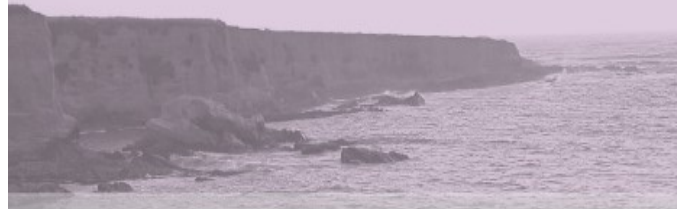




EVA LAY



Das Dramatische
Werk von Luis
Chesney Lawrence

Theorie und Praxis des Theaters



EVA LAY

**DAS DRAMATISCHE WERK
VON LUIS CHESNEY LAWRENCE
Theorie und praxis des theaters**

2012

Eco - Ed Publicaciones (ONG/ NGO)

DAS DRAMATISCHE WERK
VON LUIS CHESNEY LAWRENCE
Theorie und praxis des theaters

Eva Lay

1a. edición, 2012

Diseño y organización: Seraidi Chesney Sosa

ISBN-13: 978-1475177305

ISBN-10: 1475177305

Dep Legal: lf06820117002641

Copyright © 2012 Luis Chesney-Lawrence

Publicado por:

An  company

Derechos Reservados

INHALTVERZEICHNIS

	Seite
I. EINFÜHRUNG	1
1.1. Zum Autor	
1.2. Elemente des teatro popular	
1.2.1. Die Konzeptlosigkeit des teatro popular	
1.2.1.1. El sainete	
1.2.1.2. Das Boulevardtheater	
1.2.1.3. teatro político	
1.2.1.4. teatro social	
1.2.1.5. El contexto	
1.2.1.6. Zusammenfassung	
II <i>UNA HISTORIA DE LAS TIERRAS DEL CANTÓN DE RÍO NEGRO Y EL GOBERNADOR FUNES (1979)</i>	11
2.1. Allgemeine Entwicklungstendenzen	
2.2. Inhalt	
2.2.1. Die geographische Situierung des Stücks	
2.2.2. <i>La vorágine</i> von Eustacio Rivera	
2.2.3. 1. - 3. Akt	
2.2.4. Epilog	
2.3. Zentrale Figuren innerhalb des geplanten Theaterstücks	
2.3.1. Der Präsident	
2.3.2. Mr. Bobalius	
2.3.3. Der Gouverneur	
2.3.4. Funes	
2.3.4.1. Funes als System	
2.3.5. Die Indios	
2.3.6. Die Missionare	
2.3.7. Epilog	
2.4. Die Theatergruppe	
2.4.1. La creación colectiva	
2.4.2. Auf der Suche nach einer neuen Gesellschaftsform	
2.4.3. Theater als Spiegel der Gesellschaft	
Schlußwort	

III. <i>ESCLAVO Y AMO</i> (1996)	31
3.1. Die Situation Venezuelas und die Erdöl-Problematik	
3.1.1. Der historische Pérez	
3.2. Inhalt	
3.2.1. Ideologische Diskussion	
3.2.2. Revolution der Gedanken	
3.2.3. Venezuela und die Venezolaner im Theaterstück	
3.2.4. Die Krise	
3.2.4.1. Krisenmanagement	
3.2.4.2. Krise im Land - Krise im Theater ?	
3.3. Der Bolero als Schlußwort	
IV. <i>MARIBEL UN AMANECER</i> (1981)	44
4.1. Inhalt	
4.1.1. Die Hauptstadt Caracas	
4.1.2. Ausländerfeindlichkeit	
4.1.3. Kritik an der eigenen Gesellschaftsschicht	
4.2. Alberto und Maribel – Kolumbien und Venezuela?	
4.2.1. Der Kolumbianer Alberto	
4.3. Der Teufelskreis Venezuelas	
4.4. Schlußwort	
V. <i>NIU-YORK NIU-YORK</i> (1987)	50
5.1. Elemente des Boulevardtheaters	
5.2. Die Situation Venezuelas 1989	
5.3. Inhalt	
5.3.1. Die Situation der Arbeiter und der Gewerkschaften	
5.3.2. Auf Problemsuche	
5.3.2.1. Die Gesellschaft	
5.3.2.2. Generationenkonflikt	
5.3.2.3. Die große Illusion Niu-York	
5.4. Schlußwort	

VI. ENCUENTRO EN CARACAS (1991)	59
6.1. Die Ironie des Botschafters	
6.2. Das Jahr 1958 in der Geschichte Venezuelas	
6.3. Inhalt	
6.3.1. El Europeismo oder die unterschiedlichen Erfahrungen aus Paris	
6.3.2. <i>Lo real maravilloso</i> und der Mythos von Amerika	
6.3.3. Der Wandel der Bourgeoisie	
6.3.4. Die Aufgabe der Schriftsteller	
6.3.5. Der Zweck einer Revolution	
6.3.6. Schlußwort	
VII. LA AGONIA DE LOS DIOSES (1991)	68
7.1. Inhalt	
7.1.1. Der Verfremdungseffekt	
7.1.2. Ausbeutung und Unterdrückung	
7.1.3. Die Rolle der Kirche	
7.1.4. Macht und Wahrheit	
7.1.5. Altertum und Moderne	
7.1.6. Die Literaten in der Gesellschaft	
7.2. Schlußwort	
VIII. AMÉRICA AMÉRICA (1985)	76
8.1. Der Bezug zu Chile	
8.1.1. Systematische Abläufe in Lateinamerika	
8.1.2. América und <i>Die Antigone des Sophokles</i> von Brecht	
8.2. Inhalt	
8.2.1. Ironie, schwarzer Humor und Sarkasmus	
8.2.2. Das Militär	
8.2.3. El Europeismo	
8.2.4. Ein aufgezwungener Wirtschaftsplan	
8.2.5. Die Abhängigkeit von den USA	
8.2.6. Kirche und Diktatur	
8.2.7. América = (Latein-) Amerika?	
8.3. Schlußwort	

IX. <i>EL HOMENAJE</i> (1984)	87
9.1. Der geschichtliche Simón Bolívar Und sein Befreiungskampf	
9.2. Inhalt	
9.2.1. Inszenierung des öffentlichen Lebens	
9.2.2. Der Einfluß der USA und die Einheit Lateinamerikas	
9.2.2.1. Der aktuelle Ruf nach Solidarität	
9.2.3. Legende und Wahrheit: Die Entmythologisierung Bolívars	
9.2.3.1. Ein Appell an die Venezolaner	
9.3. Schlußwort	
X. ABSCHLIEßENDE BEMERKUNG	94

I. EINFÜHRUNG

Die vorliegende Arbeit behandelt das dramatische Werk von Luis Chesney Lawrence. Es umfaßt neun Theaterstücke, davon wurden acht für die Analyse dieser Arbeit ausgewählt: *Una Historia de las tierras del cantón de Río Negro y el Gobernador Funes* (1979), *Maribel un amanecer* (1981), *El Homenaje* (1984), *América América* (1985), *Niu-York Niu-York* (1987), *Encuentro en Caracas* (1991), *La agonía de los dioses* (1991), *Esclavo y amo* (1996). Das Theaterstück *La guerra de las galaxias* (1987/88) wurde nicht verwendet, da dessen Themenschwerpunkt nicht der Thematik der Arbeit entspricht.

Die Stücke sind zum Teil als Bücher erschienen oder wurden mir in Manuskriptform durch den Privatbesitz von Klaus Pörtl zugänglich gemacht. Ihm möchte ich für die freundliche Überlassung danken.

Sekundärliteratur über Chesney gibt es in Europa kaum. Bedingt ist dies sicherlich durch die enge Bezogenheit des lateinamerikanischen Theaters auf die Probleme in Lateinamerika. Eine Übertragbarkeit auf die sozio-politische Situation in Europa ist kaum gegeben, da die Problematik in europäischen Ländern anders gelagert ist als in Venezuela. Es liegt jedoch seit September 1999 ein kurzer Aufsatz von Klaus Pörtl vor, der einen Über- und Einblick in das dramatische Werk von Chesney verschafft. Dieser Abriß untersucht die Stücke vor allem auf die lateinamerikanische Realität, die Geschichte Venezuelas und die aktuellen Probleme in der Hauptstadt Caracas hin.¹

Das Hauptthema der Untersuchung ist das Land Venezuela in den Facetten, die das dramatische Werk Chesneys widerspiegelt. Aufgabe der Arbeit ist die Untersuchung bestimmter Aspekte der venezolanischen Gesellschaft, Politik, Wirtschaft, Geschichte und Kultur. Diese Arbeit versucht, durch die Behandlung exemplarischer Aspekte einen Überblick über das Venezuela des 20. Jahrhunderts zu verschaffen. Ein weiterer Aspekt ist die Haltung Chesneys, die er den im seinem Werk behandelten sozio-politischen Themen gegenüber einnimmt. Die Arbeit soll auch klären, inwieweit Chesney pure oder fiktional verbrämte Realität darstellt oder reine Fiktion vorführt. Dazu muß der politische, soziale und geschichtliche Hintergrund eines jeden Stücks ermittelt und in die Überlegungen miteingebracht werden. Zu untersuchen sind außerdem die von Chesney verwendeten dramatischen Mittel, die für die Darstellung der verschiedenen Aspekte wichtig sind. Aufgrund der oft sehr aktuellen Inhalte soll die Motivation von Chesney, Theaterstücke zu schreiben, erforscht werden.

¹ Klaus Pörtl, „Venezuela y Latinoamérica en la obra de Luis Chesney Lawrence“. in: M. Perl / K. Pörtl (Hrsg), *Identidad cultural y lingüística en Colombia, Venezuela y el Caribe hispánico*. Tübingen, Niemeyer, 1999. Beihefte zur Iberoromania Bd. 15, S. 45-54.

Die Untersuchung konnte nicht nach einer bestimmten Analysetheorie durchgeführt werden, da es keine durchgängige Theorie über das *teatro popular*, zu dem sich Chesney selbst zählt², gibt. Er selbst hat lediglich über die Entwicklung und Tendenzen des *teatro popular* im 20. Jahrhundert geschrieben. Diese Beiträge liegen in Form von Büchern und Manuskripten vor.³ Unter Aufnahme dieser theoretischen Beiträge werden die Stücke nach ihrem Inhalt analysiert, das heißt, geschichtliche Daten und Ereignisse, Anspielungen auf literarische Werke, gesellschaftliche Tendenzen und wirtschaftliche Entwicklungen sollen in Zusammenschau mit der Sicht der Historiker und der Haltung, welche Chesney in seinen Stücken ausdrückt, herausgearbeitet werden.

1.1. Zum Autor

Luis Chesney Lawrence wird 1944 in Santiago de Chile geboren. Seine Eltern sind englischer Abstammung. Bis zum Abitur lebt er in Chile. Er studiert Kunst an der Universidad Central de Venezuela in Caracas und in Europa. Im Jahre 1975 kehrt Chesney endgültig nach Venezuela, seiner Wahlheimat, zurück. 1984 wurde ihm von der Universität von Southampton der Dokortitel für Philosophie und Literatur verliehen. Danach erhält Chesney eine Professur für Theaterwissenschaft an der Universidad Central de Venezuela⁴ und schreibt Theaterstücke. Literaturkritiker betrachten ihn als einen der wichtigsten Dramatiker des Theaters der 80er Jahre. 1981 tritt er das Erbe Rómulo Gallegos an und übernimmt die von ihm gegründete Theaterwerkstatt.

Das Werk von Luis Chesney Lawrence wurde mit zahlreichen Preisen und Auszeichnungen in den Bereichen Literatur, Theater und Essay prämiert. Vor allem sein dramatisches Werk wurde häufig ausgezeichnet, denn in Venezuela genießt er den Ruf eines anerkannten Dramatikers.⁵ In einem Vorwort zu dem Theaterstück *Niu-York Niu-York* bescheinigt ihm Ugo Ulive die Klarsicht eines Künstlers, den die Situation seines Landes schmerzt und der ein sehr gutes

² Siehe Videoaufzeichnung Nr. 982 vom Vortrag über „*El teatro popular venezolano*“ von 1997 in Germersheim.

³ *El descubrimiento de América y el arte latinoamericano, El teatro del absurdo y el teatro político en América latina, Apuntes para el estudio de teatro popular en Latinoamérica, El teatro popular en América latina, Las tendencias del teatro moderno venezolano, La construcción de imágenes de identidad nacional en el teatro moderno venezolano, Los orígenes del teatro moderno venezolano.* (siehe Bibliographie).

⁴ siehe auch: Pörtl, 1999, S. 45.

⁵ L. Chesney Lawrence, *Esclavo y amo. Los años de Pérez Alfonzo.* Tiposkript, 1996, S. 1.

Fingerspitzengefühl in der Wahl der Form für eine so bedrückende Realität habe. Dies sei ein wesentlicher Grund für seinen Erfolg.⁶

In seiner Eigenschaft als Theaterwissenschaftler ist Chesney sehr eng mit der Geschichte und Entwicklung des venezolanischen Theaters und der Kultur des Landes verbunden. Seine wissenschaftlichen Arbeiten behandeln das venezolanische Theater allgemein und speziell das *teatro popular*. Chesneys tägliches Denken und Handeln ist von seiner Forschungs- und Lehrtätigkeit bestimmt und hat sicherlich auch sein eigenes Schaffen stark geprägt; mehr noch, sein dramatisches Werk weist ebenso große inhaltliche Vielfalt auf wie das *teatro popular* seit Beginn seiner Entwicklung.

Schon als Student engagiert sich Luis Chesney Lawrence für das Theater und wird bei einem Wettbewerb für junge Dramatiker mit dem Esther Bustamante-Preis ausgezeichnet. Seit diesem Ereignis wird er zu den anerkannten einheimischen Autoren gezählt.⁷

Außerdem wirkt Luis Chesney Lawrence bei zahlreichen Zeitschriften über lateinamerikanisches Theater mit wie „Escritos en Arte, Estética y Cultura“, einer universitären Zeitschrift für Forschung, und „Cuadernos de Postgrado“, ebenfalls eine Zeitschrift, die von der Universidad Central de Venezuela herausgegeben wird.

Es gibt kein Werk von Luis Chesney Lawrence, das nicht in irgendeiner Weise preisgekrönt wäre, und doch taucht dieser Autor und Universitätsdozent in keiner Literaturgeschichte Lateinamerikas oder Venezuelas auf, mit Ausnahme der Anthologie *Teatro venezolano contemporáneo*.⁸ In der Einführung von Orlando Rodríguez wird er wegen der Veröffentlichung und der Preisverleihung für *Maribel un amanecer* (1982) und *Niu-York Niu-York* (1990) erwähnt. In dieser Anthologie kommt Chesney auch selbst zu Wort, indem er das Theaterstück *Prueba de fuego* von Ugo Ulive mit einem Vorwort einführt.

1.2. Elemente des teatro popular

Zur Klärung des Begriffs *teatro popular* sollen die Einflüsse auf das lateinamerikanische Theater und die Entwicklung und Tendenzen des *teatro popular* dargestellt werden. Dies ist gleichzeitig eine Erklärung für die Themenvielfalt und Variabilität des dramatischen Werkes von Chesney, der sich selbst in diese Tradition stellt. Die Entwicklung des

⁶ Chesney, *Niu-York Niu-York y La agonía de los dioses. Dos obras de teatro*. Caracas, Tropykos, 1992.

⁷ Moises Pérez Coterrillo (Hrsg), *Escenarios de dos mundos. Inventario Teatral de Iberoamérica*. Bd. 4, Madrid, Técnicas Gráficas Forma, 1989, S. 268.

⁸ Orlando Rodríguez B. (Hrsg), *Teatro venezolano contemporáneo. Antología*. Madrid, Centro de documentación teatral, 1991, S. 927.

teatro popular ist zugleich eine Art Charakterisierung des dramatischen Werkes von Chesney.

1.2.1. Die Konzeptlosigkeit des *teatro popular*

Der Autor Chesney hat keine Theorie für sein dramatisches Schaffen entwickelt. Als Theaterwissenschaftler hat er über das *teatro popular* und das moderne venezolanische Theater in der Retrospektive geschrieben. Er zählt in seinen Aufsätzen markante Punkte der Entwicklung, bedeutende Persönlichkeiten und die wichtigsten Stücke des venezolanischen Theaters auf. Es gibt also auch keine Theorie des *teatro popular* vergleichbar zum Beispiel mit der Theorie des brasilianischen Dramatikers Augusto Boal, der das *teatro del oprimido* in Brasilien entwickelte.⁹ Das bedeutet, daß die Autoren in der Wahl ihrer Themen und der Form der Theaterstücke (Ein-, Zwei-, Dreiakter, Zwei-, Vier-, Acht-Personen-Stück, Boulevardtheater usw.) vollkommen frei sind. Zum besseren Verständnis des Theaters von Chesney sollen Tendenzen und Kriterien für eine Zuordnung zum *teatro popular* zur Sprache kommen.

Gerade die Formen- und Themenvielfalt des *teatro popular* erschwert die Aufstellung einer Theorie und dadurch auch die Durchführung der Analyse. Das Neue am *teatro popular* ist der konsequente Bezug der Theaterstücke auf das Volk:

Por todo esto es posible que no haya, y tal vez, no pueda y no deba haber una teoría rigurosa que en forma única enmarque y delimite sus expresiones. Más bien debiera hablarse de un **conjunto de experiencias**, ricas en el contenido escénico, neta práctica teatral, pero aún en progreso, que se va realizando y agregando en torno a un concepto general - **el pueblo** -, estableciéndose entre ellas las necesarias conexiones que permiten aproximar sus formas y determinaciones. De ahí que hablar en términos de una dimensión del teatro popular pueda ser más consistente frente a su **realidad**, pero más difícil de conceptualizar.¹⁰

Das heißt, der grundsätzliche Maßstab für das *teatro popular* ist das Volk beziehungsweise die Realität des Volkes. Der Mangel eines Konzeptes für Form und Inhalt erlaubt dem Autor, seine eigene Meinung und seine Sicht von der Situation des Volkes zu äußern und

⁹ siehe: Margarete Mann, *Studien zum lateinamerikanischen Gegenwartstheater*. Diplomarbeit, Germersheim, WS 1981/82.

¹⁰ Chesney, *Apuntes para el estudio del teatro popular en Latinoamérica*. Cuadernos de investigación teatral. Caracas, CELCIT, 1994, S. 8.

diese auch frei zu gestalten. Auf diese Weise entwickelt sich aus der Diskussion über ein Konzept des Theaters eher eine Diskussion über politische Anschauungen. Es gilt zu zeigen, ob auch Chesney politische Meinung in seinen Werken ausdrückt. Eine engere inhaltliche Rahmenfassung läßt sich anhand der Entwicklung und Einflüsse, die das *teatro popular* geprägt haben, darstellen.

1.2.1.1. *El sainete*

Die Figuren des *teatro criollo* haben sich aus der *comédia barroca* entwickelt. Eine Identifizierung des Venezolaners mit dem Kulturimport aus Spanien, der *Dama* (rica, culta, alta, blanca, pura, delgada) und des *Caballero* (alto, hermoso, culto, valiente), war aufgrund der großen kulturellen Unterschiede kaum möglich, so daß er mit dem *Cómico* (pícaro, pequeño, se cree hermoso e inteligente) vorliebnahm. Daraus entstanden Figuren wie die *Viuda criolla*, *Vecina*, *Vieja*, *Señorita* oder *el Cura*, *el Galán*, *el Tercio*, *el Patiquín*, *el Político*, *el Militar* usw., die aus der venezolanischen Realität entnommen und aus der Verschmelzung von *Dama* und *Cómico* respektive *Caballero* und *Cómico* entstanden waren. Ein weiterer Aspekt der *comédia barroca* wurde übernommen: „...la sátira o parodia con el que constantemente se alude a personajes y situaciones de la vida real de importancia nacional“.¹¹ In diesem Zusammenhang wurde auch die Realität des Volkes und die Neigung der Venezolaner zu Humor und Witz ins Theater aufgenommen, die gleichzeitig das Genre bestimmten: „con esa potencialidad humorística que siempre muestra el país“.¹²

Doch war dieses *teatro criollo* keineswegs kritisch oder gar revolutionär - dies hätte sich in Zeiten härtester Diktatur nachteilig für das Theater ausgewirkt. Es erhielt vielmehr den Vorwurf, angepaßt und wenig risikofreudig zu sein und dem Volk die Moral einer Bourgeoisie aufdrängen zu wollen. Der venezolanische Dramatiker César Rengifo bezeichnete es sogar als „chabacano y vulgar“.¹³ Stets war diese Art von Theater nationales Theater, das von einer breiten Bevölkerungsschicht aufgesucht wurde.

1.2.1.2. Das Boulevardtheater

Chesney hat einige Stücke mit Elementen des Boulevardtheaters versehen, das dem *sainete* sehr nah ist. Ursprünglich stammt das Boulevardtheater aus Frankreich. Eine Definition liefert das *Sachwörterbuch für Literatur* von Gero von Wilpert:

¹¹ Chesney, „Las Tendencias del teatro moderno venezolano“. Tiposkript, 1996, S. 3.

¹² Chesney, „Las Tendencias del teatro moderno venezolano“. 1996, S. 3.

¹³ zitiert nach: Chesney, „Los orígenes del teatro moderno venezolano“. Tiposkript, 1999, S. 94.

...allg. bühnensicheres Unterhaltungslustspiel ohne bes. Bemühung um gehaltliche Tiefe oder avantgardist. Formenexperimente, meist handwerkli. saubere, im Zeitgeschmack (Mode, Interieurs) verpackte, harmlos-reizvolle Erfolgsstücke (bes. Intrigen, Affairen, Ehebruchskomödien) des Gebrauchstheaters aus Geldbürgertum und Halbwelt der Zeit mit geistreich-brillantem Dialog, chargierender Psychologie und dankbaren Rollen“.¹⁴

Einige Vertreter des Boulevardstücks tendieren auch zu hintergründiger, echter Dichtung. Chesney folgt mit seinem Bühnenschaffen jedoch nur tendenziell dieser Definition vom Boulevardtheater.

1.2.1.3. *teatro político*

Eine Politisierung des Theaters wurde in Auseinandersetzung mit der Diktatur von Pérez Jiménez (1952-1958) angestoßen. Auf der Suche nach neuen gesellschaftlichen Formen war es erforderlich, die Menschen aufzuwecken, Bewußtsein zu schärfen, aufzuklären, Unrecht aufzudecken, Zweifel am System zu schüren oder Revolutionen vorzubereiten. Das heißt, die Anschauungen und Meinungen der Zuschauer konkret zu beeinflussen und zu ändern.

In dieser Phase übte Brechts Episches Theater einen bedeutenden Einfluß auf das *teatro político* und damit auch auf das *teatro popular* aus. Sein Beitrag sind die Bedeutung der Rolle des Zuschauers und die Sicht vom Menschen, die im Stück zum Ausdruck kommt. Im *teatro político* geht es darum, den Zuschauer zu beeinflussen, was nicht die unreflektierte Übernahme der Autorenmeinung, sondern die eigenständige Meinungsbildung und Anregung des Zuschauers meint: „...que ha sido el intento más existoso para hacer participar el espectador, influyendo en él sin privarle de su razonamiento“.¹⁵

Das erfordert einen Zuschauer, der die Welt mit offenen Augen ansieht, der fähig ist, eigene Schlüsse zu ziehen und sich als ein lernendes Wesen versteht. Dazu fordert Brecht ein Theater, das für die Massen verständlich ist, das heißt, das deren Ausdrucksformen aufnimmt und nützt. In dieser Tradition steht auch das *teatro popular*.

Die Spannbreite der Wirkungsintensität des Theaters auf die Menschen ist groß: Von revolutionär - „...como un arma de combate que ayude a

¹⁴ Gero von Wilpert (Hrsg), *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart, Kröner, 1989, S. 111: „Boulevardstück“.

¹⁵ Chesney, *Apuntes para el estudio de teatro popular en Latinoamérica*. 1994, S. 13.

la revolución“¹⁶ - über subversiv bis hin zur schrittweisen Beeinflussung des Bewußtseins der Zuschauer über Jahre oder Jahrzehnte hinweg: „debe transformar al hombre, transformar la historia (...) el público va al teatro a entretenerse, no busca concientización, educación, transformación. Todo eso lo recibe sin buscarlo, sin darse cuenta“.¹⁷

1.2.1.4. *teatro social*

Eine Erneuerung des *teatro popular* brachte César Rengifo mit dem *teatro social*, das nicht die Werte einer elitären Minderheit, sondern das Hinterfragen der Realität und den Ausdruck der „valores populares“ beinhaltete. Rengifos dramatisches Werk war vor allem durch das Hinterfragen der Realität der Gesellschaft gekennzeichnet. Thema seines Theaters waren die „implicación social y su denuncia o enjuiciamiento de los desequilibrios de su sociedad - im- o explícitamente“.¹⁸ Rengifo begründete damit die enge Verbundenheit des venezolanischen Theaters mit geschichtlichen, politischen und kulturellen Fakten seiner Zeit.

Ein weiterer wichtiger Kronzeuge ist Sartre: Mit seiner Sicht von den Bedingungen des menschlichen Lebens begründete er das Konzept des Engagements - el compromiso - der Verpflichtung oder besser der Verantwortung, die jeder Schriftsteller habe. Sartre sah den Menschen bestimmt von den Umständen, in die er hineingeboren wird und in denen er lebt, und gleichzeitig als ein freies, einzigartiges Wesen. Ein Schriftsteller sollte diese Bedingungen des menschlichen Lebens stets vor Augen haben. Dies legt die praktische Seite der Literatur offen, die als Vermittler zwischen der Welt, den Umständen und der Fähigkeit des Menschen, diese Umstände zu verändern, fungiert. Dies bedeutet wiederum Bewußtsein schaffen, den guten Willen des Menschen in den konkreten Entschluß umwandeln, die Welt verändern, also Meinungen beeinflussen und verändern, und Unrecht aufdecken:

...el escritor debía tener un reflexivo compromiso y abrazar la totalidad de la condición humana. Por eso, a cada instante, debía poner en claro su posición, adoptar principios socialistas, llamar atención sobre los oprimidos y transformar la buena voluntad del lector en

¹⁶ zit. in Chesney, *Apuntes para el estudio de teatro popular en Latinoamérica*. 1994, S. 14.

¹⁷ César Rengifo zit. in Chesney, *Apuntes para el estudio de teatro popular en Latinoamérica*. 1994, S. 14.

¹⁸ Chesney, „Las Tendencias del teatro moderno venezolano“. 1996, S. 8.

una determinación concreta para cambiar al mundo por medios específicos¹⁹.

So sollte jeder Schriftsteller in die besondere historische Situation seines Landes hinein schreiben - diese Forderung wurde konzeptuell ins „Modell“ des *teatro popular* aufgenommen.²⁰

Durch die Aufnahme dieser Gedanken wurde lediglich versucht, dramatische Struktur und Technik der Theaterstücke mit einem historischen Zeitpunkt zu verbinden. Anders gesagt: Alle literarischen Werke sind gesellschaftliche Produkte; deshalb können sie nicht als Einheit für sich, sondern nur im Zusammenhang mit der historischen Realität verstanden werden. Nach dem „wie“ und „wozu“ im lateinamerikanischen Kontext zu fragen, bedeutet also die direkte Wertschätzung eines Werkes als Kunst.

1.2.1.5. *El contexto*

Hauptsächlich verantwortlich für die Herausbildung des *teatro popular* war die sich verändernde politische Situation im Venezuela von 1959: Durch den Wegfall der Diktatur konnte seitdem Meinung frei und öffentlich geäußert werden. Doch auch die mißlichen sozialen und politischen Umstände in Lateinamerika bestimmten die Entstehung des realistischen Theaters. Überlegungen zu neuen Gesellschaftsformen waren notwendig geworden. In der sich verändernden politischen Situation mußte gesellschaftliches Bewußtsein geweckt werden. Es mußte gelernt werden, politische Rechte einzufordern, kurz, das Nachdenken über die Gesellschaft war bei den Intellektuellen notwendig geworden. Dies fand sicherlich zum Teil schon in der Gesellschaft sein Echo. Gesellschaftliche Ungerechtigkeiten und Repressionen zwangen die Schriftsteller geradezu dazu, diese Probleme auch auf die Bühne zu bringen. Damit hatte die Literatur die Funktion als Sprachrohr der Unterdrückten übernommen. Des weiteren hatte das Revolutionsgeschehen in Kuba (1958/1959) großen Einfluß auf die Entwicklung neuer Ausdrucksformen in der Literatur.

Den Wendepunkt hin zum modernen Theater stellt das Stück *Cain adolescente* (1955) von Román Chalbaud dar. Die politische Situation der abgeschafften Diktatur begünstigte die Entwicklung zu einem

¹⁹ Chesney, *El teatro del absurdo y el teatro político en América latina*. Cuadernos der posgrado Nr. 9, Caracas, Universidad de Venezuela, 1994, S. 88.

politischen, engagierten Theater und bereitete auf diese Weise die demokratische Ära des Theaters der 60er Jahre vor.²¹

Das Jahr 1959, das „magische Jahr“, leitete eine neue Epoche ein: in der Politik mit dem Sturz der Diktatur und dem Beginn der Demokratie, in der Wirtschaft mit dem Erdöl als wirtschaftliche Macht im Staat, in der Gesellschaft mit der Bildung neuer sozialer Schichten aufgrund der Entdeckung des Erdöls und im Theater mit dem ersten nationalen Festival des Theaters.²²

1.2.1.6. Zusammenfassung

Über das Theater Lateinamerikas und damit auch zusammenfassend über das Theater Venezuelas lässt sich Folgendes sagen:

Der vorherrschende Stil des *teatro popular* ist der Realismus, gekennzeichnet von den Aktivitäten des Volkes verbunden mit seiner Geschichte beziehungsweise der Einbindung des Individuums in einen sozialen und historischen Kontext. Es enthält meistens eine revolutionäre Botschaft. Das Theater war autochthon geworden, da die Botschaft nur auf den amerikanischen Kontinent anwendbar ist. Was zu sagen ist, wird direkt, ohne Maskierung, gesagt, damit das Publikum leicht zu erreichen ist und die entsprechende didaktische Wirkung erzielt wird.

Beim *teatro popular* wird Kunst mit sozialer Praxis verbunden - der Autor trägt gesellschaftliche Verantwortung, ist der Gesellschaft verpflichtet. Die Schauspieler stehen deshalb nicht nur beruflich auf der Bühne, sondern auch als Mitbetroffene, als Bürger. Theater hat die Aufgabe, die Beachtung der Menschenrechte zu fördern, Ungerechtigkeiten aufzudecken und auf soziale Gerechtigkeit zu drängen. Zu dieser Stellungnahme gehört auch die Vertretung einer bestimmten politischen beziehungsweise ideologischen Position. In der Praxis hat nur die Linke das politische Theater als Konzept gebraucht, deren Vertreter also auch dem sozialistischen Gedankengut verpflichtet sind. Damit ist die Kunst nicht mehr eigenständig, sondern zu einer bestimmten Anschauung gehörig.

Das bringt automatisch die Darstellung des Menschen und der Gesellschaft mit sich. Diese zeigt jedoch nur die Perspektive des Autors. Auf diese Weise stellt die Erzählung beziehungsweise das Stück die Basis zur Diskussion sozialpolitischer Probleme dar.

Geht das Volk ins Theater, so lernt es sich selbst dabei kennen. Das Theater ist zum Spiegel der Gesellschaft geworden. Nicht Empathie

²¹ Chesney, „Las Tendencias del teatro moderno venezolano“. 1996, S. 19 ff.

²² Chesney, „Los orígenes del teatro moderno venezolano“. 1999, S. 104 f.

oder Gefühle sind vom Zuschauer gefordert, sondern das Sammeln von Wissen und Kenntnis und das entsprechende Handeln. Das bedeutet, daß mit dem Aufdecken gesellschaftlicher Mechanismen direkt und bewußt Einfluß auf den Zuschauer ausgeübt wird, um sein Handeln und damit die Realität zu verändern.

Germersheim, 1999/2012.

II. UNA HISTORIA DE LAS TIERRAS DEL CANTÓN DE RÍO NEGRO Y EL GOBERNADOR FUNES (1979)²³

Das Theaterstück *Una historia de las tierras del cantón de Río Negro y el Gobernador Funes* ist das erste Stück von Chesney (1979). Da es die für die venezolanische Gesellschaft grundlegenden Phänomene wie Korruption, Unterdrückung und Ausbeutung aufnimmt, kann es als Grundlage für das Verständnis aller weiteren Stücke Chesneys dienen.

In diesem Werk in drei Akten mit Epilog wird eine bedeutende Phase venezolanischer Geschichte aus dem 20. Jahrhundert aufgearbeitet und in Beziehung zu der 1979 in Venezuela herrschenden Situation gesetzt. Ereignisse und Persönlichkeiten sind historisch und werden im Theaterstück diskutiert. Diese erscheinen allerdings auch wie Theater: "...por qué no nos vamos al mismo teatro de los hechos?".²⁴

2.1. Allgemeine Entwicklungstendenzen

Den geschichtlichen Hintergrund des Stücks bildet der Anfang des 20. Jahrhunderts. Ein geschichtlicher Höhepunkt ist der 8. Mai 1913, als der Aufstand der Kautschuk-Händler gegen den Gouverneur stattfindet. Zu den längst fälligen Aufständen der unteren Volksschichten gesellten sich zunehmend die Auseinandersetzungen um die Macht zwischen den Kapitalismus-Gläubigen. Das neue Jahrhundert setzte mit der Vorherrschaft andiner „caudillos“ ein, deren zweiter - Juan Vicente Gómez - während seiner langen Diktatur (1908-1935) Aufstände und Auseinandersetzungen zu neutralisieren verstand. Die koloniale grundbesitzende Oligarchie, mindestens seit dem 17. Jahrhundert an der Macht, sah sich gezwungen, diese an Gómez abzutreten; in einem verzweifelten Versuch, die alte Ordnung wiederherzustellen, wurde sie schließlich ganz von den Schaltstellen der Macht verdrängt.

Während der fast 30jährigen Diktatur von Gómez wurden dessen Familie und Anhänger zu den neuen Großgrundbesitzern Venezuelas. Die Regierung entwickelte sich aufgrund des Erdöls zu einer gewaltigen wirtschaftlichen Macht. Gleichzeitig bildete sich in Venezuela eine peripher-kapitalistische Gesellschaft heraus, die von der Regierung und damit von der Diktatur abhängig war. Die Folge waren

²³ Die Zahlenangaben in Klammern im Text entsprechen den Seitenzahlen des jeweiligen Theaterstücks, in der in der Bibliographie aufgeführten Ausgabe.

²⁴ Chesney, *Teatro dos obras. Maribel un amanecer y Una historia de las tierras del cantón de Río Negro y el Gobernador Funes*. Caracas, Tropykos, 1994, S.46.

