

Drama Panorama 5

Franziska Muche / Carola Heinrich (Hrsg.)

Mauern fliegen in die Luft

Theatertexte aus Argentinien, Chile, Kolumbien,
Kuba, Mexiko, Spanien und Uruguay

Neofelis

Inhalt

- 7 **Miriam Denger**
Kurz vor dem Siedepunkt
Drei Kontinente, sieben Länder, neun Texte
- 27 **Fabio Rubiano Orjuela**
Mauern fliegen in die Luft
- 75 **Itzel Lara**
Bis zur Unkenntlichkeit
- 109 **Santiago Sanguinetti**
Die ewige Wiederkehr der Revolution in der Karibik
- 165 **Rogelio Orizondo**
Antigonón. Eine epische Heldenbrigade
- 201 **Guillermo Calderón**
Dragón
- 249 **Manuela Infante**
Gegen den Baum
- 269 **Sergio Blanco**
Barbarei
- 355 **Marie Alvarez**
Entfesselt
- 379 **Lola Blasco**
Meine Zeit, mein Tier
- 424 Autor*innen
- 430 Uraufführungen der abgedruckten Stücke
- 431 Abbildungsverzeichnis
- 432 Copyrightnachweise

Miriam Denger

Kurz vor dem Siedepunkt

Drei Kontinente, sieben Länder, neun Texte

Im titelgebenden Stück des kolumbianischen Dramatikers Fabio Rubiano Orjuela, *Mauern fliegen in die Luft*, plant eine Terrorzelle ein Bombenattentat, das nicht nur Mauern sprengen, sondern eine komplette Familie auslöschen soll. Eine zusammengewürfelte Truppe, vereint und getrieben von der Wut auf die enorme soziale Ungleichheit, in der sie lebt, auf „die da oben“, die mit jedem ihrer Verbrechen davonkommen. Doch die Attentäter sind keine skrupellosen Mörder, sondern immer wieder von Zweifeln geplagt: Ist es wirklich richtig, was sie vorhaben, können sie damit überhaupt etwas bewirken und sind die zu erwartenden Kollateralschäden nicht doch zu hoch ...? Es entfaltet sich eine Dynamik aus Gewalt und Gegengewalt, aus Unterdrückung, Ausbeutung und Rache. In Rubianos scharfzüngiger Komödie sind alle Figuren potenziell Opfer und Täter zugleich, niemand ist unschuldig – die Mitglieder der reichen und moralisch verkommenen Oberschichtsfamilie ebenso wenig wie die der terroristischen Zelle, die sich in die Familie einschleust, um aus ihrer Mitte heraus minutiös deren Tod zu planen. Dramaturgischer Dreh- und Angelpunkt ist der Moment der Explosion selbst, von dem aus sich die Handlungsstränge in ein Davor und ein Danach auffächern. Was führt zum großen Knall, was wird ihm folgen?

Das Stück beschreibt eine Spirale der Gewalt, wie sie sich in den letzten Jahren nicht nur in Kolumbien, sondern fast überall in Lateinamerika in Gang gesetzt hat. Lokale Anlässe und Hintergründe sind verschieden, doch Ungleichheit, Ungerechtigkeit und Korruption sind der gemeinsame Nenner der Gründe für diese Protestwelle, die sich gleichermaßen gegen linke wie rechte Regierungen in ganz Lateinamerika richtet. Viele Bürger*innen haben das Vertrauen in eine Politik verloren, die nicht davor zurückschreckt, mit Armee und Polizei brutal gegen meist friedliche Demonstrierende vorzugehen, Menschen verschwinden zu lassen oder zu ermorden.

Die kolumbianische Gesellschaft ist tief gespalten, in keinem anderen lateinamerikanischen Land klafft die Schere zwischen Arm und Reich so weit auseinander. Weite Teile der Bevölkerung haben kaum Zugang zu politischer Teilhabe, die wirtschaftliche und politische Macht konzentriert sich in den Händen weniger Familien. Das Friedensabkommen, das die Regierung 2016 mit der FARC (eine sozialrevolutionäre Guerillabewegung) nach über 50 Jahren Bürgerkrieg geschlossen hat, erweist sich als fragil. Die Umsetzung wird verschleppt, immer mehr FARC-Rebellen sind wieder bewaffnet, neue Gruppierungen gewinnen an Macht. Akteure des illegalen Goldabbaus konkurrieren mit organisierten Drogenbanden um die Kontrolle ganzer Landstriche. Kolumbien ist der weltweit größte Produzent von Kokain, das auf dem Weg in die USA, dem wichtigsten Absatzmarkt, vor allem durch ein Transitland geschmuggelt wird: Mexiko.

Die tiefgreifenden, zerstörerischen Auswirkungen des Drogenkriegs in Mexiko auf das Leben der Menschen dort beschreibt Itzel Lara in *Bis zur Unkenntlichkeit*. Ort des Geschehens ist ein verlassenes Geisterdorf, dessen Bewohner*innen geflohen sind oder ermordet wurden. Übriggeblieben sind ein alter Hofbesitzer, zwei Frauen, ein Soldat. In den ohnehin schon ungewöhnlichen Alltag der kleinen Gruppe bricht ein weiteres absurdes Element ein: Ein sprechender Kopf, der sich bitter über seinen körperlosen Zustand beklagt. Er warnt die verbleibenden vier Dorfbewohner*innen vor der Drogenmafia, der er zu Lebzeiten als Handlanger diente: Kriminelle Banden planen eine Übernahme des Dorfs, den Hof des alten Mannes wollen sie zu ihrem zentralen Stützpunkt machen.

Die Autorin begegnet dieser entmenschlichenden Gewalt mit einer aufs Wesentliche reduzierten Sprache, mit der sie einen Mikrokosmos menschlicher Beziehungen skizziert, in dem Loyalität und Hilfsbereitschaft im Mittelpunkt stehen. Die „Bösen“ der Geschichte sind dabei nie sichtbar, doch ihre bedrohliche Präsenz ist ständig zu spüren, dringt in das Bewusstsein von Leser*innen und Zuschauer*innen ein, durch Geräusche wie Schüsse und Motorenlärm. Vor dieser Kulisse beginnen die Opfer – symbolisch vertreten durch Körperteile – von dem zu sprechen, was ihnen widerfahren ist: von der Einsamkeit in einem aufgezwungenen Krieg, in dem die Grenzen zwischen Opfern, Tätern und Kompliz*innen verschwimmen. Es sind Geschichten über Menschen, die im Stich gelassen wurden, aber ihre Würde bis zum Schluss verteidigen. Menschen, die sich weigern, zu sterben.

Itzel Laras Stück liegen wahre Begebenheiten zugrunde: In Ciudad Mier, einem Städtchen an der Grenze zwischen Mexiko und den USA, wurden 2010 mehrere geköpfte Leichen gefunden, Opfer blutiger Auseinandersetzungen zweier Drogenkartelle. Als die Gangs drohten, die gesamte Bevölkerung umzubringen, flohen die Bewohner*innen. Ciudad Mier, einst „magisches Dorf“ – Teil eines Förderprogramms zum Erhalt des historischen Mexiko –, wurde zum ersten Geisterdorf des Landes, viele folgten. Killerkommandos vertrieben die Besitzer*innen tausender Höfe, die dann von der Mafia für ihre Zwecke genutzt wurden. Bei Ciudad Victoria verbarrikadierte sich der 77-jährige Alejo Garza auf seiner Ranch und erschoss vier Angreifer, bevor er selbst von einer Kugel tödlich getroffen wurde. Später feierte man „Don Alejo“ als Held: Bücher, Filme, sogar Comics erzählen seine Geschichte – doch gegen seine Mörder wurde nie ermittelt.

Zwischen 2006 und 2020 kostete der Drogenkrieg mindestens 300.000 Menschen das Leben und machte zehntausende Kinder zu Waisen, zahllose Menschen sind noch immer spurlos verschwunden. 2020 wurde die höchste Zahl an Femiziden seit Beginn der Aufzeichnungen registriert, wurden Bürgermeister*innen und Beamt*innen entführt, gefoltert und ermordet; für Journalist*innen gilt Mexiko als gefährlichstes Land der Welt. Der Staat verliert den Kampf gegen das organisierte Verbrechen.

Gibt es einen Ausweg aus der Spirale der Gewalt oder ist die Geschichte zur ewigen Wiederholung verdammt? Der uruguayische Dramatiker und Regisseur Santiago Sanguinetti spielt in seinem Stück *Die ewige Wiederkehr der Revolution in der Karibik*, dem letzten Teil seiner *Trilogie der Revolution*, diese Frage am Beispiel Haitis durch. Er schlägt dabei einen historischen Bogen von Christoph Kolumbus' Schiffbruch auf der Insel Hispaniola (die sich Haiti heute mit der Dominikanischen Republik teilt) über die Revolution von 1804 und den ersten, von Schwarzen erkämpften, lateinamerikanischen Nationalstaat bis hinein in die fiktive Gegenwart einer dritten Revolution auf Haiti. Zwischen deren Fronten gerät eine vierköpfige Gruppe uruguayischer UN-Blauhelmsoldaten auf Friedensmission. Ihr scheiternder Versuch, die Beweggründe der einheimischen Bevölkerung mit Hilfe europäischer Philosophie von Friedrich Nietzsche bis Karl Marx zu verstehen, macht sie zu Zaungästen eines Geschehens, dessen Bedeutung sich ihnen entzieht, weil sie es mit den ihnen vertrauten Kategorien nicht entschlüsseln können. Sie geraten in den ausweglosen Strudel einer sich wiederholenden Geschichte von

Ausbeutung und Gewalt, in dem sich alle historischen und gegenwärtigen Erlebnisse vermischen und zu einem großen Ganzen zusammenfließen: Nietzsches Theorie der ewigen Wiederkehr, angewandt auf die Revolution in Haiti.

