

Exposé: Kulturelle Transaktionen zwischen asiatischem Theater und australischer Performance (März 1997)

In den unterschiedlichsten Bereichen und Bevölkerungsgruppen der westlichen Industrienationen hat sich in den letzten Jahren die Überzeugung durchgesetzt, daß 21. Jahrhundert werde "asiatisch-pazifisch" sein. Bislang hat diese Perspektive die Lebenswelt der meisten in diesen Ländern lebenden Menschen - von wenigen Berufsgruppen abgesehen - noch nicht spürbar berührt, wird aber in Zukunft voraussichtlich die meisten westlichen Gesellschaften dazu zwingen, sich nicht nur stärker auf den asiatischen Kulturkreis einzulassen, sondern diesen einzulassen in ihre Kultur. Was liegt da näher, als sich mit den gegenwärtigen Entwicklungen in Australien auseinanderzusetzen - einem westlich geprägten Kontinent im Randbereich des asiatisch-pazifischen Raums, der aufgrund seiner geographischen Lage dazu prädestiniert scheint, zum Modellfall nicht nur eines Transfers zwischen asiatischen und europäischen Kulturen, sondern auch der Verabschiedung einer ethnozentrischen westlichen "Befehlungskultur" zugunsten einer pluralistischen "Lernkultur"¹ zu werden?

Welche Formen, Auswirkungen und Hintergründe diesen Transfer in Australien vor allem im Performance- und Theaterbereich charakterisieren, möchte ich in meinem Forschungsprojekt untersuchen. Gleichzeitig verstehe ich dieses Projekt als Beitrag zum gegenwärtigen Diskurs über ein "interkulturelles Theater", wobei die zahlreichen australisch-asiatischen Theaterexperimente die Frage aufwerfen, warum es z. B. in den ebenfalls multikulturellen Gesellschaften Deutschlands und Frankreichs nicht zu vergleichbaren Entwicklungen hinsichtlich eines Deutsch-Türkischen bzw. Franko-Algerischen Theaters gekommen ist.² Jedenfalls liegen zu meinem Forschungsthema innerhalb der deutschen Theaterwissenschaft - mit Ausnahme der Arbeit Christopher Balmes³ - bislang keine Veröffentlichungen vor. Bei meiner Untersuchung gehe ich weder von einer einheitlichen nationalen und kulturellen Identität Australiens noch von einem essentialistischen Begriff "Asiens" aus. Wie Oskar Weggel in seiner kulturvergleichenden Studie *Die Asiaten* herausgearbeitet hat, kann die Vorstellung panasiatischer Verhaltensmuster bzw. die Vorstellung Asiens als einer nicht nur geographischen, sondern auch soziokulturellen Einheit als europäische Erfindung gelten. Es handelt "sich hier nicht um eine Einheit, sondern um eine Vielheit, sogar ein vielfaches Gegeneinander. 'Asien' war sich [...] nie einer Zusammengehörigkeit bewußt"⁴. Auch die ehemalige Siedlerkolonie Australien läßt sich nicht ohne weiteres einer einheitlichen Kultur, z. B. der des "Westens", zuordnen. Bereits die Siedler des 19. Jahrhunderts repräsentierten nicht nur den Standpunkt der britischen Kolonialmacht und deren "Orientalismus", wie Edward Said die eurozentristische und überhebliche Haltung der Kolonialkulturen gegenüber dem asiatischen "Anderen" bezeichnet hat. Die weißen Kolonisten selbst wurden ungeachtet ihrer eigenen Überzeugungen hinsichtlich des "Mutterlandes" bis ins 20. Jahrhundert hinein von den Briten lediglich als "minderwertige Rasse" wahrgenommen.⁵ Aufgrund dieses Zusammenhangs kann Robin Gerster auch zu der Behauptung kommen, daß Australien dem "Orient" (d. h. Indien

¹siehe hierzu Wolf Lepenies: "Das Ende der Überheblichkeit", in: *Die Zeit*, 24.11.1995, S. 62

²siehe hierzu Patrice Pavis "Einleitung" zu dem von ihm herausgegebenen *The Intercultural Performance Reader*. London; New York: Routledge, 1996, S. 8, 14.

³Christopher B. Balme: *Theater im postkolonialen Zeitalter. Studien zum Theatersynkretismus im englischsprachigen Raum*. Tübingen: Max Niemeyer, 1995.

