

Der japanische Theatermacher Ōta Shōgo und seine Ästhetik der Stille

von
Wolfgang Zoubek

富山大学人文学部紀要第70号抜刷

2019年2月

Der japanische Theatermacher Ōta Shōgo und seine Ästhetik der Stille

von

Wolfgang Zoubek

In den 1980er und 90er Jahren kam es in Japan zu einem Boom des nonverbalen Theaters. Diese Form des Theaters hatte mit Tanz oder Pantomime nichts zu tun, sondern war ein neuer Stil der Darstellung in slow motion, den der Autor und Regisseur Ōta Shōgo (1939-2007) entwickelt hatte. Zwar blieb dieser Theaterstil ein künstlerisches Nischenprodukt, dem vor allem einige Kritiker und Intellektuelle Publizität verschafften, doch gelang es Ōta am Höhepunkt seines Erfolgs mit dieser Form des Theaters nicht nur in Japan ein relativ großes Publikum anzusprechen, sondern auch in der internationalen Avantgarde-Theaterszene Aufmerksamkeit zu erregen.

Einige seiner Produktionen waren auch in Deutschland zu sehen, z.B. 1983 in Düsseldorf und manche Theatermacher erhielten davon Anregungen, ohne dass sie Ōta Shōgo dabei explizit als Vorbild nannten. Besonders in Erinnerung blieb z.B. im Wiener Burgtheater die nonverbale Theateraufführung von „Metamorphosen des Ovid oder Die Bewegung von den Rändern zur Mitte hin und umgekehrt“ aus dem Jahr 1987 in der Regie von Achim Freyer. Ein Kritiker nannte Freyer als Schöpfer dieser Produktion einen ‚Bilderdichter‘. Auch bezeichnete derselbe Kritiker Freyers „Metamorphosen“ als ‚eine Hommage an Robert Wilson: Einstein in der Unterwelt‘ (Henrichs, Zeit Nr. 15/1987), doch Ōta Shōgo ließ er unerwähnt. Das soll hier nachgeholt werden, in diesem Aufsatz soll das Werk dieses im deutschsprachigen Raum kaum bekannten japanischen Theatermakers vorgestellt werden. Ōta Shōgo gehörte zur ersten Generation des japanischen Gegenwartstheaters,

dessen Anfänge in die 1960er Jahre fielen. Sein Eintritt in die Theaterszene erfolgte jedoch nicht so spektakulär wie der von Kara Jūrō, Suzuki Tadashi, oder Terayama Shūji, die alle drei mit ihren Theatergruppen sehr rasch als newcomer in der Theaterszene wahrgenommen und auch zu internationalen Theaterfestivals eingeladen wurden. Ōta Shōgo fand erst in den 1980er Jahren größere Aufmerksamkeit.

Ōtas Anfänge mit der Theatergruppe „*Tenkei Gekijō*“

Ōtas Laufbahn begann in einer Studententheatergruppe. An der Gakushūin-Universität inszenierte er erstmals ein eigenes Stück, gleichzeitig engagierte er sich wie viele seiner Generation auch politisch. Er war an Protesten gegen den Amerikanisch-Japanischen Sicherheitsvertrag beteiligt, der 1960 gegen starken innenpolitischen Widerstand in Japan zustandekam. Nach der Niederschlagung des Protests verlor Ōta die Hoffnung, dass die Studentenbewegung etwas bewirken könnte und verließ die Universität 1962 ohne Abschluss (Boyd 2006, S. 71).

Ōtas erste Phase des sich Erprobens am Theater dauerte von 1962-68. Er arbeitete in dieser Zeit kurzfristig als Regieassistent im Rahmen des *Shingeki*¹⁾, schloss

1) *Shingeki*, dem Wortsinn nach „Neues Theater“, fußt auf Bestrebungen vom Beginn des 20. Jahrhunderts ein ‚westliches‘ Theater in radikaler Abkehr von japanischen Traditionen auf den Bühnen Japans zu etablieren. Im Wesentlichen bedeutete es, rein textbasierte Stücke in ‚realistischer Manier‘ aufzuführen. Anfangs bestand das Repertoire fast nur aus ins Japanische übersetzten Stücken, erst später kamen Originalwerke japanischer Autoren hinzu. Ab den 1960er Jahren begann sich unter jungen japanischen Theatermachern aber Widerstand gegen dieses importierte Theaterkonzept zu regen. Der sterile Stil des *Shingeki* erwies sich als ungeeignet, das japanische Leben und die japanische Gesellschaft widerzuspiegeln. Die Versuche, mittels neuer Texte, neuer Darstellungs- und Inszenierungsmethoden eine Gegenbewegung zu initiieren, führten zu einer wirklich zeitgenössischen Modernität. So unterschiedlich die Bemühungen im Einzelnen auch waren, eine Gemeinsamkeit bestand darin, dass wieder an die vom *Shingeki* geächteten Theatertraditionen angeknüpft wurde. Trotz berühmter Autoren war nämlich das japanische Theater nie ein literarisches Theater sondern immer Schauspielertheater gewesen, und dies wurde seit den 1960er Jahren auch zum Markenzeichen des japanischen Gegenwartstheaters.

sich dann 1964 der jungen Theatergruppe „*Hakken no Kai*“ (Gesellschaft der Entdecker) an. Diese Truppe hatte allerdings nicht lange Bestand. Sie erlitt künstlerischen Schiffbruch, als sie sich an einer Adaption des berühmten Kabukistücks *Yotsuyakaidan* versuchte (Boyd 2006, S. 73). Danach gründete Ōta gemeinsam mit dem Regisseur Hodojima Takeo, der auch bei *Hakken no Kai* mit dabei war, 1968 die Gruppe „*Tenkei Gekijō*“ (Transformationstheater) (Boyd 1990, S. 151).

1970 nach dem Ausscheiden Hodojimas, der als Shingeki-Regisseur die neuen Wege, die die Truppe einschlug, nicht mitgehen wollte, übernahm Ōta Shōgo die alleinige Verantwortung. Anfangs benutzte die Gruppe eine winzige Atelierbühne, die in einer adaptierten Wohnung im Tokyoter Stadtteil Akasaka eingerichtet worden war (Boyd 1990, S. 152). Dieses Akasaka-Theater bot auf 66 m² nur 60 Zuschauern Platz (Boyd 2006, S. 29). Für besondere Produktionen mussten daher immer wieder andere Theaterräume angemietet werden.

In der Frühphase von *Tenkei Gekijō* kamen sehr unterschiedliche Stücke zur Aufführung. Das erste war Wolfgang Borcherts „Draußen vor der Tür“, das zweite von Ōta: *Noriaijidōsha no ue no kokonotsu no Jōkei* (Neun Szenen auf einem Omnibus). Und in weiterer Folge wurde, trotz des Flops mit *Yotsuyakaidan*, dem Publikum neuerlich die Bearbeitung eines Kabukistücks, *Sakura Hime Azuma Bunshō* von Tsuruya Nanboku, präsentiert (Senda 1995, S. 118).

Ōta brachte mit *Tenkei Gekijō* in den zwanzig Jahren des Bestehens insgesamt 21 Produktionen heraus, und die Gruppe gewann unter seiner künstlerischen Leitung internationale Reputation (Boyd 2006, S. 73). 1975 unternahm *Tenkei Gekijō* eine Gastspielreise nach Polen und zeigte dort Ōtas Stück *Kiga no Matsuri* (Das Fest des Hungers). Ōta hatte sich in seinen frühen Jahren mit Theatermachern wie Jerzy Grotowski und Tadeusz Kantor beschäftigt (Boyd 2006, S. 74). Die Aufführung von *Kiga no Matsuri* wurde aber nur zu einem Achtungserfolg, der

große Wurf wollte ihm noch nicht gelingen (Senda 1995, S. 119). Es wurde noch nicht verstanden, dass Ōta ein unspektakuläres Theater favorisierte, er wandte sich zeit seines Lebens gegen ein Theater, das ‚dramatisch‘ im konventionellen Sinn sein will (Boyd 2006, S. 94).

Allerdings machte Ōta bei seiner ersten Gastspielreise ins Ausland auch eine Erfahrung, die zur weiteren Entwicklung seiner Theaterarbeit beitrug. Und zwar war das die Begegnung mit der Sprachbarriere. Er begann sich zu fragen, wie man auf der Bühne durch eine Reduktion auf das Wesentliche eine größere Intensität des Spiels erreichen könnte. Und dies regte ihn an, neue Mittel und Wege theatralischer Gestaltung zu suchen (Boyd 1990, S. 152).

Ōtas künstlerischer Durchbruch

1977 schrieb und inszenierte Ōta *Komachi Fūden* (Die Legende der Komachi). Dieses außergewöhnliche Stück wurde auf der Nō-Bühne²⁾ „*Tessenkai*“ in Tokyo aufgeführt, und Ōta erhielt dafür den Kishida-Kunio-Preis (Senda 1995, S. 120). Mit diesem renommierten Theaterpreis errang er endlich die Aufmerksamkeit, die ihm so lange versagt blieb.

