

Bericht über den bisherigen Stand des Forschungsprojektes zu den "kulturellen Transaktionen zwischen asiatischem Theater und australischer Performance" (April 1998)

In dem Exposé zu meinem Forschungsvorhaben hatte ich angekündigt, daß sich meine Untersuchung der kulturellen Transaktionen zwischen asiatischem Theater und australischer Performance in vier Teile gliedern würde:

1. Das "synkretische Theater" der Aborigines und seine 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.

Was diese vier Bereiche betrifft, kann ich vor allem zu den Punkten 2, 3 und 4 bereits Forschungsergebnisse nachweisen und mich dabei neben zahlreicher Sekundärliteratur vor allem auf Aufführungen beziehen, die ich bislang in Brisbane, Sydney und beim diesjährigen Adelaide Festival sehen konnte. Was Punkt 1 - d.h. die Untersuchung der ästhetischen Korrespondenzen zwischen Aborigine- und asiatischem Theater - betrifft, bin ich hierbei vor allem auf Aufführungen und die beobachtende Teilnahme an den Proben der Brisbane-Aborigine-Gruppe Kooemba Jdarra angewiesen, die erst im späteren Verlauf des Jahres stattfinden werden (dazu weiteres unten).

Mir ist hier sehr früh die Ausgangslage bewußt geworden, daß mir ein einjähriger Aufenthalt nicht erlauben wird, generalisierende Aussagen über Theater und Performance in Australien zu machen. Ich versuche deshalb, die Rezeptionserfahrung zumindest der Aufführungen, die ich in diesem Zeitraum besuchen kann, als "dichte Beschreibung" (in Anlehnung an den Anthropologen Clifford Geertz) in einem Kontext zahlreicher anderer dramatischer, kritischer und kulturhistorischer Texte zu verorten. Voraussetzung für dieses "Mischverfahren" bleibt aber trotz allem, daß ich möglichst viele Aufführungen sehen kann, um einen denkbar breit gestreuten Eindruck von der australischen Theater- und Performancelandschaft zu gewinnen.

Außerdem hat sich insgesamt der kulturhistorische und politische Rahmen meiner Untersuchung erweitert, da ich jetzt auch die Geschichte seit Mitte des 19. Jahrhunderts und gegenwartspolitische Entwicklungen in meinen Überlegungen berücksichtige.

So hat sich seit meiner Ankunft in Australien im November 1997, vor allem ausgelöst durch die Krise der asiatischen Finanzmärkte, eine weitere Verschiebung des Verhältnisses Australiens zu den Ländern Süd- und Südostasiens ergeben. Nach einer seit Mitte der achtziger Jahre vorherrschenden Politik der Annäherung an Asien und der Aufweichung dieser Politik durch die seit 1996 amtierende Regierung unter John Howard hat der Einbruch der asiatischen Märkte in der zweiten Jahreshälfte 1997 zu einem erneuten Abrücken Australiens von Asien geführt, was nur die These zu bestätigen scheint, daß die Politik einer forcierten "Asiatisierung" Australiens von vorneherein lediglich aus Gründen der ökonomischen Selbsterhaltung und nicht aus einem genuinen Interesse an einer kulturellen Umorientierung und nationalen Neubestimmung Australiens heraus betrieben worden ist. So argumentieren John Frow und Meaghan Morris in ihrer Einführung zu *Australian Cultural Studies*, daß die nach den siebziger Jahren üblich gewordene Kritik an vermeintlich althergebrachten Eigenschaften des kulturellen Lebens, der politischen Orga-

nisation und der geschichtlichen Tradition Australiens vor allem deshalb erfolgte, weil diese Eigenschaften als Hindernisse für die Durchsetzung von australischen Regierungs- und Geschäftsinteressen in der Region wahrgenommen wurden.¹ Welche Auswirkungen die gegenwärtigen Entwicklungen auf das austral-asiatische Theater haben werden, wird zu verfolgen sein. Die sich hinsichtlich der australischen Außenpolitik aufdrängende Frage nach den der Annäherung an Asien tatsächlich zugrundeliegenden Motiven einerseits, den Formen, in welchen sich eine nicht primär ökonomisch bestimmte Politik der Annäherung artikulieren könnte, andererseits, stellt sich ähnlich für die zahlreichen euro-australischen Versuche einer Auseinandersetzung mit dem asiatischen Theater. Integrieren euro-australische Theater- und Performance-Künstler z. B. bestimmte asiatische Schauspieltechniken in ihre Darstellungsweise, um damit in einen konstruktiven interkulturellen Dialog mit der jeweiligen asiatischen Theaterkultur zu treten, oder erfolgt die Übernahme dieser Techniken vielmehr aus einer oberflächlichen, orientalistischen Faszination für eine exotische Ästhetik heraus, oder geht es vielleicht nur darum, für ein postkoloniales australisches Theater geeignete Ausdrucksmittel zu erschließen, die der nach wie vor vorherrschenden und als oppressiv empfundenen britischen Schauspieltradition möglichst entgegengesetzt sind? - eine komplexe Fragestellung, die ich in den folgenden Darlegungen nur streifen kann.