Veränderungen im sozialen Bereich: Die Interessenvertreter der multinationalen Konzerne wurden zunehmend einflußreicher.²⁵

Gómez führte eine der grausamsten Diktaturen in der Geschichte Lateinamerikas durch. Er schädigte die Mehrheit der Bevölkerung zugunsten einer äußerst beschränkten Minderheit; jede Provinz der Republik wurde zu einem Satelliten des „Benemérito“, der sie durch seine Mörder und Diebe kontrollierte. Er monopolisierte die verschiedenen landwirtschaftlichen sowie sämtliche Industriebereiche. Seine Gefolgsleute kontrollierten die Lotterie, das Kino, die Verteilung von Medikamenten, Autos und Möbeln. In einigen Fällen übertrafen ihn sogar seine Anhänger an Grausamkeit, wie Tomás Funes, der im Amazonas-Gebiet ein staatliches Sklavereisystem organisierte, um ein Kautschuk-Monopol ausbeuten zu können.

Um weiterhin an der Macht bleiben zu können, ließ Gómez im Laufe von 27 Jahren sieben Verfassungsreformen durchführen. Außerdem strukturierte er das Heer um und machte es zum entscheidenden Faktor seiner Machtausübung. Er ließ sich ständig über die rüstungstechnischen Neuheiten - von Maschinengewehren bis hin zu Kampfflugzeugen - informieren.

Ebenso effizient wie das Heer konnte Gómez auch den Telegraphen einsetzen. Mit dessen Hilfe wurde er sofort über jeden Vorfall in der gesamten Republik informiert. Von über 100 Telegraphenstationen erhielt er täglich zwei Telegramme, auf denen zumindest die Initialen „nn“ (ninguna novedad) oder „DF“ (Dios y Federación) standen. Um Verrat und Spionagetätigkeit auf die Spur zu kommen, unterhielt er ein dichtes Netz von Informanten in der Republik und im Ausland.²⁶

Universitätsangehörige, Intellektuelle, junge Kadetten und alte Revolutionäre ließen sich von anderen Revolutionen anstecken und übten den Aufstand. Von größerer Reichweite waren die Aufstände der „llaneros“, die Emilio Arévalo Cedeño zu ihrem Anführer wählten. Die ersten Revolten hatten schon 1914 und 1915 stattgefunden; damals hatten „llaneros“ vier Monate die Savannen durchstreift, ohne allerdings im restlichen Land auf Widerhall zu stoßen. So überfielen sie Ende 1920 allein die Festung San Fernando de Atabapo, setzten Gouverneur Tomás Funes gefangen, verurteilten ihn wegen 480 nachgewiesener Morde und richteten ihn hin.²⁷

Gómez hielt sehr viele Personen für Feinde seiner Ordnung; darunter fielen sowohl diejenigen, die er als politische Gegner betrachtete, als auch Kriminelle oder Diebe. Um sein Programm von „Frieden, Union

²⁵ Miquel Izard, „Venezuela“. in: Bernecker / Tobler, *Handbuch der Geschichte Lateinamerikas. Lateinamerika im 20. Jahrhundert*. Bd. 3, Stuttgart, Klett-Cotta, 1996, S. 659 f.

²⁶ Izard in: Bernecker / Tobler, 1996, S. 664 f.

²⁷ Izard in: Bernecker / Tobler 1996, S. 665 f.

und Arbeit“ durchzusetzen, verbot er jede Art von sozialen, kulturellen oder gewerkschaftlichen Organisationen; er verfolgte jeden, der ihn in seinen Plänen störte. Einige wenige - die „Glücklicheren“ - wurden sofort ermordet; die meisten starben in Gefängnissen, Zuchthäusern oder Zwangsarbeitslagern einen qualvollen, langsamen Tod; häufig wurden sie mit unheilbar (an Lepra, Malaria oder Sumpffieber leidenden) Kranken zusammengeschlossen, damit sie sich ansteckten.

Dieser Terror führte zu Unterwürfigkeit und Lobhudelei in einem Ausmaß, daß nur das Exil die Möglichkeit bot, sich diesem brutalisierenden System zu entziehen. Schließlich machte Gómez das Land zu einer Art Privatfarm, die er ganz nach Gutdünken leitete und in der die moralische Korruption unvorstellbare Ausmaße annahm. Selbst vor seinen eigenen Kindern machte Gómez nicht Halt: Auch sie mußten zwecks Erfüllung ihrer Wünsche als Bittsteller bei ihm vorsprechen.²⁸

Unter den Intellektuellen des Landes herrschte die Meinung, daß die Entwicklung einer liberal-kapitalistischen Gesellschaft von den Bürgerkriegen verhindert wurde, welche die den Fortschritt und die Zivilisation ablehnenden aufrührerischen Massen verursacht hätten. Auf diese Weise entwickelte sich die rassistische Meinung, daß von der aus Afrika stammenden und der autochthonen Bevölkerung nichts zu erwarten sei, und daß die Bevölkerung unbedingt „weiß“ gemacht werden müsse. Damit war gemeint, zu Tausenden Europäer anzusiedeln, da man sich wegen der Schwarzen und Indianer am Rande des Urwaldes befände. Das venezolanische Volk sei von Natur aus träge und unfähig zu einer beharrlichen Anstrengung, wie sie vom Bürgergeist gefordert werde.²⁹ Daraus ist zu schließen, daß das venezolanische Volk aufgrund seiner Untauglichkeit ausgerottet werden muß.

Seit 1961 gibt es das parlamentarische Venezuela. Im Dezember 1973 wurde Carlos Andrés Pérez zu seinem Präsidenten gewählt. Die Wirtschaftskonjunktur war sehr günstig, die Erdölförderung wurde nationalisiert und die daraus resultierende Dollarschwemme ermöglichte die Durchführung der Erwachsenenbildung, Industrialisierungsmaßnahmen und die Errichtung gewagter öffentlicher Bauten. Die 200 neu entstehenden Staatsbetriebe bildeten einen der größten öffentlichen Sektoren heraus. Mit einher gingen jedoch Korruption und Verschwendung. Hinzu kam die Erdölkrise von 1973, die eine noch größere Abhängigkeit der venezolanischen Bevölkerung von den USA bewirkte.

Im Dezember 1978 gewann Luis Herrera Campins die Präsidentschaftswahlen. Er versprach die Übelstände des vorhergehenden Jahrfünfts zu beseitigen: Korruption, Spekulation, Rezession, Verschuldung und Ungleichgewicht in der Handelsbilanz.

²⁸ Izard in: Bernecker / Tobler, 1996, S. 670.

²⁹ Izard in: Bernecker / Tobler, 1996, S. 672.

Die Folge seiner Maßnahmen, die wie eine Schocktherapie wirkten, war der Bankrott zahlreicher Unternehmen, die Arbeitslosigkeit (20%) und die Senkung der Löhne.³⁰

In die Situation des Regierungswechsels hinein schreibt Chesney das genannte Theaterstück über Revolution, Umsturz, Korruption, falschen Versprechungen und Ausbeutung und macht daran deutlich, daß er nicht nur über Geschichte schreibt, sondern sehr wohl die Gegenwart im Blick hat, indem er das Präsens verwendet.

2.2. Inhalt

Una historia de las tierras del cantón de Río Negro y el Gobernador Funes könnte man sowohl mit „Theater übers Theater“ als auch mit „Theater im Theater“ überschreiben. Im Stück wird der fiktive Besuch des nationalen Fernsehsenders im Theater beschrieben, der eine Reportage über ein Theater machen möchte, und die neue Art, Theater zu machen, nämlich die *creación colectiva*.

Zentrale Themen sind die Rolle der USA in der Geschichte Venezuelas, die Vergangenheit Venezuelas, die Ausbeutung und Unterdrückung der Indios auf den Kautschuk-Plantagen und durch die Missionare sowie das Problem der ländlichen „caudillos“ wie zum Beispiel der Oberst Funes. Ein weiteres Phänomen ist die *creación colectiva*, eine moderne Form der Zusammenarbeit im Theater, die auch außerhalb des Theaters stattfinden sollte.

Chesney selbst betrachtet das Stück als Vision einer Zeit, in der Venezuela seine Grenzkonflikte nicht gelöst hat: „una reflexión sobre la cruel perspectiva que espera a la nación venezolana, si no soluciona pacíficamente sus diferendos limítrofes con Colombia y Guyana“.³¹ Eine solche Interpretation des Stücks ist für einen Europäer kaum nachvollziehbar, da dieser die feinen Anspielungen im Stück kaum erkennt.

2.2.1. Die geographische Situierung des Stücks

Das Stück *Una historia de las tierras del cantón de Río Negro y el Gobernador Funes* spielt im venezolanischen Amazonas-Gebiet. Eine kleine Region am Rande dieses Gebietes, bevölkert mit nur wenigen Indianer-Stämmen, ist Puerto Ayacucho mit 28 200 Einwohnern. Sie liegt an der Stelle des Orinoco-Flusses, bis zu der dieser Fluß schiffbar ist, und die Zentrum der Schifffahrt und Knotenpunkt für Handel und Verwaltung ist. Sie erstreckt sich weiter über die kleinen Regionen von San Fernando de Atabapo und San Carlos del Río Negro-Maroa im Grenzgebiet zu Kolumbien.³² Die Region liegt also weit entfernt von

³⁰ Izard in: Bernecker / Tobler, 1996, S. 687.

³¹ Pörtl, 1999, S. 49.

³² Pedro Cunill Grau, *Venezuela II. El espejismo*. Madrid, Ediciones Anaya, 1988, S. 123.

der Hauptstadt Caracas und dem Einfluß eines Präsidenten; sie ist ein idealer Ort für kleine Diktatoren.

2.2.2. *La vorágine* von Eustacio Rivera

Der Schriftsteller erwähnt im Stück den Roman *La vorágine* von Eustacio Rivera (68), den er in Vorbereitung der Verfassung des Theaterstückes gelesen hat. Aus diesem Roman zieht er die Sichtweise Riveras, daß Funes in der Eigenschaft als ausbeutender „caudillo“ Systemcharakter habe: „Bueno, el escribe, dos puntos, comillas, Al [sic] decir Funes, no he nombrado a ninguna persona en particular. Funes es un sistema, es un estado de alarma, es la sed del oro y la envidia. muchos [sic] son Funes, aunque sólo uno lleve su nombre...Y a mayor abundamiento yo agregaría“ (68).

Außerdem spielt der Roman auch im Grenzgebiet zwischen Venezuela und Kolumbien. José Eustacio Rivera durchstreifte als Mitglied einer Regierungskommission das Urwald-Grenzgebiet zwischen Kolumbien und Venezuela. Er kritisierte öffentlich die Vernachlässigung nationaler Interessen im Kautschuk-Gebiet Vaupes sowie die Korruption bei der Vergabe von Konzessionen an internationale Gesellschaften.

In seinem autobiographischen Roman *La vorágine* (1924), einem der berühmtesten seiner Zeit in Lateinamerika, wollte Rivera auf die unmenschlichen Lebensbedingungen und die verschiedenen Formen von Ausbeutung und Gesetzlosigkeit in den Gebieten des Orinoco und Amazonas aufmerksam machen. Der Roman ist eine atemberaubende Dokumentation vom Elend der Kautschuk-Sammler in der Hölle des Urwaldes, wo sie den Gefahren einer „sadistischen und jungfräulichen“ Natur (im Epilog des Romans: „Sie wurden vom Urwald verschlungen“) ebenso ausgeliefert sind, wie kriminellen Händlern und Agenten.³³ Das Theaterstück *Una historia de las tierras del cantón de Río Negro y el Gobernador Funes* kann in Parallelität zu diesem Roman als Kritik an der Ausbeutung und Vernachlässigung der Indios und der ländlichen Region abseits der Hauptstadt Caracas angesehen werden.

2.2.3. 1. - 3. Akt

Im ersten Akt finden die letzten Vorbereitungen vor einer Fernsehaufnahme und das Treiben im Theater vor einer Aufführung statt. Sowohl der Schriftsteller als auch der Produzent, der Regisseur, ein Schauspieler und die Bühnenarbeiter sind anwesend. Sie werden zunächst vom Moderator interviewt, denn das Stück soll live im Fernsehen übertragen werden. Danach führt der Autor in die Geschichte des Stückes ein, indem er den zeitlichen und örtlichen Rahmen des

³³ Dieter Reichardt (Hrsg), *Autorenlexikon Lateinamerikas*. Frankfurt/M, Suhrkamp, 1992, S. 409 f.

Stücks nennt. Agierende sind Indios, ein Gouverneur und seine Untergebenen, Oberst Funes mit seinen Anhängern und ein Missionar. Danach sollte eine Theaterszene für die Aufnahme vorgestellt werden. Die Bühnenarbeiter nutzen diese Öffentlichkeit und streiken: Ohne Rücksicht auf die laufende Kamera zeigen sie ihre Unzufriedenheit über die Abmachungen, die nicht im Vertrag stünden, an die sie sich zwar selbst gehalten hätten, nicht aber die Vorgesetzten. Sie können besänftigt werden und wirken wieder mit.

Dann werden vier ausgewählte Szenen im Haus des Gouverneurs vorgestellt: Sie zeigen den Gouverneur und seine Beziehungen zu seiner Umgebung, wie zum Beispiel seine Einstellung zu seinem „Beruf“, den er im Namen des Staates für private Zwecke nutzt, um die Kontrolle über die Wirtschaft ausüben zu können. In der zweiten Szene stellt er sich den Indios als ein fürsorglicher Mann vor, der sich für Frieden und Gerechtigkeit einsetzt. Doch als die Indios ihn beim Wort nehmen und auf ihre Nöte zu sprechen kommen, ist er reichlich überrascht, wehrt sie ab.

Der dritte Szenenausschnitt zeigt ihn im Gespräch mit Mr. Bobalius, einem einflussreichen Händler mit sehr guten Beziehungen zur Regierung. Der vierte Szenenausschnitt endet tödlich für den Gouverneur: Ein Großgrundbesitzer, Tomás Funes, ein kaltblütiger Guerillero an der Spitze der Aufstände, nutzt die Gunst der Stunde und erschießt den Gouverneur zum einen aus Rache für zu hohe Steuern und einschränkende Vorschriften (z.B. die Versteuerung der Arbeitskräfte in den Kautschuk-Plantagen), aber zum anderen vor allem um selbst Gouverneur zu werden. Zwischen den Szenen erklärt der fiktive Autor immer wieder die zeitlichen, geschichtlichen und politischen Hintergründe unter Einmischung der Bühnenarbeiter.

Im zweiten Akt streiten der Moderator, inzwischen mit Interesse für das Stück, und der Autor um die Historizität der Ereignisse im Stück. Der Inhalt des Stücks erscheint dem Moderator sehr real, doch der Autor verrät die Authentizität des Stückes nicht, sondern gibt Eustacio Rivera und dessen Werk *La vorágine* als Quelle an, worin Tomás Funes als System bezeichnet wird. Die Ereignisse sind zwar Tatsachen, aber der Autor gibt andere Hintergründe als das Geschichtsbuch an.

Im weiteren Verlauf des zweiten Aktes werden die Indios und ihre Einstellung zu den Gouverneuren, zu ihrer Situation als Sklaven und zu den Missionaren dargestellt. Sie verspüren so etwas wie Mitleid mit den Gouverneuren, die einfach den falschen Beruf ergriffen hätten, den des Ausbeuters, aber im Grunde ganz nette Menschen wären.

Im dritten Akt flammt noch einmal der Streit innerhalb des Theaterensembles auf. Die Schauspieler hatten während des Vortrags das Stück einfach abgeändert. In der neuen Version wehren sich die Indios gegen die Ungerechtigkeiten und versinken, entgegen der Meinung der Machthaber, nicht im Alkohol, sondern bereiten einen Aufstand vor und nehmen an der Revolution teil.

Die nächste Szene schildert einen Oberst Funes, dessen Macht- und Geldgier ihn blind machen für das tatsächliche Geschehen, nämlich Aufstand und totales Chaos. Seine mangelnde Sensibilität verleitet ihn dazu, von einem zukünftigen Leben mit wirtschaftlichem Aufschwung und Ruhm zu träumen. Ein Brief an den Präsidenten in Caracas verrät seine wahre Gesinnung, nämlich daß er nur zu seinem eigenen Vorteil handelt. Als die Lage von Funes schließlich aussichtslos erscheint, gebraucht er sogar Wörter wie „conferenciar“ oder „parlamentar“ - ein geradezu demokratischer Wortschatz, den er nur unter diesen lebensbedrohlichen Bedingungen anwendet. Doch die Indios kennen keine Gnade mehr nach all den gewalttätigen Ausschreitungen von Funes gegen sie: Nach einem sehr kurzen Kriegsgericht durch die Revolutionsregierung wird Funes hingerichtet, während Margarita, eine Indianerin, die unter der Herrschaft zu leiden hatte, abschließend die Fabel vom Tiger und der Schildkröte erzählt.

2.2.4. Epilog

Im Epilog melden sich der Moderator, ein Historiker, ein Anthropologe und ein Eingeborener zu Wort. Der Moderator schließt seine Reportage mit anerkennenden Worten ab. Als er jedoch ins Plaudern gerät, wird sein Beitrag einfach abgeschnitten.

Dem Historiker war bei seinen Forschungen aufgegangen, daß Juan Vicente Gómez dieses Gebiet nach dem Machtantritt von Funes aus seinem Gedächtnis gestrichen hatte. Ihn und alle diejenigen, die von der Misere dieser Region gewußt und tatenlos zugesehen hatten, macht der Historiker verantwortlich für den Untergang der Eingeborenen und deren Kultur. Für ihn ist Funes das Ende einer langen Reihe von Gewalt und Machtmißbrauch in Venezuela.

Der Anthropologe klagt die jahrhundertelange Unterdrückung der Eingeborenen in allen Lebensbereichen an, vor allem die Unterdrückung im religiösen Bereich durch die Missionare. Er fordert die Ausweisung der Missionare, da diese dem Volk ein kollektives Schuldgefühl an der eigenen Misere eingeredet hätten.

Der Indio beklagt die Interesselosigkeit der Menschen an den Mißständen und fordert nichts als Solidarität. Das vorgestellte Stück beeindruckt die Theaterleute selbst und das Fernseheteam so sehr, daß sie nach dem Ende wie versteinert stehen bleiben.

2.3. Zentrale Figuren innerhalb des geplanten Theaterstücks

Zentrale Figuren im Stück, das dem Fernseheteam vorgestellt werden soll, sind der Gouverneur, Oberst Funes, Mr. Bobalius, die Indígenas und die Missionare - Personen, welche die Geschichte des Cantóns de Río Negro auf verschiedene Art und Weise mitgeprägt und -bestimmt haben.

2.3.1. Der Präsident

Der Präsident des Landes taucht als Person im Stück selbst nicht auf, steht damit außer Reichweite der einfachen Leute, wird aber als Bezugsperson verschiedener Figuren (Mr. Bobalius, Gouverneur) erwähnt. Mr. Bobalius bezeichnet ihn als guten Freund, in dessen Vollmacht zu handeln er vorgibt. Der Gouverneur glaubt, der einzige Herr in der Region zu sein, da der Präsident ja weit weg in der Hauptstadt Caracas ist. Damit wird der Präsident zum Städter abgestempelt, der keine Ahnung vom Leben im Busch hat und dem der Gouverneur regelmäßig Briefe senden muß. Folglich herrschen im Cantón nicht Recht und Gesetz der Präsidenten, sondern die der Gouverneure und der Vertreter von Handel und Wirtschaft, und zwar allein auf Kosten der Indianer. Dies ist ein Problem nicht nur am Anfang des 20. Jahrhunderts, sondern auch noch 1979, da sich das ganze Interesse auf die Hauptstadt Caracas und das Erdöl als Wirtschaftsfaktor richtet.

2.3.2. Mr. Bobalius

Mr. Bobalius hat als Vertreter des „mächtigen Unbekannten“ großen Einfluß im Cantón. Der Regisseur beschreibt ihn als Vertreter der Wirtschaft und des nationalen und internationalen Handels (nämlich mit London). Der Handel mit Kautschuk brachte dem Land Reichtum, war die einzige Geldquelle zunächst, und als der Preis für Kautschuk fiel (1913 Preissturz auf ein Viertel des ursprünglichen Preises), ging es den Indios sehr schlecht. Es zeigt sich, wer die wahren Herren im Lande sind: Die Wirtschaft und das Geld. Mr. Bobalius, als deren Vertreter, besitzt die eigentliche Macht und hat den Präsidenten in seiner Hand. Er nennt ihn ziemlich verächtlich: „...el distinguido general, vuestro gran presidente...“ (57), womit er gleichzeitig auf die allgemein verbreitete Sitte des Lobhudelns anspielt.

Mr. Bobalius beschreibt, wo sich die Menschen seiner Meinung nach befinden, nämlich zwischen dem Handel, der Wirtschaft und der Natur: „Por un lado está el comercio y por el otro las aguas negras del río Atabapo“ (58). Beides ist gefährlich für den Menschen, wie der Roman *La vorágine* zeigt: Die Natur, die hier dargestellt wird, scheint die Menschen zu verschlingen, und die Wirtschaft beutet sie nur aus. Die Indios, die unter solchen Verhältnissen leben müssen, wagen nicht zu rebellieren. Solche Menschen sind leicht zu lenken und bequem für Mr. Bobalius.

Aufgrund seiner Herkunft - er stammt aus Nordamerika und wird deshalb als „gringo“ (59) bezeichnet - steht Mr. Bobalius außerhalb der Gesellschaft. Das Geld bringt er außer Landes und in seiner Eigenschaft als einflußreicher Ausländer, liegt auch die Macht außerhalb des Landes. Hier wird ein Dauerproblem Venezuelas aufgezeigt. Um diese Tätigkeit weiterhin betreiben zu können, muß Mr. Bobalius sich auch ein bißchen um die Politik kümmern und sich die Gouverneure gefügig machen, wobei er kriminelle Methoden anwendet. Er droht dem

Gouverneur, indem er betont, daß alle seine Vorgänger sehr gut mit ihm befreundet waren und die Widerspenstigen eben nur Pech hatten (56). Damit weist Chesney auf die offizielle Geschichtsschreibung hin, derzufolge viele Gouverneure umgebracht wurden, indem sie mit unheilbar Kranken zusammen eingesperrt wurden; wie es auch die Indios erzählen.

Mr. Bobalius öffnet dem Gouverneur erst die Augen, indem er ihm von den Schicksalen der Vorgänger berichtet. Seine Kaltblütigkeit geht sogar soweit, daß er Menschen mit einer derartigen Geschicklichkeit umbringen läßt, daß niemand hinter all den Aufständen und seltsamen Ereignissen ihn vermuten würde. Nicht die Gouverneure machen Geschichte, wie die zwei Indias beim Säubern erzählen und wie es der Gouverneur selbst sagt (51), sondern Mr. Bobalius.

2.3.3. Der Gouverneur

Er ist ein autoritärer Militär und Abenteurer, der nur ein Ziel zu kennen scheint: reich und mächtig zu werden. Er träumt noch von alten Kolonialzeiten, während denen man auszog und mit Gold beladen wieder nach Hause kam. Außerdem hat er eine Schwäche für Indias, die ihm später zum Verhängnis wird. Trotzdem fühlt er sich im Urwald nicht wohl; vielmehr hat er das Gefühl, daß ihn die ihm fremden Menschen, deren unterschiedliche Sprachen, die Natur und seine ganze Umgebung krank machen. Er ist einsam und melancholisch: „Me siento un extraño“ (59).

Der Gouverneur soll für Recht und Ordnung in seinem Gebiet sorgen, die Interessen des Präsidenten vertreten und für die vernachlässigten Indios sorgen. Dies ist jedoch nicht sein wirkliches Interesse in der Auseinandersetzung mit den politischen und wirtschaftlichen Gegnern wie Mr. Bobalius oder Funes. Mit Mr. Bobalius versteht sich der Gouverneur sofort, da sie dieselben Methoden anwenden und dadurch die gleiche Sprache sprechen: „...necesitaremos contactos y relaciones“ (57).

Seine Gier nach Macht und Reichtum begründet er damit, daß ja alle ehrgeizig wären. Alle würden nach dem Guten streben, was er jedoch nur zögernd über die Lippen bringt. Aber um reich zu werden, müßten andere Menschen zivilisiert werden, die nicht mehr nur für den eigenen Bedarf anbauen, sondern in größerem Stil Holz schlagen und für einen Markt produzieren. Sein Getreuer José Gregorio rät ihm, bei seiner Präsentation als neuer Gouverneur den Menschen zu sagen, „que se preparen a dejar sus conucos (...) porque nos vamos p´a la selva a cortar madera. Recoger la fibra“ (51).

Unfähig in der für ihn neuen Position als Gouverneur bedarf es eines Mr. Bobalius, um ihn in die Realität zurückzuholen. Auch er ist nur eine Figur im großen Machtspiel. Bei der Begegnung mit Mr. Bobalius und mit Funes versucht er zwar als Amtsinhaber, sich Autorität zu verschaffen: „...la autoridad debe ser respetada y aceptada“ (57). Doch

das Problem ist die Ignoranz, die dieser Autorität entgegengebracht wird. Nur der Gouverneur glaubt noch an die Macht der Autorität, wie er seinen Untergebenen bei Amtsantritt angibt. Eine Autorität, die keinerlei Vorzüge oder durchsetzungswirksame Mittel vorweisen kann, wird nicht beachtet. Es nützt nichts, den gehorsamen Gouverneur zu spielen. Seine Strategie ist veraltet. Auch er nutzt sein Amt für seine Zwecke; alle seine Getreuen aus Regimentszeiten erhalten Regierungsposten. Auf diese Weise hat er zwei Probleme auf einmal gelöst: „...controlar y ejercer la autoridad. Y no olvides que mi función respalda mi actividad pública y privada“ (52).

Korruption und Nepotismus sowie ungewöhnliche Todesumstände der Amtsinhaber sind auch im Rahmen des fiktiven Theaterstückes an der Tagesordnung. Der im Stück auftretende Gouverneur wird von Funes bei dessen Aufstand erschossen.

2.3.4. Funes

Der Oberst und wichtigste Händler der Region, alter Kriegsveteran, Guerillero und Teilnehmer an Aufständen, ist die einzige aufgrund ihres Namens und der Ereignisse historisch identifizierbare Figur im Stück. Funes regelt seine Angelegenheiten selbst, scheint außerhalb des Gesetzes zu stehen, denn seiner Meinung nach besteht die Regierung aus Spekulanten und hat keine Autorität: „Y todo por un gobierno sin autoridad, por un gobierno especulador“ (65). Er kämpft lediglich für seinen Reichtum und seine Macht, zu deren Erhalt er die Indios gnadenlos ausbeutet.

Für ihn ist Gewalt ein Machtmittel, das er jederzeit einsetzt. Selbst in Bedrängnis ist er flexibel, gibt vor, mit den Aufständischen verhandeln zu wollen, zu „parlamentieren“. Ebenso schiebt er für seine Ziele Ehre und öffentliche Verantwortung vor. Das Volk beeindruckt und blendet er mit seiner Eloquenz.

Auf diese Weise gelangt er schließlich an die Stelle des Gouverneurs. Er entautorisiert den Gouverneur, den er zu Recht beschuldigt, Mord begangen zu haben. Ein Amt, unter dessen Aufsicht gemordet wird, hat an Respekt verloren. Funes wird als der letzte, der eine ganze politische Epoche in der Region geprägt hat, dargestellt. Er sieht sich als Vertreter aller aus der Provinz, die diese Zentralregierung samt ihren Gouverneuren zu ertragen haben.

Funes hat eine gute Ausgangsposition: Er ist Halbindio. Dadurch kennt er die Indianer, hat Zugang zu ihnen und diese wiederum sehen ihn zunächst als einen der ihren an. Doch sind die Indios mißtrauisch: Kein schlechter Mensch, doch von Macht- und Geldhunger bestimmt, habe auch er einfach den falschen Beruf ergriffen, nämlich den des Ausbeuters. Er befreit zwar die India Margarita aus den Händen des Gouverneurs, mißbraucht sie aber dann selbst und läßt sie als Sklavin für sich arbeiten: „...para servir al Gobernador. Hasta que el patrón Funes me liberó. Pero igual se aprovechó de mí“ (69).

Funes mobilisiert die Massen und hetzt mit Reden die Indios gegen die Regierung auf. Er nutzt den Unmut der Indios aus und heizt sie an, die Macht im Land zu übernehmen. Er trichtert ihnen ein, daß ihr Tod notwendig sei für die Geschichte und die Zivilisation. Damit sagt er ihnen das im Rahmen seiner Ideologie einzig Folgerichtige. Funes rechnet damit, daß sie sich nicht zu produktiven Bürgern erziehen lassen würden. Er opfert seine Landsleute, um an noch höhere Machtpositionen zu gelangen. Denn er verbündet sich nicht mit dem Anführer der Aufstände, Arévalo Cedeño, um Gómez zu stürzen, sondern unterstützt Gómez, damit dieser ihn offiziell als Gouverneur anerkenne. Dadurch kann er an internationale Handelsbeziehungen gelangen, wie er kurz vor seinem Tod noch träumt: "La navegación a vapor que ha desarrollado a esa gran nación, hará desarrollar la nuestra y entonces ocuparemos un lugar entre las naciones ricas (...). Seremos felices, poderosos..." (77).

Die Stunde der Abrechnung kommt früher als von Funes geplant und erwartet. Sein Untergebener Avispa muß ihn viermal ansprechen, damit er in die Realität zurückfindet und auf ihn hört: Unruhen sind ausgebrochen und die Meute ist auf dem Marsch zum Regierungsgebäude. Er schickt eine Truppe gegen die Aufständischen los, und in dieser Situation zeigt sich, mit welcher Grausamkeit Funes die Indios behandelt: "Ni me los traigas, ni me los dejes" (78). Das heißt, er soll sie töten. Avispa legt diese Anweisung auf seine Art und Weise aus: Seine Truppe hat noch nichts gegessen. Die Indios sind ein gefundenes Fressen für sie.

Doch die Aufständischen sind schneller, fangen Avispa mit dem heuchlerischen Brief an den Präsidenten ab, der Funes zum Verhängnis wird, da er pro-gomezistisch ist, und sie dringen bei Funes ein. Dieser ist auf einmal zu Verhandlungen bereit, „parlamentar y conferenciar“ (79), aber es ist zu spät. Auch ein weißes Taschentüchlein kann ihn nicht mehr retten - seine Rettungsversuche wirken geradezu lächerlich angesichts des Ernstes der Lage. Als er die Aussichtslosigkeit seiner Lage erkennt, winselt er nur noch um sein Leben: Er sei gegen Gómez, habe als Vertreter des Volkes die Regierung übernommen und stehe für Frieden und Gerechtigkeit ein. Selbst sein alter Trick wirkt nicht mehr, nämlich die Behauptung, daß er stets Ehre und öffentliche Verantwortung vor Eigeninteresse gestellt habe. Sein Brief an den Präsidenten entlarvt ihn schnell. Als gar nichts mehr wirkt, bietet er noch Waffen und Geld. Doch alles ist umsonst, er wird durch ein provisorisches Revolutionsgericht wegen Mordes in 460 Fällen verurteilt und sofort hingerichtet (80).

2.3.4.1. Funes als System

Im Theaterstück erwähnt der Schriftsteller, daß er *La vorágine* von Rivera vorbereitend gelesen habe. Rivera schreibt, daß sein Funes keine konkrete Person meint, sondern ein System darstellt. Es gebe viele

Funes. Funes sei ein Alarmzustand, bedeute Hunger nach Gold und Neid (68) und Macht. Dem stimmt der Schriftsteller zu. Dies klärt die Frage nach der Historizität der Personen und Ereignisse: Funes gab es wirklich, aber ihn gab und gibt es immer noch und zwar so weit verbreitet und mit so typischen Merkmalen, daß er ein System zu sein scheint.

Daß Funes heute noch existiert, zeigt der Moderator bei seinem Schlußwort: Es sei eine wahre Lektion der Geschichte gewesen, deren Thematik oft in Venezuela zu erleben war und welche die Venezolaner nimmermüde wiederholen. Es gehe um die Zukunft der Venezolaner. Der Moderator schließt seinen Beitrag mit einer Anspielung auf die Schildkröte aus der Tierfabel von Margarita. Ob er diese Fabel, die das unglückliche Ende eines Versuchs der *creación colectiva* darstellt, als echte Lösung für Venezuela ansieht oder ob er sie nur als Schlußsatz gebraucht, um seinen Beitrag abzuschließen, sei dahingestellt: Ein Tiger will eine Schildkröte fressen, die Nüsse knackt. Sie lädt ihn ein, von den Nüssen zu essen. Diese schmecken dem Tiger ausgezeichnet. Da auch er gerne Nüsse knacken würde, fragt er die Schildkröte, wie sie das mache. Die Schildkröte führt es ihm vor und sagt, er müsse die Nüsse auf seine Eier legen. Da diese noch größer seien als ihre, müßte das Nüsseknacken bei ihm noch besser funktionieren. Der Tiger macht den Vorgang nach und knackt dabei nicht die Nüsse, sondern seine Eier, woraufhin er tot umfällt (80/81).

2.3.5. Die Indios

Sie arbeiten als Sklaven auf den Ländereien von Funes. Seit der Krise, dem Preissturz, gehe es ihnen sehr schlecht, so klagen sie dem Gouverneur bei seiner Antrittsrede (73). Sie sind Opfer der Machtgier des Gouverneurs und von Funes; ihnen wird gleich von zwei Seiten die Opferrolle zugeschoben: Funes sagt ihnen ganz deutlich, was er mit ihnen vorhat, wobei sie anfangs nicht merken, was für ein Spiel gespielt wird. Die Missionare ihrerseits predigen ihnen, daß sie ihr Schicksal annehmen müßten, gehorsam sein und beten sollen. Dabei lieben die Indios das einfache Leben, in dem die Familie und das Zusammensein und nicht der Erwerb von Reichtum das wichtigste ist.

Durch die Gutgläubigkeit der Indios, die sich ohne Gegenwehr dem Geschehen ausliefern lassen, wiederholt sich ihre Leidensgeschichte immer wieder, wie am Beispiel Margaritas gezeigt wird: Wie ihre Mutter gefällt sie dem Gouverneur und muß zu seiner Verfügung stehen. Zwar rettet Funes sie aus ihrer mißlichen Lage, aber sie kommt vom Regen in die Traufe, denn auch er mißbraucht sie und läßt sie als Sklavin für sich arbeiten. Den Einfluß von Funes kann man an ihrer Einstellung gegenüber der Regierung erkennen: Wie Funes vergleichen sie die Regierung mit einer Pest.