⁴Oskar Weggel: *Die Asiaten*. München: Beck, 1989, S. 19.

⁵Edward W. Said: *Orientalism*. London: Penguin, 1978, S. 106.

und Asien) zugehöre - als eine vom Westen dominierte Peripherie.⁶ Insgesamt gehe ich als Arbeitsansatz jedoch davon aus, daß die Positionen, die Australien sowohl innerhalb der Machtdispositive des (Post-) Kolonialismus als auch hinsichtlich der kulturellen Besetzungen des "orientalischen Anderen" einnimmt (Subjekt/Objekt, Täter/Opfer), sich von Fall zu Fall extrem verschieben und nur durch eine detaillierte Analyse des jeweils konkreten Kontextes geklärt werden können. Was das australische Verhältnis zu den verschiedenen asiatischen Ländern betrifft, möchte ich zwischen nationalgeschichtlich geprägtem Bezug und (sub-) kultureller Besetzung unterscheiden. Während sich die australischen Kolonisten z. B. den Indern gegenüber vermittelt ihrer Identifikation mit den britischen Kolonialherren stets überlegen fühlten, empfinden sich die Australier Japan gegenüber heute in der unterlegenen Rolle: während des 2. Weltkriegs ein gefährlicher Gegner, scheint die moderne Wirtschaftsmacht Japan dem kapitalistischen Modell des Westens weitaus besser zu entsprechen - und zugleich ganze Küstenstriche Queensland alljährlich zu rein japanischen Touristenkolonien zu machen. Während Indien eher das Objekt einer romantischen, prämodernen, agrikulturellen und "pazifistischen" Projektion ist, verkörpert Japan eher das Ideal einer klassischen, feudalistischen und "kriegerischen" Kultur - einer Kultur, die ihre Werte mit den Regeln der kapitalistischen Ökonomie in Übereinstimmung zu bringen sucht. Als Zerrbild der eigenen "dekadenten" westlichen Unterhaltungsindustrie werden hingegen sowohl die melodramatischen als auch die dem *Action*-Genre zuzurechnenden Hongkong-Filme z. B. eines Tsui Hark oder John Woo genossen.⁷ Für den Bereich des Theaters hat Jacqueline Lo in diesem Zusammenhang festgestellt, daß von australischer Seite her das Bewußtsein für die Wichtigkeit einer Anerkennung und Ausweitung der kulturellen Produktion in Austral-Asien gewachsen sei⁸, auch wenn sich Australien nach wie vor in der paradoxen Situation befindet, die kulturelle Identität gleichzeitig durch den Bezug auf die europäisch geprägte Vergangenheit als auch durch die gegenwärtige Stellung innerhalb des asiatisch-pazifischen Kontextes definieren zu wollen.

Meine Untersuchung der kulturellen Transaktionen zwischen asiatischem Theater und australischer Performance gliedert sich in vier Teile:

1. Das "synkretische Theater" der Aborigines und seine ästhetischen Korrespondenzen mit asiatischen Theaterformen.
2. Die Auseinandersetzung australischer Performance-Künstler mit dem asiatischen Theater und ihre Arbeit mit asiatischen Schauspielern.
3. Die Auseinandersetzung asiatischer Theaterkünstler mit dem australischen Theater und ihre Arbeit mit australischen Schauspielern.
4. Performance-Projekte von Australiern asiatischer Herkunft.

Zu 1: Christopher Balme hat sich in seiner Untersuchung des postkolonialistischen, synkretischen Theaters neben Kanada, Neuseeland und Südafrika auch auf die australischen Aborigines bezogen. Unter "synkretischem Theater" versteht Balme dabei ein spezifisches Produkt postkolonialer Kulturen, "von einheimischen Künstlern geschaffene Theaterformen, die aus der Interaktion zwischen der 'westlichen' - d. h. überwiegend europäischen - Theatertradition und indigenen Darstel-

⁶siehe hierzu Gersters "Einführung" zu der von ihm herausgegebenen Anthologie: *Hotel Asia: Australian Literary Travelling to the East*. Ringwood: Penguin Books Australia, 1995, S. 10.

⁷vergl. hierzu Jo Law: "Gender, nationalism and reversion. Report on a Hong Kong action cinema conference", in: *RealTime* 14, New South Wales: Open City Inc.

