Das postmoderne Theater von Eduardo Pavlovsky

ALFONSO DE TORO (Universität Leipzig)

Einleitung

Schauspieler, Regisseur, Autor und Psychiater, all diese Berufe übt Eduardo Pavlovsky, der hier zu behandelnde Autor, aus. Nicht nur innerhalb des argentinischen Theaters hat er Geschichte geschrieben, sondern er ist einer der wenigen lateinamerikanischen Dramatiker, die internationales Renommee über den Kontinent hinaus genießen – ein Faktum freilich, das nicht immer die entsprechende Anerkennung im argentinischen Umfeld gefunden hat. So scheint sich das Wort vom "Propheten" zu erfüllen, der "nichts gilt im eigenen Land". Pavlovsky kann bereits auf eine lange Theaterlaufbahn verweisen (seine Aktivitäten im Theater gehen bis ins Jahr 1957 zurück, als Autor begann er spätestens 1961 mit Somos und La espera trágica), seine Erfolge sind insbesondere außerhalb Argentiniens, aber auch im Land selbst gut bekannt, weshalb es zumindest merkwürdig anmutet, daß sein Werk bislang weder im Umfeld des Theaters (von einigen Ausnahmen in jüngster Vergangenheit abgesehen) noch in der Welt der Kritik den ihm gebührenden Platz einnimmt.¹

In einem der letzten Interviews2 betont Pavlovsky seine Situation als Theatermacher "am Rande" des etablierten Theaterbetriebes, wobei er gleichzeitig auf ein jüngst erschienenes Buch mit dem suggestiven Titel Cien años de teatro argentino Bezug nimmt, in welchem nur La espera trágica beiläufig erwähnt wird.3 Daher hat Pavlovsky wohl recht, wenn er feststellt: "Ein Kritiker muß über seine persönlichen Vorlieben hinaussehen, denn was geschieht, ist, daß jemand intellektuell und künstlerisch verschwindet. Die Verschwundenen in Lateinamerika sind nicht nur diejenigen, die physisch verschwinden, sondern auch diejenigen, die intellektuell verschwinden, wobei es in dem genannten Fall noch ernster ist, da die Eliminierung von einem Kritiker [...] ausgeht, der sich dem Theater in Theorie und Praxis widmet."4 Das Grundproblem, das Pavlovsky in der gegenwärtigen Kritik sieht, ist ein zweifaches: "Auf der einen Seite gibt es eine gewisse Zahl von Kritikern, die nicht auf dem laufenden sind über das, was heute in der Welt passiert und nicht über das Instrumentarium zur Analyse des Theaters verfügen, andererseits sind die informierten Kritiker überwältigt worden von der Schnelligkeit und Verschiedenartigkeit des gegenwärtigen Theaters: Wir benötigen neue, junge Kritiker, die diese Avantgarden begleiten."5

Das einzige mir bekannte Buch, das sich dem Werk Pavlovskys widmet, ist jenes Teatro argentino hoy, das den Bezugspunkt für jedwede Einführung in das

Theater des argentinischen Autors setzt.⁶ Ausgehend von dieser Arbeit, von der Lektüre einer größeren Anzahl von Werken Pavlovskys⁷, von zwei Inszenierungen, *Potestad* und *Paso de Dos*⁸, sowie Interviewmaterial und theoretisch-szenischen Darlegungen von Pavlovsky selbst wie auch von den Regisseuren seiner Werke⁹, möchten wir versuchen, innerhalb des engen Rahmens dieses Artikels, ein Panorama seines Theaters zu zeichnen, indem wir die Merkmale beschreiben, die uns als die grundlegenden erscheinen, wobei wir in einigen Fällen insbesondere auf das Moment der Inszenierung eingehen werden.

1. Geschichte und Merkmale von Pavlovskys Theater

Einerseits ist das Theater Pavlovskys von seinen Anfängen an und die siebziger Jahre hindurch in den politisch-sozialen Utopien verwurzelt, welche die damalige Zeit kennzeichneten, gleichermaßen beginnt sich aber vom ersten Augenblick an eine Tendenz zur Neutralisierung einer referentiellen Mimesis herauszukristallisieren, wobei diese durch etwas ersetzt wird, das wir als eine schwache ("debole") Struktur und als einen "räumlich-zeitlichen Null"-Zustand bezeichnen könnten, die/der sowohl die Handlung als auch die Figuren erfaßt. Innerhalb dieser offensichtlichen Abstraktion verwandelt sich das Gezeigte nicht in etwas semantisch Neutrales, sondern es erlangt eine Universalität, die Pavlovsky Raum zur theoretischen Reflexion und zum Experimentieren gibt. Diese neue Theaterformel in Lateinamerika führt dazu, daß ebenso die direkte Anwendung dessen vermieden wird, was Pavlovsky als die "Linie einer harten, politischen Botschaft" oder "den Imperialismus der Identität bezeichnet: dort wurde er geboren, von da kommt er, sie trinken Mate, wie im allgemeinen im Rioplatenser Theater zu finden" ist, so daß sein Theater nun als eine "Reise durch neue Fragestellungen" verstanden wird, die zur Schaffung "neuer Bereiche der Existenz, neuer Identitäten, neuer ästhetischer Körperformen" führt.10

Diese Orientierung seines Theaters stellt sich im Verlauf der achtziger Jahre schließlich als eine Neukodifizierung einiger Aspekte des Theaters von Beckett und von Pinter dar, was Pavlovsky als "Theater des Genusses" ("teatro del goce") nennt. Dieser Terminus kann als eine Kombination rein theatralischer Zeichen verstanden werden, die ihren Artefakt-Status zum Thema machen, wobei gleichzeitig eine Reihe von Elementen aus dem Volkstheater, dem politischen, dem grotesken Theater, dem Puppenspiel (mit klarem Bezug zu Dario Fo) zur Anwendung kommt, ein Theater also von hoher semantischer Ambiguität, in dem der Versuch unternommen wird, das Gefühl der Beklemmung, der Einsamkeit und Gewalt zu übermitteln – alles paradigmatische Themen im Theater Pavlovskys, die insbesondere in La Mueca, Cerca, El señor Galíndez, El señor Laforgue, Pablo, Potestad und Paso de Dos einen dramatischen Ausdruck finden. Das Gesagte betrifft eine Neuformulierung all jener Elemente, die das Theater definiert haben, inklusive das der Spätmoderne, das Ionescos und Becketts, bis hin zu dem Punkt,

an dem alles verschwindet, was früher Text, Dialog, Figur, Raum und Zeit ausmachte. Das Theater Pavlovskys stellt sich als eine radikale Subversion der Darstellung im Rahmen einer "Verwindung" der Theatertraditionen dar¹¹, indem es das Politische behandelt, ohne politisch zu sein, das Soziale zum Thema macht, ohne sozial zu sein, oder das Ethische zum Gegenstand hat, ohne moralisierend zu sein, indem es die Geschichte in Erinnerung ruft, ohne historisches Theater zu sein usw. Die Verwindung wurzelt darin, daß nicht "schwarz/weiß gemalt" wird, sondern daß die ganze Komplexität einer Figur gezeigt wird, die man traditionell anklagte und bekämpfte - und dies seit Ultimo Match, wo beispielsweise in der Figur des Boxers oder des Folterknechtes die Mechanismen offengelegt werden, die in der Tiefe des Unbewußten oder in Tabubereichen begründet liegen. In diesem Aspekt besteht ein grundlegender Unterschied zwischen dem postmodernen Theater eines Pavlovsky und gewissen Formen des nordamerikanischen oder europäischen postmodernen Theaters, das eine starke ästhetizistische Last und eine spielerische Komponente aufweist, wovon Pavlovskys Theater jedoch nicht ganz frei ist. Pavlovsky stellt daher einer reinen Ästhetik des Vergnügens, der hohen Kultur und der Schönheit seine Ästhetik des Genusses als Rührung des Zuschauers entgegen, die in einer absoluten Zwiespältigkeit, in einem konstanten Kampf gegen ethische Parteinahme begründet liegt. Seine Werke sind "a-ethisch" in dem Sinne, daß sie keine bestimmte Perspektive präjudizieren; daher provozieren sie. Seine ästhetische Intention ließe sich sogar auf der Basis der klassischen Termini "admiratio", "terror" und "perturbatio" definieren, allerdings nicht mehr ausgehend von der Basis vorgegebener ethischer oder ästhetischer Kodizes, sondern von der Negierung des Zentrums, auf dem solche Postulate beruhen. Die Leere, die vom impliziten Leser/Zuschauer "gefüllt" werden muß, ist die Quelle der Erschütterung.12

Ein so konzipiertes Theater öffnet ein neues Paradigma im Kontext des lateinamerikanischen Theaters – neben Dramatikern wie Ramón Griffero, Antunes Fihlo, Gerald Thomas, Luis de Tavira und anderen –, in dem das mit Botschaft überladene lateinamerikanische Theater der harten Linie, der harten Denkweise, der Augenfälligkeit und des geringen Bewußtseins bezüglich des künstlerischen Instrumentariums abgelöst wird. Pavlovsky sagt lapidar: "Man kann nicht in den Neunzigern dasselbe sagen wie in den Siebzigern."

Wenn wir die Rhizom-Theorie von Deleuze und Guattari bemühen, können wir sagen, daß Pavlovsky das Theater in seiner traditionellen Form "deterritorialisiert", um es in einem postmodernen Kontext zu "reterritorialisieren"; das bedeutet, ausgehend von einem Zustand "x", von innen heraus, entgegen dem Gewohnten, ohne offensichtliche ethische Position einen Effekt erreichen, der über die reine Botschaft hinausgeht. Es gibt eine Aufspaltung auf allen Niveauebenen, wo der körperliche Ausdruck zum Zeichen und das Zeichen etwas rein Körperliches wird, wo die Stimme ein Klang ist, die einen Zustand reproduziert, der nur im absoluten Augenblick der Aufführung wahrnehmbar ist. 13 Die Struktur der Theaterarbeit Pavlovskys weist einen oxymoronischen Status auf, insbesondere in den

achtziger Jahren. Einerseits ist der Text eine schlichte Grundlage für die Entstehung von szenischen Bildern, d. h. ein Ausgangspunkt, um Theater zu produzieren, andererseits weist er eine starke, entpragmatisierte, semantisch offene Implikation auf, die für Regisseur und Publikum zur Disposition steht. Von hier aus leitet sich sein postmoderner, entterritorialisierter, unbestimmter und antiautoritärer Charakter ab. Der Text ist Ausgangspunkt für Debatte, Reflexion, Rekodifizierung. So existieren z. B. Werke wie La mueca, Potestad, Pablo und insbesondere Paso de Dos vor dem Text bzw. gründen sich auf eine Interaktion zwischen Text und Handlung, sie sind Produkte einer umfassenden schauspielerischen Arbeit; es handelt sich nicht um Inszenierungen, sondern um Theaterimprovisationen, die einen Grad von Akzeptanz erreichen, der es ihnen ermöglicht, sich schließlich als Text und Stück zu kristallisieren.¹⁴

Seit Ultimo Match sind die dramatischen Texte Pavlovskys durch die Ökonomie ihrer Sprache, durch ihren Collagen-Charakter (und damit durch den Verzicht auf räumlich-zeitliche Kausalität), durch das Groteske, das Puppenspielhafte gekennzeichnet. Der Text wird betrachtet als "Material" im Dienst der Schauspieler und des Regisseurs, d. h. für die Inszenierung; er ist offen, ein reiner Prä-Text, der seine Legitimation nur in dem Moment erhält, in dem er Theater wird. 15 Diese Charakteristik ergibt sich daraus, daß Pavlovsky keine autoritäre Autorenschaft beansprucht, sondern sein Theater als kollektiven Prozeß betrachtet, an dem Autor, Schauspieler, Regisseur und Publikum teilhaben. 16 In exemplarischer Form erfahren wir, wie dieser Prozeß des dramatischen Textes als Aufführungstext in Ultimo Match umgesetzt wird. Dies geschieht dank der wertvollen Anmerkungen des Regisseurs C. Ramonet, der eine ähnliche Methode anwendet wie Bob Wilson, indem er seine Arbeit mit den Schauspielern, ausgehend von einer Grundidee des Textes, beginnt, die durch Improvisation und Handlung ihre dramatische Form annimmt und dann, nach und nach, den dramatischen Text einbezieht. Als sich Ramonet am Ende seines Essays nach der Autorenschaft fragt, benennt er die vierundsiebzig Schauspieler und den Regisseur.