Der erste Aufstand war hier.
Der erste Aufstand des amerikanischen Kontinents.
Und auch der erste Unabhängigkeitskrieg.
Und jetzt wiederholt sich alles.
Der Kreis schließt sich.
Haiti ist Lateinamerika im Kleinformat.
Wie ein Prolog für alles, was noch kommen wird.¹

Santiago Sanguinetti

Ähnlich ratlos wie Sanguinettis Figuren im Stück auf die aufständischen Massen, blickt die Welt im Sommer 2021 nach Haiti, als erst Präsident Jovenel Moïse ermordet und kurz drauf das Land von einem Erdbeben heimgesucht wird. Haiti ist nach wie vor das ärmste Land der westlichen Hemisphäre, seine Geschichte die der brutalsten kolonialen Ausbeutung, die in der Karibik stattgefunden hat. Im 21. Jahrhundert durch mehrere Naturkatastrophen weiter geschwächt, war Haiti lange Zeit ein „Protektorat der Helfer“. Doch insbesondere die UNO-Blauhelmeinsätze, wie sie Sanguinetti thematisch aufgreift, haben ambivalente Folgen: Cholera, sexuelle Übergriffe und weitere bewaffnete Auseinandersetzungen. Haiti bleibt Spielball unterschiedlicher Interessen.

Die Geschichte des Landes und ihre Hintergründe sind in Europa kaum bekannt. Während Französische Revolution und Allgemeine Erklärung der Menschenrechte (Frauen nicht mitgemeint) bis heute als humanistische Meilensteine einer universellen Historie gelten, wissen Europäer*innen nur wenig über den von Toussaint Louverture erfolgreich organisierten Sklavenaufstand in der Karibik, der 1804 zur Gründung Haitis führte, dem ersten unabhängigen Staat auf dem amerikanischen Kontinent. Er richtete sich gegen die europäische Expansion und verbot in seiner Verfassung Sklaverei und Diskriminierung aufgrund der Rasse.

„Wessen Erinnerung zählt?“² – diese zentrale Frage postkolonialer Diskurse und der Umgang mit der eigenen kolonialen Vergangenheit werden

1 Santiago Sanguinetti: Die ewige Wiederkehr der Revolution in der Karibik, in diesem Band, S. 139.

2 Vgl. Mark Terkessidis: *Wessen Erinnerung zählt? Koloniale Vergangenheit und Rassismus heute*. Hamburg: Hoffmann & Campe 2021.

auch in Deutschland kontrovers diskutiert, sei es anhand des Völkermords an den Herero und Nama, der Umbenennung von Straßen und Plätzen oder der Rekonstruktion des Berliner Schlosses, das ab 2020 unter dem Label „Humboldt-Forum“ ethnologische Sammlungen kolonialer Raubkunst ausstellt. Rassismuskritiker Mark Terkessidis unterstreicht, dass die europäische Expansion in Lateinamerika auch mit deutscher Beteiligung geschah und darüber hinaus Expeditionen von Forschungsreisenden wie Alexander von Humboldt wesentlich zur europäischen Kolonialisierung der Welt beitrugen. Vieles hat sich seither geändert, Lateinamerika lenkt sein Schicksal selbst, doch seine koloniale Stellung hat es noch nicht überwunden – in Anlehnung an die vor genau 50 Jahren erschienene Streitschrift des uruguayischen Schriftstellers Eduardo Galeano: Lateinamerikas Adern bleiben offen.³

Im Jahr 2020 wurden weltweit Statuen von Kolonisatoren, Sklavenhändlern, Imperialisten und Rassisten gestürzt, enthauptet, mit roter Farbe übergossen oder ins Wasser geworfen – es ist das Jahr, in dem George Floyd ermordet wurde und die Black-Lives-Matter-Bewegung verstärkt Zulauf erhielt. Auch Kolumbus verlor in der jüngsten Welle von Denkmalsstürzen den ein oder anderen Kopf – sein Feiertag, der 12. Oktober, ist in vielen lateinamerikanischen Ländern längst abgeschafft oder umgewidmet worden.

Die Auswahl der Denkmäler unterdrückt zugleich die Realität des Landes und der Menschen, sie berücksichtigt nichts Gegenwärtiges, das heißt Historisches, und damit wird das Denkmal selbst unentzifferbar, also dumm.⁴

Roland Barthes

Die Freiheitskämpfe des 19. Jahrhundert auf Haitis Nachbarinsel Kuba bilden den historischen Hintergrund für *Antigonón. Eine epische Heldenbrigade* von Rogelio Orizondo, einen postdramatischen Text, der zu Beginn der 2010er Jahre entstand. Internetzugang stellte damals auf Kuba noch eine Ausnahme dar. Was tun, wenn wichtige Fragen an die Welt nicht von

3 Das Werk *Die offenen Adern Lateinamerikas* des uruguayischen Autors Eduardo Galeano ist ein Klassiker der politischen Literatur und gilt als eines der ersten Werke des lateinamerikanischen Postkolonialismus, vgl. Eduardo Galeano: *Las venas abiertas de América Latina*. Mexico City: Siglo XXI 1971.

4 Roland Barthes: *Mythen des Alltags*, aus d. Franz. v. Horst Brühmann. Berlin: Suhrkamp 2010, S. 159.

Google beantwortet werden? Orizondo wendet sich stattdessen so konsequent wie demonstrativ an das ihm auf Kuba zugängliche Material. Im Land der Ersatzteile werde alles Brauchbare wiederverwendet, so heißt es im Auftakt zu einer furiosen Recyclingsorgie⁵, bei der Schriften José Martí, sozialistische Schulbücher, Heldenmythen, Gebrauchsanleitungen, Briefe, antike Dramen, sowjetische⁶ Lyrik, infame Gerüchte und aggressive Reggaeton-Songtexte im Häcksler landen und mit Orizondos eigenen poetischen Monologen kontrastiert werden. Heldenverklärung und patriotische Überzeugung prallen auf die alltägliche Lebensrealität der Kubaner*innen, die von jahrzehntelangem Mangel ebenso gezeichnet ist wie von Flucht und Auswanderung, und die dadurch auseinandergerissenen Familien. Ihre Erinnerungen und Erfahrungen verdichtet Orizondo: eine Bildhauerin, die jahrelang dieselbe Marmorstatue bearbeitet, ohne mit der Restauration jemals fertig zu werden, eine endlos lange, quälende Fahrt in einem überfüllten Bus, ein Kind, das wegen seiner blutenden Füße nicht laufen kann – in eindrücklichen Sprachbildern beschreibt er ein Land, in dem die Zeit stillsteht und die Menschen noch immer den alten Denkmälern zujubeln (müssen), die längst zerfallen und wanken. „Was sollen die Heldinnen der Brigade zu Grabe tragen: ein überholtes Theater, eine überholte Haltung zur Macht? Wie soll man die verfluchte Geschichte einer Insel bewältigen, die im Bauch eines Kaffeekochers kurz vorm Siedepunkt verrottet?“⁷

Antigone, die ihren Bruder beerdigt und sich dadurch einem Verbot des Herrschers, ihrem Onkel, widersetzt und zum Tode verurteilt wird – ein Mythos, der sich im lateinamerikanischen Theater des 20. Jahrhunderts von seinem sophokleischen Vorbild löst, zur eigenständigen Protestfigur, zur Chiffre eines – oftmals weiblichen – Widerstands entwickelt, um soziale Missstände, staatliche Willkür, Gewalt und Unterdrückung anzuprangern und für die Befreiung aus kolonialer Abhängigkeit, die Erneuerung politischer Systeme und eine gerechtere Gesellschaft zu kämpfen.⁸ Orizondo erinnert in *Antigonón* an vergessene Kriegerinnen,

5 Vgl. Rogelio Orizondo: *Antigonón*. Eine epische Heldenbrigade, in diesem Band, S. 167.

6 Zur kulturellen Rolle der Sowjetunion in Kuba und dem Werk von Rogelio Orizondo vgl. Carola Heinrich: *Was bleibt? Zur Inszenierung von Gedächtnis und Identität im postsowjetischen Kuba und Rumänien*. Hildesheim: Olms 2020.

7 Martha Luisa Hernández Cadenas: *Esa obra habla de ti y de mí. Ensayos para (des)a(r)mar la experimentación escénica en Cuba 2012–2018*. Havanna: Alarcos 2020, S. 19 (Übers. M. D.).

8 Vgl. dazu die Sektion „Antigone als Ikone von Rekonstruktion und Erneuerung im postkolonialen romanischen Kontext“ des Deutschen Romanistentags unter Leitung von Anne Brüske und Ingrid Simson.

Krankenschwestern und Mütter aus den kubanischen Unabhängigkeitskriegen, an mutige Menschen, die durch zivilen Ungehorsam ihre Würde gegen die Gesetze der herrschenden Macht verteidigen.

Am 11. Juli 2021 demonstrierten tausende Kubaner*innen für ein Ende des kommunistischen Regimes – ein historisch seltenes Ereignis im kleinen Karibikstaat. Anders als als noch zehn Jahre zuvor, als *Antigonón* entstand, gibt es in Kuba mittlerweile Smartphones und mobiles Internet, die ein spontanes Organisieren von Protesten ermöglichen und deren Bilder in Echtzeit verbreiten. Als der kubanische Präsident Miguel Díaz-Canel die überwiegend friedlichen Proteste von Polizei und Militär brutal niederschlagen lässt, schauen Hunderttausende im Livestream zu. Das Informationsmonopol des Staats bekommt Risse.