Ich halte mich in der folgenden Erörterung der bisherigen Forschungsergebnisse an die von mir im ursprünglichen Exposé grob umrissenen Untersuchungsschwerpunkte, habe jedoch nachträglich deren Formulierung dem Stand der gewonnenen Erkenntnisse entsprechend anzupassen versucht. Die folgenden Ausführungen stellen eine komprimierte Fassung der bisherigen Arbeitsergebnisse dar.

Zu 1: Das "synkretische Theater" der Aborigines und seine Korrespondenzen mit asiatischen Theaterformen

In diesem Teil des Forschungsprojektes geht es darum zu untersuchen, inwieweit Korrespondenzen zwischen der Theatergestik im Theater der Aborigines und bestimmten, als hochgradig kodifiziert geltenden asiatischen Theaterformen (wie z. B. das indische Kathakali, die Peking Oper oder das japanische No-Theater) vorliegen. Ausgangsgrundlage für diesen Teil ist ein Abschnitt in Christoph Balme Buch *Theater im postkolonialen Zeitalter*² gewesen, in dem der Autor interkulturelle Vergleiche einerseits zwischen westlichem Sprechtheater und Formen des fernöstlichen Theaters, andererseits zwischen westlichem Sprechtheater und dem Aborigine-Theater Australiens vornimmt, aber die von ihm selbst nahegelegten Strukturähnlichkeiten zwischen den Zeichensprachen des asiatischen Theaters ("festgelegt[e]", "unveränderliche Form" der Geste, die nicht nachahmt, sondern "durch eine Konvention" "bezeichnet"³) und denen des Aborigine-Theaters ("kulturspezifische Zeichensprache mit festgelegten autonomen Zeichen", "nicht bloß [...] sprachunterstützende Gestik"⁴) nicht näher verfolgt. Hinzu kommt, daß Balme die Zeichensprache im Aborigine-Theater nicht am Beispiel konkreter Aufführungen unter-

¹John Frow u. Meaghan Morris (Hg.). *Australian Cultural Studies. A Reader*. Sydney: Allen & Unwin, 1993, xi.

²Christopher B. Balme. *Theater im postkolonialen Zeitalter. Studien zum Theatersynkretismus im englischsprachigen Raum*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1995, 185f.

³ebd., 185.

⁴ebd., 186.

sucht, sondern aus Regieanweisungen in Stücken von Jack Davis und Bob Maza ableitet. Da ich selbst die *mudras* - d. h. die Zeichensprache der klassischen indischen Tanzdramen Kathakali und Bharata Natyam - erlernt habe und darüber hinaus mit dem Ausdrucksvokabular des japanischen No- und Kabuki-Theaters vertraut bin, liegt mir sehr an einer vergleichenden Untersuchung beider Zeichensysteme, zu der es bislang keine Vorarbeiten gibt. Ich kann allerdings zu diesem Zeitpunkt noch keine Ergebnisse zu diesem Forschungsschwerpunkt meines Postdoktorandenprojekts nachweisen, da ich dafür auf Aufführungen und die beobachtende Teilnahme an Proben der Brisbaneer Aborigine-Gruppe Kooemba Jdarra angewiesen bin. Die Gruppe, die seit 1993 besteht, mittlerweile eines von drei nationalen, von Aborigines selbst verwalteten Theaterensembles ist und sich primär für die Entwicklung neuer Stücke und das indigene *community theatre* im Raum Brisbanes engagiert, wäre das ideale "Untersuchungsfeld" hinsichtlich meines Arbeitsschwerpunktes. Eine Einladung für die Teilnahme an einem 2-wöchigen *creative development workshop* der Gruppe (eine Zusammenarbeit mit einer indigenen Gemeinde auf Stradbroke Island) in der zweiten Septemberhälfte liegt vor, Aufführungen finden ansonsten erst wieder im Juni statt (die Theatersaison hat erst vor kurzem begonnen).

zu 2: Die Auseinandersetzung australischer Theater- und Performance-Künstler mit Kultur und Theater Asiens

