (*Salmón Vudú, Rap del Quijote, Pinocchio*); Gregory Cohen und die Gruppe *Teniente Bello* (*La pieza que falta, Adivina la comedia*), Marco Antonio de la Parra und das *Teatro de la Pasión Inexdingible* (*el deseo de toda ciudadana, Infieles*) und Ramón Griffero mit dem Theater *El Trolley* (*Historias de un galpón abandonado, Cinema utoppia, 99 La morgue, ...*).⁷³

Besondere Aufmerksamkeit verdienen aber drei Herren die maßgeblich zur Einführung von neuen Aspekten und Elementen im chilenischen Theater der achtziger Jahre beigetragen haben: Juan Radrigán, Marco Antonio de la Parra und Ramón Griffero. Sie stehen für eine neue Art der Inszenierung und die Erneuerung der szenischen Sprache. Die Distanzierung von der Ästhetik der siebziger Jahre war diesen Autoren und Regisseuren ein Grundanliegen das sie verband, wenngleich ihre Art Theater zu machen sich in vielen Bereichen voneinander unterschied. Es ist nicht unbegründet, dass von der Entstehung einer neuen Generation in den achtziger Jahren gesprochen wird. Denn sieht man sich die Theaterschaffenden aus den siebziger Jahren genauer an bemerkt man, dass sie alle schon auf ein langes Wirken im chilenischen Theater zurückblicken können. Maria de la Luz Hurtado meint dazu: *son los mismos realizadores los que hacen el teatro antes y después del*

⁷³ Vgl. Piña, Juan Andrés: *Teatro chileno en la década del 80* in: *Latin American Theatre Review* (LATR), Vol. 25, Nr. 2, 1992, S.81

Golpe de Estado, y su estructura estética, la relación política-expresividad, es similar (Hurtado 2002:284).

Juan Radrigán und sein plötzliches Auftauchen in der chilenischen Theaterszene sind höchst interessant für die Entwicklung des alternativen Theaters und des Theaters an sich. Er war ein spät berufener, der erst mit dreiundvierzig Jahren den Weg zum Theater fand. Ab 1973 wurde er sozusagen zum Tagelöhner, denn aufgrund seiner politischen Vergangenheit fand er nur schwer eine konstante Arbeitsstelle. Es gibt mehrere konkrete Merkmale, die das Theater von Radrigán von dem Theater, das vor seinem Debüt 1979 produziert wurde, unterscheidet. Obwohl sich auch schon vorher Autoren wie Aguirre, Wolff oder Díaz, mit sozialen Problemen in der Gesellschaft und den Randgruppen auseinandersetzten, tut Radrigán dies auf eine direktere Art und Weise. Er isoliert seine, üblicherweise hoffnungslosen und verarmten, Protagonisten in abgelegenen Gegenden ohne jeglichen sozialen Kontakt zu anderen Gesellschaftsschichten. Auf die Personifizierung der zu kritisierenden Macht, den direkten Dialog oder eine Konfrontation mit dieser, verzichtet Radrigán weitestgehend. Daraus entsteht in den Stücken oft eine beklemmende und beängstigende Atmosphäre, die allgegenwärtig ist. Nicht umsonst wird sein Theater als *teatro de la marginalidad* bezeichnet. Seine Arbeit handelt von der ärmsten Schicht Chiles die an den Rand der Gesellschaft gedrängt wurden. Durch seine eigene Initiative wurden seine Werke häufig an marginalen Orten Santiagos aufgeführt oder sogar von der dortigen Bevölkerung einstudiert und später in zentralen Theatersälen aufgeführt.⁷⁴

Mittels einer etwas anderen Herangehensweise versucht sich Marco Antonio de la Parra vom alten Muster der dissidenten Theatertechnik zu entfernen und neue Elemente zu erforschen. Er beschäftigt sich hauptsächlich mit den *zonas ocultas de las mitologías sociales* (Piña 1992:82). De la Parra hat seine Wurzeln im Theater der siebziger Jahre als er sich noch mit Theaterschaffenden wie David Benavente (*Pedro, Juan y Diego*), Luis Rivano (*Te llamabas Rosicler*, 1976) oder Gustavo Meza

⁷⁴ Vgl. Canovas, Rodrigo: Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán. Literatura chilena y experiencia autoritaria, Flasco, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. 1986, S.119

(*El último tren*, 1978) die alternativen Theaterbühnen teilte. Damals war er ausschließlich Dramatiker. Doch in den achtziger Jahren wollte auch er neue Wege erforschen und beschäftigte sich mehr mit der Inszenierung und der psychologischen Ebene im Theater. Bei seinem wohl bekanntesten Stück *Secreta obscenidad de cada día* von 1984 fungierte er als Dramatiker, Regisseur und Schauspieler.⁷⁵ In diesem Stück treffen Marx und Freud auf einer Parkbank von einer Mädchenschule aufeinander und verstricken sich in ein Gespräch. Im Laufe der Zeit kommt es zu einer Dekonstruktion der Handlung und der Figuren. Das heißt, die Figuren Freud und Marx nehmen im Verlauf des Stücks immer neue Rollen ein und gleichzeitig machen sie Anspielungen auf politische, sexuelle, psychologische und soziale Themen. Die Aussagen der Protagonisten sind vielschichtig und zweideutig und müssen sowohl vom Schauspieler als auch vom Rezipienten erst einmal entschlüsselt werden. Es war ein Theater das den Schauspielern und dem Publikum einiges abverlangte.

Griffero war wahrscheinlich der härteste Verächter einer neuen Ästhetik und versucht durch seine Theaterarbeit einen eigenen Stil zu erschaffen, der sich am klarsten von der Ästhetik der siebziger Jahre abgrenzte. Er verstärkt in Inszenierungen wie *Historias de un galpón abandonado* (1984), *Cinema-utopia* (1985) oder *La Morgue* (1987) die Wichtigkeit der visuellen Räume im Theater. Er ermöglicht auf diesem Weg eine neue Form der Wahrnehmung und löst Gefühle im Rezipienten aus, indem er eine beklemmende Atmosphäre (Albtraum, Angst,...) schafft. Die Vernunft ist nicht mehr die einzige Möglichkeit ein Werk verstehen zu können. Die Bühne ist nicht mehr nur Statist, sondern wird zum Hauptdarsteller. Auf eine symbolhafte, zweideutige und poetische Art und Weise versteht es Griffero die Bühne so zu benutzen, dass im Publikum mehrere Interpretationsebenen angeregt werden. Es darf nicht vergessen werden, dass das Publikum nach wie vor stark vom politischen Alltag in einem diktatorisch geführten Land geprägt war. Dieser Faktor sollte bei der Betrachtung der Werke Grifferos als auch der anderen beiden Autoren immer mitberücksichtigt werden.

⁷⁵ Vgl. Albornoz Farías, Adolfo: *Marco Antonio de la Parra, tres décadas de teatro, 1975-2006 (Un comentario general a propósito de Chile y su clase media en los tránsitos dictadura/posdictadura, modernidad/posmodernidad)*, Acta literaria, Nr.33, 2006, S.115

Grifferos Texte könnten für sehr unzureichend gehalten werden, weil er überwiegend als Regisseur agierte. Seine Trilogie (*Historia de un galpón abandonado, Cinema Utopia und 99 la Morgue*) war aber dennoch, oder gerade deshalb, von großem Erfolg geprägt. Im Gegensatz zu Griffero bereiten Marco Antonio de la Parra und Juan Radrigán ihre Texte sorgfältiger vor. Dabei stehen die Sprache und die Bewegung in einer engen Beziehung zueinander.⁷⁶

Durch die neuen Ansätze dieser Theaterschaffenden entsteht eine komplexere Form des Theaters und eine Sprache, die mehr visuell als auditiv, eher gebrochen und mysteriös als linear und offensichtlich, mehr gefühlsbetont als auf Erklärungen beruhend, wirkt.

⁷⁶ Letelier Zuñiga, Augustín: *Zwischen Experiment und sozialer Verantwortung. Schlüssel zum Verständnis des modernen Theaters in Chile* in: Floeck, Wilfried / Kohut, Kart [Hrsg.]: *Das moderne Theater Lateinamerikas*, Vervuert, Frankfurt am Main, 1993, S.100

4. Cinema-utopia (1985) von Ramón Griffiero

Ramón Griffero möchte sich mit seiner Theaterarbeit von den alten Strukturen des Theaters lösen und neue Wege beschreiten. Ob und wie ihm das gelingt soll eine Analyse seines Werks *Cinema-Utopia* aus dem Jahr 1985 zeigen. In einem Selbstporträt anlässlich einer Veranstaltung des „Zentrum Bundesrepublik Deutschland“ des Internationalen Theaterinstituts (ITI) im Jahre 1996, das die Begegnung von Theaterleuten aus dem Cono Sur und Deutschland ermöglichte, sagte Griffero diesbezüglich: *Mir wurde klar, daß [sic!] keines der vorhandenen Theatermodelle der Stimme entsprach, mit der ich in meinen Stücken sprechen wollte* (Griffero 1997:65).

Es handelt sich hierbei hauptsächlich um Aspekte, die einen starken Kontrast zur Ästhetik der siebziger Jahre bilden. Die Strukturierung des Raumes und der Zeit, die szenische Darstellung, der Inhalt und die Themenauswahl zeigen neue Ansätze und eine neue Richtung in der Entwicklung des chilenischen Theaters. *Cinema-utopia* wurde während der Zeit der Diktatur Augusto Pinochets im Jahre 1985 in Chile uraufgeführt. Es ist ein politisches Werk und der Autor intendiert Kritik an der Diktatur. Er will aber auch die chilenische Gesellschaft dazu animieren, die Situation kritisch zu hinterfragen.

4.1 Biographisches zu Ramón Griffero:

Um auf ein literarisches Werk genauer eingehen zu können, sollte auch jene Person kurz beleuchtet werden, welche es geschaffen hat. Ramón Griffero Sánchez wurde am 29. November 1953 in Santiago de Chile geboren. Er studierte von 1971 bis 1973 Soziologie an der *Universidad Católica* in Santiago de Chile. Diese Abteilung war damals neuralgisches Zentrum der Ideologie Salvador Allendes, mit der sich auch Griffero identifizierte.

