

**Research Report**

## Ninagawa Yukio - Ein internationaler Repräsentant des japanischen Theaters -

Wolfgang Zoubek

Der Bühnenregisseur Ninagawa Yukio<sup>1</sup> (1935-2016) wurde Ende der 1960er Jahre als enfant terrible des japanischen Gegenwartstheaters bekannt. Nach seinem Wechsel zum kommerziellen Theater ab Mitte der 1970er Jahre galt er auch dort als künstlerischer Individualist und außergewöhnlicher Theatermacher. Sein Lebenswerk ist fast unüberschaubar, so viele verschiedene Stücke inszenierte er im Laufe seiner Karriere. Es ist daher unmöglich, alle seine Regiearbeiten zu erwähnen. Besonders herausgegriffen sollen hier Inszenierungen aus seiner Frühzeit und seine Shakespeare-Produktionen werden.

Er begann als Mitglied einer Theatergruppe und spielte dort kleine Rollen, ehe er ins Regiefach wechselte und binnen kurzem vom unbekanntem Schauspieler zum gefragten Regisseur aufstieg. In der Folge trat er mit stilprägenden Shakespeare-Inszenierungen hervor und wurde damit auch außerhalb Japans bekannt.

Eine große Zahl seiner Produktionen waren als Gastspiele im Ausland zu sehen, und er wurde auch eingeladen, an ausländischen Bühnen Regie zu führen. Sein Markenzeichen blieben aber opulente Shakespeare-Aufführungen, die in Großbritannien *Samurai-Shakespeare* genannt wurden.

### 1. Ninagawas erste Schritte in der Theaterwelt

Der junge Ninagawa wollte eigentlich Maler werden, doch schaffte er es nicht, an die Kunsthochschule in Tokyo aufgenommen zu werden (Nakagoshi 2016, 32). 1955 trat er der *Gekidan Seihai* (Theatergruppe Junge Schauspieler) bei, die erst ein Jahr zuvor gegründet worden war. Die Gruppe hatte unter anderem *Seifuku* (Uniformen) von Abe Kōbō (1924-1993) - neben Mishima Yukio einem der interessantesten Schriftsteller seiner Zeit - aufgeführt. Doch für *Gekidan Seihai* schrieb auch der junge aufstrebende Autor Shimizu Kunio (\*1936).

Ninagawa, der in den ersten Jahren nur als Darsteller aktiv war, konnte in dieser Zeit nicht wie gewünscht reüssieren. Er bekam immer nur Nebenrollen, und der einzige Part, in dem er mit sich selbst zufrieden war, war Mère Ubu in Alfred

---

<sup>1</sup> Wie in Japan üblich steht hier der Familienname vor dem Rufnamen.

Jarrys *Ubu Roi* (König Ubu). Der Wendepunkt kam 1967, als Ninagawa auf der Studiobühne erstmals als Regisseur mit jungen Schauspielern eine Szenencollage von Borcherts *Draußen vor der Tür* erarbeitete (Senda 1995, 91).

Motiviert von dem Achtungserfolg bat er Shimizu um ein neues Stück, das er inszenieren könnte, und der schrieb für ihn *Shinjō afururu Keihakusa* (Senda 1995, 91). Der schwierige Titel läßt sich in etwa mit „Von wahren Gefühl überfließende Leichtigkeit“ übersetzen. Es ging darin um das Lebensgefühl der jungen Generation und ihre unerfüllte Sehnsucht nach einer freien, unkonventionellen Existenz.

Shimizus Text war inspiriert von der Studentenbewegung der 1960er Jahre, doch die maßgeblichen Leute in *Gekidan Seihai* kritisierten daran einen ‚Mangel an positiver Zukunftsperspektive‘ (Ninagawa 1993, 18). Und obwohl die Theatergruppe zu der Zeit gar keinen eigenen Regisseur hatte, wurde zu Ninagawas Ambitionen angemerkt, er könne vielleicht einmal ein Stück inszenieren, wenn er berühmt werde, aber vorläufig noch nicht (Ninagawa 1993, 31).

In der Folge kehrte Ninagawa *Gekidan Seihai* den Rücken, und ein Teil der Mitglieder verließ aus Solidarität mit ihm die Gruppe (Senda 1995, 91). Einer davon war Okada Eiji, der schon etwas älter und international renommiert war. Er hatte 1959 in dem Film *Hiroshima, mon amour* unter der Regie von Alain Resnais mitgewirkt (Senda 1995, 90). Mit Okadas finanzieller Unterstützung konnte Ninagawa eine neue Gruppe, *Gendaijin Gekijō* (Theater der Zeitgenossen), gründen und einen Proberaum in Shibuya, einem Bezirk von Tokyo, mieten (Senda 1995, 91).

### ***Shinjō afururu Keihakusa***

Shimizu zögerte, der Gruppe beizutreten, und bat Ninagawa, mit der Aufführung seines Stücks zumindest ein Jahr zu warten (Senda 1983, 52). So fand die Premiere von *Shinjō afururu Keihakusa* erst im September 1969 im Art Theatre Shinjuku Bunka statt. Eigentlich war das nur ein Kino, in dem spät abends nach der letzten Filmvorführung noch Theater gespielt wurde (Senda 1995, 92).

Thema von Shimizus Stück war der Zusammenprall eines autoritären Ordnungsgeistes mit jungen Leuten, die dagegen rebellierten. Als der Vorhang hoch ging, sah man auf einer Treppe auf der Bühne eine Menschengruppe in einer Schlange um Karten anstehen. Die Ausgangssituation blieb bis zum Schluss unverändert, und von manch einem wurde die Aufführung als ein Happening angesehen (Tahara 2016, 12). Nach anderer Ansicht war es eher Agitprop (Ōzasa 2016, 35). Ninagawas Regie war es aber gelungen, auf der Bühne eine pulsierende Atmosphäre zu schaffen, die aufs Publikum übersprang und bewirkte, dass die Zuschauer mit den Protagonisten sympathisierten (Senda 1995, 92).

Die Hauptrollen waren ein Junger Mann und eine Junge Frau, die gegen Konventionen aufbegehrten, doch ihr Protest wurde nicht toleriert. Symbolisiert wurde das dadurch, dass sie sich in die Schlange der Wartenden einreihen sollten. Auf die Frage, wofür hier alle anstünden, erhielten sie jedoch keine Antwort. Ein Mann mittleren Alters, gespielt von Okada Eiji, heuchelte erst Verständnis für die beiden jungen Leute, doch am Ende sorgte er dafür, dass sie getötet wurden (Senda 1995, 93).

Der Schlusssatz des Mannes mittleren Alters lautete: „Wer versucht, aus der Reihe zu tanzen, wird gnadenlos eliminiert!“ Auf dieses Stichwort stürmte eine Wachmannschaft mit Schilden und Schlagstöcken bewaffnet ins Auditorium und besetzte die Ausgänge (Senda 1995, 93). Dies markierte das Ende der Aufführung, und die Zuschauer,

die den Saal verlassen wollten, mussten sich ihren Weg nach draußen vorbei an den martialisch aufgepflanzten Wachleuten bahnen (Kazama 1992, 52). Die dahinter stehende Idee war, dass Ninagawa das Publikum die Situation nachfühlbar machen wollte, wie er sie als Teilnehmer an Studentenprotesten erlebt hatte. Und die Reaktion der Zuseher auf diese Provokation fiel jeden Abend anders aus, manche zeigten eine Attitüde des Widerstands, andere reagierten eher ängstlich (Senda 1995, 94).

In der Inszenierung wirkten die Bühnenaktionen forciert, Dialoge wurden in raschem Tempo gesprochen, im Gegensatz dazu Gewaltszenen verlangsamt in Zeitlupe gespielt (Senda 1995, 93). Ninagawa ging es darum, ein realistisches Agieren zu vermeiden, er sah in realistischem Spiel eine antiquierte Form des Theaters. Da in diesem Stück alle Konventionen attackiert wurden, sollten auch die Theaterkonventionen in Frage gestellt werden.

