Theaterwissenschaft

Alexandra Delić

La Vida es un Carnaval
Karnevaleske Gegenwelten in San Juan Chamula und Veracruz

Herbert Utz Verlag · München

Theaterwissenschaft · Band 4

herausgegeben von

Prof. Dr. Michael Gissenwehrer und
Prof. Dr. Jürgen Schläder

Institut für Theaterwissenschaft der
Ludwig-Maximilians-Universität München

Mit besonderem Dank an Melanie Marxer
für die Bereitstellung der meisten Fotos
in diesem Werk.

Bibliografische Information
Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

Zugleich: Dissertation, München, Univ., 2003

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks, der Entnahme von Abbildungen, der Wiedergabe auf photomechanischem oder ähnlichem Wege und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwendung, vorbehalten.

Copyright © Herbert Utz Verlag GmbH 2003

ISBN 3-8316-0287-5

Printed in Germany

Herbert Utz Verlag GmbH, München
Tel.: 089/277791-00 · www.utzverlag.de

Inhalt

Einleitung: Das Leben ist ein Karneval? 5

1. Bruch und Krise in Mexiko 15
1.1 *Soledad* und *orfandad* - Die traumatische Identitätskrise der Mestizen seit der *Conquista* 18
1.2 *Chingones* und *chingados*: Der *machismo* als Bewältigungsmechanismus 20
1.3 Verkennung der Frau - *malinchismo* und *marianismo* 23

2. Karnevaleske Strategien in San Juan Chamula 28
2.1 Politische Krisen und rituell-theatrale Lösungsversuche in der Ortsgeschichte San Juan Chamulas 29
2.2 Grundzüge des Karnevalsfestes *K'in tajimoltic* 35
2.3 Erzeugung symbolischer Gegengewalt 43
2.3.1 Inversion der Zeit 44
2.3.2 Militaristische Struktur des Spielpersonals 45
2.3.3 Nachspielen des Krieges 50
2.4 Spielerische Übernahme des amoralischen Verhaltens der Anderen 61
2.4.1 Nahrung mit sexuell-aggressiver Konnotation 65
2.4.2 Figur der *šinulan anc* - Stinkende Frau/Nana María Cocorina 67
2.4.3 Affen als Tricksterfiguren 72
2.5 Sterben lassen, Katharsis und die Neugeburt der Gesellschaft 79
2.5.1 Opferthematik 80
2.5.2 Auferstehung des Sonnengottes/Christus 87
2.5.3 Vegetativer Neuanfang 93

3. Karnevaleske Strategien in Veracruz 102
3.1 Ethnisch-religiöse Spannungen in der Stadtgeschichte von Veracruz und erste Versuche theatraler Sozialkritik 103
3.2 Karneval und die Politik des 19. und 20. Jahrhunderts in Veracruz 115
3.3 Erzeugung symbolischer Gegengewalt 120
3.3.1 Reflexion der hierarchischen Verhältnisse im Stadtraum 121
3.3.2 Errichtung eines Narrenreichs 129
3.3.3 Verbrennung der Schlechten Laune 136
3.4 Spielerische Übernahme des amoralischen Verhaltens der Anderen 146
3.5 Sterben lassen, Katharsis und die Neugeburt der Gesellschaft 152

4. Zusammenfassung 159

Literatur 164

Bildnachweis 177

Einleitung: Das Leben ist ein Karneval?

Der Schlager „La Vida es un Carnaval“ – „Das Leben ist ein Karneval“[1] – aus dem Jahre 1998 bescherte der kubanischen Sängerin Celia Cruz bis heute internationalen Erfolg. Das auf Grund seiner eingängigen Melodie und seines mitreißenden Refrains in Mittel- und Südamerika äußerst populäre Lied wurde im Jahre 2000 im Soundtrack des erfolgreichen Filmes Amores Perros von Alejandro Gonzáles Iñarritu verarbeitet; im karibischen Raum gilt „La Vida es un Carnaval“ mittlerweile als fester Bestandteil des Sprichwortschatzes. Neben dieser *catchphrase* wird der hohe Bekanntheitsgrad des Liedes wohl auch mit seinem Inhalt zu tun haben.

