

- Sehr bekannt überall in China wie auch in Südostasien ist Guandi (Kuan-ti), dessen Gestalt auf eine historische Person des 2. und 3. Jahrhunderts zurückgeht. Er ist der Schutzgott für verschiedene Berufe, insbesondere aber der Schirmherr für Kameradschaft und

Bruderschaft der Mitglieder von Geheimgesellschaften und anderer eng aufeinander angewiesener Gemeinschaften.

Die Liste ließe sich noch bis an die hundert fortsetzen, doch mögen diese besonders bekannten Gotthei-

ten des chinesischen Pantheons als Beispiele genügen. Alle haben sie eine bestimmte Aufgabe zu erfüllen und sind Ausdruck der Vielgestaltigkeit des religiös-kulturellen Lebens der Chinesen in Südostasien.

Francis Wolf

Anmerkungen:

¹ Die Philippinen bleiben unberücksichtigt, da der Verfasser über keine Erfahrungen in diesem Lande verfügt.

² J.J.M de Groot, The Religious System of China, 6 Bde., Leyden 1892-1910.

³ Wilhelm Grube, Religion und Kultur der Chinesen, Leipzig 1910, S.162

⁴ C.K. Yang, "The Functional Relationship between Confucian Thought and Chinese Religion", in John K. Fairbank (ed.), Chinese Thought and Institutions, Chicago 1957, S.287.

⁵ H. Welch in Wolfgang Franke (Hrsg.), China Handbuch, Düsseldorf 1974, Sp.178-179.

⁶ H. Welch, ebda. Sp.179.

⁷ "Das konfuzianische System und sein Ende", Zeitschrift für Missionskunde und Religionswissenschaft, 44:3, 1929, S.83.

⁸ Wu Yü, 1872-1949. Übersetzung zitiert nach Wolfgang Franke, Chinas Kulturelle Revolution. Die Bewegung vom 4. Mai 1919, München 1957, S.44.

⁹ In China Aktuell, Hrsg. Institut für Asienkunde, Hamburg, Mai 1985, S.303-317.

Kultur des Widerstandes in Südostasien

Was verstehen wir unter Kultur? Wie nehmen wir Kultur wahr? Mit wessen Kultur beschäftigen wir uns, und in welchem Zusammenhang? Diese wenigen Fragen zeigen deutlich die Schwierigkeiten, die sowohl bei theoretischen als auch bei politischen Bemühungen auftauchen, die Kulturpolitik einer bestimmten Gesellschaft zu untersuchen oder zu kritisieren.

Für uns ist Kultur - in all ihren verschiedenen Erscheinungsformen und Zusammenhängen - der Ausdruck eines allgemeinen sozialen und politischen Bewußtseins von sozialen Beziehungen, die die Struktur der Gesellschaft ebenso betreffen wie das tägliche Leben. Dabei spielt es keine Rolle, ob sie von einzelnen Personen, sozialen Klassen, Schichten, Gruppen, politischen Bewegungen, dem Staat oder Organisationen wie den Konzernen produziert (und auch reproduziert) wird. "Kultur" ist für uns etwas "Materielles", weil sie ihre eigene Dynamik hat, d.h. ihre eigenen sozialen Ursprünge, Organisationsformen sowie sozialen und politischen Ziele; sie spielt also eine bedeutende Rolle in der Entwicklung einer Gesellschaft.

Dieser Ausdruck sozialen und politischen Bewußtseins kann auf verschiedene Arten von verschiedenen Sozialtheorien wahrgenommen und interpretiert werden, was jeweils von den analytischen Methoden abhängig ist. Die meisten Sozialtheorien unterscheiden im allgemeinen dichotomisch zwischen einer "traditionellen Kultur" und einer "modernen Kultur", doch das sagt noch nicht unbedingt viel aus. Um das genauer zu betrachten, nehmen wir



das Beispiel einer marxistischen Theorie der Kultur. Dort findet sich eine andere Unterscheidung: "hohe Kultur" einerseits und "populäre Kultur" bzw. "Massenkultur" andererseits. Im Rahmen dieser Theorie, deren analytische Methode auf dem historischen Materialismus basiert, finden wir auch mindestens drei verschiedene Interpretationen des Begriffes Kultur:

Während die eine Kultur als Spiegel sozialer Bewegungen sieht, definiert die andere Kultur als eine korrespondierende Form der Produktionsverhältnisse. Die dritte schließlich vereint die beiden ersten zu einer Synthese, die zu einer Interpretation von Kultur als Vermittlung zwischen den wirtschaftlichen Bedingungen und dem sozialen Umfeld einer Gesellschaft führt.