1973 wurden verschiedene wissenschaftliche Institute und Abteilungen der *Universidad Católica* und der *Universidad de Chile* geschlossen oder verwüstet und der Unterricht gesellschaftswissenschaftlicher Fächer wurde eingestellt. Dies war das Ende der Freiheit der Lehre und der Autonomie der universitären Institutionen (vgl. dazu auch Kapitel 1.2) Deshalb ging Griffero ins Exil nach

England um sein Studium abzuschließen. Danach beschäftigte er sich in Belgien hauptsächlich mit Film und Fernsehen. Diese Medien beeinflussen später auch seine theatralischen Werke in formaler wie auch inhaltlicher Hinsicht. Wir werden in der Analyse sehen wie stark *Cinema-utopia* von diesem Einfluss geprägt wurde. Griffero war insgesamt zehn Jahre im Exil. Er leitete unter anderem das Universitätstheater in Louvain, Belgien, wo er auch seine ersten Theaterstücke schrieb. Noch im Exil entstanden die beiden Werke *Ópera para un naufrago* (1981) und *Altazor Equinoquio* (1982). 1982 kehrte er dann zurück nach Chile und führte seine Arbeit mit der Gründung des Theaterhauses *El Trolley* im Jahr 1984 fort.

El Trolley war in einem verlassenen Holzschuppen aus dem Jahre 1918 untergebracht und begründete das erste autonome Theater in Chile. Es möchte unabhängig vom allgemeinen Dissidententum und von der Bürokratie der Diktatur agieren und basiert auf der Intention des kulturellen und politischen Widerstandes. Deshalb war der Ort geheim und es wurde ohne offizielle Erlaubnis darin gearbeitet. Ein Antrag wäre ohnehin abgelehnt worden. Da keine Steuern an das Regime gezahlt wurden, war *El Trolley* autonom: *Autónomos porque no tenemos nada y nada nos dieron. Autónomos porque auto-generamos y nos auto-conducimos* schrieb Griffero 1985 im *Manifiesto como en los viejos tiempos para un teatro autónomo*.⁷⁷ Die Institution konnte sich durch selbst organisierte Kunstfeste mit Musikgruppen, bildenden Künstlern und Theateraufführungen selber finanzieren. Der Kern der Organisation waren die Theatergruppe *El Teatro Fin de Siglo* und deren Aufführungen.⁷⁸ Wichtige Stücke, die Griffero während der Diktatur mit dieser Gruppe inszenierte, waren *Historia de un galpón abandonado* (1983), *Cinema – utopia* (1985) und *99 – La Morgue* (1986).

Es ist auffallend, dass sich Griffero mit seiner Theateridee nicht nur von der Ästhetik des Theaters der siebziger Jahre abgrenzen wollte, sondern auch von deren Machern. Die sehr stark ausgeprägte linke Ideologie der Theaterschaffenden die das dissidente Theater im vorigen Jahrzehnt „etablierten“ harmonierten nicht

⁷⁷ <http://www.griffero.cl/ensayo.htm>

⁷⁸ Griffero, Ramón: *El teatro chileno al fin del siglo* in: Adler, Heidrun / Woodyard, George [Hrsg.]: *Resistencia y Poder, Teatro en Chile*, Vervuert, Frankfurt am Main, Madrid, 2000, S.134

mit seiner künstlerischen Vision. Laut Griffero entstand Anfang der achtziger Jahre eine neue Generation von Künstlern, die die Postmoderne einläuteten:

There was a cultural ideology of the seventies, the culture of the Left, whose image recovered the artistic scene against the dictatorship, and there were new images, also dissident, but with another vision. Artists participated in that new autonomous trend with great verve, creating imaginary spaces of change – not solely as political commentary; we also imagined new perceptions of creativity, supported by reformist techniques.⁷⁹

Trotzdem distanziert sich Griffero thematisch nicht von seinen Vorgängern. Der Einfluss der Diktatur auf sein Schaffen schildert er so: *Der Staatsstreich ist ein Ereignis, das zweifellos stark meine Arbeit geprägt hat, denn das Zerschlagen der Utopien, das ich 1973 erlebte [...] bleibt bis heute mein Alptraum.*⁸⁰ Er ist durchaus ein politisch denkender Mensch der von der Ungerechtigkeit der Diktatur direkt betroffen war. So war es für ihn nur ein logischer Schritt, sobald es möglich war, wieder zurück nach Chile zu kommen und durch seine Kunst gegen das Regime zu protestieren.

4.2 Handlung und Komposition

Cinema-utopia ist in vier Tage eingeteilt. Traditionell kann hier auch von vier Akten gesprochen werden, doch Griffero verwendet diese Terminologie für sein Werk nicht. Das Stück zeigt fünf Figuren die vier Tagen hintereinander einen Kinosaal besuchen um sich einen Film anzusehen. Der Kinosaal befindet sich in Santiago de Chile. Die fünf Personen sind der Platzanweiser, Arturo, Estela, ein Herr mit einem Kaninchen, eine ältere Dame und ihre Nichte Mariana. Den Film den sie sich anschauen spielt in Paris und heißt „Utopia“. Er handelt von einem jungen Mann namens Sebastián der versucht als Exilchilene in Paris über die

⁷⁹ Pottlitzer, Joanne: *The game of expression under Pinochet. Four Theater Stories* in: Theater, Vol.31, Nr. 2, Duke University Press, Summer 2001, S.8

⁸⁰ Griffero, Ramón: *Selbstporträt* in: Röttger, Kati [Hrsg.]: Theater im Schutt der Systeme. Dokumentation einer Begegnung zwischen dem Cono Sur und Deutschland, Vervuert, Frankfurt am Main, 1997, S.65

Runden zu kommen. Mehrmals erscheint ihm seine zurückgelassene Verliebte im Traum. Sie konnte nicht mit ihm flüchten und ist vor seiner Abreise nach Paris verschwunden. Diese unerfüllte Liebe und das schwere Leben im Exil führt ihn zum Drogenkonsum. Sein Freund Esteban versucht ihn so gut wie möglich zu unterstützen. In einem sehr emotionalen Moment küssen sich die beiden und es wird klar dass mehr als Freundschaft zwischen ihnen entstanden ist. Da Sebastián seine Miete nicht zahlen kann muss er sadomasochistische Spielchen mit seinem Vermieter über sich ergehen lassen und wird darüber hinaus in kriminelle Machenschaften verwickelt. Am Ende des Stücks wird Sebastián in seiner Wohnung von der Polizei umstellt und er begeht Selbstmord.

Die Figuren im Kinosaal sehen sich den Film mit mehreren Unterbrechungen gespannt an und kommentieren die Geschehnisse auf verschiedenste Weise. Sie kommen sich immer näher und genießen die gemeinsame Zeit im Kinosaal bis sich am Schluss das Blatt noch einmal wendet und die aufgebaute Harmonie in einem Desaster endet. Dieses Dramenende lässt viele Fragen offen und vermittelt eine sehr traurige Stimmung. Gleichzeitig bietet die offene Form dem Rezipienten kein zufriedenstellendes Ende und löst in ihm eine Suche nach eigenen Lösungen aus. Griffero verweigert eine Lösung der Probleme und delegiert so die Problemlösung an den Rezipienten.

4.3 Figuren und Figurenkonstellation

Durch die Figuren eines dramatischen Werkes können dem Rezipienten verschiedene Ansichten und Ideen vermittelt werden. Sobald die Figuren miteinander in Beziehung gesetzt werden und so eine Interaktionsstruktur erkennbar wird, kann es zu einem Konflikt kommen. Je nachdem, wie entgegengesetzt die Meinungen der Figuren sind, entsteht ein großer oder kleiner Konflikt und daraus resultiert Spannung.

Die Figurenkonstellationen in *Cinema-utopia* sind einigermaßen komplex. Es entstehen mehrere Beziehungsebenen aufgrund der großen Anzahl von Figuren. Nach dem ersten Kennenlernen dominiert die Harmonie zwischen den Figuren

über eine lange Phase des Stückes. Sie geben sich Halt und unterstützen einander in ihrer individuellen Situation. Die Figurengruppe des Kinosaals besteht aus dem Platzanweiser, der Dame, Mariana, Arturo, dem Herrn mit dem Kaninchen und Estela. Diese Gruppe wächst im Verlauf des Stückes zu einer Gemeinschaft zusammen. Das wird durch das Auftreten eines Seemannes im dritten Akt verstärkt. Nach einem persönlichen Angriff des Seemanns auf ein Mitglied der Gruppe stellt sie sich gemeinschaftlich gegen ihn und vertreibt ihn aus „ihrem“ Kinosaal.

Neben dieser Gruppendynamik entstehen zwischen einzelnen Figuren auch Liebesbeziehungen. Die Dame und der Herr mit dem Kaninchen (sie eine verarmte Witwe und er ein von der Liebe enttäuschter Mann, der eine innige Beziehung zu einem Kaninchen aufgebaut hat) können ihre Zuneigung am Ende des Stücks nicht zugunsten einer Beziehung aufrecht erhalten. Das Kaninchen stirbt und ihre Wege trennen sich. Auch die junge, leicht depressive Estela und der skeptische Arturo finden am Schluss nicht zusammen. Interessant an der Figur Estellas ist ihre physische Erscheinung, die sich synchron mit dem Stimmungsverlauf der Handlung verändern. Im ersten Akt spricht sie noch kein Wort und agiert sehr schüchtern und zurückhaltend. Sie spielt mit Selbstmordgedanken. Doch durch die Annäherung zu Arturo wirkt sie immer fröhlicher und verändert ihr Aussehen. Sie fängt an sich zu schminken und trägt neue Kleider. Arturo kann ihre Liebe, wie schon erwähnt, nicht erwidern. Er ist eine skeptische Figur und stellt vieles in Frage, was die anderen einfach so hinnehmen. Auch er wird durch die positive Stimmung im Kinosaal mitgerissen. Am Ende aber überwiegt wieder seine Enttäuschung über das Leben und er begeht Selbstmord, wie auch Sebastián es am Ende tut.

Die Gemeinschaft der Figuren verkörpert die unwissende Gesellschaft Chiles. Unwissend insofern, dass die Realität der vorherrschenden Diktatur nicht hinterfragt wird, sie nicht bewusst wahrnimmt, weil sie nicht verstanden wird. Im Stück spiegelt die Handlung in der Leinwand⁸¹ diese Situation wieder. Griffero

⁸¹ Der Ausdruck *in der Leinwand* soll hier nicht verwirren. Er wird in der Analyse verwendet, um klarzumachen, dass nicht ein Film *auf einer Leinwand* gezeigt wird, sondern der Schauplatz der Handlung sich hinter der Leinwand befindet.

stellt seine Intention den Menschen die Augen öffnen zu wollen rückblickend folgendermaßen dar:

Mein Ziel war es, daß [sic!] sich die Wahrnehmung der Menschen, die das Stück sahen und wußten [sic!], daß [sic!] es Repression und Verschwundene gab, verändern konnte. Denn nach 17 Jahren der Diktatur haben die Menschen die Fähigkeit verloren, dies zu sehen. (...) Egal, ob in einer Diktatur, in der Liebe oder in bezug auf ganz simple Dinge, ist es uns Dramatikern ein ständiges Anliegen, die Menschen zu lehren, die Dinge wieder zu sehen.⁸²

Neben den äußeren Konflikten dominieren in diesem Werk die inneren Konflikte der einzelnen Figuren. Der Platzanweiser zum Beispiel: Durch seine eingeschränkte Sichtweise verkörpert er den unwissenden Chilenen, der abgegrenzt vom Rest der Welt sein gewohntes Leben lebt, ohne es zu hinterfragen. Er hält die Regeln und Vorgaben, die er durch das Kino präsentiert bekommt, bis zum Schluss ein. Doch in der letzten Szene verlässt er den Kinosaal mit folgenden Worten: *Algún día, tal vez, todo cambiará...*⁸³ (irgendwann einmal wird sich vielleicht alles ändern). Er geht also einen Schritt weiter, verlässt seine Heimat und möchte seine Perspektiven erweitern, er geht in die Welt hinaus.

