

Yoshi Oida, *Der unsichtbare Schauspieler*



Yoshi Oida/Lorna Marschall

Der unsichtbare Schauspieler

Mit einem Vorwort von Peter Brook

Aus dem Englischen von Petra Schreyer

Alexander Verlag Berlin | Köln

Die Originalausgabe erschien 1997 unter dem Titel **THE INVISIBLE ACTOR**
bei Methuen Drama Ltd, London.

Umschlagphoto © David Brandt 1997

© 1997 by Yoshi Oida und Lorna Marshall

© für das Vorwort by Peter Brook 1997

© 1998 für die deutsche Ausgabe by Alexander Verlag Berlin

Alexander Wewerka, Fredericiastraße 8, 14050 Berlin

www.alexander-verlag.com

info@alexander-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten.

ISBN 978-3-89581-035-0

INHALT

Vorwort von Peter Brook	7
Vorwort von Lorna Marshall	9
Yoshi Oida, Einführung	17
1. D er Anfang	23
– R einigung	23
– D as Auge	27
– D ie Nase	29
– D ie Ohren	30
– D er Mund	31
– D er Anus	31
Andere Körperteile	33
– D ie Wirbelsäule	33
– D as Hara	34
– D ie Hand	35
– Letzte Feinheiten	37
2. B e w e g u n g	39
– S t e h e n	39
– Ü b e n	42
– D i e R i c h t u n g e n	45
– S i t z e n	49
– E n t s p a n n e n	50
– G e h e n	52
– S c h m e c k e n	57
3. S p i e l e n	59
– J o, H a, K y u	59
– Z e i t	62

– Raum	66
– Innen/Außen	71
– Wiederholung	76
– Menschliche Energie	82
– Selbstbeobachtung	88
– Körper und Gefühle	98
– Details	111
– Tai und Yu	117
– Beziehungen zu anderen Schauspielern	119
– Die Beziehung zum Publikum	131
4. Sprechen	136
– Atmen	136
– Ton	146
– Text	153
– Die Wirklichkeit widerspiegeln	160
5. Lernen	170
Der Autor	191

Peter Brook
VORWORT

Es war in der aller ersten Zeit unserer Arbeit in Paris. Die Gruppe war eingeladen worden, den Abend mit einigen Musikern zu verbringen. Sie traten in einem Jazzclub in Les Halles auf. Yoshi stand neben mir, als wir versuchten, uns durch die einzige Tür in den kleinen Raum zu drängen, der zum Ersticken voll war. Wir wurden auf die Bühne geschoben, wo der einzige freie Platz der zwischen den Spielern und der Ziegelwand war. Die Musik war nicht sehr interessant, die Hitze unerträglich, doch es war klar, daß wir als Gäste und vor den Augen des Publikums nicht vor dem Ende gehen könnten. Als die Session – in der Tat sehr spät – zu Ende ging und wir unsere heißen, schmerzenden Beine in die Senkrechte brachten, merkten wir, daß Yoshi nicht mehr bei uns war. Wie er unbemerkt aus dem Lokal entflohen ist, ist mir bis heute ein Rätsel – wir wußten, er war ein Wesen aus Fleisch und Blut wie wir alle und wenn er verschwunden war, dann nicht mit Hilfe von Zauberei, sondern mit Hilfe seiner Kunst.

Mein Vater pflegte seinen alten Physiklehrer zu zitieren: »Es gibt kein Phänomen, das sich nicht auf Zahlen reduzieren ließe.« In unseren Tagen liegt die Tragödie der Kunst darin, daß sie keine Wissenschaft hat, und die Tragödie der Wissenschaft, daß sie kein Herz hat. Wenn wir den Titel des Buches lesen, das der große Zen-Lehrer Seami schrieb: DIE GEHEIMNISSE DES NOH, denkt ein westlicher Geist gleich an einen Fernen Osten, wie er durch die Nebelschwaden einer Opiumhöhle gesehen wird. In Wirklichkeit aber sind Rätsel und Geheimnisse nur dann vage und romantisch, wenn sie nicht erforscht sind. In diesem einzigartigen Buch zeigt Yoshi Oida,

wie die Geheimnisse und Rätsel der Darstellung untrennbar sind von einer ganz präzisen, konkreten und detaillierten Wissenschaft, die durch Erfahrung gelernt wird.

Die so wichtigen Lehren, die er uns vermittelt, erzählt er mit einer solchen Leichtigkeit und Anmut, daß die Schwierigkeiten unsichtbar werden. Alles scheint einfach zu sein, doch das ist eine Falle. Nichts ist leicht – im Osten genauso wenig wie im Westen.

Peter Brook

Lorna Marshall
VORWORT

Yoshi Oida ist einzigartig.

Seine Karriere begann vor fast fünfzig Jahren in Japan. Als Kindschauspieler lernte er sowohl das klassische Noh-Theater als auch moderne Ausdrucksformen kennen – und das Fernsehen. Als er heranwuchs, fuhr er fort, die verschiedenen Stile des traditionellen japanischen Theaters (Noh, Kabuki und die Gidayu-Erzählungen) zu studieren und zu praktizieren; daneben spielte er auch in Theaterstücken westlichen Stils mit. Zusammen mit dem Theaterautor Yukio Mishima beschäftigte er sich mit experimentellen Formen.

In seinen Spätdreißigern verließ er Japan und ging nach Europa. Er hatte einen ausländischen Regisseur namens Peter Brook kennengelernt, dessen Vorstellungen von Theater neu und sehr spannend zu sein schienen. Obwohl Yoshi keine europäische Sprache beherrschte, packte er seine Koffer und stieg in ein Flugzeug nach Paris. Trotz der Fremdheit dieser »exotischen« Kultur und der ungewohnten Art des Theaterschaffens blieb Yoshi in Frankreich und arbeitete weiter an seiner Kunst. Im Laufe der Jahre wurde er zu einer treibenden Kraft in der Arbeit des Centre International de Création Théâtrale und war an den meisten der epochemachenden Produktionen (zum Beispiel DIE IK, DIE KONFERENZ DER VÖGEL, DAS MAHABHARATA, DER MANN, DER ...) beteiligt. Er spielte auch in Filmen mit, inszenierte Theaterstücke und leitete Workshops für Schauspieler.