Im Gespräch endlich wachen die Indios auf und merken, daß das Handeln von Funes nicht mit seinen Reden zusammenpaßt. Nach und

Nach gewinnen sie Einblick in ihre Situation: Die Armut kommt von ihrer Ausbeutung. Ihnen wird schließlich bewußt, daß sie sich sowohl gegen Gómez als auch gegen Funes, dem sie vertraut haben, wehren müssen. Unterstützung erfahren sie dabei von ihrem Gott Wanabi, der mit und unter ihnen lebt und mit dem Aufkommen des Latex stirbt (73). Das heißt, daß das Latex und der Kautschuk nicht zu ihrer ursprünglichen Identität gehört, sondern zu dem christlichen Gott. Dieser Gott wurde ihnen ebenso aufgezwungen wie die Arbeit auf den Kautschuk-Plantagen: „Nos imponen un Dios“ (69).

In dieser Situation fällt das Gedankengut von Aufstand und Rebellion auf fruchtbaren Boden, und die Indios verbünden sich untereinander zur Revolution. Wonach sie sich immer gesehnt haben, ist jetzt da: „Ha llegado la hora“ (73), nämlich ihr eigenes Leben zu führen und frei zu sein; für dieses Ziel erheben sie ihre Stimmen.

Die Indios fürchten die Missionare, denn diese wollen ihnen den Rest eigener Kultur noch nehmen, nämlich ihren Glauben. Der Glaube aber ist so intim und kulturell so stark verankert, daß die Indios, kulturell vom christlichen Abendland sehr verschieden, kaum Christen werden können und weiterhin heimlich ihren Glauben ausüben, in der Not sogar zwei Gottheiten gleichzeitig dienen, was im Christentum wiederum eine große Sünde ist (71).

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß das Stück *Una historia de las tierras del cantón de Río Negro y el Gobernador Funes* ein Plädoyer für die Indios ist, die auch heute noch unterdrückt und ausgebeutet werden. Pörtl schreibt dazu: „sin duda alguna es una obra de tesis programática que critica abiertamente la explotación y los negocios en el Amazonas a expensas de los indígenas, tanto ayer como hoy. Seguramente aún hoy es una cuestión espinosa en la política nacional del país, pero bajo otros presagios“.³⁴

2.3.6. Die Missionare

Sie vermitteln den Indios einen Glauben, der nur aus Verboten, nämlich nicht singen, nicht tanzen, nicht trinken (70), Angstmacherei (alle Sünden werden ins Buch Gottes geschrieben und zum Zeitpunkt des Endgerichts Gottes verurteilt) und ständigem Sündenbekenntnis besteht. Das Schicksal annehmen und erdulden, Gehorsam gegenüber Gott üben, das heißt, nicht rebellieren, sondern beten und sein Schicksal erdulden: Das ist eine Religion der Unterdrückung, die den Machthabern gerade recht kommt, da sie die Indios gefügig macht.

Die Missionare sehen die Indios nicht als Menschen, sondern als die „irracionales“ (71), als Kinder, die gehorchen lernen müssen. Statt die Not der Indios zu sehen und ihnen zu helfen, ihre Kultur, ihr Denken und Fühlen kennenzulernen, um auf sie eingehen zu können, ziehen sie

³⁴ Pörtl, 1999, S. 50.

sich enttäuscht von der vermeintlichen Kulturlosigkeit der Indios zurück. Sie bekommen zwar eine Gelegenheit zu beweisen, daß ihr Gott der wahre Gott ist, aber sie sind so geblendet von ihrem vorgefertigten Bild über die Indios und entsetzt über deren für „Ungläubige“ ganz normale Fragen, daß sie die Gelegenheit gar nicht wahrnehmen. Margarita legt offen ihre Ansicht dar, die viel christlicher ist als die des Missionars. Sie glaubt, daß Gott unter den Menschen lebt, daß Himmel und Hölle auf Erden sind; schließlich erlebt sie es genau so. Aber der Missionar fühlt sich überlegen, denkt, daß er die Allwissenheit hat. Seine Religion sei ein Evangelium und kein bloßer Ritus, wie der Kult des Wanabi. Dies hätte er beweisen können, indem er Mittel gefunden hätte, das Kind von Margarita zu heilen. Dann hätte Margarita Gottes Liebe sehen können. Aber der Missionar macht ihr nur noch mehr Angst, kennt nur Verbote, Beschwörungsformeln, droht mit der Hölle - eine sehr mittelalterliche Vorstellung, die einem Ritus viel näher ist, als der Wanabi von Margarita.

Der Missionar steht außerdem hinter der Regierung, da er sie für eine „autoridad constituída“ (72) hält, also von Gott gegeben. Damit schützt er den Tyrannen Gómez.

Für die Indios ist der Missionar längst nicht mehr glaubwürdig, da er keine Antworten auf ihre Fragen hat: Wann hat alles auf der Erde begonnen? Woher kommt die Bibel? Wer hat den Himmel gemacht? Wer ist der schlechte: Der Patrón, der Indio oder der Misionero? Was ist der Mensch, der Raum? (70). Der Missionar schweigt, denn denkende und wissende Menschen sind nicht mehr so leicht zu lenken.

2.3.7. Epilog

Der Geschichtswissenschaftler, der Anthropologe und der Indígena fassen die Anklagen und Aufforderungen an die venezolanische Bevölkerung zusammen:

Der Historiker meint, daß Gómez sich angesichts der untreuen Gouverneure von der Verantwortung für die Region, in der sowohl Gesetz als auch Menschen verachtet wurden, entbunden fühlte. Aber gerade durch sein unverhohlenen Desinteresse an der Region habe er sich schuldig gemacht, sei er Komplize der Verbrechen geworden, ebenso wie die übrigen Politiker und alle Venezolaner, welche die Region den Verbrechern einfach überließen. Dabei geht es nicht nur um das Schweigen der Menschen in der Geschichte, sondern darum, daß auch heute noch diese Tragödie stattfindet: „...una complicidad histórica de todos que han mirado y miren esto como tierra de nadie“ (45).

Er fordert daher, daß alle Venezolaner endlich die Verantwortung für ihr Land und für ihre Indígenas übernehmen sollten, nämlich sie endlich in Schutz zu nehmen und dafür sorgen, daß der Reichtum aus den Bodenschätzen nicht mehr in die Hände irgendwelcher Abenteurer fällt, sondern im Land bleibt. Dies ist ganz konkrete und direkte Kritik, die

Chesney an seinen Landsleuten übt. Er zeigt ihnen die naheliegenden Konsequenzen ihrer Passivität: Als stumme Zeugen werden sie ihrem Untergang und dem des Landes zusehen (82f).

Dem Anthropologen liegen vor allem die Indios am Herzen. Diese seien durch die Mission zu apathischen, abhängigen Wesen gemacht worden. Wo die Missionare auftauchen, verlasse der Indio seine gewohnte Umgebung, gebe seine Gewohnheiten auf, nur um „fromm“ zu werden und ausgehungert einer Phantasie-Existenz nachzujagen. Er klagt daher die Missionare an, daß sie die Religionsfreiheit nicht beachtet hätten, sondern vielmehr mit Zwang den Glauben an einen Gott und eine den Eingeborenen fremde Lebensweise eingeführt hätten. Ein weiterer Punkt sei das den Indios suggerierte kollektive Schuldgefühl.

Die Forderung des Anthropologen ist deshalb, all diese Ungerechtigkeiten und Begebenheiten in der Geschichte bis heute ans Licht zu befördern und publik zu machen, damit die Kultur der Eingeborenen endlich geschützt werde, und die Missionsstationen, als Ursprung dieses Übels, zu schließen und alle Missionare außer Landes zu bringen. Mit dieser Forderung macht es sich der Anthropologe einfach, indem er alle Schuld einem konkreten Sündenbock zuschiebt (83f).

Der Eingeborene beschwert sich darüber, daß er nur noch als touristische Attraktion interessant wäre, und selbst dabei würde er nur als Dekoration für die Schönheit der Landschaft dienen. Für die Welt scheint er in Vergessenheit geraten zu sein.

Er betrachtet den Kampf der Indios als noch immer nicht beendet an, denn er träumt von einer besseren Zeit, in der er schlafen kann, wo es ihm gefällt, in der er einfach leben kann. Er ruft daher zur Solidarität auf in seinem einsamen Kampf um Freiheit.

Dies ist das Ende des geplanten Theaterstücks. Doch angesichts der Unruhen im Theater taucht die Frage auf, ob Chesney wirklich nur ein Plädoyer für die Indios verfaßt hat. Sie sind zwar der Ausgangspunkt und der Endpunkt des fiktiven Stücks, doch Chesney differenziert noch mehr: Ihn scheint das Zusammenleben der Menschen überhaupt in einer Gesellschaft, in Venezuela, und zwar in der heutigen Zeit, zu beschäftigen

2.4. Die Theatergruppe

Die Truppe bereitet den leitenden Personen, dem Regisseur, dem Produzenten und dem Autor, immer wieder Probleme. Sie befolgt nicht, was von ihr verlangt wird, aber genau das wäre für einen reibungslosen Ablauf des Theaterstücks für das Fernsehen nötig. Gerade in kritischen Momenten versucht sie sich Rechte herauszunehmen und durchsetzen zu wollen, die sie vorher so nicht hatte: Nämlich nach der eigenen Meinung gefragt, an den geringsten Entscheidungen beteiligt zu werden und am Stück selbst mitwirken zu dürfen.

2.4.1. La creación colectiva

Die Truppe repräsentiert ein Theater im Umbruch. Anfangs funktionieren die alten Strukturen noch. Der Regisseur legt fest, was gespielt wird, wer was zu tun hat, und Bühnenarbeiter und Schauspieler folgen ihm. Die ersten Disharmonien tauchen jedoch schon am Anfang auf: Die Bühnenarbeiter haben ihre eigene Meinung über ihre Stadt, die Politik usw. und vertreten sie auch in der Öffentlichkeit.

Es kommt zu einem Streik, als die Bühnenarbeiter und Schauspieler entgegen der Abmachung mit der Truppe Szenen vorbereiten und spielen sollen. Nicht einmal die Tatsache, daß alles im Fernsehen übertragen wird, daß sie dadurch ihre Region, ihr Land in der Welt repräsentieren, kann sie davon abhalten, die Berücksichtigung ihrer Rechte einzufordern. Dies bringt den Moderator in Rage. Aber da der Produzent auf sie eingeht, sich auf eine Diskussion mit ihnen einläßt, und weil nur sie für einen geregelten Ablauf sorgen können, bleibt ihm nichts anderes übrig, als zu warten. Der Produzent beweist, daß er mit Worten mehr ausrichten kann als mit Zwang und Drohungen (48). Die Arbeiter und Schauspieler sind erst dann bereit, für Vaterland und das nationale Fernsehen vollen Einsatz zu zeigen, wenn es nicht auf ihre Kosten geht und ihre Rechte beachtet werden.

Beim zweiten Streik der Truppe geht es nicht mehr um organisatorische Dinge, sondern der Inhalt des Stücks selbst ist der Auslöser. Die Truppe möchte mitbestimmen, wie das Stück verlaufen soll. Ihnen, die sie fast alle Indios sind, mißfällt, wie Margarita im Hause des Gouverneurs dargestellt wird. Sie empfinden dies als Herabsetzung der Menschenwürde weshalb sie darüber abgestimmt haben, daß die Szene geändert werden müsse. Leider haben sie den Regisseur, der Betrug hinter der Sache wittert, und den Schriftsteller dabei vergessen. Hier wird dargestellt, was in der Politik oder bei politischen Umwälzungen oft geschieht: Eine Gruppe der Gesellschaft wird einfach vergessen, was wiederum Unmut und Unruhen erzeugt. Es müßte eine Lösung gefunden werden, bei der alle Gruppen mit einbezogen werden. Auch der Schriftsteller fühlt sich angegriffen. Seiner Meinung nach kann nur er bestimmen, was in seinem eigenen Werk stehen soll. Da seine bisherige künstlerische Freiheit durch diese Vorgehensweise stark eingeschränkt würde, empört der Schriftsteller sich über diesen Angriff auf seine Kreativität. Seiner Meinung nach haben die Bühnenarbeiter nicht das Recht, sich auf der inhaltlichen Ebene einzumischen.

Aber genau darum geht es den anderen. Sie verstehen es, sich langsam durchzusetzen, sich Rechte zu nehmen, die sie vorher nicht hatten. Daß dies nicht ohne Auseinandersetzungen geht, ist selbstverständlich, da Mitglieder der Truppe Rechte abtreten müssen, wozu sie eventuell nicht bereit sind.

Die Truppe hat jedoch viel über echte Demokratie gelernt: Die Mitglieder sehen ihre Fehler ein und setzen Neuwahlen an. Aber um sich eine Meinung bilden zu können, herrscht bei ihnen erst noch

Diskussionsbedarf. Dies beansprucht Zeit und sieht eher nach Chaos und Streit aus, als nach einer allseits befriedigenden Einigung. Der Moderator, der lieber einen starken, Befehle erteilenden und Ordnung schaffenden Mann an der Spitze hätte, schließt daraus: „Así Venezuela nunca será un país desarrollado (...) Por eso este país está como está“ (61). Diese Sätze auszusprechen war nicht klug, denn das hört sich in den Ohren der Truppe nach Faschismus an, dessen er dann auch gleich bezichtigt wird.

Das Diskutieren dauert zwar länger, wirkt umständlicher, ist aber für den gemeinsamen Entscheidungsfindungsprozeß hocheffektiv. Nachdem jeder seine Meinung kundgetan hat und am Entscheidungsprozeß beteiligt war, kann auch der Moderator das Endergebnis akzeptieren. Regisseur und Schriftsteller lassen die Diskussion zu, da die Truppe mit Arbeitseinstellung droht, und zeigen damit, daß sie in diesem Punkt hinter der Truppe stehen. Ihnen geht es zuerst darum, daß innerhalb der Truppe alles stimmt. Dann erst kann Theater gespielt und für das Fernsehen ein gutes Bild abgegeben werden: „...marchar unidos (...) así es que se toma una decisión democrática...“ (61). Daraufhin wird demokratisch abgestimmt, daß die Szene bleibt, wie sie geplant war. Der Unterschied liegt in der Entscheidungsfindung.

Die Truppe wagt sich immer weiter vor, fordert Rechte, redet ungefragt, aber höflich mit, dringt immer tiefer in das Stück ein. Haben vorher nur die Bühnenarbeiter protestiert, so sind nun auch die Schauspieler dabei. Ramón und Pedro, zwei Indios, setzen sich dafür ein, daß die eben gespielte Szene mit Margarita und dem Missionar weitergeführt wird, da sie ihrer Meinung nach die Rahmenbedingungen des damaligen Lebens gut wiedergibt, ein Argument, das beim Moderator inzwischen Anklang findet (73). Sie spielen weiter. Dieser persönliche Einsatz zeigt, daß sich die Schauspieler ganz in ihre Rollen hineinversetzt haben, mitdenken und mitfühlen:

Ramón: “Ahora entiendo por qué el patrón es tan amigo del misionero“.

Emilio: “Perdón: eso no aparece en el texto“.

Ramón: „Pero así es. Así lo siento yo (72).“

Und so werden sie selbst kreativ: Die Szene endet damit, daß die Indios sich verbünden und zur Revolution aufrufen. Sie nimmt einen ganz anderen Verlauf als geplant.

Niemand außer dem Regisseur hat dies bemerkt. Er hat dem Treiben der Truppe, die er mit „esta cuerda de libertinos“ (74) bezeichnet, lange genug zugesehen und möchte dem ein Ende setzen, ist sogar noch enttäuscht, da sich seiner Meinung nach im Verhalten der Indios nichts geändert hat seit Funes und Gómez. Sie seien Anarchisten (72). Da endlich klärt Margarita ihn über die seitens der Schauspieler

angewendeten *creación colectiva* auf. Für diese neue Theaterform werden alle benötigt: Der Schriftsteller mit seinem Wissen über die Thematik, die Geschichte, der Regisseur mit seinem Organisationstalent, die Schauspieler mit ihrer Intuition usw. Anders als bei der traditionellen Theaterform ist nur die Verlagerung der Mitbestimmung auf alle Mitglieder. Es gibt nun keine Hierarchie mehr, sondern Zusammenarbeit und gemeinschaftliche Kreativität. Das ist ein spannender Prozeß nach Meinung des Moderators: Geschichte allein sei langweilig, es lebe die *creación colectiva*.

Beim ersten Versuch, die *creación colectiva* umzusetzen, ging alles gut, aber sobald den Schauspielern beim Improvisieren nichts mehr einfällt, geraten sie in eine Zwangslage. Diese tritt bei der Verurteilung und Hinrichtung von Funes ein. Wohl aus Mangel an einem für sie passenden Dialog oder einem passenden Ende erzählt Margarita die Fabel vom Tiger und der Schildkröte, um die peinliche Situation zu vertuschen. Die Fabel sagt kaum etwas auf das Theaterstück Beziehbares aus. Schon sprachlich driftet sie in den stark umgangssprachlichen Bereich ab und hebt sich vom übrigen Theaterstück ab (80/81).

Die Schauspieler ergreifen Partei, indem sie sich mit ihren Rollen identifizieren. Sie argumentieren für ein anderes Ende, als der Autor es geplant hatte. Dies führt zwangsläufig zur der Diskussion um die Abgrenzung der künstlerische Freiheit des Autors, der sich die Geschichte genau so und nicht anders ausgedacht hat, von der des Schauspielers, der, ebenfalls Künstler und bisher frei in der Interpretation seiner Rolle, auch fähig ist, mitzudenken, die Thematik des Stücks zu durchschauen, also urteilsfähig ist, was den Hergang des Stücks betrifft. Auf diese Weise entwickelt sich eine neue Art Theater zu machen, die darin besteht, ein Stück einzustudieren und dem Raum zu geben, was Phantasie und Intuition aller Beteiligten aus dem Stück machen. Zwangsläufig entsteht bei dieser Vorgehensweise ein neues Stück. Dies bedeutet, daß die Funktion der Ensemblemitglieder neu definiert werden muß. Der Schriftsteller im vorgestellten Stück muß mit ansehen, wie sein Werk zerstört wird, doch im Hinblick auf das gemeinsame Projekt, nämlich die Reportage, die in alle Welt ausgestrahlt wird, ist es für ihn vernünftiger, nicht auf dem eigenen Standpunkt zu beharren. Damit ist nichts mehr im Voraus bestimmbar. Alles ist der Intuition der Schauspieler überlassen. Auf das Bild der *creación colectiva* als Gesellschaftsform übertragen, bestimmt die Intuition des Volkes das Geschehen und nicht irgendwelche Diktatoren.

2.4.2. Auf der Suche nach einer neuen Gesellschaftsform

Die Theatertruppe hat demonstriert, wie eine Gemeinschaft durch solidarisches Handeln mit demokratischen Prinzipien ein Projekt verwirklichen kann. Dies wird als positiver Kontrast zum Geschichtsverlauf Venezuelas gesehen, einer Geschichte, in der jeder

gegen jeden kämpfte, der eine den anderen umbrachte, und wodurch die Mehrheit der Bevölkerung zu leiden hatte und unterdrückt wurde. Alle Mitglieder der Theater-Gemeinschaft müssen Opfer bringen, um die *creación colectiva* durchführen zu können: Der Regisseur muß ein Stück Autorität abgeben, der Schriftsteller den Gang des Stücks der Intuition der Schauspieler überlassen, diese müssen sich in den Stoff des Stücks optimal hineinversetzen und einfühlen und daher mit größerem Engagement als bisher spielen. Jeder muß sich ein bißchen der Gemeinschaft unterordnen, und so gelangt man mit allseitiger Zufriedenheit ans Ziel.

Das ist eine sehr blauäugige Sicht einer demokratischen Gesellschaft, denn es wäre berechtigt zu fragen, was geschieht, wenn auch diese neue demokratische Herrschaftsstruktur, diese neue Art Gemeinschaft zu leben nicht mehr anerkannt würde. Zwar könnten alle weiteren gesellschaftlichen Veränderungen auf diese Weise demokratisch-solidarisch beschlossen werden, doch wird es immer schwächere Mitglieder geben, die ihre Bedürfnisse nicht durchsetzen können, und stärkere Mitglieder, die ihre persönlichen Bedürfnisse zum Maßstab machen und auch durchzusetzen wissen. Leonardo Azparren Gimenez beschreibt die *creación colectiva* zusammenfassend folgendermaßen:

...en el arte teatral cada parte creadora se complementa con las demás en un mutua enriquecimiento que comporta varios aspectos. Enriquecimiento en el proceso general de la creación, en el cual la estructura de una proposición busca en la otra su complemento para la realización, pues sólo la confrontación con el espectador es colectiva, socializada, sino todo el proceso anterior de entrenamiento, de búsqueda de acuerdos, de respeto mutuo, de complejización de intuiciones espontáneas, de racionalizaciones de intereses y aspiraciones; enriquecimiento de la espera del dramaturgo al ver cualificada su obra, que en el escenario adquiere zonas inéditas...³⁵

2.4.3. Theater als Spiegel der Gesellschaft

Die im Stück vorliegende Zwei-Ebenen-Struktur bedeutet, daß einige Schauspieler innerhalb des Stücks eine Doppelrolle einnehmen: Zum einen sind sie Mitglieder der Theatergruppe, zum anderen verkörpern sie die Figuren im Stück. Als Mitglieder der im Stück dargestellten Truppe verkörpern sie ganz normale Bürger der Gesellschaft Venezuelas, welche die Geschichte ihres Landes reflektieren. Die

³⁵ Leonardo Azparren Giménez, *El teatro venezolano y tres obras*. Caracas, Monte Avila, 1978, S. 245.

Zuschauer könnten ebenfalls aufstehen und sich an der Bühnen-Diskussion beteiligen. Theater tritt fast aus der Fiktion in die Realität der Zuschauer hinein. Es wirkt wie ein Spiegel der Gesellschaft, da sie Thema des „Theaters im Theater“ ist. Der Zuschauer erlebt letztendlich die jeweils aktuelle Gesellschaft auf der Bühne. Mit diesem Trick gelingt es Chesney, der Gesellschaft ihre eigene Realität vor Augen zu führen, sie mit ihrer eigenen Geschichte zu konfrontieren und glaubhaft vertraut zu machen, die sie, wie im Falle des Moderators, nicht zu kennen scheint.

Das Spiegeln der Gesellschaft und das Kennenlernen der eigenen Geschichte sind nach Chesneys Meinung angesichts der Lage Venezuelas zur Entwicklung eines Bewußtseins seitens der Bevölkerung für die eigene Geschichte notwendig. Es geht darum, den Teufelskreis der Ausbeutung und Unterdrückung zu unterbrechen, damit Personen wie Mr. Bobalius und Funes nicht länger systematisch die Macht im Land besitzen und der Automatismus der systematischen Unterdrückung endlich durchbrochen wird. Die Venezolaner sollen lernen, ihre Rechte in Anspruch zu nehmen und ihre Meinung auszudrücken. Leider scheint die Anwendung neuer Formen der Staatsgestaltung, im Theaterstück die Umsetzung der *creación colectiva*, nicht so gut zu funktionieren, wie die Fabel am Ende des Werkes zeigt.

Aber Theater beziehungsweise Gesellschaft wird auf diese Weise für alle Beteiligten spannend, denn sie nehmen wirklich am kreativen Prozeß teil und spielen nicht „nur“ eine vorgefertigte Rolle nach, sondern die Rolle, die zu einem jeden paßt. Das ist echte Zusammenarbeit, wo Neues entsteht und nicht irgendwelche geschichtlichen Ereignisse nachgespielt werden, die zwar auch für die neue Theaterform der Ausgangspunkt für ein Stück, aber nicht mehr Hauptthema der Aufführung sein können.

2.5. Schlußwort

Das Theaterstück kreist um drei thematische Schwerpunkte: Zum einen werden die Gesellschaftsstruktur beziehungsweise neue Gesellschaftsformen diskutiert, dann die politische Situation unter Berücksichtigung der Abhängigkeit von den USA und von der politischen Elite, die korrupt ist und diktatorisch das Land regiert, und drittens wird die wirtschaftliche Ausbeutung in der Amazonas-Region zum Thema gemacht.

III. *ESCLAVO Y AMO* (1996)

In diesem Einakter wird die Erdöl-Problematik Venezuelas behandelt. Es geht darum, ob das Erdöl Segen oder Fluch für Venezuela ist. Dabei gibt es zwei Meinungen: Während die einen Venezuela als vom Erdöl und anderen Rohstoffen reich gewordenenes, blühendes Land (angesichts der Prachtbauten in Caracas und anderer riesiger Bau-Projekte) ansehen und in wirtschaftlicher Hinsicht auf großem Fuß leben, sehen die anderen hinter die Kulissen und reden von der großen Armut, ungerechter Verteilung des Geldes, Schulden, Abhängigkeit, Hoffnungslosigkeit und Korruption. Zwei so unterschiedliche Ansichten über ein und dasselbe Land zeigen schon, daß dieses Land einem inneren Konflikt ausgesetzt ist. Dieser Konflikt läßt sich anhand der Erdöl-Problematik am besten verdeutlichen, da das Erdöl der Konflikträger ist. Im folgenden sollen das Erdöl und sein Umfeld genauer betrachtet werden.

3.1. Die Situation Venezuelas und die Erdöl-Problematik

Das große Problem Venezuelas ist nicht das Erdöl, sondern der Umgang mit dem daraus erwachsenen Reichtum. Dies zeigt die Geschichte: Schon seit Beginn der Erdöl-Förderung lag sie in der Hand ausländischer Gesellschaften.

Die venezolanische Regierung beteiligte sich immer mehr an den Erträgen der ausländischen Erdölgesellschaften, indem sie immer höhere Steuern und Abgaben verlangte. Begünstigt wurde diese Entwicklung durch den zweiten Weltkrieg, als die USA sich die Kontrolle über lateinamerikanische Rohstoffe sichern und durch die Lieferung ihrer eigenen Maschinen am Industrialisierungsprozeß des Südens mitverdienen wollten. Aufgrund dieser Konstellation konnte Venezuela Forderungen stellen und erzielte noch höhere Gewinne aus den Erdölgesellschaften, indem die *Acción Democrática* (AD) 1945 anstrebte, die Einnahmen 50:50 zu teilen, wobei die eigene Industrie vernachlässigt wurde. Im Gegenzug mußte die venezolanische Regierung den Import von Industrieprodukten der Abnahmeländer wie den USA in Kauf nehmen.

Im Nahen Osten wurden immer mehr Mengen an Erdöl gefördert, so daß die Konkurrenz den Markt zu zerstören drohte. Daraufhin entsandte die venezolanische Regierung Delegationen in die arabischen Länder. Gemeinsam beschlossen sie, keine Konzessionen an ausländische Firmen mehr auszugeben und die Erdölförderung von Staatsunternehmen durchführen zu lassen. Auf diese Weise kam die Gründung der OPEC zustande. Preise und Exporte sanken vermutlich aufgrund der Taktik der Gesellschaften. Die Übergabe der Förderung an nationale Unternehmen konnte die Entwicklung nicht aufhalten. Die

Erdölkrisen von 1973 und 1983 wirkten sich verheerend auf Venezuela aus.³⁶

Die Gewinne wurden in ehrgeizige Projekte gesteckt: Ausbau der Konsumgüter- und Schwerindustrie, Bau eines Elektrizitätswerkes an den Caroní-Wasserfällen, ein utopisch anmutender Verkehrsplan und die Elektrifizierung des gesamten Gebietes. Alle Projekte wurden mit US-Kapital und von US-Firmen geplant und verwirklicht, so daß ein riesiger Schuldenberg entstand, der auch langfristig nicht mit den Erdöl-Einnahmen ausgeglichen werden konnte. Der landeseigenen Industrie wurden immer mehr die Entwicklungschancen entzogen und Venezuela geriet in eine übergroße Abhängigkeit von den USA.

Unter der Diktatur von Pérez Jiménez (1952-1958) hielt die günstige Konjunktur des Erdöls aufgrund der großen Nachfrage während des Koreakrieges an, so daß der Diktator weiterhin ehrgeizige Projekte realisieren konnte; Ausgaben, Verschwendung und Korruption erhöhten sich und das Land verschuldete sich tief. Gleichzeitig jedoch stagnierten andere Wirtschaftszweige wie die Landwirtschaft, da durch die Unterzeichnung eines Handelsvertrags mit den USA den ausländischen Produkten der Vorrang eingeräumt wurde.³⁷

Statt den großen Reichtum für sich und sofort haben zu wollen, hätte Pérez Jiménez eher das Land von den USA unabhängiger mit eigenen Mitteln industrialisieren sollen. Eigentlich hatte Venezuela den Trumpf in der Hand: Das Erdöl befand sich auf seinem Grund und Boden. Doch hat die politische Führung die Kontrolle über Land und Leute aus der Hand gegeben.

Nach dem Sturz des Diktators im Jahre 1959 setzte sich eine Art demokratisches Modell durch. Konsum, Verschwendung und Verschuldung aufgrund überdimensionierter Projekte aus der Zeit der Diktatur hielten weiterhin an, obwohl oder auch weil die Erdölförderung verstaatlicht worden war. Die wirtschaftliche Eigeninitiative der Venezolaner war nach wie vor nicht gefragt und Einnahmen und Ausgaben des Staates standen in keinem realistischen Verhältnis; sogar Privatbetriebe verschuldeten sich, da niemand an ein Ende der Dollarschwemme glaubte.

Mit einer Schocktherapie versuchte Luis Herrera Campins, der 1978 Präsident wurde, Korruption, Rezession, Spekulation, Verschuldung und ungleiche Handelsbilanz abzubauen; doch diese wirkte sich katastrophal aus: Bankrott vieler Unternehmen, Arbeitslosigkeit von 20%, Lohnsenkungen usw. waren die Folge. Ein unübersehbarer wirtschaftlicher Niedergang war in Gang gesetzt worden.³⁸ Jegliche Versuche gegen Misere und Korruption anzukämpfen, scheiterten an Auslandsverschuldung, Umweltkatastrophen, Unterbeschäftigung und

³⁶ Izard in: Bernecker / Tobler, 1996, S. 692 ff.

³⁷ Izard in: Bernecker / Tobler, 1996, S. 677 ff.

³⁸ Izard in: Bernecker / Tobler, 1996, S. 687.

dem mangelnden Willen der Politiker, selber wirklich moralisch integer zu handeln.

Nach einem erneuten Regierungswechsel 1988 wurden dann Greuelthaten, Terror, Massaker und Korruptionsfälle unvorstellbaren Ausmaßes durch Anklagen publik. Die Spannung im Land stieg weiter aufgrund von Preissteigerungen, Versorgungsknappheit und willkürlich von Sicherheitskräften verübten Morden an Bürgern.

Endlich trat die Wahrheit zutage und der tiefe Graben zwischen völlig Verarmten und Besitzenden, die verlogene Demokratie, der falsche Mythos vom unendlichen Reichtum Venezuelas und die völlige Unfreiheit der Venezolaner aufgrund der hochgradigen Korruption wurden unübersehbar. Es war Zeit aufzuwachen.³⁹

Es ist wohl berechtigt, hier an der Wirksamkeit des politischen Theaters zu zweifeln. Alle Warnungen oder Versuche, Bewußtsein zu schärfen oder Ungerechtigkeiten aufzudecken, scheinen zu nichts geführt zu haben, wurden einfach in den Wind geschlagen, so daß die Schriftsteller die Rolle der Rufer in der Wüste innehatten. Entweder war das Theater nicht ernst genommen worden oder es hatte zu wenige und nur wenig einflußreiche Leute erreicht. Die Rolle des Theaters beziehungsweise seine Wirksamkeit wird hier in Frage gestellt, und man muß immer wieder die selbstgestellte Aufgabe des Theaters in der Gesellschaft auf seine tatsächliche Wirksamkeit hin untersuchen. Bei der Klärung dieser Frage müssen auch die Repressionen gegen die Bevölkerung seitens der Regierung und des Militärs und die Tatsache, daß viele Menschen einfach verschwinden und vermißt werden, in Betracht gezogen werden.

Unter diesen politischen Umständen im Jahr 1996 wählt Chesney den Politiker Alfonso Pérez als Hauptfigur seines Theaterstückes - fast 20 Jahre nach dessen Ableben im Jahre 1979. Das ist seine Antwort auf die Kritik am Theater, denn auch er wird von den Zweifeln an der Wirksamkeit des Theaters geplagt, wie im Stück deutlich wird.

3.1.1. Der historische Pérez

Juan Pablo Pérez Alfonso besetzte den Ministerposten für Entwicklung in den Jahren 1945 - 1948. Unter der Diktatur Pérez Jiménez jedoch mußte er wegen der Verteidigung demokratischer Anschauungen ins Exil nach Mexiko fliehen. Nach dem Sturz von Pérez Jiménez kam er zurück und wurde Minister für Bergbau. In dieser Epoche gründete er zusammen mit den arabischen Ländern die OPEC zur Preisregulierung und Kontrolle der Erdölförderung. In der *Geschichte Lateinamerikas* erwähnt Tulio Halperin Donghi lobenswert den Minister Pérez Alfonso

³⁹ Izard in: Bernecker / Tobler, 1996, S. 688 f.

als einen „soliden theoretischen Fürsprecher, als auch einen Mann der Praxis von bemerkenswerter Effizienz“.⁴⁰

Alfonzo Pérez war also ein Mann, der seine politische und gesellschaftliche Verantwortung sehr ernst nahm und deshalb auch bereit war, für seine Anschauungen Exil und Gefängnis zu erleiden. Chesney zeigt in seinem Theaterstück *Esclavo y amo*, was Alfonzo Pérez dazu befähigt hat, solche Strafen überhaupt auf sich zu nehmen: Die Liebe zu Venezuela und seiner Bevölkerung.

3.2. Inhalt

Im Einakter *Esclavo y amo* wird keine historische Situation verwendet, sondern eine historische Persönlichkeit. Juan Pablo Pérez Alfonzo diskutiert über einen Zeitraum von 20 Jahren hinweg, bis zu seinem Tod 1979, mit einem US-freundlichen Dramatiker, Williams, über Musik, Politik, Wirtschaft und Geschichte im Zusammenhang mit Venezuela. Hauptthema ist jedoch das Erdöl, das die venezolanische Gesellschaft stark geprägt hat.