Seit *Ultimo Match* präsentiert sich das Theater Pavlovskys als Körperlichkeit, zu verstehen im Sinne des totalen Zeichens, was meisterhaft erreicht wird in *Potestad* und insbesondere in *Paso de Dos.* Der Körper wird selbst zur Quelle potentieller Bedeutung, er ist nicht mehr nur Träger einer Krücke für das Wort, er stellt sich als Quelle von vielfältiger Bedeutung dar, so daß sich das Problem der Bedeutung selbst als Frage stellt. Das Geschriebene oder das Theaterzeichen wird zu einem subversiven Element, es zerstört die Unschuld, die in die erstrebte Provenienz der *parole* eingeschrieben ist, um mit Derrida zu sprechen, und auf diese Weise wird der in hohem Maße fragwürdige Realismus, der einen großen Teil des lateinamerikanischen Theaters kennzeichnet, ausgeblendet.

Schließlich bleibt noch ein letztes Charakteristikum zu nennen, und zwar die beständige Entpragmatisierung des Diskurses, d. h. seine Situationslosigkeit, das Fehlen eines offensichtlichen kontextuellen Ursprungs von warum und weshalb. Er ist immanent rhizomatisch, hochgradig auf den Autor bezogen, und selbstge-

nügend, wodurch es möglich wird, die Theatersprache, ihren semantischen Aspekt, ihre Syntagmatik und somit das Artefakt des Diskurses zu rekodifizieren.

Anhand der 123 Werke, die innerhalb von etwas mehr als fünf Wochen auf dem Theater-Sommerfestival 1992 in der Kampnagel Fabrik Hamburg aufgeführt wurden – dazu gehörte auch Tanztheater –, wird deutlich, daß diese neue Formel des lateinamerikanischen Theaters, die von Pavlovsky sehr früh vertreten wurde, die Fähigkeit besitzt, einen universellen Raum einzunehmen, einzufordern und für sich zu behaupten, daß dies das dominierende Paradigma ist, das das lateinamerikanische Theater nicht nur zugänglich macht, sondern überdies zu einer lohnenden Rezeption einlädt.

2. Die Werke

2.1 *Ultimo Match* – eine szenische Collage des individuellen und kollektiven Bewußtseins – und *Cámara lenta* ein psychophysiologisches Diagramm eines Exboxers

Ultimo Match¹⁷, das als "expressionistisch" betrachtet wird, ist vielmehr ein tiefes Eindringen in die Psychologie und die Gefühlsbewegung des Individuums im Hinblick auf den sinnlichen und intellektuellen Genuß der Gewalt. Dabei werden Tabuzonen aufgedeckt, jedoch nicht in anklagender, moralisierender Weise, sondern als schlichte Feststellung, verbunden mit einer starken ethischen Provokation, die konkretisiert ist in der Selbstopferung des Champions, nachdem er seinen Gegner im Kampf getötet hat, und als Konsequenz aus seiner inneren Ablehnung des Berufs oder Sports, den er ausübt. Sein Suizid ist mit der Befreiung von der Gewalt äquivalent, dieser ist sein Triumph gegenüber dem Publikum, das – gleichgültig im Hinblick auf das eingeforderte Schicksal – einen anderen Champions fordert.

Das Stück ist in neunzehn Szenen gegliedert, die zwischen "Stadion", "Szenen auf der Straße", "Zimmer des Champions", "Športhalle", "zentralem Platz der Stadt", "Vorzimmer eines hohen Funktionärs" und "tiefer Nacht/Baum", ohne kausale Raum-Zeit-Relation wechseln. Das Werk zeigt das geschwundene Bewußtsein des Champions bis zu dem Punkt, an dem er die Sprache verloren hat, die er beim Anblick eines weißgekleideten Mädchens gerade wiederzugewinnen scheint, in das er sich verliebt und vor dem er nicht einmal fähig ist, seinen Namen zu nennen, was das totale Fehlen seiner Identität aufzeigt. Er ist ein manipuliertes Wesen, das von den Interessen seiner Manager und des Publikums bestimmt wird. Er zeigt uns nicht den Helden des Boxsports, sondern ein Opfer der Gewalt.

Diese Verflechtung von Szenen voller Brüche, Fragmentierungen und schroffer Wechsel, die einer psychischen Abfolgestruktur gehorcht, verhindert – zumindest auf textueller Ebene – eine Identifikation des Publikums mit dem Dargestellten, d. h., sie verursacht eine Distanzierung, die die Aufmerksamkeit vom rein

Anekdotischen auf die innere Perspektive des Champions lenkt, die uns diese Gewaltmaschine als eine labile, sensible Figur voller Widersprüche zeigt. Diese Art der syntagmatischen Organisation des Textes entspricht weitgehend der räumlichen Organisation der Bühne: Um den Ring und die Tribünenseiten werden Szenen in verschiedenen Räumen und zu verschiedenen Zeiten gespielt; so wird eine räumliche Mimesis gebrochen. Ein anderes, unerbittlich eingesetztes Element der Distanzierung ist das Verfahren der Wiederholung, seitens des Publikums das Verlangen nach einem Champion und seitens des Champions der Wunsch, nicht mehr zu kämpfen.

Auf diese Weise produzieren Pavlovsky/Herme kein "realistisches", "expressionistisches" oder anekdotisches, eine Botschaft transportierendes Werk, es geht vielmehr darum, die Abgründe der Gewalt zu thematisieren, die dem menschlichen Wesen innewohnen und es schließlich bis zur kriminellen Energie führen: die Manager, die den Champion versklaven, das Publikum, das zum Lynchmord fähig ist, wenn es sich in der Umsetzung seiner Aggression nicht befriedigt sieht.

Cámara lenta. Historia de una cara¹⁸ ist eine Fortsetzung der Thematik von Ultimo Match, insofern das Leben eines ehemaligen Boxers, seines Managers und einer mit beiden befreundeten Prostituierten behandelt wird. Auch hier haben wir eine kaleidoskopartige Zusammenstellung von Szenen (zwanzig insgesamt) ohne jegliche kausale Einheit. Der einzige Punkt linearer Beziehung ist der beständige geistige und körperliche Verfall des ehemaligen Boxers. Es sind Abbilder oder Diagramme des psychologischen und physischen Zustands, in dem sich der fünfundvierzigjährige ehemalige Boxer Dagomar nach einer schweren Niederlage befindet, ein Zustand, der ihn in die völlige Abhängigkeit zu seinem gealterten Manager Amílcar treibt, der die Rolle des Krankenpflegers übernimmt. Das Bewußtsein des ehemaligen Boxers ist eine stete, bruchstückhafte, beinahe halluzinatorische Wiederholung seiner Vergangenheit, die in Erinnerungsfetzen aufscheint. Seine Beziehung zur Außenwelt besteht in seinen Debatten mit Amilcar und der sexuellen Befriedigung, die er durch das Betrachten der Füße der Prostituierten Rosa erfährt. Charakteristisch ist für dieses Werk - in stärker akzentuierter Weise als in Ultimo Match - der Aspekt der Grausamkeit, insbesondere in jener Szene (Los pies, S. 40), in der sich Dagomar und Amílcar erinnern, wie der Boxer die Augen seines Gegners William aufschlägt und seinen Gegner beinahe umbringt, oder in der Szene El sueño, in der Dagomar Amílcar erzählt, wie er, Dagomar, Amilcar im Traum umbringt, um sich dann selbst das Leben zu nehmen, so daß der eine in den Armen des anderen stirbt; all dies wird erzählt, während Amílcar speist. Dieser Traum hat eine proleptische Funktion, denn die Schlußszene endet mit dem beklagenswerten Zustand des Verfalls Dagomars und mit der Verzweiflung Amílcars, der zu einem Messer greift und das Licht löscht. So wird der im Traum angekündigte Tod ausgedrückt, der auf der Bühne ausgespart wird.

Die Grausamkeit und das Groteske sind vorherrschende Elemente im Stück, ebenso der sich wiederholende Diskurs, der sich in vielen Fällen als aus der Pragmatik herausgelöst erweist, wie in der Szene Secando el sudor (S. 48–51) deutlich wird.

2.2 La mueca: die Ästhetik der Folter als Mittel der Enthüllung und Cerca. Melodía inconclusa de una pareja: Einsamkeit und die Folter der Liebe

La Mueca behandelt das Problem der Scheinheiligkeit und der Korruption der wohlsituierten bürgerlichen Klassen, das Problem des ästhetisch-revolutionären Fanatismus -, ob von links oder faschistisch -, das Problem der Liebe, der Sexualität, der Grausamkeit, des Sadomasochismus und der Folter. Ein Filmteam bricht in das Haus eines gutsituierten Paares ein, setzt die beiden unter Drogen und läßt sie "live" agieren, man erniedrigt sie (die Ehefrau wird geschlagen, der Ehemann wird gezwungen, dem Schweden, einem der Verbrecher, die Füße zu küssen), man erlaubt ihnen, ihre Würde zurückzugewinnen, indem man ihnen die Möglichkeit einräumt, zu protestieren und Gewalt anzuwenden (die Ehefrau, das Opfer also, spuckt und greift ihre Peiniger an, der Ehemann schlägt auf den Schweden immer wieder ein), aber letztendlich kehren beide zu ihrer Opferrolle zurück. Unter Folter und Erpressung enthüllen die beiden Eheleute ihre Perversionen und Niederungen (er masturbiert im Büro, wenn er nervös ist, sie hat einen Geliebten usw.). Als das Filmteam mit seinen Aufzeichnungen, Aufnahmen und Notizen fertig ist, verabschiedet es sich höflich und entschuldigt sich "für die schlechte Behandlung". Das Paar, dessen Innenleben bloßgelegt wurde und inzwischen eine emotionale Beziehung gegenüber seinen Folterern aufgebaut hatte, bleibt am Boden zerstört zurück, ohne zu wissen, wie jemals wieder eine Beziehung zueinander aufgebaut werden könnte.

Um eine direkte Identifikation mit der einen oder der anderen Gruppe zu verhindern, gibt Pavlovsky – ohne die Moral oder den Diskurs der Eheleute zu relativieren – vor, daß das Paar seine Folterer bittet zu bleiben. Das Paar tröstet sich dann lustvoll beim Zuhören der Stimme des Schweden. Ein solcher Schluß zwingt den Zuschauer, seine ästhetisch-passive Rolle (die im Werk beständig thematisiert wird) aufzugeben.

