

**Research Report****Suzuki Tadashis SCOT bei der Theater-Olympiade 2019 in Japan****Wolfgang Zoubek**

Die Institution der Theater-Olympiade scheint trotz ihres fünfundzwanzigjährigen Bestehens nicht das internationale Echo zu finden, das sie eigentlich verdient. Sie entfaltet nicht die Breitenwirkung, wie man dem Namen nach vermuten würde. Es gab zwar außer in Asien auch schon in Europa Theater-Olympiaden, doch im deutschsprachigen Raum hat man davon kaum etwas gehört.

Der „Toga Art Park“, die Hauptveranstaltungsstätte der Theater-Olympiade 2019, verdient ebenfalls größere internationale Beachtung. Gegründet Mitte der 1970er Jahre wurde er seitdem immer weiter ausgebaut und stellt ein ungewöhnliches Experiment dar, das den Wirkungskreis des japanischen Regisseurs Suzuki Tadashi mit seiner Theatergruppe SCOT repräsentiert.

Im ersten Teil dieses Berichts werden sowohl Suzuki Tadashis theoretische Ideen, als auch seine praktische Theaterarbeit näher beleuchtet. Im zweiten Teil stehen seine Inszenierungen „König Lear“, „Sekai no hate kara konnichi wa“, „Dionysos“ und „Die Marquise de Sade“, die bei der Theaterolympiade 2019 zu sehen waren, im Mittelpunkt.

Aufführungen anderer Theatergruppen werden nur am Rande erwähnt. Der Grund ist der, dass der künstlerische Schwerpunkt bei SCOT lag, und ein Großteil der Regisseure, die bei der Theater-Olympiade 2019 ihre Inszenierungen präsentierten, ähnliche Prinzipien wie Suzuki Tadashi vertraten.

**Theater-Olympics 2019**

Die Theater-Olympiade fand vom 23. August bis 23. September in Japan statt. Die Idee dahinter geht auf eine Initiative des griechischen Regisseurs Theodoros Terzopoulos aus dem Jahr 1993 zurück. Federführend dabei waren auch der japanische Regisseur Suzuki Tadashi, der inzwischen verstorbene deutsche Theaterautor Heiner Müller, sowie der amerikanische Theatermacher Robert Wilson.

Der damalige Präsident des Internationalen Olympischen Komitees, Juan Antonio Samaranch, gestattete den Theatermachern die Nutzung des Namens ‚Theater-Olympics‘, obwohl im Veranstaltungskonzept kein Wettbewerb vorgesehen war. Es sollte in erster Linie um die Präsentation verschiedener Produktionen und einen Austausch von

Ideen gehen, aber man wollte einen starken, zugkräftigen Namen für dieses künstlerische Event haben.

Die erste Theater-Olympiade fand 1995 in Griechenland statt, Spielorte waren Delphi, Athen und Epidauros. Danach gab es in unregelmäßigen Abständen weitere: 1999 die zweite Theater-Olympiade in Shizuoka/Japan, 2001 in Moskau, 2006 in Istanbul, 2010 in Seoul, 2014 in Peking, 2016 in Breslau, 2018 in Indien, in New Dehli und weiteren 16 Städten.

Die 9. Theater-Olympiade im Sommer 2019 wurde zum zweiten Mal in Japan diesmal in Partnerschaft mit Russland veranstaltet. In der Präfektur Toyama wurden an 3 Spielorten (Toga, Unazuki und Maezawa-Garden) 30 Produktionen aus 16 Ländern gezeigt. Neben Theateraufführungen gab es auch Workshops, Symposien und Diskussionen.

Der Schwerpunkt lag auf japanischem Gegenwartstheater. SCOT (Suzuki Company of Toga) war mit vier Inszenierungen auf dem Festival vertreten, daneben gab es aber noch weitere japanische Teilnehmer. Von Theatergruppen aus anderen Ländern waren meist nur je eine oder zwei Produktionen zu sehen, sie kamen aus Russland, Indien, China, Taiwan, Korea, Indonesien, Griechenland, Italien, Frankreich, Spanien, Polen, Amerika, Mexiko und der Türkei. Auffällig war, dass Repräsentanten aus der Dritten Welt fehlten, obwohl Gruppen von dort sehr gerne zu internationalen Theaterfestivals eingeladen werden.

Bei der Theater-Olympiade 2019 waren neben Suzuki Tadashi besonders Terzopoulos und Wilson prominent vertreten. Von Terzopoulos gab es eine Aufführung der „Troerinnen“ und von Wilson „Lecture on Nothing“, die auch schon beim Ruhrtriennale Festival 2012 präsentiert wurde. Aus dem deutschsprachigen Raum war kein einziges Theaterensemble nach Japan gekommen.

In Toga befinden sich mehrere Bühnen, daher lag dort der Schwerpunkt des Programms. Daneben gab es das Haus Selene in Unazuki, das hauptsächlich als Museum genutzt wird, in dem es aber auch eine Bühne mit einem rund 400 Leute fassenden Zuschauerraum gibt. Und dazu noch Maezawa-Garden, eine Freilichtbühne in Form einer griechischen Arena, in der Nähe von Unazuki. Toga hat nur 500 Einwohner und Unazuki etwa 2000. Man entschied sich aber bewusst für diese kleinen Orte und nicht für eine Großstadt wie Tokyo, um Kultur auch in der Provinz aufzuwerten.

Dreh- und Angelpunkt in Russland war das Alexandrinsky-Theater in St. Petersburg, wo das Programm der Theater-Olympiade von Juni bis Mitte Dezember präsentiert wurde. Mit zwei Produktionen seiner Studiobühne war das Alexandrinsky-Theater auch in Toga dabei. Die erste hieß „Today. 2016 ...“ und basierte auf dem SF-Roman „Feuer“ des Autors Kirill Fokin. Es ging um einen Außerirdischen, der, nachdem er zur Erhaltung des Friedens auf der Welt von den politischen Machthabern, Obama, Putin und Merkel, die Abschaffung aller Atomwaffen und Armeen gefordert hatte, in seinem gläsernen Raumschiff festgesetzt worden war. Der Regisseur Valery Fokin, Vater des Autors, bediente sich dabei einer Multimediashow mit Animationen und anderen technischen Effekten (Ishizawa 2019, 52).

Die zweite Gastvorstellung aus dem Alexandrinsky-Theater war eine experimentelle Dramatisierung des Gedichts „Die Zwölf“ von Alexander Blok. Diese Studio-Produktion spielte in einem abgedunkelten Raum, wo die Gesichter der Schauspieler mit einer Live-Kamera aufgenommen und auf Leinwände projiziert wurden. Hauptsächlich aber

sollte durch Stimmen und Geräusche die Atmosphäre einer Winternacht in Petersburg nach der Oktober-Revolution 2017 evoziert werden.

### **Suzuki Tadashis Weg nach Toga**

Die künstlerischen Anfänge Suzuki Tadashis (\*1939) lagen in Tokyo. Als Student war er in der Theatergruppe der Waseda-Universität aktiv und gründete dann mit einigen Mitstreitern, darunter dem Autor Betsuyaku Minoru (\*1937), in den frühen 1960er Jahren eine eigene Theatergruppe. Die ersten Jahre verfügten sie über keine eigene Bühne, erst 1966 gelang es ihnen, ein Ateliertheater, das sie das „Kleine Waseda Theater“ nannten, im Tokyoter Stadtteil Waseda einzurichten (Senda 1995, 43).

Die finanzielle Lage blieb bis zum Ablauf des Mietvertrages 1976 prekär (Brandon 1978, 30). Doch bereits in dieser Zeit gelangen der Schauspielertruppe unter der Leitung Suzuki Tadashis künstlerische Erfolge, die ihr auch internationale Aufmerksamkeit einbrachten (Senda 1995, 41). Anfangs inszenierte Suzuki Tadashi hauptsächlich Stücke von Betsuyaku Minoru, der 1967 als Dramatiker den renommierten Kishida Kunio Preis erhielt (Senda 1995, 47). Doch 1968 kam es zwischen Suzuki und Betsuyaku zum Bruch, und letzterer verließ das „Kleine Waseda Theater“ (Senda 1995, 48).

Suzuki strebte ein neues Theaterkonzept an, das Regie und Schauspieler in den Vordergrund, den Autor dagegen in den Hintergrund rückte. Er begann Aufführungen zu erarbeiten, in denen er Teile aus verschiedenen Stücken zusammenstellte, quer durch alle Stilrichtungen und Epochen. Zum ersten Mal verwirklichte er diese Idee mit *Gekiteki ni naru mono o megutte* (Dinge betreffend, die dramatisch werden), international hat sich dafür die Bezeichnung *Dramatic Passions* durchgesetzt. Für diese Aufführung kombinierte er Szenen aus Betsuyakus *Zō*, (Der Elefant) ein Stück über Strahlenopfer aus Hiroshima, Rostands *Cyrano de Bergerac*, Becketts *Warten auf Godot*, mit Szenen aus japanischen Volksstücken wie *Mabuta no haha* (Die erträumte Mutter) von Hasegawa Shin und *Tōjurō no koi* (Die Liebe des Tōjurō) von Kikuchi Kan (Senda 1995, 50).

Das Konzept entstand aus der zwanglosen Probenpraxis des „Kleinen Waseda Theaters“. Die Gruppe traf sich allabendlich, auch wenn nicht gespielt wurde. Bei diesen Treffen wurde getrunken, geplaudert und nebenbei auch geprobt. Bei entsprechender Stimmung konnten sich daraus spontane Happenings entwickeln. In dieser Atmosphäre wurde es möglich, sich ganz vorbehaltlos auf eine Rolle einzulassen, und jeder suchte sich dafür aus, was er gerade spielen wollte, einer z.B. eine Rolle von Kikuchi Kan, ein anderer von Tennessee Williams und ein dritter von Ionesco. Das hatte von Anfang an fragmentarischen Charakter, aber so kam Suzuki auf die Idee, daraus eine Aufführung zu machen (Kazama 1992, 39).