⁸siehe Jacqueline Lo: "Introduction to special focus issue 'Theatre in Southeast Asia'", in: *Australasian Drama Studies* 25, Oktober 1994, S. 4.

lungsformen resultieren⁹. Von einem synkretischen Theater der Aborigines kann man jedoch erst seit den sechziger Jahren sprechen, als Aborigines erstmals versuchten, sich in der Staatssprache Englisch und in künstlerischen Formen zu äußern, die bis dahin der Siedlerkultur vorbehalten waren. Auch wenn kein direkter Austausch zwischen asiatischem Theater und dem der Aborigines festgestellt werden kann, zeichnen sich doch beide Kulturen - im Gegensatz zur westlichen Alltags- bzw. theatralen Gestik - durch hochentwickelte nonverbale Zeichensprachen mit Systemcharakter aus¹⁰, die ich am Beispiel des indischen Tanzdramas Kathakali und einer Inszenierung der Aborigine-Theatergruppe *Kooemba Jdarra* aus Brisbane einer vergleichenden Analyse unterziehen möchte.

Zu 2: Sowohl die eher methodische Auseinandersetzung australischer Performance-Künstler mit dem asiatischen Theater als auch ihre konkrete Zusammenarbeit mit asiatischen Schauspielern hat in den vergangenen Jahren zu verschiedensten "australasiatischen" Projekten geführt.

Ein wichtiger Einfluß war dabei u. a. der japanische Avantgarde-Regisseur Tadashi Suzuki. Viele australische Schauspieler zog es in den siebziger und achtziger Jahren zu dessen Theaterensemble im Norden Japans, um dort in seine Schauspielermethode unterwiesen zu werden, die sich durch anspruchsvolle Körperübungen und den Rückgriff auf Techniken des klassischen japanischen Theaters (No, Kabuki) auszeichnet. Nigel Kellaway von der Gruppe *Sydney Front* und Meme Thorne von der *Sidetrack Performance Group* lernten beide in den siebziger Jahren bei Suzuki und brachten dessen Schauspielermethode nach Australien - was vor allem die frühen Projekte der *Sydney Front* (z. B. "Photocopies of God") entscheidend geprägt haben soll. Drei Theatergruppen aus Brisbane berufen sich hinsichtlich ihrer Schauspielarbeit ebenfalls auf Suzuki: die *Glass House Performance Group* und die Ensembles *Frank Productions* und *Zen Zen Zo*. 1993 ging die Kerngruppe von *Zen Zen Zo* für zweieinhalb Jahre nach Japan, um dort aufzutreten und Schauspieltechniken des Butoh und des No zu erlernen.

Die Tänzerin und Performance-Künstlerin Sally Sussman, die sich während eines längeren China-Aufenthaltes die Techniken der Peking Oper aneignete, hat seit den frühen neunziger Jahren mehrere Projekte realisiert, bei denen jeweils australische Performer mit chinesischen Darstellern aus der Tradition des *xiqu* (der "chinesischen Oper") im permanenten Prozeß einer "cultural negotiation"¹¹ gemeinsame Aufführungen erarbeiteten (1993: "FORMWORK", 1994: "ORIENTALIA 1"). Dies war jedoch nur möglich, weil sich seit dem "Massaker auf dem Platz des himmlischen Friedens" im Juni 1989 zahlreiche führende *xiqu*-Darsteller im australischen Exil befinden.

Anderer Theaterkünstler und Performer, die sich mit der asiatischen Kultur auseinandersetzen, sind z. B. Peter Copeman, der im Mai 1992 mit Darstellern australischer und vietnamesischer Herkunft in seinem Projekt "Hearts and Minds" die beiderseitige Erfahrung des Vietnamkriegs thematisierte; die vom indonesischen Tanz beeinflusste Gruppe *Entr'acte*; außerdem die Tänzerin Sue Ellen Kohler und der Regisseur Don Mamouney, die beide mit Körpertechniken des Iyengar Yoga arbeiten. Ich möchte im Rahmen dieser Fragestellung auch auf den international wohl

⁹Balme: *Theater im postkolonialen Zeitalter*, S. 1.