Cerca ist das andere Gesicht von La mueca, es ist dessen sanfte Seite, es ist ein knapper und ökonomischer Dialog, eher ein dialogisierter Monolog zwischen zwei Figuren, Ihm und Ihr, der den Verlust der Liebe behandelt, die Abnutzung von Worten, von Gesten, letztlich sogar den Verlust der eigenen Identität im Lauf der Zeit. Als letzte Anstrengung, um der Beziehung Sinn zu geben, versuchen die beiden zu spielen, indem sie auf Erinnerungen zurückgreifen und eine Beziehung herstellen, aber ein solches Unterfangen scheitert. Am Ende bleiben Beklemmung und Leere. Cerca ist die Ankündigung von Paso de Dos.

2.3 Telarañas oder die Gewalt in den Verwandtschaftsbeziehungen

Wie Ultimo Match und Cámara lenta kollektive und individuelle Gewalt behandelten, wie La mueca versuchte, die Scheinheiligkeit der Bourgeoisie und die Gewalt militanter Gruppen offenzulegen, so offenbart Telarañas die "Gewalt in den

familiären Beziehungen" und "macht die unsichtbare ideologische Struktur sichtbar, die jeder familiären Beziehung unterliegt". 19 Trotz dieses Zieles, das Pavlovsky von seinem Standpunkt als Autor als eine reine Option betrachtet, akzentuiert der argentinische Dramatiker das rein Theatralische des Werks, in dem die Figuren nicht "Ideen aussprechen" sollen, d. h. diese zu Trägern von Botschaften

werden, sondern Erlebnisse im hic et nuc der Vorstellung vermitteln.

Telarañas dreht sich um drei Figuren: den Vater, die Mutter und Pibe, in deren Beziehung plötzlich zwei Mitglieder des Geheimdienstes einbrechen, Beto und Pepe.²⁰ Die Beziehung des Familien-Trios können wir als pervers ansehen: Der Sohn Pibe, der in seiner Persönlichkeit große Defizite aufweist, wenn er nicht sogar geistig zurückgeblieben ist, unterhält sexuelle Beziehungen zu seiner Mutter; diese verhätschelt ihn und füllt ihn bis zum Erbrechen mit Püree, und das mit sadistischem Vergnügen; sie ihrerseits ist masochistisch veranlagt und lässt sich von El Pibe mit Peitschenhieben auf den Rücken bestrafen; der Vater ist roulettebesessen und ein Sadist, der den Sohn fast zu Tode mißhandelt (er zerschneidet ihm das Gesicht und entstellt es bis zur Unkenntlichkeit). Die Eltern sind nur zu sexueller Beziehung fähig, während sie Pibe foltern, ohne sich allerdings ihres sadomasochistischen Verhaltens bewußt zu sein; sie sind im Gegenteil davon überzeugt, perfekte Eltern zu sein. Am Ende des Stückes schenken sie Pibe ein Seil, mit welchem sie ihn dann erhängen. Pibe stirbt nach heftigen Zuckungen, wobei er den Spiegel zerstört, in dem er sich narzißtisch beobachtet hatte, dieser wiederum hinterläßt Sprünge in Form eines Spinnennetzes.

Die Sprache ist in ihrer Thematik reduziert, aber ausgesprochen heftig. Die Diskurse beziehen sich auf das Roulette, auf die Art von Nahrung, die Pibe erhält (ausschließlich Brei), auf sein Dasein als Homosexueller und auf seine Pflicht, auf

dem Gebiet des Sports zum Mann zu werden.

2.4 El señor Galíndez und Pablo oder die zwei Seiten einer Medaille

El señor Galíndez und Pablo sind zwei Seiten einer Medaille. Die eine ist Gegenwart, die andere Vergangenheit. El señor Galíndez ist vielleicht eines der bekanntesten, erfolgreichsten (neben Potestad) und sicher exponiertesten Werke von Pavlovsky. Nachdem es 1973 in einem großen Teil des Landes aufgeführt wurde und eine der Aufführungen einen terroristischen Anschlag erlebte, wurde es 1975 als Vertreter des argentinischen Theaters für das X. Theater-Festival von Nancy ausgewählt, und dann kamen Einladungen aus mehreren europäischen Hauptstädten, z. B. Paris und Rom. Das Werk gewinnt 1976 den Preis für die beste Inszenierung auf dem Internationalen Theater-Festival Caracas, 1984 kommt es in Spanien in die Kinos, und 1986 wird es in New York aufgeführt.

Einmal mehr setzt sich Pavlovsky mit dem Problem der Ohnmacht, der Unterdrückung, der Folter und der anonymen und unbarmherzigen Macht der Diktatur auseinander. El señor Galíndez bringt uns 1984 von George Orwell in Erin-

nerung, denn Galíndez ist nur eine Stimme, die aus dem Telefon kommt und bei der sich seine Komplizen oder Folterknechte, Pepe und Beto, nicht sicher sind, daß es immer dieselbe Stimme ist. Seine Anhänger leben in der Ungewißheit, die Teil des Systems der Unterdrückung und Beklemmung ist, und warten auf den Anruf Galíndez', um eine neue "Arbeit" oder ein neues "Paket", d. h. Menschen zu bekommen, die sich gegen das System aufgelehnt haben und wieder "zur Ordnung gerufen" werden sollen. Der Herr Galíndez hat sogar ein "Traktat" über die Folter geschrieben, das als Ausbildungsgrundlage für Neulinge dient. Die Struktur von El señor Galíndez ist eine Verwindung von Becketts En attendant Godot, in der sich die Anonymität, die Entpersonalisierung, die Beklemmung in der totalitären Macht und der Folter konkretisieren, einer Macht, die auch über die Folterer hereinbricht, die gleichzeitig Opfer des Systems werden, das sie repräsentieren. Als einer ihrer Anhänger, Ahumada, seine Aufgaben nicht gut erfüllt, begeht er Selbstmord oder wird von den Männern des Herrn Galíndez umgebracht.

Herausfordernd ist die rohe, teilnahmslose, indifferente und neutrale Weise, in der die Tabus von Masochismus, Sadomasochismus und Sadismus bei der Beschreibung der Beziehung zwischen Pepe und seiner Frau behandelt werden, die beiden können nur über die Gewalt zu sexueller Erfüllung kommen. So verwandelt sich auch das Geschenk, das der Herr Galíndez seinen beiden Anhängern schickt, zwei Prostituierte (Negra und Coca), von einem Bacchanal in eine Folter-Orgie. Die Gleichgültigkeit wird in der Vorstellung von Sara verkörpert, die das Zimmer säubert, während die anderen Figuren sich ihrer Orgie hingeben. Der Schritt vom Erotischen zur Folter wird von einer Perón-Tätowierung ausgelöst, die Coca zur Schau stellt. Auf diese Weise bringt Pavlovsky das politische Element ein und zeigt, ohne es zu sagen, daß die Gruppe des Herrn Galíndez von totalitärem Zuschnitt ist. Die Frau rettet sich von der Folter, weil man den Folterknechten mitteilt, daß sie sich zu einer wichtigen "Arbeit" vorbereiten müßten. In diesem Augenblick verwandelt sich das normal möblierte Zimmer in eine Folterkammer, die Gegenstände und Möbel in Folterinstrumente, die Folterer in Chirurgen der Folter. Dort soll Eduardo, ein neuer Komplize, seine erste praktische Unterweisung erhalten. Die Folterszene wird nicht materialisiert, sie wird nur durch die Transformation des Zimmers heraufbeschworen, denn ein neuerlicher Anruf des Herrn Galíndez setzt die geplante Folter aufgrund einer sehr gefährlichen politischen allgemeinen Situation ab. Herausfordernd ist, daß die Folterer ihre Arbeit als einen "Beruf" betrachten. Beto ist verheiratet, hat Kinder und zeigt eine übermäßige Sorge um ihren Gesundheitszustand (die von einer Grippe angegriffene Stimme seiner Kleinen beunruhigt ihn, nicht aber die Folterungen, die er durchführt), Eduardo, der Neue, fühlt eine große Berufung und eine Ehre bei der Erfüllung einer Aufgabe, die ist im Traktat des Herrn Galindez festgeschrieben, in dem dieser die "Ethik" der Folter darlegt:

> No podemos dejar de señalar el enorme esfuerzo de vocación que nuestra profesión implica. Sólo con esa fe y con esa voluntad es que se logra una educación mental necesaria para el

éxito de nuestras tareas. Fe y técnica son, pues la clave para un grupo de hombres privilegiados . . . con misión excepcional . . . [. . .]

La nación toda ya sabe de nuestra profesión. También lo saben nuestros enemigos. Saben que nuestra labor creadora y científica es una trinchera. Y así, cada cual desde la suya, debe luchar en esta guerra definitiva contra los que intenten, bajo ideologías exóticas, destruir nuestro estilo de vida, nuestro ser nacional.²²

Pablo wird von Pavlovsky als "nicht geschriebener [...] Schlußbuchstabe" betrachtet, wobei der Schlußbuchstabe zum Punkt des Einsatzes wird, der Buchstabe ist "das Bild, das einen anderen Diskurs schafft, wenn es betrachtet wird" und das "Raum schafft für andere Szenen, die nur als Möglichkeit im Text angelegt sind"; und er fügt sein Konzept des dramatischen Textes als eine "Suche" an, die sich von der traditionellen Strenge löst und den Eindruck von Anarchie bezüglich der Struktur hinterläßt. Aber für Pavlovsky ist die Struktur "eine Masche des Weges des geschriebenen Textes", d. h. eine angelegte Struktur konkretisiert sich im Bühnentext. Es ist ein Text mit "Leerstellen", ein Text, der übertreten werden muß. Es handelt sich nicht um eine Rekodifizierung des Textes, sondern um eine Verwindung, in der Sprache Pavlovskys: um ein "erneutes Hineinschreiben von vielfältigen Sinnelementen, die im Originaltext eingesperrt waren".²³

Die Figur des Pablo ist eine einfache Nennung, ein Graphem, ohne Gesicht, ohne erklärte Vergangenheit, ohne Identität und ohne Funktion, ebenso wie bei den anderen beiden Figuren, L. und V., aber Pablo scheint drei Figuren zu vereinen, die beiden erwähnten sowie Irina, die offenbar eine vage Beziehung zu V. hat. Wenn die Frage nach dem Thema dieses Werks gestellt wird, müssen wir antworten, wir wissen es nicht. Es fehlt jegliche pragmatische Organisation der Diskurse, d. h. ein Fehlen von Deixis, eine radikale Herauslösung aus dem Kontext, wie die folgende Passage zeigt:

L. – ¿Usted? V. – No yo . . . L. – Le digo que . . . V. – Tal vez sí, pero . . . L. – Sólo si . . . V. – Bueno, pero . . . ²⁴

Wir wissen, daß V. eines schönen Tages L. besucht, sagt, daß er von Pablo käme und einen Brief ausstreckt, den er neben einem Handkoffer und einer Rauchpatrone mit sich führt. Der Ort, an dem sich L. befindet, ist anonym, unbekannt ist ebenso, woher V. kommt, und man erfährt auch nicht, ob L. tatsächlich ein Freund Pablos war, wie V. behauptet. Das einzige, was wir herauslesen, sind die folgenden Punkte: das Vorherrschen des Themas, daß sich "die Dinge überall häufen; Probleme des Überflusses" vs. "dort ist nichts übrig, es fehlt" alles, woran V. im Hinblick auf "dort" erinnert, wird von L. nicht bestätigt:

V. - Creo que estaba cerca de . . . una glorieta.

L. - ¿Una glorieta?

V. - ¿O un almacén?

L. -; Almacén?, 25

 das Erwähnen des Überflusses und daß "dort alles verschlungen wird, wenn Hunger besteht", verursacht Grauen bei L., die Erwähnung der Vergangenheit ängstigt sie. L. will nur ohne Erinnerung überleben;