Mariana ist ein geistig und körperlich beeinträchtigtes Mädchen. Das ist besonders an ihren überschwänglichen Gefühlsausbrüchen zu erkennen. Die unerwiderte Liebe zu Sebastián lässt sie über weite Strecken des Stückes leiden. Griffero bezeichnet Mariana in der kurzen Personencharakterisierung am Beginn des Stückes als *la pureza*⁸⁴ (die Unschuld). Sie hat ausschließlich kindliche und gefühlsbetonte Gedanken und beeinflusst die Handlung nicht direkt. Vielmehr gibt sie immer wieder Impulse, die die Aufmerksamkeit für kurze Zeit auf sie lenken oder Wendepunkte in der Handlung markieren.

⁸² Griffero, Ramón: *Selbstporträt* in: Röttger, Kati [Hrsg.]: Theater im Schutt der Systeme. Dokumentation einer Begegnung zwischen dem Cono Sur und Deutschland, Vervuert, Frankfurt am Main, 1997, S.67

⁸³ Griffero 2000:133.

⁸⁴ Griffero 2000:101.

Ich fragte den Autor in einem Interview aus dem Jahr 2007:

¿Qué papel tiene Mariana y por qué es la única protagonista, menos el acomodador, que queda en la platea mientras el resto de los personajes se encuentra en la pantalla?

Quizá la otra sensibilidad de una mongolica, que percibe más allá. 2) que es como no parte del mundo..practico responsable de lo que se construye..es una espectadora una doble exiliada, como el acomodador que nunca sale de la sala.

Sebastián ist schon einige Jahre im Exil in Europa und wartet auf die Arbeitserlaubnis. Er ist desillusioniert und muss Experimente in Krankenhäusern oder sadomasochistische Spielchen mit dem Vermieter über sich ergehen lassen, um an Geld zu kommen. Immer wieder erscheint ihm in Traumsequenzen seine Freundin, die gewaltsam vom Regime entführt und getötet worden ist. Diese Umstände enden für Sebastián in Resignation und Drogenkonsum. Der Selbstmord am Ende spiegelt die Verzweiflung und die Ausweglosigkeit seiner Situation wieder. Die Erinnerung ist ein zentraler Inhalt im Leben Sebastíans. Einerseits erinnert er sich regelmäßig an seine verschwundene Freundin, die ihm in Traumsequenzen erscheint und mit der er kommuniziert. Andererseits denkt er oft an das demokratische Chile jener Tage, als man noch in Freiheit leben konnte.

4.4 Bühne und Raum

Ramón Griffero bezeichnet sein ästhetisches Konzept selber als „Dramatik des Raumes“. Das heißt, er arbeitet mit verschiedenen räumlichen Ebenen, die direkt mit der Struktur des Textes verbunden sind.⁸⁵ So ist es dem Autor möglich den Schauplatz ohne größere Zeitaussparung zu verlagern und die Absolutheit der präsentierten Fiktion nicht zu stören.

⁸⁵ Griffero, Ramón: *Selbstporträt* in: Röttger, Kati [Hrsg.]: Theater im Schutt der Systeme. Dokumentation einer Begegnung zwischen dem Cono Sur und Deutschland, Vervuert, Frankfurt am Main, 1997, S67

Am konkreten Beispiel von *Cinema-utoppia* werden drei verschiedene Schauplätze und zwei Handlungsebenen auf einer Bühne zusammengefasst.

Im Vordergrund der Bühne sind alte Kinosessel aufgereiht, deren Rücken zum Beobachter zeigen. Der fiktive Raum ist hier das *Teatro Valencia* in Santiago de Chile. Hinter diesen Reihen befindet sich eine Leinwand, die sich auf und ab bewegen lässt. Hinter der Leinwand ist wiederum eine Wohnung zu sehen, deren Fenster auf die Straße ausgerichtet sind. Die Straße ist zugleich der hinterste Punkt der Bühne. Der fiktive Raum der Wohnung befindet sich in Paris. So nutzt der Autor die Tiefe der Bühne um drei verschiedene Schauplätze zu verwenden: einen alten Kinosaal der 30-er oder 40-er Jahre, die Kinoleinwand, die mit der dahinter situierten Bühne auf der Bühne gleichzustellen ist, und die Gasse hinter dem Zimmerfenster.

Die Handlungsebenen ergeben sich aus der Trennung zwischen dem Kinosaal und der Kinoleinwand. Im Kinosaal sitzen jene Figuren, die immer wieder kommen, um sich den Film *Utoppia*, der auf der Kinoleinwand gezeigt wird, anzusehen.

Durch diese vielseitige Verwedung des Raums im Theater wird eine neue Möglichkeit der Interaktion vorbereitet. Über die Interaktion der Figuren hinaus entsteht demzufolge eine Interaktion des Raumes. Denn im Verlauf des Stückes entwickelt sich zwischen den Figuren der beiden Präsentationsebenen, dem Kinosaal und der Kinoleinwand, ein zentraler Konflikt. Obwohl die beiden Ebenen nicht in direkten Kontakt treten, das heißt die jeweiligen Figuren nicht miteinander kommunizieren, beeinflussen sie sich. Das passiert bis zum Schluss nicht gegenseitig, da nur die Figuren im Kinosaal die Handlung auf der Leinwand verfolgen können, und nicht umgekehrt. Der Einfluss der Handlung des Filmes *Utoppia*, der in der Leinwand zu sehen ist, kann am Beispiel des Übergangs vom dritten auf den vierten Akt gezeigt werden:

Am Ende des dritten Aktes verlassen Mariana, die Dame und der Herr mit dem Kaninchen heiter singend den Kinosaal. Zwischen Estela und Arturo bahnt sich gerade eine romantische Liebesbeziehung an. Der Jammer der *almas en pena*, der verlorenen Seelen, der sonst regelmäßig am Ende der Vorstellung zu hören ist,

bleibt aus. Die Figuren befinden sich in diesem Moment an einem emotional positiven Höhepunkt der Handlung.

Am Beginn des vierten Aktes kommt es zu einem Gespräch zwischen Sebastián und Esteban in der Leinwand. In diesem Gespräch tritt zutage, dass Sebastián's Freundin in Argentinien verschleppt und getötet wurde. Eine Katastrophe für Sebastián, der immer noch hoffnungsvoll ihre Rückkehr erwartet. Diese Stimmung wirkt sich im Anschluss unmittelbar auf die Handlung im Kinosaal aus. Es kommt plötzlich zu einer Serie dramatischer Ereignisse. Mariana erstickt fast an einem Popcorn, Arturo kann die Liebe Estelas nicht erwidern und der Herr verliert sein Kaninchen durch einen Autounfall und daraufhin auch jegliche Zuneigung, die er zuvor für die Dame entwickelt hatte. Für den Platzanweiser haben diese Geschehnisse ebenfalls negative Auswirkungen. Sein Kinosaal bleibt leer. Nur Mariana leistet ihm noch Gesellschaft. Die heitere Stimmung der vorigen Szene ist nicht mehr präsent. Im Gegenteil, sie verändert sich in eine Stimmung der Verzweiflung und Traurigkeit.

4.5 Die Struktur der Zeit

Ebenso wichtig wie die Struktur des Raumes ist die Struktur der Zeit eines Theaterstücks. Wie schon erwähnt, intendiert Griffero mit dem neuen Konzept der „Dramatik des Raumes“ eine Abgrenzung von den bislang verwendeten Strukturen des Dramas. Wie zu sehen sein wird, ist diese Grundhaltung direkt mit der Struktur der Zeit verbunden. Auch deshalb, weil die Relation der fiktiven Zeiten des Theaterstücks und die Zeitstufe der Darstellung, also 1985, eine zentrale Funktion für den Autor hat.

Die Geschichte, die Griffero dem Rezipienten präsentiert, ist in zwei verschiedene Handlungen aufgeteilt. Diese sind nicht voneinander zu trennen, obwohl die Schauplätze und die fiktive Zeit der Handlungen erst nichts miteinander zu tun haben. Die fiktive Zeit der Handlung im Kinosaal ist das Ende der fünfziger Jahre.

Die fiktive Zeit, in der der Film⁸⁶ *Utoppia* spielt ist die Mitte der achtziger Jahre. Die fiktionale Gegenwart des Filmes ist in diesem Fall also deckungsgleich mit der realen Zeit der Präsentation, 1985. Eine Zeit, in der das Land von einer diktatorischen Führung regiert wird. Wenn zentrale thematische Inhalte des Films – Exil, Entführung, Mord, Verzweiflung – in diesem Kontext betrachtet werden, ist das ein weiteres klares Statement des Autors gegen das Regime. Griffero lässt die fiktive Handlung im Kinosaal in den 50-er Jahren spielen, obwohl sie die Gesellschaft in Chile während der Diktaturzeit widerspiegelt:

*La película que no podíamos entender era la metáfora de nuestra propia realidad. El país era un gran cine y nosotros éramos espectadores de una película que no comprendíamos.*⁸⁷

Hier wird Grifferos Umgang mit der Selbstzensur besonders deutlich. Durch die Verbindung der fiktiven Zeiten schlägt er eine Brücke in die reale Zeit. Die Zeit bekommt dadurch die Funktion, einen semantischen Inhalt an den Rezipienten heranzutragen. Durch die Metaphorik wird diese Implikation verschleiert und nicht eindeutig.

Eine weitere Erneuerung in der Theaterentwicklung Chiles, ist die Einführung filmischer Elemente ins Theater. Das beginnt schon bei der Tatsache, dass die zweite Handlung durch einen Kinofilm, als „Handlung in der Leinwand“ dargestellt wird, und so die beiden, grundsätzlich verschiedenen, Medien Film und Theater zusammengeführt werden. Auch spezifische Techniken, die typisch für das Medium Film sind, werden von Griffero auf das Theater übertragen. In den Bühnenanweisungen sind Begriffe wie *camera lenta* (Zeitlupe), *Flashback* (Rückblende), *voz off* (Stimme aus dem Off) oder *imagen estática* (Standbild) zu finden. Durch die Anwendung dieser Techniken entsteht eine Verzerrung der fiktiven Zeit der Handlung. Die Authentizität der Präsentation wird gestört um der

⁸⁶ Der Terminus „Film“ meint in diesem Zusammenhang immer die fiktive Handlung, die auf der Bühne in der Leinwand präsentiert wird.