### ***Shinjō afururu Keihakusa 2001***

2001 inszenierte Ninagawa eine neue Fassung unter dem Titel *Shinjō afururu Keihakusa 2001* im Bunkamura, einer großen kommerziellen Bühne in Tokyo. Da sich die japanische Gesellschaft in der Zwischenzeit stark verändert hatte, traten in dieser Aufführung viele Aspekte, die 1969 wichtig waren, in den Hintergrund. Die radikalen Studentenproteste waren Geschichte und vom alles dominierenden Wunsch der Jugend nach Freiheit und einem selbstbestimmten Leben war nur noch die Konsumfreiheit übrig geblieben.

Die Gesellschaft übte nicht mehr so offen Repression aus, dennoch herrschte immer noch ein starker Anpassungsdruck, der nur subtiler eingefordert wurde. Ninagawa antwortete auf diese Entwicklung mit schwarzem Humor. Der Junge Mann erschien hier in Slapstick-Manier mit einer riesigen Schachtel, die ihn überragte, auf den Rücken geschnallt. Jedesmal wenn er sich umdrehte, stieß er damit bei Leuten an, und wenn er sich dann mit einer Verbeugung dafür entschuldigte, knallte dem Betroffenen noch einmal die Schachtel auf den Kopf.

Er behauptete, in der Schachtel befände sich ein Maschinengewehr, doch als er es später tatsächlich hervorholte und damit in die Menge schoss, waren nur Platzpatronen geladen. Am Ende erschien allerdings sein *alter ego* auf der Bühne und erschoss die Leute mit einem echten Maschinengewehr. Das war aber nicht mehr die Tat eines Rebellen, sondern die eines Terroristen.

In *Shinjō afururu Keihakusa 2001* spielten die Wachmänner eine untergeordnete Rolle. Am Ende, als ihre Anwesenheit nötig gewesen wäre, ließen sie sich gar nicht mehr blicken. Anders als bei der Aufführung von 1969 ging der Druck, sich unterzuordnen, nicht von den Wachleuten aus, sondern von der konformistischen Menge. Die Provokationen des Jungen Mannes blieben fruchtlos, weil von Beginn an klar war, dass er niemanden auf seine Seite würde ziehen können. Im Gegensatz zur früheren Fassung agierte auch der Mann mittleren Alters weniger autoritär und schien, Spaß zu verstehen (Ōoka 2001, 65).

Im Finale öffnete sich dann die Hinterbühne in eine reale nächtliche Straßenszene, in die der Killer ungehindert in den Alltag des 21. Jahrhunderts entkam. Dies war 2001 ein noch bittereres Ende als 1969, denn nun war auch die Hoffnung auf eine bessere Welt gestorben.

## 2. Vom Gegenwartstheater zum Kabuki

### ***Tōkaidō Yotsuya Kaidan I***

1970 verließ Okada Eiji, dessen Aktivitäten essentiell für die Gruppe gewesen waren, *Gendaijin Gekijō*. Das war einerseits Ausdruck einer künstlerischen Krise in der jungen Theatertruppe, verursachte andererseits aber auch finanzielle Probleme (Ninagawa 1993, 40). Trotzdem wagte sich Ninagawa 1971 an eine neue Herausforderung, indem er das berühmte Kabukistück *Tōkaidō Yotsuya Kaidan* (Die Geistergeschichte von Yotsuya in Tokaido) von Tsuruya Nanboku inszenierte (Senda 1995, 95).

In dem Stück geht es um den herrenlosen Samurai Iyuemon, der mit seiner kränklichen Frau Oiwa in ärmlichen Verhältnissen lebt. Eine junge Frau, Oume, verliebt sich in ihn, und ihre Verwandten offerieren Oiwa eine Medizin, die sich später als Gift herausstellt. Dieses Gift tötet Oiwa zwar nicht, doch bewirkt es einen Haarausfall und verunstaltet ihr Gesicht. Daraufhin sagt sich Iyuemon von seiner Frau los, um Oume heiraten zu können, und die verzweifelte Oiwa begeht Selbstmord.

Danach erscheint Oiwa jedoch als Geist, der Iyuemon nachstellt, um ihn in den Wahnsinn zu treiben. In einem Augenblick geistiger Verwirrung hält Iyuemon Oume für Oiwa und tötet sie. Als er bemerkt, was er getan hat, versucht er zu fliehen, doch kann er Oiwas Rache nicht entgehen. Im höchst wirkungsvollen Schlussakt erscheint Oiwas Geist aus einer brennenden Laterne, verschwindet anschließend durch eine Wand, um neuerlich aus einem buddhistischen Altar zu erscheinen.

Ursprünglich soll die Geschichte von einer tatsächlichen Begebenheit inspiriert worden sein, von einem Samurai, der seine Frau verstoßen hat. Ihr Erscheinen als Rachegeist wurde als Sage überliefert, bis Nanboku den Stoff für die Bühne adaptierte und mit zusätzlichen Motiven und phantastischen Effekten anreicherte. Der Theaterautor Tsuruya Nanboku (1755-1829) beschrieb in seinen Stücken öfters eine Welt im Niedergang, mit Protagonisten, die in hoffnungslose Leidenschaften und unlösbare Konflikte verstrickt waren (Senda 1995, 95).

Ninagawa inszenierte das Stück nicht im *Kabuki*-Stil, sondern versuchte die unheimliche Geschichte aus dem alten Japan in seine Zeit zu transferieren. Die Zuschauer sollten bei Iyuemon nicht an einen Samurai, sondern an einen enttäuschten Studenten der späten 1960er Jahren denken, der nach den gescheiterten Studentenprotesten seine Ideale verlor. Seine geistige und moralische Haltung glich insofern der Iyuemons, als auch er von Stufe zu Stufe sank und dabei langsam den Verstand verlor (Senda 1995, 95).

Ninagawa verwendete als Bühnenmusik „Atom heart mother“ von Pink Floyd aber auch Musik von Elton John. Seine Absicht war es, das Bühnengeschehen in die Gegenwart zu holen, um es damit dem Publikum näher zu bringen. Zu dem Zweck benutzte er für die Aufführung auch eine T-förmige Bühne, die die Zuschauer von drei Seiten umgaben (Senda 1995, 95).

### ***Tōkaidō Yotsuya Kaidan II***

2001 inszenierte Ninagawa *Tōkaidō Yotsuya Kaidan* erneut, diesmal mit einem anderen Regiekonzept. Im *Kabuki* erscheint Iyuemon nicht negativ, aber als dunkler Held auf der Bühne, als Repräsentant einer Welt im Verfall. Und hier

sollte für die Gegenwart eine ähnliche Atmosphäre erschaffen werden, eine Art *fin de siècle*.

Ninagawa versuchte, einen Bogen zu schlagen von Nanbokus Ära mit der Wahrnehmung einer Endzeit hin zu dem Gefühl eines zivilisatorischen Niedergangs am Beginn des 21. Jahrhunderts. Im ersten Bild war auf der Bühne ein halb verfallenes Haus zu sehen, bei dem Mondlicht durch das löchrige Dach fiel, dazu war Jazzmusik und der Klang einer Toilettenspülung zu hören. Die Zerstörung zwischenmenschlicher Beziehungen, wie sie im Stück gezeigt wurde, sollte mit der Krise der postmodernen Gesellschaft in assoziative Verbindung gebracht werden.

Ninagawa betonte den Reichtum der Familie Oumes und die Armut von Iyuemon durch die Kostüme. Er wollte damit deutlich machen, dass die guten Manieren der Vornehmen genauso wie ihre Kleidung nichts anderes sind als eine Fassade. Die Menschen dahinter unterscheiden sich nicht. Iyuemon fühlte sich in beiden Welten zu Hause, in der Welt der Reichen ebenso wie in der der Armen. Im Umgang mit höher stehenden Personen legte er ein höfliches Benehmen an den Tag, das er aber sofort unterließ, wenn er in niedere Sphären hinabstieg. So spielte er zwar die Rolle des noblen Samurais vor Oumes Familie, konnte seinen sozialen Abstieg vor sich selbst jedoch nicht verleugnen.

Für die Uraufführung von *Tōkaidō Yotsuya Kaidan* 1825 wurden Bühneneinrichtungen entwickelt, die sich als so wirkungsvoll erwiesen, dass sie bis heute beim *Kabuki* zum Einsatz kommen. Auch Ninagawa griff zum Teil auf diese Bühnenmaschinerie zurück, machte aber ihren technischen Hintergrund als eine Art Verfremdungseffekt transparent. Er verwendete keinen *Hanamichi*, den traditionellen Auftrittssteig durch das Publikum, doch Bühne und Auditorium waren mit Planken verbunden, sodass viele Auftritte und Abgänge durch den Zuschauerraum stattfanden. Ninagawa benutzte außerdem eine Drehbühne mit festen Aufbauten, dabei waren aber durch einen Glasboden halbnackte Männer auf der Unterbühne zu sehen, wie sie die Drehbühne bewegten.