Alle diese Interpretationen haben ihren Ursprung in der Untersuchung darüber, welche Beziehung zwischen der "Basis" und dem "Überbau" besteht. Basis bezeichnet hier den Bereich der Produktionsverhältnisse, also besonders den Wirtschaftsbereich, während Überbau die Sphäre der politischen und ideologischen Verhältnisse, also auch die Bewußtseinsebene umfaßt. Beim historischen Materialismus im strengen Sinne bestimmt die Basis den Überbau. Ob Kultur nun als Widerspiegelung der Produktionsverhältnisse, als "korrespondierende" oder "vermittelnde" Kraft zwischen den beiden Sphären definiert wird, die Basis wird grundsätzlich als die entscheidende materielle Kraft betrachtet, die soziale Veränderung bestimmt.

Der Überbau wird so auf eine abhängige Variable reduziert, auf eine Funktion der Basis. Mit anderen Worten, nur wenn Veränderungen im Bereich der wirtschaftlichen Basis stattfinden, dann können Veränderungen des Bewußtseins folgen.

Eine wichtige Implikation dieser Art von Analyse besteht darin, daß man leicht den Fehler macht, die Dynamik von sozialem Bewußtsein nicht zu verstehen.

An einem gewissen Punkt in der menschlichen Geschichte, besonders im Kapitalismus und unter Bedingungen der politischen Repression, wird Kultur mit ihren verschiedenen Formen und Inhalten zu einer autonomen materiellen Kraft, die dazu dient, den Lauf der Geschichte aufzuhalten oder zu verändern. Das hängt davon ab, über wessen Kultur man spricht.

Im Kapitalismus werden gewisse Formen der Kultur zu einer Ware wie jede andere Ware auch, die unter kapitalistischen Produktionsverhältnissen produziert wird. Wenn die Mittel kultureller Produktion in den Händen der Kapitalistenklassen und des kapitalistischen Staates sind, werden sie zum Träger der Ideen und Wünsche dieser Klassen und ihres Staates. Dieser Typus von Kultur hilft tendenziell, die bestehende Sozialordnung, in der diese Klassen und der Staat dominieren, zu erhalten oder zu stärken.

Dieser Typus von Kultur ist deshalb im wesentlichen eine "Kultur der Unterwerfung", d.h. er dient dazu, eine effektive Kontrolle über das soziale Bewußtsein der unterworfenen Klassen, Schichten und Gruppen der Gesellschaft zu etablieren.

Wenn im Gegensatz dazu ein besonderer Typus von Kultur außerhalb kapitalistischer und staatlicher Kontrolle produziert wird, greift er den Stolz, die Leiden und Wünsche der unterworfenen Klassen, Schichten und Gruppen auf und dient so dazu, der Herrschaft Widerstand zu leisten und gleichzeitig auf eine Veränderung hinzuarbeiten. Dieser Typus von Kultur kann deshalb als "Kultur des Widerstandes" gesehen werden. In diesem Kontext kann Kultur als eine materielle Kraft, als eine äußerst machtvolle Waffe jener Klassen, Schichten und Gruppen betrachtet werden, die dazu fähig sind, die Mittel und die Organisation ihrer Produktion zu kontrollieren.

Kulturelle Bewegungen in Südostasien: Selbstorganisation der Kultur durch die Bevölkerung

Ohne die Führung der herrschenden, dominierenden Klassen und auch ohne revolutionäre Parteien, haben es die Völker in Südostasien verstanden, mit der Organisation einer ihnen eigenen Kultur auf den verschiedensten Gebieten zu beginnen; sie erstreckt sich von populärer Volksmusik und Liedern über Poesie und Literatur bis hin zu Theater und Filmen, die ihren eigenen Bedürfnissen dienen. Diese kulturellen Initiativen nahmen in den frühen 70er Jahren erste Formen an und haben sich während der 80er Jahre zu dem entwickelt, was wir kulturelle Bewegungen nennen können; sie sind in den meisten Ländern Südasiens zu finden, in Indonesien, den Philippinen und in Thailand, und auch in anderen asiatischen Ländern wie z.B. Korea, Indien und Japan.