¹⁰siehe hierzy Adam Kendon: *Sign Languages of Aboriginal Australia: Cultural, Semiotic and Communicative Perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

¹¹Sally Sussman u. Tony Day: "Orientalia, Orientalism, and the Peking Opera", in: *About Performance: Performance East/West*. University of Sydney: Centre for Performance Studies, 1996, S. 60.

bekanntesten australischen Performance-Künstler Stelarc eingehen, dessen Thematisierung des Körpers ebenfalls auf indische Yoga-Traditionen verweist. Bei der Untersuchung dieser Gruppen und Performer geht es mir vor allem darum, herauszuarbeiten, welche ästhetischen und methodischen Synthesen durch die Adaptation asiatischer Arbeitsansätze und Formen hergestellt werden, und welche Konstruktionen subjektiver, nationaler als auch geschlechtlicher Identität damit einhergehen (letzteres umso mehr, als Asien innerhalb der eurozentrischen Imagination jahrhundertlang die Rolle einer "zu erobernden" Frau zukam - als "The Yellow Lady", wie Alison Broinowski ihre Untersuchung des australischen Asien-Bildes treffend genannt hat¹²).

Zu 3: Was die wenigen Projekte betrifft, bei denen asiatische Theaterkünstler- und Regisseure mit australischen Schauspielern gearbeitet bzw. sich mit dem australischen Theater auseinandergesetzt haben, interessieren mich im Rahmen meines Vorhabens vor allem drei Produktionen:

- 1992 inszenierte der bereits erwähnte japanische Regisseur Tadashi Suzuki mit dem Ensemble der *Playbox Theatre Company* aus Melbourne eine Adaptation des "Macbeth" - eine Produktion, die viele szenische Elemente des Kabuki aufwies.
- 1993 erarbeitete der chinesische Dramatiker Gao Xingjian am Centre for Performance Studies der Universität Sydney mit einem klassisch ausgebildeten Darsteller der Peking Oper, einer australischen Schauspielerin und einer australischen Tänzerin eine szenische Fassung seines eigenen Stücks *Between Life and Death*.
- Im Rahmen des Kulturaustauschprogramms zwischen Japan und Australien wurde 1995 ein Stück des australischen Dramatikers John Romeril - *The Floating World* - von dem renommierten japanischen Regisseur Makoto Sato inszeniert und auf Festivals in Tokyo und Melbourne gezeigt.

Zu 4: In diesem Teil der Arbeit werde ich mich vor allem mit dem seit 1993 jährlich in Sydney stattfindenden und von Cheryle Yin-Lo geleiteten *Asian Theatre Festival* auseinandersetzen - ein Festival, auf dem australische Performance-Künstler asiatischer Herkunft ihre ambivalente Position zwischen beiden Kulturen szenisch thematisieren. 1996 waren dort u. a. folgende Produktionen zu sehen:

- In *Wings of God* ging es um zwei japanische Komödianten, die ihr Glück in der Kabarettszene Tokyos versuchen, dann jedoch bei einem Unfall umkommen und sich anschließend in einem vergangenen Leben als Kamikaze-Piloten im 2. Weltkrieg wiederfinden.
- Die *Citymoon Theatre Company*, die vor allem zwischen vietnamesischer und australischer Kultur zu vermitteln sucht, führte Ta Duy Binhs Stück *Conversations with Charlie* - einen imaginären Dialog mit Charlie Chaplin - auf.

In der Untersuchung der verschiedensten interkulturellen Querverbindungen zwischen Aborigine-, asiatischem, anglo-australischem und asiatisch-australischem Theater gehe ich von einem Begriff des "synkretischen Theaters" aus, der sich als kritische Erweiterung der Definition Balmes verstehen läßt. Da Balme von einem dualistischen Modell im Sinne der Gegensatzpaare Ureinwohner-Kolonisatoren, Ursprungskultur-Fremdkultur etc. ausgeht (was die Gleichsetzung der Einheimischen mit den Opfern, der Fremden mit den Tätern impliziert), kann sein Begriff des synkretischen Theaters nicht die eher nomadischen Kulturen umfassen, die sich "synkretistisch" zwischen diesen Polaritäten einrichten, und die vor allem der Aus-

¹²Alison Broinowski: *The Yellow Lady*. Melbourne: Oxford University Press, 1992.

druck von (politisch wie ökonomisch motivierten) Migrantenbewegungen sind. Ich gehe daher von einem Begriff des Synkretismus aus, der den Aspekt der Vermischung und der Delokalisierung vor dem des Eigenen und der Ureinwohnerschaft betont.

