

schiedenen Fachhochschulen der bildenden Künste und der Architektur, schlossen sich zusammen, um die erste militante Künstlerorganisation, die *Nagkakaisang Progresibong Artista at Arkitekto '71*, zu gründen. Ihr grundlegendes Prinzip — »Kunst für die Massen« — ließ viele der Mitglieder in unterdrückte Gegenden auschwärmen, wo sie sich mit den Menschen austauschten und Workshops veranstalteten. Andere gingen aufs Land, insbesondere in die Cagayan Valley im Norden und nach Davao im Süden, um sich in das Leben der Bauern zu versenken.

Mit der Erklärung des Kriegsrechts 1972 wurde diese Organisation zur NPAA'72 umorganisiert um sich an die neuen Gegebenheiten anzupassen. Während anfangs die meisten der frühen Produktionen aus Gemälden bestanden, bemühte sich die NPAA'72 nun aktiv auf populärere Weise zu arbeiten. So gab es ver-

mehrt Poster, Comics und Cartoons für eine breitere Öffentlichkeit. Sie zielten auf größere visuelle Effekte und eine weitflächigere Zugänglichkeit solcher Kunst ab, die durch Propagandarufe zu aktuellen Themen ergänzt wurde.

Aufgrund der ungewissen Atmosphäre der frühen Kriegsrechtszeit wurden eine Weile recht wenige Bilder und Wandgemälde gemalt. Die Künstler passten sich aber nach vier Jahren an die Gegebenheiten an und 1976 wurde die *Kaisahan* Gruppe, bestehend aus progressiven Malern und Graphik-Künstlern, gegründet.³ Durch ihre künstlerischen Beiträge florierte die Protest/ Revolutionskunst von 1979 bis 1983 und selbst noch bis zum heutigen Tage.

Bei diesem Beitrag handelt es sich um eine gekürzte Fassung des Kapitels: The Shaping of Protest Art, aus dem Buch von A. Guillermo: Image to

Meaning. Essays on Philippine Art.
Übersetzung: Rosa Grabe

Anmerkungen

- 1) In diesem Bild ziehen Römer die Körper toter Gladiatoren, welche gefangene Krieger aus den römischen Kolonien waren, hinter sich her.
- 2) Eine bemerkenswerte Arbeit von H.R. Ocampo zeigt einen hungrigen Mann vor einem leerem Teller, im Hintergrund befindet sich ein großes Gebäude. In einem anderen Gemälde zeigt Legaspi eine Treppe, die ins Nirgendwo führt, inmitten von Ruinen. Mansala malte eine Anzahl von dunklen Bildern von Armenbegräbnissen und eine Reihe von Menschen, deren Trauer durch keinen Funken Hoffnung gemildert wird, außer von der Idee »Das Leben geht weiter«, wie auch der Titel der Arbeit lautet.
- 3) Unter ihren Mitgliedern waren Pablo Baens Santos, Orlando Castillo, Papo de Asis, Antipas Delotavo, Neil Doloricon, Edgar Fernandez, Renato Habulan, Al Manrique, Rey Paz Contreras und Jose Tence Ruiz. Mit ihnen in Verbindung gebracht wurden außerdem Nunelucio Alvarado und die Black Artists of Asia in Bacolod.

Mehr als Spielereien

Meine Erfahrung mit dem Theater in Mindanao

von **Oliver L. Patiño**

So gerne ich diese Betrachtung mit der Geschichte des Theaters in Mindanao beginnen würde, fühle ich mich doch zu präzisen Zahlenangaben nicht imstande, einfach weil ich kein Historiker bin. Mein Eingang ins Theater war dessen Hintertür. Ich habe das Theaterspielen nicht formvollendet an einer Schule gelernt. Stattdessen nahm ich in den frühen 80er-Jahren an dem Workshop »Grundfertigkeiten in der Theaterkunst« (BITAW) teil. Deshalb gehörte ich auch in den 70er-Jahren leider noch nicht zum Caticumba Theater von Father Dong Galenzoga und nie zum Theater der Unterdrückten von Karl Gaspar – da ich doch einfach deutlich jünger als die Berühmtheiten Joey Ayala, Agnes Locsin, Nestor Horquilla und Fe Remotigue bin.

Meine Wahrnehmung ist durch das Protesttheater im Mindanao der 80er Jahre geprägt, und so fühle ich, dass das Theater in Mindanao nach wie vor das Sehnen und Streben des hiesigen Volkes und seiner Künstler widerspiegelt. Lange vor uns und sogar vor Karl Gaspar und Father Dong, besaß das Volk von Mindanao seine eigenen Bühnenstücke, die jeweils ausgesprochen zeitkritisch waren.

Die Ureinwohner Mindanaos brachen unter den fremden kolonialen Strukturen nicht zusammen. Sie zogen sich allerdings ins Hinterland zurück und bewahrten dort ihre Kultur, die wir heute als Minderheitenkultur betrachten. Auch hatten sie ein eigenes Theater-Genre, welches Teil ihres komplexen kulturellen Netzes war. Ihr Theater manifestierte sich in ihrer Tradition von mündlicher Überlieferung, in Ritualen, Zeremonien, Hei-

lungen und sogar in der Ernennung ihrer Datus oder politischen Führer. So besaß das Theater in diesen Gemeinschaften in hohem Maße soziale und kulturelle Dimensionen. Der multikulturelle Hintergrund der verschiedenen indigenen Ethnien Mindanaos vermischte die unterschiedlichen sozialen Räume für das Theater.

Der Autor ist Schriftsteller und Theaterkritiker.