Im Kontrast zur Situation z.B. in den Vereinigten Staaten, aber auch in Deutschland, herrscht in Australien nicht nur im journalistischen und akademischen, sondern auch im künstlerisch-praktischen Bereich - und zwar als historisches und wenig problematisiertes Erbe der ehemals vorherrschenden britischen Kultur - immer noch die Tendenz vor, an einer starren Trennung der Genres Theater, Tanz, Oper und Performance (etc.) und einer damit einhergehenden Privilegierung des dramatischen Textes und narrativer Strukturen über andere darstellerische Ausdrucksebenen und Dramaturgien festzuhalten. Dies hat u. a. zur Folge, daß die Entwicklung der aus der Bildenden Kunst hervorgegangenen australischen Performance Art seit den späten sechziger Jahren lediglich von Kunsthistorikern verfolgt und von der Theaterwissenschaft bislang kaum wahrgenommen worden ist. So findet sich in der 1997 erschienenen Ausgabe des *Concise Companion to Theatre in Australia* unter dem Stichwort "performance art" die Definition: "It is best perceived as technique within the art form of sculpture. [...] [I]t is also anti-theatre, especially mainstream theatre. [...] Performance art seeks to offer direct experience without cultural conditioning."⁵ Die Reduzierung der Performance-Kunst auf eine Technik und ihre Zuordnung zu einem Bereich der Bildenden Kunst, die Hervorhebung ihrer Anti-Theatralität als auch ihre als Intention behauptete, jegliche sprachlich-symbolische Vermittlung unterschreitende Direktheit dienen hier vor allem - per Entgegensetzung - der Festschreibung des Begriffs eines Theaters, das sich der Nähe zum Sinn/Wort/Geist (d.h. zum *logos* als dem klassischen Gegensatz zur bloßen Technik = *technè*) sicher weiß und sich deshalb vom bloß Räumlichen, Körperhaften - nämlich der Skulptur - abhebt, den Modus seiner eigenen Theatralität nie in Frage zu stellen gezwungen ist und darüber hinaus statt einer sinnlich-taktilen eine auf Sinnstiftung abzielende Rezeptionsweise erfordert. Diese generelle Definition unter-

⁵Philip Parsons u. Victoria Chance (Hg.). *Concise Companion to Theatre in Australia*. Sydney: The Currency Press, 1997. 216.

schlägt, daß sowohl Theater als auch Performance - und zwar vor allem im amerikanischen und europäischen Raum - in den vergangenen zwanzig Jahren beständig an der Auflösung der Möglichkeit einer solchen Entgegensetzung ihrer Begriffe gearbeitet haben, daß das Theater sich u. a. mit Zeitstrukturen, Raumkonzepten, der audiovisuellen Materialität der Aufführung und der In-Szene-Setzung der ihm eigenen Semiose-Prozesse auseinandergesetzt hat, während die meisten Performance-Projekte seit den späten siebziger Jahren auf vielfältigste Weise mit Formen der Theatralität experimentiert haben. Im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit asiatischen Theaterformen kommt hinzu, daß z. B. viele amerikanische Künstler, die in ihren Inszenierungen auf japanische Theaterformen zurückgreifen (Robert Wilson, Elizabeth LeCompte u. a.), aufgrund ihrer Prägung durch die Kunst- und Performance-Szene New Yorks nicht primär an den Schauspieltechniken, sondern der umfassenderen ästhetischen Gestaltung, der *mise en scène* des No oder Kabuki und der dieser jeweils zugrundeliegenden Konzepte von Handlungs-dramaturgie, Raum, Zeit, Musik, Choreographie und der Erzeugung spezifischer theatraler Effekte interessiert sind. Desgleichen haben bestimmte Entwicklungen innerhalb der Künste seit den sechziger Jahren (u. a. Concept Art, Serialismus, Minimalismus, dekonstruktivistische Architektur) in der Arbeit dieser Künstler nicht nur deutliche Spuren hinterlassen, sondern wurden dort zudem häufig in einen kontrastierenden Bezug zu asiatischen Ästhetiken gebracht. In Australien hat es hingegen vor Mitte der achtziger Jahre kaum Berührungspunkte zwischen der Bildenden Kunst, d. h. insbesondere der als Kunst verstandenen Performance Art, und dem Theater als Performing Arts gegeben - und von daher auch keine konzeptionelle Hinterfragung bzw. künstlerische Erneuerung eines Theaters, das nach wie vor den Schauspieler als zentrale und dominierende Instanz einer linearen Handlungs-dramaturgie vorsieht. Die für den Ausübenden in beiden Bereichen geläufige Bezeichnung "Performer" vermittelt im australischen Zusammenhang nicht zwischen disparaten Diskursen, sondern bezeichnet je nach Kontext entweder den im Kunstbetrieb operierenden *performance artist*: oder den Darsteller innerhalb einer alternativen Theaterästhetik, die sich primär dadurch vom konventionellen Sprechtheater unterscheidet, als sie größeren Wert auf die körperliche und stimmliche Expressivität der Schauspieler bei häufig unveränderter Dramaturgie legt. Was die australische Performance Art betrifft, die in dem 1970 durch Mike Parr, Peter Kennedy und Tim Johnson etablierten Inhibodress-Künstleratelier in Woolloomooloo ihre erste regelmäßige Aufführungsstätte fand, war das Interesse an der asiatischen Kultur eher gering, da die Bemühungen um die Anerkennung der eigenen Arbeit innerhalb der nationalen Kunstszene sowie der Versuch, vor allem international an Kunstströmungen in den Vereinigten Staaten und Europa Anschluß zu finden, hier im Vordergrund standen. Lediglich der Weltentwurf des Zen-Buddhismus - vielleicht vermittelt durch den Einfluß von John Cage - und damit einhergehende Atem- und Körpertechniken spielten in den Performances einiger Künstler eine strukturierende Rolle. Gary Willis, der in japanischen und thailändischen Klöstern Zen studiert hatte, konzentrierte sich in Performances wie *The all senses ball* (Canberra 1973) und *ZZZZZ* (Canberra City Plaza 1973) auf funktionelle Abläufe in Arbeitsprozessen und die Verwandlung dieser alltäglichen Erfahrungen in künstlerische.⁶ Kevin Mortensen versuchte in seiner Performance *The rocking* (Canberra 1978), durch die zwangweise Lenkung seiner Konzentration auf einen forcierten Atemrhythmus die Zen-Technik zu duplizieren. Mortensen war auf einer