Ōta hatte eine Nō-Bühne für die Aufführung gewählt, weil er an die karge Symbolhaftigkeit des Nō anknüpfen wollte, aber auch thematisch auf ein altes Nō-Spiel, *Sotoba Komachi*, zurückgriff. Es gibt mehrere Nō-Stücke über Ono no Komachi, eine japanische Dichterin und Hofdame aus dem 9. Jahrhundert. Der Legende nach war sie für ihre Schönheit und ihren Eigensinn bekannt. In

2) Eine Nō-Bühne ist eine einfache und stilisierte Bühne, die weitgehend ohne Dekoration auskommt. Sie hat die Form eines Quadrats, und die Maße sind überall gleich (ca. 27 m²). Zur Bühne gehört aber auch noch der *Hashigakari* genannte Auftrittssteg, der ebenfalls als Spielfläche einbezogen werden kann.

Sotoba Komachi erzählt sie als alte Frau zwei Priestern von ihrem Schicksal. Sie hatte einst vom Hauptmann Fukakusa, der sie liebte, verlangt, dass er hundert Nächte vor ihrem Haus Wache halten müsste, ehe sie ihn erhören wollte. Unglücklicherweise hinderte ihn in der 99. Nacht der Tod am Kommen, und seitdem verfolgte sie sein rächender Geist.

Schon Mishima Yukio hatte in den 1950er Jahren eine modernisierte Version dieser Geschichte auf die Bühne gebracht. Hier begegnete die 99 Jahre alte Komachi einem jungen Dichter in einem Park. Dem erschien sie danach in einer Vision in Gestalt der jungen schönen Frau, die vielen Männern Unglück gebracht hatte, worauf er sich in sie verliebte und starb.

Ōta begnügte sich nicht damit, die Legende für die Gegenwart zu aktualisieren, er benutzte sie als Ausgangspunkt für ein Theaterexperiment, mit dem er dramaturgisch einen neuen Weg gehen wollte. In *Komachi Fūden* erschien die Protagonistin zwar angelehnt an die Figur der alten Komachi, aber bei Ōta hieß sie Komako und war eine ehemalige Prostituierte, die ihren Lebensabend vereinsamt in einer kleinen Wohnung verbringt (Senda 1995, S. 121).

Die Darstellerin der Komako, Satō Kazuyo, war zwar um vieles jünger als es dem Alter der Bühnenfigur entsprochen hätte, aber durch ihr langsames und stummes Agieren, gelang es ihr, den Eindruck einer gebrechlichen und auch geistig ein wenig verwirrten Frau zu erwecken. Schon in der Eingangsszene zeigte sie die Hinfälligkeit der alten Frau, die am Morgen aufsteht, sich das Gesicht wäscht und dann auf einem kleinen Herd eine Suppe zum Frühstück kocht (Senda 1995, S. 122). Die breit ausgespielte Szene bezog ihre Wirkung daraus, dass es Ōtas Regie gelungen war, in den Alltagshandlungen der Frau ihr einsames Leben zu einer Aura zu verdichten, die die Zuschauer erkennen ließ, was für ein Mensch sie war. Für Ōta war der Aspekt der Alltäglichkeit sehr wichtig, weil sich Menschen, die sich in ihrem vertrauten Umfeld unbeobachtet fühlen, am ehesten so präsentieren,

wie sie wirklich sind. Es ging ihm weniger um die Darstellung einer aktiv handelnden Person, sondern darum zu zeigen, wie das Leben sie geformt hat. Für Ōta war nämlich die ‚Kraft der Passivität‘ größer als die ‚Kraft der Aktivität‘ (Boyd 1990, S. 153).

Ursprünglich war das Stück konventioneller konzipiert, in der ersten Fassung redete Komako noch eine ganze Menge. Doch bei den Proben stellte sich heraus, dass die Alltagssprache zum stilisierten Rahmen der Nō-Bühne nicht passte. Das traditionelle Nō ist ein symbolistisches Theater, in dem jede Geste, jede Handhabung eines Requisites auf einen Code verweist, mit dessen Hilfe Ungesagtes entschlüsselt werden kann. Ōta hatte zwar von Anfang an eine Stildivergenz beabsichtigt, indem er alltägliche Versatzstücke in einen antiillusionistischen Bühnenraum stellte. Doch Komakos stumme Handlungen sagten mehr über sie aus als ihr nebulos wirkendes Gerede. Im Verlauf des Probenprozesses ließ Ōta daher immer mehr weg, bis schließlich zwei Drittel des Texts gestrichen und für Komako ganz durch wortlose Aktionen ersetzt worden war (Senda 1995, S. 120). Ōta brauchte ihr keine Erklärungen in den Mund zu legen, ihr minutiös inszenierter Alltag im stilisierten Rahmen der Nō-Bühne ließ auch so deutlich werden, dass Komako ein Mensch war, der in zwei Welten lebte (Senda 1995, S. 123).

Obwohl die Aufführung zweieinhalb Stunden dauerte, fesselte sie das Interesse des Publikums bis ans Ende. Ōta war das Experiment, die Welt des Nō mit der Welt der Gegenwart zu verknüpfen, gelungen. Der Auftritt Komakos über den langen Auftrittsste³⁾ glich dem eines echten Nō-Spiels (Senda 1997, S. 74). Und auch wenn sie später in ihren Alltag eintauchte, behielt sie den betont langsamen

3) Beim Nō führt der Auftrittsste³⁾ anders als beim Kabuki von der Seite und nicht durchs Publikum zur Bühne.

Spielduktus bei. Dieser Habitus, ihre zaghaften Schritte und Gesten, trug dazu bei, sie als eine vereinsamte alte Frau zu porträtieren, die keine Wünsche mehr an das Leben hatte und nur noch auf den Tod wartete (Senda 1997, S. 74). Obwohl sie wortlos agierte und auch ihr Gesichtsausdruck meist unverändert blieb, konnten die Zuschauer erahnen, was in ihrem Inneren vorging. Die Toneinspielungen, z.B. Windgeräusche oder Musik von Vivaldi, dienten dazu, Assoziationen zu wecken und Unausgesprochenes indirekt zu sagen.

Strukturell war *Komachi Fūden* in 5 Abschnitte gegliedert:

1. Der Auftritt Komakos, und der von Helfern auf offener Bühne bewerkstelligte Aufbau ihres kleinen Zimmers mit einem Waschbecken, einer Kochstelle usw.
2. Die Szene, in der sie ihre Nudeln kocht, und dann ein Verehrer aus Jugendtagen erscheint.
3. Die Szene, in der sie der Vermieter besucht.
4. Die Visite des Arztes und der Pflegeschwester.
5. Die Szene, in der sie wie im Traum mit dem Nachbarsohn tanzt, bevor sie einsam und allein zurückbleibt (Boyd 2006, S. 144).

Komakos Begegnungen mit der realen Welt reduzierten sich auf die Szenen 3 und 4, während die Szenen 2 und 5 eher wie Traumvisionen wirkten. Vor allem betrifft dies den imaginierten Auftritt ihres ehemaligen Verehrers. Er trug eine Uniform der alten kaiserlichen Armee und sollte damit wohl an den Hauptmann Fukakusa erinnern (Senda 1997, S. 75).

Ein Unterscheidungsmerkmal zur imaginierten Welt lag auch darin, dass die realen Auftritte des Vermieters und später des Arztes und der Pflegeschwester eine tragikkomische Note enthielten, obwohl in der Szene mit dem Arzt auch über Probleme des Alterns gesprochen und angedeutet wurde, dass es in der Hinsicht um Komako bedenklich stehen würde.

Normalerweise können sich Außenstehende nicht in die Gedankenwelt von

Menschen versetzen, die sich nicht mitteilen. Im Fall von Demenz ist es unmöglich zu wissen, was in den Betroffenen vorgeht, was - wenn überhaupt - sie noch denken und wahrnehmen.⁴⁾ In *Komachi Fūden* gelang es Ōta jedoch, Einblick in Komakos innere Welt zu geben, sodass der Kontrast zwischen ihrem Innenleben und dem Blick von Außen für die Zuschauer spürbar wurde (Senda 1995, S. 123).

Bei der Szene von Komakos Traumtanz mit dem Nachbarsohn schien Mishima Pate gestanden zu haben. Doch anders als in Mishimas Bearbeitung blieb Komako in dieser Szene äußerlich eine alte Frau, nur innerlich verwandelte sie sich zurück in die junge Frau, die sie einmal war. Auch hier wurde der Kontrast zwischen Realität und Imagination fühlbar, die vergangene Realität erschien nun wie eine Illusion. Dies wurde dadurch verdeutlicht, dass, während Komako sich noch wie traumverloren im Tanz bewegte, die Bühnenhelfer schon alle Requisiten und Versatzstücke wieder abtrugen (Senda 1997, S. 76). Zum Schluss war die Bühne so kahl und leer wie zu Beginn, ein Symbol für das Nichts, das am Ende eines jeden Lebens steht (Brandon 1985, S. 78).

Auf diese Weise war es Ōta gelungen, die Gegebenheiten der Nō-Bühne signifikant in den Kontext einzubringen, sowohl inhaltlich als auch strukturell. Es ging ihm nicht um Theater auf dem Theater, auch nicht um einen simplen Gegensatz zwischen Tradition und Moderne, sondern er strebte eine Symbiose des Nō mit dem Gegenwartstheater an. Das Nō-Spiel ist in erster Linie ein

4) In dem Dialogstück *Gogo no Hikari* (Das Licht des Nachmittags) 1986 aufgeführt, das Ōta für den *Shingeki*-Schauspieler Nakamura Nobuo geschrieben hatte, wurde an dieselbe Problematik angeknüpft. Die Hauptfigur ist ein Witwer, der sich ein Wiedersehen mit seiner verstorbenen Frau imaginert. Seine Tochter, die gekommen ist, sich um ihn zu kümmern, behandelt er wie einen lästigen Störenfried und lässt sie nicht einmal in sein Zimmer. Da jedoch alles aus seiner Perspektive präsentiert wird, erscheint er dem Publikum keineswegs als der geistig verwirrte alte Mann, wie er mit seinem Verhalten auf die Tochter wirken muss (Boyd 2006, S. 206ff).