Die Personen sind historisch, doch die Situation ist fiktiv. Der Einakter ist eine Aufarbeitung beziehungsweise Klärung der Erdölproblematik. Im Rückblick werden ungeklärte oder zweifelhafte Punkte der Erdölpolitik in der Vergangenheit diskutiert, wobei Pérez Alfonzo sowohl seine Sicht als Politiker vertritt, aber auch einen Blick hinter die Kulisse der öffentlichen Person in seine „private“ Gedankenwelt gewährt. Er verrät seine Motive, die ihn zum Handeln bewogen haben. Williams, der Dramatiker, nimmt die Haltung eines aufgeklärten Intellektuellen ein und stellt die Fragen, welche die Menschen vielleicht einem Politiker wie Pérez Alfonzo, wenn er noch leben würde, gerne gestellt hätten. Williams vertritt das Volk, indem er dessen Fragen an Alfonzo Pérez stellt: „Mucha gente se preguntaba entonces, con razón, quién era este señor que anunciaba cambios...Recuerdo que una vez se lo pregunté...“ (13). Außerdem versucht er Pérez Alfonzo auf dessen Schuld- beziehungsweise Verantwortungsbewußtsein hin abzutasten, um herauszufinden, wie sich die allgemeine Krise Venezuelas überhaupt hat entwickeln können oder wer die Schuld an der Krise trägt.

Williams fungiert außerdem noch als Erzähler, der immer wieder erklärend die Unterhaltungen unterbricht oder Wichtiges nachdenklich wiederholt und darauf aufmerksam macht, zu anderen Themen überleitet und dadurch dem Theaterstück immer wieder eine neue Wendung gibt.

⁴⁰ T. H. Donghi, *Geschichte Lateinamerikas von der Unabhängigkeit bis zur Gegenwart*. Frankfurt-Berlin, Suhrkamp, 1991, S. 669.

3.2.1. Ideologische Diskussion

Für die Figur Pérez aus dem Theaterstück gibt es keine Ideologie. Dies wird deutlich, als er sich weder für den Sozialismus noch für den Kapitalismus ausspricht, sondern als Handlungsmaßstab allein das Wohl der Venezolaner angibt: „Para ser sincero, siempre pienso en Venezuela“ (...) “Lo que me preocupa es el bienestar humano. Esa es la cuestión clave“ (14). Die Verwirklichung dieser Zielvorstellung glaubt er in einer demokratischen Regierungsform zu erreichen. Die Demokratie sei zwar auch kein perfekt funktionierendes System, auch eine Demokratie kann mißbraucht werden, doch läßt sie den Menschen seiner Meinung nach die zur Selbstbestimmung notwendige Entscheidungsfreiheit.

Die Diskussion über die Verstaatlichung des Erdöls zeigt, daß auch der Sozialismus keine Lösung der Probleme Venezuelas brachte, denn dadurch wurde den Menschen die Verantwortung genommen, die Eigen-Initiative gehemmt und der Bürokratie-Koloß in Venezuela noch dicker und träger: „El problema de nosotros es que nos caracteriza el descuido o la negligencia. Por eso ahora tenemos problemas con las empresas del estado, con los servicios públicos...“ (24). Das Problem liegt also nicht in der Wahl der richtigen Weltanschauung, sondern im Menschen selbst.⁴¹ Aus diesem Grund plädiert Pérez Alfonzo für eine „Revolución de las ideas“ (28).

3.2.2. Revolution der Gedanken

Im Theaterstück wird dargestellt, daß Pérez Gedanken und Inhalte aus der mit dem Schlagwort „Zurück zur Natur“ bezeichneten Bewegung in sein Konzept aufgenommen hat. Für ihn ging es dabei um die Zielsetzung, die Venezolaner sowohl zu einem klugen, sanften Umgang mit der Natur, also auch mit dem Erdöl und anderen Ressourcen, bis hin zu neuer Mitmenschlichkeit angesichts der Vernachlässigung breiter, verarmter Bevölkerungsschichten zu erziehen. Doch damit nicht genug: „Zurück zur Natur“ bedeutet für ihn auch, die vernachlässigten Regionen in die nationale Wirtschaft und Zivilisation zu integrieren, Solidarität zu zeigen und Kommunen zu bilden, in denen man einander hilft, zusammenarbeitet und Initiative ergreift: “...una pequeña aldea (...) en donde vio con sus propios ojos el ejemplo de lo que se podía lograr con la tenacidad de una comunidad que salía adelante prácticamente de la nada. Esto le llevó a proponer un regreso al campo...a formar una pequeña comunidad...” (28). Dies würde die direkte Beteiligung der Menschen an der Produktion bedeuten, mit der Eigenverantwortung und Initiative wieder gefordert sind.

⁴¹ Dies zeigt auch der Niedergang des Kommunismus im Ostblock, bei dem nicht mit dem Egoismus und der Trägheit des Menschen gerechnet wurde.

Dieses neue Modell nennt Pérez „revolución de las ideas“ (28). Kein Umsturz oder Krieg, sondern eine Veränderung in den Köpfen der Venezolaner, die sanfte Methode, hat auf Dauer Zukunft. Das bedeutet konkret den Aufbau der Beziehungen zwischen Stadt und Land, die Förderung und Integration kleiner Gemeinden, die Dezentralisierung der Administration und die Verhängung des sozialen Notstands: „...remover a la administración pública. Debemos proclamar una emergencia social. La descentralización administrativa debe hacerse en todas las áreas y en toda su extensión...“ (29). „Nicht mehr entwickeln, sondern anders sein“, das ist nun die Devise: „Se debiera eliminar esa palabra [sc. el desarrollo] y hablar más bien de bienestar“ (29).

Die Hoffnung, daß sich durch dieses Konzept die Situation in Venezuela bessern würde, hat sich als trügerisch erwiesen: Schon seit Beginn der Demokratie im Jahre 1959 wurde sie genährt und blieb die Prämisse der Politik bis in die 90er Jahre hinein, ohne daß tiefgreifende Veränderungen geschaffen werden konnten. Diese im Theaterstück dargestellte Hoffnung auf Veränderung ist eine Illusion und täuscht über die Tatsachen hinweg⁴²: „La realidad de los hechos ha obligado a realizar una revisión profunda de cómo se debe gobernar ahora...“ (29). Nach Chesney geht es darum, der Wahrheit ins Auge zu blicken, zu erkennen, daß Venezuela zwar durch das Erdöl immensen Reichtum ansammeln konnte, jedoch durch den verschwenderischen Umgang mit dem Reichtum, durch die Korruption und den riesigen Bürokratieapparat, dafür sorgte, daß sich gleichzeitig ein großer „Schuldenberg“ ansammeln konnte. Aufgrund der Tatsache, daß das Erdöl alleinige Einnahmequelle des Staates war und ist, geriet Venezuela schon vor 50 Jahren in einen Zustand der vollkommenen Abhängigkeit. Dieser langjährige Mißstand hat Venezuela und die Venezolaner bis ins tiefste Innere stark geprägt. Nach Chesney gilt es, die Venezolaner umzuprägen oder „umzupolen“.

3.2.3. Venezuela und die Venezolaner im Theaterstück

Gleich zu Beginn des Theaterstücks wird der Eindruck vermittelt, in Venezuela zu sein: Die Telefonverbindung am Anfang des Theaterstücks ist zunächst sehr schlecht und bricht schließlich ganz ab. Die Bürokratie wird als so langsam dargestellt, daß Autos aus dem Ausland im Zoll verrosteten, bevor der Empfänger überhaupt benachrichtigt wird. Deshalb konnte sich Pérez ein „monumento al venezolano“ (15) in den Garten stellen: seinen Sportwagen aus dem Exil. Zwei Mal ließ er Ersatzteile aus England kommen, beide Male verrosteten auch diese im Zoll. Niemand kümmert sich um die Teile, niemand fühlt sich verantwortlich: „Eso es Venezuela (...) lo adorné con

⁴² Dieser Illusion sind auch die vier Komödianten aus dem Stück *Niu-York Niu-York* erlegen.

pedras para que sirviera de monumento a lo que somos“ (15). Dieses Verhalten war nach Pérez jedoch nicht immer lateinamerikanische Mentalität. Erst der Reichtum habe die Venezolaner träge und passiv gemacht: „Es el mal uso de la riqueza“ (15).

Nur harsche Kritik hat Pérez für die Venezolaner übrig: Sie handeln kopflos, ohne Ziele, ohne Plan oder Programm, und vor allem sorgen sie nicht für die Zukunft und die nächsten Generationen vor: „Lo que pasa es que nos precipitamos por todo. Unas veces hacia un lado y otras hacia el otro, pero siempre a la carrera, sin programas, sin metas definidas. Siempre como locos“ (24). Seine Rede aus dem Jahr 1959 wurde nicht beachtet. Darin plädiert er dafür, für die Zeit nach dem Erdöl vorzusorgen: „...llegará el momento en que ya no tendremos más petróleo. No sé hasta qué punto cada uno de ustedes piensa en esta verdad, pero lo cierto es que muy pocos intentamos vivir según esta verdad (...) La Venezuela de después del petróleo habrá de prepararse desde ahora“ (12). Es wird thematisiert, daß gerade im Jahr 1996 Venezuela die Politik aus der Zeit der Diktatur wiederholt, nämlich noch mehr Konzessionen an ausländische Öl-Firmen zu vergeben, um in kurzer Zeit möglichst schnell an Geld zu kommen. Es ist Pérez zufolge das gleiche kurzfristige Handeln wie zuvor und wird ironisch mit „realismo mágico“ (35) bezeichnet: Der Erdöl-Reichtum übt eine magische Anziehungskraft aus, der man sich nicht entziehen kann, denn das Geld liegt ganz real sofort und direkt in der Hand.

El realismo mágico wird hier verfremdet eingesetzt, denn es ist eigentlich ein von García Márquez geprägter Begriff aus der Literatur und bezeichnet die magische Anziehungskraft Lateinamerikas aufgrund seines unermesslichen Urwaldes, der wunderbaren Natur und der sonderbaren Ereignisse, die in Lateinamerika Realität sind, in Europa jedoch außergewöhnlich wären. Heutzutage jedoch übe der Reichtum wie ein Mammon gerade diese Faszination auf die Venezolaner selbst aus.

Diese Masche der schnellen und einfachen Lösung zieht sich durch das gesamte Handeln des Venezolaners: keine tiefgreifenden Veränderungen, sondern Prunk und Glanz, Glitter und Glamour und nach außen hin die Abgabe eines perfekten Bildes⁴³:

El paso de cangrejo en la educación, en la salud, en el aseo urbano, en la petroquímica... La nacionalización o desnacionalización es sólo un aspecto formal...una solución fácil... No hay cambios sustantivos.“ (...) “...sembrar el petróleo! Así sea el Hipodromo de la Rinconada o el Poliedro,

⁴³ Im Theaterstück *Maribel un amanecer* werden die Auswirkungen einer solchen Gesellschaft dargestellt.

las supertorres del Parque Central... Así se quiere
construir la Gran Venezuela... (25).

Noch ein anderes Bild wird von Venezuela gezeichnet, nämlich das Bild eines Venezuelas, dem es so schlecht doch gar nicht ergehe, denn schließlich trete Venezuela langsam in den Weltmarkt ein - die Realität sei doch eine ganz andere:

...lo que ocurre realmente. La Venezuela del 70 comienza a insertarse en la economía mundial, sigilosamente. Nuestro país con su riqueza fabulosa, con sus reservas de hierro portentosas, con las caídas de agua más grandes del mundo en Guayana, con el oro y el diamante que esperan en el suelo...sólo se insertará si puede tener una visión global, sólo si puede implementar proyectos que superen nuestro limitado mercado... Esa será la Gran Venezuela... (35).

Verschwendung, Leichtlebigkeit, Nachlässigkeit und Vernachlässigung des Menschen auf der Seite der Reichen und Privilegierten und auf der anderen Seite Armut und Hoffnungslosigkeit - so wird hier Venezuela gesehen. Das Erdöl hat die gesamte Gesellschaft Venezuelas tief beeinflußt und in ihrem Wesen bestimmt.

Folglich gerieten nach Meinung Chesneys die Menschen aller gesellschaftlichen Schichten aufgrund des Erdölbooms in eine Konsumhaltung, die zeigte, daß sie weder vernünftig mit dem neuen Reichtum umgehen konnten, noch an eine Zeit „danach“, wenn es kein Erdöl mehr in Venezuela geben wird, dachten.⁴⁴

3.2.4. Die Krise

Pérez Alfonzo setzte sich schon früh für Venezuela ein, indem er höhere Gewinnspannen für das Erdöl aushandelte (die Formel „fifty-fifty“ im Jahre 1945) - dafür mußte er sogar während der Scheindemokratie Gallegos und der Diktatur von Pérez Jiménez ins Exil (3) - und indem er später die Gründung der OPEC mitbewirkte und so dafür sorgte, daß Venezuela längerfristig und mit mehr Eigengewinn am Erdöl-Reichtum beteiligt war. Chesney läßt durch die Figur Alfonzo Pérez über das gesamte Stück hinweg deutlich machen, daß sich trotz

⁴⁴ Diese Gesellschaft voller Illusionen, begeistert von den USA und der Rock-Musik, „...que también es americano y moderno“ (7), in der es nur Freude und Fröhlichkeit gibt, keine Trauer oder Probleme - eine sehr unrealistische Sicht der Welt - dem Konsum hingegeben einerseits und in Armut und Hoffnungslosigkeit dahinvegetierend andererseits, zeichnete Chesney in seinen Theaterstücken *Niu-York Niu-York* und *Maribel un amanecer*.

günstiger Voraussetzungen in Venezuela die Situation während 40 Jahren nicht geändert hat. Es herrschen noch immer Korruption, Armut, Verschwendung, hohe Staatsausgaben, Verschuldung des Staates, Krise, Terror - alles in so gesteigerter Form, daß das Land zu bersten droht, die Krise zu eskalieren scheint:

Lo que pasa es que no quieren discutir sus ideas y abrirse a nuevos planteamientos. No quieren reconocer sus errores. Total, este plan es un solo desbarajuste...lo mismo de siempre: cae el ingreso, después de la millonada del 74...Bajan las reservas de petróleo, claro que sí... Inversiones desproporcionadas... No hay techo para el ingreso fiscal...y gastan y gastan... ¡Lo he propuesto mil veces...! ¡Hay que poner un techo! Ahora tenemos un verdadero derrumbre. ¡Negligencia! ¡Irresponsabilidad! ¡Esperpento de Plan! ¡Deudas! ¡Deudas! ¡Todo se agrava! (33).

Sprachlich ist die Steigerung der Krise durch kurze Sätze oder Ausrufe, die nur aus einem Wort bestehen, sehr gut nachvollziehbar.

In dieser absoluten Notsituation greift Chesney auf Alfonzo Pérez zurück, der versucht hat, das Schicksal Venezuelas in geordnete Bahnen zu lenken, und der bei der stetig fließenden Geldschwemme einen kühlen Kopf bewahrte. Von diesem Mann glaubt Chesney lernen zu können, wie die begangenen Fehler zu entlarven sind und eine Lösung für die Krise gefunden werden kann. Daß Chesney sich mit dem Fragen stellenden Williams identifiziert, wird deutlich, als Williams sich vorstellt: „Yo soy el dramaturgo de esta obra“ (1). Chesney läßt durch Williams Fragen langsam die Denkweise von Pérez Alfonzo entwickeln und kann dadurch ein alternatives Bild von Venezuela bieten, ein Bild, das die Regierenden und Neureichen sicher nicht haben: Das hochverschuldete Venezuela verspiele und verschenke seinen Trumpf, das Erdöl. Der Großteil der Bevölkerung leide Hunger und habe keinen Anteil am Erdöl-Gewinn. Durch die Art der Auslandbeziehungen liegt die eigene Wirtschaft brach und der Reichtum habe einen unverhältnismäßig großen, trägen und faulen Dienstleistungssektor geschaffen, der Unsummen verschlinge und der nicht funktioniere. Die Venezolaner selbst seien träge und initiativlos geworden. Dadurch, daß sich bis heute nichts an dieser Situation geändert hat, ist auch Pérez Alfonzo noch immer aktuell. Er wird so lange aktuell bleiben, bis die Venezolaner ihn ge- und erhört haben. Seiner Meinung nach dauert dies nochmals 10 Jahre: „Cuando Venezuela pase una crujida de 10 años, las cosas van a cambiar, cuando se nos acabe esta riqueza, cuando sepamos qué es tener hambre, entonces sabremos aprovechar lo que es tener algo y lo defenderemos“ (37). Dieses Zitat steht am Ende der Szene, deren

Datum im Stück mit 1979 angegeben ist. 10 Jahre später, also 1989, wird die Situation sich nach Pérez so sehr verschlechtert haben, daß die Venezolaner bereit seien, auf ihn zu hören. So lange jedenfalls würde das Erdöl noch reichen, doch dann würde in Venezuela das Licht ausgehen: Ohne Vorsorge für die Zeit nach dem Erdöl würde es nur noch Elend und womöglich Krieg um die letzten Reserven geben. Pérez Alfonzo betrachtet die bestehende Situation aus einer äußerst traurigen, frustrierten und resignierten Perspektive heraus, durch die der Venezolaner schlechthin als vollkommen uneinsichtig, leichtlebig und nachlässig dargestellt wird: „El problema de nosotros es que nos caracteriza el descuido o la negligencia. Por eso ahora tenemos problemas con las empresas del estado, con los servicios públicos...“ (24).

Die Erfahrung, die hinter dem Sprichwort „Wer nicht hören will, muß fühlen“ steht, machen schon die kleinen Kinder. Sie lernen jedoch daraus und fassen, einmal die Finger verbrannt, nicht mehr an die heiße Herdplatte. Diese Erfahrung haben die Venezolaner schon ausgetestet, doch scheinen sie die Sicherung, den Schmerz, nicht zu spüren. Denn unzählige Male schon ist der Erdöl-Preis gesunken, gab es Inflation, Lohn- und Preissturz, doch nichts konnte sie zur Vernunft bringen, an ihrer Situation etwas zu ändern:

Si él hubiera sabido que Venezuela continuó jugando con el azar y llamando a la Providencia para auxiliarnos...no me imagino lo que habría pasado. Véanlo ustedes mismos: Ese mismo año de 1979, la crisis iraní hizo que los precios del petróleo se duplicaran, dejando pálidas a las ganancias obscenas del 74 ...para caer en el 82 y producir la gran devaluación del viernes negro, 300%...! En el 84 se produjo la guerra de Irán-Irak y vuelven a subir los precios y vuelve la gastadera... (35).

Noch immer macht sich Venezuela vom Erdöl abhängig, statt vernünftig in die eigene Wirtschaft zu investieren. Diese Kritik folgert Chesney aus seiner Analyse der andauernden Staatskrise.

3.2.4.1. Krisenmanagement

Es geht im Theaterstück darum, einen Weg zu finden, Venezuela aus der Krise zu helfen. Dazu muß nach Chesney die Vergangenheit aufgearbeitet und die Entwicklung der Ereignisse zurückverfolgt werden, um den aktuellen Stand erklären zu können. Danach erst kann auf die Gegenwart Einfluß genommen werden.

Williams fühlt dem Minister auf den Zahn, denn dieser hat mit seinem Handeln, mit der Gründung der OPEC zumindest eine Teilschuld an der Entwicklung Venezuelas. Obwohl er ein so ehrbarer Mann zu sein

scheint, traut Williams der Sache nicht und stellt nachforschende Fragen. Zwar ist Pérez Alfonzo von seinem damaligen Tun überzeugt, doch ist ihm zugleich bewußt, daß dadurch die Krise des Landes indirekt verursacht wurde. Beide kommen zu dem Ergebnis, daß es ein Übel der Venezolaner sei, daß keiner Verantwortung für irgendetwas übernehmen möchte. So meint Williams: „No obstante es un problema del país el que nadie quiere asumir la reponsabilidad por nada“ (22). Dem stimmt Pérez zu. Anhand dieser Textstelle thematisiert Chesney eine weitere Charakterschwäche der Venezolaner, die es zu ändern gilt. Dazu müssen seiner Ansicht nach Fehlschlüsse und falsches Denken aufgespürt werden. Nicht das Erdöl oder der Reichtum habe die Venezolaner träge und unbeweglich gemacht, sondern der Mißbrauch oder die falsche Nutzung des Reichtums durch den Bau monströser und unnötiger Prestige-Objekte, „las supertorres“ (25), die horrende Summen verschlangen, anstelle der Förderung der eigenen Wirtschaft und Verwendung des Geldes für die breite Bevölkerung und nicht nur für die auserkorene Elite, „los nuevos ricos“ (38).

Chesney hat gerade den rechtschaffenen, nur an das Wohl Venezuelas denkenden und nicht korrupten Pérez Alfonzo als Protagonisten gewählt, um zu zeigen, daß es auch andere Stimmen in der Gesellschaft gegeben hat, die versuchten, die Situation Venezuelas zu retten, und die eine Vision für ihr Land hatten und andere Ziele, als nur Reichtum zu scheffeln - vielleicht in der Absicht, die Ehre Venezuelas zu retten.

Durch die Wahl dieser Protagonisten kann niemand sagen, er hätte nichts von der Katastrophe gewußt oder es wäre niemand da gewesen, der anders gedacht und gehandelt habe als die breite Masse der Politiker. Nach der Rede von Pérez ruft Williams deshalb erstaunt aus: „¿Uds. escucharon bien esta última parte? (...) 16 años antes de ocurrir, Pérez Alfonzo lo anunciaba...“ (13).

Pérez Alfonzo stellt in seiner Rede zunächst klar, daß das Erdöl an sich positive Eigenschaften habe: Am Anfang habe es zur Industrialisierung beigetragen. Sogar die Indios würden das Erdöl für den Transport und in der Medizin nutzen. Und schließlich bringe es Devisen durch den internationalen Verkauf.

Das Übel sei eingetreten, als der Maracaïbo-See mit seinen immensen Erdölvorkommen entdeckt und Konzessionen vergeben wurden und Venezuela sich zum weltgrößten Erdöl-Lieferanten entwickelte. Das Problem lag nicht an dem Erdöleinkommen von 50%, sondern daran, daß dieses Einkommen unter der Diktatur 29,6% des Staatshaushaltes ausmachte und die ausländischen Firmen weitgehend die Wirtschaft Venezuelas bestimmten. Es seien viele Fehler gemacht worden, und für die Zeit, in der es kein Erdöl mehr geben wird, sei nicht vorgesorgt worden. Deshalb müsse das Erdöl „konserviert“ werden, das heißt, daß nicht das gesamte Erdöl in unbegrenzten Mengen und auf einmal abgebaut wird, wodurch die Märkte gestärkt werden und der Preis geschwächt wird, sondern daß limitiert abgebaut und in die Wirtschaft

des Landes investiert wird. Eine weitere Maßnahme sieht er in der mentalen Umerziehung des Venezolaners, des korrupten, verschwenderischen „Neureichen“.

3.2.4.2. Krise im Land - Krise im Theater ?

Die Theaterautoren sind anscheinend am Ende ihres Lateins angekommen. Alles Warnen, Wehren und Raten, Analysieren und Spiegeln scheint nichts gebracht zu haben. Dies ist ein niederschmetterndes Fazit nach ca. 40 Jahren politisch-sozial engagiertem Theater für das Volk, für dessen Ziele sogar die Kunst und Ästhetik untergeordnet wurde und wofür Repression und Exil in Kauf genommen wurde.

Verzweifelt versucht Williams bei der Aufarbeitung der Vergangenheit und der immer noch währenden Krise die Schuld bei den „Alten“ zu finden. Dies sei auch seine Rolle als Schriftsteller, nämlich die des Korrektors, wie Pérez meint: „Comenzamos hablando de ti y de los escritores, porque yo también escribo aunque tú lo corrijas mis papeles“ (32). Der eine mache Geschichte, der andere suche die Fehler, also die vermeintlichen Verantwortlichen für das Desaster - so scheint Williams den Beruf des Dramatikers zu sehen. Doch wird er durch Pérez Alfonso eines Besseren belehrt, der auch nur das Staatsschiff irgendwie durch den großen Ozean der Probleme zu lenken versuchte: „Es agradable ir contra la corriente, andar como los salmones, luchando para alcanzar los más altos niveles que sigue el curso de agua ... Pero hay que hacerlo. Por eso, mantengo mi actitud“ (31). Für ihn ist nicht unbedingt der Erfolg wichtig - in der hoffnungslosen Situation Venezuelas eine gesunde Einstellung - sondern der Weg ist das Ziel: Im Kampf sein Bestes zu geben, lautet seine Devise. Diese Devise gilt auch für das Theater. Es bleibt die Frage, warum dann bis heute nicht mehr Venezolaner zu dieser Einstellung gekommen sind und woher Pérez die Kraft zum Kämpfen hatte.

3.3. Der Bolero als Schlußwort

Pérez und Williams diskutieren im Stück über Musik. Pérez liebt den Bolero, da er den Menschen so nah sei. Im Bolero würden sowohl Trauer als auch Freude ausgedrückt, es gebe Liebesfreud' und Liebesleid, Melancholie und Tragik, und andere große Gefühle. Der Bolero entspreche der Natur des Menschen und sei karibisch: „Lo importante es que llegue el alma latina“ (...) „Ese es el sentimiento trágico caribeño“ (7). Ein Bolero-Fan lebt intensiv und realistisch mit allen Höhen und Tiefen des Lebens, welche die Gefühle in ihm verursachen, und er scheint dieses Leben zu lieben: „Ese es el sentimiento de nuestros compositores, que cuando están tristes escriben una guaracha y cuando están alegres, componen un bolero...“ (7).

Auch in der Rock-Musik wird gelebt, jedoch nur die schöne Seite des Lebens, die der zärtlichen Liebe, Sanftheit, Fröhlichkeit, Leichtigkeit,

auf der es keine Gewalt oder Trauer gibt. Nicht von der Realität, sondern von einer Illusion lassen sich die jungen Venezolaner begeistern: „El rock and roll (...) también expresa sentimientos puros y nunca es triste“ (...) „Es música, no es realidad“ (8). Doch am Ende eines solchen Liedes hat sich nichts geändert, das Leben ist immer noch dasselbe. Während der Bolero-Fan sagt, daß dies normal sei, muß der Rockfan erst einmal aus seiner Illusion aufwachen und die Realität akzeptieren.

So sieht Pérez das Leben und seine Aufgabe: Es ist wichtig zu kämpfen, und es wird immer etwas zu kämpfen geben. Allein um des Kampfes willen mit all seinen Höhen und Tiefen, lohnt es sich zu kämpfen, aus purer Lust am Leben; was dabei herauskommt, ist dann nicht mehr so wichtig. Der Weg ist das Ziel: „Seguir la lucha. Siempre adelante. Esa era su consigna a fines de los setenta“ (32). Deshalb sollte Williams, statt den Kopf hängen zu lassen angesichts des scheinbar hoffnungslosen Falles Venezuela, weiterhin schriftstellerisch tätig sein. Doch darf es kein blindes Rudern eines Versinkenden sein, sondern umsichtiges, kreatives Handeln unter Einbeziehung aller Neuheiten, wie Pérez mit der Ökologie verfahren ist.

Wer liebt, wird kämpfen. Wer liebt, ist sowohl Sklave als auch Herr der Geliebten - „Esclavo y amo“, wie es im Lied am Ende des Theaterstückes heißt (41). Pérez, der nur an das Wohlbefinden und den Wohlstand Venezuelas dachte, liebte Venezuela, sonst hätte er nicht Gefängnis, Exil und Arbeit für Venezuela auf sich genommen, sondern hätte Venezuela den Rücken gekehrt und wäre auf immer ausgewandert.

Die Schlußfolgerung, daß der engagierte Theaterautor Chesney sich ebenfalls in der Rolle des „Esclavo y amo“ Venezuelas sieht und die gleiche Entwicklung wie Williams durchgemacht hat, liegt nahe. Dieser fand Geschmack am Bolero und an der Denkweise von Pérez Alfonzo, der für sich die Lösung gefunden hat, trotz aller Aussichtslosigkeit gegenüber der Uneinsichtigkeit der venezolanischen Politiker weiter zu schreiben und weiter zu kämpfen. Pérez Alfonzo hat sich zum Ziel gesetzt, eine Lösung für Venezuela zu finden, indem er weiterhin an der mentalen Umerziehung der Venezolaner mitarbeitet. Williams hat am Ende des Theaterstückes die „Strategie“ verstanden, und verabschiedet Pérez Alfonzo als Zeichen dafür mit dessen Bolero „Esclavo y amo“ für seinen letzten Flug.

IV. MARIBEL UN AMANECER (1981)

Dieser Einakter mit drei Szenen verfügt über die typischen Merkmale des Boulevardtheaters: ein geschlossener Raum, eine sich anbahnende Liebesbeziehung, eine illusorische Traumwelt, die Kritik an der eigenen Lebenssituation, zum Teil schamlose („Apátrida. ¡Judas!“ (21)), verletzende („Muévete, morsa criolla“ (...) “¡Vamos, gran puta!“ (21)), aber auch sentimentale Dialoge. Originell ist die Wahl des Raumes: Das Stück spielt in einem Parkhaus-Kassenwärterhäuschen.

Der Zahlungsvorgang an der Parkhauskasse, welcher ein stereotypes dramaturgisches Mittel darstellt, schafft Gliederungspunkte im Stück oder kleine Pausen im Dialog (6, 7, 8, 15, 33). Das Stück spielt in der Nacht, und mit Vorrücken der Nacht werden immer weniger Zahlungsvorgänge vorgenommen, bis sie schließlich ganz ausbleiben und morgens der Tag mit der ersten Zahlung beginnt. Auf diese Weise tauchen auch die Hauptfiguren Maribel und Alberto langsam in ihre Traumwelt ein und wachen endgültig aus ihr auf, als am Morgen das erste Auto zum Zahlen heranzfährt.

4.1. Inhalt

In dem Zwei-Personen-Stück treffen zwei Welten, zwei typische Gestalten der venezolanischen Gesellschaft, aufeinander: Die eine ist Maribel, eine reiche, verwöhnte, für Caracas alltägliche Frau - „corriente“ (9) -, ledig, mit vereinzelt weißen Haaren und alkoholabhängig. Sie wird auf den illegal eingewanderten, spitzbärtigen und dunkelhäutigen Kolumbianer Alberto aufmerksam, der in einem Parkhaus in Caracas als Kassierer arbeitet und zu studieren scheint, als sie ihn bitten möchte, ihr beim Auto einparken zu helfen. Die beiden verbringen eine Nacht im Wärterhäuschen, die einem one-night-stand gleichkommt. Bei Tanz und gegenseitiger Provokation kommen sie sich näher, doch scheitern sie an den allzu großen sozialen Unterschieden und an ihrer eigenen Frustration über ihre eingeschränkten Lebensmöglichkeiten. Sie unterhalten sich über die Sinnlosigkeit ihres eigenen Lebens, die in Venezuela unerwünschten Einwanderer aus Kolumbien und über die Politik.

4.1.1. Die Hauptstadt Caracas

Das Stück spielt in einem Parkhaus in Caracas und spiegelt die Stimmung in der Hauptstadt wider. Die Stadt stinkt sprichwörtlich nach Geld und Konsum. Es herrschen Verschmutzung, Lärm und Korruption: „Yo sé que esta ciudad apesta a dinero, a consumo, que aquí no hay nada sino contaminación, ruido y corrupción“ (31). Das ist das eine Caracas.

Das andere ist das Caracas der Randfiguren der Gesellschaft wie Alberto, das im Verborgenen lebt. Diese Menschen leben im Dunkel und sie mit nichts arbeiten. Die Sonne würde sie nur blenden: „Ese es el

otro rostro de la ciudad: la Caracas marginal que siempre está oculta en el día, que vive en la oscuridad y en los subterráneos. Como aquí, como nosotros. A esos el sol los aturde“ (27).

4.1.2. Ausländerfeindlichkeit

Chesney zeichnet das Bild einer ausländerfeindlichen Venezolanerin. Maribel läßt ihren Lebensüberdruß vollständig an Alberto aus, indem sie mit ihren üblen, ausländerfeindlichen Parolen auf Alberto zielt; für Kolumbien hat sie lediglich beißenden Spott und Hohn übrig: „En una época vivía en un edificio lleno de extranjeros, colombianos y del cono sur, bajo mi piso. Por eso me mudé“ (10) (...) „Apátrida. ¡Judas!“ (21). Sie beschuldigt Alberto, nur der besseren Möglichkeiten wegen nach Venezuela gekommen zu sein, die er in Kolumbien nicht hat. Sie drückt damit ihren Neid aus: „Y vienes y te pones a estudiar derecho en la Universidad Central de Venezuela. Quién te crees que eres tú?“ (...) “Te apuesto a que nunca pensaste en llegar a la universidad, allá en la costa del pacífico, lleno de indios y negros“ (10). Äußerst ordinär fährt Maribel fort, Albertos Herkunft anzugreifen: „[sc. sus padres] fornicaron y fornicaron hasta dar nacimiento a nuestro querido y tranquilino Albertico“ (...) „Parir a Alberto Torres, un colombiano más. Pichón de abogado. (Cínica) ¡Qué vaina más arreacha!“ (11).

Die haßerfüllten Schimpftiraden geben noch nicht einmal ihre eigene Meinung wieder. Sie plappert ohne nachzudenken und völlig naiv die Ansichten ihres Chefs nach: „Mi jefe siempre habla así. El dice que es una invasión silenciosa (...) Que los colombianos son nuestros enemigos“(25). Darin kommt die in Venezuela vorherrschende Meinung zum Ausdruck.

4.1.3. Kritik an der eigenen Gesellschaftsschicht

Die Meinung Maribels über sich selbst ist jedoch auch nicht besser: Sie sei nichts wert, im Gegensatz zu ihrer Mutter, die wenigstens für die Guerilla gekämpft hätte, doch ihre eigene Generation bringe noch nicht einmal Unruhen zustande: „Mi madre vale un poco más. Ella fue correo en las guerrillas...Eso es algo. Yo ni siquiera vivo en una época de tensión“ (11).

Statt angesichts des Elends in Venezuela mit ihrem Job als Sekretärin zufrieden zu sein, träumt sie von einem anderen Leben in freier Natur: „Pero en eso tan, tan horrible, yo buscaré un lugar donde haya aire fresco, espacio, naturaleza, porque eso es lo que quiero ahora“ (31); frei von allen Verpflichtungen, ohne Arbeit oder Studium, für das sie sich nicht einmal geeignet hält, glücklich und voller Leidenschaft und Liebe: „Pensaremos que estamos al aire libre, en un campo, respirando sin nadie que nos rodee. En una de esas sabanas llenas de flores rojas y amarillas, como las flores de Maroa, y que su aroma nos inspira una gran pasión...“ (12). Diese Aussage verdeutlicht, mit welchen Illusionen sie lebt.

Maribel ist ständig auf der Suche nach dem Glück, das es nicht gibt, und frönt auf Parties ihrer Vergnügungssucht, um den Mangel an Liebe zu vertuschen. Mit Provokation und Spott versucht sie Aufmerksamkeit zu erregen, die sie in ihrer Familie als Jüngste nicht bekommen hat: „Afortunadamente se casaron bien jóvenes, porque no te imaginas cómo se me iba haciendo la vida. Siempre peleándome, y como yo era la menor...nunca ganaba. Mis padres siempre le daban razón a ellas. ‘Hay que respetar los mayores’. Por eso yo siempre estaba jodida“ (14). Sie handelt naiv und ohne Rücksicht auf Verletzungen, die sie erleiden könnte. Sie möchte mit Alberto schlicht und einfach ein romantisches Abenteuer erleben; gleichzeitig provoziert sie ihn und verletzt ihn damit.