Aktuelle ökonomische und humanitäre Krisen befeuern einen Aufstand, der strukturelle Probleme des Landes offenlegt. Widerstand gegen immer drastischere Eingriffe in Kunst- und Meinungsfreiheit formiert sich seit Jahren, getragen hauptsächlich von Künstler*innen und Journalist*innen. Auch die verbotene Protesthymne *Patria y Vida* („Heimat und Leben“, vs. Fidel Castros *Patria o muerte*, „Heimat oder Tod“) stammt aus diesen Kreisen. Der Song beschreibt das Lebensgefühl einer Generation, die sich mit der Revolution von 1959 nicht mehr identifiziert. Kubas Machthaber fürchten die digitalen Freiräume, die von den Aktivist*innen so geschickt genutzt werden. Am 11. Juli schaltete das Regime das Internet noch während der laufenden Proteste ab, neue Gesetze verschärfen die Kontrolle über Online-Aktivitäten. Drei der an *Patria y Vida* beteiligten Musiker verbringen Monate im Gefängnis, auch hunderte Demonstrierende wurden verhaftet, misshandelt oder sind spurlos verschwunden. Kurz vor dem 11. Juli hatte die kubanische Führung noch die Aufstände in Chile und Kolumbien begrüßt, nun kriminalisiert sie Kubaner*innen, die für ihre Rechte eintreten. Die Situation ähnelt der im Herbst 1989, als sich das Ende der DDR anbahnte. Kubas Mauer ist der Ozean, der die Insel vom Rest der Welt trennt. Junge Menschen wollen Isolation und Ideologie überwinden, die dem freien Denken Grenzen setzt.

Auf die Suche nach Möglichkeiten und Grenzen politischer Kunst begibt sich auch der chilenische Theatermacher Guillermo Calderón mit seiner bitterbösen, selbstironischen Komödie *Dragón*. Jeden Abend trifft sich das ehrgeizige Künstler*innenkollektiv *Dragón* (Drache) in der Künstlerstammkneipe an der Plaza Italia im Zentrum von Santiago, die schon zu Zeiten der Militärdiktatur als Treffpunkt für Dissident*innen diente. Hier diskutieren sie ihre Pläne für künftige Performance-Projekte, mit

denen sie maximal politisch, authentisch und provokant die Welt durch Kunst zum Besseren verändern wollen. Mit dem Reenactment eines politischen Mords möchte die Gruppe die sozialen und politischen Verhältnisse im postkolonialen Chile kommentieren. Geplant ist, in einer Kunstgalerie die Ermordung Walter Rodneys nachzuspielen, eines Historikers und revolutionären Vordenkers der Black-Power-Bewegung, der 1980 in Guyana vom Militär in die Luft gesprengt wurde. Doch bereits die simple Rückfrage, ob man sich als weißes, bourgeoises Künstler*innenduo tatsächlich den Tod eines Schwarzen für die eigene Arbeit aneignen wolle, bringt den Plan ins Wanken und stürzt das Kollektiv in eine existentielle Krise. Die Gegenvorschläge, Augusto Boals „unsichtbares Theater“ durch die Inszenierung eines Mords im Stadtraum Santiagos wiederzubeleben oder die prekären Arbeitsverhältnisse von Migrantinnen in einer Performance zu thematisieren, zieht weitere Fragen nach der Ästhetik politischen Protests und der angemessenen Form der Repräsentation von Minderheiten nach sich. Wann wird die schmale Grenze zwischen dem Anprangern politischer Gewaltverhältnisse und deren Ausschlachten für die Kunst überschritten?

Als auf der Plaza Italia kurz nach der Premiere von *Dragón* im Herbst 2019 die Revolte gegen die neoliberale Regierung Sebastián Piñeras beginnt und eine Million Menschen auf die Straßen gehen, hat die Wirklichkeit die Kunst eingeholt. Die Demonstrierenden fordern ein Ende der extremen sozialen Ungleichheit in Chile (zwei Drittel des Reichtums konzentrieren sich auf ein Prozent der Bevölkerung, alle sozialen Leistungen, Wasser und Strom sind privatisiert). Tränengas, Gummigeschosse, Augenverletzungen und Erblindungen sind die Antwort, Amnesty International prangert Folter und sexuelle Gewalt an, es gibt Tote. Aber der Aufstand hat Erfolg: 2020 gibt es ein Referendum, 80% der Bevölkerung stimmen für eine neue chilenische Verfassung. Die verfassungsgebende Versammlung, deren ausgearbeiteter Entwurf 2022 zur Abstimmung stehen wird, ist das erste weltweit von Frauen und Männern paritätisch besetzte Gremium dieser Art. Auch Chiles Indigene Völker wie die Mapuche sind darin vertreten. Ihre Existenz und ihre Rechte werden in der alten Verfassung – noch aus der Zeit der Militärdiktatur Augusto Pinochets – nicht anerkannt. Bei der Einnahme indigener Territorien spielte insbesondere General Manuel Baquedano (1823–1897) eine wichtige Rolle, heute ist sein Reiterstandbild auf der Plaza Italia Zielscheibe des Protests: Demonstrierende versuchten mehrfach, es zu stürzen oder anzuzünden, einige kletterten hinauf und hissten die Flagge der Mapuche. Die Behörden ließen das

Denkmal abmontieren, doch Präsident Piñera will es nach einer Restaurierung wieder aufstellen: „Aus Wertschätzung und Respekt für unsere Helden“⁹. Bis es soweit ist schützt eine Mauer aus Stahl den leeren Sockel.

Es ist die Revolution der Jungen. Mit 15, 16 Jahren, also in einem Alter, als ich mit dem Theater angefangen habe, sind sie über Metro-Absperrungen gesprungen und haben gegen Preiserhöhungen protestiert. So hat es angefangen! Und jetzt bewundert ganz Chile die Kraft und die Energie dieser Jugendlichen. Das ist eine Generation, die träumt! Die von Veränderung träumt, weil meine Generation daran gescheitert ist. Also ist es jetzt unsere Pflicht, uns hinter diese neue, stärkere Generation zu stellen und den Weg weiterzugehen, den sie freimachen!¹⁰

Guillermo Calderón

Philosoph*innen und Geisteswissenschaftler*innen haben in den letzten Jahren die Welt der Pflanzen als Gegenstand ihres Denkens und Forschens neu für sich entdeckt: Pflanzenneurologen wie Stefano Mancuso setzen sich in ihren populärwissenschaftlichen Schriften für Pflanzenrechte und ein neues Miteinander aller Lebewesen ein,¹¹ in Deutschland feiert der Förster Peter Wohlleben mit seinem Buch und dessen Verfilmung *Das geheime Leben der Bäume*¹² große Erfolge. Solche und ähnliche Themen, wie etwa Klimakrise und Artenvielfalt, sind im deutschsprachigen Theater lange Zeit Randthemen geblieben. Dann erhielten Festivals wie *Odysee:Heimat* und *Odysee:Klima*¹³ zu Beginn der 2010er

9 dpa: Umstrittene Statue in Chile zur Restaurierung abmontiert. In: *Monopol. Magazin für Kunst und Leben*, 13.03.2021. <https://www.monopol-magazin.de/umstrittene-statue-chile-zur-restaurierung-abmontiert> (Zugriff am 04.09.2021).

10 Guillermo Calderón über die Proteste in Chile 2019, zit. n. Maya Saupé Morocho: Von Theater, Träumen und der Revolution. Regisseur Guillermo Calderón im Gespräch. In: *Festival-Magazin Theater der Welt*, 2021. <https://www.theaterderwelt.de/festival/magazin/von-theater-traeumen-und-der-revolution-guillermo-calderon-im-gespraech/> (Zugriff am 04.09.2021).

11 Vgl. u. a. Stefano Mancuso / Alessandra Viola: *Die Intelligenz der Pflanzen*, aus d. Ital. v. Christine Ammann. München: Kunstmann 2015; Stefano Mancuso: *Die Pflanzen und ihre Rechte. Eine Charta zur Erhaltung unserer Natur*, aus d. Ital. v. Andreas Thomsen. Stuttgart: Klett-Cotta 2021.

12 Peter Wohlleben: *Das geheime Leben der Bäume*. München: Heyne 2020.

13 Vgl. Natalie Driemeyer (Hrsg.): „*Odysee: Klima*“. *Der anthropogene Klimawandel im Blick der Darstellenden Künste*. Bielefeld: Transcript 2015.

Jahre überregionale Aufmerksamkeit, andere Projekte folgten,¹⁴ häufig angesiedelt an der Schnittstelle zur Wissenschaft oder im dokumentarischen Bereich. In jüngster Zeit hat die künstlerische Auseinandersetzung mit ökologischen Themen besonders durch die 2018 gegründete Bewegung #FridaysForFuture Fahrt aufgenommen, ist mittlerweile in der deutschen Gegenwartsdramatik angekommen und findet immer öfter auch im Stadttheater eine Bühne. Parallel dazu haben Theatermacher*innen begonnen, den ökologischen Fußabdruck der eigenen künstlerischen Arbeit kritisch zu reflektieren.

Die chilenische Dramatikerin Manuela Infante konzentriert sich mit ihrer künstlerischen Arbeit auf die Suche nach Möglichkeiten zur Überwindung anthropozentrischen Denkens und verweist auf die Intelligenz von Pflanzen und ihre komplexen Kommunikationsstrukturen. Was können Menschen von Pflanzen lernen? Sind wir in der Lage, Empathie für Pflanzen zu empfinden? Wie sähe eine Gesellschaft aus, die sich an pflanzlichen Vorbildern orientiert? Ist das nur eine Utopie?