Ich kenne niemanden, der über eine ähnlich breite und ähnlich tiefe schauspielerische Erfahrung verfügt: sie umfaßt nicht nur Ost und West, sondern ist auch traditionell und experimen-

tell, Texttheater und Improvisation, Film und Bühne, physisch und stimmlich, als Schauspieler und Lehrer und Regisseur. Es ist dieses außerge wöhnliche Spektrum von Fähigkeiten und Erfahrung, was ihn einzigartig macht. Und auf einzigartige Weise dazu geeignet, über die Schauspielkunst zu sprechen.

Oft fragen mich Leute, wie es zu meiner Zusammenarbeit mit Yoshi kam. Tatsächlich ergab sie sich zwangsläufig, denn ich arbeitete auf den gleichen Gebieten wie er. Ich hatte bei verschiedenen Lehrern im Westen und in Japan studiert und beschäftigte mich mit den gleichen Fragen über das Wesen der Darstellung wie er. Wir wurden einander vorgestellt, und nach zahlreichen Gesprächen über »Spielen« und »Training« (und »Alternativen« ... und »das Leben« ... und so fort) bat Yoshi mich um meine Mitarbeit an seinem autobiographischen Buch *ZWISCHEN DEN WELTEN (AN ACTOR ADRIFT)*. Und dann beschlossen wir, das vorliegende Buch zu machen.

In all den Jahren unserer Zusammenarbeit haben Yoshi und ich viele Stunden im Gespräch verbracht. Auf persönlicher Ebene waren diese Gespräche unermesslich wertvoll; sie eröffneten mir neue Blickweisen auf mich selbst und auf meine Arbeit. Doch die Gespräche waren keine »leichten« Plaudereien. Yoshi spricht selten direkt aus. Statt dessen stellt er Fragen, hakt nach oder er zählt eine scheinbar irrelevante Geschichte über den Schwertkampf. Doch selbst wenn ich nicht mit ihm über einstimmte oder den Sinn einer Bemerkung nicht verstand, führten die von ihm aufgeworfenen Fragen stets dazu, daß ich noch intensiver über das, was ich tat, nachdachte. Er brachte mich dazu, innezuhalten und all meine Ideen und gewohnheitsmäßigen Antworten einer Prüfung zu unterziehen. Und schließlich fand ich meine eigenen Antworten. So arbeitet Yoshi. Er sagt nie: »Wenn du A

machst, wird B dabei herauskommen.« Er stellt einfach eine Frage oder schlägt eine Übung vor und überläßt es dir, zu entdecken, was daraus entstehen kann.

Da Yoshi in den klassischen Theatertraditionen Japans ausgebildet wurde, bezieht er sich häufig auf ihre Techniken, ihre Herangehensweise, ihre Lehrmethoden.

Es gibt im japanischen Theater zwei Hauptrichtungen: Noh und Kabuki. Sie entstanden vor Jahrhunderten und haben ihre Anziehungskraft trotz des Eindringens des westlichen Theaters und des Fernsehens bis zum heutigen Tag bewahrt. Obwohl diese Formen ihre historischen Ursprünge reflektieren, sind sie keine Museumsstücke oder Wiederbelebungen verlorener Traditionen. Sie sind lebendige Theaterformen mit einer ergebenen Anhängerschaft.

Noh entstand zu Beginn des 14. Jahrhunderts und wurde von seinem größten Meister, Seami, kodifiziert. Innerhalb des Noh unterscheidet man zwei Richtungen: Noh selbst und Kyogen. Noh ist ein extrem stilisiertes Maskentheater mit ritualisierten Tanzbewegungen, Musikbegleitung und erhöhtem Gebrauch der Stimme. Seine Sujets sind überwiegend melancholisch; sie handeln von Verlust, Sehnsucht, den Ungewissheiten des Lebens und der Liebe. Die Kostüme sind prachtvoll, doch der Stil des Noh ist minimalistisch. Die Bühne ist leer, die Gesten sind stilisiert; die Masken werden eingesetzt, um ein distanzierendes Gefühl für die tragische Atmosphäre zu erzeugen (anstelle dramatischer Aktion). Im Noh wird wenig Emotion zum Ausdruck gebracht, es gibt wenig direkten Konflikt und wenige spektakuläre Effekte.

Im Gegensatz dazu ist das Kyogen viel eher verbundener; kurze Farcen, die von den Betrügereien unzuverlässiger Diener

oder hypochondrischer Götter erzählen und sich generell an den Tücken des Alltags ergötzen. In einer traditionellen Noh-Aufführung kommen – auf der gleichen Bühne – beide Stile zum Tragen, wobei sich Noh- und Kyogen-Stücke durch das Programm hindurch abwechseln.

In der Vergangenheit wurde jedes Programm nur einmal im Jahr gegeben. Es gab keine »Saison«, es gab keine Wiederholungen. An einem einzigen Tag wurden fünf Stücke aufgeführt. (Tatsächlich waren es fünf Noh-Stücke [ernst] und vier Kyogen-Stücke [Komödie], die miteinander abwechselten.) Diese einen ganzen Tag dauernden Aufführungen gibt es heute nur noch selten; doch noch immer bestimmt ihre Struktur die Themen der Stücke. In der Tradition handelt das erste Noh-Stück von den Göttern, das zweite erzählt die Geschichte eines Kriegers, und das dritte hat eine Frau zur Hauptfigur. Die vierte Stückgruppe stellt Figuren (oft Frauen) vor, die psychologisch komplexer gestaltet sind als die vorangegangenen Rollen. Aus diesem Grund werden diese Stücke oft »Verrückte Frau«-Dramen genannt, ob wohl das Spektrum der Figuren breiter ist, als es diese Bezeichnung nahelegt. Die fünfte und letzte Gruppe erzählt Dämonengeschichten. (Im Kyogen werden die gleichen Kategorien verwendet – abgesehen von der »Frauen«-Gruppe, die es hier nicht gibt.) Die Götterdramen sind eher langsam und statisch, und obgleich die Kriegerdramen mehr physische Aktivität zeigen, gibt es wenig dramatische Tiefe. Dann kommen die Genres: Frau und verrückte Frau, deren dramatische Form komplexer, und das Dämonenstück am Ende, das grell, schnell und vergleichsweise spektakulär ist.