- L. beobachtet eine spannungsgeladene Szene, eine Eifersuchtsszene zwischen einem alten Mann und einer jungen Frau, die aber ohne ein Wort, mit einfachen Gesten wie im Stummfilm und in Zeitlupe abläuft. Dann sieht V. wie plötzlich zwei Männer in das Zimmer des Paares eindringen und den Alten schlagen, bis ihm das Blut aus den Augen rinnt, die ihm herausgerissen werden; die Frau wird vergewaltigt. L. bittet V., sich nicht zum "Zeugen" zu machen. V. weist gegenüber den versammelten Nachbarn, die glauben, daß es sich um ein Verbrechen aus Leidenschaft handelt, darauf hin, daß "dort solche Dinge normal seien ... notwendiger Zeitvertreib. Ein wenig Blut bekommt niemandem schlecht."26 Auf der Wand liest man einen mit Blut geschriebenen Text: "Vergiß mich nicht." Der Alte und die Frau sterben Hand in Hand. Was V. beeindruckt, ist das gewaltige "poetische Ende", und die Nachbarn applaudieren. V. fügt hinzu, daß "dort" die Leute, die von der Linie abweichen, so behandelt werden, um sie zur Normalität zurückzuführen. An diesem Punkt setzt sich diese Beobachtung in Beziehung zu einem beiläufig gesagten Satz, daß nämlich die Männer, die in das Zimmer eindringen, "etwas suchen wollen"; mit den Kommentaren V.s bezüglich Macht und Ordnung und deren Notwendigkeit, ergibt sich eine Anspielung auf ein politisches Verbre-
- Irina tritt überraschend herein, sie ist offenbar die Geliebte Pablos und die Ehefrau von V., später liebt sie sich mit L., wobei der körperlich Rhythmus von Erinnerungen V.s an Pablo begleitet wird;
- Die drei Figuren scheinen in eine undurchsichtige Vergangenheit verwickelt zu sein, die Irina als "eine schwierige Welt" charakterisiert, weshalb sie "nicht schuldig seien". Es wird vage auf das spätere Problem des Grades an Verwicklung oder Militanz bzw. Mittäterschaft in einem totalitären System, und auf das Problem angespielt, den Glauben an Werte verloren zu haben; von hier aus erklärt sich das Bedürfnis L.s, einfach nur zu überleben, und dies, ohne daß davon etwas in expliziter Form erwähnt würde, sondern nur als schlichte Andeutung (wir haben hier eine Reminiszenz im Hinblick auf Paso de Dos);

Am Ende kristallisiert sich eine Beziehung zwischen Pablo und L. heraus: L. hat Pablo einem Befehl entsprechend getötet, und Pablo hat sich durch einen Befehl töten lassen, und V. kommt, um L. auf seinen eigenen Befehl hin zu töten: Er vergast ihn.

Von zentraler Bedeutung sind die Passagen mit metatextueller Funktion, in denen reflektiert wird, z. B. auf L.s Frage:

"Und was geschieht jetzt?" (die Szene zwischen dem Alten und der jungen Frau beobachtend) V. antwortet: "Nichts; was wollen Sie, soll passieren. Sie beobachten sich. Sie wollen konkrete Dinge. Sichtbare Geschehnisse. Kräftige Spuren. Sie sind die Generation der starken Spuren. Wir sehen das Unsichtbare. Wir haben uns an das Unmerkliche gewöhnt. Das Kräftige ist überflüssig. Wir müssen alles neu ausgestalten". ²⁷

Diese Passage nimmt Bezug auf die Form: hier soll nicht ein Theater zum Ausdruck kommen, das Botschaften transportiert, ein Theater der harten Linie (respektive der dogmatischen Aussagen), der dramatische Diskurs soll sich vielmehr in ein motivierendes, herausfordendes Gefüge voller Leerstellen verwandeln, in dem der Gestus zur Hauptfigur wird, wie in folgender Passage:

El simula que se quiere levantar y ella simula que lo va ayudar. Se suspende la imágen.

[...]

L. – Son los pequeños gestos los que interesan. Lo imperceptible. En esos pequeños gestos donde el viejo encuentra sus actos de libertad [. . .].

[...]

Pero también de los disfraces, juegos de palabras, máscaras infinitas, retórica, vacío, de un vacío, que vuelve a ser máscara . . . de tantas trampas . . . sólo se construye una mueca, que dice:

[...]

(Irina hace gestos en silencio con la boca . .). 28

2.5 El señor Laforgue oder der "Hyperrealismus" der Folter

El señor Laforgue könnte man vielleicht als das "politischste" Werk Pavlovskys interpretieren, in dem Sinne, daß die Diktatur von "Papa Doc" in Haiti direkt erwähnt wird, aber der Autor verfährt in der bekannten Weise, er produziert keinen "politischen", "anklagenden" Text, sondern im Gegenteil, er spaltet das Opfer und den Unterdrücker/Folterer auf, er nutzt in beiden Fällen den "Hyperrealismus" (von Pavlovsky als "erbitterter Realismus" bezeichnet) sowie Elemente des grotesken Theaters, die mit verbreiteten Klischeevorstellungen verbunden werden, die Lateinamerikaner oder Menschen aus der dritten Welt von den USA haben, oder mit Gemeinplätzen über bestimmte soziale Figuren. Es sind wiederum die kalten, allmächtigen und anonymen Kräfte der Unterdrückung, die die Welt der Handlung beherrschen und die Gefühle der Figuren leiten.

Juan Carlos Open lebt ein normales Leben, das plötzlich durch die Geheimpolizei unterbrochen wird, die seine Vergangenheit als vom Regime bevorzugtes
Mitglied erkundet. Seine Arbeit bestand darin, ein kleines Flugzeug zu fliegen, in
dem Regimegegner transportiert wurden, die man mit Drogen betäubte und dann
ins Meer warf. Im Gefängnis trifft er Calvet, eines der Opfer, dem es gelang, sich
zu retten, der einen Skandal auslöst, weil er die Art und Weise offenlegt, in der sich
das Regime seiner Gegner entledigt, und der lebenslänglich eingesperrt wird. Calvet, der sich nun im Gefängnis befindet, seine Vergangenheit vergessen hat und
sich nur an den Flug, seine Flucht und das Gesicht des Arztes sowie das des Piloten Juan Carlos Open erinnern kann, ist jetzt Teil des Regimes. Er betätigt sich als

Zuhälter und Spitzel. Sein Zustand ist beklagenswert, sein Körper ist von Folter

und Infektion gezeichnet, sein Geist aber hell und sadistisch.

Juan Carlos Open wird durch das Einsetzen von Drogen, durch physische und psychische Folter einer Gehirnwäsche unterzogen, was ihn in Laforgue verwandelt, einen Charles Atlas der Zeit, man gibt ihm eine neue Ehefrau und von den Armen Haitis gekaufte Kinder. Seine wirkliche Ehefrau (Pichona) wird mit einer Pension auf Lebenszeit zufriedengestellt. Dann wird beschlossen, ihn als Professor für Körperkultur in die USA zu schicken. Die Figur hat ihre Augenblicke der Erleuchtung: Sie wird gequält von Alpträumen, die ihr die Reisen im Flugzeug und jene Situationen in Erinnerung bringen, als sie schlafend aus dem Flugzeug ins Meer geworfen wurde. Sein Entsetzen vor dem Flugzeug wird unterbrochen durch eine Art Seebeben, das der Stadt alle Leichen zurückbringt. Das Phänomen wird beobachtet als ein "herrliches Schauspiel von schöner Farbpracht" mit den Leichen auf den Wellenkämmen. Laforgue – inmitten der Menschenmenge – erkennt glücklich seine Verschwundenen und fordert Gerechtigkeit ein, er wird zu einer Art Prophet. Das Stück endet mit einem Meer von Leichen, welche die Bühne überschwemmen und mit einer Stimme im Off, die "Papa Doc" rühmt.

2.6 Potestad oder die "schwache Leere": Zwischen kinetischem und dekonstruktivistischem Theater

Dieses Werk Pavlovskys verkörpert ein sehr aktuelles Theater innerhalb jener Strömung, die wir als historisierende dekonstruktionistische Postmoderne bezeichnen.²⁹

Zu Beginn erscheint es uns ebenso unverständlich wie *Pablo*: Mancher wird sagen, es sei hochgradig politisch, andere lehnen diese Möglichkeit ab, da es an offenkundiger Ideologie oder an pamphletartigen Tiraden fehlt, wieder andere klassifizieren es als "Psychodrama" oder "Drama von Gruppentherapie" usw. Aber dieses Werk erreicht die Grenzen der Sprachlichkeit und der Aufführbarkeit selbst: Es schafft eine Pragmatik, Semantik und Syntagmatik, die eine Leere produziert, die des Nichtgesagten oder Nicht-vollständig-Gesagten, eine "Parasprache", die ihre historische Referenz herauslöst, es ist engagiertes Theater, Theater mit politischer Anklage, aber rekodifiziert in postmoderner, allusiver, intertextueller, bivalenter, fragmentarischer und universeller Form.

Dieses Stück ist eine Mischform innerhalb des Modells, das wir für das postmoderne Theater entwickelt haben. 30 Das zu analysierende Werk läßt sich mindestens in drei der Modelle einordnen: Es ist in hohem Maße kinetisch, dekonstruktionistisch, und es läßt sich auch als restaurativ-historisierend charakterisieren, allerdings vollzieht sich eher eine Deterritorialisierung dieses letzten Modells aus dem üblichen Gefüge.

Das Dargelegte wollen wir nun näher erläutern. Potestad, das in der Sala de

Teatro del Viejo Palermo³¹ inszeniert wurde, besteht nur aus zwei Personen, besser gesagt aus einer: der männlichen Figur, genannt "Der Mann". Die zweite Figur, eine Frau mit dem Namen Tita, ist eine Art Phantasma, das sich wie versteinert auf der Bühne befindet, allerdings eine unabdingbare dramaturgische Funktion besitzt: Sie verkörpert die erbarmungsloseste Einsamkeit, die grausamste Kommunikationslosigkeit, die Kälte, das Da-Sein, aber nicht das Sein; sie markiert den Abgrund; sie ist ein Bild des "lebenden Todes".

2.6.1 Der dramatische Text

Der dramatische Text wird von Dem Mann konstituiert, er bildet die physische und sprachliche Bühnenwelt: sowohl die Objekte im Raum (wir beobachten, daß sich auf der Bühne lediglich zwei Stühle und ein großer Vorhang im Hintergrund befinden) als auch die anderen Figuren, seine Tochter Adriana und seine Frau Ana María (sie existieren, wie wir im Verlauf des Werkes feststellen, nur in dem rückblickenden Delirium in Monologform) und ihre diversen Bewegungen und Stellungen beim Sichsetzen usw. Der Monolog, die Halluzinationen Des Mannes lassen sich in der folgenden Form, ebenso semantisch, syntagmatisch und zeitlich synthetisieren: Der Mann spricht, nachdem er die Präsenz seiner Frau und seiner Tochter in der Gegenwart heraufbeschworen hat, von seiner Jugend als Sportler (er macht sich über sich selbst lustig), seiner gegenwärtigen gewohnheitsmäßigen Beziehung zu seiner Frau und den Studien seiner Tochter. Plötzlich wechselt er zur vergangennen und beschreibt, wie eines Sonnabends ein Mant seine Tochter abholt und diese nie wieder zurückkehrt. In einem zweiten Teil tritt Tita hinzu. die Der Mann am Schmerz und an der Entfremdung von seiner Frau teilhaben läßt, die in einen Zustand von Schwachsinn verfallen ist. Schließlich haben wir einen dritten Abschnitt, in dem Der Mann, der bisher augenscheinlich ein Opfer der Repression verkörperte, in seiner doppelten Identität als Opfer und Missetäter entdeckt wird: Er war ein Arzt des Geheimdienstes, der den Tod der ermordeten Eltern Adrianas feststellt. Das Mädchen, noch sehr klein, befand sich im Nebenraum und wird von dem Arzt, dessen Ehe kinderlos geblieben war, "adoptiert".