Suzuki konstruierte für *Gekiteki ni naru mono o megutte* den Rahmen, dass es sich um die Vorführung eines Schauspielunterrichts handeln würde. Später ließ Suzuki solche Rahmen fallen, doch wenn er in der Folgezeit auch nicht ausschließlich solche Quodlibets inszenierte, blieb er dem Konzept, Texte unterschiedlicher Autoren zu kombinieren, treu und verwendete es in mehreren Inszenierungen seiner Laufbahn. Diese Aufführungen wurden nicht durch die Texte, sondern durch das Spiel der Darsteller interessant (Senda 1983, 167).

Die Schauspielerin, die Suzukis Konzept ganz wesentlich mit verwirklichen half, war Shiraishi Kayoko (\*1941). Ihre außergewöhnliche Individualität trieb sie an, sich die Rollentexte in oben beschriebener Weise anzueignen. Es war der Zwang ihrer Begabung, sie konnte sich nicht anders ausdrücken. Sie war erst im Alter von 25 Jahren zu Suzukis Truppe gestoßen und verfügte über keinerlei Bühnenerfahrung, geschweige denn eine Schauspielausbildung. Bevor sie sich der Theatergruppe anschloss, war sie sieben Jahre lang im Büro eines Bezirksamts in Tokyo gesessen (Senda 1995, 51).

Nachdem sie einmal einer Probe im „Kleinen Waseda Theater“ beigewohnt hatte, begann sie für den Schauspielberuf Feuer zu fangen. Schon bei ihren ersten Versuchen stellte sich heraus, dass sie auf der Bühne eine starke Präsenz auszustrahlen vermochte. Ihr Spiel war getragen von einer elementaren Kraft, die die Zuschauer fast physisch überwältigte (Senda 1995, 52). Und Suzuki erkannte durch die Begegnung mit ihr neue Möglichkeiten für seine Regie (Senda 1995, 58). Shiraishis künstlerische Entwicklung riss ihn mit, denn ihr Spiel war eruptiv, sie konnte in ihren Rollen Energien freisetzen, die sonst nur vage schlummerten. Mitspieler aus der Frühzeit berichteten, dass sie sich auf der Bühne neben Shiraishi Kayoko wie elektrisiert fühlten, angesteckt von der inneren Spannung, in der sie sich befand (Senda 1995, 52). Ihr Spiel zielte nicht auf den Intellekt, sondern sie vermochte wie ein Medium in Trance, Archaisches aus den Tiefen der Psyche aufsteigen zu lassen (Kazama 1992, 41).

Folgerichtig trug die Aufführung von *Dramatic Passions II* 1970 den Untertitel „Shiraishi Kayoko Show“. In dieser Collage standen neben Becketts „Warten auf Godot“ auch Szenen aus Stücken des Kabukiautors Tsuruya Nanboku auf dem Programm. Die Fiktion bestand darin, dass Shiraishi Kayoko in Visionen von Gestalten aus den Dramen heimgesucht wurde und Szenen daraus nachspielte (Takahashi 1994, 107). Beeindruckend war nicht nur ihre Aura des Verrückt- und Entrücktseins, sondern auch die Wandlungsfähigkeit, die sie in der Szenencollage unter Beweis stellte. Sie spielte in ihren Auftritten manche Texte völlig gegen den Strich, war dabei aber nie die gleiche, sie konnte ihre Rollen sehr differenziert gestalten. Und sie hatte den Mut zur Hässlichkeit, sie vermochte das Groteske und Abstoßende, das sich hinter schönem Schein verbirgt, sichtbar zu machen (Senda 1995, 45).

1972 gelang Suzuki Tadashi mit Shiraishi Kayoko und dem „Kleinen Waseda Theater“ der Sprung auf die internationale Bühne. Sie wurden nach Paris eingeladen, um bei einem Theaterfestival im „Théâtre de Nation“ zu gastieren, dort zeigten sie *Dramatic Passions II* (Senda 1995, 55). Und dieses Gastspiel blieb nicht das einzige, in den folgenden Jahren wurde Suzuki mit seiner Truppe zu verschiedenen Theaterfestivals in Europa und Amerika geholt. 1973 nochmals nach Paris, sowie auch nach Nancy und Amsterdam (Senda 1995, 58). So gelang es Suzuki, sich in den 1970er Jahren als Regiestar des Avantgardetheaters zu profilieren, dem auch Peter Brook und andere Respekt zollten (Senda 1995, 58).

1974 begann eine neue Phase in Suzukis Regiearbeit, er inszenierte die „Troerinnen“ von Euripides. Zu diesem Zweck reduzierte er Euripides' Text auf ein Gerippe und eliminierte alles, was nicht zum Verständnis des Bühnengeschehens erforderlich war. Dann fügte er anderes Textmaterial hinzu, der Lyriker Ōoka Makato schrieb unter anderem neue Teile für einen Monolog Kassandra (Goto 1989, 110). Suzukis Ziel war ein Text, der zugleich in Vergangenheit und Gegenwart angesiedelt war. Das war etwas, was Suzuki aus dem Nō übernommen hatte, dort gibt

es keine abgeschlossene Vergangenheit. Es entsprach aber auch einer Gemeinsamkeit mit dem antiken Theater. Bei Aufführungen im alten Griechenland wurden auch die Ereignisse aus mythischer Vergangenheit mit dem Hier und Heute des damaligen Publikums in Verbindung gesetzt (Goto 1989, 113).

Suzuki Tadashi wollte in den „Troerinnen“ auf ähnliche Weise einen Bogen von der Antike bis in die Gegenwart schlagen. Er versuchte zwei Welten in seiner Inszenierung deutlich zu machen, denn ihn interessierte die geschilderte Situation nach einem verlorenen Krieg. In der ersten Version seiner Inszenierung war es ein Mann (Goto 1989, 110), in einer späteren von 1977 eine Frau, die inmitten einer zerstörten Stadt von den Geistern der Gestalten aus Euripides' Drama heimgesucht wurden (Lee, 1990, 73). Suzuki gab dem Stück die Deutung, dass es sich nicht nur um das besiegte Troja, sondern auch um Japan nach der Niederlage im Zweiten Weltkrieg handelte (Senda 1995, 60). Dass die Protagonisten nicht Griechen, sondern Japaner wären, versuchte Suzuki durch eine Bewegungsregie deutlich zu machen, in der die Darsteller mit für Japan typischen Haltungs- und Bewegungsformen agierten. Inspirationen dazu holte er sich sowohl vom Kabuki als auch vom Nō, denn der Hauptdarsteller in der Version von 1974 war der Nō-Schauspieler Kanze Hisao. Auch damit beschritt Suzuki Tadashi einen neuen Weg, denn das Zusammenspiel von Darstellern unterschiedlicher künstlerischer Herkunft hatte bis dahin in der japanischen Theaterlandschaft als Unding gegolten (Takahashi 1994, 107).

In der Folge entwickelte Suzuki Tadashi eine Bewegungsregie, der eine spezifisch japanische Körpersprache zugrunde liegt. Die ging nicht nur auf Darstellungsformen des Kabuki oder Nō zurück, sondern kam auch aus alten Tanzformen und der Volkskultur (Suzuki 1986, 12). Er entwarf dazu ein eigenes Ausbildungsprogramm für Schauspieler, seine ‚Suzuki Method of Actor Training‘. Nach seiner Ansicht ist es wichtig, dass beim Agieren auf der Bühne der Schwerpunkt des Körpers möglichst weit unten liegt (Senda 1995, 61). Dies entspricht der Grundhaltung der Darsteller beim Nō, doch Suzuki hat das nicht einfach nur so übernommen, sondern ein neuartiges Beintraining erfunden.

Bei seiner Suzuki-Methode beginnt das Training mit rhythmischen Stampfen der Füße. Dies dient sowohl der Körperertüchtigung, als auch zur Schärfung des Bewusstseins, die Strömungsrichtung der Energie immer nach unten zu lenken. Der heftige Stampfrhythmus zwingt die Teilnehmer zur Atemkontrolle und zu genauer Konzentration, ohne die die Übung nicht korrekt bis zum Ende ausgeführt werden kann. Die Übungen sollen daher körperliches und mentales Training sein (Brandon 1978, 36).

Beinarbeit ist bei der Methode das Um und Auf, Suzuki nennt das ‚die Grammatik der Füße‘ (Suzuki 1986, 3). In seiner Philosophie erfolgt ein Energieaustausch zwischen Erde und Körper durch die Füße (Suzuki 1986, 14). Er empfiehlt daher auf der Bühne immer barfuß oder in Socken zu gehen. Schauspieler, die Schuhe tragen, ‚verlieren ihre Füße‘, weil dadurch die Ausdrucksmöglichkeiten in der Art des Gehens eingeschränkt sind (Suzuki 1986, 7).