Diese Kulturbewegungen entstanden aus mindestens zwei Bedingungen:

1. eine wachsende Vermarktung und Monopolisierung kultureller Produktionen durch die herrschenden kapitalistischen Klassen, Konzerne und den Staat. Diese Erscheinung kann als Kulturindustrie bezeichnet werden und ist in ganz Südostasien ebenso anzutreffen wie in anderen Teilen der Welt. Die Kultur, die unter einem solchen Monopol produziert wird, ist im wesentlichen eine kapitalistisch-bürgerliche Kultur. Gewöhnlich wird sie durch offizielle und kommerzielle Medien wie Rundfunk, Fernsehen, Theater und anderen Formen von Unterhaltung und Werbung propagiert und organisiert.

Öffentliche Erziehung und Meinungsbildung fungieren hier teilweise ebenso als Medium. Das doppelte Interesse dieser Kulturindustrie gilt einerseits der Gewinnsteigerung und andererseits der ideologischen Manipulation. Die Mehrheit der Bevölkerung Südasiens wurde lange Zeit gezwungen, die Kultur der herrschenden Klassen in Form von Filmen, Theater, Musik und Literatur zu konsumieren und zu praktizieren. In den meisten Fällen kann diese "nationale Kultur" vieler Länder in Südostasien entsprechend ihrer Produktion, Erscheinungsformen und Zusammenhänge, aber auch nach der dahinterstehenden Ideologie als bürgerliche Kultur charakterisiert werden. Andere alternative kulturelle Formen und Inhalte sind durch das rasche Wachstum der kapitalistischen Wirtschaft praktisch unterdrückt worden. Widerstands- oder revolutionäre Kultur oder andere Aktivitäten, die das

Bewußtsein der unterdrückten Klassen und Schichten widergespiegelt hätten, hat es vor 1970 in Südostasien kaum gegeben.

2. Um in den letzten drei Dekaden ein reibungsloses Wachstum der wirtschaftlichen Entwicklung sicherzustellen, haben sich autoritäre Regimes und politische Repression entwickelt. Die meisten demokratischen Formen des Widerstandes gegen dieses kapitalistische Wirtschaftswachstum sind kontinuierlich unterdrückt worden. Doch es ist allgemein bekannt, daß diese offizielle "wirtschaftliche Entwicklung", die fast ausschließlich auf der rücksichtslosen Ausbeutung sowohl von Arbeitskraft als auch von natürlichen Rohstoffquellen basiert, nur dazu geführt hat, daß die Mehrheit der Bevölkerung ärmer geworden ist und aus ihrem bisherigen Leben entwurzelt wurde. Die Armut der Mehrheit steht also im krassen Widerspruch zum Reichtum einiger weniger im Land, ebenso wie im Ausland.

Ohne die Führung der herrschenden, dominierenden Klassen und auch ohne revolutionäre Parteien, haben es die Völker in Südostasien verstanden, mit der Organisation einer ihnen eigenen Kultur auf den verschiedensten Gebieten zu beginnen

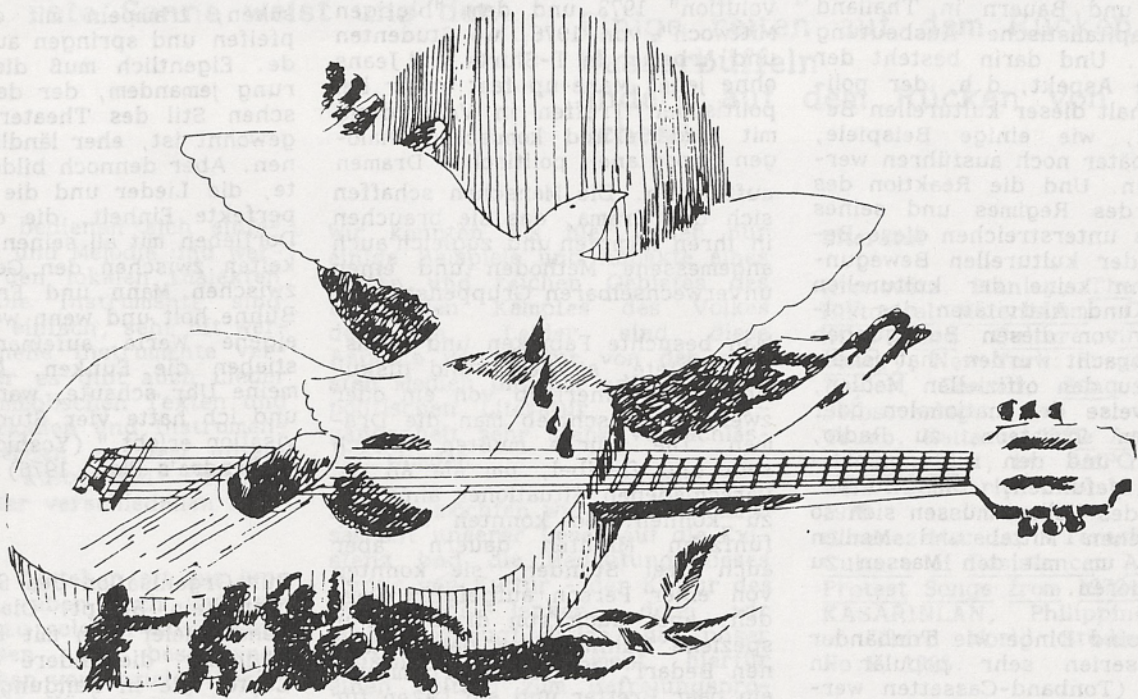
Da Armut potentiell gefährlich für die "Stabilität" der wenigen an der Macht ist, wurden von den meisten Regimen in Südostasien mehr und mehr repressive Maßnahmen angewendet. Um nur wenige Beispiele zu nennen: zwanzig Jahre Marcos-Herrschaft auf den Philippinen, etwa dreißig Jahre fortlaufende Militärherrschaft in Thailand (mit Ausnahme einer kurzen Periode zwischen 1973 und 1976), zwanzig Jahre Suharto-Regime in Indonesien und etwas subtilere autoritäre Systeme in Malaysia und Singapur.