Ihre Naivität kommt auch darin zum Ausdruck, daß sie sich beim Militär einschreibt und dies damit begründet, daß sie dadurch weiterhin reisen könne, selbst wenn sie die Gelegenheiten dazu nicht nutzt. Sie denkt darüber überhaupt nicht nach, daß der Einschreibeauftrag Krieg bedeutet. An einen Krieg glaubt sie einfach nicht. Genauso nimmt sich die zwar von ihren Eltern verwöhnte, aber ohne echte Zuneigung aufgewachsene Maribel, in dem Glauben zu kurz gekommen zu sein, einfach, was sie möchte. So stiehlt sie ihrer Schwester den Erbring ihres Vaters, weil sie ihn von klein auf begehrt hat: „Nunca se lo perdono a mi padre. Tampoco mi hermana. De un manotazo se lo quité. Estaba decidida a todo...“ (15). Wie Alberto klar erkannt hat, steht der Ring für die nicht erlangte Liebe der Eltern: „Es igual que el anillo de tu papá. Es un pretexto para encubrir lo que eras incapaz de alcanzar“ (29).

Die Liebe, die sie von ihren Eltern nicht bekam, versucht sie sich mit Gewalt bei den Männern, hier Alberto, zu holen. Sie bedroht Alberto am Ende sogar mit einer Pistole, als er ihren Wünschen eine Absage erteilt. Aus verständlichen Gründen will er sich nicht von seinem Job trennen, um ein neues Leben anzufangen (33).

4.2. Alberto und Maribel - Kolumbien und Venezuela?

Maribels Naivität wird auch dadurch dargestellt, daß sie, die „petrolera“ (21), glaubt, daß Alberto, der „cobarde“ (31), sie nach einer Nacht schon wirklich liebe und heiraten wolle, wobei sie ihn dazu offen provoziert und sich mehr oder weniger aufgedrängt hat. Alberto antwortet ehrlich, daß er nur Interesse für ihren Körper habe, als Maribel ihn fragt, ob er sie liebe: „Yo pensé que tú eras más gorda. Con tu traje suelto de ves más ...más llena. Tu cuerpo es suave y blando, Maribel“ (27).

Man kann hier den tieferen Sinn interpretieren, daß Venezuela und Kolumbien sich ja gerne verbrüderern würden. Sie arbeiten in bestimmten Angelegenheiten schon zusammen, doch wird die Verbrüderung (in

Form des Abkommens über eine Freihandelszone⁴⁵) empfindlich durch die Guerrilla-Übergriffe an der Grenze zu Kolumbien gestört.⁴⁶

Die illegal eingereisten Kolumbianer sind verständlicherweise nur an materiellen Dingen Venezuelas interessiert. Verkörpert die naive Maribel Venezuela, sind ihre ausländerfeindlichen Parolen nicht logisch, doch hat sie sie nur blind von ihrem Chef übernommen. Venezuela ist also die naive Frau, die sich von ausländischen Staaten um ihres Vergnügens willen ausnutzen läßt, die ohne Ziele und unglücklich ist.

Erst im Verlaufe ihres Treffens, nachdem sie sich beide ein von ihnen selbst gewünschtes Ideal von Stärke vorgelogen haben, gestehen sie sich ihre Illusionen ein und decken ihre Lügen auf. Mit diesem Prozeß entstehen auch echte Gefühle zwischen beiden. Die Illusionen und Träume werden mit dem inszenierten Fest noch aufgebauscht. Damit sagen sie einander, wie sie sich ein Treffen mit einem Liebhaber vorstellen und sind auch bereit so zu tun, nur um ein gemeinsames Erlebnis zu haben, doch fehlt dazu echte Liebe und echte Sympathie.

Versteht man die Beziehung der beiden als Parabel der Beziehungen zwischen Kolumbien und Venezuela, entsteht ein negatives Bild: Keine wahre Liebe, sondern gegenseitiges Ausnutzen bestimmt das Zusammenleben der beiden Staaten, die beide zerrüttet sind.

Was sie verbindet, ist ihre Sehnsucht nach einem anderen Leben in Freiheit, das es so nicht gibt. Dies ist eine zu schwache Verbindung, welche die sozialen Unterschiede und die eigene, nicht vergessene Herkunft und Vergangenheit, die zu einem gemeinsamen Neuanfang notwendig wären, nicht aushält. Diese Illusion wird nach und nach zerstört, denn beide stellen fest, daß sie leben möchten, wie sie es im Moment tun: Maribel mit Alberto, Alberto ohne Maribel. Alberto ist ans Ziel gekommen, doch die wegen ihres Schutz- und Liebebedürfnisses unvorsichtige und unkluge Maribel wurde ein weiteres Mal ausgenutzt: „Yo que pensé que serías diferente. Hasta llegué a ilusionarme. Pero después de este teatro que has hecho, veo que todo es inútil. Todo está perdido y será mejor olvidar“ (33).

4.2.1. Der Kolumbianer Alberto

Alberto wächst in Kolumbien als Einzelkind eines Landwirtsehepaares auf. Seine Geschwister sterben früh und beide Elternteile kämpfen um seine Zuneigung: „Yo estaba entre ellos y era el punto de roce de siempre“ (13). Als er von seiner Freundin mit einem Kind sitzengelassen wird, das er bei seinen Eltern zurückläßt, flüchtet er zunächst zur Guerrilla und später nach Venezuela, wo er sich mit dem

⁴⁵ Gleich / Krumwiede / Nolte / Sangmeister (Hrsg), *Lateinamerika Jahrbuch 1992*. Frankfurt/M, Vervuert Verlag, 1992, S. 215 und *Lateinamerika Jahrbuch 1995*, S. 210 unter 22.11.

⁴⁶ Gleich, *Lateinamerika Jahrbuch 1996*, S. 230 unter 26.2.

Parkhausjob durchschlägt. Auch er sehnt sich nach einem anderen Leben in Freiheit und ohne Zwänge oder Verantwortung: „Y al ser libre no quería tener ninguna responsabilidad. Ni de familia. Ni de nada (...) Nunca he podido vivir como yo quería“ (28).

Sein Zufluchtsort ist das Parkhaus im Keller eines Betonklotzes, wo er sich geborgen fühlt und aus dem er sich auch nicht von Maribel, die ihm ein Leben mit ihr und ohne Geldsorgen verspricht, herausgelockt werden kann. Tief unter der Erde, weit weg von der normalen Menschenwelt, von allen verlassen, ist er am höchsten Grad der Sinnlosigkeit und Gleichgültigkeit angelangt: „Acostados en el sótano de una torre inmensa. Bajo toda esta mole de concreto. En el último grado de la indiferencia“ (28). Was Maribel betrifft, hat er lediglich die Gunst der Stunde genutzt und will mit ihr nur die eine Nacht ohne jegliche Verpflichtungen verbringen. Zu diesem Zweck versucht er mit seinem vermeintlichen attraktiven Lebenswandel Eindruck bei ihr wecken zu wollen.

4.3. Der Teufelskreis Venezuelas

Was in Venezuela vor sich geht, ist eine politische und wirtschaftliche Drehmühle. Wer einmal in Not gerät, kommt nicht wieder heraus: “¡Y que vivan los Estados Unidos de Venezuela, donde todavía hay libertad para votar por un socialdemócrata o un democristiano que siempre seguirán manteniendo esta misma mierda en estos mismos sótanos tan horribles. Son como esta vida: te hundes y no puedes salir...” (11).

Nur wer Papiere, Geld oder Kreditkarten hat, kann in Venezuela menschenwürdig überleben: „Sabes: Tú no eres nada. Ni así tanto. Mira: Carte Blanche, Master Card, Acces de Europa...¿y tú? (...) En este país hay que tener papeles, huevón! Papeles y tarjetas. O real. Eso lo arregla todo“ (20).

Der Einwanderer Alberto jedoch besitzt nichts davon. Er identifiziert sich mit dem Bild des typischen Amerikaners. Chesney zeichnet hier eine traurige Identität des Amerikaners, der sich selbst nicht kenne und nur die negative Seite des Lebens kennengelernt habe: „Yo nací en América, siempre viví en América y me desconozco. Siempre americano: sangre americano, sueños americanos y fracasos americanos. Si me preguntaran quién soy, diría que soy carros, basura, sótanos, oscuridad...” (27). Demnach hat ein Amerikaner keine eigene Identität, sondern definiert sich über die Dinge, die ihn umgeben. Ein typisch amerikanischer Werdegang besteht nach Chesney aus Geburt, Träumen und Illusionen, und am Ende steht das Scheitern. Maribel trifft dasselbe, um nur eine Nuance veränderte Schicksal: „Y tú serás calles, máquinas, papeles y una sonrisa de buena“ (27). Zwei verschiedene Länder teilen dasselbe Schicksal - darin sind sie „hermanos de continente“ (27).

4.4. Schlußwort

Am Beispiel von Maribel und Alberto zeigt Chesney die Mängel der venezolanischen Gesellschaft. Maribel hat ganz natürliche Gefühle wie Zuneigung und Liebe. Auch ihre Bedürfnisse, nämlich Anerkennung und Aufmerksamkeit, Zweisamkeit leben, sind völlig natürlich. Doch weiß sie weder ihre Bedürfnisse auf angemessene Weise zu befriedigen noch daran zu arbeiten. Sie möchte alles sofort haben und es ist ihr egal, mit wem sie sie erfüllen kann. Ohne Plan und ohne Ziel geht sie durchs Leben, ewig an ihre Eltern gebunden, unselbständig, unreif stürzt sie sich ins Abenteuer. Als verwöhntes Kind mußte sie nie an irgendwelchen Zielen arbeiten und konnte sich alle Wünsche sofort erfüllen. All dies ist nach Chesney ein Bild für die Wirklichkeit in Venezuela.

V. NIU-YORK NIU-YORK (1987)

Dieses Theaterstück ist das bekannteste und meistgepielte Werk von Chesney. Wieder schreibt Chesney in eine konkrete Situation der Gesellschaft hinein, wobei er diesmal den Kern der Wahrheit und die Stimmung in der Gesellschaft so genau getroffen hat, daß sein Stück ein voller Erfolg wurde, wie die heftigen Zuschauerreaktionen zeigten: „Durante sus presentaciones han habido desmayos, lágrimas, ataques de nervios...“⁴⁷

Im Vorwort zu der hier benutzten Ausgabe bestätigt Ugo Ulive die exakte Spiegelung, die Chesney mit diesem Theaterstück gelingt: “Sentí que esa percepción del país que tienen unos cómicos de ínfima categoría era como un espejo de nosotros mismos, a veces teatristas y a veces teatreros, de frente, de espaldas, o de perfil a una Venezuela que por lo general nos ignora“ (6). Ugo Ulive findet die Situation des Schmierentheaters im eigenen Land in *Niu-York Niu-York* richtig wiedergegeben.

5.1. Elemente des Boulevardtheaters

Kritik an der eigenen Berufssparte, dem Theater, ist typisch für den Stil des Theaterstücks. Mit den vier Personen, dem geschlossenen Raum, der deftig-rauhen Sprache und den sich nicht sehr ernsthaft anbahnenden Beziehungen zwischen Jonny und Sara oder zwischen Carlos und Sara kann man *Niu-York Niu-York* zum Boulevardtheater zählen. Pörtl geht noch weiter:

...un lugar cerrado, un matíz frívolo y sentimental en el diálogo, un ritmo ligero en la temática con crítica actual hacia los de la propia casta (...) Podemos dar un paso más y decir que están trabajando chapuceros, del mismo modo que en el ámbito internacional se le otorga a Venezuela un papel subordinado en la política mundial de hoy. Sentimientos falsos, imaginarse un mundo ilusorio, la convicción de tener éxito, que en realidad es fracaso, son puntos temáticos que los actores son capaces de transmitir al público en la sala, cuando se siente aludido.⁴⁸

Für Pörtl ist das Stück eine Parabel für die untergeordnete Rolle Venezuelas auf der Ebene der internationalen Politik. Trotz des reichen Erdöl-Vorkommens ist Venezuela immer noch von den USA und anderen ausländischen Investoren abhängig. Aus diesem Grund hat

⁴⁷ Pörtl, 1999, S. 51 f.

⁴⁸ Pörtl, 1999, S. 52.

dieses Land kein außenpolitisches Durchsetzungsvermögen und ist innenpolitisch stets damit beschäftigt, die schwankenden Erdöl-Preise auszugleichen.

5.2. Die Situation Venezuelas 1989

Pörtl zitiert Chesney in seinem Aufsatz, der in einem Brief die Situation Venezuelas beschreibt:

Esta fecha [sc. 27. Februar 1989] tiene un profundo significado para Venezuela porque marca el momento en que los partidos políticos se vieron obligados a ceder espacio para la participación de la sociedad civil organizada, se termina el bipartidismo predominante y se inician las grandes reformas del estado (elección directa de los candidatos, no por listas; descentralización administrativa de la cultura, aparición de nuevos grupos políticos de vecinos, de verdes, de militares, etc.) así como también pienso que marca el momento en que el Estado ya no podrá más financiar el presupuesto de la nación con los ingresos petroleros. Venezuela entra en crisis, 'toca fondo' y de allí no ha salido, ideas estas que no todos entienden bien (hasta cierto punto es inentendible que esto ocurra) porque por más de cuarenta años nadie se preocupaba de estas cosas ni tuvo necesidad de buscar trabajo o le faltó dinero.⁴⁹

Zu diesem Datum schreibt Ugo Ulive in seinem Vorwort:

...lo sorprendente es que fuese escrita mucho antes del 27 de febrero y que, sin embargo, parezca haber sido suscitada por lo que pasó en esos días. Hay allí clarividencia de artista, conciencia de hombre a quien le duele el país y sensibilidad aguzada para encontrar un correlato escénico adecuado a una realidad desgarrante, valores que encaminan a esperar lo más lógico: un éxito... (6).

Ulive bestätigt ähnlich wie Pörtl, daß der Erfolg des Stücks vom besonderen Einfühlungsvermögen Chesneys in die Situation Venezuelas herrührte.

⁴⁹ Pörtl, 1999, S. 51.

5.3. Inhalt

Weder Erdöl-Problematik noch eine historische Situation oder Person thematisiert Chesney in diesem Stück mit drei Szenen, sondern einen ganz speziellen Teil der Gesellschaft Venezuelas, nämlich den der entwurzelten, hoffnungslosen kleinen Leute. In den Regieanweisungen macht er eine sehr präzise Ortsangabe, indem er ein Lagerhaus am Rande von Caracas benennt. In diesem Vier-Personen-Stück treffen sich vier schäbige Komödianten mit dem gemeinsamen Traum, den großen Erfolg mit ihrer Show *Niu-York Niu-York* zu erleben, doch enden die Proben in einem reinen Desaster. Desillusioniert, zerstritten und frustriert gehen sie am Ende auseinander.

Chesney hat sich die Menschen vorgenommen, die in Venezuela keinen Platz in der Gesellschaft zu haben glauben: „No hay vida para nosotros“ (15). Das sind die Menschen, die aufgrund der wirtschaftlichen Lage und gesellschaftlichen Situation in Venezuela zu Vagabunden geworden sind. Nach Darstellung des Stücks leiden die Komödianten daran, daß die „kleinen“ Leute von Caracas kein Geld mehr haben, um ins Variété zu gehen; die allgemeine Krise hat auch die Komödianten böse überrascht. Nachdem einer von ihnen, Carlos, die Kasse des Hotels ausgeraubt hatte, waren die Komödianten aus ihrem Stammhotel hinausgeworfen worden. In der folgenden wirtschaftlichen Krise bekamen sie kein Engagement mehr (37). Jeder versuchte daraufhin, sich alleine durchzuschlagen. Doch treffen sie sich, immer noch an die Illusion hingegeben, berühmt zu werden, drei Jahre später zu einem erneuten Versuch der Zusammenarbeit.

Doch dieser Versuch scheitert gründlich, da ihre Beziehungen untereinander schon drei Jahre zuvor zerrüttet waren, ihre Moral inzwischen noch schlechter geworden und ihre Hoffnung auf ein besseres Leben geschwunden ist: *Niu-York Niu-York* bleibt ihre letzte Illusion. Sie mühen sich mit ihrem Erfolgsrezept der Entspannung, des sich Wohlfühlens und der positiven Stimmung (23) ab; sie hätten vielleicht die Fähigkeit, eine ganz passable Show darzubieten, doch reicht dies allein nicht für den Erfolg aus. Die Umstände müssen günstig sein: Sie brauchen Zuschauer, theaterbegeisterte, zahlungskräftige Bürger, doch daran fehlt es in Venezuela.

5.3.1. Die Situation der Arbeiter und der Gewerkschaften

Die Arbeitersituation wird am Beispiel des Magiers deutlich: Die Arbeitsmöglichkeiten für ungelernete Arbeiter sind begrenzt und beschränken sich auf die Arbeitsgebiete Bergbau und Erdölförderung; ihre Chancen auf dem Arbeitsmarkt sind äußerst gering. Ausgebildete Fachleute hingegen haben die Chance, einen Job zu bekommen. Der schwächliche, ungelernete Jonny ist nicht unter ihnen: „Sí. Eso [sc. que se necesita mucha mano de obra] decían. Que se necesita mucha gente... Una vez me fui a la siderúrgica. Había que ir para el Orinoco. Se presentaron trescientos: escogieron doce. Necesitaban cinco“ (38/39).

In den Stücken von Chesney, wie auch in diesem Werk, tauchen immer wieder Anspielungen auf die schlecht funktionierenden Gewerkschaften auf. Die einzige, für Arbeiter mögliche Unterstützungsorganisation bestehe nur dem Namen nach, habe nur geringen Einfluß oder Macht dem Staat oder der Wirtschaft gegenüber oder sei korrupt und arbeite in die eigene Tasche. Doch der Ruf nach den Gewerkschaften ist immer wieder vernehmbar: „Y tampoco seremos grandes actores porque tenemos un sindicato del coño, pero es un sindicato...“ (23/43).

Im Erdöl-Bereich sind zwar Gewerkschaften vorhanden, doch hätten sie allesamt kaum eine politische Wirkung: „Donde están los reales. ¿Aquí? A los que no estamos al lado del chorro de petróleo, ¿quién los organiza? Algun día será“ (19). Möchte sich jemand politisch engagieren, muß ihm die Wahl der richtigen Gewerkschaft schwer fallen, da sie alle korrupt sind: „¿por qué no te metes a un sindicato?“ (...) “No sé. Al menos corumpido“ (27).

5.3.2. Auf Problemsuche

Eine tiefgreifende Analyse der Problematik bleibt in diesem Stück aus. Nur nebenbei werden die Regierung, die Unternehmer und der Markt ohne Begründung oder Erläuterung genannt, und quasi für die mißliche Situation und Depression verantwortlich gemacht: “...nos han ido apretando“ (...) “...Será el gobierno, los empresarios, el mercado de que tanto hablan ahora“ (40). In *Niu-York Niu-York* geht es um eine reine Darstellung oder besser Spiegelung der bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse.

Politik, Wirtschaft oder Gesellschaft stehen auch nicht im Blickpunkt der vier Schmierenkömödianten. Sie sind nur an ihrem eigenen Glück, wie Sara, interessiert und müssen sich auf ihren Lebensunterhalt konzentrieren, um nicht unterzugehen. Sie erkennen noch nicht einmal die Zusammenhänge zwischen ihrer persönlichen wirtschaftlichen Situation und dem politischen und wirtschaftlichen Geschehen in Venezuela. Allein Carlos ahnt die tatsächlichen Hintergründe und versucht, den anderen die Augen zu öffnen. Diese Rolle wird ihm von Pedro zugewiesen. Ein Komiker habe den Menschen die Realität zu zeigen: „Tú eres el único que en escena ve la realidad, eso a lo que ellos temen, (...) Carlitos, entiendes, tú eres el único que tendrá la verdad“ (24). Auf diese Weise gibt Carlos durch seine Witze zu verstehen, daß zum Beispiel das Telefonnetz schlecht funktioniert und daß wundersame, jedoch nicht den Wünschen der Bewohner entsprechende Dinge im Land passieren können. Die politischen Resultate entsprechen auch nicht den Bedürfnissen der Menschen, weil die verantwortlichen Politiker nicht gut hören (32/33). Carlos ist der einzige, der die Realität sieht.

Carlos sieht sich und seine Kollegen vom gesellschaftlichen Leben ausgeschlossen: Sie stünden außerhalb von Erfolg oder Mißerfolg und dürften am Spiel nicht teilnehmen, stellt er bitter fest: „Lo que pasa es

que nosotros estamos más allá del éxito y del fracaso. Mucho más allá. Siempre lo hemos estado. Estamos en otro mundo: Pertenece al mundo perdido“ (37). Er sieht sich der Chance beraubt, überhaupt erst am Erfolg teilnehmen zu können. An dieser ungerechten Gesellschaft zerbricht der zutiefst enttäuschte und aggressive Carlos, der seinen Frust im Alkohol ertränkt.

5.3.2.1. Die Gesellschaft

Chesney führt uns hier eine Gesellschaft mit verkommenen Individuen aus verschiedenen Generationen (60, 40, 30 und 25 Jahre) vor, die trinken, huren, sich sogar unter Freunden betrügen, keine Grenzen respektieren, unehrlich und eifersüchtig sind. Diese Menschen haben kein Vertrauen zueinander, noch nicht einmal innerhalb einer Partnerschaft. In diesem Trauerspiel herrschen Vorurteile, die vor der Zusammenarbeit für „die große Sache“ nicht ausgeräumt werden. Doch so einfach lassen sich die Konflikte nicht verdrängen, fast automatisch kommen sie nach und nach ans Licht und behindern die Arbeit: „...Escucha, viejo, porque tú no sabes esto. Tú no sabes la verdadera razón por la que nos botaron del 'Empaire', ¿no es cierto?...Pues, mira. Mira a este huevón flojo...Míralo bien... Nos botaron porque Carlos es un ladrón. Lo sorprendieron abriendo la caja una noche...“ (41).

An ihrem unmoralischen Handeln war die Gruppe einst zerbrochen. Dies bildet die Grundlage für ihr gemeinsames Tun im Theaterstück. So ergeht es der venezolanischen Gesellschaft allgemein. Jahrzehntlang versuchten immer neue Regierungen Korruption und soziale Ungerechtigkeit zu bekämpfen, doch scheiterten sie an genau dieser Vergangenheit, von der sie ständig eingeholt wurden. Während sie mit deren Aufarbeitung beschäftigt sind, bleibt kaum Zeit und Energie für die Schaffung günstiger Bedingungen.

Die vier Gruppenmitglieder sind von ihrem Leben enttäuscht, in dem sie sich mehr schlecht als recht mit Gelegenheitsjobs durchschlagen müssen. Für Frauen bleibt oft nur noch die Prostitution mit Ausländern - die Venezolaner können es sich nicht einmal leisten: „Pagan y ya está“ (16). Aufgrund der Aussichtslosigkeit ihrer Lage leiden die Komödianten an einer permanenten miesen Stimmung, die sich in Mutlosigkeit und Aggressivität äußert und bei der sich die Stimmung ständig am Nullpunkt befindet: „Eso si que está bueno, ahora no puedo fumar porque al 'niño' no le gusta. Como si aquí mandara alguien“ (40).

Aufgrund dieser Entmutigung haben sie für die Realisierung ihres Planes nicht das nötige Durchhaltevermögen. Schon allein daran krankt das Vorhaben: „Nunca vamos encontrar trabajo. Ni soñar con contratos, ni previsión, ni nada...“ (40). Auch die Älteren scheinen die Hoffnung auf Veränderung aufgegeben zu haben. Pedro interessiert nicht die Politik, sondern nur, wie er sich seinen Lebensunterhalt verdienen kann: „¡Yo nada puedo decir! Todo lo que hagamos para sobrevivir es bueno,

no hace mal“ (44). Jonny ist ebenfalls frustriert, da er nicht einmal als Arbeiter im Bergbau genommen wurde, seine Verdienstmöglichkeiten also äußerst gering sind. Sara scheint als Prostituierte ganz gut zu leben, doch Erfolg und Glück zu haben, steht auch bei ihr an erster Stelle. Nur der Jüngste, Carlos, kümmert sich um die politischen Hintergründe. Bei ihm wirkt die Illusion vom Erfolg nicht. Er glaubt nicht daran, denn dafür ist er zu sehr Realist. Er denkt zwar an Rebellion und Revolution, doch steht er alleine da. Dies trifft auch auf Venezuela zu, wo jeder für sich alleine zu kämpfen scheint. Am Ende gehen sie wieder getrennte Wege.

5.3.2.2. Generationenkonflikt

Der Jüngere, Jonny, nimmt von Pedro keine Ratschläge an und respektiert auch nicht dessen Autorität als Trainer. Stattdessen wirft er ihm vor, daß er früher nur von den Trinkgeldern der Zuschauer gelebt habe ohne zu arbeiten. Er sei ja nur Moderator, und die Jugend dagegen solle hart arbeiten, um überhaupt die Möglichkeit zu haben, Geld zu verdienen: „¿Qué sabes tú de sentimientos?...Apesta, viejo. Y luego vienes a hablar de trabajar. Trabajar. Trabajar. Trabajar. Trabajar...Tú...tú , viejo, que nunca le has trabajado un medio a nadie, que vivías de las propinas de los clientes borrachos...“ (19/20). Die Alten mußten nicht arbeiten, da das Erdöl früher genug Geld einbrachte. Chesney beschreibt dies in einem Brief an Pörtl: „...porque por más de cuarenta años nadie se preocupaba de estas cosas ni tuvo necesidad de buscar trabajo o le faltó dinero“.⁵⁰

Die Alten können für die Jugend, die nur Verachtung für sie übrig haben, kein Vorbild sein. Doch nur in einer Zusammenarbeit stecke die Chance zu überleben: Pedro besitzt Erfahrung, Wissen und Weitblick und Carlos die Fähigkeiten. Doch Carlos will sich gar nicht ändern: „También estuve leyendo lo que me prestaste, pero no tengo ganas de cambiar“ (21). Er möchte nicht arbeiten, er ist vielmehr schon von Anfang an entmutigt und läßt den Kopf hängen. In ihm wird der Ruf nach Revolution und Umsturz wach. Er hat noch die Hoffnung, daß er an seiner Situation etwas ändern könnte, während Pedro diese schon lange aufgegeben hat und nur noch an seinem Lebensunterhalt interessiert ist. Carlos hingegen ist stolz und zeigt den anderen, wo sie wirklich stehen, unter welchen erbärmlichen Bedingungen sie leben: „Viejo: es horrible. Lo aborresco. ¿Y sabes por qué? Porque es una porquería...Porque no es verdadero“ (...) “Seguimos aprisionados, arrinconados... y todo gracias al Niu-York, Niu-York...“ (45).

⁵⁰zit. in Pörtl, 1999, S. 51.

5.3.2.3. Die große Illusion Niu-York

Der Traum vom Neuanfang, von Erfolg und Glück bringt also die vier ehemaligen Freunde wieder zusammen: „¿No éramos todo un éxito? Bueno, ahora todo va a cambiar otra vez. Todo será como antes, ¿no? ¡Chévere...!“ (14/15). Dieser Traum heißt „Niu-York Niu-York“ und steht für Erfolg, Geld, Flucht aus den mißlichen Lebensumständen und vor der Realität. Sie übersehen dabei ihre Vergangenheit, denn seit ihrer Trennung hatte jeder eigene Erfahrungen gemacht, die ihn geprägt haben. Wo früher Verletzungen entstanden sind, herrschen nun Konflikte. Dazu kommen noch die Gründe für ihren damaligen Bruch, der noch nicht verarbeitet wurde. Alle diese Ereignisse aus der Vergangenheit stehen zwischen ihnen und verhindern jede echte Zusammenarbeit oder Erfolg. Die Vergangenheit wirkt so nachhaltig, daß ihr Elan an ihr zerbricht: „¿Te recuerdas, viejo? (Declamativo) ¡Actuando en la escena del mundo! (Ríe) ¡Qué vaina más arrecha! (Transición) Entiéndanlo de una vez: en esta vaina sobramos. Estamos de más...(Se derrumba...)“ (19).

Die Komödianten sind zu labile Persönlichkeiten, als daß sie die Konflikte und Probleme bewältigen und überwinden könnten. Sie können nur streiten und sich gegenseitig Vorwürfe machen. Doch liegt dies nicht nur an ihnen selbst, sondern auch an den Umständen. Ihrer Meinung nach gehören sie zur „verlorenen Welt“: „Estamos en otro mundo: Perteneceamos al mundo perdido“ (37). Mit diesem negativen Selbstbewußtsein leben sie und träumen von einer besseren Zukunft, an die sie im Prinzip gar nicht glauben, denn der Wille, über alle Schwierigkeiten hinweg den Traum zu verwirklichen, fehlt. Die Illusion hilft Sara, das Leben besser zu ertragen. Für Jonny ist sie ein letzter Hoffnungsschimmer. Während Pedro mit seinen 60 Jahren nichts mehr vom Leben erwartet, außer der Freude, ein bißchen die Truppe zu leiten, ist Carlos, der sein Leben noch vor sich hat, noch jung und voller Tatendrang. Bei ihm wirkt die Illusion erst gar nicht. Er sieht die Realität und zerstört die Illusion bei den anderen, indem er ihnen zeigt, wie es wirklich um sie steht. Er kann es nicht ertragen, zu den „condenados de la tierra“ (43), den zum Elend Verurteilten zu gehören. Er wehrt sich dagegen und denkt an Revolution und Macht. Auf diese Weise zeigt er, daß sie nicht in Niu-York sind, sondern in Venezuela, wo Armut, Hoffnungslosigkeit und Krise herrschen und es keine Lebenschancen gibt. In seinem großen Abschlußdialog bricht es aus ihm heraus: „Estamos jodíos por creer que vivimos en el Niu-York, Niu-York! ¡Ya no más, viejo...! ¡Estamos en crisis, viejo...! ¡No somos Niu-York, mierda...! ¡Somos...somos (Quiebra su voz) Venezuela...! ¡Somos Venezuela, viejo...! ¿Entiendes?“ (45). Schon die Verwechslung, daß New York ein Land sei, müßte die Menschen auf ihren Irrtum hinweisen. Sie befinden sich in einem heruntergekommenen Lagerhaus, in dem mit Schulden beladenen Venezuela, und nicht in New York in Nordamerika.

Die Illusion Niu-York, die Sehnsucht, wie in den USA in großem Stil leben zu können, hat wohl schon immer in Venezuela geherrscht. Schließlich war Reichtum in Hülle und Fülle vorhanden. Doch die Versorgung der Armen und auch der Aufbau einer Industrie im eigenen Land, die nötige Kleinarbeit für eine stabile Wirtschaft, wurden vergessen.

Für Carlos ist die Show gut. Sie verfügt mit Erotik, Witz, Musik und Humor über alle Elemente, die eine Show benötigt, um gelingen zu können: „Seguro que sería un éxito en cualquier parte (...) tiene todo lo que puede gustar de un show, entretención, música agradable, buenos números, mujeres bellas, sexo, chistes, baile...“ (45). Sie war jedoch nie Realität für die Vier, sie ist nicht echt, nicht authentisch, denn sie selbst kannten in ihrem Leben weder Humor, noch Erotik oder Witz. Ihr Leben besteht aus Überlebenskampf, Armut, Streit, Sinn- und Hoffnungslosigkeit. Ihr Traum konnte keine Macht haben, konnte sie nicht aus ihrem miserablen Leben reißen, da gerade die USA, der Ort ihrer Traumwelt Niu-York, die Möglichkeiten dazu zerstörte: Die Vergabe von Konzessionen für die Erdöl-Förderung an die USA und der Produktimport aus den USA führten zu der wirtschaftlichen Abhängigkeit Venezuelas.

Eigentlich dürften nur diejenigen, die wirklich vom Erdöl reich geworden sind, davon träumen, in Niu-York zu sein. Sie hätten wenigstens Grund dazu. Für sie wäre es nicht einmal ein Traum, sondern Wirklichkeit. Chesney zeigt mit seinem Stück jedoch die wahnwitzige Illusion der Armen und Ärmsten, zeigt, daß sogar die untersten Gesellschaftsschichten, welche die Realität täglich hautnah zu spüren bekommen, von dieser Illusion besessen sind. Eine derart blinde und an sich selbst erkrankte Gesellschaft hat einen weiten Weg vor sich, wenn sie für eine bessere Zukunft sorgen will. Sogar die Ärmsten geben sich der Illusion hin, in einem Traumland zu leben. So tief sind sie in ihre Illusion verstrickt.

Chesney läßt Carlos das Publikum direkt ansprechen, indem dieser sich über das Publikum lustig macht: „A ustedes...Sí...Se rien, viejo. Mira, se mueve... (Muy serio). Algunos pensarán que me estoy volviendo loco. No, viejo...¡Qué va! Sigán pensando que están en Niu-York...! Un país...“ (47). Das Publikum kann spätestens hier nicht mehr leugnen, daß im Stück ihre eigene Lebenswirklichkeit gespiegelt wird.

Selbst die Tatsache einer ständig drohenden Razzia kann die vier Komödianten nicht aus ihrer Illusion reißen (26) und in die Realität ihres Landes zurückbringen, wo Polizeiterror und Gewalt herrschen. Beim Lesen des Stückes drängt es einen geradezu, den Venezolanern zuzurufen: Wacht endlich auf, Ihr lebt in Venezuela! Carlos weist den Weg aus der Illusion durch einen seiner Witze: Ein Hund beweist mehr Verstand als die Menschen. Der Hund zieht das Reale, das Echte, nämlich ein Buch, dem Verfälschten und Aufgebauchten, einem Film, vor. Nach der Lektüre wußte der Hund zuviel, so daß er sich aus „falta

de ignorancia“ (33) nicht täuschen ließ. Dies ist ein Wink an die Venezolaner, sich zu informieren, sich weiterzubilden, sich für das zu interessieren, was mit und in ihrem Land passiert. Dann können sie nicht mehr getäuscht werden, sondern klagen selbst Echtheit und Wahrheit ein.

Auch ein kleiner Schuljunge ist nach Carlos klüger als seine Lehrerin: Er zieht den Handel, der real geschieht und konkrete Auswirkungen hat, nämlich die Belohnung, der Vorstellung von Gott vor, die nicht faßbar ist, an deren Auswirkungen man nur glauben kann: „...Jacobito creía en Dios, pero primero en la negocia, señorita...“ (47).