Systematisch begann Suzuki dieses Trainingsprogramm seit 1972 zu entwickeln, um Defizite seiner Darsteller in der Haltung und im körperlichen Ausdruck zu verbessern (Brandon 1978, 31). Es gab verschiedene Exerzitien, die Suzuki aus dem Kabuki und Nō entlehnt hatte, andere entwickelte er für seine Zwecke neu. Zum Training wurde manchmal im Chor gesungen, oder es wurden gemeinschaftlich Texte deklamiert (Brandon 1978, 35). Elemente

dieses Trainings flossen später auch in seine Inszenierungen ein, für die er regelrechte Choreographien ausarbeitete. Es blieb bis heute ein Markenzeichen von Suzukis Inszenierungen, dass die Körperlichkeit der Schauspieler ein wesentliches Element bildet. Immer stehen sie mit beiden Füßen fest auf dem Boden, verfügen aber auch in der Bewegung über große Körperbeherrschung und agieren sowohl in physischer als auch in psychischer Hinsicht mit starker Intensität. Von den Akteuren verlangt Suzuki absolute Konzentration auch in Ru gehaltenen und Sitzpositionen, dies verbindet sein Theater mit den klassischen Theaterformen Japans. Deshalb wurde Suzukis Theaterstil auch ‚Nō der Gegenwart‘ genannt (Senda 1995, 67).

### **Suzukis Gründung von SCOT**

Als 1976 nach zehn Jahren der Mietvertrag für das „Kleine Waseda Theater“ ablief, verlor Suzukis Gruppe ihr Atelier. Man hatte vorher schon in Ausweichquartieren gespielt, wenn der Besucherandrang zu groß war, aber nun hielt Suzuki nicht mehr nach einer Alternative in Tokyo Ausschau, sondern zog mit seiner Truppe in ein Bergdorf in der Präfektur Toyama. Der Ort hieß Toga und lag rund fünf bis sechs Stunden Fahrzeit von Tokyo entfernt. Mit der finanziellen Hilfe von Unterstützern aus ganz Japan ließ Suzuki ein altes leerstehendes Bauernhaus von dem Architekten Isozaki Arata umgestalten und eine Bühne einbauen (Suzuki 1986, 75).

Der Theaterbau verriet einen Einfluss der Nō-Bühne, vor allem mit der Integrierung der Säulen, die das Dach trugen und damit eine Gliederung des Raums vorgaben. Ein weiterer Einfluss stammte vom internationalen Theaterfestival 1972 in Paris, wo Suzuki Jean-Louis Barraults ‚Théâtre Recamier‘ beeindruckt hatte. Dort war die Bühne eine vom Publikum umgebene erhöhte Spielfläche, mit Stufen an allen vier Seiten (Goto 1989, 104). Bei Suzukis Bühne fehlten die Stufen, und die Zuschauer konnten höchstens von drei Seiten zusehen, meistens waren sie aber frontal zum Geschehen platziert. Dazu führten zwei Auftrittsstege von links und rechts auf die Bühne, und die konnten ebenfalls als Spielfläche genutzt werden. Die Bühne schloss eine Wand ab, deren Zwischenwände geöffnet oder geschlossen werden konnten, womit sie für eine Erweiterung des Bühnenraums sorgten und zusätzliche Auftritts- und Abgangsmöglichkeiten boten (Suzuki 1986, 23).

Für Suzuki bedeutete die Entscheidung, nach Toga umzuziehen, eine Art Selbstfindung. Er wollte weg von einem Theater als Dienstleistungsbetrieb. Darum suchte er nach einem Ort, wo er und seine Truppe ein Lebenszentrum finden könnten. Das Publikum müsste zwar eine lange Anreise in Kauf nehmen und sogar dort übernachten, dafür ergäbe sich dann aber auch die Möglichkeit, mit den Künstlern in Kontakt zu kommen.

Anders als in Städten wie Tokyo, wo jeder eilen musste, nach der Aufführung mit der letzten U-Bahn heimzukommen, sollte sich daraus eine andere Form der Beziehung zwischen Akteuren und Publikum ergeben (Suzuki 1986, 79). Die neue künstlerische Freiheit mündete für die Theatergruppe aber in ein spartanisches Leben. Männer und Frauen mussten getrennt in zwei verschiedenen Gebäuden schlafen, und neben ihrem schauspielerischen Training und den Proben mussten sich die Mitglieder um alle Belange selbst kümmern, das hieß auch, gemeinschaftlich für die Mahlzeiten zu sorgen (Senda 1997, 65).

Suzukis Kalkül ging auf, die Reihe der Erfolge setzte sich fort, und von da an entfaltete er neben der Arbeit mit den

Schauspielern, Proben und Gastspielreisen eine umfangreiche Tätigkeit. Das Künstlerdorf, heute ‚Toga Art Park‘ genannt, abseits vom eigentlichen Ort Toga gelegen, wurde im Lauf der Zeit immer weiter ausgebaut. Dazu gründete Suzuki ein Theaterinstitut, das ‚Performing Arts Center‘, und ab 1982 veranstaltete er in Toga regelmäßig Theaterfestivals. Zu diesem Zweck musste ihm der Architekt Isozaki auch noch eine Freilichtbühne entwerfen (Senda 1995, 65).

Diese Bühne wurde am Abhang zu einem kleinen See hin errichtet mit dem Ziel, die japanische Landschaft mit dem architektonischen Prinzip eines antiken griechischen Theaters zu verbinden. Hinter der Bühne liegt der See umsäumt von Bäumen und bildet eine Naturkulisse. Im See gibt es zwei Steinskulpturen, ‚Schildkröte‘ und ‚Kranich‘, die japanische Glückssymbole bedeuten. Und vor den Skulpturen führen über den See von links und rechts zwei Auftrittsstege zur Bühne. Das Halbrund der Publikumsreihen steigt steil an, wirkt relativ intim, bietet jedoch 700 bis 800 Zuschauern Platz.

Die Präfektur Toyama unterstützte Suzukis Projekt mit Subventionen und Kulturinstitute verschiedener Länder beteiligten sich finanziell, sodass das Toga-Festival mit internationaler Beteiligung stattfinden konnte (Suzuki 1986, 97). Es kamen Theaterleute wie Robert Wilson, Meredith Monk, Tadeusz Kantor, Maguy Martin, Lee Breuer, Ping Chong, David Gordon, Andre Serban, aber auch viele japanische Theatermacher. Und das Festival war in Toga sogar leichter zu finanzieren als in Tokyo, denn obwohl mit weniger Zuschauern gerechnet wurde, waren auch die anderen anfallenden Kosten geringer (Suzuki 1986, 94).

Inzwischen besteht der ganze Gebäudekomplex des ‚Toga Art Parks‘ aus rund 20 Bauten und insgesamt 6 Bühnen. Es wurden eine zweite kleine Freilichtbühne, das Felsentheater, angelegt und weitere Theaterbauten errichtet. Es gibt verschiedene Übernachtungsmöglichkeiten, darunter einen Campingplatz und eine Jugendherberge, dazu ein Restaurant und eine große Speisehalle, wo in der Festivalzeit Spezialitäten angeboten werden.

Neben seinem Projekt in Toga erhielt Suzuki in der Folge verschiedene Regieaufträge, wurde künstlerischer Leiter mehrerer Theaterfestivals und verbreitete seine Suzuki-Methode auch außerhalb Japans. So an der Julliard School und an der Universität Wisconsin. Er war auch Ausbilder in Workshops des Saratoga International Theatre Institute, und für Studenten der Universität von Kalifornien aus San Diego fand in Toga seit 1988 eine *summer school* statt (Sellers Young 2000, 408).

1994 gründete Suzuki das BeSoTo-Festival, das sich aus den Städtenamen Beijing, Seoul und Tokyo zusammensetzt, und das von Künstlern aus China, Korea und Japan organisiert wird. Besonders nach China knüpfte Suzuki in weiterer Folge viele Kontakte und aus seinen Erfahrungen mit Schauspielern aus verschiedenen Ländern, die am selben Projekt mitwirkten, entstand die Idee zu zweisprachigen, später auch zu mehrsprachigen Vorstellungen.

Die Situation in Toga wurde aber mit den Jahren immer schwieriger. 1999 fand das vorläufig letzte Toga-Festival statt, und im Jahr 2000 übersiedelte Suzuki nach Shizuoka, wo er die Leitung des dortigen Theaterzentrums übernahm und bis 2007 innehatte. Auch in Shizuoka etablierte er Festspiele mit internationaler Beteiligung, gab daneben den ‚Toga Art Park‘ aber nie ganz auf. Es kam auch in den Jahren danach in Toga immer wieder zu Aufführungen, und Suzukis Theatergruppe behielt bis heute den Namen SCOT bei.

Mit der Theaterolympiade 2019 sollte an die Tradition des Toga-Festivals angeknüpft, bzw. sie wiederbelebt werden. Zugleich war es eine Geste zum 80. Geburtstag Suzuki Tadashis, der zum Doyen des japanischen Gegenwartstheaters geworden war.

### **„König Lear“ bei der Theater-Olympiade**

Die erste Veranstaltung der Theater-Olympiade fand am 23. August in Unazuki mit „Gya-tei Gya-tei“ statt. Sie bestand aus dem rituellen Vortrag der berühmten buddhistischen Sutra „Han Nya Shin Gyou“ mit experimenteller musikalischer Begleitung. Auch das konventionelle Rezitieren der Sutra wird mit rythmischen Geräuschen begleitet, für „Gya-tei Gya-tei“ schuf jedoch Takada Midori, die seit längerem mit Suzuki Tadashi zusammenarbeitet, eine neue Klangkulisse. Sie spielte die verschiedenen Instrumente, Gongs, Klangschalen, Pauken und Xylophon auch selbst.

Die Aufführung dauerte eine Stunde und stand in der Tradition eines spirituellen Auftakts bei Theaterereignissen, z.B. wird auch bei Nō-Aufführungen oft als erstes ein Stück mit religiösem Inhalt gespielt. Und nach dem Umzug 1976 ließ Suzuki vor der festlichen Eröffnungsvorstellung in Toga einen traditionellen Löwentanz, *Shishimai*, aufführen.