Armut und Unterdrückung jedoch sind fruchtbarer Boden für jede Art von Widerstand, und von all diesen Formen hat sich die Kultur des Widerstandes in den meisten Ländern Südostasiens durchgesetzt und hat dort verschiedene Stadien der Reife erreicht. Allgemein kann also festgestellt werden, daß sich die Widerstandskultur aus der Opposition gegen die heftigen Angriffe kapitalistischer Ausbeutung im Zuge von sogenannter wirtschaftlicher Entwicklung einerseits und politischer Repression andererseits entwickelt hat.

Wie schon festgestellt, haben die Armen und Unterdrückten keine Gelegenheit, die sie betreffenden Mißstände in den staatlich kontrollierten oder kapital-monopolisierten Medien darzustellen. Aber andererseits ist es auch den meisten revolutionären Parteien und Bewegungen nicht gelungen, das kulturelle Leben der Armen zu organisieren oder ihm eine Orientierung zu geben. Dies liegt, neben der bestehenden Repression, auch an der traditionellen Einstellung dieser Parteien zur Kultur, die generell unabhängige Initiativen außerhalb der Kontrolle der Parteien nicht zuläßt. Um diesen Punkt deutlicher zu machen, sei hier nur an die Kulturrevolution in China erinnert.

Unter solchen Umständen haben die Menschen nach und nach ihre eigenen Bewegungen im kulturellen Kampf zusammen mit wirtschaftlichen und politischen Kämpfen entwickelt. Die Kulturbewegungen haben sich rasch entfaltet und sind inzwischen sehr starke Elemente der Volksbewegungen in vielen südostasiatischen Ländern, speziell in den Philippinen und Thailand.

Diese Bewegungen nehmen vielfältige Formen an, die sich aus den Verschiedenheiten der nationalen Hintergründe ergeben: den traditionellen und modernen, den bäuerlichen und städtischen, denen der Arbeiterklassen und der Mittelschichten usw. Sie dehnen sich auf fast alle Felder der kulturellen Aktivitäten aus. Die Menschen, die an diesen Bewegungen teilnehmen, sind sehr unterschiedlich: Bauern, Arbeiter, arme Städter, Angehörige städtischer Mittelschichten, Studenten, Intellektuelle und Angehörige freier Berufe (Anwälte, Ärzte usw.). Viele organisieren ihre eigenen kulturellen Gruppen auf einfacher Basis, ehrenamtlich und allgemein in Verbindung mit ihren wichtigsten aktuellen wirtschaftlichen oder politischen Kämpfen. Einige Gruppen stellen ihre Arbeit in den Dienst spezieller Gruppen oder Klassen, einige zielen auf ein breiteres Publikum. Diese Bewegungen dürfen auf keinen Fall als isolierter kultureller Kampf angesehen werden; vielmehr müssen sie als wichtiger Bestandteil und Aus-



LASST MEINE GITARRE ERZÄHLEN

Laßt meine Gitarre erzählen/ Laßt sie bezeugen das Ausmaß unserer Leiden/ Laßt meine Gitarre erzählen/ Die Stimme unserer Hoffnung ist in Blut gebadet.