Seelendrama, in dem der innere Konflikt eines Protagonisten - meist ist die Hauptfigur ein Mensch, der Schuld auf sich geladen hat, oder aus anderem Grund Erlösung für sein Leid sucht - abgehandelt wird. Zwischen *shite* (Hauptdarsteller) und *waki* (Nebendarsteller) wird zuerst die Vorgeschichte berichtet und dann der seelische Konflikt erörtert. Am Ende aber mündet das Spiel in einen Tanz, in dem begleitet vom Gesang des Chors das ausgedrückt wird, was allein durch Worte nicht mehr gesagt werden kann.

In Komakos Tanz wurde dieses ‚Unsagbare‘ von einer amerikanischen Theaterwissenschaftlerin als ‚sodomasochistische Sexualfantasie‘ einer gealterten Frau gedeutet, denn eigentlich sollte damit gesagt werden: „... female beauty is a mask ... people would be terrified if they could see a woman beneath her skin“ (Sorgenfrei 1994, S. 84). Allerdings bezog sich diese Auslegung nicht auf das Spiel der Darstellerin, sondern auf Ōtas gestrichenen Text. Seine Intention wurde mit so einer Interpretation unterlaufen, denn die Szene enthielt zwar eine unterschwellige Erotik, aber nur weil hier ein letztes Mal Komakos verborgene Wünsche und Sehnsüchte aufbrachen (Boyd 2006, S. 143). Ōtas Absicht war es, dem Publikum Interpretationsspielraum zu lassen, er hatte darum den Text nicht ohne Grund eliminiert.

Ōtas nächster künstlerischer Entwicklungsschritt

Vier Jahre später, 1981, wagte sich Ōta an ein weiteres Experiment, diesmal mit gänzlich nonverbalem Theater. In *Komachi Fūden* agierte nämlich nur die Hauptdarstellerin schweigend, andere Nebenfiguren hatten noch Text. In *Mizu no Eki* (Die Wasserstation) wurde dagegen überhaupt kein Wort mehr gesprochen, und es wurde auf der Bühne in Superzeitlupe agiert, ein Weg von zwei Metern dauerte rund fünf Minuten (Senda 1995, S. 124).

Die Aufführung fand zwar nicht auf einer traditionellen Nō-Bühne statt, doch auch hier umgaben die Zuschauer wie im Nō-Theater die Spielfläche von zwei Seiten (Boyd 2006, S. 170). Insgesamt traten in *Mizu no Eki* 18 Personen auf, und das Bühnengeschehen zerfiel in einzelne, nur locker verbundene Episoden. Im Mittelpunkt stand ein Brunnen, bzw. eine kaputte Wasserleitung, aus der beständig ein dünner Faden Wasser lief. Die auftretenden Personen machten dort Pause, tranken Wasser, füllten mitgebrachte Gefäße ab, wuschen sich usw.

Das Wasser spielte hier für Ōta nicht als dekoratives und auch nicht als stimmungschaffendes Element eine Rolle, sondern in seiner Bedeutung als Quelle des Lebens (Boyd 2006, S. 110). Für ihn war Wasser das Element des Lebens, im metaphorischen als auch im konkreten Sinn (Boyd 2006, S. 133).

Grob unterteilt gab es neun Szenen:

1. Auftritt eines Mädchens
2. Auftritt zweier Männer
3. Auftritt einer Frau mit Parasol
4. Auftritt eines Ehepaars
5. Auftritt einer alten Frau
6. Auftritt einer „Karawane“ genannten Personengruppe
7. Auftritt eines Mannes und einer Frau
8. Auftritt eines Mannes mit einem Riesengestell am Rücken
9. Auftritt eines Mädchens (Boyd 2006, S. 169ff).

Die Typenbezeichnungen Mädchen, Mann, alte Frau, Ehepaar usw. wiesen darauf hin, dass die Personen weniger Individuen sondern Prototypen sein sollten (Boyd 2006, S. 83). Hinzu kam noch ein Mann, der von einer Müllhalde im Hintergrund aus als stiller Beobachter fungierte (Boyd 2006, S. 189). Die meiste Zeit kümmerte er sich um die Vorgänge am Brunnen nicht, sondern putzte seine Zähne, las Zeitung, trank Kaffee usw. Ereignete sich jedoch etwas ‚Dramatisches‘,

wie z.B. beim Tod der alten Frau in Szene 5, wandte er seine Aufmerksamkeit dem Geschehen zu. Er wurde damit zum Sinnbild des von Ōta abgelehnten sensationslüsternen Zuschauers (Boyd 2006, S 137).

Die Szenen 1 bis 9 fanden nacheinander statt, überlappten sich aber, da die Darsteller aufgrund der langsamen Auftritte und Abgänge über längere Strecken gleichzeitig auf der Bühne waren. Zuerst kam das Mädchen, danach folgten die anderen Personen, so füllte sich die Bühne immer mehr, bis dann im weiteren Verlauf die Darsteller, einzeln oder in Gruppen, den Schauplatz nach und nach wieder verließen (Boyd 2006, S. 118).

Als akustische Untermalung gab es Musik von Satie und Albinoni. Aber nicht nur die Musik, auch das Geräusch des fließenden Wassers wurde als Ausdrucksmittel eingesetzt. Die Klangkulisse sollte Atmosphäre schaffen, aber auch die mentale Verfassung der einzelnen Protagonisten andeuten (Senda 1995, S. 124). Zum Beispiel, als in einer Szene nicht nur die Musik verstummte, sondern für einige Augenblicke auch das Wasser zu fließen aufhörte, breitete sich eine Lautlosigkeit aus, in der die Zeit still zu stehen schien.

Ansonsten setzte Ōtas Regie aber hauptsächlich auf die visuelle Komponente. Das Spiel der Darsteller war minimalistisch, Interaktionen wurden nur angedeutet, selbst das Augenspiel blieb verhalten. Die Blicke wirkten meist wie nach innen gerichtet, jede Figur schien nur für sich zu existieren, Blickkontakte über die eigene Gruppe hinaus fanden so gut wie nicht statt (Boyd 2006, S. 118). Beim Auftritt der „Karawane“, die den Eindruck einer größeren Familie erweckte, sprachen einzelne Mitglieder zwar leise miteinander, doch ihre Worte blieben unverständlich, da die Musik ihre Stimmen übertönte. Die Beziehungen der Personen untereinander ließen sich nur anhand von Gesten und einer zurückhaltenden Körpersprache erschließen. Und es offenbarte sich dabei trotz scheinbarer Nähe manchmal auch innere Distanz (Senda 1995, S. 125).

Die Kostüme spielten keine Rolle in dem Sinn, dass sie die auf das stumme Spiel beschränkten Ausdrucksmöglichkeiten ergänzen hätten können. Eine Ausnahme stellte der 7. Auftritt dar, wo in der Skriptbeschreibung der Mann zwar als nackt bezeichnet wurde, aber halblange Shorts trug, und die Frau in derselben Szene ihren Rock auszog und dann in Unterwäsche dastand (Boyd 2006, S. 198). Sonst machten die Kostüme die Personen allenfalls als Typen kenntlich. Den Requisiten und Versatzstücken kam in der Hinsicht eine signifikantere Rolle zu, so hatte z.B. beim 4. Auftritt das junge Ehepaar einen Kinderwagen dabei. Über ihre Funktion als Gebrauchsgegenstände hinaus gaben einige Requisiten den Szenen aber auch einen absurden Touch. So erschien im 2. Auftritt einer der Männer mit einer schwarzen Melone auf dem Kopf und mit einem auf den Rücken gebundenen Futon. Und im 8. Auftritt trug der Mann ein Riesengestell, das er auch bei seiner Rast am Brunnen nicht abnahm, sondern sich mit dem Ungetüm am Rücken die Zähne putzte und das Gesicht wusch.

Obwohl es nicht um ein naturalistisches Spiel ging, agierten die Darsteller wie vor einer vierten Wand. Sie taten nicht nur so, als wäre ihnen nicht bewusst, beobachtet zu werden, durch ihr zeitlupenhaftes Spiel entstand tatsächlich der Eindruck, als wären sie durch Raum und Zeit vom Publikum getrennt. Dies beeinflusste auch die Rezeption der Aufführung, denn jeder Zuschauer konnte sich so seinen Assoziationen überlassen. Es lag ganz im Auge des Betrachters, dem in slow motion vorübergleitenden Bühnengeschehen Sinn und Bedeutung zuzuschreiben (Boyd 2006, S. 112).