Soziale Bewegung

Das Theater in Mindanao kann als ein integraler Bestandteil der sozialen Bewegungen verstanden werden. Es ist eine menschliche Form der Kommunikation, die bei Ereignissen in der Gesellschaft mithört. Besonders von den 70er Jahren bis in die späten 80er Jahre, wurde das Theater weithin als Medium eingesetzt, um für Reformen oder Veränderungen in der Gesellschaft zu plädieren. Beliebte Stücke dieser Zeit wurden deshalb auch *protest plays* (Proteststücke) genannt.

Die im Theater Engagierten bedienen sich einer Floskel, um auf die Hauptfunktion ihrer Stücke aufmerksam zu machen, nämlich »die Kultur des Schweigens zu brechen«. Auf irgendeine Weise hatte das Theater immer soziale Problemfelder wie Armut, Unterdrückung und Ungleichheit zu verhandeln. Diese Stücke wurden an beziehungsreichen Festtagen der Gemeinde aufgeführt, am Unabhängigkeitstag oder Tag der Arbeit, wenn deren Programm für gewöhnlich ein an die Parade anschließendes Theaterstück vorsah.

Die Art der Präsentation hatte dafür einfach zu sein, die Handlung wenig kompliziert und dramaturgisch nur durch leicht zu erlernende Lieder und Tänze inszeniert. Die beliebten Formen dieses Theater-Genres waren das sogenannte *Dula-Dula* (mit Gesängen, Liedern und Tänzen als Stilelementen), Stücke vom darbietenden oder expressionistischen Typus und solche absurder Art. Das soziale Klima dieser Jahre prägte den Inhalt und den Stil des Theaters.

Die Theaterbewegung Mindanaos resultierte auch im Aufbau von Netzwerken und kultureller Institutionen, die als Rückhalt oder als Katalysatoren für die kulturellen Aktivitäten in den Gemeinden dienten. Zu nennen sind das *Mindanao Community Theatre Network* (MCTN), KAFI und EDCADS (*Educational Discipline for Culture and Arts Development Services*), dazu die zahlreichen Theatergruppen aus den Gemeinden.

Seit den späten 70er-Jahren hat das Theater Mindanaos bekannte

Ensembles wie das *Kaliwat Theater Collective*, *Sining Kambayoka* und die *Integrated Performing Arts Guild* (IPAG) hervorgebracht.

Schöpferischer Prozess

Auf der anderen Seite gründen sich die Pädagogik und die Lehren des Theaters in Mindanao auf der dortigen reichen Kultur. Mehr als 50 ethno-linguistischen Gruppen haben an der Entwicklung der Theater-Formen und -Genres teil. Die meisten Geschichten sind dem Erfahrungsschatz des Volkes entnommen und wurden in den geläufigeren Sprachen niedergeschrieben. *Sinalimba* und



Foto: Archiv

Theater als Identitätsbehauptung

Lawig Balanghail sind beispielsweise zwei monumentale Darbietungen, die ganz deutlich ethnische Elemente für sich nutzbar machen.

Lawig Balanghail von Fe Remotigue berichtet mit Gesang und Tanz in *dula-sayaw fashion* über die Kolonialisierung der Ureinwohner. Diese Erzählweise orientiert sich an der Art, in der bei den Manobo Geschichten erzählt werden. Ihre rituellen Feierlichkeiten sind Ausgangspunkt dieser Inszenierung.

Das von der Kritik hochgelobte Stück *Sinalimba* von Nestor Horfilla hat denselben künstlerischen Ansatz und bedient sich ähnlicher, bei den Bagobo und Maguindanao entlehnter Elemente.

Mindanao hat ein Theater, welches sich nicht fertig präsentiert, sondern stattdessen dynamisch entwickelt, indem es verschiedene Einflüsse verschmilzt. Eine tradierte Geschichte, ethnische Tänze oder Mu-

sik, sind, werden sie einmal auf die Bühne gebracht, nicht länger authentisch (im strengen Sinn). Dies trifft um so mehr zu, wenn ein Stück mit ethnischen Elementen von Schauspielern anderer Herkunft aufgeführt wird. Deshalb sollte man nicht allein über die ästhetischen Werte eines pragmatischen oder puristischen Theateransatzes diskutieren, weil jeder Ansatz auch seine ausgewiesenen Funktionen hat.

Meine Theatererfahrung hat mich Vertrauen gelehrt und mir die tiefe Verbundenheit mit dem Aspekt der Armut aufgezeigt. Diese Mangel-erfahrung unterscheidet in meinem Verständnis das Theater Mindanaos von dem Manila oder vom Theater im Kulturzentrum der Philippinen (*Cultural Center of the Philippines* (CCP)). Die einfachen Darbietungen ohne aufwändige Kostüme, teure Kulissen und anspruchsvolle Beleuchtung sind charakteristisch für eine Ästhetik der Armut. Solche Produktionen mögen äußerlich arm daherkommen und können dennoch ästhetisch reich sein. Schönheit liegt eben im Auge des Betrachters.

Theater in Mindanao

In Mindanao ist das Theater dabei, eine ausgesprochene Erfahrung zu entwickeln. Dabei könnte sich auch seine Identität verschieben – möglicherweise vom reinen Theater als Teil der sozialen Bewegung hin zu einwandfreier Bühnenkunst. Da sich das soziale Klima geändert hat, ist der Geschmack des Publikums ebenfalls ein anderer. Darum müssen sich die Theaterstile weiterentwickeln.

Das Theater Mindanaos hat limitierte Ressourcen. Deswegen erscheinen manche Projekte heute sehr vom Blick auf die Ressourcen bestimmt. Es entsteht die Frage, ob und wie weit das Theater durch die Publikumerwartung gestaltet werden soll.

Übersetzung: Reinhold Schlimm