5.4. Schlußwort

Chesney beschreibt in diesem Theaterstück einen Teil der Gesellschaft der 80er Jahre. Deutlich wird dies durch eine sogenannte Engführung, als die Truppe ihre Show präsentiert und die realen Zuschauer Beifall klatschen sollen: „Pedro se levanta de su asiento y comienza a aplaudir con entusiasmo, incitando al público a hacer lo mismo“ (30). Sie sind im Prinzip die Zuschauer der Komödiantentruppe. Sie sind es, die dem Elend Venezuelas zusehen und nichts dagegen tun. Wiederum spiegelt Chesney die Gesellschaft und zeigt den Venezolanern, wer sie sind und woran sie erkrankt sind: an der Realitätslosigkeit, an ihrer Sucht nach Erfolg und Glück, ihrem Egoismus, ihrer Teilnahmslosigkeit, Lethargie, Verkommenheit, ihrem mangelnden Interesse an Politik und Wirtschaft und dem fehlenden Bewußtsein ihrer Situation und an nicht vorhandener Solidarität und Zusammenarbeit zwischen Alt und Jung.

VI. ENCUESTRO EN CARACAS (1991)

Diese Komödie in zwei Akten entspricht am ehesten dem Aufbau des Boulevardtheaters⁵¹. Die Handlung findet in einem geschlossenen Raum, dem Salon des Penthauses eines Botschafters, statt. Im Verlauf des Vier-Personen-Stücks bahnen sich zunächst Beziehungen zwischen dem Hausmädchen Columba und den Besuchern an. Zuletzt jedoch finden sich sogar das Hausmädchen und der Hausherr, der Botschafter Angel, selbst. Typisch für das Boulevardtheater ist die Szene, in der der Botschafter das Hausmädchen bei einer intimen Begegnung mit dem Schriftsteller García Márquez (Gabo oder Gabito genannt) überrascht, und der lockere, ironische Ton im Umgang mit Herzensangelegenheiten oder politischen Vorfällen, wie Pörtl schreibt: „...el tono ligero e irónico en el diálogo y en la acción, y sobre todo la constelación frívola de los personajes como la relación entre la sirvienta y Gabriel García Márquez y su reminiscencia: 'hace...justo diez años...el mismo año se produjo el asalto a mi virginidad'“ (60).⁵²

6.1. Die Ironie des Botschafters

Die Komödie ist voller Ironie, die durch die Figur des Botschafters erzeugt wird. Sobald einer der Autoren, die bei ihm zu Besuch sind, sich mit ihm über deren eigene Novellen oder über die Theorien und Aussagen anderer Schriftsteller wie Sartre unterhält, bezieht der Botschafter die Aussagen auf die gerade im Haus herrschende Situation, wodurch keine ernsthafte Diskussion mehr möglich ist. Die Theorien oder Gedankengänge der anderen sind ihm zu hoch oder zu mühsam, so versucht er sie auf seine Art und Weise zu erklären. Als über den Begriff des „comprometimiento“, der sozialen Verantwortung des Schriftstellers, diskutiert wird, stellt der Autor Alejo Carpentier, der zweite Gast, seine Sicht dar: „Comprometerse, en el sentido general del término es aceptar las exigencias colectivas que impone una época, a las que uno no puede sustraerse“ (29). Der Botschafter stellt sofort die Verbindung zu den Vorgängen im Haus her: „Por supuesto. Ante los cambios que ocurren en esta Santa casa, por ejemplo, nadie puede sustraerse...Ni yo“(28/29). Mit dieser Bemerkung spielt er auf die Annäherung zwischen dem Hausangestellten Columba und Gabo an. Diese unerwünschte Annäherung kommentiert der Botschafter ebenso ironisch: „¡Perdónalos...Señor!“ (21). Seine Kommentare bestehen aus willkürlich gewählten Zitaten von bekannten Autoren wie Kristeva, die in kaum erkennbarem Zusammenhang mit dem gerade geführten Dialog stehen: „Tout texte se construit comme mosaïque de citations“ (30f) (...) „La écriture d'une écriture“ (30).

⁵¹ Definition siehe unter 1.2.1.2. auf Seite 10 der vorliegenden Arbeit.

⁵² Pörtl, 1999, S. 49.

Ebenso verfährt er mit seinen Reden. Bei der Neujahrsrede von 1959 beginnt der Botschafter die großen Ereignisse des vergangenen Jahres aufzuzählen. Inmitten der Ereignisse macht er Anspielungen auf die Vorgänge im Haus, denn Gabo ist aufgetaucht: „Empezaron a aparecer barbudos... y las cosas se nos fueron complicando“ (37). Die Stimmung im Haus wurde schlechter, da dieses Vögelchen später davonflog, ohne eine Nachricht zu hinterlassen - wie der Diktator auch. Columba wurde depressiv und entwickelte einen Hang zum Extremismus, den sie manifestiert, indem sie ein Hemd der Miliz trägt - eine allgemein verbreitete Entwicklung in der Gesellschaft dieser Zeit: „Columba, luego de un período de `depre`, muy comprensible, se fue para el otro extremo. (...) Miren. ¡Esta casa va a terminar convertida en una Sierra Maestra cualquiera“ (38).

Der Botschafter kommentiert noch weitere Ereignisse mit Ironie. Als Gabo ein Jahr später zurückkommt und von seiner Heirat berichtet, läßt die geschockte Columba die Teller in der Küche fallen, hatte sie sich doch Hoffnungen gemacht, einmal mit ihm zusammen zu leben. Der Kommentar des Botschafters lautet folgendermaßen: „Revolución en la revolución!“ (46).

Er gibt vor, an Literatur interessiert zu sein, doch hat er nicht ein einziges Manuskript gelesen und versteht auch sonst nichts von Literatur. Columba muß die Bücher, die er von seinen Freunden verehrt bekommt, lesen und sie ihm als Krimi oder Abenteuergeschichten wiedererzählen, damit er sie versteht. Auf diese Weise kennt der Botschafter die Manuskripte nur dem Aussehen nach und nicht von ihrem Inhalt her. Es kommt, wie es kommen mußte, die Manuskripte werden verwechselt, wodurch ein heilloses Durcheinander in den Dialogen entsteht (42). So kommentiert der Botschafter mit dem Gehabe eines Fachkundigen die Manuskripte, wobei er stets das falsche Manuskript vor dem falschen Autor rezensiert.

6.2. Das Jahr 1958 in der Geschichte Venezuelas

Für die Geschichte Venezuelas ist das Jahr 1958 ein sehr bedeutendes Jahr, denn es ist das Jahr der „entscheidenden politischen, ökonomischen und kulturellen Wechsel“.⁵³ Chesney nennt es in seinem Aufsatz *Los orígenes del teatro moderno venezolano*⁵⁴ das Jahr der tiefgreifenden Veränderungen. Auf politischem Gebiet wird der Diktatur ein Ende gesetzt und eine echte Demokratie errichtet. Im Theaterstück wird dieses Ereignis eher beiläufig erwähnt: „...Venezuela

⁵³ Michael Rössner, *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*. Stuttgart/Weimar, J.B. Metzler-Verlag, 1995, S. 443.

⁵⁴ in: Chesney, „Los orígenes del teatro moderno venezolano“. in: *Escritos en arte estética y cultura*. Tiposkript, 1999, S. 103 ff.

entra en el camino de la democracia (...) El tirano fue bien livianito ... y se fue volando..." (20).

Im wirtschaftlichen Bereich erhält das Erdöl noch größere Bedeutung für Venezuela; die Formel fifty-fifty wird durchgesetzt, um einen höheren Gewinn für den Staat herauszuschlagen, und die OPEC-Gründung ist im Gange. Auf diese Weise wird das Erdöl zum wirtschaftlichen Machtfaktor in Venezuela und drängt gleichzeitig die Landwirtschaft in den Hintergrund.

Auch gesellschaftliche Veränderungen machen sich bemerkbar: Auf der Suche nach besseren Lebensbedingungen drängen die Menschen in die Städte, und die Bevölkerung wächst. Der Botschafter in *Encuentro en Caracas* bemerkt sehnsüchtig: „Caracas seguía creciendo, hacia arriba claro. Desde esta terraza antes se podía mirar el valle, hoy crecen torres, torres y más torres..." (18). Mit der neuen sozialen Schicht des Geldadels tauchen Erscheinungen auf wie Mode, Snobismus, Konsumhaltung und neuartige Lebensziele.

Diese äußerlichen Veränderungen hinterlassen auch im Theater ihre Spuren. Gerade im Jahr 1959 findet das Erste Nationale Theaterfestival statt. Theaterformen wie das politische Theater tauchen auf, die durch Brechts Episches Theater, in dem Probleme der Gesellschaft aufgegriffen werden, angestoßen und beeinflusst wurden.

6.3. Inhalt

Die mit den Jahren 1958/1959 zusammenhängenden Entwicklungen und Ereignisse bilden den Hintergrund für das Vier-Personen-Stück. Doch geht es in der Komödie nicht vorrangig um die authentische Darstellung der historischen Ereignisse, sondern vielmehr um kulturelle Erscheinungen, die bei dem fiktiven Treffen in den Jahren 1958 und 1959 von den zwei Autoren, Columba und dem Botschafter jedoch nur im Plauderton gestreift werden: die Aufgabe der Schriftsteller, *lo real-maravilloso*, die Revolution und der Vergleich Europa - Amerika. Die Personen sind bis auf Columba alle historisch. Chesney bediente sich in diesem Stück der Technik, daß er die Dialoge aus Interviews zusammengeschnitt. Das Aufeinandertreffen der vier Personen ist fiktiver Natur.

Jedes Mal, wenn es klingelt, herrscht eine angespannte Stimmung. Dadurch wird gezeigt, daß trotz der zwangslosen Unterhaltung alle Anwesenden unter einer gewissen Spannung stehen. Es wird die Polizei, eine Razzia, einen Überfall oder Guerilleros erwartet, aber nicht die Besucher Gabo oder Alejo: „Todos se miran asustados“ (13/21). Außerdem haben nach Meinung des Botschafters die Wände Ohren und es darf nicht von Freiheit oder Gefängnis gesprochen werden: „Shii, las paredes tienen oídos, mi estimado Alejo“ (13). Im Verlaufe des Stücks verschwindet dann aber diese angespannte Atmosphäre und macht der aufkeimenden friedlichen Stimmung Platz.

Das Stück ist geprägt von stereotypen Vorgängen, anhand derer Veränderungen deutlich werden: Als morgendliches Ritual zum Beispiel fragt der Botschafter Columba nach der Post und nach neuen Nachrichten. Columba überreicht das Verlangte und gibt ihren Kommentar zu politischen Ereignissen (20f, 38f, 50). Am Ende des Stücks haben sie die Rollen vertauscht: Columba sitzt nun im Sofa, bekommt ihren Kaffee und erkundigt sich nach den Neuigkeiten ohne echtes Interesse, wie zuvor der Botschafter, und der Botschafter berichtet und bedient nun sie (57f). Ein weiterer stereotyper Vorgang ist die Neujahrsrede des Botschafters, die in den Jahren 1958 (10) und 1959 (37f) dieselbe ist und 1968 entfällt, da Columba die Frau des Botschafters geworden ist und die Freunde ausgewandert sind: Es ist keiner mehr da, der zuhören könnte.

Als komisches Element ist auch der stereotype Vorgang von Gabitos Ankunft einzustufen. Er benutzt stets den gleichen Trick an der Sprechanlage, um Columba zu täuschen, die lange braucht, um ihm auf die Schliche zu kommen (14, 26-27, 31, 44).

6.3.1. El Europeismo oder die unterschiedlichen Erfahrungen aus Paris

Typisch für die Bourgeoisie der 50er Jahre ist der Blick nach Europa, zum europäischen Klassizismus hin. Der Botschafter schwärmt von Paris, der Lichtstadt: „...me quedaré siempre con la ciudad-luz: ¡Paris...Atención. Yo te defenderé!“ (13) (...) „Allá estaba el brillo“ (26). Nur die Kultur Europas, wie die von ihm zitierten Figuren Prometheus, Ikarus und Göttinnen vergänglicher Schönheit, stellt für ihn echte Kunst und Kultur dar, und übt eine Anziehungskraft auf ihn aus: „Yo recuerdo lo maravilloso de Vulcano deforme, Prometeo torturados por los buitres, Icaro estrellándose y haciéndose trizas en las rocas, las diosas de la belleza fallecientes, las diosas apareadas con la muerte...No esos muertos de ustedes“ (49).

Für ihn ist das Wunderbare schön und das Schöne wunderbar, aber nicht erreichbar, nicht Realität, da er nicht nach Paris versetzt wurde: „Para mí todo lo maravilloso es bello y lo bello es maravilloso (...) I love Paris...“ (49). Caracas interessiert ihn nicht, nur Europa und die „Santa Casa“ (29), sein eigenes Haus.

In Paris ging Ángel seinem „Hobby“ nach. Er liebte es, von Schriftstellern und Künstlern umgeben zu sein und mit ihnen zu plaudern. Für ihn bedeutet das schlichte Dabeisein alles, denn er hat kein echtes Interesse an der Literatur: „Tengo que confesarles que a mí me encanta hablar con los literatos, me siento en mi ambiente, ésa es mi salsa, pero leer esos libros...eso ya se me hace más difícil. ¡Nunca paso del primer párrafo sin evitar quedarme dormido!“ (18-19).

Im Gegensatz zu Ángel zeichnen Gabo und Alejo ein sehr negatives Bild von Europa. Ihrer Meinung nach geschieht nichts Wesentliches in Europa; seiner Meinung nach finden allein in Amerika die brandheißen

Ereignisse statt. Seine Europa-Müdigkeit hat Alejo in seinem Roman *Los Pasos Perdidos* verarbeitet, indem er erzählt, wie Menschen im letzten Jahrhundert aus Frust an der Zivilisation nach Amerika auswanderten, wo es noch Ursprünglichkeit und Natur gebe.

Die Schriftsteller Europas erfinden seiner Meinung nach nur Theorien und verbreiten leeres Geschwätz. Außerdem herrsche dort der Faschismus: „Me cansé de esa faramalla de conceptos, manifiestos, teorías, controversias, guerras de cafés, La Coupole contra Cyrano, Cyrano contra Le Palmier...;Qué frivolidad!, frente a lo que ocurría aquí en Caracas, en La Habana, en cualquier parte“ (...) „Además, Ángel, el fascismo de mierda tenía demasiados adeptos en Europa“ (26). Jedoch landen sowohl Alejo als auch Gabo am Ende des Stücks wieder in Europa, genau rechtzeitig zu den großen Ereignissen wie zum Beispiel der Studentenrevolte von 1968 in Paris (57). Doch das Außergewöhnliche, „lo real maravilloso“ (25), geschieht immer noch in Amerika.

6.3.2. *Lo real maravilloso* und der Mythos von Amerika

Der historische Alejo Carpentier hat den Begriff der *real maravilla* der lateinamerikanischen Natur geprägt und in einem seiner ersten Werke *Los pasos perdidos* (1953) systematisch verankert.⁵⁵ Für die Figur Alejo im Stück ist dieses Wunderbare oder Wundersame Lateinamerikas feststellbar, wahr und wirklich existent.⁵⁶ Es entspringt nicht der Fiktion: „Yo hablo de hechos verídicos, constatables, documentales...No hay ficción ni fantasía (...) .hay cosas extrañas, nada imaginario que aparece por arte de magia...“ (46).

Für den Botschafter hingegen ist das Wunderbare schön und unerreichbar, nämlich das Abendland der Griechen und Römer (49), die für ihn einzigartige Kultur mit dem einzigen wahren Mythos.

Gabo treibt den Begriff des Wunderbaren auf die Spitze. Für ihn ist das Wunderbare Realität in Lateinamerika; diese Realität hat magische

⁵⁵ E. Palacios Fernández, *Diccionario de autores de las literaturas hispánicas*. Madrid, Ed. Orgaz, 1980, S. 62.

⁵⁶ W. B. Berg, *Lateinamerika: Literatur - Geschichte - Kultur. Eine Einführung*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995, S. 211 ff: „Das Wunderbare, das Außergewöhnliche, das die rationale Weltordnung außer Kraft Setzende - wie es die europäische Aufklärung gewissermaßen als ihr eigenes Negativ produziert hat -, *das Wunderbare existiert wirklich*; es hat aufgehört, nur `désir`, Wunschbild, utopische Fiktion zu sein. Nur wer zwei verschiedene Kulturen kennen gelernt hat, kann vergleichen und zu diesem Schluß kommen. Das ist Carpentier selbst. „Nur er [der Autor] ist befähigt, sowohl in Richtung `Europa` als auch in Richtung `Lateinamerika` zu vermitteln.“

Wirkung: „Eso es lo maravilloso de este continente, de las cosas que aquí ocurren que no suceden en ninguna parte. Esto es, amigo mío, lo que Alejo tan divinamente ha llamado lo real-maravilloso“ (46). Diese besondere Realität gibt es nur auf dem amerikanischen Kontinent. Als Beispiel für das real-maravilloso erzählt Gabo von Kolumbus' Tagebüchern. Sie wurden einst in zweifacher Ausfertigung geschrieben. Kolumbus beschreibt darin die wunderbare Welt Amerikas (48). Doch habe nie jemand ein einen Text gesehen. Selbst die Nacherzählungen eines Padres, der die Originale gelesen habe, seien verloren gegangen. Doch entsprechen die Beschreibungen der Kultur sehr genau der lateinamerikanischen Realität, so daß der Wahrheitsgehalt erwiesen scheint. Nach Gabos Definition ist das *real-maravilloso* nicht anhand von Dokumenten beweisbar. Für Gabo begann die amerikanische Kultur mit Kolumbus, womit er den Mythos von Amerika geschaffen hat.

6.3.3. Der Wandel der Bourgeoisie

Ereignisse der Jahre 1958 und 1959 werden im Theaterstück erwähnt, doch haben sie zunächst keine große Auswirkung auf den Botschafter. Er geht weiterhin seinen Geschäften nach, denn Veränderungen in Caracas sind für ihn normal beziehungsweise will er nicht an tiefgreifende Veränderungen glauben. Seine Gäste hingegen stehen unter der Spannung der Ereignisse: Gabito hofft, daß sich auch in Venezuela anlässlich des Besuches von Fidel Castro ein Aufstand ergeben wird. Der Kubaner Alejo fiebert mit den Ereignissen mit und wartet auf eine Rückkehrmöglichkeit in seine Heimat. Columba läßt sich von den revolutionären Umtrieben und dem Gedankengut inspirieren und trägt Uniform bei der Arbeit zum Zeichen der veränderten inneren Einstellung (38).

Sie lebt wirklich bewußt im Geschehen ihres Landes, während der Botschafter nicht einmal bemerkt, daß sich alles im Wandel befindet: „No pasa nada“ (17). Egozentrisch auf das eigene Vergnügen konzentriert (morgens Champagner, nachmittags Cafébesuch, selten Termine), ist sein Blick für Lateinamerika durch die Besessenheit von Europa verschleiert. Sein Blickwinkel ändert sich erst durch die Konkurrenz der immigrierten Schriftsteller in der Umwerbung Columbas. Ihre Attraktivität als Frau wird hervorgehoben, da die Besucher sie als Columba und nicht als Hausmädchen betrachten. Sie fällt ohnehin aus der Rolle: Vielmehr Mitbewohnerin und Sekretärin Ángels als untergebene Bedienstete raucht sie an den Festen, holt sich selbständig eine Flasche Champagner für private Zwecke und betreut den Botschafter zum Teil wie ein Kind. Der Rollentausch am Ende des Stücks erscheint als logische Konsequenz. Der Botschafter liest nun die Morgenpost vor und bringt den Kaffee, und Columba macht es sich auf dem Sofa bequem. Revolutionäres Gedankengut ist bei ihr schnell verschwunden. Soll Columba das Volk Venezuelas verkörpern, läßt

sich diese Stelle dahingehend interpretieren, daß das Volk mit der Teilhabe an der Macht besänftigt werden konnte.

Der Botschafter mußte sich nicht mit Intelligenz oder Leistung hocharbeiten, sondern wurde in seine gesellschaftliche Schicht mit ihren üblichen Berufen hineingeboren. Seine Intelligenz und Bildung reichen nicht aus, ihm anvertraute Bücher selbst zu lesen und sich eine eigene Meinung zu bilden, geschweige denn einen sinnvollen Beitrag zur Diskussion zu leisten. Die „unteren“ Gesellschaftsschichten müssen den Botschafter in seinem Amt unterstützen. Columba liest die Bücher und erzählt sie Ángel als Abenteuerromane, damit er sie im Gedächtnis behalten kann. Klug kommentiert sie außerdem die politischen Ereignisse beim morgendlichen Ritual.

6.3.4. Die Aufgabe der Schriftsteller

Ein Autor muß Verantwortung übernehmen; deshalb sollte ein Schriftsteller nach Gabos Ansicht besser ein Terrorist werden, um die Umstände wirkungsvoll verändern zu können: „Pienso que sería más útil para la humanidad si en vez de escritor fuera terrorista...“ (28/29). Damit wäre der Menschheit eher gedient, als nur mit der Schriftstellerei. Doch die revolutionäre Pflicht eines Schriftstellers ist es, überhaupt zu schreiben. Gute Literatur treibt den Sozialisierungsprozeß, seine Vision für die lateinamerikanische Welt, voran, schlechte hemmt ihn nur: „...yo quiero que así [sc. que el mundo será socialista] sea (...) una de las cosas que pueden demorar este proceso es una mala literatura“ (30). Auch der historische García Márquez sah das soziale und politische Engagement „als Triebfeder seines Schreibens“ an.⁵⁷

6.3.5. Der Zweck einer Revolution

Revolution bedeutet für Columba echte Veränderung: „Una revolución, señor, como la que ha emprendido Cuba, es un cambio muy importante para nosotros...“ (38). Denn nach einem solchen umwälzenden Ereignis besitzt das Volk die Macht. Die Gesellschaft bestand jedoch bis zur Revolution aus zwei Klassen, den Ausbeutern und dem übrigen Volk. Der Machtkampf ist zugunsten der Unterdrückten ausgefallen, wie am Ende des Stücks deutlich wird: Columba wird die Frau des Botschafters. Der undemokratische Ausbeuterkapitalismus hat ausgespielt, denn die Regierung ist auf eine breite Masse der Bevölkerung gestützt: „El gobierno, apoyado por una amplia base popular, está efectuando cambios y ha anunciado que la era de explotación capitalista llega a su fin...“ (39). In der Wirklichkeit Venezuelas ist die Revolution der heute noch aktuelle, ständige Kampf zwischen Guerilleros, Regierung und Volk, und in Venezuela hat sich

⁵⁷ Rössner, 1995, S. 327.

bis heute zumindest nichts wirklich verändert. Eine Revolution kann die Vorstellung von Macht zwar verändern, das heißt, für diejenigen, die an die Macht gelangen. Doch an der grundsätzlichen Konstellation Machthaber - Nicht-Machthaber hat sich nichts geändert. Die Anti-Baby-Pille hat laut Columba eine größere Wirkung als eine Revolution: „¿La imaginación [sc. al poder]...? ¿Las píldoras anticonceptivas, diría mejor...?“ (57). Dieser Dialog bringt sehr gut das jeweilige Desinteresse derer zum Ausdruck, die „an der Macht“ sind, wie nun bei Columba. Vorher als „Unterdrückte“ politisiert, strebte sie Änderungen an, jetzt als Privilegierte sieht auch sie sich nur noch Romantik-Filme im Fernsehen an und verwechselt mit einer neuen Naivität Phantasie und Wirklichkeit, während der Botschafter ein enormes Interesse für das politische Geschehen in der Welt entwickelt hat (58).

Fazit für den Botschafter ist nach wie vor, daß Caracas sich nicht verändern wird: Leute gehen ins Exil, andere kommen. Die einen ergreifen die Macht, die anderen müssen gehen. Die einen landen im Kerker, die anderen sammeln Verdienste als Führer; er selbst hat dabei nur verloren. An der Revolution gewonnen hat die Literatur, die Autoren, die in Caracas überlebt und ihre Erfahrungen gemacht haben. Mit diesem Schatz gehen sie nach Europa und machen Karriere. In Venezuela kann man nicht gewinnen oder berühmt werden. Die Frage wird aufgeworfen, welcher Zweck mit der Begeisterung und der Begriffsprägung des „real maravilloso“ verfolgt wurde, wenn die Autoren schließlich doch nach Europa abziehen. Die Lage scheint hoffnungsloser, als sie tatsächlich ist, denn der Botschafter selbst hat sich verändert: In seiner neuen, geliebten Stellung als Mann Columbas, hat er das Leben der 50er Jahre schätzen gelernt. In der Rückschau erkennt auch er, daß damals wirklich etwas in Caracas geschehen war, daß die Hauptstadt ein Zentrum der Ereignisse war. Stolz darauf, daß er alle ihm wichtigen Persönlichkeiten gekannt hat, trauert er Paris nicht einmal nach (59-61).

Die Welt wird sich immer im Wandel befinden, doch solange sich nichts im einzelnen Menschen, in seinem Bewußtsein ändert, bleibt die Welt stets gleich fade und langweilig. Als Alejo sich verabschiedet, stellt er freundschaftlich fest: „Nunca cambiarás...El embajador sin embajada...Nuestro embajador en el exilio“ (54). Nicht die großen Ereignisse verändern die Welt, sondern die kleinen, nämlich die Heirat Columbas und des Botschafters, die diesen völlig verändert hat. Er ist aus seinem Bewußtseins-Exil in die Heimat Caracas zurückgekehrt (61). Diese „Heilung“ würde allen Venezolanern gut tun, damit sie in die Realität ihres eigenen Landes zurückfänden und bewußt dort lebten.

6.3.6. Schlußwort

In komödiantischem Stil zeichnet Chesney spielerisch ein Bild des Lateinamerikaners. Dabei läßt er geschickt Autoren sprechen und lockert schwer verdaulichen, literarischen Theoriestoff mit den

ironischen Einwürfen eines Laien auf. Um zu begreifen, was mit dem Begriff des *real-maravilloso* Lateinamerikas gemeint ist, genügt es nicht, Erfahrungen in zwei Kulturen gemacht zu haben. Man benötigt auch das Bewußtsein darüber, daß es in der Welt nicht nur eine einzige wahre Kultur gibt.⁵⁸ Der Botschafter verfügt nicht über ein solches Bewußtsein, denn er verschließt die Augen vor seiner eigenen Herkunft.

⁵⁸ Berg, 1995, S. 213.

VII. LA AGONÍA DE LOS DIOS (1991)

Pörtl bringt dieses Werk aufgrund seines Aufbaus und aufgrund einer inhaltlichen Entsprechung, nämlich der Unterhaltung mit einem Hahn, in Verbindung mit Dürrenmatts *Romulus der Große*: "...recuerda tanto al principio como al final a la obra *Romulus der Große* (Rómulo el grande) de Friedrich Dürrenmatt, por el diálogo humorístico y ficticio de Galileo con un gallo".⁵⁹ Die steigende Spannung, die sich durch die in Chesneys Stück dargestellten Verhöre und die Folter ergibt, weist ebenfalls auf Dürrenmatts Werk hin. Weitere Gemeinsamkeiten lassen sich kaum feststellen, denn Dürrenmatts Theaterstück handelt vom letzten Kaiser Roms, der sich auf seinen Landsitz zurückgezogen hat und sich der Hühnerzucht widmend schicksalsergeben und seelenruhig dem Untergang des römischen Reiches zusieht, statt das Reich zu regieren und gegen die Germanen zu verteidigen. Stattdessen lebt er eine für seine Zeit ungewöhnliche Menschlichkeit und verbrüdernd sich am Ende mit seinem Feind, dem Germanenfürsten Odoaker.⁶⁰

7.1. Inhalt

Der Einakter spielt in einem geschlossenen Raum, im Keller des Santo Oficio in Rom. Das Stück handelt vom 22. Juni 1633, als Galilei, die Hauptfigur, von der Inquisition festgehalten und verhört wird. Weitere Personen sind zwei Nonnen und ein Henker. Galilei soll seine Schrift widerrufen, in der er behauptet, daß die Sonne das Zentrum des Weltalls und die Erde rund und beweglich sei. Unter Folter gibt er letztendlich nach und unterschreibt, da er lieber seinen Lebensabend genießt, als für seine Überzeugungen zu sterben. Damit begeht er jämmerlich Verrat an der Wissenschaft.

7.1.1. Der Verfremdungseffekt

Sehr sensibel behandelt Chesney die Thematik der Unterdrückung durch die Spanier oder die Rolle der Kirche während der Kolonialzeit: Er klagt nicht direkt an, sondern gibt lediglich Beobachtungen weiter. Auf diese Weise wird der Zuschauer ohne emotionale Voreingenommenheit mühelos die Ungerechtigkeiten, die Galilei widerfahren, erkennen. Bezüge zur aktuellen Situation, also zum Jahr 1991, muß der Zuschauer selbständig herstellen und zwar im Hinblick darauf, daß die Entdeckung Amerikas ziemlich genau vor 500 Jahren stattgefunden hat. Durch die Verwendung eines geschichtlichen Themas für die Thematisierung der Gegenwart wird die aktuelle

⁵⁹ Pörtl, 1999, S. 46.

⁶⁰ F. Dürrenmatt, *Romulus der Große. Eine ungeschichtliche historische Komödie in vier Akten. Neufassung 1980*. Zürich, Diogenes, 1998, S. 110-115.

Situation entschärft, wie Brecht sagt „verfremdet“.⁶¹ Der Zuschauer bekommt eine Distanz zu sich und seiner Situation, kann dadurch frei von Emotionen objektiv urteilen und dann Parallelen ziehen.⁶² Den gleichen Effekt haben auch Märchen oder die Gleichnisse der Bibel: Im dargebotenen Bild der Geschichte kann man sich selbst entdecken.

7.1.2. Ausbeutung und Unterdrückung

In einer Zeit, in der sich die Welt auf das 500jährige Gedenken der Entdeckung beziehungsweise Eroberung Amerikas vorbereitet, schreibt Chesney ein Theaterstück über den Mathematiker und Entdecker Galileo Galilei. Chesney bedient sich der Figur Galileis, um Spanien, das Eroberer-Land, für die Vorgehensweise vor 500 Jahren zu kritisieren. Thematisiert werden vor allem die Ausbeutung des Kontinentes und der Indios. Eine der im Stück auftretenden Nonnen, Monja 2, liefert dafür die billige Rechtfertigung, daß die Indianer als Sklaven glücklich seien. Schließlich seien sie, ebenso wie das Gold, nichts wert in ihrem Land. Sie behauptet damit sogar, daß es die Bestimmung der Indios ist, Sklaven zu sein: „Ellos son felices así“ (69). Was nicht christlich ist, also alles Fremde, Andersartige oder Nichtchristliche, müsse ausgelöscht werden. Als Sklaven seien die Indios zum Tode verurteilt. Aber selbst als getaufte Christen sind sie nicht vom Todesurteil befreit. Da klingt die Aussage der Monja 2 wie Hohn: „Gracias a Dios“ (69).

Auch heute noch werden die Indios „ausgerottet“, indem man ihnen ihren Lebensraum wegnimmt. Rubio Recio beschuldigt die Zivilisation:

Los va matando la civilización. Nuestra civilización. Por procedimientos directos o por procedimientos sutiles. Pese a que existe un Servicio de Protección (...) por intereses comerciales, porque están fuera de nuestro mundo y nuestro tiempo, porque era imposible hacerlos entrar en él como productores o como esclavos, porque ellos no comprenden nada que no sea la libertad total. Antes de trabajar prefieren morir. Mueren o son ajusticiados.⁶³

⁶¹ W. Hecht (Hrsg), *Brechts Theorie des Theaters*. Frankfurt, Suhrkamp Taschenbuch, 1986, S. 359 f: „Verfremden heißt historisieren, heißt Vorgänge und Personen als historisch, also vergänglich darstellen... Echte tiefe, eingreifende Verwendung der Verfremdungseffekte setzt voraus, daß die Gesellschaft ihren Zustand als historisch und verbesserbar betrachtet. Die echten V-Effekte haben kämpferischen Charakter“.

⁶² H. Jendreich, *Bertolt Brecht*. Düsseldorf, Bagel, 1969, S. 281.

⁶³ J.M. Rubio Recio, *El Amazonas. El infierno verde*. Madrid, Ediciones Anaya, 1988, S. 110 f.

Verursacht wird seiner Meinung nach das Aussterben der Indios aufgrund der wirtschaftlichen Nutzung ihres Lebensraumes, nämlich durch die Ausbeutung des Urwaldes und durch das Betreiben extensiver Viehwirtschaft.

Galilei schafft sich eine Traumwelt, indem er von der Neuen Welt schwärmt, in der es weder Angst noch Macht oder Ehre gebe: „Allá no existe el miedo, ni el honor, ni el poder...Es un paraíso...“ (67). Zwar gab es vor 1492 in Lateinamerika auch schon Machtstrukturen und Unterdrückung, doch hat die Eroberung durch die Spanier die Struktur der historisch gewachsenen Indio-Bevölkerung gründlich zerstört. Die Frage nach der heutigen Situation in Lateinamerika drängt sich auf. Terror, Machtmißbrauch, Angst und Korruption beherrschen noch heute das Bild Lateinamerikas. Auf dem gesamten Kontinent treiben noch heute Diktatoren ihr Unwesen, und Regimegegner oder unbequeme Leute werden einfach umgebracht. Dies geschieht sogar in demokratischen Ländern wie Venezuela.

Im Jahrbuch für Lateinamerika 1992 ist zu lesen, daß „Studentendemonstrationen gegen Korruption unter Politikern, gegen die Wirtschaftspolitik und die soziale Krisenlage der Bevölkerung unter Gewalteinsatz der Ordnungskräfte niedergeschlagen wurden und dabei 3 Menschen ums Leben kamen“.⁶⁴ Im Jahrbuch für Lateinamerika 1998 wird der Bericht der venezolanischen Menschenrechtsorganisation vorgelegt, in dem es heißt, daß „in den Gefängnissen des Landes 207 Personen ums Leben kamen, rund 350 Wärter wegen Brutalität entlassen wurden und außerhalb der Gefängnisse Angehörige der staatlichen Sicherheitsorgane für den Tod von 146 Menschen verantwortlich waren“.⁶⁵ Dies sind jedoch nur die bekannt gewordenen Fälle. Die soziale Krisenlage der Bevölkerung Venezuelas ist äußerst bedenklich, wie in einem Spiegel-Bericht vom September 1999 zu lesen war: „Über 80% der Venezolaner verfügen heute nicht mehr über die Mittel, ihre Grundbedürfnisse zu finanzieren“.⁶⁶

7.1.3. Die Rolle der Kirche

Hat die Kirche früher die Unterdrücker unterstützt, so hilft sie heute den Unterdrückten. Sie läßt sich nicht länger von den Machthabern benutzen, wodurch sie auch Teilhaberin der Macht war, sondern steht den Menschen bei. Aus der Religion der Unterdrücker hat sich eine Religion der Unterdrückten entwickelt. Am Beispiel der Kirche damals, der es lediglich um den eigenen Machterhalt ging, zeigt Chesney den Leben tötenden Mechanismus der Macht auf.