Ōta hatte hier den Darstellern einen Subtext vorgegeben, das waren Hinweise auf Gedichte, Bilder, Erzählungen, Theaterstücke oder Filmszenen, mit denen er verdeutlichen wollte, was ihm für die einzelnen Szenen vorschwebte, und welche Typen auf der Bühne erscheinen sollten (Boyd 1990, S. 150). Doch markierte dies nur den Ausgangspunkt, die konkrete Form der Aufführung kristallisierte

sich erst im Verlauf der Proben heraus. So war zwar die Konzeption das Werk Ōtas, die innere Motivation für die einzelnen Auftritte wurde aber Sache der Darsteller. Im Probenprozess hatte sich auch herausgestellt, dass die langsamen Bewegungen den Schauspielern andere darstellerische Möglichkeiten als im konventionellen Theater eröffneten (Boyd 1990, S. 151). Aufgrund dieser Erfahrung ließ Ōta seinen Akteuren bei späteren Produktionen von Anfang an größere improvisatorische Freiheit⁵⁾ (Boyd 2006, S. 107).

Das nonverbale Theater war zu der Zeit in Japan nicht mehr völlig neu. Robert Wilson war solchen Experimenten mit seinem „Theater des Schweigens“ bereits vorangegangenen, und einige seiner Produktionen waren Mitte der 1970er und Anfang der 1980er Jahre auch in Japan zu sehen, denn Wilson arbeitete damals mit japanischen Theaterleuten zusammen (Boyd 2006, S. 7). Doch Ōta hatte Wilsons Stil nicht einfach kopiert, sondern über *Komachi Fūden* seinen eigenen Zugang zu dieser Theaterform gefunden. Auch bestritt Wilson, dass er die Darsteller in slow motion agieren ließe. Er behauptete vielmehr, langsame Zeitabläufe wären natürlicher als das gewöhnliche Spieltempo am Theater (Boyd 2006, S. 14). Wilson ging es darum, mit Hilfe dieses neuen Spielstils eine visuelle Sprache zu entwickeln (Boyd 2006, S. 12).

Ōta strebte dagegen eine andere Wirkung auf die Zuschauer an (Boyd 2006, S. 121). Unter der Prämisse, dass jedes Spieltempo seine eigene Realität erschafft, wollte Ōta im Makrokosmos viele Mikrokosmen sichtbar machen, die in der Schnelllebigkeit der Zeit kaum mehr Beachtung finden (Senda 1995, S. 126). Gleichzeitig war es für ihn auch ein Mittel, die Figuren aus ihren sozialen Rollen

5) Ōta zog daraus die Konsequenzen, denn während die *rehearsal notes* zur ersten Wasserstation-Produktion 1981 noch 136 Seiten umfassten, waren es für die zweite Produktion 1988 nur noch 25 Seiten. Das Bühnengeschehen wirkte in dieser zweiten Produktion daher fragmentarischer als in der ersten (Boyd 2006, S. 114).

zu lösen (Senda 1995, S. 127). Er wollte zeigen, wie jeder Mensch in einer eigenen Welt mit eigener Gesetzlichkeit lebt.

Ōta wollte in seinem ‚Theater der Stille‘ das menschliche Sein als solches auf die Bühne bringen. Für ihn war jeder Mensch einsam und nur in seiner Einsamkeit er selbst. Ōta berief sich darauf, dass ein Mensch im Alltag durchschnittlich nur zwei Stunden spricht und daher die meiste Zeit des Tages schweigend verbringt (Senda 1995, S. 128). Das Dialogtheater präsentiert fast ständig sprechende Personen, es führt Menschen vor, wie sie sich in ihren sozialen Rollen verhalten. Doch Ōtas Absicht war es, Menschen zu zeigen, wie sie sind, wenn sie für sich sind. Zu dem Zweck schuf er Situationen, in denen sich die Protagonisten - unter der Fiktion der vierten Wand - unbeobachtet geben konnten (Boyd 2006, S. 97). Laut Ōta wäre nämlich der Mensch nur ganz er selbst, wenn er sich allein befände, seine sozialen Beziehungen kämen erst an zweiter Stelle (Boyd 2006, S. 100). Das war auch der Grund, warum Ōta der Sprache misstraute, als Ersatz dafür diente ihm eine auf Andeutungen beschränkte Körpersprache (Boyd 2006, S. 93).

In der Zeitschrift „Asian theatre journal“ vom Herbst 1990 findet sich eine Übersetzung des Szenarios zu *Mizu no Eki*. Laut Ōtas Vorwort handelte es sich dabei nicht um den Subtext, von dem zu Beginn der Proben ausgegangen worden war, sondern um die Dokumentation der Aufführung nach Abschluss der Probenarbeit. Entsprechend dürr fiel die Beschreibung der szenischen Aktionen aus.

Mizu no Eki wurde in den 1980er Jahren über 200 Mal in verschiedenen Städten Japans sowie im Ausland präsentiert. Von Mai bis Juli 1983 gab es Gastspiele in sieben europäischen Ländern und bei der Gelegenheit auch im Düsseldorfer Schauspielhaus. In den folgenden Jahren wurde die Produktion dann in Korea, Australien, Kanada und Amerika gezeigt (Boyd 2006, S. 168). Mit dieser neuen Art des nonverbalen Theaters gelang es Ōta, Sprachbarrieren

zu überwinden (Senda 1995, S. 128). Ob es ihm aber auch gelang, kulturelle Barrieren zu überwinden, wäre fraglich. Die Aufnahme bei Publikum und Kritik war nicht überall positiv, es gab auch kritische Rezensionen, so z.B. anlässlich des Gastspiels beim New York Festival of the Arts im Jahr 1988: „Erika Munk dismissed Ōta’s ‚avant-garde‘ work as ‚the epitomal generic piece: silent, to avoid language problems; ‚universal‘ in theme, to avoid cultural misunderstandings; exotic, to justify its travels; recognizably avant-garde in its externals, as festivals are inevitably dedicated to some concept of the new; conformist at heart, as festivals are invariably financed by institutions and people with money““ (Rolf 1993, S. 162).

Die Kritik klang boshaft, enthielt aber insofern einen wahren Kern, als nicht wenige japanische Künstlergruppen ihre Festivalaktivitäten genau auf diese Art und Weise betreiben, indem sie sich einerseits internationalen Trends anbieten, andererseits zugleich mit ihrer Fremdheit und Exotik spekulieren. In Bezug auf Ōta wirkte die Kritik aber insofern ungerecht, weil sie zu pauschal war. Hinter seinem Konzept steckte mehr, als Munk darin sehen wollte.

Ōtas prägende Kindheitserfahrung

Ein Schlüssel zu dem von Ōta kreierte Stil lag in einem Erlebnis seiner Kindheit. Er wurde 1939 in Jinan in China geboren und lebte während der Kriegsjahre mit seinen Eltern in Peking (Boyd 2006, S. 69). 1945, bei der Vertreibung der Japaner, musste er als Sechsjähriger mit seinen Eltern und anderen Vertriebenen einen quälend langen Fußmarsch antreten, ehe sie den Bahnhof in Tianjin erreichten. Von dort aus wurden die heimkehrenden Japaner in Güterwaggons zu dem chinesischen Hafen Tangzhou transportiert, um später per Schiff zurück in ihre Heimat gebracht zu werden (Boyd 1990, S. 153).

Insgesamt dauerte die Deportation zwei Monate, wobei Ōta mit seiner Familie zwischendurch auch einen Monat in einem Zelt verbringen musste (Boyd 2006, S. 70). Das prägende Erlebnis für Ōta als Kind war der Fußmarsch. Auf diesem Marsch durch unwirtliches Gebiet war es den Japanern gestattet, mitzunehmen, was sie tragen konnten. Ōta sah dabei die Leute unterwegs aber immer mehr Gepäck wegwerfen, weil ihnen ihre Habseligkeiten auf Dauer zu schwer wurden (Senda 1983, S. 181). Und am Ende der langen Reise vor Betreten des Schiffs, das sie in die Heimat führen sollte, wurden auch noch die Schwachen und Kranken aussortiert, sie durften nicht an Bord gehen (Boyd 2006, S. 70). Ab einem gewissen Zeitpunkt ging es auf der Flucht nur noch ums Überleben, die Leute warfen entkräftet ihre Sachen weg, um wenigstens ihr Leben zu retten, ihr materieller Besitz wurde im Vergleich dazu bedeutungslos.

Ōtas Theaterkonzeption in „Wasserstation“ ging indirekt auf dieses Erlebnis zurück. Nicht nur in der Hinsicht, dass das Gehen an sich zur wesentlichen Aktion wurde, es traten auch Personen auf, die zum Teil sinnloses Gepäck mit sich führten. Der Hinweis auf unbrauchbaren Ballast, den Menschen mit sich herumschleppen, sollte andeuten, dass es im metaphysischen Sinn um Leben und Tod ging. Auch die Müllhalde im Hintergrund hatte Bezug zu Ōtas Erlebnis, denn er erinnerte sich, dass er als Kind inmitten all dieser weggeworfenen Dinge gespielt hatte.

Ōta brachte in der Folgezeit mehrere Produktionen in der Art heraus, wobei das Konzept immer nur wenig variierte. In „Wasserstation 2“ gab es keinen Brunnen wie in der ersten Fassung, sondern es fiel ein dünner Wasserstrahl von oben herab in eine große kreisrunde Öffnung auf der Bühne. Die auftretenden Personen griffen ins Wasser, stellten sich darunter, tanzten darum herum usw. (Boyd 2006, S. 135). Ähnlich konzipierte Produktionen waren in den folgenden Jahren *Chi no Eki* (Erdstation), *Kaze no Eki* (Windstation) und *Suna no Eki* (Sandstation).