Ein Kritiker wollte darin eine religiöse Symbolik erkennen, dahingehend dass die Toten auf die Weise für ihre im Leben begangenen Sünden bezahlen müssten. Die Bühne oben zeige die Welt der Lebenden, die Unterbühne die büßenden Sünder (Minamoto 2002, 53). Doch in dieser Sichtweise existiert kein Himmel, so entsteht der Eindruck, als würde die Welt der Lebenden von der Hölle aus gelenkt. Das bedeutet aber letztlich, dass es keinen Gott gibt, und alle Menschen der Unterwelt geweiht sind.

Man könnte den Blick durch den gläsernen Bühnenboden dagegen auch als satirische Anspielung auf die japanische Gesellschaft und den etablierten Kunstbetrieb sehen. Das Theater ist nur etwas für die Oberschicht, und die Bühnenarbeiter müssen wie die Sklaven für deren Vergnügen schufteten.

Am Ende weitete Ninagawa das Stück dann in Shakespearesche Dimensionen. Obwohl Iyuemon nur auf Geld und seinen sozialen Aufstieg bedacht war – und daher in keiner Weise mit Charakteren wie Macbeth oder Richard III. vergleichbar – kämpfte er am Ende auf der leeren Bühnen wie unbesiegt gegen eine Legion von Schwertkämpfern.

### **3. Ninagawas Abkehr vom politischen Theater**

1971, dem Jahr seiner ersten *Tōkaidō Yotsuya Kaidan* Produktion, inszenierte Ninagawa ein weiteres Stück von Shimizu: *Karasu yo, Oretachi wa Tama o komeru* (Raben! Wir haben scharf geladen). Darin wurde das zunehmende Problem des Terrorismus behandelt. Es ging um zwei junge Männer, die wegen eines Bombenanschlags vor Gericht standen.

Tatsächlich war es aber eine groteske Satire über die politische Stimmung im damaligen Japan.

Während der Verhandlung tauchte plötzlich die alte ‚Rabenhexe‘ auf, die sich als im Besitz einer Bombe ausgab und eine Gruppe alter Frauen befehligte. Die besetzten den Gerichtssaal, machten sich selbst zu Richtern und Henkern, beseitigten den Richter und die Anwälte, und auch einem der beiden Angeklagten ging es an den Kragen, weil er nach Ansicht der ‚Rabenhexe‘ im revolutionären Kampf versagt hätte (Senda 1995, 96).<sup>2</sup>

Der Furor der ‚Rabenhexe‘ schien Ähnlichkeit mit den wütenden Demonstrationen der Bauern zu haben, die wegen des Baus des neuen Flughafens Narita umgesiedelt werden sollten (Senda 1995, 96). Wer damals nicht freiwillig verkaufte, wurde enteignet, und eine Gruppe, die sich nicht von ihrem Land vertreiben lassen wollte, versuchte, sich dagegen zu wehren. Die Auseinandersetzungen, bei denen es auch Tote gab, eskalierten Ende der 1960er Anfang der 1970er Jahre. Am Ende scheiterten beide Protestbewegungen, die der radikalen Studenten und die der empörten Bauern. Die Übertreibungen in Shimizus Stück ebenso wie das groteske Agieren der Schauspieler in Ninagawas Regie verdeckten nur notdürftig die innere Resignation angesichts dieser Entwicklung.

Wie aktuell das Thema und wie gespannt die politische Atmosphäre damals war, machte auch die Tatsache deutlich, dass einer der Darsteller kurz darauf selbst Bombenanschläge verübte. Nachdem er landesweit zur Fahndung ausgeschrieben worden war, lebte er 13 Jahre im Untergrund, ehe er sich 1985 freiwillig stellte (Senda 1995, 97).

Andere Ensemblemitglieder, darunter auch der Autor Shimizu, sympathisierten ebenfalls mit der radikalen linken Bewegung, und über der Frage: „Genügt es in dieser Zeit, einfach nur Theater zu machen?“ zerbrach die Gruppe (Senda 1995, 98).

Es hatte zwar schon zuvor Meinungsverschiedenheiten gegeben, das Ende von *Gendaijin Gekijō* kam dann aber doch überraschend (Ninagawa 1993, 43). 1972 gründete Ninagawa allerdings bereits eine neue Theatertruppe namens *Sakurasha* (Die Kirschengesellschaft). Mit dabei waren wieder Shimizu und auch noch einige andere Schauspieler vom Theater der Zeitgenossen (Senda 1995, 99).

Im selben Jahr erreichte der politische Terror der *Sekigun* (Japanische Rote Armee) seinen Höhepunkt. 1972 wurden drei Polizeibeamte bei dem Versuch, eine Geisel aus einem Gästehaus in Karuizawa<sup>3</sup> zu befreien, von den Kidnappern getötet. Und später fand die Polizei die Leichen von vierzehn Mitgliedern der *Sekigun*, die von ihren eigenen Kameraden in einer einsamen Gebirgsgegend, wo die Rote Armee ein verstecktes Lager eingerichtet hatte, umgebracht worden waren (Senda 1995, 99). Als dieses Verbrechen bekannt wurde, fiel der Lack ab. Das wahre Gesicht der Anführer der *Sekigun* zeigte sich, und es wurde offenbar, dass die neue Linke genauso stalinistisch wie die alte war.

Diese Begebenheit spiegelte sich in der ersten Vorstellung der neuen Gruppe *Sakurasha* wider, als Ninagawa Shimizus Stück *Bokura ga hijō no Taiga o kudaru Toki* (Als wir dem herzlosen Strom hinab folgten) inszenierte. Die Bühne zeigte

---

<sup>2</sup> 35 Jahre später inszenierte Ninagawa *Karasu yo, Oretachi wa Tama o komeru* erneut, besetzte die Rollen diesmal aber mit älteren Schauspielern (Takahashi 2014, 41). 2014 wurde diese Produktion bei Gastvorstellungen in Hongkong und Paris gezeigt (Akishima 2015, 79).

<sup>3</sup> Es wurden damals 1500 Polizisten gegen fünf Terroristen aufgeboden, die alle lebend gefasst werden konnten. Das Gästehaus wurde tagelang belagert, bis es im Rahmen der Maßnahmen demoliert wurde, damit ein Sturmtrupp eindringen konnte. Die Polizeiaktion wurde zu einem Fernsehspektakel, verschiedene Sender konkurrierten mit Live-Berichten gegeneinander, und die Zuseherrate stieg auf bis zu 98% (Toyozaki 2001, 190).

eine öffentliche Toilette, und es wurde eine homoerotische Affäre abgehandelt. Die Protagonisten waren zwei Brüder und ihr Vater, doch im Text fanden sich auch Anspielungen auf die Morde der *Sekigun* (Rimer 2000, 302).

Einerseits war es eine Kain und Abel Geschichte, denn es ging um Brudermord, doch andererseits wirkte es auch wie ein Schlüsselstück. Der jüngere Bruder, der vom älteren getötet wurde, war ein Poet. In der Schlusszene trug der ältere Bruder den blutigen Leichnam des jüngeren auf seinen Rücken gebunden und erschien dabei wie von dessen Geist besessen. Er zeigte Anzeichen von Schizophrenie, denn das Opfer schien durch den Mund seines Mörders zu sprechen (Rimer 2000, 304). Diese Szene wirkte wie ein Symbol für den weiteren Weg der Roten Armee, denn von nun an hatte sie auch die schwere Bürde ihrer toten Kameraden zu schleppen.

Es wurde in dieser Aufführung deutlich, wie sehr die Morde der *Sekigun* die japanischen Intellektuellen, die mit den radikalen Linken sympathisierten, schockiert hatten. Die Zuschauer reagierten sehr feinfühlig auf alle Anspielungen in den Dialogen auf die brutale Lynchjustiz (Senda 1997, 25). Und Shimizu erhielt für sein Stück den in Japan sehr bedeutenden Kishida Kunio Preis (Senda 1995, 100).