Der Aufbau und die Thematik von „La Vida es un Carnaval“ entspricht dem *son*[2], der im 18. Jahrhundert als musikalischer Teil theatraler Sozialkritik diente und in einer Vorform des Karnevals in Veracruz eingesetzt wurde. Auf die zwei Strophen des Hauptteils folgt zunächst jeweils der Refrain, der beim zweiten Mal in einen Improvisationsteil der Sängerin mündet, der in einen Wechselgesang zwischen Sängerin und Chor übergeht. Bis zu dieser Stelle wird der Satzteil „Jeder, der denkt“ ständig in Kombination mit einer pessimistischen Lebensansicht wiederholt, etwa in der Art, dass das Leben ungerecht und grausam sei und der Mensch dieser unabänderlichen Tatsache allein gegenüber steht.

Andererseits ist die Dringlichkeit einer Negation bereits im zweiten Satzteil „muss wissen, dass es nicht so ist“ auffällig; hier wird dargestellt, das Leben sei schön, die schlimmen Augenblicke würden vorbeigehen, niemand sei allein und jeder könne etwas ändern, wenn er eine gute Miene aufsetze. Im Refrain folgt jeweils die Beschwichtigung, fast schon die Beschwörung „man muss nicht weinen“ sowie der Trost in dem Gedanken „Das Leben ist ein Karneval“ und die Aufforderung zum Vertreiben der Sorgen durch Singen und Fröhlichsein.

Nach dem Improvisationsteil wandelt sich das bisher schlagerhafte Lied zu einem Protestsong, was im Kontext des *son* nicht ungewöhnlich ist: Nun wird eine Anklage an ein fiktives Gegenüber formuliert, das den Krieg hervorruft, in Sünde lebt und den Frohsinn durch seine Rücksichtslosigkeit verdirbt.

Die zyklische Struktur des Liedes bis zu dem Protestteil mit sich ständig wiederholenden Satzteilen impliziert auch inhaltlich hinsichtlich der Verbindung von Leben und Karneval die Determiniertheit der festlichen Lösung. Andererseits scheint die eigenartige Analogie im letzten Abschnitt zu funktionieren – im Karneval kann erfolgreich und pointiert eine Kritik an den bestehenden Alltagsproblemen stattfinden, das Fest vermag nicht nur zu trösten, sondern wird zum vorübergehenden Ventil.

[1] Übersetzung des Liedtextes: Alexandra Delić.

[2] Der *son* ist traditionell eine gesungene und getanzte Komposition afrokubanischen Ursprungs, wobei ein Solist über ein bestimmtes Liedmotiv improvisiert und dann ein Chor Teile des Refrains wiederholt. Traditionell tanzte man dazu auf einem Holztableau; neuerdings können sämtliche Instrumente das Lied, das in verschiedenen Reimformen dargeboten wird, begleiten. Vgl. Ramos/Fernando (1996), S. 833.

Kursiv gedruckte Worte ohne Kommentar sind spanische oder englische Ausdrücke. Wörter aus anderen Sprachen werden bei ihrem erstmaligen Auftreten mit folgender Abkürzung gekennzeichnet: (lat.) für lateinisch, (tzotz.) für *tzotzil*, (nah.) für *nahuatl*, (maya) für *maya*, (toton.) für totonakisch.

Die Überlagerung oder Transformation der an sich gegensätzlichen Pole von Alltagswirklichkeit und Festsituation funktioniert bis zu ihrer Gleichsetzung hin nur durch die Formel der Theatralität. In den Karnevalsveranstaltungen von San Juan Chamula und Veracruz wird die dramatisch aufgeladene Schnittstelle, an der Fest und Alltag untrennbar zusammenhängen, jedes Jahr neu belebt und aktualisiert.