⁶siehe Anne Marsh. *Body and Self. Performance Art in Australia 1969-92*. Melbourne: Oxford University Press, 1993. 13f.

Bahrenkonstruktion festgeschnallt, die sich über einer Mittelachse wie eine Wippe bewegen ließ. Die zwanzigminütige Aktion, während derer ein Assistent Mortensen in einem Rhythmus, der ungefähr dessen normaler Atmung entsprach, auf und ab schaukelte, hatte bei dem Künstler lebhaftere Halluzinationen noch eine halbe Stunde nach dem Ereignis zur Folge.⁷ Das Interesse am asiatischen Theater geht in Australien primär von Schauspielern aus, die sich bestimmte Körper- und Stimmtechniken aneignen wollen, um so eine physische Intensität der Darstellung auf der Bühne zu erreichen, die sich vom nach wie vor dominierenden (und, wie hier angemerkt werden muß, ebenfalls auf den Schauspieler ausgerichteten) Bühnenrealismus britischer Provenienz deutlich abhebt. Die fast ausschließliche Fokussierung auf die Ausdrucksmöglichkeiten des Akteurs nimmt dabei häufig einen Teil für das Ganze, so als folge aus der Beherrschung einer "anderen" Schauspieltechnik automatisch eine "andere" Dramaturgie, Inszenierungsweise und "Ideologie" der theatralen Repräsentation. Es stellt sich zudem die Frage, bis zu welchem Grade der Kontext der adaptierten Techniken mit übernommen und kenntlich gemacht werden muß, damit überhaupt ernsthaft von einem interkulturellen - und hier spezifischer: austral-asiatischen - Theater gesprochen werden kann.

Nigel Kellaway, Mitbegründer der von 1986 bis 1994 bestehenden Performance-Gruppe The Sydney Front, war der erste Australier, der sich in den achtziger Jahren dem körperlich anstrengenden Schauspieltraining des japanischen Avantgarde-Regisseurs Suzuki Tadashis unterzog. Kellaway interessierte sich jedoch nur insoweit für Japan, als er dort mit den vermeintlich universellen und dem Westen abhanden gekommenen Wurzeln des Theaters in Berührung kommen konnte. "We don't have to say what is Asia - it all comes from the same roots. Shakespeare understood ritual, and Asian theatre has kept in touch with it."⁸ Die Inszenierungen der Sydney Front, insbesondere *John Laws/Sade* von 1987 und *Don Juan* von 1991, stellen mittels der Auseinandersetzung mit George Batailles Theorie des Exzesses und Jean Baudrillards Schriften über die Verführung einen Versuch der szenischen Dekonstruktion jeglicher *identity politics* hinsichtlich der Körpergrenzen, der Geschlechter, aber auch der Subjekt- und Objektpositionen hinsichtlich des voyeuristischen Blickes dar.⁹ In *Don Juan* wird Suzukis Körpertechnik in einer choreographischen Sequenz eingesetzt, in der sechs Darsteller (drei Männer, drei Frauen) in weißen Frauengewändern, mit weit geöffneten Beinen und tief gebeugten Knien, rhythmische Vorwärtsbewegungen machen und dabei stampfende Geräusche mit ihren Füßen erzeugen. Sowohl die weiß geschminkten Gesichter (mit rot hervorgehobenem Mund) als auch die Tatsache, daß die männlichen Schauspieler Frauenkostüme tragen, legen zudem die Anlehnung an das japanische Kabuki und seine *onnagata*-Tradition des männlichen Frauendarstellers nahe (wenn auch nicht ausschließlich, da beides auch auf europäische Darstellungstraditionen zurückbezogen werden kann). Da sowohl Suzukis Körpertechnik als auch das Make-up der Schauspieler vor allem als szenische Mittel eingesetzt werden, um eine erotische und exotische Atmosphäre der Verführung herzustellen, scheint sich die Inszenierung eher unreflektiert in die lange Geschichte der orientalistischen Vereinnahmung östlicher Zeichensysteme auf westlichen Bühnen einzurei-

⁷ebd., 12f.

⁸zit. in: Alison Broinowski, *The Yellow Lady. Australian Impressions of Asia*. Melbourne: Oxford University Press, 1992, 139.