In Infantes Theaterstück *Gegen den Baum* macht ein junger Motorradfahrer eine beinahe tödliche Bekanntschaft mit einem Baum und landet im Koma. Wie ist es dazu gekommen? Um diese zentrale Frage rankt sich das Stück als ein Geflecht aus Erzählungen, das Zuschauer*innen und Leser*innen immer tiefer in die Dimensionen eines „pflanzlichen Denkens“ entführt und langsam und unmerklich die menschliche Wahrnehmung verschiebt und transformiert. Wieso sind wir Menschen uns so sicher, dass Pflanzen nicht die Weltherrschaft übernehmen könnten, obwohl sie den Planeten doch so viel länger bevölkern als wir ...? Infantes eigenwilliger, faszinierender und hypnotischer Text bezieht seine Spannung aus der Unmöglichkeit seines Unterfangens: dem Dialog zwischen Pflanzen und Menschen – und aus der Tragik dieses Scheiterns, das den Menschen auf sich und seinen ewigen Monolog zurückwirft, den er ohne Unterlass an die von ihm getrennte Natur richtet. In der Pflanze den ‚Anderen‘ zu erkennen und anzuerkennen, heißt nach dem Umweltphilosophen Michael Marder, uns selbst als Pflanze verstehen zu lernen.¹⁵

14 Beispiele sind u. a. die Arbeiten des Theatermachers Tobias Rausch, wie das botanische Langzeittheater *Die Welt ohne uns* am Schauspiel Hannover (2010–2015) und *Tornado – ein Klima-Theater-Desaster* am Theaterdiscounter in Berlin (2020), das Theaterprojekt *Weltklimakonferenz* (2015) des Kollektivs Rimini Protokoll, die Klima-Trilogie des Dramatikers Thomas Köck (*paradies fluten / paradies hungern / paradies spielen*) und das für das Staatstheater Augsburg geschriebene Stück von Matthias Naumann *Freitags vor der Zukunft* (2021).

15 Vgl. dazu seine zahlreichen Bücher und Artikel, die auf seiner Homepage zu finden sind: www.michaelmarder.org (Zugriff am 20.09.2021).

Wissenschaftler*innen warnen angesichts der verheerenden Waldbrände 2020 vor einem Kippen des Amazonas, der bei anhaltender Zerstörung bald nicht mehr zu retten sei, die Klimakrise macht sich mit aller Wucht bemerkbar und die Folgen des bereits begonnenen großen Artensterbens sind noch nicht einmal im Ansatz begriffen. Umweltaktivist*innen indes müssen in Lateinamerika um ihr Leben fürchten, beinahe 100 von ihnen wurden 2020 ermordet. Ein Lichtblick ist daher die Beteiligung regionaler Umweltbewegungen an der Ausarbeitung der neuen chilenischen Verfassung.

Die Entfremdung des Menschen von sich selbst, sein Verhältnis zur Natur: Wo Manuela Infantes Text Auswege, Fluchtperspektiven und neue Räume für ein mögliches Zusammenleben aller Lebewesen aufzeigt, führt das Stück *Barbarei* des uruguayischen Theatermachers Sergio Blanco unaufhaltsam in die Katastrophe.

Der Dramatiker testet die dünne Eisschicht unserer westlichen Zivilisation, unter der immer schon die Barbarei lauert, stellt Kunst- und Naturräume, Gemäldegalerie und Wildnis einander als widersprüchliche Bezugsräume gegenüber: Auf der einen Seite *Das Eismeer*, das berühmte Gemälde Caspar David Friedrichs in seinem Ausstellungsraum in der Hamburger Kunsthalle, auf der anderen das tatsächliche Eismeer der Arktis. Getrieben von der Logik des Wettbewerbs und gefangen in den Koordinaten kapitalistischen Denkens haben die Figuren des Stücks hier Schiffbruch erlitten und harren nun ihrer Rettung. Doch je länger sie warten, umso mehr spitzt ihre Lage sich zu – jeder misstraut jedem, jede spielt ihr eigenes Spiel, die Überlebensstrategien radikalisiert sich im Kampf gegen die Zeit und den zermürbenden Hunger, bis zu guter Letzt nur noch Kannibalismus einen möglichen Ausweg aus der Situation verspricht. Blanco macht das Prinzip kindlicher Abzählreime zum dramaturgischen Muster: Im Laufe der immer atemloser werdenden 99 Runden des Stücks scheiden die Spielenden einer nach der anderen aus, bis zur letzten Figur.

Das 2009 entstandene Stück blickt in eine Zukunft des Jahres 2020. Geschrieben hat der Autor es in seiner Wahlheimat Paris, zur Zeit der Präsidentschaft von Nicolas Sarkozy. In einem Interview, in dem Alan Badiou sich zu Sarkozy äußerte, verwendete der Philosoph mehrfach das (französische) Wort *barbarie*. Blanco beschreibt, wie der von ihm empfundene Widerspruch zwischen Klang und Bedeutung des Worts ihn zur Reflexion über die unausweichliche Arbitrarität aller sprachlichen Zeichen inspirierte, aus der heraus er Idee und Form des Stücks entwickelte: Eine fragmentierte Sprache für die Zerrissenheit und Unaussprechlichkeit

menschlicher Erfahrung und Existenz.¹⁶ Im Untertitel des Stücks ist Sprache bereits durch Zahlen abgelöst, durch die geographischen Koordinaten des „Nordpols der Unzulänglichkeit“, dem Punkt mit der größtmöglichen Distanz zur Küste – dem einsamsten Ort der Welt. Für Alain Badiou steht Sarkozy „für die primitive Angst vor dem jeweils anderen und die Angst vor dieser Angst“¹⁷. *Barbarie* ist nicht weniger als eine Absage an jede Form von Gemeinschaft, die Dystopie einer endgültigen und irreversiblen Zersplitterung der Gesellschaft, eine Nahaufnahme des radikal isolierten Individuums. Ein Szenario, das zehn Jahre nach Entstehung des Stücks in Zeiten der Pandemie bedrohlich nah an die Realität herangerückt ist.

Alle Menschen sind aus Gewalt gemacht. Kunst ist jener Raum, der erfunden wurde, um in ihm Gewalt sublimieren und sogar überwinden zu können. Nur hier wird Gewalt zu Schönheit.¹⁸

Sergio Blanco

Der Akt des Sprechens als Selbstvergewisserung ist auch das Thema der argentinischen Autorin Marie Alvarez in ihrem Stück *Entfesselt*: Ein Mund öffnet sich, formt Worte, ein anderer antwortet. Zwei als weiblich zu lesende Stimmen berichten von Erfahrungen und Erwartungen, von Gewalt und Liebe, Missbrauch und Manipulation. Sie bündeln Geschichten und Themen vieler Frauen* weltweit und verschaffen so weiblichen Perspektiven und Erinnerungen Gehör und Körper. Mit Hilfe der jeweils anderen entwirren sie ihre Fäden und lösen ihre Knoten, ein Vorgang, der schonungslose Selbstbefragung voraussetzt. Der Mund, der sich öffnet und spricht – mit dieser Geste formt sich das Ich, findet seine Stimme, Hoffnung und vielleicht auch Rettung: in der Suche nach einer Sprache, die über sich selbst hinausgeht, die verbindet und die Trennung zum anderen überwinden kann. *Entfesselt* ist ein zeitgenössischer postdramatischer Text in Form eines szenischen Gedichts, ein Versuch über die Bedeutung menschlicher Kommunikation, eine Reflexion über Spielräume und Grenzen eines in die Tiefe wachsenden Ichs.

16 Sergio Blanco: *Barbarie*. Paris: Skené 2010, S. 21–22.

17 Vgl. Verlagsbeschreibung zu Alain Badiou: *Wofür steht der Name Sarkozy?*, aus d. Franz. v. Heinz Jatho. Zürich: Diaphanes 2008. <https://www.diaphanes.net/titel/wofuer-steht-der-name-sarkozy-135> (Zugriff am 22.09.2021).

18 Sergio Blanco, zit. n. Benno Schirrmeyer: „Menschen sind aus Gewalt gemacht“. In: *taz*, 22.03.2019. <https://taz.de/Menschen-sind-aus-Gewalt-gemacht/!5579580/> (Zugriff am 03.09.2021).

Alvarez kartographiert in ihrem Text weibliches Begehren entlang der psychischen und physischen Manifestationen soziokulturell konstruierter Normen und lotet die grauen Randzonen menschlichen Bewusstseins aus. Das Einschreiben autobiographischer Reflexionen in ein Kontinuum weiblicher Genealogie wird so auch zum Versuch der Überwindung einer vielfach zitierten ‚weiblichen Geschichtslosigkeit‘. Sowohl in Alvarez’ als auch Orizondos Theatertexten ist ein Echo feministischer Autorinnen wie Elfriede Jelinek oder Sarah Kane nicht zu überhören, beide Texte verstehen sich im Sinne der Postdramatik nicht mehr als zu inszenierendes „Werk-ganzes“, sondern als Materialangebot, das in seiner Befragung durch die Auf-führungspraxis neue Räume eröffnen kann, etwa für neue Formen des Epi-schen. Bei Alvarez wird weibliche Subjektwerdung nicht mehr als utopisch beschrieben, sondern als selbstverständlich erreichbares Ziel vorausgesetzt, ihre Texte arbeiten sich nicht mehr in Abgrenzung an einer patriarchalen Ordnung ab, sondern bewegen sich vielmehr auf eine selbstgewählte, aus eigenen Erfahrungen abgeleitete symbolische Ordnung zu.

Feministische Bewegungen in Lateinamerika, besonders in Argentinien und Chile, spielten eine entscheidende Rolle bei den sozialen Protes-ten auf dem Kontinent rund um das Jahr 2020. In Argentinien wurde nach jahrzehntelangem Ringen die Entkriminalisierung von Schwang-erschaftsabbrüchen erkämpft, in Chile entstand u. a. die viral gegan-gene Performance *Un violador en tu camino* (Ein Vergewaltiger auf dei-nem Weg)¹⁹, eine künstlerische Intervention des chilenischen Kollektivs Lastesis im öffentlichen Raum, die weltweit großes Aufsehen erregte.

Der Feminismus ist eine Reise oder ein Weg. Ein langer, der, abhängig von unserer eigenen Geschichte, unterschiedlich zurückgelegt wird. Für einige ist der Weg steinig und steil, niemals einfach zu begehen.

Für andere ist er eben und gepflastert. Bei einigen tun sich im Lauf der Jahre Gabelungen auf.

Die Wahrscheinlichkeit ist groß, dass Gewalt der Ausgangspunkt auf jedem dieser Wege war.²⁰

Lastesis

19 Der Text der Performance geht auf die Anthropologin Rita Segato zurück, eine der wichtigsten feministischen Theoretikerinnen Chiles.