Der historische Intertext ist die bekannte Tatsache, daß Kinder, die aufgrund der Ermordung ihrer kämpfenden Eltern zu Waisen geworden waren, von der Diktatur geraubt wurden. Hier nimmt das neue System dem Usurpator seinerseits das inzwischen ziemlich erwachsene Mädchen.

2.6.2 Die räumlich-zeitlich-dramatische-syntagmatische Dimension

Der zeitliche Aspekt (unabhängig vom pragmatischen und kinetischen, auf den wir noch zurückkommen werden) ist grundlegend neu, denn er löst den Diskurs/das Handeln aus seiner räumlich-zeitlichen Determinierung. Alles wird in retrospektiver Form gesagt, aber man handelt wie hier und jetzt, was sich in einer

ambivalenten wörtlich-zeitlichen Deixis manifestiert, die zwischen der unmittelbaren Gegenwart und der Vergangenheit schwankt und so den Verlauf des Monologs und die Gemütswechsel Des Mannes konnzeichnet:

La posición física de mi mujer en este sábado es la siguiente: ella coloca la pierna [...]. La posición física de Adriana viene a ser la siguiente. A ver . . . Sí.

Ella estudia historia [...]

Sábado tres y media de la tarde . . . a eso más o menos de las cuatro y cuarto sonó el timbre de mi casa

[...] y Ana María está aquí sentada a un metro veinte [...].32

Mit diesem Verfahren löst Pavlovsky die dargestellte Thematik aus ihrer rein lokalen und historischen Determinierung und läßt sie in die Zwiespältigkeit des Individuums im allgemeinen transzendieren, indem er dessen Fähigkeit zu zerstören, zu lieben, zu foltern und zu leiden zeigt. So sind die folgenden Worte Des Mannes grundlegend: "Da ich Legastheniker bin und das Gefühl für Zeit und Raum verliere, glaube ich [...] "33, denn sie lösen das Gezeigte und Gesagte aus Zeit und Raum heraus, lassen es in einer "labilen" Situation, relativiert, zur Disposition stehend, völlig offen.

2.6.3 Die pragmatische Dimension

Der Zuschauer/Leser befindet sich fast in der gesamten Vorstellung/Lektüre in einer "leeren" und "schwachen" Pragmatik, denn der Monolog oder vorgespielte Dialog ist weder introduktiv noch mimetisch, sondern er bezieht sich auf sich selbst oder auf das System "Theater". Der Diskurs steht weder im Dienst der Vermittlung einer Handlung noch einer Botschaft, er ist rein sprachliche Materie und hermetisch. Im besten Falle ist er deskriptiv, allerdings ohne situatives Ziel:

> Posición mía de este sábado [...] La pierna derecha en ángulo agudo, la pierna izquierda en ángulo recto, hay una distancia del talón [...].34

Yo he sido deportista, jugador de rugby [...] Eso cuando tenía 25 años. Ahora tengo 53 [...] y esa mirada ha dejado de funcionar con la intensidad y la sensualidad [...].35

Der gesamte Dialog zwischen dem Mann, der kommt, um das Mädchen abzuholen, und Dem Mann (ihrem Vater) bleibt ohne Erklärung, denn das Mädchen geht mit ersterem, als wäre er ein Bekannter, der kommt und sie abholt, um auszugehen. Wir verstehen nicht, warum die Eltern sich nicht dagegen wehren, daß das Mädchen hinausgeht. Was deutlich wird, ist, daß Der Mann sich außerstande fühlt, zu verhindern, daß das Mädchen geht, nachdem die anonyme Figur ihm sagt: "[...] wir sind nicht in der Zeit von früher!"36 Die Situation beginnt sich lediglich während des Monologs mit Tita etwas aufzuklären, als Der Mann ihr darlegt, daß man ihm Adriana "geraubt" habe.37 Die Erklärung dieser Leerstellen

kommt in gewisser Weise nur ans Licht, als Der Mann seine wirkliche Identität offenbart. Sein Diskurs ist jetzt eine Mischung aus Aggressor, Peiniger und Menschenverachter, der technisch und kalt die vom Kugelhagel völlig entstellten Körper von Adrianas Eltern beschreibt ("Sie hatte ein Loch am Backenzahn, links-orbikulare Höhle, Mundwinkel [...]. Sie [...] hatte keine Fresse mehr [...]).³⁸

Andererseits kristallisiert sich das andere Gesicht des Missetäters heraus, das des Schmerzerfüllten, das des durch Weinen Ergriffenen. Hier übernimmt Pavlovsky die Perspektive des Folterers, der uns letztendlich die ganze Geschichte zeigt. Pavlovsky ergreift nicht Partei, sondern er klagt aus der schmerzlichen Perspektive des Geheimdienstarztes an, indem er die Abgründe der menschlichen Natur zeigt.

2.6.4 Die kinetische Dimension

Von grundlegender Bedeutung ist in diesem Stück die physisch-gestische Arbeit. Pavlovsky macht seine Botschaft durch eine mimische Sprache zugänglich, er verwandelt das sprachliche Zeichen in ein gestisch-körperliches Zeichen. Von besonderem Interesse sind die Szenen mit Tita, in denen es der von Schmerz, Beklemmung, Einsamkeit erfüllte Mensch trotz seiner Rhetorik weder schafft, die unerschütterliche Tita, die von der Realität ihres Freundes bedeckt zu sein scheint, zu bewegen, noch sich ihr zu nähern. Die Hände, der Körper Des Mannes umkreisen die Frau, er liebkost sie, Millimeter von ihrer Haut entfernt, man nimmt beinahe das Reiben zwischen den Händen, dem Gesicht wahr, aber es erfüllt sich nicht. Es gibt eine Art von Energiesperre, die die Annäherung verhindert. So drückt Pavlovsky die grenzenloseste Isolation und Einsamkeit aus, nicht mit den Worten, sondern mit diesem Körperspiel. Darüber hinaus reproduzieren seine verschiedenen mimischen Haltungen verschiedene Figuren in verschiedenen Zeitabschnitten und verschiedenen Situationen.

2.6.5 Die Meta-Theatralität

Schließlich zwei weitere Aspekte: die Komik und die Meta-Theatralität. Pavlovsky bezieht die Komik, sowohl die physisch-gestische als auch die semantische, mit doppelter Funktion ein: Sie entdeckt sich als ein Mittel, das Publikum zu fesseln, es durch das Werk mit diesen billigen, ungezwungenen costumbrismos zu reizen, andererseits entfaltet sich die Komik innerhalb des Lebenszusammenhangs der Figuren und ihrer Handlungen als eine Waffe des Zynismus, im Kontrast zu der von Dem Mann erzählten und beklagten Situation. Das Boulevardstück sieht sich so in ein blutiges Thema des Nichtgesagten, des verbal und szenisch bis zum Schluß Unterdrückten, bis zu dem Moment verwandelt, in dem die wahre Identität Des Mannes als Entführer offenbart wird, dessen Gesicht und Brust mit Blut bedeckt sind, als er erzählt, wie er das Mädchen bekommen hat. Das Blut ist die Allegorie auf eine kriminelle Adoption. Die Meta-Theatralität spiegelt sich darin

wider, daß Der Mann ständig über seine Worte, Gesten und Handlungen, wie über die der anderen Figuren nachdenkt. Auf diese Weise schafft Pavlovsky gleichzeitig ein antimimetisches Theater, eine Art von subtil in den Diskurs selbst eingebettete Distantiation, ohne daß es zu einer Brechtschen Ästhetik wird, ohne daß es sich in einen distanzierenden psychoanalytischen Diskurs in der Tradition Ionescos verwandelt. Als Verwindung verstanden, ist es eher eine Rekodifizierung des Bekettschen Diskurses, d. h. eine Dekonstruktion der Bühne, eine Derepräsentation, eine Nichtrealisierung des traditionell Theatralischen, ohne allerdings wie Beckett die Grenze der Zerstörung des dramatischen Zeichens zu erreichen: Wir haben hier eine Pavlovskysche Verwindung des Theaters von Beckett für ein rein argentinisches Anliegen, aber durch diese Verwindung erreicht es universellen Charakter, wird Teil aller. Hier liegt die Größe des Theaters Pavlovskys begründet.

Potestad von Pavlovsky entfaltet sich als eine der großen Formen postmodernen, kinetischen/dekonstruktivistischen Theaters, das die politische Botschaft im Nichtgesagten läßt, im zwiespältigen Subtext, insofern es die Tragödie des Missetäters vom Standpunkt des Missetäters aus darstellt, so wie Koltès in La solitude dans les champs de cotons oder in Roberto Zucco, wo er eine umfangreiche körperliche und mimische Arbeit einsetzt. Pavlovsky löst das engagierte Theater und das Theater des Absurden aus dem gewohnten Umfeld und bietet so eine neue Formel. Potestad ist eine Erneuerung des Sprechtheaters, dessen also, was das traditionelle Theater war. Der Text verfällt weder in "Zirkus-Mimik" und "Zirkus-Rhetorik", was in diesem Werk leicht hätte passieren können, noch in ideologische Debatten, Analysen sozialer Pathologie, politische Anklagen oder Gleichgültigkeit: Er verwendet die diversen Kodizes und Intertexte innerhalb einer ahierarchischen Spannung und immer mit einer Tendenz zur Entpragmatisierung, was zu Beginn dem Bedeutungsgefüge eine augenscheinliche Gleichgültigkeit verleiht, die sein Engagement verbirgt und zu dessen Entdeckung einlädt. Es ist klar, daß es grundlegend von der Inszenierung abhängt, ob sich das hier Beschriebene erfüllt.

2.7 Paso de Dos oder die rhizomatische Erzeugung des Aufführungstextes

Im Hinblick auf den Aufführungstext und als Theater bildet *Paso de Dos* das vielleicht kühnste Werk Pavlovskys, das 1990 auf dem Festival de Teatro Iberoamericano in Cádiz, im gleichen Jahr in Buenos Aires und 1991 auch im Theater der Welt Essen, aufgeführt wurde.³⁹ Obgleich uns weder der dramatische Text, noch der Aufführungstext das Problem militärischer Unterdrückung durchscheinen lassen, verweist die Kritik von Klaus Albrecht in der Neuen Rheinischen Zeitung (vom 6. Juni 1991) auf etwas Grundlegendes im gesamten Werk von Pavlovsky: Die Folter, die militärische Unterdrückung wird anhand zweier anonymer Individuen allegorisch gezeigt. Damit geht Pavlovsky vom Allgemeinen zum Besonderen und vom Besonderen zum Universellen: von der Gewalt in der Beziehung Mann – Frau zum Verhältnis Herrscher – Opfer. Aber dieses Werk geht noch

deutlich weiter, wie uns die Erklärungen von Laura Yusem, Eduardo Pavlovsky, Susana Evans und Stella Galazzi über die Entstehung des Aufführungstextes und des Videos belegen. Gerade die im ersten Augenblick augenfällige völlige Diskrepanz zwischen dramatischem Text und Aufführungstext gibt uns eine Idee für das, was Pavlovsky über die reine Virtualität des dramatischen Textes sagt, und über die Geheimnisse, die dieser enthält und die während der Inszenierung ans Licht geholt werden. Es sind erst die Vorgänge auf der Bühne, die "den Vorschlag des Autors multiplizieren", "neuschöpfen", "neu-kreieren". Es offenbart sich die Opposition "Wort vs. Handeln" im Sinne von Körperlichkeit. Der Aufführungstext entsteht aus dem, was aus dem dramatischen Text als körperliche Substanz extrahiert wird, als physisches und seelisches Erleben. Nicht der dramatische Text wird aufgeführt, sondern er ist nur eine suggestive Möglichkeit, das Werk wird zum reinen Schauspiel in dem Moment, in dem sich die Schauspieler bewegen (und ich sage nicht, daß sie darstellen). Das heißt, in diesem Theater wird nicht nur die Grenze der Mimesis erreicht, sondern sie wird ersetzt durch das Erlebnis. Wir haben ein postmodernes "happening".