Das Kabuki-Theater taucht zum ersten Mal im 17. Jahrhundert auf und verwendet wie das Noh Tanz, Gesang, Musik

und herrliche Kostüme. Anders als beim Noh jedoch war das Ziel des Kabuki, ein buntes Spektakel zu schaffen, das die Zuschauer blenden soll. Der Text konzentrierte sich auf dramatische und sentimentale Begebenheiten, wie etwa ein Liebespaar, das Selbstmord begeht, tapfere (aber enteignete) Samurai, die für ihr Recht kämpfen, oder elegante Kurtisanen beim Spiel. Schockierende Ereignisse, erotische Schönheit, Horror, Schmerz und Verlust, all dies erhält Form durch die überragende Kunst des Schauspielers. Und die Kunst wurde »vorgeführt«, damit das Publikum sie bewundere, worin sich eine vom Noh deutlich verschiedene Auffassung zeigt. Im Gegensatz zu der Subtilität und indirekten Andeutung eines Gefühls, wie es im Noh praktiziert wird, wurden die Kabuki-Dramen entworfen, um das körperliche, stimmliche und emotionale Können der Schauspieler herauszustreichen.

Eine Kabuki-»Saison« dauert einen Monat; das Programm spiegelt die jeweiligen besonderen Eigenschaften dieses Monats wider (im Sommer etwa Stücke, in denen Gespenster vorkommen [Geschichten, die frösteln machen] oder im Wasser geplantscht wird, um in der brütenden Hitze Erleichterung zu verschaffen). Normalerweise beginnen Kabuki-Vorstellungen am Morgen und dauern bis zum Abend, wobei eine Reihe von einzelnen Stücken aufgeführt werden. Man kann den ganzen Tag über zuschauen oder zwischendurch weggehen, ganz wie man will. Man kann sein Mittagessen mit ins Theater bringen und während der Aufführung verzehren. Es gibt während einer Tagesvorstellung keine Wiederholungen. Es handelt sich nicht um eine Matinee, die am Abend wiederholt wird, sondern um eine Reihe von Einzelstücken, die aufeinander folgen. Vielleicht wird in drei gesonderten Akten ein historisches Drama geboten, das auf den Kriegen vergangener Zeiten

beruht, oder eine Komödie oder ein eher psychologisches Stück, bei dem es um widerstrebende Pflichten, Liebesschmerz und Selbstaufopferung geht. Ganz am Schluß gibt es eine Tanzvorführung von fröhlicherer Stimmung, die technisch oft blendend ist und spektakuläre Bühneneffekte enthält.

Es gibt eine traditionelle Kunst des Geschichtenerzählens, das *Gidayu*, das im 16. Jahrhundert entwickelt wurde. Es existiert in unabhängiger Form, kann aber auch Teil des *Bunraku*-Puppentheaters sein und wird zuweilen (nicht immer) in bestimmte Dramen des *Kabuki* integriert. Wenn es im *Kabuki* eingesetzt wird, verdeutlicht und verstärkt es die dramatische Aktion. In einem solchen Fall sitzt der Geschichtenerzähler auf der einen Seite der Bühne und berichtet von den Ereignissen mit außergewöhnlicher Emotionalität und einem breiten Spektrum stimmlicher Möglichkeiten. Ein *Shamisen*-Spieler sitzt neben ihm und begleitet die Worte des Erzählers musikalisch, um die Stimmung noch zu verstärken.

In all diesen Formen des japanischen Theaters existiert die »Schauspielkunst« nicht gesondert; jegliche Darstellung wird entweder »Tanzen« oder »Singen« oder »Sprechen« genannt. Die Summe dieser Künste macht das aus, was wir im Westen »Schauspielkunst« nennen. Darin kann man das Wesen des traditionellen japanischen Theaters erkennen, welches eine Art totales Theater ist, in dem Bewegung, Darstellung und Stimme zusammenkommen. Im Westen gibt es Spezialisten am Theater; Schauspieler spielen, Tänzer tanzen, und die Sänger konzentrieren sich auf die Gesangsstimme. Mit Ausnahme des Musiktheaters bzw. des Musicals sind nur wenige Darsteller gefordert, die Techniken anderer Theaterformen zu beherrschen. Zwar gibt es einzelne, die sich gleichermaßen in

Gesang, Tanz und Sprechtheater auszeichnen, doch bilden sie eine Ausnahme und werden für ihre Vielseitigkeit gerühmt. Das heißt nicht, daß ein japanischer Darsteller einfach eine Rolle im Royal Opera House in London übernehmen könnte; die Oper und das Ballett haben sich im Westen über Jahrhunderte hinweg spezialisiert, und die Gesangs- und Bewegungsstile sind in Japan sehr verschieden. Wichtig ist nur, sich stets bewußt zu sein, daß in Japan von einem traditionellen Darsteller ein viel breiteres Spektrum an stimmlicher und körperlicher Ausdrucksfähigkeit erwartet wird als von einem westlichen Schauspieler und daß das Wort »Tanz« auf den Schauspieler bezogen wird. Im japanischen Theater ist Tanz ebenso sehr der visuelle Ausdruck von Persönlichkeit, Situation, Beziehungen und Gefühlen wie reine Bewegung.

*OS: Die kursiv gesetzten Abschnitte sind meine eigenen Anmerkungen, die einen Punkt, über den Yoshi schreibt, näher erläutern.
L. M.*

Yoshi Oida
EINFÜHRUNG

Als ich aufwuchs, waren Ninja-Filme in Japan vor allem bei Kindern ausgesprochen populär. Wie viele meiner Freunde liebte ich diese Filme und ging so oft wie möglich ins Kino, um sie zu sehen.