20 Lastesis: *Verbrennt eure Angst! Ein feministisches Manifest*, aus d. chilen. Span. v. Svenja Becker. Frankfurt am Main: Fischer 2021, S. 132–133.

Auf einen langen Weg begibt sich auch die Protagonistin des Stücks *Meine Zeit, mein Tier* der spanischen Dramatikerin Lola Blasco: Eine junge Frau tritt eine stürmische Reise über das Meer zwischen den Welten an, zwischen persönlicher und allgemeiner Erfahrung, zwischen individuellem und kollektivem Leid. Mit an Bord: Ein Steuermann, der wohl schon immer da war, ein Taucher, nach einem Schiffbruch gerettete Kinder. Kulturen, Welten und Überzeugungen prallen aufeinander, romantische Liebe flammt auf und erlischt. Draußen im Meer zieht ein Wal seine Kreise. Logbucheinträge und dialogische Szenen lösen einander ab, Seemannssprache durchzieht Blascos Text. Die Autorin lässt ihre Figuren durch ein Feld lose miteinander verbundener literarischer Motive navigieren, verbindet Anklänge an Richard Wagners *Fliegenden Holländer* sowie *Tristan und Isolde* mit nautischen Mythen über Wale und Seeungeheuer wie den Leviathan. Das Gedicht Ossip Mandelstams, aus dem die Autorin ihrem Stück ein Zitat als Titel voranstellt, *Meine Zeit, mein Tier*, ist aus dem Jahr 1922. Mandelstam warnt darin vor dem Verlust der Kindlichkeit, indem er die Verheerung der alten Welt als Opferung eines Kindes beschreibt. Kinder und ihr Weltverhältnis spielen auch bei Blasco eine bedeutende Rolle – sind sie es doch, die unter Gewalt und Intoleranz auf der Welt am meisten leiden müssen. Wie kann es, trotz Katastrophen, Kriegen und Krisen und deren medialer Omnipräsenz gelingen, den Kurs nicht zu verlieren?

Meine Zeit, mein Tier ist die emotionale Kartographie einer jungen Generation, die im Spanien der 2010er Jahre aufwächst, wo deutlich früher als in Mitteleuropa zu spüren ist, dass Krisen, Kriege und Terror in der Welt vor den Toren Europas nicht haltmachen. Auf die enttäuschten Hoffnungen des Arabischen Frühlings folgen viele Jahre Krieg in Syrien, Hunderttausende fliehen nach Europa. In Spanien wirkt derweil die Finanzkrise nach, die nur wenige europäische Länder ähnlich hart getroffen hat. Die Jugend Arbeitslosigkeit steigt dramatisch, viele junge Menschen treibt die Suche nach Arbeit ins Ausland. Es entstehen Widerstandsbewegungen, die aus dem digitalen Raum in den realen schwappen, wochenlang campieren Spaniens *Indignados*, ‚die Empörten‘, an der Puerta del Sol, dem zentralen Platz im Herzen Madrids. So wie auch Italien und Griechenland ist Spanien aufgrund seiner geographischen Lage ein Land, das für Geflüchtete auf dem Weg nach Europa eine erste Anlaufstelle ist – doch nicht alle erreichen eine rettende Küste, für viele endet die Reise übers Mittelmeer tödlich. Europas Regierungen helfen den verzweifelt Menschen auf ihren Schlauchbooten nicht, nur einige wenige gemeinnützige Initiativen betrachten die Seenotrettung als humanitäre Pflicht. Was ist das Leben geflüchteter Menschen wert? Wer verhilft diesen Toten zu einem würdigen Begräbnis?

Wir hatten das Schiff voller traumatisierter Menschen und einen toten zweijährigen Jungen in der Tiefkühltruhe liegen, wir hatten keine andere Lagermöglichkeit für Tote, wollten die Leiche aber auch nicht dem Meer überlassen.²¹

Pia Klemp, Kapitänin der Sea-Watch

Europa mauert sich ein, an der Mauer des ehemaligen US-Präsidenten Donald Trump an der Grenze zu Mexiko leben heute Geflüchtete aus Mittelamerika in prekären Zeltlagern, auch Kubaner*innen riskieren wieder die lebensgefährliche Flucht auf selbstgebauten Flößen übers Meer, die Dunkelziffer der Ertrunkenen ist hoch. Im Jahr 2020 befanden sich weltweit insgesamt 82,4 Millionen Menschen auf der Flucht. Die Pandemie unterbricht ihre Routen, schafft neue Hindernisse. Soziologe Steffen Mau spricht von einem neuen „Mauerbaufieber“, das die Welt ergriffen hat, so seien zwischen 1990 und 2020 knapp 60 Grenzmauern auf der Welt neu entstanden. Und sie verändern ihr Wesen: „Smart borders“ kennen heute dank biometrischer Daten „ihre“ Grenzgänger noch bevor diese den entsprechenden Übergang passieren wollen, Visavergabe und Zugang zu Reisepässen ermöglichen oder begrenzen Mobilität. Während der Westen Mobilitätsprivilegien genießt, will er „ungewollte Mobilität“ aus anderen Ländern am liebsten verhindern – Grenzen sind mehr denn je zu komplexen und machtvollen Sortiermaschinen geworden.²²

Die hier vorgestellten Stücke handeln von verschiedenen Mauern und unterschiedlichen Strategien, sie zu überwinden – sei es durch gewaltsames Sprengen oder friedliches Umgehen. Sie erzählen von den Auswirkungen der großen Politik auf individuelle Schicksale, vom Einbruch des Politischen ins Private. Sämtliche Texte sind in den 2010er Jahren entstanden und bieten Lesenden somit einen Querschnitt spanischsprachiger Dramatik dieser Zeit, ihrer Themen, Tendenzen und Ästhetiken. Ein Jahrzehnt, durchdrungen von einem Gefühl der Unruhe und dem wachsenden Bewusstsein dafür, einer Zeitenwende mit ungewissem Ausgang beizuwohnen. Die Frage nach dem Verhältnis des Menschen zur Natur, des Menschen zu sich selbst als Teil davon, ist durch die Pandemie und die Klimakatastrophe wieder lauter geworden, auch auf den

21 Kapitänin Pia Klemp, 2019 über eine Seenotrettungsmission mit der *Sea-Watch* im Mittelmeer, zit. n. Fabian Hillebrand: „Die Vorwürfe sind knüppelhart“. In: *Neues Deutschland*, 01.02.2019. <https://www.nd-aktuell.de/artikel/1111352.kapitaenin-pia-klemp-die-vorwuere-sind-knuettelhart.html> (Zugriff am 03.09.2021).

22 Vgl. Steffen Mau: *Sortiermaschinen. Die Neuerfindung der Grenze im 21. Jahrhundert*. München: Beck 2021.

Theaterbühnen. In dieser Anthologie kommen Stimmen und Figuren zu Wort, die uns an ihren Kämpfen ums Überleben teilhaben lassen, die vom Mut erzählen, den es braucht, um Grenzen zu überschreiten und für Menschlichkeit und Würde einzutreten. Autor*innen und ihre Protagonist*innen hoffen auf eine stärker politisierte junge Generation, die zum Handeln entschlossen ist, um ihre Zukunft kämpfen will und angeichts bestehenden Unrechts auch zivilen Ungehorsam nicht scheut. Eine „Generation Antigone“?

Wir, die Menschen in Europa, haben unseren Regierungen erlaubt, aus dem Meer eine Mauer zu machen. Aber es gibt eine Zivilgesellschaft, die für geltendes Recht kämpft. Und ich bin Teil davon.²³

Carola Rackete, Kapitänin der Sea-Watch

Im Kopftheater

Übersetzen oder Inszenieren ist die gleiche Arbeit, ist die Kunst, innerhalb der Zeichenhierarchie zu wählen.²⁴

Antoine Vitez

Texte für das Theater sind unvollständige Kunstwerke, die im Hinblick auf das größere Ganze einer Aufführung entstehen und als reine Lektüre den Leser*innen eine besondere Form szenischer Imagination abverlangen. Eine Inszenierung, die den Text auf die Bühne bringt, ergänzt ihn um Ideen und Konzepte eines Regieteam, Interpretationen und Entscheidungen von Darsteller*innen, die ihre Vision in raum- und zeitgebundene Bühnenabläufe übersetzen; in ein komplexes Gebilde sich überlagernder Zeichenebenen. Bedeutung entsteht durch die Art und Weise, in der die verschiedenen Zeichenebenen aufeinander bezogen werden, sich ergänzen, kommentieren, widersprechen, wie sie Illusion erzeugen – und brechen. In traditionelleren Theaterformen fungiert der Text oft als übergeordnete Instanz, postmoderne Ansätze hingegen stellen die

23 Carola Rackete, Kapitänin der Sea-Watch, zit. n. Annett Selle: Mit klarem Kompass. Kapitänin Carola Rackete. In: *taz*, 03.07.2021. <https://taz.de/Kapitaenin-Carola-Rackete/15603951/> (Zugriff am 03.09.2021).

24 Antoine Vitez: Le devoir du traduire. In: *Théâtre/Public* 44 (1982), S. 9, zit. n. Patrice Pavis: *Semiotik der Theaterrezeption*. Tübingen: Narr 1988, S. 118.

Zeichensysteme gleichwertig nebeneinander – unterschiedliche Ansätze, die unterschiedliche Haltungen des Zuschauens erfordern.

Erst durch die Rezeption vollendet sich eine Inszenierung. Theater zeichnet sich dabei durch seine „Liveness“ aus, dem zeitgleichen Stattfinden von künstlerischer Produktion und Rezeption, der körperlichen Anwesenheit von Akteur*innen und Zuschauer*innen in ein und demselben Raum.