⁹siehe Jane Goodall, "Seduction and The Sydney Front", in *Canadian Theatre Review* 74, Frühling 1993, 32.

hen.¹⁰ In seiner von dem Pianisten Gerard Willems live begleiteten Solo-Performance *This Most Wicked Body* (Adelaide 1998) tritt Kellaway ebenfalls mit weiß geschminktem Gesicht und rotem Mund, schwarzem Frauenkostüm und kurz geschnittenem Haar auf, wobei die so visuell bedeutete geschlechtliche Ambivalenz jedoch nicht davon abhält, die von ihm erzählten obszönen Anekdoten als eher eindeutigen Monolog eines alternden Homosexuellen zu interpretieren. In dieser Performance dient die Suzuki-Technik, und zwar sowohl in den Kostümszenen als auch jenen, in denen Kellaway seinen nackten Körper genüßlich und beinahe autoerotisch ausstellt, der fetischisierenden Inszenierung als homosexuell kodierter Körpergesten.

Eine ebenfalls von Suzuki, darüber hinaus aber auch vom Butoh beeinflusste und mit beiden Ansätzen arbeitende Theatergruppe ist Zen Zen Zo aus Brisbane. Hier stellt sich, in stärkerem Maße als bei Kellaway, das Problem, daß aus Japan stammende theatrale Ausdrucksmittel übernommen werden, aber ohne dabei Bestandteil einer anderen kohärenten Theaterästhetik zu werden. Die Ausdrucksmittel werden dekontextualisiert, aber nicht erneut ästhetisch rekontextualisiert. Das führt u. a. zu explizit als "Butoh" deklarierten Aufführungen Zen Zen Zos, die die asymmetrischen und verrenkten Körperhaltungen, die zur unmenschlichen Grimasse verzerrten Gesichtsmasken und die starren Tableaus dieser japanischen Theaterform übernehmen, ohne daß jedoch die Dringlichkeit einer solcherart gesteigerten Expressivität, wie sie im Butoh vor allem aus dem Bedürfnis resultierte, dem durch Hiroshima ausgelösten Nachkriegstrauma und Schmerz auch öffentlich - als sowohl theatrale wie politische Geste - Ausdruck zu verleihen, sichtbar würde. Zudem bedienen sich die von Suzuki Tadashi inspirierten Inszenierungen Zen Zen Zos nicht nur dessen Körper- und Schauspieltechnik, sondern übernehmen zudem auch Stücke in ihren Spielplan, die der japanische Regisseur selbst in den vergangenen zehn Jahren erfolgreich szenisch umgesetzt hat: *Macbeth* und *Die Bakchen*. Während sich Suzukis *Macbeth*-Inszenierung jedoch als Versuch einer interkulturellen Begegnung mit dem westlichen Theater interpretieren läßt, benutzen Zen Zen Zo (in ihrer *Macbeth*-Inszenierung im Princess Theatre, Brisbane 1998) die Ausdrucksformen als expressive körperliche, vokale und mimische Zeichen der Bebilderung und rhythmischen Strukturierung eines Stücktextes, den sie ansonsten nicht interpretiert bzw. dramaturgisch kaum sich erschlossen haben.

Zu 3: Die Auseinandersetzung und Zusammenarbeit asiatischer Künstler mit dem australischen Theater

Bereits im 19. Jahrhundert, als von einem eigenständigen australischen Theater noch kaum die Rede sein konnte, tourten japanische und chinesische Schauspieltruppen mit ihrem eigenen Repertoire durch Australien. In den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts landeten das Tannaker-Theater und Lentons und Smiths Theater des Großen Drachens *down under*, 1870 folgte die Satsumatruppe. Diese japanischen Wandertheater führten in der Regel Seiltänze und andere akrobatische Nummern auf, die wiederum mit Schwertkampfszenen aus berühmten Kabuki-Dramen abwechseln konnten. Chinesische Gruppen traten zwischen 1850 und 1870 vor allem in Melbourne und den Goldgräbergewenden Victorias auf, ihr Publikum waren vor allem chinesische Arbeiter. Das Repertoire dieser Gruppen bestand aus Akrobatik, Auffüh-

¹⁰siehe hierzu das Kapitel "Orientalism in the theatre" in: John M. MacKenzie, *Orientalism. History. Theory and the Arts*. Manchester University Press, 1995, 176-207.