Ich habe zu dem Forschungsthema dieses Exposés noch keine wissenschaftliche Veröffentlichungen vorgelegt, wenngleich ich meine Dissertation über Richard Foremans Ontological-Hysteric Theatre als Vorbereitung in dieser Richtung begriffe (siehe dort das Kapitel über den anthropologischen Diskurs des experimentellen amerikanischen Theaters der sechziger Jahre). Was jedoch meine Kenntnis des asiatischen Theaters betrifft, kann ich bereits auf eine langjährige Auseinandersetzung verweisen. Im Herbst 1991 war ich Student von Prof. Govindan Kutty am Kalamandalam Kalkutta (einer Schule für klassischen indischen Tanz) und erhielt von ihm eine Einführung in die Grundlagen des Tanzdramas Kathakali. In den Sommersemestern 1994 und 1996 habe ich Prof. Kutty dann - während seiner Aufenthalte als Gastprofessor am Gießener Institut für Angewandte Theaterwissenschaft als Assistent betreut. Im Sommersemester 1996 habe ich zudem am Gießener Institut ein Seminar zum Thema "Japanisches Theater: Bunraku, No und Kabuki" unterrichtet. Was Australien betrifft, kenne ich bislang vor allem das akademische Umfeld: Im September 1995 habe ich am Centre for Performance Studies der University of Sydney einen Vortrag über das Ontological-Hysteric Theatre gehalten, im Oktober 1996 am Department of Theatre der University of Southern Queensland Toowoomba über das Thema "Brecht: What's Left?" referiert.

Für das English Department der University of Queensland in Brisbane habe ich mich u. a. deshalb entschieden, weil mir von seiten des Fachbereiches großes Interesse an meinem Forschungsthema signalisiert wurde. Davon abgesehen interessiert mich Brisbane auch aufgrund seiner lokalen Theaterszene. So ergibt sich eventuell die Möglichkeit, Einblick in die Arbeitsweise der Gruppen *Glass House Performance Group*, *Frank Productions*, *Zen Zen Zo* oder *Kooemba Jdarra* zu erhalten. (Arbeitskontakte zu Norman Price von der *Glass House Performance Group* und zu Stacey Callaghan von *Zen Zen Zo* bestehen bereits.)

Zeitplan Was die zeitliche Gestaltung meines Forschungsvorhabens betrifft, bin ich mir natürlich des Sachverhaltes bewußt, daß neun Monate nicht ausreichen, um die einzelnen Performance-Projekte und -Ansätze erschöpfend zu behandeln bzw. sie jeweils einer gründlichen Inszenierungsanalyse zu unterziehen. Mir geht es jedoch nicht um eine enzyklopädische Aufarbeitung des Themas, sondern um eine vergleichende Studie - kurz: um den ersten sondierenden Versuch, einen Überblick über die verschiedenen kulturellen Transaktionen zwischen asiatischem Theater und australischer Performance zu gewinnen. Da das für die vier Teile meines Forschungsvorhabens jeweils aufzuarbeitende Material im Umfang variiert, gliedert sich der Zeitplan meines Forschungsvorhabens in Arbeitsphasen unterschiedlicher Länge:

- Anfang November bis Mitte Dezember 1997: Bibliotheks- und Medienrecherche zum 1. Teil; Analyse einer Inszenierung von *Kooemba Jdarra* (Brisbane) und Vergleich der theatralen Aborigine- und Kathakali-Zeichensprachen;
- Mitte Dezember 1997 bis Mitte März 1998: Bibliotheks- und Medienrecherche zum 2. Teil; eventuell Dokumentation der Proben von *Zen Zen Zo* (Brisbane);
- Mitte März bis Ende April 1998: Bibliotheks- und Medienrecherche zum 3. Teil u. a. am Centre for Performance Studies (Sydney);
- Anfang Mai bis Ende Mai 1998: Reisen zu Theaterfestivals; Interviews mit Aborigine-, australischen und asiatischen Performance- und Theaterkünstlern.
- Anfang Juni bis Ende Juni 1998: Bibliotheks- und Medienrecherche zum 4. Teil

Anfang Juli bis Ende Juli 1998: Zusammenfassung und Auswertung der Forschungsergebnisse.