Übersetzungen von Theatertexten berücksichtigen die Kontexte theatraler Kommunikation und lassen den nötigen Raum für Interpretation auf nichtsprachlicher Ebene. Mehrdeutigkeit im Original zu erkennen und zu übertragen, ist für Theatertexte zentral. Repliken können an das Publikum andere Botschaften übermitteln als fiktionsintern an die an der Szene beteiligten Theaterfiguren. Theatertexte zu übersetzen, bedeutet, für Darsteller*innen zu übersetzen, die den Text durch ihre Körper und Stimmbänder fließen lassen, um ihn zu Raum und Zeit in Beziehung zu setzen. Es erfordert ein Gespür für mögliche – im Text angelegte oder durch die Inszenierung möglicherweise entstehende – Subtexte, Handlungen, Blicke, Gesten, Wendepunkte, Brüche und Bewegungen im Raum. Es erfordert eine genaue Analyse der Informationsvergabe im Text und ein Bewusstsein für den Umstand, dass das Publikum in einer Aufführung nicht zurückspulen oder -blättern kann. Außerdem ist ein Gespür für den musikalischen Charakter des Textes wichtig, für Klang, Rhythmus, Tempo, für Lautstärken, Pausen, die allgemeine „Sprechbarkeit“ von Text und seine „Atembarkeit“.

Übersetzer*innen übersetzen nicht nur Inhalte und Form, sondern sehen sich auch mit Fragen der Übertragbarkeit kultureller Kontexte konfrontiert. Theater selbst ist eine kulturelle Praxis, eng verbunden mit der Ausgangskultur, in der es entstanden ist. Nicht nur das jeweilige kollektive Gedächtnis sowie die Verortung in einem bestimmten Kanon spielen für Übersetzung eine Rolle, auch Funktion und Stellenwert von Theater innerhalb einer bestimmten Kultur. Produktionsprozesse, Aufführungsbedingungen, Rituale und Konventionen bilden einen Referenzrahmen, der nicht immer bewusst wahrgenommen und daher leicht zu einer Quelle für Fehlinterpretationen im Übersetzungsprozess werden kann. Gegenwartsdramatik arbeitet vielfach mit Anspielungen auf aktuelle gesellschaftspolitische Ereignisse und Diskurse, die Übersetzung erfordert daher Recherchen zu Vorgängen, die in der Zielkultur nicht ausreichend bekannt sind oder sich nur unzureichend in bestehende Kontexte einordnen lassen.

Theaterübersetzer*innen arbeiten in ihrem Kopftheater, fühlen sich in verschiedene Rollen ein, vergleichbar mit Schauspieler*innen probieren

sie verschiedene Subtexte und Haltungen aus, wie eine Figur spricht und klingt, was laut gesagt wird, was zwischen den Zeilen steht. In diesem Kopftheater sind sie Schauspieler*innen, Regisseur*innen, Musiker*innen und Maskenbildner*innen zugleich. Sowohl Übersetzungs- als auch Inszenierungsprozesse sind rezeptionsorientiert; deckungsgleich mit dem Original kann eine Übersetzung ebenso wenig sein wie eine Inszenierung gegenüber einem Text ‚treu‘ sein kann. Doch Übersetzungsprozesse eröffnen Zugänge zu Werken und Welten, über historische, räumliche, sprachliche und kulturelle Distanzen hinweg.

Übersetzerinnen als Herausgeberinnen

Für diese Anthologie auch die Rolle der Herausgeberinnen zu übernehmen, ist dem Wunsch entsprungen, einen Eindruck der lebendigen spanischsprachigen Theaterlandschaft zu vermitteln, von der wir glauben, dass sie im kulturellen Austausch unsere Theaterkultur um spannende Perspektiven und Impulse bereichert. *Mauern fliegen in die Luft* spiegelt die kulturelle Vielfalt des iberoamerikanischen Sprachraums in neun Texten zeitgenössischer Autor*innen aus Chile, Uruguay, Mexiko, Kolumbien, Argentinien, Spanien und Kuba wider, geschrieben und gespielt in den letzten zehn Jahren.

Gefunden haben wir diese Texte durch breit angelegte Recherche, Lektüre, Autor*innenkontakte und Reisen, bei spanischsprachigen Gastspielen und auf internationalen Theaterfestivals (u. a. beim Heidelberger ¡Adelante! Iberoamerikanisches Theaterfestival und beim Stückemarkt des Berliner Theatertreffens).

Sowohl der Auswahlprozess als auch die Phase des übersetzerischen Arbeitens waren von enger Teamarbeit geprägt, unter Leitung von Franziska Muche und Carola Heinrich, die als Herausgeberinnen Verantwortung für das Erscheinen der Anthologie übernommen haben. Alle Übersetzerinnen dieses Bandes haben – mit kollegialer Hilfe der Übersetzerinnen Stefanie Gerhold und Cornelia Enger – durch gegenseitiges Lektorat sowie in digitalen Werkstatttreffen an konkreten Übersetzungsproblemen gearbeitet. Sie haben dabei ihre Erfahrungen als Wissenschaftlerinnen, Schauspielerinnen, Übertitlerinnen, Dramaturginnen und Autorinnen eingebracht, so verfasste Miriam Denger beispielsweise das vorliegende Vorwort und zahlreiche Projektbeschreibungen für verschiedene Anträge. Durch die Mitarbeit von Hedda Kage konnten wir außerdem auf dem Gebiet von Übersetzung und Veröffentlichung spanischsprachiger Dramatik an die Erfahrung aus 25 Jahren Theater- und Mediengesellschaft Lateinamerika e. V. anknüpfen.

Wie bei einem Festival ist auch bei einer Anthologie die Gesamtauswahl mehr als die Summe der einzelnen Beiträge, aus denen sie sich zusammensetzt. Texte beginnen, miteinander zu kommunizieren, sie erzeugen ein gemeinsames Spannungsfeld, im Vergleich werden Gemeinsamkeiten und Verbindungen sichtbar, entfalten sich verschiedene dramaturgische Perspektiven auf die verhandelten Themen. Es sind Texte, die hinter harmlosen und glatten Oberflächen scheinbarer Ordnung Abgründe des Absurden und des Chaos offenbaren. Unfälle und surreale Ereignisse brechen in ihre jeweilige Wirklichkeit und den Erfahrungskosmos ihrer Protagonist*innen ein. Was ist Zivilisation, wo beginnt die Barbarei? Kann der Mensch seiner Natur entrinnen? Wozu sind Menschen fähig, was sind sie bereit, einander anzutun? In welcher Gesellschaftsform wollen und können wir noch leben, ohne unseren Planeten zu zerstören?

Schwarzer Humor, bitterer Sarkasmus, subtile Ironie sowie groteske Überzeichnung und Zuspitzung sind die Mittel, auf die viele Autor*innen unseres Bandes zurückgreifen, um eine Sprache für ihre Verstörung über den Zustand der Welt zu finden. Bildgewaltig ist diese Sprache, wie ein Zerrspiegel, der die Abbilder bis zur Unkenntlichkeit verformt. Unser hineingeworfener, europäischer Blick wird uns als zugleich vertrautes und fremdes Bild zurückgespiegelt, dessen Eindringlichkeit so schnell nicht loslässt.

Autor*innen

Marie Alvarez

(*1988 Resistencia, Argentinien) Dramatikerin, Regisseurin, Dichterin, Dozentin und Aktivistin. Sie schloss ihr Theaterstudium an der Universidad Nacional de Córdoba ab und studiert derzeit Szenisches Schreiben am Centro Cultural Paco Urondo der Universidad de Buenos Aires. Sie gehört dem Argentinischen Verband für Kritiker*innen und Theaterwissenschaftler*innen (AINCRIT) an sowie dem „Autorinnenkollektiv“. Als Dozentin hält sie Vorträge und gibt Literatur- und Schreibworkshops bei Festivals und Konferenzen. Sie schreibt für die Zeitschrift *Leemateo*.

Seit über zwölf Jahren entwickelt sie freie Theaterproduktionen, inhaltlich setzen diese sich häufig mit den Themen Gender und Identität auseinander, die Künstlerin arbeitet dabei mit Formen der Confessional Poetry und des dokumentarischen und postdramatischen Theaters. Ihre künstlerische Arbeit steht in enger Verbindung mit ihrem aktivistischen Engagement für LGBTQIA+ und dem intersektionalen Transfeminismus. Ihr Stück *Palabras que se rompen con ellas* (Worte, die mit ihnen brechen), das sie selbst sowohl in Córdoba (2017) als auch in Buenos Aires (2019) inszenierte, lief in beiden Städten mehrere Spielzeiten hindurch, war 2018 in der Auswahl der Primera Muestra Nacional de Memoria y Género (Festival „Geschlecht und Erinnerung“) und bei mehreren Festivals in Argentinien zu sehen. 2019 erschienen Theaterstücke und Gedichte der Autorin in diversen Anthologien, darunter auch das Stück *El desate* (*Entfesselt*), mit dem sie 2018 den Ersten Dramatikerinnen-Wettbewerb in Buenos Aires gewann. Zuletzt erhielt ihr Stück *Las nenas también son mariposas* (Auch Mädchen sind Schmetterlinge) beim 22. Drama-Wettbewerb des Nationalen Theaterinstituts eine besondere Erwähnung. 2020 (verschoben auf 2022) ist die Autorin als Teilnehmerin des Internationalen Forums zum Berliner Theatertreffen eingeladen. Marie Alvarez lebt in Buenos Aires.

Sergio Blanco

(*1971 Montevideo, Uruguay) Dramatiker und Regisseur. Er studierte Klassische Philologie und arbeitete zunächst als Regisseur in Uruguay. 1993 ging er mit einem Stipendium nach Paris, wo er an der Comédie Française lernte und arbeitete und seit 1998 dauerhaft lebt. Seit 2008 ist er Leiter des Ensembles Complot (Contemporary Performing Arts Company, Uruguay), seit 2013 künstlerischer Leiter des europäischen Projekts „Crossing Stages“ an der Universidad Carlos III in Madrid. Er ist weltweit als Dozent tätig und hält Vorträge und Seminare an Hochschulen und Kultureinrichtungen.