Meine Gitarre ist eine Schwalbe/ Frei wie der Wind vom Osten/ Aber Mörder schleichen unter uns umher/ und Vögel wie Menschen werden umgebracht. Drum sammle die Federn auf vom Boden/ Wisch weg die Blutstropfen/ Verbanne den Schmerz aus seinem Lied/ Mach den verwundeten Vogel wieder fliegen.

Meine Gitarre ist ein Wanderer/ Überwältigt von der Dunkelheit nachts auf dem Feldern/ Höre auf das Lied des verwundeten Vogels/ und nähre ihn tief in deiner Brust von deiner Liebe.

(J. Santiago)



Theatergruppe Peta

druck eines Klassenkampfes verstanden werden. So wie die Koreaner und Filipinos gegen eine Diktatur kämpfen, setzten sich die Arbeiter und Bauern in Thailand gegen kapitalistische Ausbeutung zur Wehr. Und darin besteht der wichtigste Aspekt, d.h. der politische Inhalt dieser kulturellen Bewegungen, wie einige Beispiele, die ich später noch ausführen werde, zeigen. Und die Reaktion des Staates, des Regimes und seines Apparates unterstreichen diese Bedeutung der kulturellen Bewegungen, denn keine der kulturellen Arbeiten und Aktivitäten des Volkes, die von diesen Bewegungen hervorgebracht wurden, hat jemals Zugang zu den offiziellen Medien, beispielsweise den nationalen oder städtischen Theatern, zu Radio, Fernsehen und den Bildungsinstitutionen gefunden. Die Kulturgruppen des Volkes müssen sich so ihre eigenen Mittel und Medien schaffen, um mit den Massen zu kommunizieren.

Deshalb sind Dinge wie Tonbänder und Diaserien sehr populär in Thailand (Tonband-Cassetten werden etwa für "Lieder für ein besseres Leben" verwendet), Straßentheater ist sehr populär in Korea, den Philippinen und in Thailand (wo sie auch während Demonstrationen und Streiks spielen), Schattenspiele sind populär bei den Bauern in Indonesien, Malaysia und Südthailand, "Grafitti-Malerei" ist auf den Philippinen sehr verbreitet und die Poesie ist besonders "machtvoll" in Südkorea, ganz besonders die Werke von Kim Chi Ha.

An dieser Stelle seien als Beispiel ein paar Absätze aus der Zeitschrift AMPO zitiert, um die Bedeutung dieser Bewegungen zu unterstreichen. "Die Bewegung des improvisierten politischen Dramas"

stand zusammen mit der "Lieder für das Leben"-Bewegung im Zentrum der thailändischen Kulturrevolution zwischen der "Oktoberrevolution" 1973 und dem "blutigen Mittwoch" von 1976, wo Studenten und Arbeiter in T-Shirts und Jeans ohne jedes Make-up fast immer bei politischen Treffen in Verbindung mit Liedern und komischen Dialogen spontane politische Dramen aufführten. Die Menschen schaffen sich das Drama, das sie brauchen in ihren Kämpfen und zugleich auch angemessene Methoden und einen unverwechselbaren Gruppenstil.

Man besuchte Fabriken und Slums, beobachtete, studierte und diskutierte und innerhalb von ein oder zwei Tagen schrieb man die Dramen. Die Stücke mußten einfach sein und flexibel, um sie an die verschiedenen Situationen anpassen zu können: So konnten sie nur fünfzehn Minuten dauern, aber auch drei Stunden, sie konnten von einer Person aufgeführt werden, aber auch von dreißig. Für spezielle Bühnenbilder gab es keinen Bedarf; die Sonne, Trommeln, ein paar Bretter und ein Laken für den Hintergrund reichten allemal." (Kaitaro, 1979:2-3)

Dieses Zitat spricht eigentlich schon für sich; es bleibt nur hinzuzufügen, daß diese Form des spontanen Dramas oder Straßentheaters nicht nur in Thailand existiert, sondern in ganz Asien. Es wird nicht nur bei politischen Treffen aufgeführt, sondern auch in bzw. vor Fabriken während Streiks oder auch einfach auf der Straße, ohne besonderen Anlaß.

Es folgen zwei weitere Beispiele dazu, wie diese kulturellen Aktivitäten organisiert werden und welche Bedeutung sie für den Klassenkampf haben.