Durch Theatralität werden Momente einer vorgegebenen Wirklichkeit isoliert und in einen neuen Kontext gestellt.[3] Der Karneval mit seinem theatralen Kode bietet die Freiheit dafür, eine Gegenwelt aufzubauen – den Alltag ‚umzupolen'. Die konstruierte Metaebene ist theatral, da sie auf etwas anderes verweist, qualitativ über die rein sinnliche, unmittelbare Handlung hinausgeht. Um die Anwendung auf den Alltag leisten zu können, muss der Theatralitätsbegriff[4] sehr offen bleiben. Unter den zahlreichen Ansätzen der aktuellen Theatralitätsdebatte[5] ist Andreas Kottes Definition auf Grund seiner Betonung einer erweiterten Idee von Theater für die vorliegende Thesenbildung zielführend; Kotte bietet einen ‚mittleren' Theaterbegriff als kleinsten gemeinsamen Nenner für Theatertheorien an: „Eine Situation wird (...) als Theater [bzw. als theatral] erfahren, wenn C die Hervorhebungen der Körperbewegungen von

[3] Die umgekehrte Relation der Bereiche Leben und Karneval ist ebenfalls möglich, d.h. theatrale Momente oder Inszenierungsstrategien können auch auf den Alltag übertragen werden, so wird etwa „Politik (...) nur noch als symbolische Inszenierung in den Medien erfahrbar (...). Wirklichkeit erscheint in diesem Sinne prinzipiell als theatrale Wirklichkeit." Fischer-Lichte: Theatralität und Inszenierung (2000), S. 22f.

[4] Der Russe Nikolaj N. Evreinov führt 1908 den Ausdruck Theatralität im heutigen Sinne ein; er definiert ihn als „eine ästhetische Monstranz von offen tendenziösem Charakter". Evreinov zitiert nach: Xander (1994), S. 113. Für die Ausbildung des Faches Theaterwissenschaft ist zunächst jedoch ein enger, ästhetisch-kunstwissenschaftlicher Theaterbegriff maßgebend, vor allem in Bezug auf Theatertheorie, obwohl „zwei von drei Begründern [gemeint sind Carl Niessen und Arthur Kutscher] eine explizite ethnologische Ausrichtung für das Fach" fordern. Balme (1998), S. 19.

Die Veränderung der Theaterpraxis in Europa durch den Einfluss der historischen Avantgarde bringt jedoch eine Ausweitung des Theaterbegriffs mit sich. In diesem Sinne äußert sich auch Bertolt Brecht in seinem Arbeitsjournal von 1940. Vgl. Brecht (1993), S. 443.

Brechts Überlegungen greift erst Joachim Fiebach in der Theatralitätsdebatte der siebziger und achtziger Jahre vor dem Hintergrund einer ideologischen Auseinandersetzung zwischen Ost und West wieder auf. Vgl. Fiebach (1998), S. 15-19.

In den späten fünfziger Jahren stellen Soziologen eine Analogie von Theater und Alltag fest. Vgl. Goffman (1983), S. 233. Auf theaterwissenschaftlicher Basis entwickelt Elizabeth Burns dreizehn Jahre später Goffmans Thesen weiter. Vgl. Burns (1972).

Die Theatralitätsdebatte im Sinne einer Auseinandersetzung über Sinn und Unsinn der Bezeichnung ist heute im Grunde abgeschlossen, d.h. es existieren verschiedene Ansätze nebeneinander, die versuchen, auf ihre Weise dem Konzept Theatralität näher zu kommen. Der Gedanke der Transitorität und des offenen Theater- bzw. Theatralitätsbegriffs rechtfertigt grundsätzlich die theaterwissenschaftliche Betrachtung von Karnevalsveranstaltungen, so argumentiert Fiebach: „Spektakel, Veranstaltungen aller Art vom Ritual über Karneval bis zu den Aufführungen unserer Theatersituation im engeren Sinne haben deshalb Beziehung zur kulturellen Erscheinung Theater." Fiebach (1998), S. 24.

[5] Die neueren relevanten Theatralitätstheorien zeichnen sich alle dadurch aus, dass sie handlungstheoretische, rezeptionsästhetische und semiotische Ansätze zu vereinen versuchen: Das Ende der achtziger Jahre entwickelte Leipziger Theatralitätskonzept von Rudolf Münz eröffnet weitreichende Perspektiven für interdisziplinäre kulturhistorische Untersuchungen. Vgl. Münz (1994), S. 25-44.

Auch Fischer-Lichte erreicht keine endgültige Klärung der Begriffe. Vgl. Fischer-Lichte: Inszenierung von Authentizität (2000), S. 11-30.