⁸⁷ Griffero, Ramón: *El teatro chileno al fin del siglo*, in: Adler, Heidrun / Woodyard, George [Hrsg.]: *Resistencia y Poder / Teatro en Chile*, Vervuert / Iberoamericana, Frankfurt am Main / Madrid, 2000, S.136

Thematik des Films *Utoppia* eine neue Wertigkeit zu geben. Wie der Titel schon sagt, wird eine Utopie dargestellt, die die Figurengruppe im fiktiven Kinosaal nicht verstehen kann, da sie in der fiktionalen Zukunft passiert.

Griffero geht am Ende des Stücks einen Schritt weiter und lässt die fiktive Zeit und den fiktiven Raum der zwei Handlungen, die bislang strikt getrennt wurden, überlappen. In der letzten Szene sind die Figuren des Kinosaals in die Handlung in der Leinwand eingebunden. Sie erscheinen plötzlich vor dem Fenster der Wohnung von Sebastián. Das soll den Rezipienten im realen Theaterraum überraschen und aufhorchen lassen. Diese Methode birgt indirekt auch Elemente des epischen Theaters in sich. Bekannterweise soll durch das epische Theater im Sinne von Brecht eine Distanz des Publikums gegenüber den Geschehnissen auf der Bühne hergestellt werden. Das geschieht meist durch die direkte Ansprache des Publikums durch einen Erzähler oder eine Figur. Griffero kommuniziert hier aber nicht verbal mit dem Publikum, sondern lässt durch die Auflösung der räumlichen Illusion eine Distanz entstehen, der sich das Publikum nicht entziehen kann. Weiters verwendet auch Griffero diese Distanz um Kritik zu üben und zu belehren, mit dem Ziel *die gesellschaftlichen Verhältnisse zu verändern* (Asmuth 1990:54).

4.6 Conclusio

Die Elemente die Griffero in *Cinema-utoppia* verwendete waren global betrachtet keine Neuheiten. Viele Ideen brachte er schließlich durch seine Erfahrungen im Exil mit nach Chile. Betrachtet man allerdings die Theaterentwicklung in Chile in Zeiten der Diktatur war seine Arbeit durchaus innovativ, und das wollte er auch sein. Griffero wollte die Theatersprache des dissidenten Theaters erneuern:

[...] qué sacaron con escribir sobre obreros y revoluciones si lo hacían con la técnica del Realismo burgués [...]. Hay que cambiar los códigos y las imágenes

*de la forma teatral para no hablar como ellos hablan, para no ver como ellos ven, para no mostrar como ellos muestran.*⁸⁸

Er geht in diesem Zitat recht hart mit den Theaterschaffenden der siebziger Jahre ins Gericht. Doch ihm war die Theaterssprache mit der sie arbeiteten zu ähnlich der Sprache, die in den regimenahen Theatersälen verwendet wurde. Darüber hinaus hat diese Sprache über die Jahre seine Wirkung auf den Zuschauer verloren und sollte laut Griffero neu erarbeitet werden: *Era necesario [sic!] reelaborar una poética política, que pudiera volver a remecer a los espectadores, en medio de una realidad esremecedora* (Griffero 2000b:134). Er arbeitet zwar weiterhin in der Tradition jener *Inszenierungen in denen das Bild über dem Wort steht* (Guerrero del Río 1993:113) (dieses Konzept findet man ja auch zur genüge im alternativen Theater der siebziger Jahre), treibt diese Konzeption allerdings auf die Spitze und lässt neue Elemente aus anderen Medien einfließen. Abgesehen von den kinematographischen Bühnenanweisungen werden Bilder an die Wand projiziert und Musik wird als Stimmungsmacher im Hintergrund verwendet. Griffero verwendet auch Geräusche aus dem *off* (das Wehklagen am Ende der ersten zwei Akte) und erweitert damit den szenischen Raum um eine weitere Ebene.

Nicht zuletzt müssen wir die Thematik des Stückes genauer betrachten. Es birgt eine Fülle von Themen in sich, die entweder direkt oder emotional mit dem beliebten Thema der Diktatur verbunden sind. Direkt im dem Sinn, dass es Themen gibt die offensichtlich als Konsequenz einer Diktatur gesehen werden können: Das Exil von Sebastián oder die Folter und das Verschwinden der Freundin. Mit der emotionalen Verbindung zur Diktatur meine ich die Nostalgie, die beklemmenden Gefühle, die Traurigkeit und die Angst die durch das Stück im Zuschauer wachgerufen werden. Es sind Gefühle die entstehen wenn Menschen ums überleben kämpfen oder sexuell bedrängt werden, wenn sie straffällig werden oder kriminell, wenn sie durch Drogen in den Abgrund gerissen werden oder am Schluss Selbstmord begehen.

⁸⁸ aus dem *Manifiesto como en los viejos tiempos para un teatro autónomo*. Zu finden auf der Homepage von R. Griffero über den Link: www.griffero.cl/ensayo.htm

Zusammenfassung

Das alternative Theater hat während der Diktaturzeit von 1973 bis 1989 eine ganz besondere Phase der künstlerischen Entwicklung durchlaufen. Erstmal kam es 1973 zum kulturellen Stillstand bei dem alle künstlerischen Prozesse, die während der Allendeära im Gange waren, lahmgelegt wurden. Nur vereinzelt wagten Künstler nach dem Militärputsch ihre Stimme gegen das Regime zu erheben. So versuchte zum Beispiel die Theatergruppe *El Aleph* eines ihrer subtil-kritischen Stücke aufzuführen. Zwei Menschen aus dem nahen Umfeld des Ensembles mussten diese Courage mit dem Leben bezahlen. Die Botschaft des Regimes war angekommen und es wurden über mehrere Jahre hindurch nur noch klassische Theaterstücke aus Europa oder triviale Unterhaltungsstücke aufgeführt. Das unabhängige Theater erlebte in dieser Zeit zwar einen regelrechten Boom, doch die Qualität und die Inhalte der Produktionen ließen sehr zu wünschen übrig. Der Grund für die Zunahme an unabhängigen Theatergruppen lag paradoxerweise an der hohen Zahl von arbeitslosen Schauspielern und Theaterschaffenden. Viele arbeitslose Künstler gingen ins Exil, doch jene die im Land blieben gründeten neue unabhängige Theatergruppen, die sich den ökonomischen und politischen Umständen im Land anzupassen versuchten. Viele Gruppen wurden dabei „ad-hoc“ gegründet um sie kurze Zeit später auf der Suche nach lukrativeren Produktionen wieder aufzulösen. Von jenen unabhängigen Theaterkollektiven, die in den Jahren vor dem Putsch aktiv waren schaffte es nur das Theater *ICTUS* direkten Einfluss auf die Entwicklung des alternativen Theaters zu nehmen.

Einer der Hauptgründe für den kulturellen Stillstand war die Repression all jener Personen und Institutionen, die mit der ideologischen Gesinnung der Jahre vor dem Putsch in Verbindung gebracht werden konnten. Alle Bereiche des chilenischen Theaters waren davon betroffen: das staatlich subventionierte Theater (von den Universitätstheatern bis zum Laientheater im ländlichen Raum) sowie das unabhängige Theater. Die kulturelle und somit auch theatralische Entwicklung im Land wurde sehr plötzlich gestoppt. Und auch in den folgenden Jahren drückte sich das künstlerische Schaffen mehr durch die Wiedergabe schon da gewesener Tendenzen, als durch die Erscheinung innovativer Ideen oder neuer

künstlerischer Elemente aus. Etliche Fernsehschauspieler verloren ihren Arbeitsplatz und die traditionsreichen Universitätstheater wurden von Grund auf „erneuert“.

Das Theater der *Universidad de Chile* war nach dem Putsch kaum wiederzuerkennen. Bis 1973 war dieses Universitätstheater das wichtigste Theater für die Vermittlung der Werte des politischen Programms der *Unidad Popular*. Die eindeutige Verbindung mit der sozialistischen Ideologie führte dazu, dass die bis dahin lehrenden Professoren und die an der Institution tätigen Schauspieler allesamt ihres Amtes enthoben wurden. Dazu kam das Verbot der Fortsetzung des Studiums für einen Großteil aller Theaterstudenten. Die freigewordenen Dozentenstellen wurden mit regimennahen Wissenschaftlern besetzt, und die aktiven Schauspieler wurden genau von der Staatsgewalt geprüft.

Das wichtigste Ziel des Regimes im kulturellen Bereich war es, das Volk von der sozialistischen Ideologie fernzuhalten und sie und alle damit verbundenen Personen aus dem kollektiven Gedächtnis zu löschen.

Während der Diktatur gab es keine konkrete, bürokratisch erfasste Vorzensur für Theaterstücke. Das war in den ersten Jahren auch nicht nötig, denn kein Theater wagte es seine Stimme gegen das Regime zu erheben. Diese Situation änderte sich 1976 mit der Uraufführung des Stücks *Pedro, Juan y Diego* von David Benavente. Das Stück ist auf den ersten Blick nichts anderes als die realistische Darstellung einer Alltagssituation im Kontext der Diktatur. Drei Männer bauen eine Steinmauer. Das kritische Element in dem Stück wird erst ersichtlich, wenn wir uns den sozioökonomischen Hintergrund zu dieser Tätigkeit ansehen. Das Stück entstand nämlich im Kontext der Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen, die aufgrund der enorm hohen Arbeitslosenzahlen eingeführt wurden. Dabei mussten für einen minimalen Lohn meist sehr unnötige Aufträge ausgeführt werden. Auch in *Pedro, Juan y Diego* wurde die Mauer, nachdem sie fertiggestellt war einfach wieder abgerissen. In nahezu allen Stücken von alternativen Theatergruppen waren zwei Aspekte besonders wichtig: Das Thema Arbeitslosigkeit und der Bezug zur sozialen Realität. Das Produkt, das durch die Zusammenführung dieser beiden Aspekte entstand, könnte zum Beispiel als „kritischer Realismus“ bezeichnet

werden. Es waren Personen aus dem Alltag (Bauarbeiter, Journalisten, Bauern, Mechaniker, Clowns, *arpilleristas*, etc.) die nun als Protagonisten auf der Bühne zu sehen waren. Das Publikum wurde durch die Aufführung mit der Realität konfrontiert und fing an darüber nachzudenken, um in weiterer Folge vielleicht sogar etwas daran zu ändern zu wollen. Das alternative Theater fand ab 1976 eine eigene Sprache mit der sie ihre kritische Haltung gegenüber dem Regime darstellen konnte.