Ein junger japanischer Journalist wurde in Bandung, Indonesien, Zeuge eines Schauspiels von V.S. Rendra, einem sehr bekannten Dichter und Stückeschreiber. Über seine Erfahrungen schrieb er: "Rendras Schauspiel beginnt mit einer harmlosen Szene. Ein Polizist schaltet einen Kassettenrekorder ein und Kritiker, entspannt durch die romantischen Ausdrücke und sensiblen Töne beginnen darüber nachzudenken, wie sie den Artikel für den nächsten Tag schreiben sollen. Doch als das Band des Polizisten voll ist und er nichts mehr aufzeichnen kann, wird das Stück plötzlich lebhaft; es hagelt Attacken gegen die Zensur, Kritik gegen die feudalistischen Landbesitzer und Fabrikhaber, Flüche gegen ein Christentum, das von holländischen Lehnsherren nur dazu eingeführt wurde, um die Freiheit der Bevölkerung zu beschneiden. Der Polizist gibt Anweisungen über seinen Walky-Talky, ihm ein neues Band zu bringen und die Kritiker ziehen Grimassen und fragen sich, ob sie wohl verdächtigt werden, wenn sie dieses Stück loben. Die Zuschauer klatschen, trampeln mit den Füßen, pfeifen und springen auf vor Freude. Eigentlich muß diese Vorführung jemandem, der den akrobatischen Stil des Theaters in Tokyo gewohnt ist, eher ländlich erscheinen. Aber dennoch bilden die Texte, die Lieder und die Tänze eine perfekte Einheit, die das tägliche Dorfleben mit all seinen Unstimmigkeiten zwischen den Generationen, zwischen Mann und Frau auf die Bühne holt und wenn westliche und eigene Werte aufeinandertreffen, stieben die Funken. Als ich auf meine Uhr schaute, war es 11 Uhr und ich hatte vier Stunden Improvisation erlebt." (Yoshioka, A View of Rendra's Play, 1976)

Zur Organisation des Stückes: "Es gibt kein Skript. Die Hälfte der Schauspieler kam mit Rendra nach Bandung, die andere waren junge Leute, die in Bandung ausgesucht wurden. Rendra hat die Ausgangssituation und die Charaktere des Stückes erklärt. Danach gab es eine zweitägige Diskussion und Probe." (Ibid.:4) Rendra zum Sinn des Stückes: "Wir können und wir sollten uns auch nicht vor dem Problem der Modernisierung verschließen, ebensowenig vor Entwicklung, Industrialisierung und Verstädterung. Der Sinn meines Stückes liegt darin, zu untersuchen, wie unsere geschichtliche Erfahrung und unsere momentane politische und wirtschaftliche Lage unsere Kultur verformt oder unterstützt - so konkret wie möglich." (Ibid.:4)

Die Vorgehensweise in diesem Stück ist nicht nur einfach eine Theater-technik; "Rendras Methode muß zwei Zielen gerecht werden: dem Bedürfnis der Bevölkerung nach Selbst-Erziehung im Kontext ihrer kulturellen Revolution und der Ablenkung einer Zensur durch die Sicherheitsbehörden." (Tsuno Kaitaro, *ibid.*:4)

Der Reis wartet auf den Regen

Wir sind wie Reis, der auf den Regen wartet -
bald schon wird der Durst uns töten -

Dieses Leben ist so trostlos ...
Es gibt keine Hoffnung mehr.

Darum verlassen wir unsere Häuser,
ziehen ziellos mit unseren Kindern umher ...

Doch unsere beiden Beine sind noch sehr stark,
und die rote Sonne weist uns den Weg!

Diese Lieder bedienen sich einfacher Sprache und Melodie und werden oft in den lokalen Dialekten gesungen. Die Instrumente sind meist ebenso einfach, sehr oft werden traditionelle Instrumente verwendet. Aber es gibt auch Lieder mit mehr symbolischen Texten und modernen Melodien und Instrumenten. Sie werden so dem unterschiedlichen kulturellen Entwicklungsstand der verschiedenen Klassen gerecht.

Die Gruppen bestehen oft aus jungen Leuten, aber auch Arbeiter finden sich zu solchen Musikgruppen zusammen. Die besungenen Themen reichen von sozialen Beziehungen in den Küchen und in den Fabriken bis hin zu den Widersprüchen, zwischen den einzelnen Klassen oder internationalen Widersprüchen, wie Anti-Imperialismus oder Ausbeutung durch ausländisches Kapital. Die Verbreitung der Lieder geschah anfangs durch die Studentendemonstrationen und ging dann Hand in Hand mit dem spontanen Theater bei Streiks. Später wurden sie auf Kassetten aufgenommen und wurden so populär.