Zu den Dingen, die diese Filme für Kinder so reizvoll machten, gehörte die Fähigkeit der Hauptfigur zu zaubern. Ninja-Krieger gleiten glatte Felswände hoch und können kopfüber an der Decke entlangspazieren. Sie schreiten auf dem Wasser und machen sich nach Belieben unsichtbar. Aufgrund ihres Geheimtrainings sind sie in der Lage, Hunderte gefährliche Dinge zu tun; zum Beispiel schleichen sie sich in das Lager des Feindes, um die Lage auszuspionieren, oder sie überwinden die Festungsanlagen eines Schlosses, um ihre gefangenen Freunde zu befreien.

Es gab im mittelalterlichen Japan tatsächlich Ninja-Krieger, deren Kräfte natürlich keine Zauberkräfte waren. Es handelte sich um Kämpfer, die auf Spionage, Infiltration und Sabotage spezialisiert waren, die Tricks und außergewöhnliche Techniken einsetzten, mit deren Hilfe sie scheinbar unmögliche Dinge vollbrachten. Wenn sie etwa eine senkrechte Wand erklimmen, hatten sie verborgene Haken an den Händen befestigt, oder sie trugen aufblasbare Schuhe, um auf dem Wasser zu laufen. Sie trugen schwarze Kleidung zur Tarnung und warfen ihren Gegnern Pulver in die Augen, wenn sie schnell verschwinden mußten. Diese Techniken zu lernen und zu beherrschen erforderte ein jahrelanges Training.

Natürlich tauchten diese logischen Erklärungen für ihre Taten in den Filmen nicht auf. Mit Hilfe der Filmtechnologie

wurden die Ninjas zu übermenschlichen Zauberwesen, ausgestattet mit übernatürlichen Kräften, die nach Belieben erscheinen und verschwinden konnten. Und die für ein Publikum aus kleinen Kindern äußerst faszinierend waren.

Noch bevor ich zur Schule ging, war ich von diesen Filmen gefesselt und erklärte meiner Mutter, ich wolle ein Ninja werden. Vor allem wollte ich auf magische Weise verschwinden können. Ich ließ ihr damit keine Ruhe, bis meine Mutter schließlich eine Lösung fand. Sie nähte einen Sack aus schwarzem Stoff und gab ihn mir mit den Worten:

»Das ist ein geheimer Ninja-Zauber!«

Augenblicklich zog ich mir den Sack über und kauerte mich auf den Boden. Meine Mutter rief:

»Wo ist Yoshi? Wohin ist er bloß verschwunden?«

Ich war entzückt von meiner Fähigkeit, unsichtbar zu werden, und dachte:

»Endlich bin ich ein echter Ninja!«

Ich warf den schwarzen Stoff ab und »war plötzlich wieder da«. Meine Mutter schnappte nach Luft und sagte:

»Oh, Yoshi! Hier bist du! Warum habe ich dich nicht sehen können?«

Dieses Spiel spielten wir eine ganze Zeitlang.

Ein paar Wochen darauf kam eine Freundin meiner Mutter zu Besuch. Ich versteckte mich sofort unter meinem Ninja-Sack, und wie immer rief meine Mutter:

»Yoshi ist verschwunden! Wo ist er?«

Die Freundin zeigte auf den Sack.

»Er steckt da drin!«

In diesem Augenblick begriff ich, was geschehen war, und ich brach in Tränen aus und schrie:

»Dieser Zaubersack ist doch nur Unsinn!«

Und so gab ich den Traum, ein Ninja zu werden, auf. Als nächstes kamen Perücken und Make-up.

Zu bestimmten Festen an Shintoschreinen werden in der Nähe des Schr eins B uden aufgestellt mit allen möglichen Waren für die F estteilnehmer. Dazu gehören auch einfache Masken und Perücken für Kinder. Es versteht sich von selbst, daß ich von diesen Dingen fasziniert war und meine M utter anflehte, mir eine Samurai-Perücke aus Papier zu kaufen. Und schwarze Tinte, mit der ich mir drohende, geradlinige Augenbrauen auf die Stirn malte. Um den Eindruck des Heldentums noch zu verstärken, fügte ich Bart und Schnurrbart hinzu. Ich experimentierte auch mit einer »G eisha«-Perücke und den Schminksachen meiner M utter. Ich rieb mein G esicht verschwenderisch mit weißem Puder ein, bis ich völlig unkenntlich war. Ein äußerst befriedigendes Ergebnis.

Als nächstes drangsalierte ich meine Mutter, mir einige der einfachen Plastik- oder Papiermasken zu kaufen, die bei den Tempeln angeboten wurden. Ich plünderte die Kleiderschränke meiner Eltern, und mit meinen Perücken, Masken und Kleidungsstücken gab ich mich als hundert verschiedene Menschen aus: als E delmann, als ritterlicher S amurai, als eine schöne, doch tragische Geisha – und so weiter. Stundenlang spazierte ich vor dem Spiegel auf und ab und spielte all diese Figuren.

Heute weiß ich, daß es nicht das Vergnügen war, von Zuschauern beobachtet zu werden, was mich ursprünglich zur Schauspielerei brachte. Die Perücken und das Make-up, mit denen ich spielte, waren einfach Versionen des ursprünglichen schwarzen Sacks, den meine M utter mir genäht hatte. E in Mittel, um zu verschwinden. Eine Möglichkeit, mich zu verstecken. Vor den Augen der anderen zu verschwinden, nicht vor ihnen aufzutreten. Natürlich war ich nicht wirklich »un-

sichtbar«, doch das »Ich«, das sie sahen, war nicht mein »wirkliches Ich«. Mit Hilfe von Make-up und Masken machte ich mich unsichtbar.