Ninagawa hatte zu dem Zeitpunkt schon die Hoffnung verloren, dass durch politisches Theater die Gesellschaft verändert werden könnte (Ninagawa 1993, 47). Er brachte danach ein Stück von Kara Jūrō *Mōdōken* (Blindenhund) mit echten Blindenhunden auf die Bühne (Ninagawa 1993, 47). Und dann ein weiteres Werk von Shimizu mit dem Titel *Nakanai no ka? Nakanai no ka? 1973-nen no tame ni* (Weinst du nicht? Weinst du nicht? Über das Jahr 1973?). Doch mit letzterer Produktion erreichte die Zusammenarbeit Ninagawas mit Shimizu eine Zäsur (Kazama 1992, 56). Beiden wurde bewusst, dass ihr Publikum zwar politisch interessiert war, doch die Zuschauer dachten nicht ernsthaft an eine Revolution, sie wollten im Theater nur unterhalten werden. Andere Theaterleute wie Kara Jūrō and Terayama Shūji machten ähnliche Erfahrungen und nannten diese Art von Publikum ‚Theatertouristen‘ (Kazama 1992, 57).

#### **4. Ninagawas Sonderweg**

Ninagawa war in dieser Zeit auf der Suche nach neuen Herausforderungen, und als ihm der Theaterproduzent Nakane Tadao vorschlug, am *Nissei Gekijō* (Nissei Theater), einer großen kommerziellen Bühne, Shakespeares *Romeo und Julia* zu inszenieren, sagte er nach einigem Zögern zu (Senda 1995, 102). Man hatte zuvor versucht, den italienischen Film- und Theaterregisseur Franco Zeffirelli für die Produktion zu gewinnen, doch weil sich der Plan zerschlug, fiel die Wahl auf Ninagawa (Ninagawa 1993, 53). Für die Mitglieder der Gruppe *Sakurasha* kam Ninagawas Entscheidung einem Sakrileg gleich, in ihren Augen verriet er damit die Ideale des Avantgardetheaters (Nishidō 1996, 60). Sogar in der Presse wurde Ninagawa dafür kritisiert, dass er sich mit dem kommerziellen Theater einließ (Ninagawa 1993, 60). Ninagawa versuchte, seine Kameraden zu überreden mitzumachen, doch vergeblich, am Ende löste sich die Gruppe auf (Senda 1995, 103).

#### ***Romeo und Julia***

Die Premiere von Ninagawas *Romeo und Julia* fand im Mai 1974 statt und wurde zu einem spektakulären Theaterereignis. Ähnlich wie in manchen früheren Theaterarbeiten setzte er auch hier auf Massenszenen, er wollte die Gesellschaft der

Renaissance aus seiner Sicht porträtieren (Senda 1995, 104). Ninagawa sah in *Romeo und Julia* die Tragödie einer Clique von privilegierten Reichen, die sich selbst unglücklich machten, während die benachteiligten Armen damals in Verona unter anderen Missständen litten. Allerdings geht es in *Romeo und Julia* nicht um soziale Probleme, sondern um eine Liebesgeschichte, die zu schön ist, um wahr zu sein. Das ist auch der Grund, warum sie so populär geworden und beim Publikum so beliebt ist (Akishima 2015, 9).

Ninagawa hatte extra eine Reise nach Italien unternommen, um sich von der Architektur, den Straßen und Plätzen italienischer Städte Inspirationen für die Dekoration zu holen. Er wollte, dass das Bühnenbild den Eindruck einer Arena erweckte, und als der Vorhang aufging, fand zu Rockmusik von Elton John auf der Bühne eine große Kampfszene mit rund achtzig Akteuren statt (Ninagawa 1993, 59). Die ganze Inszenierung wirkte sehr turbulent. Romeo wurde von dem *Kabuki*-Star Ishikawa Somegorō gespielt, der später den Namen Matsumoto Kōshirō annahm (Ninagawa 1993, 60). Julia wurde von Nakano Ryōko dargestellt, und bei den Szenen zwischen Romeo und Julia, besonders bei der Balkonszene, wurde eine starke erotische Leidenschaft spürbar (Akishima 2015, 10).<sup>4</sup>

Im Gegensatz zu früher hatte es Ninagawa im Rahmen des kommerziellen Theaters nicht mehr mit großteils unbekanntem Schauspielern zu tun. Er ließ sich aber von berühmten Namen wenig beeindrucken und seine rüde Art wurde bald legendär. Zum Beispiel verzichtete er auf Leseproben und begann gleich mit Proben auf der Bühne. Und wenn er unzufrieden war, mit dem was er sah, dann warf er Aschenbecher, Stühle, oder was er sonst gerade zur Hand hatte, nach den Akteuren (Senda 1995, 105). In einigen Fällen wurde er aber tatsächlich mit seltsamen Berufsauffassungen konfrontiert, denn manche Schauspieler kamen nicht mit einstudierten Rollen auf die Bühne, sondern probten mit dem Textbuch in der Hand. Andere flüsterten auf der Probe nur, um ihre Stimmen für die Vorstellung zu schonen (Ninagawa 1993, 182).

Obwohl Ninagawa diesen neuen Weg eingeschlagen hatte, war es kein totaler Bruch mit seinen früheren Aktivitäten. Denn nach *Romeo und Julia* inszenierte er 1975 wieder ein Stück des zeitgenössischen Autors Kara Jūrō *Karaban Taki no Shiraito* (Taki no Shiraito in der Kara-Version)<sup>5</sup> (Ninagawa 1993, 22). Doch im Lauf der Zeit tendierte Ninagawa immer mehr in Richtung von Neuinterpretationen klassischer westlicher Stücke.

Laut dem Kritiker Senda Akihiko reflektierte Ninagawas Entscheidung auch die Krise des japanischen Gegenwartstheaters ab Mitte der 1970er Jahre (Senda 1997, 37). Die politischen Themen des vorigen Jahrzehnts zogen nicht mehr, doch mit seinen Erfolgen im kommerziellen Theater stieg Ninagawa in Japan nun zu einem Regiestar auf. Bis dahin ließen nur die Namen berühmter Schauspieler und Schauspielerinnen die Theaterkassen klingeln, doch Ninagawa wurde als Regisseur zum Publikumsmagneten und fortan stand auch sein Name groß auf den Theaterplakaten.

---

<sup>4</sup> 1998, im Alter von 62 Jahren inszenierte Ninagawa *Romeo und Julia* erneut, diesmal mit noch jüngeren Akteuren in den Titelrollen, und er verlegte dabei das Bühnengeschehen in die Gegenwart (Ninagawa 2013, 192). 2014, in einer Neuinszenierung des Stücks, ließ Ninagawa ausschließlich männliche Darsteller agieren, und in der letzten Szene fielen alle Angehörigen der beiden verfeindeten Familien Maschinengewehrfeuer zum Opfer (Minamoto 2014, 37).

<sup>5</sup> Das Stück geht zurück auf einen Roman von Izumi Kyōka (1873-1939). Taki no Shiraito ist der Name einer Varieté-Künstlerin, die mit Wasserkunststücken auftritt. Sie finanziert einem armen Studenten sein Studium, und als sie später in finanzieller Not einen Mord begeht, ist es ausgerechnet der ehemalige Student, der sich vor Gericht ihres Falls annehmen soll.



## 5. Erweiterung seiner Möglichkeiten

### **Medea**

Ninagawa führte in den folgenden Jahren bei mehreren Werken Shakespeares Regie, bei *Ein Sommernachtstraum*, *Hamlet*, *Tempest* und *König Lear*, inszenierte aber auch Brechts *Dreigroschenoper*, Hugo von Hofmannsthals Adaption von Sophokles' *König Ödipus* and Euripides' *Medea*. Ein Charakteristikum seiner Inszenierungen, das heißt die Verwendung japanischer Bühnenelemente in westlichen Stücken, die ihn später auch international berühmt machte, wurde bereits in diesen Produktionen sichtbar.