Wie gesagt blieb eine offizielle Zensur für das Theater zwar aus, doch das Regime fand andere Mittel und Wege, welche die alternativen Theatermacher dazu brachten sich selbst zu zensurieren oder das Risiko einer Aufführung erst gar nicht auf sich zu nehmen. So entstand der Mechanismus der Selbstzensur. Die Mitglieder von alternativen Theatergruppen hatten teilweise mit unfairen rechtspolitischen Prozessen zu kämpfen. So wurde zum Beispiel die Mehrwertsteuer für Stücke verlangt, die vom Regime nicht als kulturell wertvoll erachtet wurden. Alle alternativen Werke für die ein Antrag auf die Befreiung der Mehrwertsteuer eingereicht wurde erhielten die Beurteilung „nicht kulturell wertvoll“. Auf diese Weise traf das Regime einen wunden Punkt des alternativen Theaters: ihre finanzielle Not. Die Theaterleute waren von den Einnahmen abhängig, die sie über den Eintritt machten und konnten sich zusätzliche Abgaben einfach nicht leisten.

1977 wurde das Theaterzelt der Theatergruppe *LA FERIA* in der Nacht während der Ausgangssperre in Brand gesetzt. Das Ensemble präsentierte für einige Tage mit großem Erfolg das Stück *Hojas de Parra*. Die hohen Publikumszahlen und die Anspielungen auf die negativen Auswirkungen der Diktatur veranlassten das Regime die Aufführung gewaltsam zu stoppen. Der Schock über diese radikalen Maßnahme saß bei nationalen und internationalen Beobachtern tief.

Trotz Einschränkungen und dem Mechanismus der Selbstzensur konnte sich das alternative Theater im Laufe der Jahre behaupten und es wurde eine steigende Zahl an Theaterstücken bis zum Ende der siebziger Jahre aufgeführt. Das lag auch daran, dass das Theater als Medium einige Vorteile gegenüber anderen Medien hat. Ein wesentlicher Aspekt im Theater ist die unmittelbare Vermittlung des

theatralen Textes über die szenische Darstellung an den Rezipienten. Öffentliche Versammlungen waren verboten. Durch eine Theateraufführung und die Kommunikation zwischen Schauspieler und Publikum konnte dieses Verbot geschickt umgangen werden. Für die Regierung wurde dadurch die Kontrolle der alternativen Theaterbewegung erschwert. Teilweise hat sie die Bewegung sicherlich auch unterschätzt. Andererseits vertraute die Regierung auf den vorherrschenden Mechanismus der Selbstzensur. Dafür gab es genügend Gründe, denn die Angst und der Terror waren ständige Begleiter der chilenischen Theaterszene. So war es nicht möglich in öffentlichen Sälen gegen die Regierung zu protestieren. Es war jedoch jederzeit möglich, dass Staatsbeamte die Veranstaltung auflösten und alle Beteiligten an Ort und Stelle verhafteten. Jene Theatergruppen, die sich gegen die Regierung stellten, artikulierten sich in eigenen Räumlichkeiten, geografisch und ideologisch weit entfernt von den großen „nationalen“ Theatersälen.

Am Ende der siebziger Jahre war das alternative Theater ein bedeutender Teil der Kulturlandschaft Chiles. Es wurden bis dahin einunddreißig alternative Theaterstücke uraufgeführt. Die Demonstration der Wirklichkeit, die Beschäftigung mit heiklen Themen, das Hinterfragen einer unmenschlichen Lebenssituation und die Kritik an der Machtposition eines totalitären Regimes durch die Repräsentation von Theaterstücken, war die Aufgabe dieses Theaters bis zum Anfang der achtziger Jahre.

Wenn wir die Merkmale des Theaters der siebziger und achtziger Jahre miteinander vergleichen wird klar, dass sich einige grundlegende Aspekte überschneiden. Das zeigt uns vor allem die Thematik, die in beiden Jahrzehnten die Basis der Theaterstücke bildete. Es stand durchgehend eine Beschäftigung mit der Realität und den Lebensumständen im Kontext einer Diktatur im Vordergrund.

Die Stücke der achtziger Jahre sind allerdings auf eine subversive Art besonders kritisch gegenüber dem Regime und der politischen Situation, wissen diese Kritik in einem künstlerischen Rahmen raffiniert zu verschleiern. Sie sind repräsentativ für eine Zeit in der Repression die Theaterarbeit nach wie vor stark beeinflusst, das Verbot auf freie Meinungsäußerung durch die politischen und ökonomischen

Veränderungen im Land allerdings ein wenig entschärft wurde. Theaterschaffende kommen aus dem Exil zurück nach Chile und bringen neue Ideen, ästhetische Ansätze und Erfahrungen aus dem Ausland mit.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen den Arbeitsweisen der beiden Jahrzehnte entsteht bei genauerer Betrachtung der ästhetischen Vorstellungen. In den achtziger Jahren bildet sich eine neue Generation von Autoren und Regisseuren deren wichtigste Vertreter Juan Radrigán, Marco Antonio de la Parra und Ramón Griffero waren. Durch ihre Arbeit hoben sie das chilensiche Theater auf eine neue Entwicklungsstufe. Es war eine Generation die sich klar von der veralteten und stagnierenden Ästhetik ihrer Vorgänger distanzieren wollte. Sie suchten nach neuen Wegen und erweiterten den szenischen Raum. Das Bild trat gegenüber dem Text weiter in den Vordergrund der Inzenierung und die Elemente Beleuchtung, Maske, szenischer Raum, Musik wurden immer wichtiger. Der Blick auf die Materie ist nun ironischer, breiter und vielschichtiger geworden. Durch die neuen Ansätze dieser Theaterschaffenden entsteht eine komplexere Form des Theaters und eine Sprache, die mehr visuell als auditiv, eher gebrochen und mysteriös als linear und offensichtlich, mehr gefühlsbetont als auf Erklärungen beruhend, wirkt.

Vor allem Ramón Griffero leistete mit seinem Stück *Cinema-utopia* einen wesentlichen Beitrag zur zukünftigen Entwicklung des chilenischen Theaters. Sein ästhetisches Konzept der „Dramaturgie des Raums“ wurde zu einer Konstante in seinem Schaffen und seine ideologischen Ansichten spiegelten den Geist der Zeit wieder. Er entdeckte das autonome Theater für sich und kreierte in diesem Umfeld eine Ästhetik, die noch die Theaterschaffenden der neunziger Jahre beeinflusste.

Am Ende der achtziger Jahre formte sich eine neue Generation von Theaterschaffenden. Ihre Rezeption der Realität hat sich verändert, weil sich die Realität verändert hat. Mit dem Jahr 1990 und dem Übergang zur Demokratie in Chile verschiebt sich auch die Ansicht der Theaterschaffenden über das Theater. Dieses Phänomen war auch schon Anfang der achtziger Jahre zu beobachten als vor allem Juan Radrigán, Marco Antonio de la Parra und Ramón Griffero den Weg zu einem moderneren und facettenreicheren chilenischen Theater geebnet haben. Die neue Generation knüpft kritisch hinterfragend an diese Entwicklung an.

Der wirkliche Einfluss des alternativen Theaters auf die gesellschaftliche Entwicklung in Chile bleibt hier unbeantwortet. Einerseits waren die Zuschauerzahlen im Gegensatz zu den dominanten Massenmedien sehr gering. Andererseits konnte das Theater auf eine gewisse Weise diese regimenahen Medien ersetzen bzw. als Alternative zu ihnen auftreten. So lieferte das Theater vielleicht die einzigen kulturellen Impulse, die letztendlich einen nicht unwesentlichen Beitrag zur Redemokratisierung leisteten. Denn man darf nicht vergessen, dass - vor allem in den achtziger Jahren und im Kontext einer leichten politischen Öffnung - Proteste an der Tagesordnung standen. Man könnte sagen, dass das alternative Theater bereits in den siebziger Jahren einen Teil der Gesellschaft zum anders Denken animiert hat und viele Menschen so auf die Proteste der achtziger Jahre vorbereitete.

Stärker war der kulturelle Einfluss, den das alternative Theater auf die Entwicklung des nationalen chilenischen Theaters hatte. Es wurde zum Theater mit dem größten nationalen Charakter während der Diktaturzeit und die Werke die entstanden wurden zu Klassikern der chilenischen Literatur. Obwohl die Werke immer in sehr engem Bezug mit der nationalen Wirklichkeit standen ist eine ihrer größten Qualitäten ihre universelle Gültigkeit und die Übertragbarkeit in andere Kulturkreise. Nicht umsonst werden heute noch zahlreiche der in dieser Arbeit erwähnten chilenischen Klassiker auf der ganzen Welt inszeniert.

Resumen en español

1. 1973 – El inicio del apagón cultural

El teatro alternativo (o contestario, crítico, disidente, contingente) se desarrolló de forma extraordinaria durante la dictadura militar entre 1976 y 1985. Eso parece aún más sorprendente recordando los procesos represivos que predominaron el entorno cultural de aquél tiempo. Hay que saber que a partir del año 1973, a consecuencia del golpe militar, empezó el apagón cultural más fuerte en la historia del país. Esta interrupción afectó especialmente el movimiento cultural de la época de la Unidad Popular. Respecto al teatro significó un paso atrás: el repertorio consistió sobre todo en obras clásicas europeas y de evasión. Sólo de vez en cuando artistas se atrevieron a criticar el régimen a través de sus obras en los primeros años post-golpe.