Ich zog es vor, »unsichtbar« zu sein. Warum um alles in der Welt wollte ich dann Schauspieler werden, also jemand, der sich in der Öffentlichkeit enthüllt?

Viele Jahre lang stellte ich mir diese Frage; nach und nach verstand ich, warum.

Für mich bedeutet Spielen nicht, mich zu präsentieren oder meine Technik zur Schau zu stellen. Vielmehr geht es für mich darum, mit Hilfe des Spielens »etwas anderes« zu enthüllen, etwas, was den Zuschauern im alltäglichen Leben nicht begegnet. Der Schauspieler demonstriert es nicht. Es ist nicht körperlich sichtbar, sondern im Bewußtsein des Zuschauers tritt durch die Inanspruchnahme der Phantasie »etwas anderes« in Erscheinung. Damit dies geschehen kann, darf das Publikum nicht die geringste Vorstellung davon haben, was der Schauspieler macht. Sie müssen den Schauspieler vergessen können. Der Schauspieler muß verschwinden.

Im Kabuki-Theater gibt es eine Gebärde, die »den Mond anschauen« bedeutet und bei der der Schauspieler mit dem Zeigefinger in den Himmel deutet.

Ein sehr begabter Schauspieler führte diese Gebärde mit Anmut und Eleganz aus. Das Publikum dachte:

»Oh, seine Bewegung ist so schön!«

Sie genossen die Schönheit seiner Darstellung und die Vollkommenheit der Technik, die er zur Schau stellte.

Ein zweiter Schauspieler führte die gleiche Gebärde aus und zeigte auf den Mond. Die Zuschauer wußten nicht, ob seine Bewegung anmutig war oder nicht; sie sahen einfach den Mond.

Diese Art von Schauspieler ziehe ich vor: denjenigen, der den Zuschauern den Mond zeigt. Den Schauspieler, der unsichtbar wird.

Kostüme, Perücken, Schminke und Masken reichen nicht aus, um diese Stufe des »Verschwindens« zu erreichen. Ninjas mußten ihre Körper jahrelang trainieren, um zu lernen, wie man unsichtbar wird. In der gleichen Weise müssen Schauspieler sehr hart arbeiten, um sich körperlich zu entwickeln, nicht einfach, um Techniken beherrschen zu lernen, sondern um in der Lage zu sein, sich unsichtbar zu machen.

Meister Okura, ein berühmter Kiyogon-Lehrer, erläuterte einmal den Zusammenhang zwischen dem Körper und der Bühne. Das Wort für Bühne im Japanischen ist »butai«; »bu« bedeutet »Tanz« oder »Bewegung«, »tai« heißt »Bühne«. Wörtlich »der Ort/die Plattform des Tanzes«. Das Wort »tai« heißt aber auch »Körper«, was eine andere Lesart nahelegt: »der Körper des Tanzes«. Wenn wir das Wort »butai« so verwenden, was ist dann der Darsteller? Okura sagte, der menschliche Körper sei das »Blut des tanzenden Körpers«. Ohne ihn ist die Bühne tot. Sobald der Darsteller die Bühne betritt, wird der Ort lebendig; der »tanzende Körper« beginnt »zu tanzen«. In gewissem Sinne ist es nicht der Darsteller, der »tanzt«, sondern durch seine oder ihre Bewegungen »tanzt« die Bühne. Die Aufgabe eines Schauspielers ist es nicht, zur Schau zu stellen, wie gut er darstellen kann, sondern durch seine Darstellung die Bühne zum Leben zu erwecken. Wenn dies geschieht, wird das Publikum mitgetragen und tritt ein in die Welt, die die Bühne erschafft. Sie haben das Gefühl, sich auf einem einsamen Berggrat zu befinden oder inmitten eines Schlachtfelds oder an irgendeinem anderen Ort auf der Welt. Die Bühne enthält all diese Möglichkeiten. Es liegt am Schauspieler, sie zum Leben zu erwecken.

1. DER ANFANG

Reinigung Bevor wir irgend etwas tun, ist es wichtig, den Arbeitsplatz zu reinigen. Alles Überflüssige wird rausgeschafft, notwendige Stühle oder Requisiten werden ordentlich an den Wänden aufgestellt. Dann wird der Boden gewischt. Wenn Schauspieler sich dafür zu Beginn der Proben dieses Tages Zeit nehmen und Mühe geben, ist dies ein Zeichen, daß die Arbeit gut werden wird. In Japan wird diese Praxis in allen religiösen, in allen Theater- und Kampfsporttraditionen ausgeübt.

Doch dieses Reinigen wird nicht einfach auf zufällige Weise erledigt, nur um mit Hilfe von Seife oder gar Maschinen den Schmutz loszuwerden. Die traditionellen Disziplinen verlangen eine ganz bestimmte Form, den Fußboden zu wischen, sie verwenden dabei kaltes Wasser und ein Baumwolltuch; ihr Bewußtsein ist wach und konzentriert, und sie nehmen eine bestimmte Körperhaltung ein. Das Tuch wird in kaltem Wasser gespült (ohne Seife) und danach ausge wrungen. Das feuchte Tuch wird auf den Boden gebr eitet; beide Handflächen werden flach auf das Tuch gelegt. Die Knie berühren den Boden nicht, nur die Hände und Füße, so daß der Körper wie ein umgedrehtes V aussieht. Langsam »läuft« man dann vorwärts und schiebt das Tuch über den Boden. Normalerweise fängt man an einer Seite des Raums an und arbeitet sich geradeaus und ohne Unterbrechung zur gegenüberliegenden Wand vor. Dort angekommen, spült man den Lappen aus und fängt mit einer neuen »S pur« an. In dieser Stellung sind die Hüften stark, und man trainiert den Körper ebenso, wie man den Fußboden säubert. Während dieser Übung darf man nur daran denken, den Lappen vorwärts zu schieben und den Boden sorgfältig zu säubern. Man darf sich

nicht beeilen, sich nicht ablenken lassen; man darf nicht an etwas anderes denken oder mit Leuten plaudern. All dies ist sehr schwierig, doch es stellt eine ausgezeichnete Konzentrationsübung dar.