Nach dem Ende von „Gya-tei Gya-tei“ ging es dann von Unazuki mit einem Bus nach Toga. Die Fahrt auf kurvenreicher Strecke dauerte ungefähr zwei Stunden. In Toga gab es eine zweite improvisierte Eröffnungszeremonie für die Ehrengäste und am Abend die Aufführung von „König Lear“. Mit dem Stück fühlt sich Suzuki Tadashi spätestens seit der Premiere seiner ersten Lear-Inszenierung emotional verbunden. Sie fand am 28. 12. 1988 in Toga im tiefsten Winter an einem Tag statt, an dem ein starker Schneesturm die Anreise vieler Zuschauer erschwerte. Die Vorstellung konnte erst verspätet beginnen, dennoch trotzten alle geduldig den schwierigen Bedingungen.

Vor „König Lear“ hatte Suzuki schon „Hamlet“ und „Macbeth“ auf ähnliche Weise inszeniert wie die antiken Tragödien von Euripides', nämlich mit einem japanischen Regiekonzept für ein Stück aus dem westlichen Repertoire. Auch bei „König Lear“ setzte er auf seine bewährten Regieelemente und ließ die Schauspieler in japanisierten Kostümen und Körperhaltungen ähnlich wie im Nō oder Kabuki agieren. Für eine Tournee durch die USA besetzte er alle Rollen mit englischsprachigen Schauspielern (Senda 1998, 28). Bei Aufführungen in Japan ließ Suzuki dagegen zweisprachig spielen. Die Titelgestalt, damals dargestellt von Tom Hewett, sprach Englisch, aber die ihn umgebenden Figuren Japanisch, was den Eindruck seiner Isoliertheit besonders hervorhob.

Suzukis Regieidee war, dass sich Lear in einem Alten- oder Pflegeheim aufhält, und das Stück in seiner Erinnerung abläuft. So erscheint er von Beginn an als einsamer alter Mann auf der Bühne, der abgeschottet von der Welt nur noch in seiner eigenen Gedankenwelt lebt (Hasebe 1993, 272). Für Suzuki waren die Themen Alter, Einsamkeit und Generationenkonflikte so universell, dass er das Stück nicht an Zeit und Ort gebunden sein lassen wollte (Suzuki 2003, 236). Er versuchte die Fabel mit der Situation eines geistig verwirrten Mannes zu verbinden, der im Hier und Jetzt lebt. Er konzipierte das Stück daher als Vision eines alten Mannes, der keine Familie mehr hat und in seinem Heim nur noch auf den Tod wartet (Hasebe 1993, 228). Sein Pfleger spielte gleichzeitig auch die Rolle des Narren (Senda 1998, 28). Alles, was nicht in dieses Konzept passte, ließ Suzuki weg und nahm damit entscheidende Veränderungen vor. Sein „König Lear“ wirkte nicht nur von der Regie her sondern auch dramaturgisch sehr

verfremdet (Mulryne 1998, 92). Vom ursprünglichen Text blieb nicht viel übrig, er war grausam gestrichen, umgearbeitet und auf eineinhalb Stunden Spielzeit verkürzt worden.

In der Rezeptionsgeschichte von „König Lear“ war es oft zu einschneidenden Bearbeitungen gekommen, lange Zeit wurde das Stück mit Happyend gespielt, doch ein radikaleres Vorgehen als das Suzuki Tadashis ist kaum vorstellbar. Nicht nur, dass er die ursprüngliche Intention veränderte, er behandelte Shakespeares Werk wie einen Steinbruch. Er entnahm ihm nur die für sein Konzept brauchbaren Teile, den Rest verwarf er. Am auffälligsten war die Streichung der Figur des Kent, wobei Teile seiner Rolle Edgar zugewiesen wurden. Die berühmten Originalzitate blieben zwar erhalten, doch wirkten sie wie altertümliche Spolien in dem Neubau, den Suzuki mit dem alten Material errichtet hatte.

Was für das Verständnis der äußeren Handlung nötig war, wurde in knapp gehaltenen Szenen abgehandelt, daneben standen breit ausgespielte Szenen, die zum Teil ohne Worte die innere Handlung nachvollziehbar machen sollten. Es gab auch keine Unterteilung in Akte, eine Szene folgte auf die nächste, und das ganze Stück wurde ohne Pause durchgespielt.

Das Bühnenbild blieb von Anfang bis Ende unverändert. Es zeigte eine Zwischenwand quer über die Bühne, so dass Vorder- und Hinterbühne getrennt waren, doch war diese Wand mit japanischen Schiebetüren versehen. Bei geöffneten Schiebetüren blieb die Hinterbühne in Ausschnitten sichtbar, in mehreren Szenen zeigte sich eine Figur bereits auf der Hinterbühne, doch ihr eigentlicher Auftritt erfolgte erst, wenn sie die Vorderbühne betrat.

In manchen Szenen erfolgten die Auftritte aus dem Dunkel. Wenn die Figuren im Türrahmen erschienen, wurden sie hell angeleuchtet. In solchen Szenen wandten sich die Darsteller meist frontal dem Publikum zu. In anderen Szenen kam Scheinwerferlicht von oben, aber am Boden wurden nicht die üblichen runden Lichtkegel, sondern rechteckige Lichtflecke sichtbar. Und die Schauspieler mussten in dem Muster, das sich auf der Bühne bildete, ihre Plätze suchen. Erst wenn sie ihre Position erreicht hatten, erschienen sie voll im Licht.

In vielen Fällen agierten die Darsteller völlig statisch und blickten starr ins Publikum. Typisch dafür war die Liebesprobenszene, wo Lear in der Bühnenmitte in seinem Rollstuhl saß, während vor ihm die drei Töchter in einer Reihe standen, links Goneril, in der Mitte Regan und rechts Cordelia, und auf Lears Fragen frontal ins Publikum antworteten.

Dieser Schlüsselszene vorausgegangen war ein musikalisches Intro, zu dem sich alle Darsteller wie bei einem Casting präsentierten. Sie standen zum Teil in den geöffneten Schiebetüren dem Publikum zugewandt, während eine Instrumentalversion von Händels Arie „Ombra mai fu“ zu hören war. Diese Szene wirkte, obwohl in ihr nichts geschah, sehr eindrucksvoll. Der stilisierte Rahmen bildete einen Gegenpol zur Explosivität der Emotionen. Die Botschaft sollte sein, hier findet etwas statt, was an elementarste Gefühle rührt (Senda 1988, 34).

In Japan sind getragene Musikstücke beliebt, doch Suzuki Tadashi scheint ein besonderes Faible dafür zu haben. Er benutzte in seinen Inszenierungen auch gern sentimentale japanische Schlager, obwohl ihm das schon den Vorwurf einbrachte, dem Kitsch zu frönen (Iwabuchi 1990, 128).

Als Bühnenfarbe dominierte Schwarz mit einigen Rot- und Grautönen, was auch auf die Kostüme zutraf. Die

gehörten weder eindeutig nach Europa noch nach Japan, nur die Krankenschwestern in Weiß sahen aus wie in japanischen Krankenhäusern. Das Kostüm Cordelias wirkte im Vergleich zu den anderen noch am ehesten japanisch und hob sich mit den Farben Gelb und Orange auch davon ab. Dass die Darstellerin der Cordelia Japanerin war und der Darsteller des Lear - im Gegensatz zu früheren Inszenierungen - ebenfalls Japaner, weckte den Eindruck, dass sich die beiden näher stünden. Die anderen Töchter wirkten eher wie untergeschoben, deshalb gab er sich bei denen auch mit Floskeln zufrieden und fragte nicht so genau nach wie bei Cordelia, ob sie ihn wirklich liebten.

Wie im Zusammenhang mit der Suzuki-Methode erwähnt, räumt Suzuki der Bewegungsregie den Vorrang über den gesprochenen Text ein. Im Extremfall steht die Körpersprache sogar in Widerspruch zu dem, was im Text gesagt wird. Im Mittelteil der Aufführung gab es eine Szene, in der alle Protagonisten die gleichen Posen einnahmen und dann mit Händen und Armen choreographierte Bewegungen im Einklang zur Musik vollführten. Die Gesten waren ähnlich aber nicht alle gleich, es gab individualisierte Formen. Insgesamt wirkte die Szene so, als ob alle in einer geheimen Gebärdensprache kommunizierten, die nur sie verstanden, Lear und das Publikum jedoch nicht.

Im Gegensatz zur Körpersprache, die für alle gleich verbindlich war, ließ Suzuki in dieser interkulturellen Produktion alle Darsteller in ihrer Muttersprache sprechen. Der Sprachmix aus Englisch, Japanisch, Chinesisch, Koreanisch und Russisch hatte aber zur Folge, dass es schwierig wurde, den Dialogen zu folgen. Links war ein Display für Japanisch aufgestellt und rechts eins für Englisch. Doch wurde Japanisch gesprochen, blieb das linke Display dunkel, bei Englisch das rechte.

Obwohl die Darsteller darauf gedrillt waren, einander nicht ins Wort zu fallen, kam bei den verschiedenen Sprachen nicht der Eindruck zustande, dass hier echte Dialoge geführt werden, es wurde teilweise mehr monologisiert als miteinander gesprochen. Und da man nicht alle Sprachen verstehen kann, musste man immer wieder den Blick von der Szene abwenden, um auf dem entsprechenden Display die Übersetzungen mitlesen zu können.