rungen sowohl abendfüllender kantonesischer Opern als auch nur derer szenischen Höhepunkte, und Militärstücken. Insbesondere die japanischen Akrobaten spielten in der Entwicklung des australischen Zirkus im 19. Jahrhundert eine bedeutende Rolle (so trat u. a. die japanische Godayou-Familie in den neunziger Jahren mit Wirths' Circus und FitzGerald Brothers' Circus auf), ein Einfluß, der selbst heute noch z. B. an den Aufführungen des Rock'n'Roll Circus aus Brisbane festgemacht werden kann. Seit den fünfziger Jahren dieses Jahrhunderts haben zudem Theatergruppen aus China und Japan regelmäßig in Australien gastiert: u. a. 1956 die Peking Opera Company, 1983 das Jiangsu Peking Opera Theatre und 1988 die Peking Opera Troupe of China mit einer vollständigen Aufführung von Wu Zuguangs *Die drei Niederlagen des Tao Sanchun*. Eine zusammenhängende japanische Kabuki-Produktion war erstmals 1978 beim Adelaide Festival zu sehen, Min Tanaka kam 1982 mit seiner Form des Butoh nach Australien, und sowohl No als auch Kyogen wurden erstmals 1986 von der Kanze-Truppe in Australien präsentiert. 1989 gastierte der bereits erwähnte japanische Avantgarde-Regisseur Tada-shi Suzuki mit seinem Ensemble in Australien, kam dann erneut 1991, als Lehrer seiner Schauspielmethode, und inszenierte 1992 auf Einladung des Playbox Theatre in Melbourne mit australischen Schauspielern seine Shakespeare-Bearbeitung *The Chronicle of Macbeth* (die er zuvor bereits in Japan inszeniert hatte). Diese Zusammenarbeit kam nur aufgrund der jahrelangen Bemühungen des künstlerischen Leiters von Playbox, Carillo Gantner, zustande, der sich von der Kooperation Suzukis mit australischen Schauspielern eine theatralisch fruchtbare, interkulturelle Begegnung erhofft hatte. Die Inszenierung kam jedoch bei der Kritik nur mäßig an, und die Arbeitsweise Suzukis wurde im nachhinein von beteiligten Darstellern vehement kritisiert, da er weniger an gegenseitiger kultureller Verständigung und Zusammenarbeit als vielmehr an der Disziplinierung der Schauspieler im Sinne seiner eigenen Methodik interessiert gewesen sei (so hatte Suzuki angeblich behauptet, australische Schauspieler seien faul¹¹). Die falschen Erwartungen und kulturellen Mißverständnisse, die der aus australischer Sicht so enttäuschenden Kooperation des Playbox Theatre mit Suzuki offensichtlich zugrundelagen, drängen hier die Frage auf, wer und aus welchen Gründen ein Interesse an dieser austral-asiatischen Zusammenarbeit hatte. Michael Cohen argumentiert, daß Suzukis Interesse an dem Projekt eher politisch als künstlerisch motiviert gewesen sei, indem es ihm die Möglichkeit gegeben habe, eine Produktion, die in Japan bereits erfolgreich gewesen war, ohne Risiko für seine künstlerische Reputation als Re-Inszenierung erstmals auch im australischen Raum vorzustellen. Playbox habe umgekehrt vor allem auf der Ebene der Public Relations von dem sehr öffentlichkeitswirksamen Projekt profitiert.¹² Im Kontrast zum vermeintlichen Desinteresse Suzukis an den Besonderheiten des australischen Theaters hebt Keiji Sawada in einer Publikation des Japan Cultural Centre in Sydney das in den letzten Jahren gestiegene Interesse der japanischen Bevölkerung an der australischen Kultur hervor, was er u. a. auch auf die seit 1993 in Japan bestehende Australian Drama Translation Series zurückführt.¹³ Das erste innerhalb dieser Reihe erschienene Stück, John

¹¹Chris Murphy. "Operation Hypothesis: Tadashi Suzuki's 'Toil and Trouble' tour, Australia 1992", in *About Performance. Performances East/West*. Centre for Performance Studies/University of Sydney, Working Papers 2, 1996, 44.

¹²Michael Cohen. "Seventeen Stories about Interculturalism and Tadashi Suzuki", in *About Performance. Performances East/West*, 55.

¹³Keiji Sawada. *Future Directions in Australia-Japan Theatrical Exchange*. Japan Cultural Centre Sydney: The Japan Foundation Papers. Nr. 6. Juli 1997, 5.