Zum Beispiel besetzte Ninagawa in *Medea* alle Rollen mit männlichen Schauspielern (Senda 1995, 105). Dies war nicht nur im alten Griechenland und bei Shakespeare der Brauch, sondern auch im klassischen Theater Japans.<sup>6</sup> 1976, in der ersten Version, sprach der Darsteller der Medea mit unverstellter männlicher Stimme (Takahashi 2001, 135). 1987, in einer überarbeiteten Version mit neuer Besetzung spielte jedoch ein *Kabuki*-Schauspieler die Titelrolle und Medea sprach hier mit weiblich gefärbter Stimme (Takahashi 2001, 254). Die Kostüme blieben ähnlich, sie ließen die Körper der Akteure unförmig und klobig erscheinen. Eine weitere Veränderung betraf die Bühnenmusik, in der ersten Version hatte Ninagawa Musik von Mike Oldfield verwendet, in der späteren ersetzte er sie durch *Shamisen*-Musik wie im *Kabuki* und *Bunraku* (Takahashi 2001, 196). Bei einem Gastspiel in Italien wurde diese Produktion mit Filmen von Federico Fellini verglichen (Ninagawa 1993, 66).

### **Hamlet**

In seiner ersten *Hamlet*-Inszenierung von 1978 benutzte Ninagawa eine große Treppe als Bühnenbild, wo verschiedene Ebenen als Spielflächen dienten. Auch später griff er gerne auf Treppen als Dekoration zurück, weil sich dadurch räumlich die Hierarchie der handelnden Personen sichtbar machen ließ (Hanratty 2020, 180). Das Besondere bei seinem ersten *Hamlet* war, dass er die Mausefallenszene wie ein Tableau mit japanischen Puppen inszenierte. Beim traditionellen *Hina-Matsuri* (Mädchen-Fest), das jedes Jahr am dritten März gefeiert wird, werden im Haus auf rot dekorierten Gestellen schön gekleidete Puppen aufgestellt, oben das Kaiserpaar, darunter folgen die anderen Ränge (Senda 1995, 106). Claudius und Gertrude trugen in dieser Aufführung überladene Kostüme und übertriebene Kopfbedeckungen, und Ninagawa ließ den König mit einer *Kumadori*-Schminkmaske auftreten, die im *Kabuki* einen Bösewicht kennzeichnet (Hanratty 2020, 91).

Bevor Ninagawa zu solchen Regiemitteln griff, zählten Shakespeares Stücke in Japan zum Repertoire des *Shingeki* (Neues Theater). Es entstand in den 1920er Jahren, und die Intention des *Shingeki* war es, mit alten japanischen Theatertraditionen zu brechen und eine Kopie des westlichen Theaters in Japan zu etablieren. Bis zu Ninagawas Experiment galt eine *Hamlet*-Produktion aus dem Jahr 1964 als Vorbild, wie Shakespeare in Japan inszeniert werden sollte (Kennedy/Rimer 1998, 66). Ninagawa lehnte es aber ab, diesen orthodoxen Stil weiter zu tradieren, und versuchte, Shakespeares Dramen auf neue

---

<sup>6</sup> Für die Neuinszenierung von *Medea* 2005 engagierte Ninagawa die Schauspielerin Ōtake Shinobu. Sie ist eine sehr zierliche Erscheinung, kann auf der Bühne jedoch auch sehr kraftvoll agieren. Laut eigener Aussage besetzte Ninagawa in den früheren Produktionen die Titelrolle mit männlichen Darstellern, weil er bezweifelte, dass eine japanische Schauspielerin einen Charakter wie *Medea* spielen könne, doch in Ōtake Shinobu glaubte er, die richtige gefunden zu haben (Ninagawa 2013, 240).

Weise mit japanischen Darstellern für ein japanisches Publikum auf die Bühne zu bringen.

Allerdings war Ninagawa mit seinem ersten Versuch selbst unzufrieden, deshalb wurde *Hamlet* zu dem Stück, das er öfter als jedes andere in seiner Laufbahn inszenierte. Auf die erste *Hamlet*-Produktion von 1978 folgten weitere sieben und zwar 1988, 1995, 2001, 2003, 2004 (in England mit englischen Schauspielern), 2012 und 2015 (Akishima 2015, 212). Conor Hanratty widmet in seinem Buch diesen Inszenierungen ein eigenes Kapitel und geht dabei auf Ähnlichkeiten und Unterschiede in den verschiedenen Aufführungen ein. So zeigt er auf, dass Ninagawa in vier seiner acht *Hamlet*-Inszenierungen auf die Idee mit der Mausefallenszene im Stil japanischer Puppen zurückgriff (Hanratty 2020, 92ff).

### **Macbeth**

Noch ambitionierter als bei seiner ersten *Hamlet*-Produktion ging Ninagawa einige Jahre später bei der Inszenierung von Shakespeares *Macbeth* vor. Zwar war bereits Kurosawa Akira mit seiner aufsehenerregenden Filmversion von 1957 *Kumonosu-jō* (Das Spinnwebschloss) in dem Sinn vorangegangen, denn er verlegte schon damals Macbeths Geschichte nach Japan, dennoch war Ninagawas Inszenierung von 1980 absolut neu für Japan. Diese Aufführung wurde zu einer Bühnensensation und machte Ninagawa auch außerhalb Japans bekannt.

Die Produktion wurde *NINAGAWA Macbeth* genannt, um deutlich zu machen, dass dies nicht nur eine Übertragung von Shakespeares Werk in die japanische Sprache, sondern auch in die japanische Kultur war. Ninagawa behielt zwar die Originalnamen bei, doch transferierte er die Handlung von Schottland nach Japan in die *Azuchi-Momoyama* Zeit (1573-1600) (Senda 1995, 107). Dies war eine der blutigsten Epochen in der japanischen Geschichte, eine Zeit der Gewalt und Grausamkeit vor der Einigung Japans, wo Mord und Verrat ebenso gang und gäbe waren wie in Shakespeares Drama.

Da sich das Geschehen in Japan zutrug, waren die Dekorationen ebenso wie die Kostüme im japanischen Stil. Schon die Gestaltung der Eröffnungsszene setzte den Ton, denn da nahm ein riesiger buddhistischer Altar die ganze Bühne ein. Der dumpfe Klang einer Tempelglocke hallte durchs Theater und verklang, bis die Stimmen eines Knabenchors einfielen. Dann zuckte ein Blitz durch die Dunkelheit (Senda 1983, 43), und aus dem Zuschauerraum erschienen zwei alte Frauen, um vor dem Altar zu beten.

Da öffneten sich die Altarflügel, und zur Musik von Gabriel Faurés Requiem begann die Hexenszene. Die Darsteller der Hexen agierten im *Kabuki*-Stil vor Kirschbäumen, von denen die Blüten abfielen (Senda 1995, 107). Das Motiv der Kirschbäume durchzog das ganze Stück, auch am Ende bestand der Wald von Birnam, der nach Dunsinane kommt, aus Kirschbäumen. In Japan bedeuteten die Kirschblüten, blühend und fallend, besonders in den kriegerischen Zeiten, als viele junge Samurais auf den Schlachtfeldern starben, ein Symbol für Leben und Tod. Daran wurde Ninagawas intendierte kulturelle Übersetzung exemplarisch deutlich, in der symbolischen Bildsprache dieser Aufführung standen die Kirschblüten als Gleichnis für Macbeths Leben und Sterben.

Bei Macbeths Tod veränderte sich die Farbe des Monds im Hintergrund von Blutrot zu einem bläulichen Weiß<sup>7</sup> (Senda

---

<sup>7</sup> Der Mond wurde in Gastspielen in England als Sonne interpretiert, die zuerst rot brannte und sich dann in Asche verwandelte (Ninagawa 1993, 133). Die Botschaft kam an, auch wenn das Symbol anders aufgefasst wurde. Denn bei der Sonne denken Japaner eher an den Aufstieg als an den Untergang. Doch die Assoziation mit Leben und Tod wurde auch von einem europäischen Publikum verstanden.

1997, 127). Dies bezog sich auf traditionelle japanische Farbsymbolik, nach der Rot die Farbe der Leidenschaft, aber Weiß die Farbe des Todes darstellte. Der Farbwechsel wurde zur Metapher für die Vergänglichkeit des Lebens. Im Augenblick des Todes erweist sich alles menschliche Streben als vergeblich und mündet in Leere. Dies ähnelt zwar dem barocken Vanitas-Gedanken, entspricht aber auch der buddhistischen Sicht des Lebens und verwies damit zurück auf Ninagawas Konzept, das ganze Stück in einem buddhistischen Altar spielen zu lassen. Ninagawas Idee war, dass sich alles Geschehen nur wie eine Erinnerung im Altar abspielen sollte, und am Ende verschlossen die zwei alten Frauen, die wie Zuschauer der Aufführung beigewohnt hatten, den Altar wieder (Ninagawa 1993, 133).