Ich möchte es nicht versäumen, meine Verwunderung zu erwähnen, als ich das Stück sah, nachdem ich zuvor den Text gelesen hatte; ich glaubte, daß es sich um verschiedene Werke handele. Es ist nicht der Text, der uns zu einer Annäherung an das Werk führt, sondern die Inszenierung selbst führt uns zum Verständnis dessen, was im Text verborgen, im Schweigen liegt, potentiell aber immer vor-

handen ist.

2.7.1 Der dramatische Text

Einige Worte zum dramatischen Text: Wir haben nur zwei Personen, einen Er und eine Sie. Es geht darum, die Vergangenheit zu rekonstruieren, einige grundlegende Erfahrungen eines Paares wiederaufleben zu lassen, dessen Beziehung versiegt, Erinnerungen an Eifersuchtsszenen, Liebe, Beklemmung füllen den Dialog. Dieser ist übersäht von gelegentlichen Exkursen über Leichen im Schmutz, über Gewalt. Die sexuelle Gewalt des Mannes und seine physische und intellektuelle Abhängigkeit von der Frau und ebenso die psychische Kraft der Frau als deren einziges Refugium in ihrer Opfersituation wird uns offensichtlich. Während der Mann alles besetzt, sich ihrer bemächtigt, rächt sie sich, indem sie ihn innerlich zurückweist, ihn nicht bei seinem Namen nennt, d. h. ihn nicht wahrnimmt. Das Opfer wird physisch zerstört, aber es gelingt dem Folterer nicht, sich ihrer Worte und noch weniger ihrer Gedanken zu bemächtigen. Das Schweigen (das Nichterkennen/Wahrnehmen) ist die Form, in der das Opfer den Folterer foltert.

2.7.2 Die rhizomatische Entstehung des Aufführungstextes

Während der Proben entdeckt Pavlovsky mit seinen Mitarbeitern, daß Paso de dos die Beziehung zweier Körper von der Liebe bis zum Tod sei, eine Beziehung, die sich als "Schlüssel zum Werk" ("la clave de la obra")40 aufdrängt. Für Laura entfaltet sich der Diskurs als "Bild von der Problematik der sexuellen Beziehung", wo sich das Bett als "Universum", als "metaphysischer" Ort darstellt, an dem die Figuren beginnen, das im dramatischen Text Ausgedrückte zu visualisieren, wie im Tanz, wo die körperliche Beziehung die Sprache bestimmt. Ausgehend vom körperlichen Kontakt, kristallisiert sich die physische Beziehung als Kern des gesamten Aufführungstextes heraus, genau die Handhabung des Körpers einer Sterbenden, eine Handhabung, bei der das Opfer stumm bleibt, stumm, da seine Sprache völlig körperlich ist. Ihm den dramatischen Text in den Mund zu legen, hätte diese körperliche Konkretisierung zerstört. Deshalb geht es darum, daß die Figur Er auch den Diskurs von Ihr übernimmt, indem Er Sie, das Opfer nach dessen Zerstörung verinnerlicht. Die Inszenierung, die zum Bild wird, zeigt eine "Szenographie der Folter" mit Momenten höchsten Überschwangs und mit großen Abgründen in die Leere des Alltäglichen. In dieser Situation, in der Er die Leere und die Zwiespältigkeit des Alltags nicht erträgt, der sich ihm als Scheitern in der Liebe darstellt, schlägt er sie zu Tode. Nach Pavlovsky ist dies genau der Moment, in dem der Aufführungstext beginnt und sich materialisiert. Angesichts des leblosen Körpers seines Opfers versucht Er verzweifelt, "Momente großer Intensität zurückzugewinnen" ("recuperar momentos de grandes intensidades").41 An dieser Stelle eröffnet der Aufführungstext die Möglichkeit, ausgehend von der physischen Beziehung, verschiedene Geschichten zu erzählen; auf dieser Grundlage wird der dramatische Text eingebunden, der aber nicht zum Aufführungstext adaptiert wird oder in diesen übergeht, sondern sich von diesem ableitet. Hier könnten wir von einem rhizomatischen Theater des "gelenkten Zufalls" sprechen, insofern die Sprache und der Zusammenhang körperlicher Empfindungen mit bestimmten Syntagmen am Ende eine Entscheidung erfordert; andererseits ergibt sich die Auswahl des Diskurses als Ergebnis der körperlichen Behandlung.

Eine nächste Etappe entwickelt sich nach dem Tod des Opfers. Da diesem ein verbaler Ausdruck unmöglich ist, verdoppelt sich seine Figur. Dann erscheint im Aufführungstext eine zweite Frau, die im Publikum sitzt und das Bewußtsein der weiblichen Stimme verkörpert, hier ist Ihr Diskurs im Aufführungstext eingebettet. Die andere Sie läßt die Vergangenheit der toten Sie durch die Beobachtung der Körper von Ihm und Ihr wiederaufleben, allerdings aus einer zukünftigen Perspektive. So haben wir eine räumlich-zeitliche Gesamtheit von Diskurs der Vergangenheit, körperlicher Beziehung in der Gegenwart und Diskurs der anderen Sie aus zukünftiger Perspektive. Die andere Sie spricht, empfindet, deutet aus einer Perspektive, in der alles Gegenwärtige bereits vergangen ist.

2.7.3 Das Bühnenbild als "subversive Figur"

Das Bühnenbild ist einfach, aber dennoch mit Bedeutung überfrachtet, es ist eine weitere Figur-des Aufführungstextes. Es handelt sich um einen eingefaßten, mit Sand gefüllten Kreis, in dem Er und Sie sich treffen. Die Zuschauer befinden sich auf einer Tribüne und sehen das Schauspiel in vertikaler Form. Wir haben eine Reminiszenz an das griechische Amphitheater als kultisch-zeremoniell-rituellem Ort in den Anfängen der Tragödie mit Aischylos, das heißt, es ist eine Art Rückkehr zu einem rituellen Theater-Erleben, in dem es eine große Skepsis gegenüber dem Wort gab, sodaß dieses nur über das Erlebnis oder dessen direkten verbalen Ausdruck akzeptiert wurde. Die Unterscheidungsmarke bei diesem Rückgriff, der sich als dekonstruktionistische Verwindung zeigt, besteht darin, daß Pavlovsky die parole wie die langue bearbeitet, so daß sie ihre augenscheinliche Unschuld, ihre Ur-sprünglichkeit und ihre augenscheinliche Reinheit verlieren. Es wird dargelegt, was im allgemeinen in der Stille bleibt: zwei Körper in einer öffentlichen Schaustellung des Rituals der sexuellen Intimität, wobei das Publikum über das Schamgefühl zum Komplizen gemacht wird, da es etwas in der Öffentlichkeit Verbotenes anschaut. Der Kreis oder das Becken ist eine Allegorie der "Folterkammer und des Präpariersaales der Anatomie", des "Fanals der menschlichen Beziehungen", des "alltäglichen, sozialen Mikrofaschismus", von dem Pavlovsky, übertragen auf einer ästhetischen Ebene, spricht.

2.8 El cardenal

2.8.1 Der dramatische Text und seine rhizomatisch-intertextuellen Relationen

El Cardenal, 1992 veröffentlicht⁴², besteht aus sechzehn Szenen, die vom Cardenal und vom Enano I und Enano II konstitutiert sind, die abwechselnd vorkommen, einmal im Dialog zwischen dem Kardinal und den Zwergen und ein anderes Mal zwischen den Zwergen untereinander.

Dem von Pavlovsky verfaßten Prolog nach ist der Text aus einer gemeinsamen Arbeit mit Miguel Dao und in Beziehung zur Malerei von Francis Bacon entstanden. Es bestehen auch weitere Beziehungen: Explizit wird der intertextuelle Bezug zu Coriolanus von Shakespeare erwähnt (S. 14). Unerwähnt, aber dennoch evident, bleibt die intertextuelle Präsenz von Becketts Fin de partie und von manchen Szenen aus Ionescos La cantatrice chauve. Freilich handelt es sich, wie immer bei Pavlovsky, nicht um Nachahmung, sondern um eine Verwindung dieser Texte.

Worin liegen nun die Beziehungen zwischen diesen Texten und El Cardenal? Zunächst haben wir explizite textuelle Bezüge zur Bibel (zum Neuen Testament), zu einem elisabethanischen Dramentext und zwei implizite Bezüge zu zwei Theaterstücken aus dem 20. Jahrhundert, sodann einen weiteren expliziten Bezug zu einem Maler aus dem 20. Jahrhundert.

Coriolano handelt von einem soziopolitischen Konflikt zwischen Volk (in El Cardenal besetzt durch die Intelligenzija) und Aristokratie (in El Cardenal besetzt durch die herrschende Ideologie). Ferner stehen der kontrastreiche Charakter Coriolanus und sein Handeln, wie etwa Großmut, Radikalität und Anmaßung, im Mittelpunkt des dramatischen Textes. Hier wird die Opposition "Individuum vs. Masse", "Anpassung vs. Kompromißlosigkeit" thematisiert. Die Malerei Bacons zeigt den Menschen auf eine unbarmherzige, entstellte, grausame und isolierte Weise. Zentrale Motive sind hier die Kreuzigung Jesu und das Porträtieren des Papsts Innozenz II. in der Nachfolge von Velázquez. Mit Fin de partie teilt El Cardenal die absolute Dekontextualisierung und Asituationalität des dramatischen Diskurses und seiner Handlung, seine Anonymität, die Abwesenheit einer räumlich-zeitlich-pragmatischen Achse. Ferner stellen wir gewisse Gemeinsamkeiten zwischen Hamm und dem Kardinal sowie zwischen den Zwergen I und II bzw. Nagg und Nell fest. In diesen Stücken befinden sich die Figuren, oder das, was von ihnen übriggeblieben ist, in einer Grenzsituation, in einer Stunde Null, umgeben von Bewegungslosigkeit, Trägheit und Tod. Die Welt der Figuren besteht aus grausamen und ekelerregenden Erinnerungsfetzen. Die Gemeinsamkeiten mit der La cantatrice chauve finden sich in der Identitätslosigkeit, Entfremdung und beinahen Schwachsinnigkeit der Figuren, in einer Art metaphysisch-absurder Dialogbanalität.