Das Wort ‚*Eki*‘ in diesen Titeln sollte bedeuten, dass an den Orten Leute zusammentrafen, die unterwegs hier ‚Station machten‘ (Hasebe 1993, S. 159).

„Erdstation“ wurde Anfang 1985 in Utsunomiya, einer Stadt rund hundert Kilometer nördlich von Tokyo, an einem unterirdischen Spielort, wo es nur knapp über null Grad hatte, aufgeführt (Senda 1997, S. 218). Das Gewölbe lag mehr als 30 Meter unter der Erde, und die Gesamtfläche erstreckte sich über 20 km² (Senda 1995, S. 128). Bei der Wahl dieser überdimensionierten Lokalität spielte auch eine Rolle, dass die Darsteller in diesem Rahmen klein und verloren wirkten (Boyd 2006, S. 17). Das Bühnenbild bestand aus einem Berg von gebrauchten und weggeworfenen Haushaltsgeräten von Fernsehapparaten über Nähmaschinen und Waschmaschinen bis hin zu alten Autos, alles mit schwarzer Farbe überspritzt. Die einzige Andeutung von Natur stellte ein Baumgerippe dar, das menschliche Leben spielte sich sonst nur auf dem angehäuften Müll ab. Die Halde erhob sich bis zu fünf Metern und war zwanzig Meter breit. Ganz oben stand der kahle Baum, und die auftretenden Personen mussten auf einem gewundenen Steg hinauf- und wieder hinuntersteigen, ehe sie abgingen (Senda 1995, S. 128).

Schon in „Wasserstation“ hatte es, wie erwähnt, im Hintergrund einen Abfallhaufen aus Schuhen und anderen unbrauchbar gewordenen Dingen gegeben. Nun rückte der Müllberg ins Zentrum und damit auch die Mühe, ihn im Gehen zu überwinden. Der weite Weg, den die Darsteller zurückzulegen hatten und das Besteigen des Müllbergs, sollte als Metapher für die Mühsal des Lebens schlechthin gelten. Der Abgang der Personen stellte aber nicht das Ende dar, sondern bedeutete, dass sie auf eine ferne, unbekannte Zukunft zusteuerten (Boyd 2006, S. 135). Damit rekurrierte Ōta noch deutlicher als in „Wasserstation“ auf sein Kindheitserlebnis. Eine immanente Botschaft war auch Kritik an der Wegwerfgesellschaft. Es wird zu viel für den Konsum produziert, was in kürzester Zeit als Abfall endet, doch was braucht der Mensch, wenn es nur um seine nackte

Existenz geht?

Ein Kritiker empfand die unterirdische Räumlichkeit, die eine besondere Akustik hatte und allen Geräuschen ein verfremdendes Echo gab, wie eine Gruft oder einen steinernen Sarkophag. Er interpretierte daher die ganze Aufführung als Auseinandersetzung mit der existenziellen Frage nach Leben und Tod (Hasebe 1993, S. 95). Aber auch einzelnen Auftritten wurden symbolhafte Bedeutungen zugeschrieben. So fasste ein anderer Kritiker eine schwarz gekleidete Frau als Tod, andere Figuren dagegen als Repräsentanten der Jahreszeiten auf (Senda 1997, S. 219).

Auch „Erdstation“ war ein nonverbales Drama, bis auf einen Satz wurde nichts gesprochen. Doch gaben einzelne auftretende Personen Laute von sich, auch wenn die sich nicht zu verbalen Äußerungen gestalteten. Einmal wurde Flöte geblasen (Ōta 1987, S. 109), und es gab Geräusch- und Musikeinspielungen mit Musik von Satie und Vivaldi.

In der Zeitschrift „*Shingeki*“ wurde das Konzept zur Aufführung mit Skizzen und Fotos veröffentlicht. Wie daraus hervorgeht, waren die Positionen der Figuren im Raum für jeden einzelnen Abschnitt des Spiels akribisch vermerkt. Alle Szenen waren durchnummeriert, aber sie standen nicht einzeln für sich, sondern überschritten sich, sodass das Bühnengeschehen sich mit dem Auftauchen jeder neuen Personengruppe weiter entwickelte.

Es trat z.B. eine Hochschwangere auf, die unterwegs erschöpft Rast machte, weil sich schon die Wehen ankündigten. Später vorbeikommende Frauen kümmerten sich um sie und waren ihr behilflich, sodass die Schwangere am Ende viel länger als andere auf der Bühne anwesend war (Ōta 1987, S. 109). Auf diese Weise konnte sich eine große Anzahl von Personen versammeln, wenngleich - wie auch in Wasserstation - alle hauptsächlich in ihrem Umkreis agierten und nur ausnahmsweise zu anderen in Beziehung traten.

In der nächsten Produktion „Windstation“ (1986) traten - wie in Ōtas früheren nonverbalen Theaterexperimenten - diverse Menschentypen auf, und es ging um ‚Begegnungen und Trennungen‘. Allerdings wirkte diese Inszenierung noch um einiges abstrakter als die beiden vorangegangenen (Senda 1997, S. 252). Die Bühne bestand aus einer kreisrunden Fläche mit einer aufgeschütteten Sandschicht. Halb im Sand vergraben fanden sich Geräte wie Kühlschränke, Waschmaschinen usw., d.h. wieder Dinge, die, nachdem sie benutzt wurden, bald wieder weggeworfen wurden (Hasebe 1993, S. 159). Dies war ein Anknüpfungspunkt zu den Müllhalden in Ōtas früheren Inszenierungen. Hier kam aber noch der Aspekt hinzu, dass mit der Aushöhlung der menschlichen Beziehungen auch Menschen in Gefahr geraten können, benutzt und irgendwann als unnütz weggeworfen zu werden.

Ein Kritiker schilderte eine Szene, die dies veranschaulichte. Gegen Ende traten ein Mann, eine Frau und ein Kind auf. Die Frau zog den Mann mit sich, als ob er gar nicht mitkommen hätte wollen. Dann fing sie an, mit einer Schaufel im Sand zu graben, und der Mann verfolgte ihr Tun mit ängstlich skeptischen Blicken. Es drängte sich der Gedanke auf, dass dem Mann hier sein Grab geschaufelt werden sollte. Er machte zwar noch einen Fluchtversuch, ergab sich dann aber in sein Schicksal und ließ sich im Sand bis zum Hals eingraben (Hasebe 1993, S. 160). Ein Pfeiler in der Mitte der Sandfläche bekam plötzlich die Bedeutung einer Grabstele wie auf einem Friedhof. Und dann erschienen sechs Personen, die schon in der Anfangsszene zu sehen waren, nun aber wie die Geister von Verstorbenen wirkten (Hasebe 1993, S. 160).

„Windstation“ enthielt spielerische Elemente, die in „Wasserstation“ und „Erdstation“ noch nicht so hervortraten (Senda 1997, S. 252). Erst bei Wiederaufführungen wie z.B. in *Mizu no Eki* - 3 (Wasserstation 3) Ende 1998 im Setagaya Public Theatre in Tokyo, wo es wieder einen Brunnen wie im

ursprünglichen Konzept gab, fanden schwungvollere Aktionen statt (Nishidō 1998, S. 6). In seinen späteren Produktionen ließ Ōta nämlich Ausnahmen beim Spieltempo zu. Zwar wurde weiterhin betont langsam agiert, aber das Tempo konnte nun variieren und in Ausnahmefällen auch beschleunigt werden (Boyd 2006, S. 11).

In *Suna no Eki* (Sandstation), einer weiteren Produktion nach dem selben Schema, spielten auftretende Personen mit dem Sand, bildeten Formen, ließen ihn durch die Finger rieseln. Doch zuletzt verschwanden alle gestalteten Formen wieder, im Sand blieb keine Spur der Menschen, die hier gewesen waren, zurück (Boyd 2006, S. 135). Ein Hinweis auf die Vergänglichkeit allen menschlichen Seins, doch darüber hinaus entzogen sich die meisten Szenen konkreten Deutungen. Die Darsteller agierten mit betont ausdruckslosen Gesichtern, und Ōtas Regie verzichtete konsequent darauf, die Blicke des Publikums zu lenken (Senda 1997, S. 253). Keine Bühnenaktion sollte wichtiger als andere unterstrichen werden. Ōta wollte es der Beobachtungs- und Auffassungsgabe der Zuschauer überlassen, sich bei dem, was sie sahen, zu denken, was sie wollten (Brandon 1985, S. 76).

Es ist falsch zu behaupten, Ōtas Konzept wäre vom *Butō* beeinflusst, wie Stephan Wackwitz dies tut, der eine spätere Version von „Windstation“ gesehen hat (Wackwitz 1994, S. 30). *Butō* hat seine Wurzeln im Ausdruckstanz, davon kann aber bei Ōta keine Rede sein. Seine Konzeption eines nonverbalen Theaters wirkte in gewisser Weise sogar wie ein Protest gegen das Dogma, im Theater etwas ‚ausdrücken‘ zu müssen (Brandon 1990, S. 93).