Ein andere Sache war, dass jede Sprache ihre eigene klangliche Ästhetik hat, doch Suzuki setzte sich darüber hinweg und ließ alle Darsteller im gleichen Duktus sprechen. Das hörte sich dann so kehlig an, wie man es aus Samuraifilmen von Kurosawa kennt. Den Ton gab der Darsteller des Lear, Takemori Yōichi, vor, aber genauso klang es bei dem Koreaner I Son-un, der den Gloucester spielte. Und das gleiche setzte sich fort bei den weiblichen Darstellern. Goneril wurde gespielt von Ellen Lauren, Regan von Nana Tatischwili, und Cordelia von der Japanerin Kiyama. Jede der Frauen legte mit einem Organ los, dass man glaubte, seinen Ohren nicht zu trauen. Zu Goneril und Regan passte es, weil beide als skrupellose Machtweiber charakterisiert waren, bei Cordelia klang es aber sehr gewöhnungsbedürftig. Ursprünglich hatte Suzuki Lears Töchter von männlichen Schauspielern darstellen lassen, doch später verzichtete er darauf. Vom ersten Konzept blieb nur der Pfleger übrig, der auch in seiner Rolle als Narr im weißen Kostüm einer Pflegerin auftrat.

In den meisten Inszenierungen von „König Lear“ steht der Wandel der Titelfigur vom mächtigen Herrscher zum ohnmächtigen und am Ende wahnsinnigen Bettler im Mittelpunkt. Nicht so bei Suzuki Tadashi. Sein Lear machte schon bei seinem ersten Auftritt den Eindruck eines zerlumpten Bauern, den seine Kinder vom Hof gejagt haben. Bereits in der Anfangsszene saß er in einem Rollstuhl auf der Bühne, und sein Agieren in der Liebesprobenszene

unterschied sich in nichts von dem der Heideszene. Seine Forderung nach einem Liebesbekenntnis seiner Tochter Cordelia würgte er genauso hervor wie die Worte: „Blow, winds, ...!“ Denn in dieser Inszenierung fand der Sturm nur in seinem Inneren statt (Senda 1988, 30). Der alte Lear blieb auch in den Szenen auf der Bühne, in denen seine Töchter sich gegen ihn verschwören, und Edmund seine Intrige gegen Edgar spann. Erst als die Tragödie um Gloucester ihren Lauf nahm, verließ er die Bühne. Die Komplementärwirkung des zweiten Handlungsstrangs sollte damit betont werden. Die beiden Väter teilen das gleiche Schicksal, so wie sich Lear in seinen Töchtern täuscht, verkennt Gloucester die wahre Gesinnung seiner Söhne.

Cordelias Rolle war gegenüber dem Original stark verändert, so war die Versöhnungsszene mit Lear im 4. Akt komplett gestrichen. Ihren einzigen markanten Auftritt hatte sie in der Liebesprobenszene. In dieser Szene sprach sie diejenigen Worte, die japanische Bräute bei der Hochzeit äußern. Sie bedanken sich bei ihren Eltern, dass sie ihnen das Leben geschenkt und sie erzogen haben, nun aber würden sie das Elternhaus verlassen und in die Familie des Mannes übergehen. Bei den Hochzeitsfeiern zerfließen dabei alle Beteiligten meist in Tränen, doch Lear waren diese Worte zu wenig, er hörte aus ihnen nur ein Pflichtbekenntnis, die Eltern zu lieben, heraus.

Außer dieser Szene hatte Cordelia nur noch stumme Auftritte, doch da die Darstellerin eine starke Bühnenpräsenz ausstrahlte, wirkte auch ihr nonverbales Spiel eindrucksvoll. In der Schlusszene hielt sie ihr Vater tot in seinen Armen, während er im Rollstuhl auf die Bühne geschoben wurde, und legte sie auf den toten Körper Edmunds, der zuvor von Edgar im Zweikampf getötet worden war. Danach starb auch Lear. In der Ausgangsszene wiederholte sich dann die Eröffnungsszene, denn als die Toten sich wieder erhoben, wurde aufs Neue „Ombra mai fu“ eingespielt.

### **„Grüße vom Ende der Welt“**

Außer bei der Eröffnung stand an allen Wochenenden die Freilichtaufführung von *Sekai no hate kara konnichi wa* (Grüße vom Ende der Welt) auf dem Programm. Als Schöpfer und Regisseur wurde im Programmheft Suzuki Tadashi angegeben, aber kein Autor genannt. Tatsächlich hatte Suzuki Textteile aus Theaterstücken, Romanen und Essays kompiliert. Einer der benutzten Essays hieß „Die japanische Seele“, und das hätte auch als Motto über der ganzen Aufführung stehen können. Der ironische Titel „Grüße vom Ende der Welt“ geht auf einen Schlager zurück, der anlässlich der Weltausstellung in Osaka 1970 populär war. Damit sollten die internationalen Gäste in Japan willkommen geheißen werden.

Konzipiert war das Stück zum zehnjährigen Jubiläum des Toga-Festivals, und Suzuki zitierte sich in dieser Aufführung mehrfach selbst, denn er hatte auch Szenenpartien eingebaut, die aus anderen Inszenierungen stammten. Die seinerzeitigen Kritiken zur Premiere waren geteilt, manche sahen darin eine bloße Volksbelustigung, von anderer Seite wurde die Inszenierung als Beitrag zum postmodernen Theater interpretiert (Mulryne 1998, 83). Tatsache ist, dass die Vorstellung sich bis heute großer Beliebtheit erfreut und ein Publikum anzieht, das dafür sogar bereit ist, öfter nach Toga zu kommen und sich die Aufführung mehrmals anzusehen. Suzuki Tadashi selbst wollte damals nach eigenem Bekunden ein Theaterspektakel verwirklichen, das einzigartig auf der Welt wäre.

Das Stück besteht aus 8 Szenen und begann mit einem grotesken Tanz von 5 buddhistischen Mönchen, die zu

Pizzicato-Klängen die Bühne mit Reisigbesen kehrten. Sie trugen anstatt des *Kesa* genannten Kostümteils - der bei buddhistischen Klerikern als Stola gedacht ist, aber wie ein Umhängebeutel aussieht - so etwas wie ‚Umhängekörbe‘. Wenn sie sich hinhockten, entstand dann der Eindruck, als ob sie in Strohkörben säßen. Solche ‚Korbmenschen‘ hatte Suzuki schon in seinen Tschechow-Inszenierungen, in „Drei Schwestern“ und später auch in „Onkel Wanja“ und „Iwanow“, auftreten lassen. Die Rollenfiguren sollten auf diese Weise entindividualisiert werden und wie gefangen in Konventionen erscheinen (Yamaguchi 1991, 21). In *Sekai no hate kara konnichi wa* wirkten die Mönche dagegen als hätten sie in den Körben einen Rückzugsort gefunden.

In anderen Szenen tauchten wie in Prozessionen Männer in Rollstühlen auf, die aber nicht geführt wurden, sondern die sich in der Art von Einsiedlerkrebsen mit weit ausgreifenden Fußbewegungen selbst fortbewegten. Ähnliche Rollstuhlfahrer erschienen auch schon in früheren Inszenierungen Suzukis. In einer älteren Fassung von „Dionysos“ gab es neben dem Dionysoskult auch einen Abschiedskult, in dem der Abschied von der Geschichte und der Kultur propagiert wurde. Und die Anhänger dieses Kults kamen ebenfalls in Rollstühlen auf die Bühne. Doch auch in der Inszenierung von Tschechows „Iwanow“ ließ Suzuki Rollstuhlfahrer auf der Bühne erscheinen. Dort sollten sie die degenerierten und deformierten Menschen der Neuzeit verkörpern (Uchino 1996, 89).

Ein konkreter Inhalt lässt sich zu *Sekai no hate kara konnichi wa* kaum schildern. Geistig wurde ein Bogen vom Japan in der Zeit vor dem Krieg über den Krieg bis zur Nachkriegszeit geschlagen. Innerhalb dessen wurden Themen besprochen wie die japanische Vergangenheit, Kultur, Religion, aber auch die japanische Küche.

Im Mittelpunkt der Aufführung stand ein ‚alter Mann‘ - wie in „König Lear“ dargestellt von Takemori Yōichi – aber diesmal war er nicht Insasse, sondern Leiter eines Alten- und Pflegeheims. Er ließ sich in einem Sermon zu Geschichte, Religion und Kultur Japans aus. Eine junge Frau, von ihm als Tochter angesprochen, hatte zu Beginn einen Tisch auf die Bühne geschoben, hinter dem er Platz nahm, sich eine große Serviette umband und dann zu essen begann. Dabei dozierte er in einem fort, sodass der Eindruck entstand, Suzuki Tadashi hätte die Figur des alten Mannes quasi als sein alter ego auf die Bühne gestellt, um ihn dort über o tempora o mores rasonieren zu lassen.

Anschließend traten die Rollstuhlfahrer auf - sie stellten die Insassen des Heims dar - und brachten Beschwerden über seine Leitung vor, sie kritisierten unter anderem das Essen. In der allgemeinen Unzufriedenheit kamen aber auch Klagen über den Zustand Japans zum Ausdruck. Der Heimleiter selbst war als Soldat im Krieg, und einige der Heiminsassen waren im Krieg nach China gegangen, weil ihnen dort Land versprochen worden war. In ihrem Frust, nach der Niederlage leer ausgegangen zu sein und auf der Verliererseite zu stehen, kam eine revanchistische Stimmung hoch. Am Ende aber setzte sich die Erkenntnis durch, dass es das Japan, das sie verteidigen wollten, gar nicht mehr gab, es war mit dem verlorenen Krieg untergegangen.