Un caso paradigmático es la presentación de *Y al principio existía la vida* por la compañía EL ALEPH. Era la única compañía teatral que siguió trabajando a pesar del golpe militar, lo que pagaron con una represión inusitada. La obra es de calidad y en la línea del teatro cuestionador e irreverente, basada en textos de la Biblia, *El Principito* y el *Quijote*. El régimen reaccionó fulminantemente cuando la obra fue representada ya por casi un mes. Oscar Castro, el director de la compañía fue detenido, torturado y enviado a campos de detención, para después de 2 años de sufrimiento ser expulsado del país hacía el exilio. Otro actor de la compañía y la madre de Castro fueron tomados presos, asesinados y declarados desaparecidos. La causa por tal reacción una escena particular, en la cual se muestra un capitán de un barco que anima a la gente que no sigan luchando aunque el barco está naufragando. La escena es una alegoría demasiado evidente de las últimas horas de la vida del presidente Salvador Allende dirigiéndose la última vez por radio a los chilenos. Lo paradójico de toda esa historia es que Oscar Castro nunca es censurado, tampoco durante los años de encarcelación, cuando mantiene una fervente labor teatral y sigue escenificar la obra arriba mencionada. Eso demuestra las contradicciones de la censura en los primeros años de la dictadura, dictadas no sólo de la habilidad de los prisioneros de engañar a los militares, sino también de la

ignorancia literaria de estos últimos, incapaces muchas veces de leer detrás de lo implícito

El trabajo teatral en Chile es de larga tradición en las Universidades, especialmente en los más grandes y influyentes: *UNIVERSIDAD DE CHILE* y *UNIVERSIDAD CATÓLICA*. Alrededor del año 1940 los primeros escuelas de teatro profesional fueron fundados en estas universidades y inspiraron a todo el país, haciendo el teatro un medio crítico que observa las evoluciones en la vida chilena y latinoamericana. El teatro cumplió un importante rol social durante la época de la Unidad Popular. Después - en consecuencia del golpe militar y el apagón cultural - los teatros universitarios de todo el país sufrieron drásticas reestructuraciones. Es decir, la mayoría de los académicos, actores y estudiantes fueron expulsados para reemplazarlos por un personal conforme. De ahí que el repertorio se puso al servicio de los requerimientos del nuevo régimen y de su nuevo público organizado y masivo. Este procedimiento del régimen era sólo un aspecto de varios con la misma meta de borrar la historia política del país de la memoria pública colectiva. Otro aspecto fue la creación de „listas negras“ que se habían distribuido en los medios de comunicación para prohibir el trabajo de una gran cantidad de actores y gente de teatro. 90% de los actores chilenos estaban cesantes porque no podían aparecer más en las pantallas y en los escenarios. Otros fueron encarcelados o se fueron al exilio.

Sin embargo aumentó la cantidad de compañías independientes. En 1974 se contaron 30 grupos, aunque inestables y de corta vida. Este enorme crecimiento se explica por la violenta y drástica retracción del área subvencionada-estatal, cuyos ex-miembros intentan mantener su oficio y encontrar un mínimo sustentamiento económico pasando al ámbito independiente. Al observar los datos cuantitativos, parecería paradójicamente que se tratara de una época de pleno auge y dinamismo. Pero la única compañía independiente que sobrevivió el golpe militar y que más tarde hizo un teatro alternativo era el teatro *ICTUS*. La única política teatral posible parece haber sido la de asegurar la subsistencia de las instituciones lo que significó un repertorio de obras clásicas europeas o de evasión. La cartelera

del teatro independiente en ese período tenía abundancia de obras, aun cuando ellas oscilan entre los teatros de bolsillo donde matar un sábado en la noche, el teatro infantil y la comedia musical al estilo del peor Broadway.

En conclusión, tal vez estos primeros años post-golpe parezcan teatralmente carentes de grandes proyectos y marcados por el solo signo negativo. En realidad, en ellos se gesta una respuesta artístico-cultural y organizativa a las condiciones imperantes, ahora presente sólo en potencia, pero que al cabo de unos años va a estallar de manera evidente.

2. Libertad y censura

Durante la dictadura no existía una censura oficial para obras teatrales, pero eso no significa que el régimen no aplicó algún tipo de precauciones para coartar y dificultar el desarrollo de la actividad teatral. En una atmósfera de miedo y terror provocada por la represión, la disidencia no podía expresarse abiertamente y a plena voz en una sala pública, sabiendo perfectamente que las fuerzas militares podían ingresar y arrestar actores y espectadores en cualquier momento. Así se formó un cierto mecanismo de la autocensura. Es decir que se pueden observar varias medidas preventivas las que limitaron las intenciones del teatro alternativo de manera unívoca. Tal vez sin saberlo, el régimen instauró una vaga, imprecisa, pero eficiente censura que impide tocar temas conflictivos.

Una fuerte señal enviada por el gobierno militar a la gente de teatro y a la intelectualidad disidente en general, era el incendio intencionado del teatro-carpa *LA FERIA* en 1977. A lo largo de unas dos semanas la compañía presentó su obra *Hojas de Parra*, basada en textos poéticos del anti-poeta chileno Nicanor Parra. Las funciones fueron todo un éxito hasta que un diario oficialista la denunciaba como una obra antigobiernista. Poco tiempo después la carpa de circo que sirvió de lugar de representación fue quemada. Lo que desató la furia de las autoridades fue un lienzo con la leyenda „La izquierda y la derecha unidas jamás serán vencidas“ y el contenido de la obra. Los diálogos entre el impresario del circo y un empresario de

pompas fúnebres que administra el cementerio colindante. En el escenario hay accionando permanentemente malabaristas, trapevistas y otros artistas. Dado que hay tantos muertos en esa época el cementerio sigue creciendo y el público del circo decrece. Así que el director del circo arrienda un pedazo del circo al empresario. Entonces, a través de toda la obra van entrando operarios que clavan cruces en el espacio del circo. Al final se llena la carpa entera con cruces y parece más cementerio que circo. Es un juego de la imagen escénica muy evidente.

Además de la represión directa el régimen adoptó otro mecanismo fundamental para regular el mercado de obras culturales, el de la asfixia financiera, promulgando una nueva legislación tributaria. El nuevo Decreto Ley 827 de 1974 que reemplazó la ley de Promoción del Artista, vigente desde 1935. La nueva ley inhibió la producción cultural chilena al aplicar un impuesto del 22% sobre el ingreso bruto por taquilla a todo espectáculo exhibido en territorio chileno. La única manera para evitar este gravamen era, que una comisión integrada por representantes de organismos gubernamentales declarara que la obra posee un alto nivel cultural. Pero no existían normas precisas para determinar cuándo una obra era artística y cultural sino todo dependía de tendencias absolutamente personales. En suma, el procedimiento consistía en emitir un juicio político, bajo forma de una apreciación enteramente subjetiva. Si nos acordamos de la situación financiera de las compañías este nuevo ley parece aún más represivo. Parece evidente, entonces, que este mecanismo se usa como forma de censura al teatro alternativo disidente, a través de un proceso muy astuto, que no impone verdaderas normas para censurar, sino intimidaciones y actitudes represoras.

En 1978 el impuesto se rebaja al 20%, pero se aplica también al teatro independiente, hasta la fecha exonerado. Esto es lo que permite la paradoja de que una obra como *Lindo país esquina con vista al mar*, calificada como cultural por el Instituto del Teatro de la Universidad de Chile, pierda de pronto dicha calidad al pasar a consideración del Ministerio de Educación y se vea obligada a pagar el IVA.

El inmediato contexto post-golpe logra desarticular totalmente las bases de la institucionalidad teatral a través de múltiples mecanismos. Tal vez existía una excesiva confianza en que el mecanismo de la autocensura funcione correctamente, que la gente de teatro sea lo suficientemente intimidada y no sorprendara al orden establecido con algo inapropiado. No es un secreto que la libertad de reunión fue restringida durante la dictadura. El aislamiento, la incommunicación y la privatización impidieron la posibilidad de colectivizar respuestas y de compartir esta experiencia. Pero de hecho el teatro logró conformar un movimiento cultural muy fuerte y sobre todo ideologizado en muy pocos años.

La naturaleza misma del género dramático, el hecho de que el texto teatral impacte al público mediante su representación hace que la voluntad de censura se vea dificultada para el régimen. Esto se revela decisivo para el desarrollo de la actividad de creación dramática, pues al parecer las autoridades, no previendo este detalle, no podían exigir que se someta el texto a una censura previa. De ahí que la comunidad teatral chilena no sea arrasada como otras, que muchos creadores puedan quedarse en el país y, lo que es más importante, que opten por quedarse precisamente para hacer teatro. No hay que olvidar que el régimen militar tuvo una tendencia a menospreciar el poder de influencia que tiene el teatro sobre la opinión pública. Lo consideraron demasiado plebeyo e insignificante como para tomarlo realmente en serio, de manera que, cuando la gente de teatro se atrevían progresivamente a cuestionar la realidad contingente, ya era imposible proceder a ejercer medidas de censura directa sin afectar la propia imagen del gobierno.

En 1979 el gobierno intentó solucionar este dilema a través de un *memorandum* secreto de la Central Nacional de Informaciones. Debía haber reconocido que la disidencia logró establecer un movimiento teatral crítico de calidad incuestionable frente al cual toda medida de fuerza para acallarlo resultara contraproducente para el mismo régimen. Este memorandum, provocado por el enorme éxito alcanzado por la obra *Tres Marías y una Rosa* de David Benavente, reconoció su peligrosidad por ser teatralmente de buena calidad y a la vez presentar las temáticas políticas más directas de todas las representadas hasta entonces. El gobierno trata de crear una imagen de tolerancia hacia ciertas expresiones de

disidencia para no deteriorar ulteriormente la imagen pública internacional del gobierno y no ser acusado de represivo en este terreno.

3. La tradición, la forma y la estética del teatro alternativo

En los primeros años de la dictadura las compañías no se atrevieron a escenificar obras contestarias y también en otros géneros artísticos las voces críticas quedaron mudas. A partir del año 1976 se agruparon y organizaron los artistas que querían hablar otro lenguaje que el impuesto por la autoridad. Por primera vez desde 1973 los movimientos culturales alternativos ganaron en fuerza.

Respecto al teatro había varios compañías que se formaron hacia 1976 y hoy en día son considerados como la viga maestra del teatro nacional hasta los inicios de la década del ochenta. Es interesante que la mayoría de estos grupos teatrales hicieron teatro de forma alternativa a partir del año 1976. Así se formaron grupos como *Imagen*, *T.I.T. (taller de Investigación Teatral de la Universidad Católica)*, *Del Ángel*, *La Falacia*, *Los Comediantes*, entre los más representativos. Ellos proponen una temática y una forma escénica que revitalizaron la idea nacional del teatro a través de obras como *Te llamabas Roscicler* (1976), *Los payazos de la esperanza* (1977), *Cuántos años tiene un día* (1978), *El último tren* (1978), *Lo crudo, lo podrido, lo cocido* (1978), *Loyola-Loyola* (1979), *Testimonio sobre las muertes de Sabina* (1979), *Tres Marías y una Rosa* (1979), *¡Viva Somoza!* (1980) y otras.

De cierta relevancia es el modo de trabajo de la mayoría de estas compañías. El trabajo no era un trabajo en sí sino la realización de un proyecto urgente y ideológico de varias personas que se encontraron en un lugar y que querían comunicar sus ideas a través de un género artístico. El modo de trabajo preferido de muchos grupos era la *Creación Colectiva*, un método que incluye a toda la gente de teatro en el proceso teatral de forma democrática. Ya en los años sesenta la *Creación Colectiva* era un método muy popular lo que muestra una cierta propensión del teatro a la tradición.