Es würde aber ein falscher Eindruck entstehen, Ōtas Theaterarbeit nur auf diese eine Schiene zu reduzieren. Er führte mit seiner Truppe daneben nach wie vor Sprechstücke auf, z.B. *Sennen no Natsu* (Sommer der tausend Jahre), ein Stück über Männer und Frauen mittleren Alters (Senda 1995, S. 129). Ein Einfluss seines nonverbalen Theaters ließ sich aber auch hier konstatieren, denn er legte

in seinen Dialogstücken Wert darauf, dass sich seine Schauspieler möglichst einfacher Ausdrucksmittel bedienten. Eine vordergründige Theatralik lehnte er ab, er wollte nur Andeutungen seelischer Regungen sehen (Tanigawa 2001, S. 17).

Um dieses Ziel zu erreichen, hatte er ein Schauspieltraining entwickelt, mit dem er seine Akteure so ausbildete, wie er sie für sein Theater brauchte. Neben körperlichen Übungen umfasste es auch mentales Training wie Yoga (Boyd 1990, S. 153). Die Darsteller, die diese Schule durchliefen, zeichneten sich durch große Körperbeherrschung aus (Brandon 1985, S. 76), und erreichten eine ungewöhnliche schauspielerische Präsenz. Ein bekannter Repräsentant dieser Schule war Ōsugi Ren (1951-2018), der später zum Film ging und mehrere Streifen mit Kitano Takeshi drehte. Für die Effektivität des Trainings spricht auch, dass jene Schauspieler, die lange mit Ōta zusammen arbeiteten in den nonverbalen Produktionen keine Probleme hatten. Doch denen, die erst später dazustießen, bereitete die Langsamkeit der Bewegungen einige Schwierigkeiten (Boyd 2006, S. 127).

Das Ende von *Tenkei Gekijō*

1985 bezog Ōtas Truppe eine neue Spielstätte, ein zur Bühne umgebautes ehemaliges Lagerhaus im Tokyoter Stadtteil Nerima, „T2 Studio“ genannt (Senda 1995, S. 129). Im Erdgeschoß gab es ein Theater mit 120 Zuschauerplätzen und im ersten Stock eine Probebühne. Im Vergleich zur ersten Spielstätte des *Tenkei Gekijō* in Akasaka wirkten die Räumlichkeiten großzügig, und die Bühne gut ausgestattet. Es schien aber, als hätte die Truppe den Höhepunkt ihrer Entwicklung überschritten. Es kam intern zu Auseinandersetzungen über künstlerische Fragen und den weiter einzuschlagenden Weg.

Ein ständiges Problem war, dass es kein technisches Hilfspersonal gab, die

Mitglieder der Truppe mussten sich um alles kümmern, auch um Kostüme, Requisiten, Ausstattung und Beleuchtung, sodass der organisatorische Aufwand mit der Zeit zu groß wurde, und sich kein Ausweg aus der Krise fand (Boyd 2006, S. 76). Schließlich blieb Ōta 1988, im zwanzigsten Jahr ihres Bestehens, nichts anderes übrig, als die Auflösung der Truppe bekannt zu geben. Sie war zu diesem Zeitpunkt auch finanziell in eine Sackgasse geraten, und die Lage in jeder Hinsicht aussichtslos geworden (Senda 1995, S. 129).

Ōta äußerte sich in diesem Zusammenhang negativ über das ungünstige Klima für Theaterleute in Japan und meinte damit die finanzielle Abhängigkeit von Sponsoren. Er sagte, dass er unter solchen Bedingungen gar nicht weiter arbeiten wollte (Senda 1995, S. 130). Bei aller berechtigten Kritik an der Situation für freie Theatergruppen ging es dabei aber um ein grundsätzliches Problem der japanischen Theaterszene, nämlich um die Akzeptanz beim Publikum. Jede Gruppe muss sich ihr eigenes Stammpublikum aufbauen, und die Spielorte müssen dem angemessen sein. Die wenigsten Gruppen haben eigene Spielstätten, sie sind meist auf angemietete Säle angewiesen. Doch je größer die Anforderungen werden, desto größer wird auch das finanzielle Risiko. Es ist in Japan zu teuer, vor leeren Häusern zu spielen, da nützen auch keine Subventionen, und Ōta hatte es den Zuschauern nie leicht gemacht. Er hatte sich immer gegen ein Theater gewandt, dessen vorrangige Absicht es ist, das Publikum zu unterhalten und ihm die Langeweile zu vertreiben (Boyd 2006, S. 94).

Das Unterhaltungstheater, zu dem das japanische Gegenwartstheater seit den 1980er Jahren tendierte, schaffte es mühelos, große Räume zu füllen. Noda Hideki, einem Repräsentanten dieses Stils, gelang es, eine große Anzahl von Sponsoren an sich zu ziehen, sodass sich für ihn und seine Truppe der Übergang ins kommerzielle Produktionssystem nahtlos vollzog (Zoubek 2013, S. 255). Ōta musste sich dagegen ab 1990 mit dem Posten als künstlerischer Direktor

eines regionalen Kulturzentrums in Fujisawa, einer Stadt südlich von Yokohama, zufrieden geben.

In räumlicher und technischer Hinsicht war dieses Theater besser ausgestattet als das „T2 Studio“, und es gab Platz für 600 Zuschauer (Boyd 2006, S. 129). Finanzielle Unterstützung kam von der Stadt Fujisawa, sodass Ōta ohne Geldprobleme arbeiten und technisches Personal sowie weitere professionelle Mitarbeiter engagieren konnte.

Er versuchte eine Art Repertoirebetrieb aufzubauen, doch nicht nur mit dem eigenen Ensemble, sondern indem er dazu verschiedene Künstlergruppen einlud. Neben Theateraufführungen gab es auch Tanzdarbietungen und Konzerte (Boyd 2006, S. 75). Namhafte Gäste waren u.a. die *Butō*-Tänzer Ohno Kazuo und Kiriya Yoshiko, die Chansonsängerin Sawa Yōko, und der international bekannte Theatermacher Suzuki Tadashi mit der Aufführung seiner kombinierten Version der beiden Stücke *Drei Schwestern/Klytämnestra* (Boyd 2006, S. 76). Und dazu gab es auch Theater-Workshops, sowie Gastspiele von experimentellen Theatergruppen aus dem Ausland (Boyd 2006, S. 79)

Ōta selbst brachte bis 1999 in Fujisawa weiterhin eigene Werke zur Aufführung, darunter *Kaze no Eki* (Wind-Station), *Suna no Eki* (Sand-Station), sowie *Mizu no Kyūjitsu* (Verregneter Feiertag) (Boyd 2006, S. 78). Weiters eine Neubearbeitung von „Der Sommer der tausend Jahre“ unter dem Titel *Natsu no Fune* (Das Schiff des Sommers), und das Zweipersonenstück *Sarachi* (Das leere Grundstück) (Senda 1995, S. 131).

Neben seinen viel beachteten nonverbalen Theateraufführungen hatte Ōta die Produktion von Sprechstücken nie aufgegeben, aber auch in einem Dialogstück wie *Sarachi* von 1992 blieb er seinem Grundthema treu: Das Leben als Reise zwischen Wiege und Grab. Und auch hier stellte er die Frage, welcher Besitz im Leben unabdingbar sei. Es blieben in seinen Inszenierungen von Sprechstücken

aber auch Anklänge an seine nonverbalen Theaterexperimente erhalten, z.B. lange Pausen zwischen den Dialogen, oder sogar weitgehend stumme Szenen, die symbolische Wirkung entfalten sollten.

Schauplatz in *Sarachi* war ein Grundstück, wo eben erst ein Haus abgerissen worden war. Einige Mauerteile und Gegenstände aus dem Haus lagen noch im Schutt, z.B. eine Klomuschel, aber sonst war alles, womit das Paar dort sein halbes Leben verbrachte, verschwunden. Sie wunderten sich selbst, wie ihr gewohnter Alltag sich über Nacht derart in Nichts auflösen konnte, und angesichts der traurigen Reste dachten die beiden natürlich daran, was sie dort erlebt hatten. Im weiteren Verlauf wurde dann ein großes weißes Tuch über die Spielfläche gezogen. So verschwanden auch die letzten Reste des Hauses, und es wurde in einem symbolischen Akt *tabula rasa* gemacht. Da ihr materieller Besitz nun quasi ausgelöscht war, wurden sie auf ihr existenzielles Dasein reduziert. Geblieben waren nur noch ihre Erinnerungen, Wünsche und Sehnsüchte (Boyd 2006, S. 146).

Obwohl das Stück und die Inszenierung anders gestaltet waren als etwa in *Komachi Fūden*, klang auch hier wieder der buddhistische Gedanke der Vergänglichkeit wie in einem Nō-Spiel an. So geschäftig der Alltag moderner Menschen auch anmuten mag, am Ende hinterlässt auch ihr Leben nichts als Leere (Murai/Nishidō 1992, S. 36). Ōta stellte sich mit dieser Haltung ganz bewusst gegen die kulturelle Strömung des Japans seiner Zeit.

Ōta blieb, seit er in Fujisawa war, weiterhin ein international gefragter Theatermacher. Im Jahr 1996 präsentierte er *Sarachi* auf Gastspielen in Amerika und 1997 in Polen. Dabei fühlten sich manche Zuschauer an absurdes Theater erinnert (Senda 1998, S. 112). Doch obwohl Ōtas Stücke unzweifelhaft absurde Elemente und Verweise auf das Nichts wie bei Samuel Beckett enthalten, erschweren solche Vergleiche das Verständnis mehr, als dass sie es erleichtern.

Denn die Zentrierung auf die westliche Kultur klammert andere kulturelle Hintergründe aus.