In der altindischen buddhistischen Philosophie gibt es den Begriff des »Samadhi«, der sich auf eine hohe Stufe tiefer geistiger Sammlung bezieht. In gewissem Sinne ist es ganz einfach. Wenn du ein Buch liest, konzentrierst du dich auf das Lesen des Buchs. Wenn du angeln gehst, konzentrierst du dich auf die Bewegungen und das Zittern der Angelschnur. Wenn du den Boden wischst, ist das alles, was du tust.

Du kannst dies auf den Alltag übertragen: Versuche bei jeder noch so einfachen Handlung dich ganz auf das, was du tust, zu konzentrieren. Versuche das Gefühl zu haben, daß dich die gesamte Energie des Universums einhüllt und trägt. Normalerweise springen unsere Gedanken von einem zum anderen: Du wischst den Fußboden und »vergiffst«, was du tust; und am Ende denkst du daran, was gestern passiert ist, an den Lärm, den die Nachbarn veranstalteten, oder du machst dir Sorgen wegen der Stromrechnung. In diesem Zustand ist es unmöglich, von der Energie des Universums getragen zu werden. Es ist im Grunde gleichgültig, worauf du dich konzentrierst, solange du dich voll konzentrierst. Diese Konzentration zu entwickeln hilft dir, den Zustand des Samadhi zu erreichen. Hast du diesen Zustand erreicht, wirst du spüren, daß »mehr« als nur deine persönliche Energie anwesend ist. Du existierst auf zwei Ebenen. Wenn du zum Beispiel dieses Buch liest, konzentrierst du dich auf das Lesen der Wörter, doch du bist dir auch all dessen, was dich umgibt, bewußt. Dieses Bewußtsein der gesamten Umgebung stört dich jedoch nicht.

Ich versuche diese Übung auf mein alltägliches Leben zu

übertragen. Wenn ich morgens aufstehe und mir die Zähne putze, versuche ich mich auf das »Putzen der Zähne« zu konzentrieren. Leider lenkt irgend etwas mich immer ab. Ich beginne damit, mich sorgfältig auf die Tätigkeit des Zähnebürstens zu konzentrieren, doch für gewöhnlich ertappe ich mich, wie ich denke: »Ich darf nicht vergessen, zur Bank zu gehen ... Und ich muß noch Herrn Soundso anrufen ... Hoffentlich ist die U-Bahn heute nicht so überfüllt ...« Es ist äußerst schwer, sich auf die Handlung des Reinigens zu konzentrieren; man wird sehr leicht abgelenkt. Nichtsdestoweniger müssen Schauspieler in der Lage sein, sich jeglicher Art von Aktivität mit ihrem ganzen Sein, mit hundertprozentiger Konzentration hinzugeben.

So gesehen ist das Putzen nicht einfach ein Akt der Vorbereitung auf die Arbeit. Das Wort »Vorbereitung« impliziert, daß es die auf die »Vorbereitung« folgende Handlung ist, die wichtig ist. Nicht in diesem Fall. Die Handlung des Putzens ist an sich nützlich.

Diese Einstellung gegenüber dem Reinigen ist nicht auf den Ort deiner Arbeit beschränkt. Du mußt dich auch vergewissern, daß dein Körper sich im gleichen Zustand der Bereitschaft befindet. In Japan gießen sich die Teilnehmer vor einem wichtigen Wettkampf im Kampfsport oder die Schauspieler vor einer großen Noh-Aufführung kaltes Wasser über den Kopf. Nicht nur, um den Staub abzuwaschen, sondern auch um sich symbolisch zu reinigen. Interessanterweise betonen viele der großen Weltkulturen die Wichtigkeit ritueller Reinigung. Im Islam wäscht der Gläubige sich die Füße, bevor er eine Moschee, im Shintoismus spült er Mund und Hände, bevor er einen Tempel betritt. Im Christentum hat die Taufe symbolische und zeremonielle Bedeutung. Vielleicht wurzeln

all diese Dinge in der Notwendigkeit, den Menschen über Hygiene aufzuklären, doch jeder Glaube betont die Wichtigkeit der Reinigung als Teil des Gottesdienstes.

Die Hochschätzung von Sauberkeit und Reinheit ist in der japanischen Kultur von zentraler Bedeutung. Natürlich ist die Rolle, die Waschen und Reinigen bei der Krankheitsverhütung spielt, überall auf der Welt bekannt, doch in Japan kommt ein Faktor hinzu. Der Akt, sich selbst und seine Umgebung zu reinigen, hat eine spirituelle Dimension, die auf den Schöpfungsmythos des Shintoismus zurückgeht. Diesem Mythos zufolge wusch der Gott Isanagi seinen Körper, um sich nach einer Reise in die Unterwelt der Toten zu reinigen. Als er seine göttliche Haut reinigte und die Verunreinigungen durch die Unterwelt entfernte, wurden verschiedene Dinge, Götter und Landmassen geschaffen. In dieser Kosmologie ist die Reinigung mit der Schöpfung verbunden. Es ist ein positiver und mächtiger Akt, nicht einfach ein Mittel, den Schmutz loszuwerden.

In einigen Shinto-Sekten nimmt die rituelle Reinigung die Form eines Bades im Meer an – auch mitten im Winter. Diese Praxis heißt »misogi«. Wenn man nicht am Meer lebt, kann sie auch in jeder anderen Art von fließendem kaltem Wasser durchgeführt werden, einem Fluß, einem Wasserfall oder sogar unter der Dusche. Nachdem der Badende eingetaucht ist, macht er bestimmte Übungen, darunter Gesangs- und Konzentrationsübungen.

In Hinsicht auf das Alltagsleben bedeutet die rituelle Reinigung Achtung vor sich selbst und eine Möglichkeit, Geist und Körper aktiv auf eine disziplinierte Arbeit vorzubereiten. Die verschiedenen Kampfsportarten und religiösen Praktiken betonen alle die Wichtigkeit der Reinigung – nicht als Einleitung zu einer Aktivität, sondern als integraler Bestandteil des Trainings selbst. Der Tag beginnt mit einer gründlichen Reinigung des Arbeitsraumes – und des Körpers.