Neben dieser pessimistischen Sicht gab es aber auch positiv stimmende Ausblicke. So wurde zwar geklagt, dass Japan seiner Seele verlustig gegangen wäre, doch dann entdeckte man auch wieder Dinge, in denen die verloren geglaubte Seele noch existierte. Bei den schönen Seiten Japans ging es hauptsächlich um Kunst, Musik und Tanz. Es wurden Schlager eingespielt, die von dem alten Mann und seiner Tochter entweder parodiert wurden, oder sie überließen sich einfach der sentimental Stimmung. Am Ende hatte der alte Mann dann ein japanisches Schwert in

der Hand und schritt die Bühne wie ein Samurai ab, während über dem See zum Finale ein letztes großes Feuerwerk in den Nachthimmel aufstieg.

Die ganze Vorstellung dauerte nur eine Stunde, und den Zuschauern hatte es sichtlich gefallen, sie zeigten sich amüsiert und hatten während der Aufführung fleißig applaudiert. Suzuki gelang mit dieser Inszenierung eine Vermählung von Avantgarde und Volkstheater. Er offenbarte darin einen skurrilen Humor. Vieles von dem, was zuerst scheinbar ernst daher kam, zeigte sich im nächsten Augenblick von der komischen Seite. So entpuppte sich die Aufführung als bunte Show mit dem alten Mann als bizarrem Conferencier. Nach jeder Szene ging ein Feuerwerk los, manchmal nur einzelne Raketen, manchmal ein minutenlang donnernder Feuerregen. Das war aber nicht nur zur Unterhaltung, sondern es hatte auch dramaturgische Funktion. In einer Szene sollte zum Beispiel das Knallen der Feuerwerkskörper die Erinnerung an den Krieg und die Bombenangriffe wachrufen.

Nach dem Ende der Vorstellung trat Suzuki Tadashi auf und lud auch den im Publikum anwesenden Robert Wilson auf die Bühne. Gemeinsam schlugen sie zwei Sakefässer an, und Suzuki forderte auch die Zuschauer auf, auf die Bühne zu kommen, um zur Feier des Tages mitzutrinken. Diese Einladung zum Sake hat sich bei *Sekai no hate kara konnichi wa* als beliebte Tradition eingebürgert. Bereits vor dem Beginn der Vorstellung wurden dafür Pappbecher verteilt. Für Suzuki macht dies den Geist der Theaterveranstaltungen in Toga aus, wo Zuschauer und Künstler vereint die Abende genießen können.

### **„Dionysos“**

Als dritte Inszenierung von Suzuki Tadashi war auf der Maezawa Garden Open Air Stage eine Aufführung von „Dionysos“ zu sehen. Maezawa Garden ist ein Erholungsgebiet, das der YKK Konzern 1997 in Kurobe angelegt hat. Es gehört dazu ein Kirschgarten, ein Gästehaus und eine Freilichtbühne. Da YKK neben dem japanischen Kultusministerium, der Präfektur und weiteren Unterstützern als größter privater Sponsor auftrat, stellte man für die Theater-Olympiade auch diese Bühne zur Verfügung. Da sie aber technisch nicht gut ausgestattet ist, wurden dort nur 3 Produktionen gezeigt: *Tenshu Monogatari* (Die Erzählung vom Schlossturm) von Miyagi Satoshi, die indonesische Aufführung „Journey of Live“ und Suzuki Tadashis „Dionysos“.

Die Anlage der Open Air Stage ähnelt einem antiken Theater, allerdings sind die Ausmaße bescheidener. Auf den Rängen haben nur 300 bis 400 Zuschauer Platz. Die Bühne besteht aus einem einfachen Wiesenrund ohne Aufbauten. Auftritte können nur seitlich rechts und links erfolgen, aus dem Publikum oder über die Landschaft im Hintergrund. Letztere Möglichkeit wurde zwar gerne genutzt, überraschende Auftritte waren von dort aber nicht möglich. Vor den Blicken der Zuschauer erhebt sich da ein rasenbewachsener Hügel mit einem Baum als Naturkulisse. In der „Dionysos“ Inszenierung wurde dieser Hügel als erweiterte Spielfläche einbezogen, er symbolisierte den Berg Kithairon. Die Bacchantinnen erschienen in wallenden rot-weißen Gewändern und zogen mit langsamen Schritten über den Hügel, tauchten auf, verschwanden wieder, bis sie neuerlich auftauchten. Ihr Erscheinen und Verschwinden war das Vorspiel zu der Szene, in der Pentheus zum Opfer werden sollte.

Die technische Ausstattung beschränkte sich auf Scheinwerfer, die die Schauspieler meist von unten her anleuchteten.

Daneben gab es Lautsprecherboxen und zwei Displays, auf denen japanische Übersetzungen eingeblendet wurden. In dieser Inszenierung traten nämlich Akteure aus drei verschiedenen Ländern auf, aus Indonesien und Japan, sowie einem Schauspieler aus China.

Suzuki Tadashis „Dionysos“ basiert eigentlich auf die „Bacchen“ von Euripides. Dieser Stoff beschäftigt ihn schon seit 1978, damals hatte er die griechische Tragödie mit dem Nō-Darsteller Kanze Hideo und seiner damaligen Starschauspielerin Shiraiishi Kayoko erstmals auf die Bühne gebracht. Später präsentierte er das Stück mehrmals in neuen Varianten, und 1990 änderte er den Titel in „Dionysos“.

Suzuki arbeitete sein Regiekonzept oftmals um, weil ihn die verschiedenen Aspekte des Stoffs interessierten, und er immer einen Bezug zur Gegenwart herstellen wollte. Er sah in dem Stück keine Konfrontation zwischen Gott und Mensch, sondern zwischen Religion und Staat. Doch je nachdem, worauf er den Schwerpunkt legte, ergaben sich daraus verschiedene Interpretationsmöglichkeiten. Der grundsätzliche Konflikt besteht darin, dass Dionysos' neue Religion zerstörerisch auf das gesellschaftliche Gefüge in Theben wirkt, und Pentheus im Interesse des Staates die alte Ordnung bewahren will. So kann Dionysos einmal mit seinen Anhängern wie ein Befreier erscheinen (Goto 1989, 121). Pentheus steht in dem Fall als Unterdrücker seines Volkes da (Beeman 1982, 86). Zum andern kann Dionysos aber auch als Auführer gesehen werden, der einen gewalttätigen Mob zum Rausch und zur Zerstörungswut anfeuert. Im amerikanischen Avantgarde-Theater der Woodstock-Ära erschienen die Mänaden wie Hippies, die von freier Liebe träumten. Bei Suzuki agierten sie dagegen wie in Trance oder wirkten in Konkordanz mit Shiraiishi Kayokos Spielstil wie besessen (Beeman 1982, 78). Das Aufbegehren der Bacchantinnen konnte aber auch als feministische Emanzipation gedeutet werden. In diesem Sinne wäre Pentheus der Patriarch, der vom Thron gestoßen werden müsste (Beeman 1982, 85). In einer späteren Inszenierung brachte Suzuki einen weiteren Aspekt, nämlich den eines Kulturkampfes, ein. Da ließ er neben japanischen auch englischsprachige Darsteller auftreten und thematisierte damit den Aufeinanderprall zweier Welten. Der Tod des Pentheus, dargestellt von Thomas Hewett, durch die Mänaden nahm in diesem Fall die Bedeutung der Befreiung von einer kulturellen Vorherrschaft an (Beeman 1982, 85).

Die Intention, die dieser „Dionysos“-Aufführung zugrunde lag, hatte Suzuki schon früher erläutert: „Here I'm trying to illustrate the everyday life of the people which is destroyed by madness in the guise of sanity, despite the efforts of the people to communicate beyond the barriers of nationality or race“ (zit. n. Beeman 1982, 86). Kadmos wurde von dem indonesischen Schauspieler Jamaluddin Latif dargestellt, Pentheus von dem Chinesen Ten Chon, und Agaue von der japanischen Schauspielerin Naitō Chieko. Doch abgesehen von den unterschiedlichen Sprachen traten die kulturellen Differenzen in den Hintergrund, denn hinsichtlich der Körpersprache gab es keine signifikanten Unterschiede zwischen den Darstellern. Wie in allen Inszenierungen Suzuki Tadashis dominierte seine Suzuki-Methode.

Auch bei den Kostümen, die Suzuki gemeinsam mit Auguste Soesastro entworfen hatte, fielen kulturelle Einflüsse kaum ins Gewicht. Als einzige Ausnahme vielleicht das chinesisches angehauchte Kostüm, das Ten Chon als Pentheus bei seinem ersten Auftritt trug. In der Begleitmusik vom Band fanden sich allerdings unterschiedliche kulturelle Elemente. Neben zeitgenössischer Musik waren Anklänge an Nō, an alte japanische Gagaku-Musik, sowie

indonesische Gamelan-Musik herauszuhören. Verantwortlich für die Musik zeichnete die schon erwähnte Takada Midori.

Ein weiteres Indiz dafür, dass es hier nicht um kulturelle Vorherrschaft, sondern um den Machtanspruch einer Religion ging, war, dass in dieser Version Dionysos gar nicht mehr auftrat. Suzuki Tadashi hatte schon früher behauptet, dass Dionysos gar nicht existiere, denn das Wort Gottes käme immer nur aus dem Mund von Klerikern (Suzuki 2003, 240). Anstelle von Dionysos erschienen in dieser Aufführung sechs Priester in weißen Gewändern, mit weißen Mützen und geweißten Gesichtern. Sie sprachen statt Dionysos mit Pentheus, dem König von Theben, während Pentheus' Mutter Agaue und andere Frauen Thebens sich auf dem Berg Kithairon versammelten.