*Macbeth* wurde auf diese Art als Theater auf dem Theater präsentiert, und Ninagawa beschrieb selbst, wie er auf diese Idee kam. In buddhistischen Hausaltären werden die Seelen verstorbener Familienmitglieder als existent gedacht, und vor dem geöffneten Altar können die Lebenden mit den Toten in Kontakt treten (Senda 1995, 107). In diesem Sinn versuchte Ninagawa, *Macbeth* als einen verstorbenen Vorfahren zu porträtieren, der vorübergehend ins Leben zurückkehrte, um vor den Zuschauern noch einmal seine Geschichte von Leben und Tod zu erzählen.

Um zu verdeutlichen, dass eine unüberwindliche Distanz zwischen *Macbeth* und dem Publikum bestand, trennte in manchen Szenen eine dünne Wand, ähnlich wie transparente Papierschiebetüren, Bühne und Zuschauerraum (Ninagawa 1993, 132). So konnte *NINAGAWA Macbeth* als die Interpretation eines Stücks aus dem westlichen Repertoire durch einen japanischen Regisseur gesehen werden, der zwischen den Kulturen zu vermitteln suchte (Senda 1995, 108).

Theaterhistorisch gesehen knüpfte Ninagawas Regiekonzept an das sogenannte *Seiyō Kabuki* (*Kabuki* im westlichen Stil) Ende des 19. Jahrhunderts an. Damals hatten *Kabuki*-Darsteller versucht, einige Werke Shakespeares aufzuführen. Zu jener Zeit gab es in Japan keine anderen Schauspieler für westliche Stücke und Schauspielerinnen erst recht nicht, die mussten erst ausgebildet werden. Die Alternative war, Shakespeare in einem westlich orthodoxen Stil aufzuführen, und die wurde dann später im bereits erwähnten *Shingeki* realisiert.

Ninagawa war in Japan der erste, der im Rahmen des kommerziellen Theaters ausgefeilte Regiekonzepte erstellte. Dies deshalb, weil ihm bewusst war, wie elementar der optische Eindruck für die Wirkung einer Theateraufführung ist (Kazama 1992, 104). Die Rhetorik eines Shakespearedramas mit seinen Anspielungen auf die Antike und die Bibel ist für japanische Durchschnittszuschauer nicht leicht zu verstehen, daher versuchte Ninagawa, vieles visuell verständlich zu machen (Ninagawa 1993, 105). Da er auch bestrebt war, an japanische Ästhetik, Geschichte, Kultur und Religion anzuknüpfen, gelang es ihm auf diese Weise, seinen eigenen künstlerischen Stil zu entwickeln. Er suchte immer einen persönlichen Zugang zu den Werken, die er inszenierte. Bei *Macbeth* war das die Idee mit dem buddhistischen Altar auf der Bühne. Er griff aber auch auf seine Erfahrungen im Kampf gegen die Polizei bei den Studentenprotesten zurück, sodass bei *Macbeths* letztem Kampf das Explodieren von Tränengasbomben zu hören war (Senda 1998, 25).

Damals waren solche Experimente bei der Inszenierung eines Shakespearestücks noch neu und stießen daher auf Vorbehalte (Akishima 2015, 16). Die meisten sogenannten ‚Shakespeare-Experten‘ in Japan verstanden Ninagawas Intention nicht, daher fielen die ersten Kritiken eher negativ aus (Ninagawa 1993, 165). Erst im Lauf der Zeit wurden die positiven Stimmen lauter und setzten sich vollends nach dem Erfolg von *NINAGAWA Macbeth* bei Gastspielen im Ausland durch (Akishima 2015, 16).

Seit den 1980er Jahren verbreitete sich Ninagawas Ruf auch außerhalb Japans und seine erfolgreichen Produktionen wurden nach Europa und Amerika eingeladen. Zum Beispiel wurde *Medea* 1983 in Freilichtaufführungen in Rom und Athen gezeigt. In den folgenden Jahren gab es Gastvorstellungen in Frankreich, Großbritannien und New York. 1985 wurde *NINAGAWA Macbeth* in Amsterdam, am Theaterfestival in Edinburgh, dann in New York und Ottawa präsentiert (Senda 1995, 109). Es war ein Wagnis, Shakespeare in japanischen Kostümen in Edinburgh vorzustellen, doch es etablierte Ninagawas Ruhm. Die Zuschauer waren von der Aufführung so beeindruckt, dass sie sie „*Samurai Macbeth*“ nannten (Akishima 2015, 16).

Im Herbst 1999 wurde eine neue *Macbeth* Produktion in Ninagawas Regie angekündigt. Er hatte in der Zwischenzeit *Macbeth* auch als Freilichtaufführung vor einem *Shintō* Schrein präsentiert (Ninagawa 1993, 156). Doch sein *Macbeth* von 1999 enthielt keine spezifisch japanischen Elemente. Statt des imposanten buddhistischen Altars gab es hier einen großen Spiegel, worin sich die Zuschauer vor Beginn der Aufführung sehen konnten. Als der Spiegel verschwand, und die Vorstellung begann, wurde deutlich, dass das Handeln Macbeths und seiner Frau auch die Machtgelüste spiegeln sollte, die in dem einen oder anderen Zuschauer schlummern mochten. Das Geschehen in *Macbeth* von 1999 wurde nicht als Taten eines verstorbenen Vorfahren gezeigt, sondern eher als die eines Zeitgenossen.

Das Bühnenbild bei den Außenszenen war realistisch mit Gras und Pflanzen gestaltet, für die Innenraumszenen gab es verstellbare Wandschirme, die je nach Beleuchtung entweder durchsichtig wurden - und auf diese Weise ins Innere sehen ließen - oder undurchsichtig blieben und wie Spiegel das Licht reflektierten. Das Innere erschien wie dunkle Kammern, in die nur in gewissen Momenten Einblick gewährt wurde.

### **Tempest**

1987 inszenierte Ninagawa Shakespeares *Tempest* und griff wieder auf die Idee eines Theaters auf dem Theater zurück. Dies erlaubte ihm auch hier, japanische Stilelemente auf die Bühne zu bringen und sich auf die japanische Kulturgeschichte zu beziehen. Er gab der Aufführung den Untertitel „Eine Probe auf einer *Nō*-Bühne auf der Insel Sado“ (Senda 1995, 110).

Im alten Japan war die Insel Sado ein Verbannungsort, und zwar weniger für Kriminelle als für bei der Obrigkeit in Ungnade gefallene Personen. Der berühmte *Nō*-Autor und Schauspieler Zeami Motokiyo (1363-1443) musste gegen Ende seines Lebens einige Jahre dort verbringen. Aus diesem Grund gibt es bis heute auf Sado noch eine Reihe alter *Nō*-Bühnen im Freien. Dieser historische Hintergrund der Insel als Verbannungsort und die Verbindung zu Zeamis Schicksal gab Gelegenheit zur Anknüpfung an die Geschichte des ins Exil getriebenen Prospero (Senda 1998, 25).

Es stand ein komplettes *Nō*-Theater als Teil der Dekoration auf der Bühne, die schon sichtbar war, bevor die Aufführung begann. So konnte man den Schauspielern zusehen, wie sie ihre Kostüme anlegten, und den Bühnenarbeitern, wie sie die Schiffbruchszene vorbereiteten (Senda 1997, 254). Ninagawas Intention war, dass für die Zuschauer der Eindruck, einer Probe beizuwohnen, sich mit der eigentlichen Vorstellung überlappen sollte. Dementsprechend spielte der Darsteller des Prospero nicht nur seine Rolle im Stück, sondern fungierte auch als Regisseur der Probe.