Die Vorbereitung des Körpers umschließt mehr, als ihn zu säubern; man muß den Körper pflegen. Vor allem die »neun Löcher«.

In der japanischen Tradition hat der Körper neun Löcher: zwei Augen, zwei Nasenlöcher, zwei Ohren, einen Mund, ein Loch zum Wasserlassen und ein Loch für die Defäkation ... All diese erfordern Beachtung.

Das Auge Das Publikum ist sich der Augen eines Schauspielers sehr bewußt, weshalb du sie gut pflegen solltest. Es ist zum Beispiel sehr angenehm, die Augen mit lauwarmem Wasser zu waschen. Tauche dein Gesicht ins Wasser, zwinkere ein paarmal, schau nach oben, nach unten, nach links, nach rechts und bewege die Augen im Kreis. Nach dem Waschen der Augen kannst du ihnen eine sanfte Massage geben. Lege die Handballen über die geschlossenen Augen und drücke die Augäpfel sanft nach innen.

Im Kabuki-Theater sind ausdrucksvolle Augen ein entscheidender Vorzug (es gibt »Eine-Million-Dollar-Augen«). Im Laufe der Jahrhunderte entwickelte sich eine Reihe von Konventionen, wie die Augen eingesetzt werden, um verschiedene Emotionen zum Ausdruck zu bringen; zum Beispiel drückt ein seitliches Schielen anstelle eines direkten Blicks sexuelle Anziehungskraft aus. Da diese Konventionen ein so zentraler Bestandteil der Kabuki-Tradition sind, muß ein Schauspieler in der Lage sein, bei einer Aufführung seine Augen voll einzusetzen.

Auch außerhalb des Kabuki ist es für eine gute Darstellung wichtig, sich der Augen stets bewußt zu sein. Zum Beispiel solltest du in der Lage sein, deine »me-sen« (»Blicklinie«) zu wählen. Dazu gehört der Fokus (verschwommen, scharf, Nah-

sicht, Fernsicht) ebenso wie die Richtung. Es gibt noch mehr traditionelle Tricks, zum Beispiel die Konvention für »den Mond anschauen«. Vom Publikum aus gesehen, scheint es, daß deine Augen auf den Mond gerichtet sind, während du in Wirklichkeit dein Kinn verwendest, um den Mond anzuschauen. Dadurch wirkt die Handlung größer und wahrhaftiger.

Die Fähigkeit, die Augen richtig einzusetzen, beschränkt sich nicht auf die gegenständliche Welt. Man denke nur an die Redensart »Es fiel mir wie Schuppen von den Augen«. Das Auge sieht ebenso unsichtbare Dinge wie konkrete Gegenstände.

Es waren einmal ein Meister und sein Schüler. Eines Tages kam der Schüler zu seinem Lehrer und sagte:

»Du bist mir ein ausgezeichnete Lehrer gewesen und hast mich viele nützliche Dinge gelehrt. Ich würde mich für deine Hilfe gern erkenntlich zeigen. In meinem Haus gibt es ein wertvolles Gemälde, ein hochgeschätztes Erbstück, das von Generation zu Generation weitervererbt wurde. Da ich selbst kein großer Kenner der Malerei bin, dachte ich, es wäre besser, es dir zu schenken, als es für mich selbst zu behalten. Du könntest es in dein Haus hängen; mag sein, es bereitet dir Freude.«

Der Lehrer akzeptierte das Gemälde und hängte es an seine Wand. Er setzte sich, um es zu betrachten, und nach einer Weile wandte er sich an den Schüler und sagte:

»Herzlichen Dank. Du hast mir ein wertvolles Geschenk gemacht. Ich würde dir dafür gern ein Geldgeschenk geben.«

Der Schüler wich zurück und sagte:

»Nein, nein! Ich habe dir das Bild nicht gegeben, um Geld dafür zu bekommen. Ich dachte nur, es wäre schön, wenn du meinen Schatz haben würdest.«

Der Lehrer beruhigte den Schüler und sagte:

»Bitte, reg dich nicht auf. Ich will mich auch bei dir bedanken und meine Erkenntlichkeit zeigen. Ich möchte wirklich gern, daß du das Geld nimmst.«

Der Schüler überlegte einen Moment, dann nahm er das Geld. Beim Hinausgehen sagte er:

»Ich freue mich sehr, zu wissen, daß mein teures Familienerbstück bei dir im Haus bleiben kann.«

Ein paar Tage später kam ein Antiquitätenhändler zu Besuch. Er sah das Gemälde und rief aus:

»Ich befürchte, jemand hat Sie übers Ohr gehauen. Es ist nur eine Kopie.«

Der Lehrer lächelte und gab dann zur Antwort:

»Ich wußte das bereits. Bei mir hängt nicht das Bild eines berühmten Malers an der Wand. Bei mir hängt das gute Herz meines Schülers an der Wand. Es macht nichts, daß der Gegenstand, den er mir geschenkt hat, eine Fälschung ist; wichtig ist das Herz.«

Wenn du das Bild nur »anschaut«, ist es eine Fälschung. Wenn du es »siehst«, ist es das großzügige Herz des Schülers.

Es gibt zwei Seiten: die sichtbare und die unsichtbare. Wenn du mit dem Material arbeitest, kannst du es einfach als »Material« sehen. Oder aber, du versuchst mit dem Material auf eine Weise zu arbeiten, als habe es eine weitere Bedeutung, eine zusätzliche Dimension – als existierte etwas jenseits und hinter der materiellen Form.