Während den Zwergen eine Funktion als Diener und als intellektuelle Devoten des Kardinals zugewiesen wird, während diese als sein gedankliches Echo fungieren und sie nicht genau wissen, warum, wieso und seit wann sie sich beim Kardinal befinden, hat der Kardinal die Rolle des progessiven Intellektuellen, des Utopisten, des Vertreters einer bereits vergangenen und daher nostalgischen Ideo-

logie, von dem, was war und nicht mehr ist.

Das Stück ist eine Allegorie der Opposition "Modernität vs. Postmodernität", insofern die Zwerge das rhizomatische Denken vertreten, das sie selbst als jenes der "Pfade, die sich gabeln" benennen⁴³ und das für den Kardinal das Denken der "Ambiguität, der Konfusion, der Schattierungen und der unendlichen Tonalitäten" darstellt⁴⁴, in dem nichts definiert wird und in dem keine Solidarität existiert und keine Möglichkeit von Gründungen. 45 Dem rhizomatischen Denken stellt der Kardinal jenes der "konzeptuellen Linearität" gegenüber⁴⁶, in dem Dinge und Ideen klar definiert sind. Davon und von einer brutalen Reduktion und Entstellung ausgehend, wird versucht, die Dichter, die Rebellen zu verwandeln, denn diese sind, so der Kardinal, die besten Philosophen, weil sie die Leidenschaft besitzen, Ideen zu vermitteln, Botschaften zu verkünden. Der Kardinal beschreibt dann die Konzeption der "Ernährung" als wissenschaftliche, verwandelnde Methode.⁴⁷ Diese Methode ist freilich eine andere Allegorie, die darin besteht, die Intelligenz zu maßregeln und diese zu "idiotisieren" (wie auch die Zwerge behaupten⁴⁸). Es werden zwei Formen der "Idiotisierung" oder Verblödung der Ideen ausgewählt: Die Dichter-Philosophen müssen ihren Diskurs stark vereinfachen, um sich zu verständigen, sie müssen ihre Ideen beschränken. Sie beginnen

aber mit der Zeit, dieses Verfahren aufgrund der fröhlichen Rezeption, die sie erfahren, mit Freude zu akzeptieren, und so beginnen sie unmerklich, sich selbst zu verblöden. Die zweite Form findet sich in der "Verwertung der Abfälle", die die Ideen der Dichter-Philosophen selbst produzieren; d. h. die Gesellschaft, die herrschende Ideologie bemächtigt sich willkürlich dieser Ideen, um sie ihren Interessen gefügig zu machen und damit ins Gegenteil zu verkehren. Die so verkümmerten Ideen der Dichter-Philosophen werden zu ihren Urfeinden. Damit werden sowohl die Vulgarisierung des Gedankenguts, der Ziele der Modernität als auch der Postmodernität, ihre Irrtümer, ihre Irrungen und Wirrungen behandelt.

Das Werk ist ferner eine Allegorie des Konflikts zwischen dem jeweils herrschenden pervertierten und pervertierenden ideologischen, soziopolitischen System und dem Individuum als Subjekt, zwischen dem Kollektiven und dem Einzelnen. Die Figuren machen die laue Anstrengung, die zwischenmenschlichen Beziehungen wiederzugewinnen, Gefühle zuzulassen, der Sehnsucht nach der Heimat Raum zu gewähren, aber sie tun dies umsonst. Die Beziehung zwischen dem Kardinal und den Zwergen basiert auf einer verdrängten homosexuellen Erotik mit stark pathologischen Zügen sowie auf einer perversen, sadomasochistischen Erotik. Streckenweise wird die Beziehung zwischen den Zwergen und dem Kardinal als alt und sehr familiär dargestellt, in anderen Szenen als etwas Fremdes. Dasselbe gilt für die Zwerge untereinander: Diese treten als Personen auf, die seit langem ihr Schicksal miteinander teilen, und plötzlich verhalten sie sich wie Fremde einander gegenüber⁴⁹.

Eine weitere Beziehung bilden der Enano I und seine Mutter, die dem Zuschauer durch einen traumhaft-analeptischen Diskurs vermittelt wird. Die Mutter und der Sohn haben eine fast inzestuöse Beziehung, von der sich der Zwerg durch die grausame Ermordung der Mutter befreit. Die Mutter, die er dennoch abgöttisch liebt, bleibt aber mit ihrem ununterbrochenen Redefluß im Leben des Zwer-

ges präsent.

El Cardenal thematisiert auch die Erschöpfung der Individuen, und damit ihrer Ideen. Der Kardinal will die Langeweile, die Alltäglichkeit, die Routine, die Verwahrlosung und die Verfallenheit bekämpfen. Er sehnt sich nach der Erneuerung, auch dann, wenn diese sich nur in Details ausdrückt, auch dann, wenn diese sich kaum wahrnehmbar vollziehe (S. 12). Der Kardinal übernimmt in diesem Zusammenhang die Funktion eines verkannten Messias, der von der Einsamkeit einer neuen Welt ergriffen ist, in der er keine Botschaft zu verkünden hat. Ihm bleibt nur die eigene Hochstilisierung als ein gekreuzigter Jesus:

Wie einsam fühle ich mich mein Vater! Ach, wie hart ist die Probe, der Du mich unterworfen hast! Verzeihe ihnen, sie wissen nicht, was sie tun! Nur Du begleitest mich auf diesem langen und opferreichen Weg!⁵⁰

Die Funktion wird am Dramenschluß im Rahmen der Kreuzigung Jesu und der beiden Diebe erneut unterstrichen: Der Kardinal und die beiden Zwerge erhängen sich, der Kardinal in der Mitte, links und rechts von den Zwergen flankiert.

2.8.2 Der potentielle Aufführungstext

Über den Aufführungstext können wir nichts sagen, da diese wie geplant nicht stattgefunden hat. Aber der dramatische Text selbst enthält zahlreiche Regieanweisungen, auf die wir kurz eingehen möchten.

In der Mitte der Bühne befindet sich der von Spiegeln umgebene Thron des Kardinals, und über dem Thron schwingt ein Galgen. Rechts und links davon befinden sich die Galgen der Zwerge. Der Kardinal ist mit einem Morgenmantel

bekleidet, hat lange, lackierte Zehennägel und weibliche Züge.

Das Werk ist auf der Kommunikationsebene vom Prinzip der Simulation, vom Prinzip des "Theaters im Theater" geprägt. Wir haben es mit einer Bloßlegung der Theatralität, mit einer *mise en abyme* der theatralen Kommunikation zu tun. Dies wird in der Szene IV besonders deutlich, in der der Kardinal die Funktion des Senders und die Zwerge die des Empfängers übernehmen. Wir haben eine Verdoppelung der Kommunikationskonstituenten:

Sender :: Schauspieler / Kardinal ≈ Rezipient :: Schauspieler/Zwerge/Zuschauer.

El Cardenal ist das vorläufig letzte Werk Pavlovskys. Man darf gespannt darauf sein, was der Schauspieler, Dramatiker und Psychiater Pavlovsky, diese Mischung aus einem Beckett, Dario Fo und Hamlet des lateinamerikanischen Gegenwartstheaters, uns in naher Zukunft bieten wird. Wird er diese ars combinatoria beibehalten und weiter in gewohntem pluralen Reichtum schaffen, oder werden wir in Inhalt und Form eine Wende erleben? Wenn die von Enttäuschung geprägten Worte des Kardinals als jene des "impliziten Autors" und damit als eine mögliche Hypothese des realen verstanden werden können, dann befindet sich das Theater Pavlovskys an einer existentiellen Grenze und steht zukünftig einer großen Herausforderung gegenüber.

1 In jüngster Zeit gab der berühmte französische Schauspieler L. Trintignant mit Potestad sein Debüt als Theaterschauspieler in den USA.

Siehe mein Interview: Entre teatro kinésico y teatro deconstruccionista: Eduardo Pavlovsky: "El teatro del goce y los nuevos territorios existenciales", in: La Escena Latinoamericana 7 (1991) 42–45.

3 Das Buch von Osvaldo Pellettieri bleibt hinter seinem Anspruch zurück, da es sich keineswegs um ein Panorama (ebensowenig um eine systematische Darstellung) der Geschichte des argentinischen Theaters, sondern um eine schlichte Sammlung bereits publizierter Artikel zu verschiedenen Autoren handelt. Daher ist die Zusammenstellung willkürlich und zufallsbedingt, so daß Pavlovsky und weitere wichtige Autoren nicht berücksichtigt bzw. nur am Rande erwähnt werden.

4 "Un crítico debe ir más allá de los gustos personales, ya que lo que sucede es que uno desaparce intelectual y artísticamente. Los desaparecidos en Latinoamérica no son sólo aquéllos que desaparecen físicamente, sino intelectualmente y lo que es más serio, en el ejemplo mencionado, es que esta eliminación venga de un crítico [...] que se dedica al teatro en teoría y práctica"; zitiert in: Eduardo Pavlovsky/Alfonso de Toro: El teatro del goce y los nuevos territorios existenciales, in: La Escena Latinoamericana 7 (1991, diciembre) 42.