Monja 2 ist der Überzeugung, daß die Spanier das Lieblingsvolk Gottes sind: „España ha sido la hija predilecta de Dios, señor Galilei. Y

⁶⁴ *Lateinamerika Jahrbuch 1992*, S. 215.

⁶⁵ *Lateinamerika Jahrbuch 1998*, S. 193.

⁶⁶ Jens Glüsing (1999) „Orkan Hugo.“ in: *Der Spiegel* 36/1999, S. 170.

derrotaremos a todos nuestros enemigos...” (69). Mit diesem Bewußtsein des Auserwähltseins glaubten die Spanier eine Rechtfertigung für ihr Tun zu haben und unfehlbar zu sein. Monja 2 münzt den Anspruch des Volkes Israels, von Gott auserwählt zu sein,⁶⁷ einfach auf die Spanier um. Daß die Spanier aber ihrem eigenen Anspruch überhaupt nicht gerecht werden, erkennt Monja 2 nicht: Denn als Christen sollten sie eigentlich ihre Feinde lieben. Mit dieser religiös verbrämten Anmaßung und ihrer Arroganz haben die Spanier Krieg, Völkermord und Ausbeutung zu verantworten.

Monja 1 hingegen behauptet, daß Italien auch einmal eine neue unberührte Welt voll von Wald und Natur gewesen sei. Sie meint, daß man nur da in Freiheit leben könne, wo Gott regiert, wie in Italien: „El único lugar en donde hay libertad es donde reina Dios y eso es en Italia“ (69). Allein Galileis Situation widerspricht dieser Feststellung: Er sitzt in Rom im Gefängnis aufgrund unkirchlicher Ansichten. In Italien regiert also nicht Gott, sondern die Kirche, ebenso wie in Spanien und zur Zeit der Entdeckung in Lateinamerika. Der Kirche die Schuld an der Ausbeutung Amerikas zuschieben zu wollen, ist äußerst gewagt und wird auch von Chesney nicht vollzogen. Doch leistete die Kirche mit ihrem Wahrheitsanspruch und ihren autoritären Strukturen einen großen Beitrag zur Unterdrückung. Gleichzeitig hat der Missionsauftrag vieles zerstört: Es wurden weder Lebensweise noch Bedürfnisse der Indios studiert, noch wurden sie als gleichwertig betrachtet, sondern man zwang ihnen, wie Galilei, das eigene Machtsystem und die eigenen Glaubensansichten auf. Als überlegene „Rasse“ hatten es die Christen ihrer Ansicht nicht nötig, von anderen zu lernen. Im Gegensatz dazu steht heute das Engagement der Kirche für die Unterdrückten in Lateinamerika und auf der ganzen Welt.

7.1.4. Macht und Wahrheit

Monja 1 ist das Sprachrohr der damaligen Kirche. Beide Nonnen tragen keinen Namen, denn sie vertreten als Funktionsträger die Meinung einer Institution und nicht ihre eigene. Den Eigennamen von Monja 2 hingegen, María, erfahren wir. Sie hat Mitleid und Mitgefühl für Galilei, was auf eine eigene Persönlichkeit hinweist. Monja 1 hingegen ist hart und kennt keine Gnade. Für sie ist der Mensch böse. Deshalb bezichtigt sie Galilei, Forschung nur aus Eitelkeit betrieben zu haben, um ein Held zu sein: „Creías que eras un héroe, el héroe de la ciencia“ (73). Sie glaubt nicht, daß ein Einzelner sich eine eigene Meinung bilden könne, sondern sie denkt nur in Machtstrukturen. Galilei gehöre

⁶⁷ zum Bund Gottes mit den Israeliten siehe in Exodus 19-24 und 34; vgl. zur Erwählung auch Exodus 19, 5-6 und Deuteronomium 7, 7 ff in: Deutsche Bibelgesellschaft (Hrsg), *Die Bibel in heutigem Deutsch. Die Gute Nachricht des Alten und Neuen Testaments*. Stuttgart, Biblia-Druck, 1982, S. 68 ff.

der Bourgeoisie an und ist ihrer Meinung nach nur deshalb so erfolgreich, weil diese ihn benutzen wolle, um selbst mehr Macht zu bekommen: „Te equivocás. Lo que ocurre, Galilei, es que la astronomía y el telescopio han sido útiles en el mundo actual para las potencias del norte“ (75). Galilei sei ein Held, weil seine Theorien der Macht dienlich sein könnten und nicht weil sie wahr seien: „La ciencia no es poderosa por poseer la verdad, es todo lo contrario...la ciencia será verdadera porque llegará a ser poderosa“ (76). Für Galilei bedeutet dies der Untergang: „...Es la agonía de los dioses...“ (76). Die Kirche wird als eine Machtinstitution dargestellt. Als heilige Institution verträgt sie keine Kritik. Zweifel werden als Schwäche ausgelegt, und die Verletzung der kirchlichen Normen muß gerächt werden: „Su santidad se encuentra ofendida“ (53). Sogenannte Fehler werden gründlich bereinigt, da sich die Kirche nie irrt: „Lo que la iglesia predica no es mentira“ (61).

Diesen Absolutheitsanspruch erheben bis heute die Diktatoren Lateinamerikas ebenso wie viele „demokratische“ Politiker, welche die Wahrheit aus Machtgier nach ihren Bedürfnissen drehen und wenden. Man denke dabei an Korruption oder Wahlfälschungen.

Für den Erhalt der Machtposition hält die Kirche die Illusion von der Erde als „Käseglocke“, an der oben die Sternchen befestigt sind und unter dem Boden die Hölle ihren Platz hat, aufrecht. In Brechts *Leben des Galilei* bestätigt sogar der Mathematiker der Kirche die Richtigkeit von Galileis These⁶⁸, und sogar der Papst möchte nur ungern den physikalischen Tatsachen widersprechen.⁶⁹ Doch um der Glaubwürdigkeit der Kirche willen wird die Lüge aufrechterhalten.

Die Gläubigen sollen nach der damaligen Vorstellung der Kirche gehorchen und nicht ihrem Gewissen. Auf diese Weise sind sie letztendlich Menschen hörig und nicht Gott gehörig: Eine so eingestellte Kirche verwechselt die sogenannte äußere Welt mit der inneren. Daß die Erde sich dreht und nicht Mittelpunkt des Weltalls ist, ändert nichts an der Tatsache, daß es einen Himmel und eine Erde gibt, daß es Gottes neue Welt unter den Menschen geben kann, wenn sie sich nach Gottes Willen ausrichten. Himmel und Hölle sind nicht in der Welt lokalisierbar, sie existieren in jedem einzelnen Menschen. Außerdem ist der Mensch bis heute, 500 Jahre später, der einzige, der Erde bekannte Bewohner des Weltalls. Doch hat die Kirche seit dem Mittelalter sehr viel dazugelernt, sich die Erkenntnisse der Wissenschaft angeeignet und in ihr Weltbild eingeordnet. Weder die Wissenschaft noch die Kirche sind untergegangen, denn sie stehen überhaupt nicht zueinander in Konkurrenz. Aus diesem Grund kann Galilei Katholik

⁶⁸ B. Brecht, *Leben des Galilei*. Berlin, Suhrkamp Verlag, 1955, S. 75.

⁶⁹ Brecht, 1955, S. 127 ff.

und Wissenschaftler zugleich sein: „...soy católico. Mi libro es por tanto mi palabra de creyente: es mi sumisión a la obediencia papal“ (60).

Mit einem Trugbild, auf dem zugleich ein Totenschädel und zwei Kinder zu erkennen sind, versucht Monja I ihn am Ende des Verhörs vom Irrweg, dem Weg der Beobachtung, abzubringen. Doch ist dies eigentlich gar nicht nötig, denn jeder Mensch sieht ohnehin das, was er sehen möchte: Galilei sieht am Ende nur die Kinder (76/77). Hiermit bringt Chesney zum Ausdruck, daß jeder Mensch seine eigene Sicht von der Welt hat. Gerade diese Tatsache macht die menschliche Vielfalt aus.

7.1.5. Altertum und Moderne

Galilei erklärt auf seinem Feldzug gegen die Unwissenheit den Unterschied zwischen Altertum und Neuzeit: Das Altertum tappte im Dunkeln, mußte blind an die Lehrsätze der Kirche glauben. Doch in der Moderne gibt es Wissen, Bildung, Lehre, Universität und Forschung: „El hombre actual es muy diferente al de hacer un par de siglo atrás. Hoy, allí hay una ciudad, hay una universidad...“ (54) (...) „El mundo ha cambiado: Yo he podido estudiar, investigar (...) ya no estamos en la oscuridad de antes“ (62). Wer Zugang dazu hat, wie Galilei, kann lernen, die Augen aufzumachen und die Welt zu sehen, zu beobachten und sich seine eigene Meinung bilden (72). Wer dies nicht erkennen will, gehört der Vergangenheit an, wie die Kirche und die beiden Nonnen: „Usted no me entiende...usted pertenece al mundo pasado“ (54).

7.1.6. Die Literaten in der Gesellschaft

Chesney ist als Autor des populären Theaters, wie es Ugo Ulive im Vorwort zu *Niu-York Niu-York* bestätigt, darum bemüht, dem, was in der venezolanischen Gesellschaft vor sich geht, Ausdruck zu geben und seine Sicht von der Gesellschaft zu zeigen, Bewußtsein für die Situation des Landes zu wecken, Ungerechtigkeiten und unrechtmäßige Zustände zu denunzieren und zur Verbesserung der Lage der Bewohner und des Landes beizutragen. Es ist demnach die Aufgabe der Literaten, wie Galilei die Gesellschaft anzusehen, zu beobachten und Schlüsse daraus zu ziehen. Das Geschehen um Galilei kann auch als ein Aufruf Chesneys an das Volk gesehen werden, die Augen aufzumachen und zu schauen, was um es herum geschieht. Es geht dann darum zu erkennen, was wirklich in Venezuela passiert, und sich nicht vom Öl-Reichtum oder irgendwelchen Illusionen blenden zu lassen, mit anderen Worten, ein Bewußtsein für die Situation des Landes und für die eigene Situation zu entwickeln und die Realität zu sehen.

Angesichts der Übermacht von Korruption, Ungerechtigkeit, Hoffnungslosigkeit in der Gesellschaft und der Unfähigkeit der Politiker ist womöglich auch Chesney an einem Punkt der Resignation angelangt. Doch der Schein trügt: In *Esclavo y amo* schon gab Pérez

Alfonzo nicht auf, sondern nahm eine beratende Haltung ein, versuchte Neues zu finden und sich aktiv für Venezuela einzusetzen. Selbst wenn die Politiker seine Ratschläge nicht befolgen und sein Wirken nichts zu erreichen scheint, macht er trotzdem weiter und bewahrt sich seine Hoffnung: „Cuando Venezuela pasa una crujida de 10 años, las cosas van a cambiar...“ (*Esclavo y amo* (37)). Galilei hat Visionen: „La ciencia nunca morirá“ (76) (...) „Las generaciones del futuro también lo descubrirán!“ (75). Auch wenn Galilei unter der Folter nachgibt, werden seine Erkenntnisse weiter wirken und die Menschen werden lernen, wissenschaftlich, das heißt, mit Schauen und Beobachten, die Welt zu betrachten und sich eine eigene Meinung zu bilden. In Brechts Galilei übergibt dieser seine Erkenntnisse seinem ehemaligen Schüler, der diese außer Landes bringt.⁷⁰ Sie sind für die Menschheit also nicht verloren.

Chesney hegt vielleicht die Hoffnung, daß trotz der ständigen Verschlechterung der wirtschaftlichen Situation Venezuelas und der miserablen gesellschaftlichen Lage das Volk eines Tages durch das Anschreiben gegen und das Aufdecken von Ungerechtigkeiten genügend Bewußtsein entwickelt haben wird und auf dem „rechten Weg“ sein wird. Es geht Chesney darum, am Schreiben festzuhalten, selbst wenn die derzeitigen Machthaber das Geschehen bestimmen und sich nichts wirklich zu ändern scheint, selbst wenn bei jedem Regierungswechsel immer neue, nicht eingehaltene Versprechen angekündigt werden oder, wie im Stück dargestellt, Galilei unter Folter sein Buch widerrufen muß, da seine Erkenntnisse als Wissenschaftler für die Machthaber wertlos sind: „Nadie vale por lo que es, en ninguna parte de la tierra, ni en el viejo ni en el nuevo mundo...Qué triste!“ (69). Alles Schreiben und Wirken hat einen Wert an sich. Dies erklärt auch Gabo dem Hausmädchen Columba in *Encuentro en Caracas*: „Yo sólo sé que escribo“ (33).

7.2. Schlußwort

Bei der Thematik des Galilei wird deutlich, wie sich diktatorische Machtstrukturen auswirken. Ein primäres Gut des Menschen, die Meinungsfreiheit, welche die Basis demokratischer Verhältnisse ist, wird unterdrückt. Die Diktatur der Kirche verdrängte neue Erkenntnisse und Wahrheiten und verursachte den Stillstand in der Entwicklung von Geschichte und Menschheit. Jede autoritäre Macht, die ihren Bestand gewaltsam erhalten muß, wird sich automatisch gegen die Menschen richten. Galilei überzeugte durch Wahrheit, die Kirche mußte Gewalt anwenden. Die Wissenschaft hat der Menschheit großen Nutzen gebracht, durch den das Leben der Menschen in vielem erleichtert wurde. Durch eine Diktatur werden die Kräfte einer

⁷⁰ Brecht, 1955, S. 147 ff.

Gesellschaft unterdrückt, die Nützlich für das Allgemeinwohl entwickeln könnten. Doch hat die Wahrheit Bestand, wie die Geschichte es beweist. Die Erde ist heute noch rund und ein Planet unter vielen.

VIII. AMÉRICA AMÉRICA (1985)

Dieses Theaterstück beschäftigt sich wieder mit den typisch lateinamerikanischen Themen der Unterdrückung, Unfreiheit und Rebellion. Dabei greift Chesney nicht auf die Geschichte zurück, sondern gebraucht einen ganz aktuellen Hintergrund. Wie *Una historia de las tierras del cantón de Río Negro y el Gobernador Funes* ist *América América* ein großangelegtes Werk mit zahlreichen Rollen. Die Tragikomödie umfaßt einen längeren Prolog und zwei Akte mit insgesamt 12 Szenen. Sie spielt Ende der 70er Jahre an einem 21. März in der Hauptstadt eines nicht benannten lateinamerikanischen Landes, das von einem Diktator beherrscht wird. Die Stimmung wird als düster und neblig geschildert: eine verarmte, schmutzige Hafenstadt im Ausnahmezustand, voll von Müll, Einsamkeit, Sirenengeheul und nächtlichen Militärpatrouillen. Daß hier lateinamerikanische Realität gespiegelt wird, zeigen zahlreiche Berichte von Amnesty International oder aus dem Lateinamerika Jahrbuch über Verschwundene, Mißhandlungen in Gefängnissen, Unruhen und Armut in den Länder mit Militärdiktaturen. Chesney gibt sogar die Begriffe aus diesen Berichten in seinem Stück wörtlich wider: „desaparecidos, cárcel, muerte...“ (15). Realität und Fiktion sind schwer trennbar; Theater wird zum Realtheater. Chesney beschreibt dies als typisch südamerikanisch, da das Wort „historia“ sowohl für die Tatsachen-Geschichte als auch für die fiktionale Geschichte steht: „Ellos [sc. los norteamericanos] llaman a la historia, historia y a la fantasía, cuento. No hay confusión, como en nuestro idioma“ (55).

8.1. Der Bezug zu Chile

Pedro, der Freund der Revolutionärin América, läßt die Erinnerung an ihr erstes Treffen bei einer Solidaritätsveranstaltung für Chile wiederaufleben. Liest man das Theaterstück *América América*, bekommt man den Eindruck, die Geschichte Chiles während der 70er Jahre zu erfahren. Vermutlich versucht Chesney, sich solidarisch mit seiner ursprünglichen Heimat Chile zu zeigen.

Pinochet, der General, sieht das militärische Einschreiten bei allen gesellschaftlichen Problemen als die einzig richtige Lösung an, und versucht, die Gesellschaft nach militärischen Werten wie Hierarchie, Disziplin und Ordnungsliebe umzugestalten, ohne eine genaue Vorstellung von der Vorgehensweise und dem Ziel zu haben. Er vermutet seine Feinde im Inneren des Landes in der politischen Subversion. Wirtschaftswissenschaftler, reine Theoretiker, schwatzen ihm einen Strategiewechsel hin zu einer Marktkräfte-Utopie auf, die Rezession und Arbeitslosigkeit auslöst. Der katholische Kardinal Raúl Silva Henríquez leistet Widerstand, indem er die Opposition unterstützt, die jedoch von Pinochet vernichtet wird. Er treibt Pinochet in die Enge,

da dieser vorgibt, ebenfalls nach christlichen Werten zu handeln.⁷¹ Chesney schreibt jedoch nicht nur über Chile, sondern über ganz Lateinamerika.

8.1.1. Systematische Abläufe in Lateinamerika

Chesney identifiziert weder das Land noch die Personen des Stücks. Mit der Verallgemeinerung stellt er jedoch klar, daß jedes Land in Lateinamerika gemeint sein kann: „Mas es una capital: una capital latinoamericana“ (4). Mit dem Theaterstück hat er eine Analyse beziehungsweise Zustandsbeschreibung der lateinamerikanischen Länder Ende der 70er Jahre angefertigt. Wie in der Person des Tomás Funes in *Una historia de las tierras del cantón de Río Negro y el Gobernador Funes*, so haben auch hier die Ereignisse und Personen Systemcharakter. Dies wird zum einen dadurch deutlich, daß die Geschichte in jedem Land Lateinamerikas stattfinden könnte und zum anderen dadurch, daß „América“, ein Mädchen, das zur Verkörperung des Kontinents Südamerika wird, den Diktator in die Enge treibt und mit sämtlichen Namen lateinamerikanischer Diktatoren benennt: „A donde irás Duvalier-Pinochet-Medici-Galtieri-Stroessner...“ (58). Der fiktive Diktator, Andrade-Díaz, verkörpert den typischen lateinamerikanischen Diktator. América verkörpert die wünschenswerte lateinamerikanische Jugend, die sich nicht länger mit den üblen Zuständen abfindet, sondern das Leben in echter Freiheit fordert:

Pertenezco a una juventud que sólo ha conocido la tristeza de las miradas, el temor de las palabras y la eterna agonía de las sirenas que pasan por la avenida junto al mar. Yo, pertenezco a esa juventud de caras amargas, de ojos huidizos y de palabras codificadas... Por eso mi rebelión, si es que así se puede llamar...o mejor, nuestra rebelión, América (31).

In Lateinamerika herrscht das System der Unterdrückung und der Unterwerfung des Volkes unter gewalttätige Machthaber. Die Unfähigkeit, ein dauerhaftes, stabiles und funktionierendes Wirtschaftssystem aufzubauen, findet sich in allen südamerikanischen Ländern wieder. Systematisch ist jedes Land von den USA abhängig. In fast jedem Land wird die Illusion von einer florierenden Zukunft verbreitet. Statt das Elend zu akzeptieren und entsprechende Maßnahmen zu ergreifen, soll das Volk Opfer bringen und Durststrecken überwinden. Auch das Ende des Diktators scheint einem System zu folgen, denn América kann es bis ins Detail vorhersagen: „...venga tu inevitable fin: primero el aislamiento del propio ejército,

⁷¹ A. Angell, „Chile seit 1920“. in: Bernecker / Tobler, 1996, S. 870 ff.

luego la pérdida del líder...después el abandono de los amigos con el capital financiero..." (59).

Der Systemcharakter von Ereignissen läßt eigentlich Resignation vermuten. Doch Chesney bleibt Optimist, indem er América weder Gefängnis noch den Tod fürchten läßt. Ihre Furchtlosigkeit rührt daher, daß sie ihre Pflicht getan hat, indem sie gegen den Diktator rebelliert hat: „Que se cumpla [sc. la pena máxima]. Yo no tengo alternativas, sino un sólo deber, y ese ya está cumplido“ (59). Es geht darum, zu handeln und die Umstände nicht einfach hinzunehmen, zu kämpfen und nicht zu warten, bis sich eine günstige Gelegenheit bietet. Das heißt, aktiv Geschichte mitzugestalten, am politischen Prozeß mitzuarbeiten und aus dem zwanghaften systematischen Prozeß auszusteigen.

8.1.2. América und *Die Antigone des Sophokles* von Brecht

Seinem Werk *América* hat Chesney ein Zitat aus dem Theaterstück von Brecht⁷² vorangestellt. Vergleicht man die beiden Werke miteinander, lassen sich nur geringe Ähnlichkeiten feststellen. Pörtl schreibt dazu in seinem Aufsatz: „Hasta qué punto esta tragicomedia está basada realmente en la *Antígona* de Brecht, (...) no se puede decir con exactitud“.⁷³ Was an Ähnlichkeiten zwischen América und Antigone festzustellen ist, ist der Todesmut, mit dem beide ihrer Zukunft entgegen sehen. Für ihre Taten und ihre Überzeugungen nehmen beide Gefängnis und, falls nötig, auch den Tod auf sich. América weiß, daß ihre Rettung auch die des Diktators bedeutet. Als dieser sie anfleht, sie solle doch ihr Leben retten, antwortet sie: „América no le dará oxígeno a un dictador“ (58). Antigone bezeugt ihren Todesmut im Gespräch mit ihrer Schwester Ismene: „Ich aber

⁷² Die Antigone im Stück von Brecht widersetzt sich den Anordnungen ihres zukünftigen Schwiegervaters und Königs Kreon bezüglich der Bestattung ihres Bruders. Sie möchte verhindern, daß der Leichnam zur Strafe den Tieren ausgesetzt wird, was ein unwürdiges Begräbnis bedeutet, und streut Erde auf den Leichnam. Der noch lebende Bruder desertierte aus Kummer um seinen gefallenen Bruder und wird dafür von Kreon eigenhändig umgebracht. Diese Tat ist jedoch nur der Auslöser für eine Reihe von Ereignissen, die Kreon als einen das Volk und seine Familie tyrannisierenden Herrscher offenbaren, der vom Volk zu große Opfer für seine Ziele verlangt. Sein Ziel ist die Eroberung anderer Städte, die jedoch fast unmöglich scheint, wodurch eine Unzahl an Soldaten ihr Leben lassen müssen. Das Volk und Kreons eigene Familie leiden darunter. Antigone wird gnadenlos von Kreon zu einem Dasein in einem Grab verurteilt. Sie läßt sich von ihrer Schwester nicht zurückhalten und wiederholt sogar ihre Tat, als sie schon entdeckt worden war, das heißt, sie rennt offenen Auges in ihr Unglück. Auch vor Kreon steht sie todesmutig zu ihrer Tat und bereut nichts.

⁷³ Pörtl, 1999, S. 47.

folge dem Brauch und begrabe den Bruder. Sterb ich daran, was ist's? Gestillt werd ich liegen mit den Stillen. Hinter mich hab ich Heiligs gebracht“.⁷⁴ Beide handeln aus Treue. América fühlt sich ihren eigenen Prinzipien verpflichtet: „Si vivo para matar mis ideas, mal-vivo. Si vivo para sostener tus mitos, mal-vivo...“ (58). Aber sie vertritt auch die Interessen des Volkes und fühlt sich der Geschichte verantwortlich: „Aquí hay una responsabilidad histórica que hay que descubrir (...) Algun día, la historia nos preguntara qué hicimos los de adentro...?“ (23). Antigone handelt aus Treue zu ihrem Bruder und ihrer Familie, der sie die Schande der Entehrung ersparen möchte: „Laß aber mich das Mind'ste tun und Meines ehren wo's mir geschändet. Ich bin überall nicht so empfindsam, hoff ich, daß ich nicht könnt unschönen Todes sterben“.⁷⁵ Antigones Motivation zum Handeln ist aber auch in der unerbittlichen Herrschaft Kreons begründet: „Aus Ödipus Stamm, weißt du etwas Irrsal, traurige Arbeit, Schändliches das der Erde Vater [sc. Kreon] noch nicht verhängt hat über uns, die bis hieher lebten? (...) Im Zug des Tyrannen [sc. Kreon] fiel er jung“.⁷⁶ Auch Américas Rebellion gilt der Diktatur: „...Con este régimen en que lo que abunda son desaparecidos, cárcel y muerte...“ (15). Sie will sich nicht beugen: „Pero no puede haber necesidad que haga sacrificar lo que nos hace sentir como seres humanos...Esto debe cambiar. América no se doblgara“ (17).

Chesney hat sich sicherlich von der Figur der Antigone für den Charakter seiner Figur América inspirieren lassen. Doch sowohl der Hintergrund als auch der Verlauf des Stücks und die Personenkonstellationen sind verschieden. Das Stück *América América* kann kaum als eine neue Variante des Antigone-Stoffes bezeichnet werden.

8.2. Inhalt

Eine Studentengruppe verübt einen Anschlag auf den Militärdiktator eines lateinamerikanischen Landes, der jedoch mißlingt. Die junge Anführerin América wird bei einer Oster-Prozession festgenommen und dann im Gefängnis verhört. Sie stammt aus einer armen Arbeiterfamilie, die nichts von ihren Aktivitäten wußte und sie für unschuldig hält. Über Beziehungen versucht die Familie Einfluß zu nehmen. Dies gelingt mithilfe des Bischofs, der ein Jugend-„Freund“ des Diktators ist. Aber auch die Kirche kann América nicht retten. América will die Strafe für ihre Überzeugungen auf sich nehmen, da damit der Diktator selbst verurteilt wird. Sie repräsentiert nämlich, als Verkörperung der Jugend, dessen mißlungenes Produkt.

⁷⁴ B. Brecht, *Die Antigone des Sophokles*. Frankfurt/M, Suhrkamp, 1968, S. 17.

⁷⁵ Brecht, 1968, S. 18.

⁷⁶ Brecht, 1968, S. 15.

8.2.1. Ironie, schwarzer Humor und Sarkasmus

Chesney machte bei einem Vortrag die Bemerkung, daß Humor und Witz die Zuschauer dazu bereit mache, das Gesagte aufzunehmen.⁷⁷ In guter Stimmung lernt es sich einfach leichter. Er lockert bittere Themen wie Diktatur und Unterdrückung mit Ironie auf und verhindert damit, daß die Zuschauer in tiefste Depression verfallen.

Gleich im Prolog kommt schwarzer Humor zum Vorschein, als einer der Bettler einen alten Zeitungsartikel findet und darin liest, daß die Regierung gegen Krebs vorgehen will. Die Krankheit habe das Vaterland zersetzt. Sein Kumpel bezieht dies sofort auf sich. Vom Alkoholkonsum gezeichnet bemerkt er sarkastisch: „Estamos grave“ (8). Die Regierung vernichtet alle unbrauchbaren Individuen. Verbittert drücken die Bettler aus, wie sie sich fühlen: „como una basura más“ (7). Mitten im Abfall und Dreck fallen sie nicht auf und können sich als „desapercibidos“ (7) vor dem Militär schützen.

8.2.2. Das Militär

Das Militär in Lateinamerika glaubt sich in einer besonderen Rolle. Nur solange ein Land gut zu funktionieren scheint, was auf dem lateinamerikanischen Kontinent selten der Fall ist, ordnet es sich der Regierung unter. Nehmen Unruhen überhand, schreitet das Militär ungerufen ein und übernimmt die Kontrolle. Es spielt den Retter in der Not und ist stolz darauf. Deshalb meint der Diktator Andrade-Díaz: „La mía [sc. misión], es la de salvar nuestra civilización occidental y cristiana, toda“ (51). Zum Schutz des Volkes wird eine harte Hand gebraucht und dies sind Polizei und Militär: „Necesitamos una mano firme que detenga estos excesos y que proteja a nuestro pueblo...el gobierno y el ejército velarán por ella [sc. la sociedad]“ (21). Dies kommt dem faschistischen Schrei nach einem starken Führer gleich. Andrade-Díaz wird als ein solcher faschistischer Führer bezeichnet.

Mit militärischen Werten wie Ordnung, Befehl und Einheit versucht die Militärregierung von Andrade-Díaz ein politisches System aufzubauen, und die Gesellschaft in ihrem Sinne zu verändern: „...una nueva Constitución 'no' hecha por políticos...sino por criterios de orden, disciplina y unidad, que hemos aportado nosotros“ (55). Chesney hat schon in *Esclavo y amo* eine 'Revolución de las ideas' gefordert, doch betrachtet er die militärische Variante nicht als Lösung. Nach dem Verständnis des Militärs wird schon jede Kritik als mangelndes Vertrauen in die Autorität gewertet, das der Diktator als höchstes Vergehen einstuft: „Ella ha dado el paso más peligroso que se podía dar

⁷⁷ siehe Video Nr. 982 im Videoarchiv am FASK Germersheim. Luis Chesney Lawrence in Germersheim. Conferencia „El teatro popular en Venezuela“ (5.2.1996).

en este país: Desafiar a la autoridad...“ (51). Jedoch sollten alle Beteiligten auch ihre Kritik oder Meinung zu den politischen Lösungen äußern oder zumindest am Entscheidungsprozeß teilhaben dürfen. Geschickt weiß sich der Diktator beim Gespräch mit dem Bischof in der vierten Szene des zweiten Aktes zu rechtfertigen. Auch er habe eine Mission, keine Mission, mit der er sich selbst beauftragt hat, sondern die ihm das Volk übertragen hat: „La ciudadanía nos otorgó esta misión“ (48). Mit diesen Lügen glaubt sich das Militär in der Position der Regierung gerechtfertigt und trotz der Verschlechterung der Situation im Land Narrenfreiheit im Handeln zu haben. Den Stolz eines Soldatenherzens verrät der Diktator in seinem Zitat: „cuando un soldato recibe una misión, la cumple. No hay otra respuesta“ (48). Das Militär bleibt an der Macht - bis zum bitteren Ende und ohne Rücksicht auf Verluste. Ein echter Soldat würde nie aufgeben, sondern auch mit großen Opfern sein Ziel zu erreichen suchen.

8.2.3. El Europeísmo

Wie schon im Stück *Ecuentro en Caracas* wird auch hier die die Oberschicht der Bevölkerung als Europa-begeistert geschildert. In den höchsten Kreisen erzählt man sich von Reisen nach Europa, Rom, Paris, Madrid. Man habe ja genügend Sensibilität für klassische Musik, wie die Gattin des Diktators schwärmt: „A nosotros nos gusta mucho lo clásico. Tenemos, diría yo, esa especial sensibilidad para percibir en el aire las notas musicales o las pinceladas de un cuadro...“ (45-46). Auf der anderen Seite verfolgen, töten und unterdrücken gerade diese mit der besonderen „Sensibilität“ ausgestattete Menschen wiederum andere Menschen. Es fehlen ihnen das Verständnis und die Sensibilität für das Volk und ein Blick in die lateinamerikanische Realität, wie América dem Präsidenten vorwirft: „Olvidas sus condiciones de vida en tu recuento turístico“ (55). Chesney fragt sich zu Recht, wie jemand ein Land regieren kann ohne Interesse an oder Liebe zu dessen Kultur. Die Realität beweist, daß es kaum funktioniert.

Was der Diktator mit Lateinamerika verbindet, sind Erinnerungen an vergangene Zeiten: „No me olvido del pueblo, ni de su gracejo, tan típico, ni de la belleza de nuestra mujer, ni de nuestras riquezas, ni de la hidalguía de nuestros hombres...“ (55). Chesney zeichnet das Bild von ganz anderen Menschen in seinem Theaterstück. Der Vater Américas ist zum Beispiel Alkoholiker. Aus Angst vor dem Gefängnis glaubt er, nichts für América im Kerker tun zu können. Feige wie er ist, schätzt er sich glücklich, nicht bei der Prozession gewesen zu sein (33), während der América verhaftet wird. Er hätte seine Tochter womöglich mutig vor einer Festnahme bewahren können. Das sind die sogenannten Helden des Volkes, die Andrade-Díaz als Märtyrer hervorhebt. Ganz zu schweigen vom im Zitat gerühmten Reichtum der Länder. Die Familie Américas lebt in einer Elendshütte, obwohl beide Brüder arbeiten und América studiert. Die Straßen sind voll von Bettlern - „Puros muertos

circulan ahora“ (5), Abfall, Dreck und Armut. Die Erinnerungen des Präsidenten an glanzvolle Zeiten sind Illusionen oder Mythen (57). Es fehlen bei ihm nicht nur Interesse oder Verständnis für das Volk, sondern auch das Bekenntnis zum eigenen Volk beziehungsweise die gleiche Identifizierung. Die Reisen des Diktatorenehepaares durch Zentralamerika müssen so schrecklich gewesen sein, daß die Gattin des Diktators dem Bischoff gegenüber dringend davon abrät: „¡Qué horrible experiencia, Monseñor! Si usted fuera mujer le aconsejaría de todo corazón, no vaya a esa zona“ (46-47).

8.2.4. Ein aufgezwungener Wirtschaftsplan

In der Wirtschaft begeht der Diktator denselben Fehler wie beim politischen System. Er zieht wissenschaftliche Wirtschaftsberater aus Nordamerika heran und versucht mit deren Hilfe, das Prinzip der freien Marktwirtschaft mit Gewalt in einem südamerikanischen Land durchzusetzen: „...Para implantar este modelo tuvimos que usar la 'fuerza' del convencimiento (...) 'represión', como también lo llaman nuestros enemigos...“ (42). Er geht mit militärischem Verständnis an wirtschaftliche Probleme heran. Sein militärischer Berater, dessen Einwurf er lobt, spricht von Strategie, Kontrolle, Arbeitsdisziplin und dem „Unternehmen“ Regierung: „Controlando el gobierno las principales fuentes de ingresos y manteniendo una adecuada disciplina laboral, nuestra empresa debe tener éxito en lo político...“ (41). Chesney zeigt, daß die militärischen Begriffe bunt mit den wirtschaftlichen Begriffen gemischt werden und daß sogar die beiden Bereiche selbst vermischt werden. Dies kann keinen guten Ausgang haben. Die Theorie ist zwar in sich schlüssig, doch in der Praxis müßte ein Wunder geschehen, damit das Ziel, nämlich wirtschaftlicher Wohlstand, erreicht werden kann, ein Wunder, nach dem ganz Südamerika seit Jahrzehnten lechzt: „En otras palabras...estamos apostando todo a un 'milagro'...“ (41). Die Regierung möchte gleich „Sieben auf einen Streich“ erledigen: „Esto es, que desde los inicios de nuestro gobierno, se identificaran [sic] los objetivos económicos con los sociales. Ambos, a su vez, robustecerían el frente político, que es el frente externo que más ha cuidado nuestra estrategia“ (40). Das heißt, Innen- und Außenwirtschaft, Gesellschaft, Innen- und Außenpolitik sollen gleichzeitig zum Funktionieren gebracht werden. Damit wäre der Grundstein für eine echte Demokratie gelegt: „...para alcanzar una libertad política (...) la base de una 'democracia auténtica'...“ (40). Der hier angepeilte Weg ist ein viel zu langwieriger und zu komplizierter Umweg. Man kann den berechtigten Zweifel hegen, ob der Diktator überhaupt ein demokratisches Land möchte.