Zu seinen bekanntesten Stücken zählen *.45'*, *Kiev*, *Barbarie* (*Barbarei*), *Tebas Land* (*Theben-Park*), *La ira de Narciso* (Die Wut des Narziss), *El bramido de Düsseldorf* (Der Klageruf von Düsseldorf) und *Cartografía de una desaparición* (Kartographie eines Verschwindens). Seine Texte wurden in zahlreiche Sprachen übersetzt und sowohl in Uruguay als auch international publiziert und inszeniert. So waren seine Stücke in den letzten Jahren auf zahlreichen internationalen Festivals zu sehen, u. a. in Frankreich, Deutschland, England, Spanien, Japan, Indien, den USA, Argentinien und Brasilien. *Theben-Park* wurde 2015 von Frank Hoffmann am Nationaltheater Luxemburg inszeniert und 2016 bei den Ruhrfestspielen in Recklinghausen gezeigt. *El bramido de Düsseldorf* war 2020 als Gastspiel beim lateinamerikanischen

Theaterfestival ¡Adelante! in Heidelberg zu sehen. Blanco erhielt zahlreiche Auszeichnungen, u. a. den uruguayischen Nationalpreis für Dramatik, den Preis für Dramatik der Stadt Montevideo, den Preis des Fondo Nacional de Teatro, den Premio Florencio Revelación als bester junger Dramatiker, den internationalen Preis der Casa de las Américas und den britischen Award Off West End in London für *Tebas Land*.

2020 entwickelte er das Stück *COVID-451*, das er in unterschiedlichen Städten unter Mitwirkung von medizinischem Personal umsetzte. Seine Stücke *Divina invención* (Göttliche Erfindung) und *Zoo* werden 2021 in Madrid uraufgeführt.

Lola Blasco

(*1983 Alicante, Spanien) Dramatikerin, Schauspielerin, Regisseurin und Dozentin. Sie studierte Szenisches Schreiben an der Real Escuela Superior de Arte Dramático und machte anschließend einen Master in Kulturwissenschaften an der Universidad Carlos III in Madrid, wo sie seitdem als Dozentin tätig ist.

Siglo mío, bestia mía (*Meine Zeit, mein Tier*) wurde 2017 am Teatr przy Stole in Polen szenisch gelesen und 2020 am Centro Dramático Nacional in Madrid in der Regie von Marta Pazos uraufgeführt. Lola Blasco trat darin auch als Schauspielerin auf. Der Text wurde 2015 und 2019 in Spanien verlegt.

Lola Blasco wurde vielfach ausgezeichnet, u. a. 2016 mit dem spanischen Nationalpreis für Dramatik für *Siglo mío, bestia mía*, dem valencianischen Preis der Literaturkritik 2018 für *Fuegos* (Feuer) und 2009 mit dem internationalen Theaterpreis Buero Vallejo für *Pieza paisaje en un prólogo y un acto* (Landschaftsstück in einem Prolog und einem Akt). Ihre Texte wurden ins Polnische, Italienische, Englische, Französische und Deutsche übersetzt und waren am Théâtre de la Ville in Paris, bei der Internationalen Buchmesse in Guadalajara, beim Festival La Mousson d'été, dem Festival d'Avignon und an der Comédie Française in Paris zu sehen.

Ihre Oper *Marie* wurde 2021 am Madrider Teatro de La Abadía uraufgeführt. Als Regisseurin hat sie z. T. ihre eigenen Stücke inszeniert, u. a. *Música y mal* (Musik und Leid, 2018) am Teatro Pavón-Kamikaze in Madrid, in dem sie auch selbst als Schauspielerin mitwirkte, *Canicule* (Hundstage, 2018) am Le Panta Théâtre und *La armonía del silencio* (Die Harmonie der Stille, 2017) am Teatro Español in Madrid.

Guillermo Calderón

(*1971 Santiago de Chile, Chile) Dramatiker, Drehbuchautor und Regisseur, studierte Schauspiel an der Theaterschule der Universidad de Chile und Filmwissenschaft an der City University in New York. Er ist Dozent für Schauspiel an der Theaterschule der Universidad Católica de Chile und Mitbegründer der Kompanie Teatro en Blanco. Deren erste Produktion seines Stücks *Neva* (2006) fand weltweit Anerkennung, seitdem sind seine Inszenierungen auf Festivals in Südamerika, Europa und Nordamerika zu sehen, u. a. beim Festival Theaterformen Hannover/Braunschweig, beim Chekhov International Theatre Festival in Moskau, dem Edinburgh International Festival, dem Festival d'Automne in Paris und den Wiener Festwochen. Calderón schrieb zahlreiche Auftragsstücke, u. a. für das Düsseldorfer Schauspielhaus, das Theater Basel, das HAU Hebbel am Ufer Berlin, das Royal Court London und das Public Theater in NYC, die er zum größten Teil auch selbst inszenierte.

Zu seinen bekanntesten Stücken zählen *Diciembre* (Dezember), *Villa*, *Discurso*, *Kiss*, *Goldrausch* und *Mateluna*. Sein Stück *B* wurde 2017 vom Royal Court in London produziert. *Dragón* wurde 2019 in Regie des Autors in Santiago de Chile uraufgeführt und war 2020 als Gastspiel zu den Wiener Festwochen eingeladen sowie 2021 bei Theater der Welt in Düsseldorf zu sehen. 2020 schrieb er das Opernlibretto zu *La Flauta Mágica* (*Die Zauberflöte*), einer Koproduktion mit dem Theater Heidelberg, die beim lateinamerikanischen Theaterfestival ¡Adelante! zu sehen war (eine Entzauberung der Zauberflöte, beeinflusst von den Protesten in Chile im selben Jahr).

Guillermo Calderón ist Mitautor des Drehbuchs von *Violeta se fue a los cielos* (*Violeta Parra*, World Cinema Jury Prize beim Sundance Festival 2012), von *El Club* (Silberner Bär bei der Berlinale 2015, nominiert für den Internationalen Golden Globe) sowie von *Emma* (Biennale Venedig 2019) und schrieb das Drehbuch für den Film *Neruda* (R: Pablo Larraín), der bei den Filmfestspielen in Cannes 2016 präsentiert wurde.

Manuela Infante

(*1980 Santiago de Chile, Chile) Dramatikerin, Regisseurin, Drehbuchautorin und Musikerin. Sie studierte Kunst an der Universidad de Chile und Kulturanalyse an der Universität van Amsterdam.

Ihre Arbeit zeichnet sich insbesondere durch die szenische Artikulation komplexer theoretischer Fragestellungen aus. Zwischen 2002 und 2016 schrieb und produzierte sie in Zusammenarbeit mit ihrer Kompanie Teatro de Chile zahlreiche Projekte, bei denen sie auch Regie führte. Vier Stücke wurden bisher veröffentlicht und ins Englische und Italienische übersetzt. Mit ihren Arbeiten tourte sie bereits durch die USA, Argentinien, Brasilien, Peru, Mexiko, Deutschland, Spanien, Irland, Italien, die Niederlande, die Schweiz, Singapur, Korea und Japan. Sie produzierte eigene Arbeiten u. a. im HAU Hebbel am Ufer Berlin, für das VIE Scena Contemporanea Festival in Modena, das Watermill Center in New York, das Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA), das Festival Internacional Santiago a Mil (FITAM), TheaterWorks in Singapur und dem Koninklijke Vlaamse Schouwburg (KVS) in Brüssel. 2014 wurde Manuela Infante als erste Frau zur Direktorin der Muestra Nacional de Dramaturgia (Nationales Dramatik-Festival) in Chile ernannt.

2017 wurde *Estado Vegetal* (*Gegen den Baum*) in der Regie der Autorin in Santiago de Chile uraufgeführt und vom chilenischen Kunstkritikerverband als bestes Stück des Jahres ausgezeichnet. 2019 wurde *Estado Vegetal* zur Biennale in Venedig und zum Stückemarkt des Berliner Theatertreffens eingeladen. Das Stück wurde in Berlin als Gastspiel gezeigt und Manuela Infante mit einem Werkauftrag für ein neues Stück prämiert, *Noise. Das Rauschen der Menge*, das in Regie der Autorin 2021 am Schauspielhaus Bochum inszeniert wurde. 2021 arbeitete sie u. a. mit dem Theater Basel und dem Teatre Nacional de Catalunya an neuen Stücken.

Itzel Lara

(*1980 Mexiko-Stadt, Mexiko) Dramatikerin und Drehbuchautorin. Sie studierte Kommunikationswissenschaften an der Nationalen Autonomen Universität von Mexiko (UNAM). 2008–2009 erhielt sie das Stipendium für junge Kulturschaffende des Nationalen Kultur- und Kunstfonds FONCA, war 2009–2011 Stipendiatin der mexikanischen Literaturstiftung FLM und 2013 als Artist-in-Residence am Royal Court Theatre in London. Sie war Jurymitglied bei mehreren nationalen Drama- und Drehbuchwettbewerben.

Sie war Jurymitglied bei mehreren nationalen Drama- und Drehbuchwettbewerben. Ihre Theatertexte werden in Mexiko und international gespielt. Ihr Stück *Anatomía de la Gastritis* (Anatomie der Gastritis) wurde beim Festival La Mousson d'été in Frankreich gezeigt und im Verlag Le Miroir qui fume publiziert. *Aún no recuerdo su rostro* (*Bis zur Unkenntlichkeit*) wurde 2014 im Verlag Tierra adentro publiziert, 2018 von der Theaterkompanie Soliloquios a escena unter der Regie von Daniel Hilarrio Camacho in Puebla uraufgeführt und 2021 in der französischen Übersetzung von David Ferré im Verlag Actualité Editions veröffentlicht.

Als Drehbuchautorin hat sie u. a. an Serien und Programmen für Netflix, Sony, Canal Once, Televisa oder Disney Latino mitgewirkt. Ihr erster Film *Distancias cortas* (*Walking Distance*, MEX 2015, R: Alejandro Guzmán) wurde vom mexikanischen Filminstitut (IMCINE) gefördert und gewann den Wettbewerb für das beste Debüt des Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) sowie den Preis Pantalla de Cristal für das beste Drehbuch. Ihr zweiter Film *Estanislao* (MEX 2020, R: Alejandro Guzmán) feierte beim Tallinn Black Nights Film Festival in Estland 2020 Premiere und war beim Brüsseler BIF Market und dem Marché du film der Filmfestspiele Cannes 2019 zu sehen.