La obra *Pedro, Juan y Diego* señaló la primera movilización del movimiento teatral alternativo. Sin duda, esta obra de David Benavente y *ICTUS* se puede calificar como la obra fundacional, iniciando el movimiento del teatro alternativo en Chile. La obra fue estrenado en 1976 y la siguieron una gran cantidad de obras similares; obras que cumplieron con su misión de presentar la realidad cotidiana y obras que se insertaron crítica- y creativamente en el país. *Pedro, Juan y Diego* es a primera vista nada más que la descripción realista de una situación cotidiana en el contexto de la dictadura. Tres hombres están edificando una gran pirca de piedra. Uno no se puede dar cuenta del elemento crítico en la obra si no conoce el fondo socioeconómico de la actividad de los hombres. La obra fue creada en el contexto del *P.E.M.*, del plan de empleo mínimo que fue instaurado a causa del crecimiento enorme de la cesantía. El *P.E.M.* obligaba a la gente realizar tareas inútiles y inefectivas por un salario mínimo. Esta absurdidad se refleja también en el final de la obra cuando un *bulldozer* hace añicos desde los cimientos la muralla.

Había entonces dos aspectos centrales en casi todas las obras de campañas teatrales alternativas de los años setenta, un tema neurálgico: la cesantía o el tema del trabajo y la relación íntima con la realidad social y política en Chile. Juntamente los dos aspectos se podría calificar la estética de aquel tiempo con el término „realismo crítico“. Personas de la vida cotidiana (obreros, periodistas, campesinos, mecánicos, payazos, arpilleristas, etc.) representaron ahora las protagonistas en el escenario. El público fue confrontado con la realidad a través de la función teatral y empezó reflejando sobre su vida para, en consecuencia, cambiarla. El teatro alternativo encontró un lenguaje (teatral) propio para expresar su posición crítica frente al régimen militar.

Comparando las características del teatro de los años setenta y de los años ochenta nos damos cuenta de que algunos aspectos coinciden en parte. En primer lugar la temática - un elemento central que forma la base en todas las obras de estas dos décadas - verifica esta observación. La dedicación a la realidad y a la vida en el contexto de una dictadura siempre tenía prioridad. No obstante las herramientas

que se utilizaron en las producciones de los años ochenta eran más artísticas lo que significó un lenguaje aún más sutil y más estético. La influencia de la represión al trabajo teatral no terminó pero sin embargo había unos cambios.

Desde 1980 el modelo económico neoliberal tenía unos éxitos que afectaron solamente a las clases medias hacia arriba de manera positiva. Pero el costo social era grande y mucha gente de las clases bajas perdieron su trabajo o fueron tratados de manera inadecuada. Por eso no se podía evitar un quiebre fatal de los grupos económicos más importantes. En consecuencia explotó el descontento y las primeras protestas reclamaron apertura política y justicia social. La apertura fue iniciada por el gobierno y se permitió el regreso de muchos exiliados, entre ellos gente de teatro que importaron aspectos y elementos teatrales del extranjero que antes habían sido desconocidos en Chile. Además se podía observar un relajamiento del control sobre la expresión y la organización social en este contexto.

Una diferencia importante entre el teatro de los años setenta y los años ochenta se nota analizando la idea estética de los dramaturgos y directores. Al final de los años setenta y al inicio de los años ochenta se formó una nueva generación la que encabezaron tres personas: Juan Radrigán, Marco Antonio de la Parra y Ramón Griffero. Con su trabajo el teatro chileno alcanzó otro nivel de desarrollo. Esa generación optó por una forma teatral distinta a aquella que fue el sello de períodos anteriores y quería distanciarse introduciendo una nueva estética en el ambiente teatral.

En los años setenta los códigos metafóricos usualmente sustituyeron los términos censurados por otros que pudieran sortear la censura, evocando la misma visión de mundo original. A partir de los años ochenta algunas obras y presentaciones mostraron un cambio en la forma de construcción de las identidades. La expresión de la dualidad protagonista/antagonista como la concepción polar de la realidad cambió a favor de la ambigüedad y la hondura en la presentación de las figuras, creando imágenes y espacios escénicos metafóricos que condensaban la proposición total de las obras. Es decir que se bucearon más las distintas posibilidades del teatro como escenario, como lugar de acción y el imagen se

separó más del texto literario. La iluminación, la imagería visual, los espacios físicos, la música, la yuxtaposición de elementos cenográficos, los elementos cinematográficos, los diversos estilos de actuación y el maquillaje tenían entonces la misma importancia que el diálogo hablado. La manera de interpretar era más compleja y se utilizó un lenguaje teatral más visual que auditivo, más misterioso que evidente, más quebrado que lineal y más de sensaciones que de explicaciones.

4. *Cinema-utopia* de Ramón Griffero

No cabe duda de que la influencia estética del dramaturgo y director Ramón Griffero al desarrollo del teatro era de una dimensión extraordinaria. Especialmente en su obra *Cinema-utopia*, que fue estrenada en 1985, mostró la intención de abrir nuevos caminos en la creatividad teatral. En su obra hay sueños, intervenciones musicales de los años 50, símbolos mas o menos descifrables, trozos de filmes y sobre todo una ruptura de los espacios. El autor mismo llamó su nuevo concepto estético „dramaturgía del espacio“ que es fundamental en la significación de su obra y permite un juego de diversidades significacionales. Griffero era capaz de crear una simultaneidad de espacios y tiempos a través de dos hilos argumentales que al final se juntan: dos jóvenes chilenos exiliados en París de los años ochenta cuya vida es vista como una ficción en la pantalla de un cine de los años cincuenta, donde unos solitarios habitantes de Santiago se encuentran día por día. Al final, después de trágicas experiencias de todas las figuras, se puede ver los visitantes del cine al lado de las protagonistas en la pantalla.

En el mismo año del estreno de la obra Griffero escribió el *Manifiesto como en los viejos tiempos para un teatro autónomo*, subrayando así la autonomía estética y la autonomía económica de su trabajo. Hizo teatro en un lugar marginal de la ciudad, en un espacio clandestino que se llamó *El Trolley*. Allí se instaló el teatro *Fin de Siglo* que representó más el estado del alma de quienes visitaron las

presentaciones – artistas de varios géneros, gente que ideológicamente se distanciaron del régimen – que la vivencia eterna cotidiana.

El teatro alternativo en el contexto de una dictadura represiva formó una parte importante en el desarrollo del teatro nacional chileno. Aunque su influencia cultural era más evidente que la influencia social, siempre podía relizar un rol detectivesco e investigativo, indagando los procesos políticos y sociales en el país. Muchas de las obras que se produjeron entre 1975 y 1989 se convirtieron en clásicos de la literatura chilena y aún hoy en día son escenificados en teatros en todo el mundo. Siempre se encuentra lo universal y trascendente en estas obras, las que tienen en verdad una proyección que supera su motivación inicial.

Bibliographie

Adler, Heidrun / Hurtado, María de la Luz [Hrsg.]: *Theaterstücke aus Chile*, Vervuert, Frankfurt am Main, 2000

Adler, Heidrun, Woodyard, George [Hrsg.]: *Resistencia y Poder, Teatro en Chile*, Vervuert, Frankfurt am Main, Madrid, 2000

Agosin, Marjorie: *Narraciones en un Tapiz: „Tres Marías y una Rosa“* in: Actas del X. Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona / 21-26 de agosto de 1989, Vol. 3, 1992, S. 365-370

Albornoz Farías, Adolfo: *Juan Radrigán, veinticinco años de teatro, 1979-2004* Acta literaria, Nr.31, 2005, S. 99-113

Albornoz Farías, Adolfo: *Marco Antonio de la Parra, tres décadas de teatro, 1975-2006 (Un comentario general a propósito de Chile y su clase media en los tránsitos dictadura/posdictadura, modernidad/posmodernidad)*, Acta literaria, Nr.33, 2006, S.109-132

Asmuth, Bernhard: *Einführung in die Dramenanalyse*, 3. Aufl., Metzler, Stuttgart, 1990

Benavente, David: *Ave Felix (teatro chileno post-golpe)*, in: ICTUS / Benavente, David / T.I.T.: Pedro Juan y Diego, Tres Marías y una Rosa, CESOC Ediciones ChileAmérica, Santiago, 1989, S. 277 – 323

Boyle, Catherine M.: *From Resistance to Revelation: the Contemporary Theatre in Chile* in: New Theatre Quarterly, Vol. 4, Nr. 15, 1988, S. 209-221

Boyle, Catherine M.: *Text, Time, Process and History in Contemporary Chilean Theatre* in: Theatre Research International, Vol. 26, Nr. 2, 2001, S. 181-189

Bravo Elizondo, Pedro: *Entrevista con Alejandro Sieveking*, in: Latin American Theatre Review (LATR), Nr. 12/2, 1979, S. 55-59

Bravo Elizondo, Pedro: *Juan Radrigán, la dictadura y su teatro* in: Adler, Heidrun / Woodyard, George [Hrsg.]: *Resistencia y Poder, Teatro en Chile*, Vervuert, Iberoamericana, Frankfurt am Main, Madrid, 2000, S. 99

Bravo-Elizonda, Pedro: *Theater in Chile* in: Adler, Heidrun [Hrsg.]: *Theater in Lateinamerika/Ein Handbuch*, Reimer, Berlin, 1991

Canovas, Rodrigo: *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán. Literatura chilena y experiencia autoritaria*, Flacso, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. 1986

Cozzi, Enzo: *Political Theatre in Present-Day Chile: y Duality of Approaches* in: New Theatre Quarterly, Vol. 6, Nr. 22, 1990, S. 119-127

Ehrmann, Hans: *Chilean Theatre: 1971-1973* in: Latin American Theatre Review (LATR), Nr. 7/2, 1974, S. 39-43

Epstein, Susana / Watson, Ian: *Chilean Theatre in the Days an Nights of Pinochet. An Interview with Hector Noguera* in: TDR, Vol. 34, Nr.1, MIT, Frühling 1990, S. 84-95

Floek, Wilfried / Kohut, Kart [Hrsg.]: *Das moderne Theater Lateinamerikas*, Vervuert, Frankfurt am Main, 1993

Gazmuri, Cristián: *Una interpretación política de la experiencia autoritaria: 1973 – 1990* in: Segovia, Alfredo Riquelme / Alsina Jara, Nuria [Hrsg.]: *Chile: 1891 - 2001 / Historia y presente: Una visión interdisciplinaria*, Santiago de Chile, 1996, S. 51 - 69

Gilmore, Elsa M.: *Contigüidad y ambigüedad en La secreta obscenidad de cada día* in: Latin American Theatre Review, Vol. 28, Nr. 1, 1994, S. 7-16

Griffero, Ramón: *Cinema-Utoppia*, in: Ansorena, Asunción [Hrsg.]: Teatro Americano actual, Casa de America, Madrid, 2000 (zit. 2000a), S. 99-135

Griffero, Ramón: *El teatro chileno al fin del siglo* in: Adler, Heidrun / Woodyard, George [Hrsg.]: *Resistencia y Poder, Teatro en Chile*, Vervuert, Frankfurt am Main, Madrid, 2000 (zit. 2000b), S. 133-143