Im Original wird Pentheus von den Bacchantinnen unter Führung Agaues zerrissen, in dieser Inszenierung wurde er dagegen von den Priestern ermordet. Er fiel ihren Streichen wie bei einem Cäsarenmord zum Opfer, erst danach kam Agaue mit der Attrappe eines abgetrennten Kopfes in der Hand vom Hügel herab und betrat das Bühnenrund. Den Abschluss bildete ein Dialog Agaues mit ihrem Vater Kadmos, der sie aus ihrem Wahn zu erwecken und ihr klar zu machen versuchte, dass sie ihren eigenen Sohn getötet hatte. Die Darstellerin der Agaue ähnelte in ihren exaltierten Augenblicken der jungen Shiraishi Kayoko, aber deren eindrucksvolle Bühnenpräsenz erreichte sie nicht.

Den sechs Dionysos-Priestern entsprachen die sechs Bacchantinnen. Sie trugen rot-weiße Umhänge, die sie meterlang hinter sich herzogen, und während sie mit der einen Hand das Kostüm am Körper festhielten, griffen sie mit dem anderen Arm immer wieder nach ihren Schleppen und wickelten sich dann darin ein. Mit ihrer Gestik und ihren zischenden Lauten wirkten sie wie Schlangen. Die Mimik ihrer weiß geschminkten Gesichter gab ihnen dagegen einen megärenhaften Anschein.

Die Inszenierung war nicht für diese Freilichtbühne konzipiert, sondern nur zu diesem Zweck adaptiert worden. Die Dialogszenen wirkten wie auch in den anderen Aufführungen Suzuki Tadashis sehr statisch. In Szenen ohne Text entwickelte sich eine größere Dynamik, wobei die Auftritte der Priester expressiver wirkten als die der Bacchantinnen. Deren Rausch äußerte sich nicht in Ekstase, sondern sie agierten wie in Trance, nur in besonderen Momenten beschleunigten sie ihre Aktionen.

Als Vorteil der Freilichtbühne im Maezawa-Garden erwies sich, dass die Naturlandschaft viel zur stimmungsvollen Atmosphäre beitrug. Nachteile waren die Witterungsabhängigkeit und die schlechte Akustik. Obwohl der Maezawa-Garden scheinbar in unberührter Natur liegt, führt ganz in der Nähe hinter den Bäumen eine Autobahn vorbei. Davon ging ein stetiges Grundrauschen aus, mal stärker mal schwächer.

### **„Die Marquise de Sade“**

Als letzte Suzuki-Inszenierung war bei der Theater-Olympiade in Toga „Die Marquise de Sade“ von Mishima Yukio zu sehen. Der Autor hatte versucht, eine philosophische Allegorie in die Form eines französischen Konversationsstücks zu kleiden. Sein Text wirkt daher als Lesedrama fast interessanter als auf der Bühne. Er ist in einem anspruchsvollen Japanisch verfasst, das sich nicht so einfach im Konversationston vortragen lässt.

Das Stück ist in drei Akte gegliedert, die zu weit auseinander liegenden Zeiten spielen. Der erste 1772, der zweite

1778, und der dritte 1790. Im ersten Akt geht es darum, dass der Marquis de Sade ins Ausland geflohen ist. Seine Frau Renée bittet ihre Mutter, die Madame de Montreuil, mit Hilfe ihrer guten Beziehungen dafür zu sorgen, dass die Verfolgung ihres Mannes eingestellt wird. Sie versucht, alle Vorwürfe gegen ihn zu entkräften, und beschreibt ihn als zärtlichen Ehemann und feinfühligem Ästhet. Als die Mutter jedoch erfährt, dass der Marquis de Sade sich mit der jüngeren Schwestern seiner Frau, d.h. mit ihrer zweiten Tochter Anne, nach Italien abgesetzt hat, und ihre Tochter Renée ihr dies trotz besseren Wissens verschweigen wollte, ist sie so empört, dass sie sich im Gegenteil dafür einsetzt, dass die Verfolgung ihres Schwiegersohns intensiviert und Anklage gegen ihn erhoben wird.

Im zweiten Akt, sechs Jahre später, ist der Marquis de Sade längst dingfest gemacht worden und sitzt im Gefängnis. Ursprünglich war er in Abwesenheit zum Tod verurteilt worden, doch seine Schwiegermutter hatte wieder ihre Beziehungen spielen lassen, das Todesurteil wurde aufgehoben. Die Marquise de Sade unterlag dabei dem Irrtum, dass aus der Aufhebung des Urteils die Freilassung ihres Mannes erfolgen würde. Sie besucht daher ihre Mutter in Paris, um ihr dafür zu danken. Dort muss sie aber erfahren, dass sie sich getäuscht hat. Die Mutter hat kein Interesse daran, dass ihr Schwiegersohn bestraft wird, aber auch nicht, dass er frei kommt. Sie ist froh, dass er hinter Schloss und Riegel bleibt und so keine neuen Ausschweifungen begehen kann, die den Namen de Sade in Misskredit bringen. Sie empfiehlt ihrer Tochter, sich von ihrem Mann scheiden zu lassen, damit sein schlechter Ruf nicht länger sie und ihre Familie belastet. Die Tochter lehnt eine Scheidung allerdings unter Hinweis auf die Unauflöslichkeit der Ehe ab und versucht weiterhin, seine Verfehlungen schön zu reden. Ihre Mutter wirft ihr vor, ihm hörig zu sein und sich auf diese Weise zu seiner Komplizin zu machen. Die Tochter beharrt jedoch darauf, dass es zur Tugend einer Ehefrau gehöre, ihrem Mann die Treue zu halten. Auch nachdem ihr die Mutter ins Gesicht sagt, sie wüsste, dass der Marquis sie zur Teilnahme an sadistischen Ritualen gezwungen und dabei misshandelt hätte, hält sie daran fest, dass er von der Welt nur verkannt würde und eigentlich ein guter Mensch wäre.

Suzuki Tadashi hat für seine Inszenierung nur den zweiten Akt gewählt. Es kommt in diesem Akt alles zur Sprache, was den Konflikt zwischen Mutter und Tochter ausmacht, und er endet mit einem dramatischen verbalen Schlagabtausch zwischen Mutter und Tochter, in dem beider Sichtweisen deutlich werden, in dem beide Frauen aber auch auf ihre Weise recht behalten.

Das Bühnenbild zeigte einen Salon mit zwei Ledersesseln und einem Tisch, was zwar keinen Salon des 18. Jahrhunderts darstellte, aber doch einen europäischen Eindruck erweckte. Als das Publikum das Theater betrat, befand sich die Darstellerin der Marquise de Sade bereits auf der Bühne. Sie hockte links eingezwängt zwischen einer Lampe und einem Ledersessel am Boden und las etwas. Später erfuhr man, dass es sich um die Gerichtsentscheidung zur Aufhebung des Todesurteils handelte.

Zu Beginn der Vorstellung erhob sich die Marquise (dargestellt von Satō Johnson Aki) und nahm zum Gespräch mit ihrer Schwester Anne (Kiyama Haruka) auf dem Ledersessel neben der Lampe Platz. Später bei der Auseinandersetzung mit ihrer Mutter rutschte sie von dem Sessel herunter, kniete sich hin und rührte sich bis zu ihrem Abgang nicht mehr von der Stelle. Anfangs wirkte sie wie ein gebannter Geist, auch wegen der Steifheit ihrer Bewegungen und der manierten Haltung ihrer Hände - eine Geste, mit der auch ihre Mutter auftrat. Im weiteren

Verlauf machte die Marquise allerdings eher den Eindruck eines in die Enge getriebenen Tiers.

In Mishimas Stück tritt der Marquis de Sade gar nicht auf. In Suzukis Inszenierung war jedoch im Hintergrund hinter einem Holzgitter ein Mann in einem Verlies zu sehen, das weniger wie ein französisches eher wie ein japanisches aus dem 18. Jahrhundert wirkte. Und der Mann zitierte zu Beginn aus der Gerichtsentscheidung, was bei Mishima eigentlich dem Text der Marquise zugeteilt war. Später las der Mann auch szenische Angaben vor, was den Eindruck erweckte, als ob das Stück nicht von Mishima stammen würde, sondern vom Marquis de Sade im Gefängnis verfasst wurde, und daher einen weiteren Ausfluss seiner sadistischen Fantasie darstellte.

Die Inszenierung wirkte sehr statisch, alle vier Frauen agierten nur dem Publikum zugewandt, sodass es zu fast keinen Interaktionen zwischen ihnen kam. Die Mutter (Saitō Maki) stand meist in der Bühnenmitte, schritt aber auch auf und ab, die Tochter dagegen bewegte sich nicht von ihrem Platz. Im Gegensatz zur äußerlichen Ruhe, brodelte es innerlich in den Figuren, und es wurde mit großer Intensität gespielt. Im ersten Teil des Aktes erschien außer der jüngeren Schwester Anne auch eine Freundin des Hauses, Comtesse de Saint-Fond (Naitō Chieko), die von einer schwarzen Messe erzählte, an der sie teilgenommen hatte, und bei der ein lebendes Lamm geopfert wurde.

Die Schwestern Renée und Anne waren westlich gekleidet, die beiden älteren Frauen dagegen eher japanisch. Die Comtesse de Saint-Fond trug unter ihrem Umhang sogar einen Kimono, hatte dazu aber eine verspiegelte Sonnenbrille auf, was wie ein gewollter Stilbruch wirkte. Ein weiterer Stilbruch war, dass sich Anne zu Beginn in ihrem relativ kurzen Kleid im Türkensitz auf den Boden setzte.