92

- 5 Brief von E. Pavlovsky an den Autor dieses Artikels: "[...] por una parte existe una cierta cantidad de críticos que no están al tanto de lo que sucede hoy en el mundo y no poseen los instrumentos analíticos para tratar el teatro y por otra los críticos informados han sido avasallados por la rapidez y variedad del teatro actual: necesitamos nuevos críticos jóvenes que acompañen estas vanguardias."
- 6 (Ediciones Búsqueda), Buenos Aires 1981, mit Arbeiten von G. O. Schanzer, Ch. B. Driskell, D. W. Foster und W. I. Oliver, die detaillierte Informationen über das Werk von Pavlovsky bieten.
- 7 Die Werke sind folgende: Ultimo Match (1967), (Talía). Buenos Aires 1970 (in gemeinsamer Arbeit mit Juan Carlos Herme); La mueca (1971), (Editorial Fundamentos. Colección Espiral). Caracas 1980 (auch [Ediciones Búsqueda]. Buenos Aires 1988); El señor Galíndez (1973) gedruckt zusammen mit Pablo (Ediciones Búsqueda). Buenos Aires 1986 (auch [Editorial Fundamentos. Colección Espiral]. Caracas 1980); Cámara lenta. Historia de una cara (1978), (Ediciones Búsqueda). Buenos Aires ²1987; Telarañas (1976), (Editorial Fundamentos, Colección Espiral). Caracas 1980; Pablo (1984) gedruckt zusammen mit El señor Galíndez. (Ediciones Búsqueda). Buenos Aires 1986, (auch [Editorial Fundamentos. Colección Espiral]. Caracas 1980); El señor Laforgue (Ediciones Búsqueda). Buenos Aires 1982; Potestad (1986), (Ediciones Búsqueda). Buenos Aires 1987; Cerca (Ediciones Búsqueda). Buenos Aires 1988; Paso de Dos (1989), (Ediciones Búsqueda). Buenos Aires 1992; Rojos globos rojos (Ediciones Babilonia). Buenos Aires 1994.
- 8 Potestad betreffend, beziehe ich mich auf eine Videoaufzeichnung vom Festival in Mexiko, auf die Aufführung in Ottawa (August 1991), Santiago de Chile (August 1992) und Augsburg (März 1993). Für Paso de Dos lege ich eine Videoaufzeichnung vom Festival in Essen (Juli 1991) zugrunde.
- 9 Siehe E. Pavlovsky: Algunos conceptos sobre el teatro de vanguardia (1966), in: La muñeca/El señor Galíndez/Telarañas (Editorial Fundamentos, Colección Espiral). Caracas 1980, S. 189–196 bzw. ders.: Reflexiones sobre el proceso creador (1974), S. 181–188; E. Pavlovsky/J. C. Hermes: Notas, in: Último Match (Talía). Buenos Aires 1970, S. 3 f.; E. Pavlovsky: Prólogo, in: Telarañas (Editorial Fundamentos. Colección Espiral). Caracas 1980, S. 125 f.; E. Pavlovsky/J. Kogan: Introducción, in: El señor Galíndez (Ediciones Búsqueda). Buenos Aires 1986, S. 9–11; E. Pavlovsky: Apuntes para una obra de teatro, in: Pablo (Ediciones Búsqueda). Buenos Aires 1986, S. 54 f.; E. Pavlovsky: Prólogo, in: Potestad (Ediciones Búsqueda). Buenos Aires 1987, S. 13–17; E. Pavlovsky: Paso de Dos. Aventura de una puesta, in: Paso de Dos (Ediciones Búsqueda/Ayllu). Buenos Aires 1989, S. 31–39; A. de Toro: Entre el teatro kinésico y el deconstruccionista. "Potestad" Eduardo Pavlovsky, in: La Escena Latinoamericana 7 (1991) 1–3; Eduardo Pavlovsky/Alfonso de Toro: El teatro del goce y los nuevos territorios existenciales, in: La Escena Latinoamericana 7 (1991, diciembre) 42–45; Eduardo Pavlovsky: La ética del cuerpo (Ediciones Babilonia). Buenos Aires 1994.
- 10 "La línea dura político-mensajista" [...], "ese imperialismo de la identidad aca nació, de allá viene, están tomando mate, como es por lo general el teatro ríoplatense", [...] "un viaje de nuevos planteamientos" que lleva a la creación de "nuevos territorios existenciales, nuevas identidades, nuevas formas corporales estética"; in: A. de Toro/Pavlovsky: El teatro del goce y los nuevos territorios existenciales, in: La Escena Latinoamericana 7 (1991: 43).
- 21 Zum Begriff "Verwindung" im allgemeinen und im Theater, s. A. de Toro: El productor "rizomófico" y el lector como "detective literario": l aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgesiano (intertextualidad-palimpsesto-rizoma-deconstrucción), in: K. A. Blüher/A. de Toro (Hrsg.): Jorge Luis Borges: Procedimientos literarios y bases epistemológicas (TKKL/TCCL, Bd. 2, Verlag Klaus Dieter Vervuert). Frankfurt am Main 1992, S. 145–184; wiederabgedruckt in: Studi di Litteratura Ispano-Americana 23 (1992) 63–102; Cambio de paradigma: el "nuevo" teatro latino-americano o la constitución de la postmodernidad espectacular, in: Iberoamericana 43/44, Jg. 15, 2–3 (1991) 70–92; wiederabgedruckt in: Espacio, año 5, No 9 (1991) 111–133; überarbeitet auch erschienen unter dem Titel: Postmodernidad en cuatro dramaturgos latinoamericanos, in: M. Rojas (Hrsg.): De la colonia a la postmodernidad: teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano (Editorial Galerna/IITCTL, 3). Buenos Aires/Ottawa 1992, S. 157–176; Gli itinerari del teatro attuale: verso la plurimedialità postmoderna dello spettacolo o la fine del teatro mimetico-referenzia-

le?, in: Massimo Canevaci/Alfonso de Toro (Hrsg.): La communicazione teatrale. Un approccio transdisciplinare (Edizioni Seam). Roma 1993, S. 53–110; Die Wege des Zeitgenössischen Theaters: zu einem postmodernen Multimedia-Theaters oder das Ende des mimetisch-referentiellen Theaters?, in: Forum Modernes Theater Heft 2/10 (1995) 135–183.

12 Im Hinblick auf La mueca vgl. W.-I. Oliver: La mueca, in: La mueca und Cerca (Ediciones Bús-

queda). Buenos Aires 1988, S. 48-51.

- 13 Diesbezüglich ist Pavlovsky weiter als jede andere Avantgarde jener Zeit, wenn er feststellt, daß Elemente wie die Bewegung, der Klang, der Rhythmus, die Beleuchtung usw. die "wirklichen Protagonisten in einem Werk" seien (E. Pavlovsky/J. C. Hermes: Notas, in: Ultimo Match [Talía]. Buenos Aires 1970, S. 3), währenddessen der Regisseur von Ultimo Match diese als "handwerkliche, technische, d. h. sekundäre Probleme" betrachtet (ebd.: 9).
- 14 Siehe O. Ferrigno: Prólogo, in: La mueca (Ediciones Fundamentos. Colección Espiral). Caracas 1980, S. 25 ff., und E. Pavlovsky: Balbuceo del proceso creativo, in: Potestad (Ediciones Búsqueda). Buenos Aires 1987, S. 15–17.
- 15 Siehe E. Pavlovsky/J. C. Hermes: Notas, in: Ultimo Match (Talía). Buenos Aires 1970, S. 3, und C. Ramonet (ebd.: 5-9).
- 16 Im Gegensatz zu einem anderen postmodernen Theaterautor, Jean-Marie Koltès, der in Hamburg eine große Diskussion auslöste (die im Spiegel und in Theater Heute dokumentiert wurde), da er nicht einverstanden mit der Inszenierung seines Werks La solitude dans les champs de coton alle Aufführungen in Deutschland verbot und festlegt, daß Patrice Chéreau der einzige für die Aufführung seiner Werke autorisierte Regisseur sei.
- 17 Wir benutzen den Text der Ediciones Búsqueda. Buenos Aires 1970.
- 18 Wir benutzen den Text der Ediciones Búsqueda. Buenos Aires ²1987.
- 19 Siehe E. Pavlovsky: Prólogo, in: Telarañas (Editorial Fundamentos. Colección Espiral). Buenos Aires 1980, S. 125; wir benutzen diese Ausgabe.
- 20 Hier haben wir eine eindeutige Reminiszenz an Potestad.
- 21 Wir benutzen die Ausgabe der Ediciones Búsqueda. Buenos Aires 1986.
- 22 El señor Galíndez, S. 50 f.
- 23 "Letra final [...] no escrita" [...], "letra de puesta" [...], "imagen que recrea otro discurso al ser mirada" [...], "dará lugar a otras escenas, inscritas, sólo como posibilidad de texto" [...], "búsqueda" [...], "es una malla del leguaje del texto escrito" [...], "[reinscribirlo] de múltiples sentidos, aprisionados en el texto original", in: E. Pavlovsky: Apuntes para una obra de teatro, in: Pablo (Ediciones Búsqueda). Buenos Aires 1986, S. 54 f.
- 24 Pablo, S. 66.
- 25 (Ebd.: 58).
- 26 "[...] allá esas cosas son normales ... depuraciones necesarias. Un poco de sangre no le viene mal a nadie [...]", in: (Ebd.: 76).
- 27 "¿Y ahora qué pasa?" "Nada, qué quiere que pase. Se están estudiando. Usted quiere cosas concretas. Acontecimientos visibles. Trazo grueso. Son la generación del trazo grueso. Nosotros vemos lo invisible. Nos hemos acostumbrado a lo imperceptible. Lo grueso es lo que sobra. Tenemos que reinventar todo", in: Ebd.: 73).
- 28 (Ebd.: 73, 74, 87).
- 29 Siehe A. de Toro: Semiosis teatral postmoderna: intento de un modelo, in: Gestos 9 (1990) 23–52; wiederabgedruckt unter dem Titel: Hacia un modelo para el teatro postmoderno. (Mesa Redonda 11 Institut für Spanien- und Lateinamerikastudien). Augsburg 1990; wiederabgedruckt in: F. de Toro (Hrsg.): Semiótica y Teatro Latinoamericano. (Teoría y Práctica del Teatro 6/IITCTL, Editorial Galerna). Buenos Aires 1990, S. 13–42; und in: Revista la Torre V, 19 (1991) 341–367.
- 30 Vgl. meine Arbeit Semiosis teatral postmoderna: intento de un modelo, in: Gestos, Jahrgang 5, 9 (1990), 23-52.
- 31 E. Pavlovsky: *Potestad* (Ediciones Búsqueda). Buenos Aires 1987. Das Werk wurde zusammen mit *Paso de Dos* im Theater der Welt/Essen 27 vom 6. bis 14. 7. 1991 aufgeführt, die Theaterversion,

- die wir miterlebten, ist die im Alumni Theatre/Carleton University Ottawa, am 2. 8. 1991 während des II. Internationalen Kolloquiums der IICTL.
- 32 Potestad, S. 28 f.; 32.
- 33 "Como yo soy disléxico y pierdo el sentido del tiempo y del espacio creo que [...], in: (Ebd.: 3).
- 34 (Ebd.: 25).
- 35 (Ebd.: 26).
- 36 ";[...] no estamos en la época de Antesss!", in: (Ebd.: 3).
- 37 (Ebd.: 36).
- 38 "Tenía además un agujero en el molar, fosa orbicular derecha, comisura labial [...]. Ella [...] no tenía jeta [...]", in: (Ebd.: 42).
- 39 Wir benutzen den Text der Ediciones Búsqueda/Ayllu. Buenos Aires 1989, sowie das Video vom Festival in Essen.
- 40 (Ebd.: 32).
- 41 (Ebd.).
- 42 Ediciones Búsqueda. Buenos Aires 1992. Zusammen mit diesem Text werden La ley de la vida, Alguna vez, Trabajo rítmico gedruckt. Dieses Werk kam zunächst nicht zur Aufführung, Pavlovsky hat den Text verworfen, überarbeitet und unter dem Titel Rojos globos rojos (Ediciones Babilonia) Buenos Aires 1994 veröffentlicht. Das Werk wurde am Teatro Babilonia im August 1994 uraufgeführt. Als wir diese Änderung erfahren haben, war dieser Beitrag, der im Dezember 1995 im Druck war, bereits abgeschlossen. [Allerdings wurde die hier behandelte Fassung von El Cardenal im Jahre 1995 in Montevideo mit großem Erfolg doch uraufgeführt.]
- 43 "[...] los senderos que se bifurcan", in: (Ebd.: 10). Wie wir wissen, handelt es sich bei dieser Textstelle um einen intertextuellen Bezug zu einer gleichnamigen Kurzerzählung von J. L. Borges, die ich als ein Beispiel par excellence für das Rhizomprinzip bezeichnet habe; hierzu s. A. de Toro: El productor "rizomórfico" y el lector como "detective literario": la ventura de los signos o la postmodernidad del discurso bor "detective literario": la aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgesiano (intertextualidad-palimpsesto-rizoma-deconstrucción), in: K. A. Blüher/A. de Toro (Hrsg.): Jorge Luis Borges: Procedimientos literarios y bases epistemológicas (TKKL/TCCL, Bd. 2), Verlag Klaus Dieter Vervuert. Frankfurt am Main 1992), 145–184; reimpreso en: Studi di Litteratura Ispano-Americana 23 (1992) 63–102.
- 44 "[...] de la ambigüedad, de la confusión, de los matices, de las tonalidades infinitas", in: El Cardenal, S. 17.
- 45 "[...] donde nada se define, donde no hay solidaridad ni posibilidad de fundaciones, es decir, de utopías, in: (Ebd.: 18).
- 46 La "concepción de la linealidad", in: (Ebd.: 20).
- 47 (Ebd.: 20 ff.).
- 48 (Ebd.: 14).
- 49 (Ebd.: 32-37).
- 50 ¡Qué solo me siento, Padre mío! ¡A qué dura prueba me has sometido! ¡Perdónalos, no saben lo que hacen! ¡Sólo tú me acompañas en este largo trayecto de sacrificios!, in: (Ebd.: 40).