Wie schon weiter oben erwähnt, gibt es neben dem Theater und dem politischen Lied weitere kulturelle Tätigkeiten. Obwohl sie hier nicht näher betrachtet werden, sind sie jedoch nicht minder wichtig für die Kulturbewegungen.

Es ist schon erwähnt worden, daß auch die "Lieder für das Leben"- bzw. "Lieder für ein besseres Leben"-Bewegung, die aus den Studentenrevolten gegen die Militärrherrschaft in Thailand entstanden sind und sich binnen kurzem ausbreiteten und bei den Arbeiterbewegungen und den Bauernvereini-

gungen sehr populär wurden, auch eine bedeutende Rolle als kulturelles Medium für die politische Selbst-Erziehung der Bevölkerung gespielt haben. Dazu hier ein Auszug aus einem sehr bekannten und überall oft gesungenen Lied, der vielleicht mehr sagt als viele Bücher:

Unter diesem Licht versammeln wir uns auf den Straßen -
wir versammeln uns auf der Straße des Sieges,
für unseren Traum von einer reichen Ernte,
der nach der Zerstörung der Ungerechtigkeit wahr werden wird!

Wir leben wie der Reis, der auf den Regen wartet:
doch wie viele von uns, wie viele verhungern?!
Und nur so wenige, so wenige, denen es gut geht?!
Einige reiten auf dem Rücken von Wasserbüffeln -
andere auf dem Rücken von Menschen!

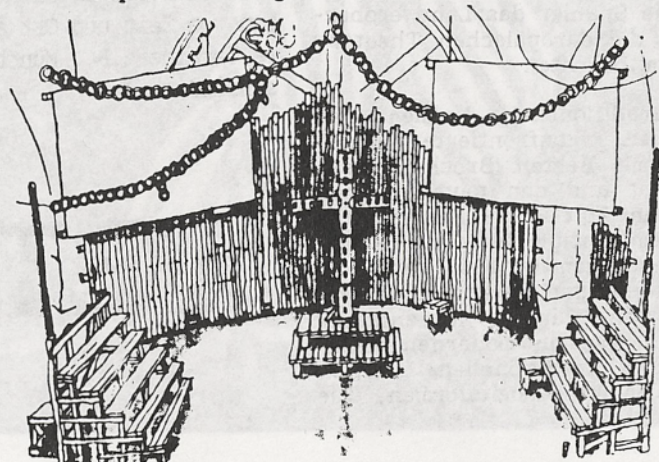
Wir konnten bis hier leider nur einige Beispiele und Aspekte eines weiten und reichen Gebietes des kulturellen Kampfes des Volkes darstellen. Leider sind diese Aspekte von Kultur von den meisten Medien und der entwicklungspolitischen Literatur in der Vergangenheit sehr stark vernachlässigt worden.

Deshalb möchten wir mehr Aufmerksamkeit unserer Leser auf die Existenz und die Bedeutung dieses Typus von Kultur - der Kultur des Widerstands - lenken, denn wir sind überzeugt davon, daß unser ernsthaftes Engagement hierfür einen Beitrag zum Befreiungsprozeß der Völker Südostasiens leisten kann.

Literatur

- Aronowitz, Stanley, The Crisis in Historical Materialism: Class, Politics and Culture in Marxist Theory, New York: Preger, 1981.
Taylor, Conrad, Song for Life, Selbstverlag.
Tsuno, Kaitaro, "The Asian political theatres", in: AMPO: Japan - Asia Quarterly, Vol.11, No.2-3, 1979.
Gimenez-Maceda, Teresita, "The Culture of Resistance: A Study of Protest Songs from 1972-1980", in: KASARINLAN, Philippine Journal of Third World Studies, vol.1, No.1, 1985.

Suparb Pas-Ong



PETA

Die Philippine Educational Theatre Association auf Deutschland-Tournee



FOTO: PETA

Es gibt wohl wenig Theaterensembles auf der Welt, die sich von ihrer Kreativität und ihrem künstlerischen Rang her mit PETA messen können.

Es gibt noch weniger, die eine ähnlich gelungene Verbindung ihrer Theaterarbeit mit den politischen Kämpfen und ästhetischen Traditionen ihres Volkes erreicht haben, wie diese philippinischen Künstler.

PETA wurde vor zwanzig Jahren auf Initiative von Cecile Guidote gegründet, einer Schauspielerin und Regisseurin, die in New York mit den bedeutendsten Strömungen der "Theaterwelt" vertraut wurde.