Das zeigte sich auch als Ōta 1992 „Windstation“ in einer deutsch-japanischen Koproduktion im Berliner Künstlerhaus Bethanien zur Aufführung brachte (Wackwitz 1994, S. 30). Es wirkten zwar Akteure seiner ehemaligen Truppe mit, aber es waren auch nichtjapanische Darsteller daran beteiligt. Aufgrund des zusammengewürfelten Ensembles gestaltete sich die Kooperation schwierig. Den europäischen Schauspielern gelang es nicht, ihre Blicke so nach innen zu richten wie den japanischen, immer wieder suchten sie Augenkontakt zu ihren Bühnenpartnern. Darin offenbarte sich sowohl eine kulturelle⁶⁾ als auch eine künstlerische Differenz, denn Ōtas Intention war es, die Beziehungslosigkeit zwischen Menschen darzustellen. Als Regisseur hatte er daher Mühe, die nichtjapanischen Darsteller von ihren ständigen Versuchen, Blickkontakt aufzubauen, abzubringen (Rolf 1993, S. 134).

Das Verständnis wurde auch durch die Erwartungshaltung des Publikums erschwert. Einerseits wurden Vergleiche mit der Musik von John Cage gezogen, andererseits die zeitlupenhaften Auftritte der Darsteller aus dem Dunkel heraus als ‚alpträumerhaft‘ empfunden (Rolf 1993, S. 134). Dadurch wurde offensichtlich, dass es neben Sprachbarrieren auch Kulturbarrieren gibt. Und diese Aufführung wurde nicht nur in Berlin gezeigt, sondern später auch im ehemaligen Jugoslawien, in Russland und in Brasilien (Senda 1995, S. 131).

Nebenbei sei hier auch auf wesentliche Unterschiede zu Achim Freyers Theaterexperimenten hingewiesen, z.B. den schon erwähnten „Metamorphosen“.

6) Es würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen, auf die kulturelle Komponente näher einzugehen. Hier sei nur auf die Arbeit von Nakane Chie „Die Struktur der japanischen Gesellschaft“ verwiesen. Vereinfacht gesagt wird darin festgestellt, dass im Leben der Japaner der innere soziale Kreis, in dem sie sich bewegen, die wesentlichste Rolle spielt, darum begegnen sie Fremden meist mit Indifferenz.

Bei Ōta spielte das dekorative Element eine untergeordnete Rolle, beim detailverliebten Bühnen- und Kostümbildner Freyer avancierte es dagegen zur Hauptattraktion. Bei Ōta bewegten sich immer nur Menschen über die Bühne, bei Freyer dagegen auch eine Vielzahl phantastischer Objekte. Eine Übereinstimmung bestand nur in der extremen Langsamkeit der Bewegung.

Das endgültige Ende von Ōtas Theater der Stille

Von 1994-1998 arbeitete Ōta auch im akademischen Bereich und zwar als Lehrbeauftragter an der Kinki-Universität. In diesem Rahmen betreute er ein Gemeinschaftsprojekt von Studenten der Theaterabteilung mit Studenten der University of California at Davis. Später wurde er als Professor an die Universität für Kunst und Design in Kyoto berufen (Boyd 2006, S. 79). Seine künstlerischen Aktivitäten traten seitdem in den Hintergrund, obwohl er auch noch am Theater inszenierte.

Im November 2002 war von ihm in Tokyo im kleinen Haus des „*Shinkokuritsu Gekijō*“ (Neues Nationaltheater) *Yajirushi - sasowarete* (Ein Pfeil – ladet ein) zu sehen. Die Aufführungsserie mit dem Titel *Yajirushi* (Pfeil) begann schon 1986 (Boyd 2006, S. 92). Ähnlich wie in den Stationen-Stücken beschäftigte sich Ōta mit dem *Yajirushi*-Konzept über viele Jahre, variierte es mehrfach und präsentierte es immer wieder in veränderten Versionen. Das Besondere an seiner Produktion *Yajirushi - sasowarete* von 2002 war, dass es wie eine Synthese seines gesamten Schaffens anmutete. Hier schlugen sich sowohl seine Erfahrungen mit dem nonverbalen als auch mit dem Sprechtheater nieder. Ōta griff auch alle die Themen wieder auf, mit denen er sich sonst in seiner künstlerischen Laufbahn beschäftigt hatte:

1. Die Brüchigkeit menschlicher Beziehungen.

2. Die Metapher des Lebens als Aufbruch ins Ungewisse.
3. Die Beschäftigung mit Erinnerungen.
4. Die Suche nach einem sinnstiftenden Ziel im Leben.

In den Stationen-Stücken wurde die Reismetapher dadurch verdeutlicht, dass sich auf der Bühne immer Menschen von A nach B bewegten. Es wurde dabei vorausgesetzt, dass sie auf dem Weg zu einem Ziel wären, nur in den Momenten, wo sie ‚Station machten‘, würde ein Ausschnitt ihres Daseins sichtbar. Welchem Ziel sie eigentlich zustrebten, wurde nie definiert. Ōta lehnte sich damit an Heideggers philosophischen Gedanken von der ‚Geworfenheit ins Dasein‘ an (Boyd 2006, S. 82). In Ōtas Dialogstücken kam es auch oft vor, dass ein Antritt zu einer Reise oder zumindest der Wunsch danach thematisiert wurde (Boyd 2006, S. 210). In der *Yajirushi*-Serie war dagegen der Aufbruch das grundsätzliche Thema. Hier erschien den Protagonisten ein Pfeil als Zeichen, dass sie sich auf den Weg machen sollten.

In *Yajirushi - sasowarete* war die Grundidee die, dass nach der Entdeckung eines Pfeils an der Zimmerdecke, eine junge Frau ihren Mann und die gemeinsame Wohnung verlässt, um der Richtung des Pfeils zu folgen. Ihr Mann macht sich auf die Suche nach ihr, und beide irren nun getrennt durch das Labyrinth einer Stadt, ehe sie sich wiederfinden.

Das Bühnenbild sah wieder aus wie eine schmutziggroße Müllhalde, die Spielfläche bildete aber keine Erhöhung sondern eine Mulde. In der Eingangszene öffneten einige lemurenhafte Wesen Kanaldeckel von unten, streckten ihre Glatzköpfe heraus und lasen Zeitungen⁷⁾. Bevor sie wieder in ihren Löchern verschwanden, breiteten sie die Zeitungen aus. Danach erschien der Pfeil in

7) Zeitungslesen war für Ōta ein öfters benutztes Symbol dafür, dass Menschen von den Medien mit zu vielen Belanglosigkeiten konfrontiert werden (Brandon, 1985, S. 78). Z.B. in *Elements* machte er deutlich, dass Zeitungen, anstatt nützliche Informationen zu bieten, die Hirne der Leser oft nur mit Banalitäten zuschütten würden (Boyd 2006, S. 234).

einer Lichtprojektion auf den aufgehäuften Zeitungsblättern und aus zwei Kanalöffnungen tauchten nun ein Mann und eine Frau auf.

Zuerst wurden nur ihre Oberkörper sichtbar. Sie spielten ein Silbenspiel, wobei die letzte Silbe eines Wortes jeweils die Anfangssilbe eines neuen Wortes bilden muss. Wenig später stieg die Frau aus der Öffnung und ging ab. Der Mann legte sich derweil auf der Müllhalde ausgestreckt hin. Darauf folgte der Auftritt einer alten obdachlosen Frau, die all ihre Habseligkeiten in einer Plastiktüte, einer Leder- und einer Umhängetasche bei sich trug und langsam eine Runde über die Bühne zog, ehe sie wieder verschwand.

Danach trat ein alter Mann mit Rucksack und militärischem Gehabe auf. Er versuchte zwei Frauen zu *Banzai*-Jubelposen⁸⁾ zu animieren, sie aber ließen ihn stehen und wandten sich dem anderen Mann zu, der sich noch auf der Bühne befand. Sie fragten ihn, ob er eine/seine Frau⁹⁾ suchen würde. Und als er dies bejahte, boten sie ihm an, er sollte sich eine von ihnen aussuchen. Sie versuchten zu dem Zweck ein Blinde-Kuh-Spiel mit ihm zu spielen, doch er lehnte ab.

Nach dem Abgang aller Personen trat die junge Frau wieder auf, gefolgt von einem Mann mit einem Koffer. Er holte eine Narrenkappe aus dem Koffer und begann von einem Mann zu sprechen, den seine Frau nicht liebte. Die junge Frau wollte davon nichts hören, doch er gebärdete sich immer zudringlicher, bis ihr Mann, den sie zuvor verlassen hatte, erschien und sie aus der bedrängten Situation befreite.

Darauf folgte ein Auftritt von Gestalten mit weißen Pappmaché-Masken. Sie setzten auch dem Paar solche Masken auf, und alle mutierten in dem Moment zu Schulkindern. Es wurde eine Tafel aufgestellt, und eine Lehrerin erschien auf

8) Das ist eine Hurra-Pose mit beiderseits hochgereckten Armen.

9) Die japanische Sprache erlaubt solche missverständlichen Doppeldeutigkeiten.

einem Fahrrad zum Unterricht. Sie schrieb die chinesischen Schriftzeichen für Feuer, Wasser, Vogel und Fisch auf die Tafel und zeichnete dazu einen Pfeil, der einen Menschen symbolisieren sollte.