Doch auch wenn es ‚Probe auf einer *Nō* -Bühne‘ hieß, hatte Ninagawa für die Aufführung nur bestimmte Gesten und

Ausdrucksformen vom *Nō* entlehnt, so wenn Iris, Ceres und Juno mit *Nō*-Masken auftraten (Kishi 1998, 121). Andererseits wurden in den grotesken Szenen mit Caliban auch Elemente des *Kyōgen* benutzt (Kishi 1998, 115). In früheren Zeiten kam *Kyōgen* als Komödieneinlage immer alternierend mit dem tragischen *Nō* zur Aufführung. Doch in Ninagawas *Tempest* wurden Gattungsgrenzen bewusst überschritten. Calibans Kostüm und Schminkmaske erinnerte nämlich auch an das *Kabuki*, denn Caliban „had an amphibian’s tail attached“ (Yong Li Lan 2005, 541). Auch magische Tricks wurden wie im *Nō* oder *Kabuki* mit Hilfe von auf der Bühne sichtbaren Assistenten realisiert (Senda 1997, 256). So benutzte Ninagawa zum Beispiel einen Bühneneffekt aus dem *Nō*-Stück *Tsuchigumo* (Die Erdspinne), wo feine Papierschlängen wie Spinnennetze ausgeworfen werden (Mulryne 1998, 83).

Ninagawa hatte gar nicht die Absicht, Shakespeare in einem orthodoxen *Nō*-Stil auf die Bühne zu bringen, ebensowenig wie er einen orthodoxen *Kabuki*-Stil in *NINAGAWA Macbeth* anstrebte. Die *Nō*-Bühne bildete nur einen Teil der Dekoration. So konnte Ariel auf dem Dach der Bühne erscheinen, was normalerweise bei einer *Nō*-Aufführung undurchführbar wäre (Kishi 1998, 114). Doch trotz dieses mysteriösen Auftritts nahm Ariel später seine Maske ab und verwandelte sich ganz in den spitzbübischen Geist, der sein Wesen kennzeichnet (Yong Li Lan 2005, 542).

Hinter der *Nō*-Bühne gab es eine gemalte Meereslandschaft, und in der Schiffbruchszene wurde ein großes Schiff mit im Wind flatternden Segeln, begleitet von den Geräuschen eines Seesturms auf die Spielfläche geschoben (Kishi 1998, 110). Das traditionelle *Nō* ist eine Theaterform, in der es keinen solchen Realismus gibt. Auf der Bühne werden nur wenige stilisierte Versatzstücke verwendet, und meist wird wie schon zu Shakespeares Zeiten zum Stilmittel der ‚gesprochenen Dekoration‘ gegriffen. Ninagawa verdeutlichte mit der Betonung des Visuellen, dass ihm in seinem Regiekonzept weder das originale *Nō* noch eine originale Shakespeare-Bühne vorschwebte.

Prosperos Zauber war die Magie des Theaters, die sich in unterschiedlichen Formen überall auf der Welt manifestieren kann. Dementsprechend entpuppte sich Prosperos Zauberbuch am Ende als Shakespeares Text, der in weiße Blätter zerfiel, als Prospero seinen Zauberstab ablegte (Takahashi 2001, 241). Prospero sollte als eine Inkarnation des erwähnten *Nō*-Darstellers und Autors Zeami erscheinen. Aber damit stellte Ninagawa als Regisseur Shakespeares *Tempest* ähnlich wie *NINAGAWA Macbeth* wieder in einen japanischen kulturhistorischen Kontext, sodass man die mehrdeutige Symbolik als eine Art ‚Meta-Theater‘ bezeichnen kann (Senda 1995, 111). „*Tempest* formed a dense *mise en scène* that acted like a second text to the translated text of the play, a performance text composed of music, spectacle and the shifting layers of its formal elements“ (Yong Li Lan 2005, 542).

Suzuki Tadashi nutzte trotz aller stilistischer Differenzen ein ähnliches Prinzip. Auch er hatte manchmal einzelne Szenen als fiktive Probe, oder ganze Stücke als Vision des Protagonisten inszeniert. Diese Experimente, westliche Stücke auf japanischen Bühnen als Theater auf dem Theater zu präsentieren, waren aber nichts anderes als Versuche einer kulturellen Übersetzung (Senda 1998, 22).

### **Ein Sommernachtstraum**

Die nächste Herausforderung für Ninagawa war *Ein Sommernachtstraum*. Als jungen Regisseur hatte ihn Peter Brooks epochemachende Inszenierung des Stücks von 1973 fasziniert (Senda 1998, 21). Das Bühnenbild bestand damals anstatt

eines realistischen Waldes nur aus einem weißen Raum mit Türen im Hintergrund, was der Bühne ein abstraktes Erscheinungsbild verlieh. Zugleich bedeutete es aber auch eine Rückkehr zum Symbolcharakter der Shakespeare-Bühne. All die im Stück auftretenden verschiedenen Personengruppen erschienen in dieser *White Box*, und Puck agierte wie eine *Commedia dell'arte* Figur.

Ninagawa schwebte bei seiner Produktion von 1994 etwas ähnliches vor. Bei ihm war die Dekoration inspiriert vom Steingarten im *Zen*-Stil des berühmten Ryōanji-Tempels in Kyoto. Der Steingarten verwies einerseits auf die japanische Kultur, andererseits gab er der Bühne ein ähnlich abstraktes Erscheinungsbild wie bei Brooks in seiner Inszenierung des *Sommernachtstraums* (Akishima 2015, 34).

Die Elfen erschienen aus dem steinernen Grund wie Erdgeister, doch später saßen sie auf Trapezschaukeln in luftiger Höhe wie im Zirkus (Akishima 2015, 34). Und der Darsteller des Puck agierte im Stil der Pekingoper, wobei er akrobatische Tricks vollführte. Da er als Chinese des Japanischen nicht mächtig war, wurde sein Text von einem japanischen Schauspieler gesprochen, der sich mit ihm auf der Bühne befand, ein identisches Kostüm trug, aber sein Gesicht mit einem schwarzen Tuch verhüllt hatte (Huang 2013, 105). Im Gegensatz zu diesen artifiziellen Auftritten erschienen die Handwerker um Squenz und Zettel wie einfache Leute aus der japanischen Gegenwart mit Motorrädern auf der Bühne, um sich wie bei einem Picknick erst japanische Nudeln zu braten und sie dann zu essen (Senda 1998, 26). Beim Spiel von Pyramus und Thisbe agierten sie im *Kabuki*-Stil, wobei sie ihre Amateurhaftigkeit auf groteske Weise übertrieben (Hanratty 2020, 71).

Diese Produktion wurde 1995 als Gastspiel in Plymouth und Newcastle präsentiert, und 1996 auch in London gezeigt (Akishima 2015, 33).

## 6. Ninagawas Wendung zum Mainstream

Der Theaterkritiker Nishidō Kōjin bezeichnete Ninagawa bereits in den 1990er Jahren als ‚Mainstream-Regisseur des japanischen Theaters‘ und meinte das ein wenig abwertend (Nishidō 1997, 68). Es entsprach aber insofern den Tatsachen, als Ninagawa mit seinen Inszenierungen den Publikumsgeschmack traf, und seine Produktionen auch finanziell erfolgreich waren. Aus diesem Grund wurde Ninagawa nicht nur in Japan populär, sondern neben Suzuki Tadashi, dem gefeierten Star aller Avantgardetheater-Festivals, auch international zu einem bekannten Theaterregisseur.

### ***Nigori-e***

Ninagawa inszenierte seit den 1980er Jahren nicht nur Shakespeare, oder Stücke aus dem westlichen Repertoire. Mit *Nigori-e* brachte er 1984 eine Dramatisierung, die auf dem Werk der Schriftstellerin Higuchi Ichiyo (1872-1896) basierte, zur Aufführung. Higuchi starb früh, gilt aber bis heute als eine der wichtigsten Autorinnen des modernen Japan. Der Titel *Nigori-e* lässt sich mit „Trübes Wasser“ übersetzen, ist aber mehrdeutig. Higuchi porträtierte oft Frauen, deren Leben tragisch endete, teils aus Schuld der Männer, teils wegen der gesellschaftlichen Missstände, unter denen sie leben mussten (Senda 1995, 109). In der Theaterfassung von *Nigori-e* waren die traurigen Schicksale zweier Frauen miteinander verknüpft (Takahashi 2001, 207).

Das Bühnenbild zeigte eine Treppe, die zwischen alten Häusern aufwärts führte, während im Hintergrund ein Vollmond zu sehen war. Ninagawa hatte dabei das alte Viertel in Tokyo, wo Higuchi im Alter zwischen 18 und 21 Jahren lebte, vor Augen. Er strebte mit dieser Dekoration aber weder einen Naturalismus noch eine nostalgische Sicht auf das Japan vor hundert Jahren an, sondern wollte damit der Aufführung Authentizität geben.