Griffero, Ramón: *Poética: la Dramaturgía del Espacio*, Respuestas a un cuestionario de Rocío Fumey in: Apuntes, Nr. 119-120, 2001, S. 75

Griffero, Ramón: *Selbstporträt* in: Röttger, Kati [Hrsg.]: *Theater im Schutt der Systeme. Dokumentation einer Begegnung zwischen dem Cono Sur und Deutschland*, Vervuert, Frankfurt am Main, 1997, S. 65-70

Guerrero del Río, Eduardo: *Chilenisches Gegenwartstheater. Ein Überblick über die siebziger und achtziger Jahre* in: Floeck, Wilfried / Kohut, Kart [Hrsg.]: *Das moderne Theater Lateinamerikas*, Vervuert, Frankfurt am Main, 1993, S. 107-115

Guerrero del Río, Eduardo: *La Creatividad a Escena (Teatro chileno de los ochenta)*, in: Toro, Alfonso de / Pörtl, Klaus: *Variaciones sobre el teatro latinoamericano: tendencias y perspectivas*, Vervuert, Iberoamericana, Frankfurt am Main, Madrid, 1996, S. 85-102

Hurtado, María de la Luz: *50 años de teatro en la Universidad Católica: Crear es andar detrás de la verdad*, Latin American Theatre Review (LATR), Nr. 29/1, 1995, S. 39-53

Hurtado, María de la Luz: *Construcción de identidades en la dramatización de la realidad chilena* in: Latin American Theatre Review (LATR), Vol. 34, Nr. 1, 2000, S. 43-65

Hurtado, María de la Luz: *La escritura dramática vs. la escena en el teatro chileno de fin de siglo* in: Kohut, Karl, Morales Saravia, José [Hrsg.]: *Literatura chilena hoy: La difícil transición*, Vervuert, Frankfurt am Main, 2002, S. 279-295

Hurtado, María de la Luz: *Oscar Castro: Pasiones y avatares del alma del ALEPH* in: Apuntes Vol.113, 1998, S. 73-88

Hurtado, María de la Luz: *Presencia del teatro chileno durante el gobierno militar* in: Cuadernos hispanoamericanos, Nr. 482-483, 1990, S. 149-160

Hurtado, María de la Luz/ Ochsenius, Carlos: *Transformaciones del Teatro Chileno en la Década del '70*, Minesota Latin American Series, Santiago, 1982

Kaltenegger, Maria – Luise: *Chile: Klassenkampf und bewaffneter Widerstand*, Jugend und Volk, Wien, 1974

Kohut, Kart [Hrsg.]: *Das moderne Theater Lateinamerikas*, Vervuert, Frankfurt am Main, 1993, S. 97-106

Kohut, Karl, Morales Saravia, José [Hrsg.]: *Literatura chilena hoy: La difícil transición*, Vervuert, Frankfurt am Main, 2002

Lepeley, Oscar: *Avatares del teatro chileno contestatario durante los primeros años de la dictadura militar* in: Adler, Heidrun / Woodyard, George [Hrsg.]: *Resistencia y Poder / Teatro en Chile*, Vervuert, Frankfurt am Main, Madrid, 2000, S. 113 – 131

Lepeley, Oscar: *Decodificando la referencialidad en Pedro, Juan y Diego*, Cincinnati Romance Review, Vol. 18, 1999, S. 132-138

Lepeley, Oscar: *Lo épico y la cosmovisión en „Lo crudo, lo cocido, lo podrido“, de Marco Antonio de la Parra* in: Romance Notes, Vol. 47, Nr. 2, Winter 2007, S. 171-177

Lepeley, Oscar: *Pedro Juan y Diego: obra fundacional del teatro contestario chileno* in: Latin American Theatre Review, Vol. 34, Nr. 2, 2001, S. 21-37

Lepeley, Oscar: *Teatro y Dictadura: Emergencia de un teatro chileno contestatario* in: Cincinnati Romance Review, Vol.17. S. 58-63

Letelier Zuñiga, Augustín: *Zwischen Experiment und sozialer Verantwortung. Schlüssel zum Verständnis des modernen Theaters in Chile* in: Floeck, Wilfried / Kohut, Kart [Hrsg.]: *Das moderne Theater Lateinamerikas*, Vervuert, Frankfurt am Main, 1993, S.97-111

Luengo, Enrique: *Poder, resistencia y reacción en Hechos consumados de Juan Radrigán* in: Latin American Theatre Review, Vol.32, Nr. 2, 1999, S. 69-86

Mires, Fernando: *Die Militärs und die Macht. Thesen zum Fall Chile*, Rotbuch, Berlin, 1975

Nohlen, Dieter: *Chile. Das sozialistische Experiment*. Hoffman u. Campus, Hamburg, 1973

Paladini, Ludovica: *Teatro y memoria. Los desafíos de la dramaturgia chilena (1973-2006)*, Diss. Università Ca' Foscari Venezia, Venedig, 2007

Piña, Juan Andrés: *Consonantes en el desarrollo del teatro y la historia chilena. (1910-1970)* in: Hurtado, María de la Luz (Hg.): *Teatro iberoamericano: historia, teoría, metodología*, Escuela de Teatro de la UC, Santiago de Chile, 1992 (zit. 1992b), S. 49-57

Piña, Juan Andrés: *Teatro chileno en la década del 80* in: Latin American Theatre Review (LATR), Vol. 25, Nr. 2, 1992 (zit. 1992a), S. 79-85

Piña, Juan Andrés: *Contingencia, poesía y experimentación. Teatro Chileno 1976-2002*, RIL, Santiago de Chile, 2010

Pottlitzer, Joanne: *The game of expression under Pinochet. Four Theater Stories* in: Theater, Vol.31, Nr. 2, Duke University Press, Summer 2001, S. 3-33

Rojo, Grinor: *Chilean Theatre from 1957 to 1987* in: Theatre Journal, Vol. 41, Nr. 4, 1989, S. 524-537

Rojo, Grinor: *Teatro chileno bajo el fascismo* in: Araucaria de Chile, Nr. 22, Madrid, 1983, S. 123-136

Rojo, Grinor: *Teatro Chileno: 1983-1987 (Observaciones Preliminares)* in: Teatro: Revista de estudios teatrales, Nr. 2, Alcalá, 1992, S. 105-128

Rojo, Grinor: *Muerte y resurrección del teatro chileno. 1973-1983*, Ediciones Michay, Madrid, 1985

Röttger, Kati [Hrsg.]: *Theater im Schutt der Systeme, Dokumentation einer Begegnung zwischen dem Cono Sur und Deutschland*, Vervuert, Frankfurt am Main, 1997

Salinas, Maria Teresa: *Griffero, una nueva perspectiva: el teatro de imágenes* in: *Literatura Chilena. Creación y crítica*, Vol. 10, Nr. 36/37, Ediciones de la Frontera, Madrid, Los Angeles, 1986, S. 27-30

Scheerer, Thomas M.: *Einführung in das chilenische Theater* in: Floeck, Wilfried / Kohut, Kart [Hrsg.]: *Das moderne Theater Lateinamerikas*, Vervuert, Frankfurt am Main, 1993, S. 91-96

Toro, Alfonso de / Pörtl, Klaus [Hrsg.]: *Variaciones sobre al teatro latinoamericano: tendencias y perspectivas*, Vervuert / Iberoamericana, Frankfurt am Main / Madrid, 1996

Varas, José Miguel: *Juan Radrigán, teatro de la dignidad y de la marginalidad* in: *Araucaria*, No. 31, 1985, S. 153-163

Villegas, Juan: *Discursos teatrales en Chile en la segunda mitad de siglo XX* in: Adler, Heidrun, Woodyard, George [Hrsg.]: *Resistencia y Poder, Teatro en Chile*, Vervuert, Frankfurt am Main, Madrid, 2000, S. 15-38

Curriculum vitae

Name: *Fabian Jäger B.A.*

SCHULE

1994-1999 Musikgymnasium Feldkirch, 1999

1990-1994 Bundesrealgymnasium Feldkirch

1986-1990 Volksschule Montfort - Rankweil

STUDIUM

2009 Abschluss des Studiums Instrumentalpädagogik an der Anton Bruckner - Privatuniversität Linz / Schwerpunkt: Musizieren mit behinderten Menschen

2006 Erasmus-Auslandsstipendium: 1 Semester - Spanien / Sevilla

2004 Studienbeginn an der Anton Bruckner Privatuniversität Linz: Bachelorstudium Instrumentalpädagogik / Hauptfach Violoncello

2003-2004 Joint Study-Auslandsstipendium: 1 Semester - Chile / Santiago de Chile

BERUFSERFAHRUNG UND PROJEKTE

2011-2013 Lehrtätigkeit als Violoncellolehrer an der MS Pressbaum / NÖ

2009-2010 Volontariat in Paraguay für die Organisation Sonidos de la tierra zur Förderung der Musikkultur und für den Ausbau des Musikschulnetzwerks

Musikschullehrer in den Fächern Violoncello, Musiktheorie und Orchesterleitung

2006-2007 Landesbediensteter Violoncellolehrer der MS St. Valentin in OÖ

Mitwirkung bei zahlreichen Orchester- und Kammermusikproduktionen in Österreich, Deutschland, der Schweiz, Spanien und Paraguay als freischaffender Musiker

Abstract

Anhand der vorliegenden Arbeit möchte ich aufzeigen mit welchen repressiven Prozessen das chilenische Theater während der Diktatur Augusto Pinochets von 1973 bis 1985 konfrontiert war, und wie es trotz diverser Eingrenzungen möglich war Theater zu machen. Dabei möchte ich besonders das alternative Theater (auch *teatro crítico, disidente, contingente* oder *contestario* genannt), dessen kulturellen Einfluss und ästhetische Entwicklung in den Mittelpunkt meiner Untersuchungen stellen. Es werden sowohl die Zusammenhänge zwischen den sozioökonomischen, politischen und kulturellen Veränderungen in Chile als auch deren Auswirkung auf die Entwicklung des alternativen Theaters beleuchtet. Der enge Zusammenhang zwischen dem Medium Theater und der politischen Situation im Land wird durch die Betrachtung repräsentativer Werke und deren Autoren geschildert. Am Ende der Arbeit analysieren ich eines der - auf ästhetischer Ebene - einflussreichsten Werke aus der langen Liste der alternativen Theaterstücke: *Cinema-utopia* von Ramón Griffero. Die innovativen Elemente und die neuen theatralen Aspekte die in diesem Stück besonders zur Geltung kommen hoben die Entwicklung des chilenischen Theaters auf eine neue Stufe, und beeinflussten auch noch jene Theaterschaffenden, die lange nach der Transition tätig waren.