Romerils *The Floating World*¹⁴, wurde 1995 von einem der wichtigsten japanischen Regisseure und Dramatiker, Makoto Sato, inszeniert und mit Isao Natsuyagi, einem beliebten Filmschauspieler, in der Hauptrolle besetzt (die Darsteller der Aufführung gehörten insgesamt verschiedenen Bereichen des traditionellen, modernen und zeitgenössischen japanischen Theaters an). In *The Floating World* geht es um Les Harding, den seine Erinnerungen an die japanische Kriegsgefangenschaft und die brutalen Bedingungen des Arbeitseinsatzes an der Eisenbahnlinie Burma-Thailand während einer Kreuzfahrt mit seiner Frau nach Yokohama traumatisch einholen. Die Dramaturgie von kurzen Szenen, fragmentarischen Monologen im Modus des *stream-of-consciousness*, Vaudeville-Sketchen und Witzen reflektiert formal das Abdriften Hardings in einen prekären Geisteszustand, in dem sich die Anwesenheit an Bord zunehmend in Gefährten und Peiniger des japanischen Kriegsgefangenenlagers verwandelt. *The Floating World* gehört zu einer Reihe von seit den siebziger Jahren entstandenen Stücken, die sowohl die Rolle Australiens als Kriegspartei in Asien in diesem Jahrhundert problematisieren als auch die das australische Verhalten dem asiatischen "Anderen" gegenüber häufig prägende Mischung von Begehren und Bedrohung, Faszination und Abstoßung, hinterfragen (u. a. Rob Georges *Sandy Lee Live at Nui Dat* [1981], Jill Shearers *Shimada* [1987], Peter Copemans *Hearts and Minds* [1992] und Michael Gurr's *Sex Diary of an Infidel* [1992]). Sato hat in seiner Inszenierung von *The Floating World* die Vaudeville-Szenen, in denen ein Komiker der Abendgesellschaft auf dem Schiff Bord anti-japanische Witze erzählt, als Puppenspiel inszeniert und so eine szenische Lösung gefunden, die für ein japanisches Publikum vielleicht beleidigenden Äußerungen so zu verfremden, daß die Intention des australischen Stückeschreibers, in Australien bestehende antijapanische Ressentiments durch ihre sprachliche Zitation nicht zu bestätigen, sondern bloßzustellen, deutlich wird. Die Inszenierung fand im Rahmen des Japan-Australia Exchange Program statt und wurde sowohl auf dem Tokyo International Festival of Performing Arts als auch auf dem Melbourne International Festival of the Arts mit großem Erfolg aufgeführt, und zwar im Doppelprogramm mit der australischen Inszenierung von Chikao Tanakas *The Head of Mary* (Maria no Kubi), das sich mit den Nachfolgen des Atombombenabwurfs auf Nagasaki auseinandersetzt (Playbox Theatre Melbourne, Regie: Aubrey Mellor).

Vu 4: Produktionen von asiatischen Einwanderern bzw. Australiern asiatischer Herkunft

Das Bevölkerungswachstum Australiens läßt sich seit den 1830ern auf eine gezielte Einwanderungspolitik zurückführen, die bis 1945 anglo-keltische Immigranten bevorzugte, um so die "rassische Reinheit" Australiens im Sinne der britischen Zivilisation aufrechtzuerhalten.¹⁵ Nachdem während des Goldrausches während der fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts 50000 Chinesen aus Guangdong ins Land kamen¹⁶ und viele Melanesier ("Kanaken") seit 1863 auf den Zuckerrohrplantagen Nordqueenslands arbeiteten, führten rassistische Vorurteile und vor allem die Angst vor den Chinesen als hart arbeitende und das Lohnniveau drückende Arbeitskräfte langfristig zum *Immigration Restriction Act*, der von 1901 an jegliche nicht-europäische Einwande-

¹⁴John Romeril. *The Floating World*. Sydney: Currency Press, 1975.

¹⁵siehe hierzu Richard White. *Inventing Australia*. Sydney: Allen & Unwin, 1981, 140f.

¹⁶Gary Woodard. "Australia and China", in *Australia and Asia*. Hg. v. Mark Gillivray u. Gary Smith. Melbourne: Oxford University Press, 1997, 136.

rung untersagte. Obwohl sich Australien infolge des 2. Weltkrieges als Einwanderungsland für Italiener, Griechen, Deutsche und Flüchtlinge aus Osteuropa öffnete, wurde die "White Australia Policy" erst 1973 unter der Labour-Regierung Gough Whitlams aufgegeben und seither die Förderung der Immigration aus asiatischen Ländern angestrebt.

Bestand das austral-asiatische Theater über einen langen Zeitraum hinweg vorwiegend aus Stücktexten euro-australischer Dramatiker, die sich mit Asien als dem (außerhalb verorteten) "Anderen" eines weißen Australiens befaßten, so setzte Mitte der achtziger Jahre ein Interesse euro-australischer Theaterpraktiker an asiatischen Schauspieltechniken ein, das häufig zu Studienaufenthalten in Japan, Indien oder China führte und langfristig zur Integration dieser Techniken in lokale Arbeits- und Inszenierungspraktiken beitrug. Ebenfalls in den achtziger Jahren begannen nach Australien ausgewanderte Asiaten bzw. Australier asiatischer Herkunft erstmals durch eigene Projekte aktiv an der Gestaltung eines integrativen und multikulturellen austral-asiatischen Theaters mitzuwirken.