Rogelio Orizondo

(*1983 Santa Clara, Kuba) Dramatiker und Regisseur, studierte Szenisches Schreiben am Instituto Superior de Arte in Havanna.

Seine Theatertexte wurden vielfach ausgezeichnet, *Vacas* (Kühe) 2007 mit dem David-Preis des Kubanischen Autorenverbands, *ayer dejé de matarme gracias a ti* (*Heiner Müller*) (*Gestern habe ich aufgehört, mich zu töten. Dank dir, Heiner Müller*) 2010 mit dem Virgilio-Piñera-Preis und 2011 mit dem Preis der Kubanischen Literaturkritik; 2013 ging der Preis der Theaterkritik an die Inszenierung seines Stücks *Antigón. Perros que jamás ladraron* (Hunde, die niemals bellten) wurde 2012 vom Autor inszeniert und mit dem Aire Frío-Preis bedacht.

Mit der Kompanie Teatro El Público und deren Leiter Carlos Díaz brachte er 2013 *Antigón* auf die Bühne des Teatro Trianón in Havanna. Dort lief die Inszenierung über hundert Mal, bevor sie durch Europa, Mexiko und die USA tourte, u. a. zu den Wiener Festwochen, dem Zürcher Theaterspektakel und dem lateinamerikanischen Theaterfestival ¡Adelante! (2020) in Heidelberg. *Antigón* liegt in französischer Übersetzung vor und ist zusammen mit weiteren Texten des Autors bei Les Solitaires Intempestifs erschienen.

Ein Stipendium des Goethe-Instituts brachte Orizondo 2011 erstmals nach Europa, u. a. ans Maxim Gorki Theater in Berlin. 2012 wurde seine Bearbeitung von Jon Fosses *Der Name* zum Internationalen Festival nach Bergen (Norwegen) eingeladen. Das Theater Konstanz zeigte 2014 die DEA von *ayer dejé de matarme* (R: Andreas Bauer), als Gastautor am Theaterhaus Jena schrieb Orizondo (mit Marcos Díaz) von

2015 bis 2018 die Stücke *El mal gusto* (*Der schlechte Geschmack*), *Los sementales* (*Die Stiere*) und *Titanic*, inszeniert von Theaterleiter Moritz Schönecker. Orizondos Dokumentarfilm *Dalila y su hermano* (Dalila und ihr Bruder, CUB 2019) lief bei der Muestra Joven ICAIC, dem Festival Junger Film in Kuba. Rogelio Orizondo lebt heute in Miami.

Fabio Rubiano Orjuela

(*1963 Fusagasugá, Kolumbien) Schauspieler, Autor, Regisseur, Dramatiker und Dozent für den Masterstudiengang Dramatik an der Universidad Nacional de Colombia. Er studierte Darstellende Kunst an der Universidad del Valle, der Theaterschule Escuela Superior de Teatro in Bogotá und am Taller de Investigación Teatral de Santiago García. Zusammen mit Marcela Valencia gründete er 1985 das Teatro Petra, heute eine der bekanntesten kolumbianischen Theatergruppen.

Rubiano wurde vier Mal mit dem Nationalpreis für Dramatik ausgezeichnet und 2013 mit dem Nationalpreis für Regie. Mehrfach erhielt er Stipendien des Kulturministeriums und Aufenthaltsstipendien im Ausland. Nach über 30 Jahren Theaterkarriere ist seine Arbeit zu einem wichtigen Bezugspunkt in der kolumbianischen Theaterlandschaft geworden. Seine Werke wurden in viele Sprachen übersetzt (u. a. Portugiesisch, Chinesisch, Kroatisch), in Chile, Peru, Mexiko, Uruguay, Argentinien, USA, Spanien, Frankreich, Slowenien und der Türkei inszeniert und bei mehr als 70 Theaterfestivals in Europa, Lateinamerika und den USA gezeigt.

Cuando estallan las paredes (*Mauern fliegen in die Luft*) wurde 2018 von Teatro Petra am Teatro Jorge Eliécer Gaitán in Bogotá uraufgeführt, inszeniert von und mit Rubiano (als Dr. Brasil) und war 2020 als Gastspiel beim lateinamerikanischen Theaterfestival ¡Adelante! in Heidelberg zu sehen. Der Text wurde mit zehn weiteren Stücken Rubianos im Band *Teatro en contra* (2020) veröffentlicht. Andere wichtige Theaterarbeiten der letzten Zeit sind: *Sara dice* (Sagt Sara), *El Interrogatorio* (Das Verhör), *Las huéspedes* (Die Gästinnen), *Buenos y Malos* (Gute wie Schlechte), *Yo no estoy loca* (Ich bin nicht verrückt), *Historia de una oveja* (Geschichte eines Schafs) und *Labio de liebre* (Hasenscharte), das nun auch als Graphic Novel vorliegt.

Santiago Sanguinetti

(*1985 Montevideo, Uruguay) Schauspieler, Regisseur, Dramatiker und Dozent. Er studierte Literatur am Instituto de Profesores Artigas in Montevideo und Schauspiel an der Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático (EMAD). 2016–2019 war er künstlerischer Leiter der EMAD.

Seine Theaterstücke sind politisch, philosophisch und bestechen durch beißende Ironie. Die schwarze Komödie *Sobre la teoría del eterno retorno aplicada a la revolución en el Caribe* (*Die ewige Wiederkehr der Revolution in der Karibik*) bildet das Herzstück seiner *Trilogía de la revolución*, die 2015 im Verlag Estuario erschien und für die er mit dem Nationalpreis für Literatur, dem Literaturpreis Juan Carlos Onetti der Stadt Montevideo, dem Kritikerpreis Florencio und dem Theaterpreis Molière der französischen Botschaft ausgezeichnet wurde. Das Stück wurde 2014 am Teatro Solís in Montevideo in der Regie des Autors uraufgeführt und war 2017 als Gastspiel beim lateinamerikanischen Theaterfestival ¡Adelante! in Heidelberg zu sehen. Im selben Jahr war er Gast beim Theatertreffen in Berlin. Sein Stück *Bakunin Sauna, una obra anarquista* (*Bakunin. Ein anarchistisches Stück*) wurde 2018 im Rahmen des Festivals Welt/Bühne am Residenztheater München aufgeführt.

Er erhielt zahlreiche internationale Stipendien, die ihn u. a. zum Festival d'Avignon 2007, nach Barcelona (Sala Beckett, 2011), Nottingham (World Event Young Artists, 2012), Santiago de Chile (Teatro Amplio, 2014) und Montpellier (Centre Dramatique National, 2015) führten. Seine Stücke wurden unter anderem in Argentinien, Brasilien, Kolumbien, Kuba, Mexiko, USA, Spanien, England und Frankreich gespielt. Seine Theatertexte wurden ins Französische, Englische, Portugiesische und Deutsche übersetzt und sind in Anthologien in Montevideo, Havanna und Mexiko-Stadt erschienen.

Drama Panorama – Neue internationale Theatertexte

Die offene Buchreihe von Drama Panorama: Forum für Übersetzung und Theater e. V.

Von Masochisten und Mamma-Guerillas Neue tschechische Dramatik

– Neun Theaterstücke aus Tschechien auf der Suche nach
theatralen Gegenwartsbildern: grotesk, politisch und aktuell –

hrsg. von Barbora Schnelle

Drama Panorama, Bd. 1

ISBN: 978-3-95808-214-4

416 S., 20 €

Afropäerinnen Theatertexte aus Frankreich und Belgien

– Laetitia Ajanohun, Rébecca Chaillon, Penda Diouf und Éva Doumbia
widmen sich Schwarzen Identitäten und afrofeministischen Positionen –

hrsg. von Charlotte Bomy / Lisa Wegener

Drama Panorama, Bd. 2

ISBN: 978-3-95808-323-3

242 S., 16 €

Surf durch undefiniertes Gelände Internationale queere Dramatik

– Neun Theaterstücke, die neue Narrative von Geschlecht und Identität wagen –

hrsg. von Charlotte Bomy / Lisa Wegener

Drama Panorama, Bd. 4

ISBN: 978-3-95808-329-5

ca. 340 S., 20 €

Die Projektentwicklung und die Stückauswahl wurden 2019 mit einem Initiativstipendium, die weitere Umsetzung 2020 mit einem Exzellenzstipendium des Deutschen Übersetzerfonds gefördert.

**Deutscher
Übersetzerfonds**

Die Arbeit der Übersetzerin Franziska Muche am Text *Die ewige Wiederkehr der Revolution in der Karibik* wurde 2019 mit einem Arbeitsstipendium des Deutschen Übersetzerfonds gefördert.

Die Übersetzung aus dem Spanischen wurde mit Mitteln des Auswärtigen Amtes unterstützt durch Litprom e.V. – Literaturen der Welt.

**LITPROM
LITERATUREN
DER WELT**
==

Die Arbeit der Übersetzerin Franziska Muche am Text *Meine Zeit, mein Tier* wurde 2019 durch ein Stipendium, die Residencia de Traducción Teatral de Alicante, des Instituto Valenciano de Cultura ermöglicht.



**GENERALITAT
VALENCIANA**
Conselleria d'Educació,
Cultura i Esport



**INSTITUT
VALENCIÀ
DE CULTURA**

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2021 Neofelis Verlag GmbH, Berlin

www.neofelis-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten.

Umschlaggestaltung: Marija Skara

Lektorat: Neofelis Verlag (mn)

Satz: Hauptsatz, Susanne Lomer

Druck: PRESSEL Digitaler Produktionsdruck, Remshalden

Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier.

ISBN (Print): 978-3-95808-342-4

ISBN (PDF): 978-3-95808-393-6