Frage der Lehrerin: Was haben Feuer, Wasser, Vögel, Fische und Menschen gemeinsam?

Antwort: Das Feuer muss nach oben brennen, sonst geht es aus. Das Wasser muss nach unten fließen, sonst bleibt es stehen. Der Vogel muss fliegen, sonst fällt er vom Himmel, und der Fisch muss schwimmen. Konklusion: Jedem Element oder Lebewesen ist etwas immanent.

Frage: Was ist dem Menschen immanent?

Antwort: Dass er gute Taten tun muss, sonst verdient er nicht den Namen ‚Mensch‘.

Anstatt mit dem political correctness Exkurs fortzufahren, kam die Lehrerin dann aber auf Liebesprobleme zu sprechen, womit die ‚Schulkinder‘ nichts anzufangen wussten.

Nach dem Ende des ‚Unterrichts‘ gab es unter dem Szenentitel „Im Regen“ eine Tangoszene des Paares, das sich wiedergefunden hatte. Danach wechselte das Personal. Ein älterer Mann und eine Frau legten sich ‚ins Bett‘, d.h. sie deckten sich mit einem Leintuch zu, das aus einer Bühnenöffnung gezogen wurde, und das wie in der *Sarachi*-Inszenierung die ganze Bühnenfläche bedeckte. Aus zwei Schlitzern im Leintuch kroch daraufhin das wiedervereinte Paar, was wohl ihre ‚Wiedergeburt‘ bedeuten sollte.

Ganz am Ende erschienen die Lemuren aus der Anfangsszene, und die obdachlose Frau drehte bepackt mit ihren Taschen neuerlich eine Runde.

Zwischen all den Szenen flammten auf Bildschirmen, die verstreut auf der Müllhalde standen, Bilder zu den einzelnen Szenenschauplätzen auf, zeigten Häuser oder Menschen, oder boten Textinformationen. Zum Auftritt der alten

Obdachlosen hieß es in einer Notiz, dass Ōta einer Frau wie ihr einmal begegnet wäre. Diese private Anmerkung teilte aber zur Funktion ihrer Rolle im Stück nichts mit, sie hätte ebensogut als Reminiszenz an sein Kindheitserlebnis im Krieg aufgefasst werden können. Andere Informationen dieser Art wirkten ähnlich. Die Versuche, die wenig bis gar nicht motivierten Auftritte dadurch sinnvoller erscheinen zu lassen, wirkten kontraproduktiv, denn sie engten den Deutungsrahmen ein und behinderten das freie Spiel der Assoziationen.

In einer kritischen Besprechung der Aufführung wurde das Bühnenbild als Szenerie nach einem Atomkrieg gedeutet und die Lemuren als Überlebende, die aus ihren Bunkern kröchen. Die ältere Frau dagegen als Geist, der auch nach ihrem Tod noch seine Runden zöge (Uchida 2003, S. 53). Jedem stand es natürlich frei, das so zu sehen, d.h. so viele Interpretationen wie anwesende Zuschauer wären möglich. Aber wenn man sich in der Deutung so weit festlegt, müsste man alle Szenen in diesem Sinn interpretieren. Das Ganze hätte sich auch als Beziehungskrise oder als Gesellschaftskrise interpretieren lassen, die Müllhalde stünde dann als Symbol zerstörter sozialer Beziehungen.

Ōta zitierte sich in *Yajirushi - sasowarete* an vielen Stellen selbst. Er hatte hier im Wesentlichen Werke aus den letzten fünfzehn Jahren – *Yajirushi* von 1986, *Mizu no Kyūjitsu (Yajirushi 2)* von 1987 und Teile aus *Elements* von 1994 – zu einer Aufführung vereint, aber auch andere Anspielungen waren erkennbar. Dementsprechend entstand nicht nur zufällig der Eindruck von zusammengepuzzelten Fragmenten. Die Aufführung hatte zwar durchaus eindrucksvolle und berührende Momente, vor allem in den mit Klaviermusik unterlegten stummen Szenen, aber in den Dialogszenen dominierten eher Banalität und Langeweile.

Das Motiv des Pfeils, der allen *Yajirushi*-Stücken zugrunde lag, war dem Roman „Kosmos“ von Witold Gombrowicz entnommen. Im Programmheft stand, dass der

Pfeil jedem Menschen die Richtung seines Lebens anzeigen sollte, doch wohin dies am Ende führe, müsste jeder Mensch für sich selbst herausfinden. Im Grunde waren das die oft gestellten Fragen zur menschlichen Existenz: „Wer sind wir?“ – „Woher kommen wir?“ – „Wohin gehen wir?“

Für Ōta war es sicher bitter, feststellen zu müssen, wie die Akzeptanz seiner Arbeit mit der Zeit nachließ. Er galt zwar noch als respektierter Theatermacher, doch schwand das Interesse an seinen Produktionen bei Publikum und Kritik zusehends. Bei *Yajirushi - sasowarete* war schon zu Beginn das eher kleine Haus mit ungefähr vierhundert Plätzen nur zu zwei Dritteln gefüllt, und während der Aufführung verließen weitere Zuschauer den Saal. In den Schlussapplaus mischte sich daher spürbare Erleichterung, dass es endlich aus war. Eine Wiederaufführung von *Mizu no Eki* war Ende 1998 in der Theaterzeitschrift „Teatro“ noch als wichtigstes Theaterereignis des Monats besprochen worden (Nishidō 1998, S. 6). *Yajirushi - sasowarete* fand 2002 dagegen nur unter ‚ferner liefen‘ Erwähnung. Ein Kritiker bezeichnete es sogar als schlechtestes Stück des Jahres, wobei ihn vor allem die Mischung aus verbalen und nonverbalen Elementen störte (Watanabe 2003, S. 47).

Ōta hatte zu der Zeit seinen Zenit überschritten, es fehlten ihm neue Ideen. Was er auf die Bühne brachte, wirkte nicht mehr innovativ, sondern nur noch wie die Perpetuation seines Stils. Ōtas Art, Theater zu machen, hatte in früheren Jahren sogar der internationalen Theaterszene Impulse gegeben, doch spätestens mit seinem Tod – er starb am 13.7.2007 im Alter von 67 Jahren an Lungenkrebs – fand dieses Kapitel des japanischen Gegenwartstheaters seinen Abschluss.

Bibliographie:

Boyd Mari, „The Water Station“, in: Asian theatre journal. Vol.7/Nr.2 Fall 1990, S. 150-183

Boyd Mari, The Aesthetics of Quietude – Ōta Shōgo and the Theatre of Divestiture. Tokyo: Sophia University Press 2006

Brandon James R., „Time and Tradition in Modern Japanese Theatre“, in: Asian theatre journal. Vol.2/Nr.1 Spring 1985, S. 71-79

Brandon James R., „Contemporary Japanese Theatre: Interculturalism and Intraculturalism“, in: The Dramatic Touch of Difference. Theatre, Own and Foreign. Forum modernes Theater: Bd. 2 Tübingen: Narr 1990 S. 89-97

Hasebe Hiroshi, 4-byō no Kakumei. Tokyo no Engeki 1982-1992. Tokyo: Kawade Shōbo Shinsha 1993

Henrichs Benjamin, „Das Theater mit 100 Köpfen“ in: Die Zeit Nr. 15/1987

Murai Ken/Nishidō Kōjin, „Suzuki Tadashi ‘Iwanow’ to Ōta Shōgo ‘Sarachi’“, in: Teatro 3/1992 Nr. 589 S. 22-41

Nishidō Kōjin, „Kongetsu eranda Best Three“, in: Teatro 12/1998 Nr. 675 S. 5-7

Ōta Shōgo, „Chi no Eki“, in: Shingeki 11/1987 Nr. 416 S. 94-115

Rolf Robert T., „Sarachi: A Play by Ōta Shōgo“, in: Asian theatre journal. Vol.10/ Nr.2 Fall 1993 S. 133-162

Senda Akihiko, Gekiteki Renaissance – Gendai Engeki wa kataru. Tokyo: Riburopōto1983

Senda Akihiko, Nihon no Gendai Engeki. Tokyo: Iwanami Shoten1995

Senda Akihiko, The Voyage of Contemporary Japanese Theatre. Honolulu: University of Hawai’i Press 1997

Senda Akihiko, „‘Sarachi’ no Poland Kōen“, in: Teatro 1/1998 Nr 664 S. 110-113

Sorgenfrei Fisher Carol, „Deadly Love: Mothers, Whores and Other Demonic

Females in Japanese Theatre”, in Contemporary Theatre Review (special issue: Japanese Theatre and the West) Vol. 1/2 Winter 1994 S. 77-84

Tanigawa Kiyomi, „Kono Hito ni Uso wa tsukenai“, in: Higeiki Kigeiki 8/2001 Nr. 610 S. 16-17

Wackwitz Stephan, „Am Fuß des Fudschijama“, in: Theater heute 8/1994, S. 27-34

Uchida Yōichi, „Fukai Kanashimi tataeru Giga“, in: Teatro 1/2003 Nr. 731 S. 52-53

Watanabe Jun, „Yutaka mo ima hitotsu nari ...“, in: Teatro 3/2003 Nr. 733 S. 46-47

Zoubek Wolfgang, „Noda Hideki’s English Plays“, in: Toyama Daigaku Bungakubu Kiyō 2013 Nr. 58 S. 253-288