Die Charakterisierung der Rollen durch ihre Haltung und Kostüme enthielt Hinweise auf die allegorische Deutung, die Mishima den Figuren gab. Demnach sollte Renée (die Marquise de Sade) die devote Ehefrau symbolisieren, ihre Schwester Anne die weibliche Unbedarftheit und Prinzipienlosigkeit, die Comtesse de Saint-Fond die sexuellen Sehnsüchte, die Mutter (Madame de Montreuil) dagegen die prinzipienfeste Frau, die auf die Einhaltung der Gesetze und moralischen Regeln der Gesellschaft pocht.

Der größte Stilbruch - zugleich aber auch der deutlichste Hinweis auf Suzukis Regiekonzept - war, dass an entscheidenden Stellen sentimentale Schlager, der in Japan über ihren Tod hinaus berühmt gebliebenen Sängerin Misora Hibari, eingespielt wurden. Denn in Suzukis Inszenierung ging es darum, den japanischen Charakter des Stücks hervorzuheben. Ein Eindruck, der sich auch bei der Lektüre einstellt, denn es geht nur äußerlich um französische Damen aus dem 18. Jahrhundert, im Grunde agieren auf der Bühne Japanerinnen. Suzuki gelang es mit Hilfe der japanischen Schlager das Stück auf der emotionalen Ebene vom Frankreich des 18. Jahrhunderts ins Japan des 20. Jahrhunderts zu transferieren. Bezeichnend dafür war auch die kleine Geste, dass die Schwester Anne, die erst im obszön wirkenden Türkensitz da saß, mit dem Einsetzen der Musik in die züchtiger wirkende knieende Haltung wechselte. Damit war das Stück in Japan angekommen.

Ein weiterer Unterschied zwischen Suzukis Inszenierung und Mishimas Stück war, dass zwar zum Teil recht lange monologisiert wird, dort aber, wo es im Text zu Rede und Gegenrede kommt, anfangs nur mit feinem Florett gefochten wird. Bei Suzuki wurde dagegen von Beginn weg mit Kanonen geschossen, um die gegnerische Bastion sturmreif zu schießen. Der harsche Ton, in dem die Schauspielerinnen sprachen, erlaubte keine feinen Nuancen und

beschränkte die Bandbreite des Ausdrucks, was auf Dauer etwas monoton wirkte. Allerdings bewirkte es auch eine atmosphärische Dichte, die einen bis zum Schluss nicht losließ.

## **Fazit**

In Japan wird der Ort Toga mit dem Slogan „Das Heilige Land des Theaters“ beworben, und für die Dauer der Theater-Olympiade war etwas Wahres daran. Es gab viele interessante Aufführungen, darunter auch Tanztheater-Performances. Besonders beeindruckend war eine Choreographie von Kanamori Jo mit dem Titel „still/speed/silence“. Die experimentelle Musik dazu stammte von Harada Keiko.

Im Mittelteil ging der Tanz in ein Schattenspiel über, und dabei kam es zu einem verblüffenden Trick. Der Schattentanz fand zuerst nur auf der rechten Seite statt, doch als die Tänzer in die Mitte wechselten, wirkte die Schwerkraft wie aufgehoben. Sie schienen im Sprung zu schweben, oder sich wie ein Windrad zu drehen. Erst nach dem Wechsel auf die linke Seite hatte sie die Schwerkraft wieder. Wie bei einem guten Filmschnitt fiel es kaum auf, dass hier zwei Bewegungen in eine übergingen. Denn in der Mitte wurde gar nicht getanzt, sondern nur bewegte Schattenbilder auf die Wand projiziert.

Zwei Produktionen mit im Westen en vogue Themen waren „Amarillo“ und „Der Prinz von Lanling“. Ersteres war eine Inszenierung des mexikanischen Theatermakers Jorge A. Vargas. In dem semifiktionalen Drama wurde die Flüchtlingsproblematik an der US-mexikanischen Grenze aufgegriffen. Letzteres war eine chinesische Aufführung in der die Genderthematik abgehandelt wurde. Alle Nebenfiguren, egal ob Mann oder Frau, traten gleich gekleidet und mit identischer Schminke auf. Das konnte man als Dekonstruktion des biologischen Geschlechts deuten. Allerdings kam das Ganze über das Niveau eines Märchenspiels nicht hinaus.

Wie an den Beispielen zu sehen, waren die Themen breit gestreut. Auf alle Aufführungen in gleicher Weise einzugehen, wäre nicht möglich gewesen, darum blieben die ausführlicheren Besprechungen auf Produktionen von SCOT beschränkt. Wie bereits erwähnt, wurde die Theater-Olympiade nicht nur vom Kultusministerium und der Präfektur, sondern auch von vielen privaten Sponsoren unterstützt, daher waren die Tickets zum Einheitspreis von rund 20 Euro recht günstig. Im Vorfeld wurde mit 20.000 Besuchern gerechnet, es waren aber nicht alle Aufführungen ausverkauft. Besonders bei ausländischen Produktionen, wo die Zuschauer nicht recht wussten, was sie erwartete, gab es noch Karten an der Tageskasse. Das Publikum kam von überall her, zum Teil aus der näheren Umgebung, zum Teil aus Städten wie Tokyo, Nagoya oder Osaka. Der Rest internationale Gäste, darunter natürlich auch die Mitglieder der verschiedenen Theatergruppen.

Minuspunkt war die große Entfernung. Bis zur nächsten größeren Stadt, wo es einen Flughafen und einen Bahnhof gibt, dauert es eine gute Stunde. Schon bei Schönwetter sind Hin- und Rückfahrt anstrengend, bei Schlechtwetter drohen aber auch unpassierbare Straßen. Beim ersten Mal nimmt man es noch als Abenteuer, doch wenn man sich zum wiederholten Male auf die gefährliche Strecke macht, kann man schon auf den Gedanken kommen, es für eine Schnapsidee zu halten, da oben in der Wildnis ein Theaterzentrum aufzubauen.

Für Dichter oder Maler mag es reizvoll sein, in tiefster ländlicher Einsamkeit ausschließlich dem Schaffen zu leben.

Für eine Theatergruppe bringt es aber Probleme mit sich. Suzuki Tadashi hat dafür immer wieder Lösungen gefunden, hat seine Idee beharrlich verteidigt und viel Zeit und Energie in das Projekt gesteckt. Letzten Endes hat er damit aber doch nur eine Spielweise für sich und seine Theatergruppe geschaffen. Er hofft, dass der ‚Toga Art Park‘ auch nach seinem Tod erhalten bleibt und dort weiter Theater gespielt wird. Bisher zeichnet sich aber kein Nachfolger ab, der sein künstlerisches Erbe antreten könnte.

## Bibliographie

- Beeman William O., „Tadashi Suzuki’s Universal Vision“, in: *Performing Arts Journal* 6/No. 2 1982 S. 77-87
- Brandon James R., „Training at the Waseda Little Theater: The Suzuki Method“, in: *The Drama Review*. Fall 1978 S. 29-42
- Goto Yukihiro, „The Theatrical Fusion of Suzuki Tadashi“, in: *Asian Theater Journal* Vol. 6/No. 2 Fall 1989 S. 103-123
- Hasebe Hiroshi, *4-byō no Kakumei. Tokyo no Engeki 1982-1992*. Tokyo: Kawade Shobō Shinsha 1993
- Ishizawa Shōji, „Dai 9 kai Theater-Olympics Toga Kangeki Inshōki“, in: *Teatro* 12/2019 No. 967 S. 52-55
- Iwabuchi Tatsuji, „The Reception of Western Drama in Japan“, in: *The Dramatic Touch of Difference. Theatre, Own and Foreign. Forum modernes Theater*, Vol. 2 S. 119-130 Tübingen: Narr 1990
- Kazama Ken, *Shōgekijō no Fūkei. Tsuka, Noda, Kōkami no Gekisekai*. Tokyo Chūōkoronsha 1992
- Lee Sang-Kyong, „Das Avantgardetheater Japans“, in: *Japanisches Theater. Tradition und Gegenwart*. Literas 1990 S. 72-88
- Mulryne J.R., „The Perils and Profits of Interculturalism and the Theater Art of Suzuki Tadashi“, in: *Shakespeare and the Japanese Stage*. Cambridge University Press 1998 S. 71-93
- Sellers Young Barbara, „The One Pointed Mind: Japanese Influences on Contemporary Actor Training in the United States“, in: *Japanese Theatre and the International Stage*. Leiden: Brill 2000 S. 397-409
- Senda Akihiko, *Gekiteki Renaissance – Gendai Engeki wa kataru*. Tokyo: Riburopōto 1983
- Senda Akihiko, „Engi – Natsu no Sakari ni“, in: *Shingeki* 10/1988 No. 427 S. 34-37
- Senda Akihiko, *Nihon no Gendai Engeki*. Tokyo: Iwanami Shoten 1995
- Senda Akihiko, „The Rebirth of Shakespeare in Japan: from the 1960s to the 1990s“, in: *Shakespeare and the Japanese Stage*. Cambridge University Press 1998 S. 15-37
- Suzuki Tadashi, *The Way of Acting. The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*. New York: Theatre Communications Group 1986
- Suzuki Tadashi, *Naikaku no Wa II*. Tokyo Shobō 2003
- Takahashi Yasunari, „Tradition and Experiment in Contemporary Japanese Theatre“, in: *Contemporary Theatre Review (special issue: Japanese Theatre and the West)* Vol. 1/2 Winter 1994 S. 105-111
- Uchino Tadashi, *Melodrama no gyakushū – ‘Shingeki’ no 80 nendai*. Tokyo Keisōshobō 1996
- Yamaguchi Takeshi, *Gendai Engeki 60’s – 90’s*. Tokyo Heibonsha 1991

Wolfgang Zoubek

Faculty of Liberal Arts and Sciences, University of Toyama