So arbeitet der aus Malaysia stammende Chandrabhanu mit seiner 1987 in Melbourne gegründeten Bharatam Dance Company an der Entwicklung einer hybriden Darstellungsform, die die klassischen indischen Tanzformen Bharata Natyam und Odissi durch Amalgamierung mit bekannteren Erzählhandlungen - z. B. aus der griechischen Tragödie - auch einem australischen Publikum zugänglich machen soll. Die seit 1985 in Australien lebende Tara Rajkumar versucht mit ihrer ebenfalls in Melbourne angesiedelten Natya Sudha Dance Company hingegen, die indische Tanzform Mohiniattam in Australien zu etablieren, indem sie statt auf die Mischung mit vertrauteren Formen auf begleitende Einführungsvorträge und -Kurse setzt. In Brisbane versucht Indija Mahjoeddin, Australierin indonesischer Herkunft, die volkstümliche, aus dem Kampfsport stammende indonesische Theaterform Randai mit australischen Musikern und Darstellern zu realisieren. Ihre 1997 am Princess Theatre in Brisbane aufgeführte Inszenierung *The Horned Matriarch - The Story of Reno Nilam* basierte zudem auf einem Stücktext, den eine australische Schriftstellerin unter Berücksichtigung von Motiven aus der indonesischen Minang-Kultur entwickelt hatte. Die von Mahjoeddin, Larisa Chen und Jillie Streit gemeinsam entwickelte und im Februar 1998 am Brisbane Ethnic Music and Arts Centre uraufgeführte Produktion *Imagining Mata Hari* stellte hingegen den Versuch dar, durch eine Kombination asiatischer Darstellungstechniken und die Auseinandersetzung mit Mata Hari als einer exemplarischen Verkörperung des Orientalismus auf westlichen Bühnen diesen in seiner Grundstruktur szenisch zu analysieren. Die Projekte Mahjoeddins zeichnen sich, wie die meisten Versuche, traditionelle und streng kodierte asiatische Formen durch Hybridisierung in einen anderen Kontext übersetzen zu wollen, durch einen prekären Status aus, den Purushottama Bilimoria wie folgt charakterisiert hat: "that while they are excitingly novel and entertaining, they also fall between the wedge, as it were, of heritage work and innovative work, and they come across as being an amalgam of different cultural artefacts and artistic techniques that barely hold together as a coherent whole."¹⁷

Ästhetisch eher zu überzeugen vermögen Projekte von australischen Künstlern asiatischer Abstammung, die in ihrer Arbeit explizit die Einwanderungserfahrung reflektieren und sich dabei keiner traditionellen Darstellungsform verpflichtet fühlen. Als einer der wichtigsten australischen Performance-Künst-

¹⁷Purushottama Bilimoria: "Traditions and transition in South Asian performing arts in multicultural Australia", in *Culture, Difference and the Arts*. Hg. v. Sneja Gunew u. Fazal Rizvi. Svdnev: Allen & Unwin. 1994. 121.

ler der letzten Jahre gilt in dieser Hinsicht der zuvor bereits als Fotograf berühmte William Yang. Yang, der 1969 zu den Gründungsmitgliedern des Performance Syndicate in Sydney gehörte und für diese Gruppe Stücke schrieb, trat 1985 mit *The Face of Buddha* im Belvoir Street Theatre in Sydney auf, dem ersten einer Reihe von Monologen im Vortragstil einer Diavorführung. In *Sadness* (1992)¹⁸ überkreuzen sich zwei fotodokumentarisch begleitete Erzählstränge: die Geschichte der an AIDS verstorbenen Freunde und die Geschichte seiner Familie, die Ende des 19. Jahrhunderts von China nach Queensland ausgewandert ist - Erzählstränge, die durch die Reflexion Yangs auf sein doppeltes Außenseitertum in der australischen Gesellschaft als Homosexueller und als Chinese verklammert sind. Yang, der vom Theater kommt, knüpft mit seiner Verwendung des Diavortrages nicht nur an Projekte der australischen Performance-Künstlerinnen Lyndal Jones und Jude Walton in den achtziger Jahren an, sondern weist zudem hinsichtlich der dokumentarischen und autobiographischen Aspekte seiner Monologe Korrespondenzen zu den Arbeiten Spaldings Grays, Eric Bogosians und Anna Devere Smiths auf.

Yang vergleichbar, setzt sich Anna Yen in ihrer 1997 während des Brisbaner Stage X Festival aufgeführten Performance *Chinese Take Away* (unter der Regie von Therese Collie) mit der Geschichte ihrer Großmutter während der dreißiger Jahre in China und Hongkong auseinander, greift dabei jedoch auf ein Ausdrucksrepertoire zurück, das sich aus Zirkusakrobatik, Tai Chi, Kampfsport und Feldenkrais-Technik zusammensetzt.

Hung Le hingegen adaptiert in seinem Programm *Now and Zen* (Adelaide Fringe 1998), in dem er u. a. die Kindheit als vietnamesischer Flüchtling im xenophobischen Australien thematisiert, die Rolle des anglo-amerikanischen *stand-up comedian*, und versucht, die sich in dieser Position stets wiederherstellende Komplizenschaft mit dem Publikum durch anti-vietnamesische Witze zu verfremden als auch zugleich in ihrer problematischen Ausschlußfunktion transparent zu machen (der Andere, über den man lacht, hat hier die Rolle des Gleichgesinnten okkupiert, der den Witz erzählt).

¹⁸William Yang, *Sadness*. Svdnev: Allen & Unwin. 1996.