Die Nase Es ist sehr wichtig, ausreichend Luft zu bekommen. Sind deine Nasenlöcher verstopft, kannst du zwar zur echt-kommen und durch den Mund ein- und ausatmen. Es ist jedoch besser, durch die Nase einzuatmen. Hinzu kommt, daß

eine alte japanische Tradition die Nasenlöcher als »drittes Auge« betrachtet. Wir kennen die genaue Bedeutung des »dritten Auges« nicht, doch es gibt den überlieferten Glauben, dem zufolge eine verstopfte Nase die Fähigkeit, klar wahrzunehmen und vernünftig zu denken, beeinträchtigt. Deshalb ist es wichtig, die Nase frei zu halten, damit die Luft frei zirkulieren kann und du sichergehen kannst, daß du mit allen Sinnen hellwach bist. (Vielleicht liegt es an der verstopften Nase, daß wir uns so stumpfsinnig fühlen, wenn wir eine Erkältung haben.)

Neben der Reinhaltung der Nasenlöcher (man kann sie auch mit Wasser spülen) hilft auch eine Massage der Nasenseiten. Lege deine Finger oberhalb der Nasenlöcher auf die Nase und bewege sie sanft in Richtung Nasenrücken. Sanft auf und ab reiben. Es ist interessant, daß wir, wenn wir müde sind und unser Gesicht reiben, oft instinktiv die Finger an den Nasenseiten auf und ab bewegen.

Die Ohren Das nächste Löcherpaar sind die Ohren, und auch ihnen tut eine gelegentliche Massage gut. Beginne die Ohrenmassage, indem du den kleinen Knorpel vorne am Ohr, da, wo es an den Rand des Gesichts stößt, sanft drückst. Nimm dann das Ohrläppchen zwischen Daumen und Zeigefinger und bewege es kreisförmig. Danach versuchst du, das Ohr zu »dehnen«, indem du es am Ohrläppchen nach unten, am oberen Rand nach oben und am seitlichen Rand nach hinten ziehst. Daraufhin nimmst du das Ohrläppchen und ziehst es in alle Richtungen. In Japan glaubt man, daß ein großes Ohrläppchen Gesundheit und Reichtum verspricht ... also nicht nachlassen!

Als nächstes preßt du für drei Sekunden den Handteller sanft über das ganze Ohr und läßt dann los. Behandle jedes

Ohr einzeln, und wiederhole den Vorgang zweimal. Falte danach den äußeren Rand des Ohrs mit Hilfe des Handtellers nach innen. Da du das Ohr mit der Handfläche zuhältst, hast du die Finger, die nach hinten zeigen, frei, um damit sanft den unteren Schädel zu klopfen.

Der Mund Als nächstes kommt der Mund. Neben dem Zähneputzen müssen wir dem Zahnfleisch besondere Beachtung schenken, da gesundes Zahnfleisch die Zähne an ihrem Platz hält. Wieder ist Massage eine ausgezeichnete Methode, das Zahnfleisch zu stimulieren. Lege deine Fingerspitzen bei geschlossenem Mund auf die Oberlippe direkt unter der Nase. Klopfe diese Stelle (das Zahnfleisch) sanft mit den Fingerspitzen und fahre mit der Bewegung nach außen über das Gesicht bis unter die Wangenknochen fort. Wiederhole das Ganze für das Zahnfleisch des Unterkiefers, wobei du die Fingerspitzen auf das Kinn legst.

Im Mund haben Menschen drei Arten von Zähnen: Eckzähne, Schneidezähne und Backenzähne. Eckzähne sind charakteristisch für fleischfressende Tiere; Pflanzenfresser brauchen Schneidezähne, und mit den Backenzähnen werden Körner gemahlen. Die Häufigkeit, in der jede Zahnart im Mund vorkommt, gibt uns einen Hinweis darauf, an welche Art von Diät der Körper gewöhnt ist. Ein berühmter Aikido-Lehrer machte die Feststellung, daß von insgesamt zweiunddreißig Zähnen vier Eckzähne sind, also einer von acht. Da nur ein Achtel unserer Zähne gemacht sind, um Fleisch zu essen, sollte nur ein Achtel unserer Nahrung fleischlich sein.

Der Anus In Japan legen alle Kampfsportarten und Theatertraditionen Wert darauf, daß der Anus während der Arbeit an-

gespannt zu halten ist. Im Alltagsleben ist es selbstverständlich möglich, ihn entspannt zu halten. Auch während der Vorführung ist es nicht notwendig, den Anus stets zusammenzupressen, doch in den entscheidenden Momenten, etwa wenn der Darsteller einen mächtigen Schlag ausführen oder die Stimme mit großer Gewalt einsetzen muß, wird der Anus fest angespannt. Dies spendet dem Körper und der Stimme Energie und verleiht der Handlung mehr Kraft und Konzentration. Im Alltagsleben hilft die Anspannung des Anus, den Körper vor Überanstrengung zu schützen, wenn man etwas Schweres hebt oder schiebt.

Durch die Anspannung des Anus rückt dieser Bereich in das Zentrum deiner Aufmerksamkeit. Ich habe festgestellt, daß ich eine Art Schock-Empfindung erlebe, wenn ich diese Übung durchführe. Vielleicht öffnet sich in meinem Körper eine Art Kanal, wodurch Energie von außen einströmen kann. In gewisser Weise ist dieser Bereich ein Ausgangspunkt für die Energie im Körper.

In einigen heiligen tibetanischen Gemälden (»Mandala«) ist im Bereich des Anus eine Schlange zu sehen. Etwas Ähnliches erscheint auf einem alten chinesischen taoistischen Bild eines sitzenden Körpers. Neben der unteren Wirbelsäule ist das Bild eines Wasserrads zu sehen. Das Rad sieht aus wie ein Riesenrad, wobei die leeren Eimer auf der einen Seite nach unten gehen und in den Fluß tauchen, um auf der anderen Seite voll nach oben geführt zu werden. In diesem Fall ist das Wasser ein Symbol für die körperliche Energie, die das Rückgrat hochsteigt und das innerliche Wohlergehen fördert. Und im indischen Yoga gibt es die Vorstellung einer »Energieschlange« (»Kundalini«), die ebenfalls das Rückgrat hochsteigt, um die geistige Energie zu verstärken.