Unwissenheit und Unerfahrenheit zeichnen die Entscheidungsträger aus. Der Diktator und Präsident des Landes mißtraut der absoluten Freiheit einer freien Wirtschaft und vermutet vielmehr eine unsichtbare Hand, die im Geheimen den „freien“ Markt bestimmt: „...dejar todo

nuestro destino, en manos de esa 'mano invisible' que controla el mercado libre...?" (41). Da er kein Vertrauen in die eigene Wirtschaftspolitik entwickelt hat, läßt auch die Bevölkerung ein solches Vertrauen vermissen. Sein berechtigtes Mißtrauen wird durch steigende Arbeitslosigkeit und Auslandsschulden nur noch verstärkt. Obwohl völlige Ratlosigkeit im Regierungslager gegenüber der wirtschaftlich äußerst bedenklichen Lage herrscht, wird die wirtschaftliche Notlage des Landes trotz allem nicht ernst genug genommen, denn die Entscheidung für ein solches System wird bei der Beratersitzung unüberlegt und schnell getroffen, damit alle Beteiligten rechtzeitig zum gemeinsamen Musikabend eintreffen können. Chesney führt eine überforderte Regierung vor, die aufgrund ihrer Werte ihre Unfähigkeit nicht eingestehen kann. Im Grunde genommen hat sie keine Lösung und führt das „Unternehmen“ Regierung mit Durchhalteparolen in den Konkurs.

8.2.5. Die Abhängigkeit von den USA

Hinter dem Attentat gegen den Präsidenten werden in der zweiten Szene des ersten Aktes im Fernsehen sofort die USA als Drahtzieher verdächtigt. Damit haben Regierung und Volk ein gemeinsames, sie verbindendes Feindbild. Geschickt schiebt die Kommentatorin dem Volk unter, daß es eigentlich gegen die USA demonstriert habe, welche die Wirtschaft kaputt machen, in die Politik eingreifen oder Militärverträge aufzwingen: „Estados Unidos puede estrangular nuestra economía, puede actuar a través de la CIA en nuestro continente, puede imponernos tratados militares y vendernos la chatarra que quieran...“ (44). Von Demonstrationen gegen Diktatur und Repressionen ist keine Rede. In dem Ausdruck „Yanquis-go-home“ (44) wird die Anti-Haltung den Nordamerikanern gegenüber deutlich.

Die ironische Bemerkung der Reporterin zur Politik des ehemaligen Schauspielers Reagan läßt das Ausmaß der Abhängigkeit von den USA durchblicken: Reagan mache in Wirklichkeit den Film beziehungsweise die Politik der Revolution in Lateinamerika. Der Aufstand wird als Unabhängigkeitsstreben gewertet und nicht als Rebellion gegen die Diktatur: „Una cosa es 'no' estar de acuerdo con la política del Presidente Reagan y otra muy distinta es prepararse para hacer de extras en una película de aficionados sobre la revolución en América“ (44). Die USA bestimmen das Geschehen in Südamerika und sind dadurch für das Elend dort mitverantwortlich; die Rebellion gilt von offizieller Seite her Nordamerika.

8.2.6. Kirche und Diktatur

Das Volk ist im allgemeinen religiös. Dies zeigt die Prozession, an der sogar Jugendliche wie América teilnehmen. Diese Eigenschaft des Volkes scheint der Diktator auszunutzen, indem er immer wieder die „Providencia“ einfließen läßt, die über das Land wacht, ihn eingesetzt

und vor dem Attentat bewahrt habe: „Por fortuna, la Divina Providencia nos ha acompañado“ (20). Damit besitzt der Bischof eine gewisse Narrenfreiheit und kann unbeschadet Kritik an der Politik üben, Oppositionellen Raum und Schutz unter den Augen der Regierung gewähren, da sich der Diktator offiziell nicht gegen die Kirche stellen wird. Die Kirche sieht die Wahrheit und legt ihre Meinung vor dem Präsidenten auch offen dar. Dabei vergleicht der Bischof den Diktator mit Judas, dem Verräter: „Cristo sabía por dónde iba el camino. Sabía que algunos ciegos como Judas eran indispensables...“ (49). Der Bischof verbeugt sich sogar vor dem Judas, womit er den Diktator in Anwesenheit der Regierungsmitglieder verhöhnt. Diese Geste hätte ihn den Kopf kosten können und war ein durchaus mutiger Versuch, dem Diktator die Meinung zu sagen. Doch der Präsident versteht die Symbolik anders; er sieht sich durch sie in der Rolle des Retters bestätigt: „Pero estamos armado de la fe cristiana y sabremos curar la herida que le hicieron a Jesús...“ (50). Für den Bischof bedeutet dies die Freilassung oder Begnadigung Américas, für den Präsidenten den Respekt des Volkes, Ordnung und Disziplin, kurz die Durchsetzung seiner Macht.

Die Rolle der volksnahen Kirche ist subversiv, schafft Opposition und hält gleichzeitig Kontakt zur volksfremden Autorität, um Einfluß zu nehmen. Sie kämpft nicht aus politischen Gründen, sondern mit einem in der Verantwortung vor Gott geschärften Gewissen gegen Ungerechtigkeit und für demokratische Werte (52). Die Kirche bietet die einzige Möglichkeit für die Familie Américas, ihr im Gefängnis zu helfen.

8.2.7. América = (Latein-) Amerika ?

Die Jugend Lateinamerikas ist die große Hoffnung Chesneys. Sie ist noch unverbraucht mit dem glühenden Wunsch nach Freiheit und Selbstbestimmung ohne die Diktatur: „...y que la descomposición del gobierno abriera las puertas a una liberación“ (57). Sie ist bereit, andere Wege zu gehen, die nicht im großen Buch der Systematik stehen: „El destino de un pueblo no puede estar dependiendo de catecismos caducos...“ (23). América hat die nötige Kraft und Stärke, der Diktatur Widerstand zu leisten und dafür Familie und Freunde zu verlassen. Da sie das geduldige Ausharren und die Unterwürfigkeit der Alten nicht erträgt, möchte sie den Stillstand der Gesellschaft durchbrechen: „Estamos sumergidos en aguas inmóviles que no avanzan ni retroceden“ (23) und, ohne eventuell eintretende günstige Bedingungen abzuwarten, nimmt sie das Schicksal selbst in die Hand und handelt: „Tampoco estuvimos esperando que se dieran algunas condiciones. Por el contrario, hemos creado nosotros mismos esas condiciones“ (58). Für América bedeutet dies, die von der Geschichte auferlegte Verantwortung anzunehmen: „Aquí hay una responsabilidad histórica que hay que descubrir“ (23).

América hat von den traurigen Blicken ihrer Umgebung genug, welche die Regierung als ein Symbol für Heldentum wertet: „Pertenezco a una juventud que sólo ha conocido la tristeza de la [sic] miradas, el temor de las palabras y la eterna agonía de las sirenas (...) caras amargas, de ojos huidizos y de palabras codificadas...“ (31). Nur noch Überlebensstrategien zu entwickeln, hat für sie keinen Lebenssinn (17), deshalb bleibt sie bis zum Schluß ihren Prinzipien treu, übernimmt Verantwortung für ihr Handeln, was Gefängnis oder gar Tod bedeutet: „Que se cumpla. Yo no tengo alternativas, sino un sólo deber, y ese ya está cumplido“ (59).

Durch die faschistischen, autoritären und gewalttätigen Regierungen (54) entwickelte sich Lateinamerika zu einem unzufriedenen und rebellischen Kontinent. Das lebende Produkt erhebt sich gegen seinen Produzenten. Lateinamerika glaubt nicht länger den Versprechungen und Lügen der Regierenden, die den Kontinent mit Schein-Aktivismus zu besänftigen suchen: „De donde provienen los fondos?...Por la promesa de elecciones libres en un año (...) Los contactos... por un parlamento bicameral...(57). Der Diktator würde für seine eigene Rettung alles tun; América hingegen tauscht ihren Lösungsweg nicht gegen ungewisse Versprechungen aus, sondern bleibt höheren Zielen treu. Ihr geht es ums Ganze: Ihr Leben bedeutet den Tod des Diktators und umgekehrt ebenso: „¡Haz algo, pero sálvate...! ¡Sálvanos! ¡Sálvame...! ¡Sálvame!“ (58). América hat mit ihrer Haft Zeichen gesetzt, denn ihre Inhaftierung löste Demonstrationen im ganzen Land aus : „...En todas las fábricas se están organizando grupos de apoyo, hay actos de solidaridad y hasta piensan hacer una manifestación...Sería la primera en este país desde los últimos quince años, más o menos“ (37).

8.3. Schlußwort

Chesney versucht, den Teufelskreis Südamerikas aufzuzeigen. Ausgangssituation ist das herrschende Chaos, das nach der ordnenden Hand des Militärs schreit. Stolz ergreift das Militär die Oberhand im Land, doch kann es die wirtschaftlichen Probleme nicht mit militärischen Mitteln lösen. Das unfreie Volk rebelliert erneut, was wiederum neue Repressionen auslöst. Die Lösung liegt in demokratischen Werten wie der Freiheit und in der Zufriedenheit des Volkes, die sich wiederum positiv auf andere Bereiche auswirken kann. América geht den gewohnten Weg der Rebellion. Sie hat jedoch das Lügensystem durchbrochen, indem sie nicht ihren Kopf retten will, sondern für ihre Prinzipien ins Gefängnis und sogar in den Tod geht. Chesney stellt diesem Stück das Zitat aus Brechts *Die Antigone des Sophokles* voran, in dem es heißt: „Niemand kann lange genug leben, um glückliche, einfache Tage zu erleben, um Unrecht mit Geduld zu

ertragen und im Alter weise zu werden“.⁷⁸ Für América gab es nur den einen Weg des Widerstands. Sie möchte glückliche, unbeschwerte Tage erleben. Da dies in ihrem Land nicht möglich ist, will sie lieber tot sein, als in Unfreiheit zu leben.

⁷⁸ Brecht, 1968 zit. in Chesney, *América América*, Tiposkript, 1985, S. 2: “Nadie puede vivir lo suficiente para conocer días felices, días fáciles para soportar el crimen con paciencia y adquirir sabiduría con la edad“.

IX. EL HOMENAJE (1984)

Anlässlich des 200. Geburtstages von Simón Bolívar und des 172. Jahrestages der Unabhängigkeit Venezuelas kritisiert Chesney im Vorwort zu *El Homenaje* den Mißbrauch der Bolívar-Verehrung zu einem ins Extrem gezogenen Nationalismus: „...los discursos fluídos y las invocaciones patrioterias se utilizan para extremar un nacionalismo oportunista que se va derrumbando solo“ (I). Die schwülstige Atmosphäre der Heldenverehrung möchte Chesney brechen, indem er eine andere Sicht von Bolívar vermittelt, als die Schulgeschichte es tut. Damit leistet er Aufklärungsarbeit.

Massive Kritik übt Chesney außerdem an den strengen Bewertungsmaßstäben der staatlichen Kulturbehörden bei Theaterstücken mit bolivarianischem Inhalt. Aufgrund der Qualifikationen wie „lenguaje de calidad“, „coherencia dramática“, „dominio de imágenes“ (I) wird nur eine bestimmte Art von Theater als Kunst gewertet, das dieser Zensur standhält. Chesney wehrt sich gegen eben diese Reduzierung der Kunst auf wenige Qualifikanten: „...como si el teatro fuera la suma matemática de estos factores iluminantes“ (I). Am Ende der Rede läßt Chesney den Professor einen Appell für eine freie Kultur aussprechen, die aus dem Volk kommt: „Estoy seguro que él levantaría su voz como lo hiciera tantas veces para exigir el desarrollo de una verdadera cultura, genuinamente nacional, realmente del pueblo y profundamente libertaria“ (33).

9.1. Der geschichtliche Simón Bolívar und sein Befreiungskampf

In dem Buch *Geschichte Lateinamerikas von der Unabhängigkeit bis zur Gegenwart* beschreibt Donghi die zahlreichen Kämpfe und Niederlagen von Bolívar.⁷⁹ Der Libertador Simón Bolívar stammte aus einer der ältesten, sehr reichen Kreolen-Familien aus Caracas. Sein Wissen über Revolutionen und den nachrevolutionären Wiederaufbau sammelte er bei Reisen durch Europa zur Zeit des revolutionären Frankreichs und Napoleons Wiederaufstieg 1804, die er zusammen mit seinem Privatlehrer unternahm. Mit seinen 21 Jahren hatte Bolívar schon ein stürmisches Leben am Madrider Hof hinter sich, und der frühe Tod seiner Frau machte aus ihm einen verzweifelten Mann.

Der Erfolg des Unabhängigkeitskampfes in Südamerika hing von zwei Bedingungen ab: zum einen von der Effizienz der revolutionären Bewegung in Südamerika und zum anderen von der Stärke der spanischen Krone. Da die französische Revolution auch in Spanien ihre Spuren hinterließ, trug sie zum Verfall des Königreiches bei. Auf diese Weise geschwächt konnte Spanien dem Unabhängigkeitsstreben der Lateinamerikaner weder standhalten noch um seine Kolonien kämpfen.

⁷⁹ Donghi, 1991, S. 92, 94, 116-118, 134-144.

Erstarkte das spanische Königreich, flaute die Revolution in Lateinamerika wieder ab und umgekehrt.

Der erste, von Miranda geführte, Unabhängigkeitskampf von 1810 wurde bald zunichte gemacht. Auch Bolívar mußte fliehen und begab sich ins Exil nach Neu-Granada. Er startete von dort mit einer von ihm zusammengestellten Truppe mehrere Versuche, Caracas einzunehmen, doch scheiterte er stets. Das heißt, Bolívars Karriere als Befreier war zunächst von Niederlagen gezeichnet. Bis 1815 die revolutionäre Bewegung des nördlichen Südamerikas fast völlig besiegt war.

Bolívar gab jedoch nicht auf, sondern kämpfte weiter um die Herrschaft über den Norden. Nur unter Einbeziehung von Menschen aus allen Bevölkerungsschichten gelang ihm der lange währende Befreiungskampf. Eine weitere kluge Eigenschaft war die Nachsichtigkeit, mit der er untreuen Anhängern begegnete. Er vermied es, sich Feinde zu machen, was sich auszahlte.

Bolívar hatte sein Leben lang mit den Königstreuen zu kämpfen. Die Lage in Lateinamerika war keinesfalls stabil. Seine Vision war ein vereintes Lateinamerika, doch war dieser Plan zu ehrgeizig, Lateinamerika zu zerrissen und von zu vielen unterschiedlichen Kräften bestimmt, als daß er hätte verwirklicht werden können. Bolívar war am Ende seines Leben vollständig gescheitert, als das Reich Groß-Kolumbien in seine Teile Kolumbien und Venezuela auseinanderbrach und Peru sich von ihm lossagte. Donghi bescheinigt Bolívar dennoch eine realistische Sicht der Situation Venezuelas, indem er schreibt, daß Bolívar bei allem Idealismus die von der Realität auferlegten Grenzen nicht verkannt habe: „In Hispanoamerika etwas aufbauen zu wollen, kommt dem Versuch gleich, das Meer zu beackern“.⁸⁰

9.2. Inhalt

Dieser Zweiakter mit je vier Szenen behandelt den Umgang mit der Geschichte und ihren Helden, vor allem der Heldenverehrung von Simón Bolívar. Im Stück wird dargestellt, daß anlässlich des 172. Jahrestages der Unabhängigkeit Venezuelas und des 200. Geburtstages von Simón Bolívar ein von der staatlichen Behörde für Kultur organisierter Akt der Ehrung und Würdigung des Werkes eines Bolívar-Forschers, des Professors Díaz, stattfindet. Dieser nutzt die ihm gewährte Rede zum Aufruf an die Versammelten, Bolívar auch im Alltag nachzufolgen, was nicht ganz der Absicht der Ehrungskommission entspricht.

Im Theaterstück wird die Tochter des Geschichtsprofessors, Maria, über die Geschichte aufgeklärt. Als sie zuhause ihre Hausaufgaben macht, beginnt sie eine Unterhaltung mit dem Bild Bolívars an der Wand. Bolívar antwortet ihr und steigt aus dem Bild ins Zimmer. Im

⁸⁰ Donghi, 1991, S. 196.

Gespräch erlebt das 12-jährige Mädchen einen sehr menschlichen Simón, der zum Beispiel auch müde und vergeßlich sein kann.

Anhand einer Geschichtsstunde und der Rede des Professors Díaz gibt Chesney zwei unterschiedliche Betrachtungen von Simón Bolívar wieder. Er zeigt damit, daß Geschichte stets interpretationsbedürftig ist, und nur in dieser Eigenschaft einen kulturellen Wert hat; Geschichte an sich ist für ihn neutral, läßt sich jedoch für unterschiedliche Interessen instrumentalisieren: „Es, finalmente, lo único que puede darle un sentido artístico a la historia y a sus héroes: ser un pretexto“ (1).

9.2.1. Inszenierung des öffentlichen Lebens

Originellerweise verwendet Chesney ein paar Puppen als Figuren im Theaterstück. Puppen handeln nicht aus eigenem Antrieb heraus, sondern sie werden gelenkt. Sie füllen einen bestimmten Platz aus und können auch Funktionen übernehmen. Damit haben sie ihren Zweck im Rahmen des Stücks erfüllt. Im Theaterstück verleihen sie durch ihre Anwesenheit dem Festakt einen feierlichen Rahmen, denn als Ehrengäste, Amtsträger und andere wichtige Persönlichkeiten werden sie, wie bei jedem offiziellen Akt, zur Begrüßung namentlich erwähnt (1). In derselben Art und Weise wie die an der Geschichte nach Chesneys Meinung nichts dran ist, sie lediglich als Vorwand für die jeweilige Regierung dienen kann, so haben die Puppen keine andere Funktion, als die Feier zu umrahmen. Amtsträger, die passiv und fremdgeleitet sind, werden zu reinen Funktionsträgern, und haben letztendlich nur noch die Aufgabe, den Staat oder die Gesellschaft kulturell zu verbrämen. Von staatlicher Seite her werden sie dann bei öffentlichen Anlässen stolz präsentiert. Zwar hat die Regierung damit ihre Pflicht der Kultur gegenüber erfüllt, nämlich staatliche Förderung der Kultur, doch verfolgt sie in Wahrheit eine dirigistische Kulturpolitik, die nicht vom Volk kommt, sondern diesem aufoktroziert wird. Eine so beschaffene Kultur-“Verwaltung“ lebt nicht. Die Amtsträger sind nur willenlos ausführende Organe; sie sind Marionetten.

9.2.2. Der Einfluß der USA und die Einheit Lateinamerikas

Ein weiteres Mal taucht der Ruf nach der Einheit Lateinamerikas in einem Theaterstück von Chesney auf. Bolívar versuchte bei seinem Befreiungskampf, diese Einheit zu schaffen. Er konnte auch feststellen, daß nur aufgrund der Solidarität anderer die Befreiung Venezuelas möglich war: „Tantas tierras nuevas que nos brindaron su apoyo. Todo el Caribe, Jamaica, Haíti...“ (27).

Gleichzeitig gibt Chesney in diesem Theaterstück eine historische Erklärung für den negativen Einfluß der USA auf den lateinamerikanischen Kontinent. Dieser Einfluß betraf zur Zeit des Unabhängigkeitskrieges nicht nur die wirtschaftliche Lage in Venezuela oder ganz Lateinamerika, sondern auch die Einheit Lateinamerikas. Der

cher friedfertige Bolívar versuchte noch, den USA zu verstehen zu geben, daß die Einheit Lateinamerikas nicht gegen sie gerichtet, sondern für den Erhalt der Unabhängigkeit und die politische Weiterentwicklung unabdingbar sei: „Siempre mantuve la esperanza que comprenderían nuestros problemas y que aceptarían nuestras ideas de unidad y de ser un gran país, al igual que ellos ...“ (25). Doch diese Vision besaßen die USA für Lateinamerika nicht. Mit ihrer Strategie verfolgten sie das Ziel, diese Einheit zu verhindern. Sie übten in den Augen Bolívars Verrat an Amerika, an ihrer eigenen Geschichte, indem sie, obwohl auch sie einmal eine Kolonie waren und um ihre Unabhängigkeit kämpfen mußten wie Südamerika, Waffen an die Spanier verkauften: „Bien, esa nación declaró una política de neutralidad en nuestra guerra ... Neutralidad falsa porque los comerciantes de Estados Unidos vendieron armas a esos españoles, armas que se usaron para combatirnos a nosotros...“ (25). Diese sollten die Einheit Lateinamerikas verhindern, damit die USA nicht nur ihre Produkte liefern, sondern auch in anderen Bereichen ihren Einfluß ausüben konnten: „Porque de no lograrse esa unidad, era muy claro que se impediría la influencia política, económica y cultural de los Estados Unidos sobre nuestro continente. Y contra nuestra unidad ellos montaron toda una conspiración...“ (25/26). Bolívar deckt die egoistischen Motive der USA auf und stellt sie als ein Volk dar, das sich Südamerika gegenüber nicht solidarisch verhält und dem man mißtrauen muß.

9.2.2.1. Der aktuelle Ruf nach Solidarität

Bolívar mag die im zweiten Akt der zweiten Szene von dem Mädchen María angebotene Pepsi-Cola nicht und ihn stört die Verwendung des Wortes „O’key“, das die Venezolaner an Stelle von „está bien“ benutzen. Bolívar prägt im Stück folgenden, von María sofort als Leitsatz festgehaltenen Satz: „Cuando no existan pepsis, ni nada parecido o como se llaman, sólo entonces seremos libres“ (23). Dieser Satz gibt eine eindeutige Richtlinie für die Zukunft der Venezolaner vor, nämlich sich von diesem Einfluß zu befreien und Eigenes zu schaffen, wie Pörtl schreibt: „...al mismo tiempo transmite ciertas advertencias a sus (jóvenes) compatriotas como no beber Pepsi-Cola y no decir ‘O’key’, o sea, desprenderse de la dependencia de los Estados Unidos“.⁸¹ Schüler, Lehrer und auch der Vater von María verwenden das Wort „o’key“. Bolívar wirft ihnen, die es eigentlich besser wissen müßten, da sie entweder Geschichtsunterricht geben oder erhalten, vor, nichts von dem, was er gesagt hat, verstanden zu haben: „Nadie ha comprendido nada...“ (24). Obwohl er überall verehrt wird und an jeder

⁸¹ Pörtl, 1999, S. 46.

Straßenecke ein Bild von ihm hängt, wird sein Gedankengut nicht richtig verstanden.

Der Einfluß der USA ist also noch im 20. Jahrhundert spürbar, wie auch die anderen Theaterstücke zeigen. Die USA spielte und spielt eine wichtige Rolle zum Beispiel im Bereich des Erdöls in Venezuela. Sie liefern ihre Produkte im Gegenzug zur Abnahme des Erdöls. In *Esclavo y amo* wird deutlich, daß die Jugend für die Rock-Musik schwärmt anstatt für den heimischen Bolero. In *Niu-York Niu-York* sehnen sich die vier Schmierenskomödianten danach, wirklich in New York zu leben, an einem Ort, mit dem sie Glück, Reichtum und Freiheit verbinden.

Der Professor zerreißt plötzlich mitten in seiner Rede das Manuskript. Die Inszenierung ist zerstört und der Professor äußert seine wahren Gedanken über sein Land: „¡En este tiempo de desdichas y amargos sinsabores! En que la esperanza parece alejarse del horizonte de la historia (...) Yo no necesito notas para hablar de la justicia“ (15). Aufgrund des krassen Gegensatzes zwischen der Huldigung Bolívars einerseits und der hoffnungslosen Situation Lateinamerikas andererseits kann der Professor gar nicht anders, als auf Ungerechtigkeiten einzugehen. Infolgedessen fordert er, daß die Militärs nicht länger ihre eigenen Landsleute tten, der Kontinent nicht länger von transnationalen Unternehmen beherrscht wird und die Landbevölkerung in Freiheit leben kann: „(...) los herederos de ese ejército libertador masacren a sus pueblos (...) un continente subsidiario de grandes empresas `transnacionales´ (...) América morena, montaeses y llaneros, campesinos e indgenas, seguimos sin libertad (...)“ (15).

In seiner Rede ruft der Professor zur Solidarität unter den lateinamerikanischen Völkern auf, denn er glaubt, daß mit der so gewonnenen Einheit die Lage verbessert werden könnte: „Por esto, declaramos que el mejor homenaje que se puede hacer a nombre de nuestro Libertador, es el dar a esos pueblos nuestro apoyo y solidaridad“ (16). Die Einheit wird nämlich im Kampf gegen Diktaturen, den „gobiernos tiranos“ (16) benötigt. Die Verehrung Bolívars ist erst dann berechtigt, wenn dessen Gedankengut in die Tat umgesetzt wird.

9.2.3. Legende und Wahrheit: Die Entmythologisierung Bolívars

In der Rede des Geschichtsprofessors wird die Figur Bolívar mit schwülstigen Worten gepriesen. Bolívar wird als ein Held, der mehr als nur Mensch sei, und als ein Vorbild für die Venezolaner dargestellt, das umgeben ist von Ehre, Ruhm, Macht und Majestät: „Semejante héroe es más que hombre. Ejemplo para la conciencia venezolano, ejemplo digno de imitar el de un genio que, rodeado de gloria, poder y majestad, se eleva por sobre el vulgo de pasiones y sentimientos comunes y sólo inspira lo bello, lo noble y lo grande“ (5). Auf diese Weise berhht scheint die Figur Bolívar unerreichbar. Sein Handeln und Denken

werden so sehr idealisiert, daß es für normale Menschen kaum realisierbar scheint: „moviendo las más ocultas fibras del corazón y explorando las regiones más altas de la inteligencia, llama en torno a sí el valor, el saber, la virtud, el heroísmo y los altos hechos de la libertad ...“ (5).

Der Professor steigert sich in das Thema Freiheit hinein. Verzweifelt beschwört er die Freiheit, indem er sechsmal „libertad“ (15) hineinader ausruft. Er scheint den Glauben an die echte Freiheit Lateinamerikas verloren zu haben: „...el heroísmo y los altos hechos de la libertad ... Esto, querida hija, le digo con tristeza, no sólo no podrás imaginártelo nunca, sino que además, nunca volverá a repetirse“ (5). Es zeigt sich, daß der Professor nervlich am Ende ist, denn er spricht seine Tochter in der Rede an und vergißt, daß er in der Öffentlichkeit steht. Seine Hoffnung ist die Generation seiner Tochter, von der er sich wünscht, daß sie ihre Pflicht gegenüber den Eltern erfüllen wird: „Hija querida, si algo pudieras aprender tú y tu generación (SOLLOZA EMOCIONADO), estarían cumpliendo con tu patria y, y ... y con ... tu padre“ (5). Damit gibt er die Verantwortung an seine Tochter weiter.

María hat einen ganz anderen Umgang mit Bolívar. Im Gespräch mit ihm zeichnet sich durch ihre kindlichen Feststellungen und Fragen das Bild eines müden und vergeßlichen Mannes mit traurigen Augen ab, der sich seiner Heldentaten gar nicht bewußt ist und sich auch nicht gerne über Geschichte unterhält. Er wird als großer Mann, als “tan alto como el cedro“ (10), bezeichnet, ist jedoch in Wirklichkeit von kleinem Wuchs: „Tú no eres tan alto como el árbol ése, el cedro“ (10). Bolívar entpuppt sich als völlig normaler Mensch, der seine Frau über alles liebte und der zahlreiche Niederlagen erleben mußte: „Si tú pudieras imaginarte mi itinerario de fracasos, de humillaciones ... porque perdíamos, siempre estábamos perdiendo y huyendo“ (27). Seine Motivation war der Kampf für die Freiheit, der seinem Leben bis zu seinem Tod einen Sinn gab. Bolívars Ziel waren nicht der eigene Ruhm oder Macht: „Todo por la libertad. Esa sombra juguetona que da un nuevo sentido a la vida y que nos empuja a trascender“ (27/28). Er hat einfach so handeln müssen. Ganz bescheiden beschreibt er seine Rolle: „Mi papel fue el de detonador de esas acciones y el de centralizador de voluntades. Unir al hombre y hacerlo entender su función común en aras de un ideal no es fácil...“ (26). Das ist die eigentliche Größe Bolívars: Er blieb in der Einschätzung seiner selbst und der Lage in Südamerika gegenüber realistisch.

Bolívar erinnert sich nicht an ein Dasein als Held. Davon erfährt er erst, als María ihn als „Figur“ und als „Padre de la Patria“ (17) bezeichnet. Daraufhin erklärt er, daß er keine Figur aus dem Theater sei, sondern sich selbst darstelle. Er repräsentiere nichts außer sich selbst: „Personaje es el que representa algo. Yo representa a mí mismo, soy una persona como cualquier otra“ (17). Als ein Mensch wie alle

anderen Menschen hat Bolívar viel in seinem Leben unternommen, erkämpft und erreicht.

9.2.3.1. Ein Appell an die Venezolaner

Im Theaterstück taucht ein zentrales Wort auf: „acción“ (15). Es steht in krassem Gegensatz zu den Marionetten, die von sich aus keine Handlung unternehmen. Die Marionetten stehen auf der Seite der unfreien Kultur, denn sie repräsentieren die Kulturbehörden, die Bolívar glorifizieren. Ihnen gegenüber steht die Forderung des Professors Díaz zu handeln, das Erbe Bolívars in die Tat umzusetzen.

Im Stück selbst findet man ein Beispiel für Bolívars Handeln. Der alte Kampfgeist von Bolívar erwacht erst richtig zum Leben, als María ihm eine Pepsi-Cola anbietet, nämlich als es darum geht, gegen Ungerechtigkeit oder die Abhängigkeit anzukämpfen. In dieser Situation erwacht auch seine alte Kreativität, und Bolívar prägt: „Cuando no existan pepsis, ni nada parecido o como se llamen, sólo entonces seremos libres“ (23).

Bolívar wird im Gespräch mit María ein Held zum Anfassen. Als ganz normaler Mensch hat er vorbildhaft vorgelebt, wie man in aussichtslosen Lagen trotzdem etwas bewirken kann.

9.3. Schlußwort

Im Stück *El Homenaje* werden die geschichtlichen Ereignisse um Bolívar auf originelle Art und Weise benutzt, um auf aktuelle Probleme Lateinamerikas hinzuweisen. Mit der Bolívar-Thematik wird der Ruf nach Freiheit in sämtlichen Bereichen hörbar. Es werden eine freie Kultur, eine von den USA unabhängige Wirtschaft und eine von den USA weniger beeinflusste Gesellschaft gefordert. Um diese Ziele erreichen zu können, braucht Lateinamerika die Stärkung der „alma americana“ (15) und die Einheit und Solidarität der verschiedenen lateinamerikanischen Länder untereinander.

X. ABSCHLIEBENDE BEMERKUNG

Im Verlauf der Untersuchung, vor allem aber im Stück *Esclavo y amo*, trat Chesneys Motivation für seine Tätigkeit als Theaterautor sehr deutlich zum Vorschein. In der Person des Pérez Alfonzo zeigt Chesney, daß es ihm darum geht, für eine gerechtere Gesellschaft zu kämpfen. Einerseits demonstriert Pérez das ihm anscheinend angeborene Streben immer weiter zu kämpfen und andererseits bezieht er auch Kraft aus seiner Liebe zu Venezuela und zu den Venezolanern. Chesneys Interesse an Geschichte, Wirtschaft und Politik rührt daher aus seiner Sorge um das Wohl der Menschen in Venezuela.

Aufgrund dieser Gegebenheit machen Chesneys Theaterstücke stets Venezuela und seine Bewohner zum Thema. Er versucht, den Ursachen für die jeweils aktuellen gesellschaftlichen Probleme auf die Spur zu kommen und greift deshalb auf historische Ereignisse oder Persönlichkeiten zurück. Diese Vorgehensweise und auch der aktuelle Bezug der Stücke bringen zwangsläufig mit sich, daß auf der Bühne die Realität, wie Chesney sie sieht, dargestellt wird. In dem Stück *Niu-York Niu-York* stellt Chesney quasi einen großen Spiegel auf die Bühne und zeigt den Zuschauern, wer sie sind, wie deren Reaktionen bewiesen haben.

Für Chesney liegen die Ursachen der aktuellen Probleme, wie zum Beispiel die Ausbeutung der Indios, in der Geschichte begründet. Im Bereich der Wirtschaft sieht Chesney in der falschen Handhabung der Erdöl-Förderung die Hauptursache für die wirtschaftliche Misere des Landes. Wie die Entwicklung der Erdöl-Problematik seit 1959 zeigt, versagte die Politik, die immer wieder von den bestehenden Problemen eingeholt wurde. Der aus dem Erdöl erworbene Reichtum prägte außerdem die Gesellschaft bis in das innerste Wesen der Menschen hinein. Wie Chesney in den Stücken *Niu-York Niu-York* und *Maribel un amanecer* zeigt, sind die Menschen in Caracas hin- und hergerissen zwischen dem Glauben an Glück und Erfolg einerseits und der bestehenden Hoffnungslosigkeit andererseits. Diese Hoffnungslosigkeit erstreckt sich jedoch auf den gesamten Kontinent, der von Diktaturen und Korruption beherrscht wird. Chesney sieht Lateinamerika in einen Teufelskreis verwickelt, der nur durch große Opfer der Bevölkerung im Widerstand gegen die Diktaturen zu durchbrechen sein wird. Dieser Widerstand gegen Ungerechtigkeit und Unterdrückung benötigt die von Chesney immer wieder eingeforderte Solidarität: zum einen die Solidarität der Menschen innerhalb einer Gesellschaft und zum anderen die der lateinamerikanischen Völker untereinander. Erst dann wird es eine Entwicklung auf dem lateinamerikanischen Kontinent geben.

Indem Chesney diese Aspekte zur Sprache bringt und den Problemen auf den Grund geht, leistet er einen bedeutenden Beitrag zur Vergangenheits- und Gegenwartsbewältigung seiner Wahlheimat, und damit zur Identitätsfindung der Venezolaner.