Drei wichtige Ausgangspunkte bestimmten die Arbeit der Gruppe: eine lange Tradition von Geschichten, Tänzen und Ritualen hatte sich zu einer spezifischen Form des Dramas verdichtet, das zu einem wesentlichen Bestandteil des sozialen Lebens philippinischer Dorfgemeinschaften geworden war, lange bevor die Spanier das Land eroberten und die europäischen Theaterformen mitbrachten.

Diese traditionellen Formen des Schauspiels konfrontierte Cecile Guidote mit Bertolt Brechts Theaterkonzept und den neuen Formen politischen Agit-Prop-Theaters, die unter dem Einfluß der chinesischen Kulturrevolution in den politischen Volksbewegungen Asiens aufgenommen wurden. Für die neu entstandene Synthese aus modernen politischen und traditionellen Inhalten sowie offenen Arbeitsformen, die

für das klassische Arena-Theater ebenso geeignet waren, wie für Straßentheater oder Saalaufführungen, steht der Name PETA.

Dieses neue künstlerische Konzept wurde mit der Aufgabenstellung systematischer Bildungsarbeit verbunden: einer Anleitung von Gewerkschafts-, Frauen- oder Aktionsgruppen zur Selbstorganisation von Theater, sozusagen dem Aufbau eines nationalen Theatergruppen-Netzwerkes.

Der Name PETA steht also auch für ein ganzes kulturpolitisches Programm, für das es die Formel "Peoples Culture" gibt.

Zwanzig Jahre Arbeit einer solchen Gruppe, die meiste Zeit davon unter der Marcos-Diktatur, sprengen den Rahmen dessen, was in einer Tournee-Ankündigung dargestellt werden kann. Wir werden in unserer nächsten Ausgabe ausführlicher über PETA und die Tournee berichten. (F.S.)

Hier die wichtigsten Termine und Stationen:

5.2.	Münster
6.2.	Osnabrück
13.2.	Bochum
18.2.	Bielefeld
21.2.	Tübingen
25.2.	Bonn
27.2.	Hamburg
1.3.	Göttingen
1.4.	Leverkusen
7.4.	Mainz
18.5.	Berlin

PETA

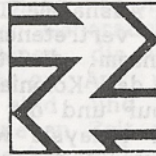
Bitte auf die örtlichen Ankündigungen von Zeit und Ort achten. Weitere Termine z.B. München sind wahrscheinlich.

PETA

PHILIPPINEN - EIN JAHR OHNE MARCOS

Geschichte und Zukunft eines Machtwechsels

Tagung vom 13. - 15.02.1987



Anmeldung/Information:
Evangelische Akademie Iserlohn
Berliner Platz 12

5860 Iserlohn, Tel. 02371/3520

- Wer sind die Träger des demokratischen Neubeginns? Verfügen die vorhandenen liberalen Kräfte in Regierung und Gesellschaft über genügend Energie und Erfahrung für einen langfristigen politischen Wandel? Wird es gelingen, die linken Parteien und die Widerstandsgruppen in das System gesellschaftlicher Verantwortung zu integrieren?
- Hat die "Gelbe Revolution" der "peoples power" vom Februar der politischen Kultur des Landes einen Impuls zur Eigenständigkeit gegeben? Wird sich nun so etwas wie eine philippinische Nationalkultur entwickeln, die sich frei von den notdürftigen Krücken längst vergangener Freiheitskämpfe bewegen kann?
- Problemkreis Wirtschaft: Welche Chancen hat überhaupt ein Land zur eigenständigen wirtschaftlichen Entwicklung, wenn 25 Milliarden US\$ Schulden, Monokulturen und Kapitalflucht das Land bedrohen?
- Wie sieht es schließlich mit den selbständigen Entwicklungschancen angesichts der Zwänge der internationalen Politik aus? Die USA werden ihren "größten Flugzeugträger" behalten wollen, die Japaner einen stets für ihre Waren aufnahmebereiten Hinterhof und die westlichen Industrienationen einen exportwilligen Rohstoffexporteur. Wie soll es da zu einem selbstbestimmten, diversifizierten Wirtschaftsleben kommen?

Einen besonderen Zugang zum Tagungsthema wird der gemeinsame Besuch einer Aufführung der "Philippine Educational Theatre Association", Manila, bieten. Einzelne Mitglieder der politisch aktiven Theatergruppe werden an der gesamten Tagung teilnehmen.