### **Shintokumarū**

Eine andere erfolgreiche Produktion und ein Höhepunkt von Ninagawas Schaffen war 1995 seine Inszenierung von Terayamas *Shintokumarū*. Der Autor und Theatermacher Terayama Shūji (1935-1983) war relativ jung gestorben, galt aber als Pionier der jungen Theaterbewegung in den späten 1960er und frühen 1970er Jahren (Zoubek 2018, 323). Ninagawa bewies einerseits mit der Aufführung eines Werks des ehemals berühmten *enfant terrible* des japanischen Gegenwartstheaters zwölf Jahre nach seinem Tod auf einer kommerziellen Bühne Mut. Andererseits zeigte dies auch, dass Terayama zu der Zeit nicht mehr nur als Provokateur, sondern auch schon als Klassiker des modernen japanischen Theaters angesehen wurde (Sorgenfrei 2000, 273).

Das Stück basierte auf einer alten Legende, doch der Originaltext für diese Aufführung war von Terayamas früherer Co-Autorin Kishida Rio bearbeitet worden. Shintokumarū war der Name eines jungen Mannes, dessen Mutter gestorben war. Sein Vater forderte ihn auf, nicht länger um sie zu trauern, denn er wollte ihm eine neue Mutter schenken. Und er suchte sich dann eine Frau auf einem seltsamen Markt, halb Sklavenmarkt, halb Markt für käufliche Frauen.

Shintokumarū weigerte sich aber, die neue Mutter zu akzeptieren, umso mehr als sie einen kleinen Sohn mit in die Ehe brachte. Und als er von einem mysteriösen Maskenhändler ein ‚schwarzes Loch‘, das den ‚Ausgang der Welt‘ bedeuten sollte, erhielt, suchte er durch dieses schwarze Loch seine verstorbene Mutter in der Unterwelt auf.<sup>8</sup> Die Begegnung von Mutter und Sohn war choreographiert wie ein Tanz und begleitet von einem Chor wie in einer *Nō*-Aufführung (Zoubek 2018, 315). Doch zurück in der irdischen Welt ging mit Shintokumarū eine seltsame Änderung vor, die in eine fast ödipale Beziehung zu seiner Stiefmutter mündete. Nach einer Attacke auf seinen Stiefbruder versuchte sie ihn noch durch einen magischen Fluch loszuwerden, doch am Ende umarmte er sie leidenschaftlich, küsste sie und bat sie, mit ihm schwanger zu werden.

In der Eröffnungs- sowie in der Schlusszene dieser opulenten und sehr eindrucksvollen Inszenierung tauchten verschiedene Charaktere aus Terayamas zahlreichen Werken auf und bewegten sich über die Bühne. Vor allem aber war es Ninagawa gelungen, allen Szenen eine symbolhafte Bedeutung zu geben. Nicht nur das Wiedersehen mit der Mutter in der Unterwelt, sondern auch der szenische Übergang von dem ‚Sklavenmarkt‘ zu der häuslichen Szene, als die Mutter im neuen Haus ankam, und die Szenenfolge nach dem magischen Fluch.

### **Greeks und König Ödipus**

Ninagawa inszenierte nicht nur Shakespeare, sondern auch andere Stücke des westlichen Repertoires auf neue innovative

---

<sup>8</sup> Beide Rollen, die der toten und der neuen Mutter, wurden von Shiraishi Kayoko verkörpert.

Weise. Zum Beispiel brachte er im Jahr 2000 *Greeks* auf die Bühne. John Barton hatte darin zehn klassische Tragödien zu einer neunstündigen Trilogie über den Trojanischen Krieg verarbeitet. Diese Fassung war ursprünglich für die Royal Shakespeare Company entstanden, aber auch schon zehn Jahre zuvor in Japan aufgeführt worden (Takahashi 2001, 312). Für diese Produktion benutzte Ninagawa keine Proszeniumsbühne, sondern eine große vom Publikum umgebene Plattform. Die dramatischen Ereignisse konzentrierten sich auf drei Handlungsgruppen, die erste rund um Agamemnon, die zweite um Klytämnestra und die dritte um Hekabe and Andromache. Die Kostüme waren wieder in asiatischem Stil, doch damit die Zuschauer Freund und Feind unterscheiden konnten, war die Farbe der Griechen Rot und die der Trojaner Blau (Takahashi 2001, 313). Es war eine große epische Produktion, bei der ungefähr fünfzig Darsteller auftraten, doch da der Krieg vor allem aus weiblicher Sicht dargestellt werden sollte, bestand der Chor nur aus Frauen (Takahashi 2001, 314).

2002 inszenierte Ninagawa dann Sophokles' *König Ödipus* mit Nomura Mansai, einem bekannten *Kyōgen*-Schauspieler, in der Titelrolle. Es war Ninagawas dritter Versuch, die griechische Tragödie auf die Bühne zu bringen, nach einer Aufführung 1976 mit einem *Kabuki*-Schauspieler als Ödipus und einer zweiten 1986 (Takahashi 2001, 122). Doch abgesehen von der Besetzung der Hauptrolle mit einem *Kyōgen*-Darsteller verzichtete Ninagawa hier auf japanische Elemente.

In einer Kritik wurde gelobt, dass Nomura Mansai durch seine virtuose Stimmmodulation in der Lage war, Schwankungen der Seele auszudrücken. Zum Beispiel in der Szene, in der er zwar seine Schuld noch leugnete, innerlich aber an seiner Unschuld schon zweifelte, gelang ihm eine Art von surrealistischer Darstellung (Ehara 2002, 7). Die anderen Akteure, abgesehen von der Darstellerin der Jocaste, erreichten dieses hohe sprachliche Niveau nicht, was möglicherweise von Ninagawa sogar intendiert war.

Es war eins der Probleme von Ninagawas Arbeit im Rahmen des kommerziellen Theaters, dass er oft kein künstlerisch ausgeglichenes Ensemble zur Verfügung hatte. Das lag am Produktionssystem, Ninagawa verfügte oft nur über zwei oder drei Starschauspieler, deren Auftreten in den Hauptrollen den Publikumserfolg garantieren sollten. Allerdings gelang es Ninagawa mit der Zeit, einen immer größeren Kreis von Schauspielern um sich zu scharen, aus dem er für neue Produktionen die Leute rekrutierte, die er brauchte (Hanratty 2020, 66).

## 7. Ninagawas Rolle im Englischen Theater

Ninagawa wurde als Regisseur durch Gastspiele auch außerhalb Japans so bekannt, dass seine Produktionen immer öfter ins Ausland eingeladen wurden. 1989 präsentierte er erstmals ein japanisches Stück in London, *Chikamatsu Shinjū Monogatari* (Liebestod nach Chikamatsu) von Akimoto Matsuyo. Akimoto hatte aus Werken des berühmten Theaterautors Chikamatsu Monzaemon (1653-1725), worin Doppelselbstmorde aus Liebe thematisiert wurden, ein neues Bühnenstück gestaltet.

Umegawa und Chūbei aus *Meido no Hikyaku* (Der Kurier der Hölle) folgten hier unbeirrt ihrer erotischen Leidenschaft, die in einen bühnenwirksamen Liebestod im Schneesturm mündete. Bei Okame and Yohei lag der Fall etwas anders, sie beschlossen, in den Tod zu gehen, um sich gegenseitig ihrer Liebe zu versichern. Doch Yohei wollte eigentlich gar nicht



sterben und überlebte den Selbstmordversuch (Senda 1997, 107). Er spielte auf die Weise eine tragikomische Rolle, doch erschien er weniger als ein Feigling, vielmehr als ein Realist, der seine unheroische Rolle im Leben akzeptieren konnte (Senda 1997, 109). Ohne den *Kabuki*-Stil zu imitieren, benutzte Ninagawa in dieser Inszenierung doch einige Elemente des *Kabuki*.

In der Folge erhielt Ninagawa auch Regieaufträge aus England, und so brachte er 1991 ein japanisches Stück auf Englisch im Piccadilly Theater in Londons West End auf die Bühne. Das war *Tango, Fuyu no Owari ni* (Tango am Ende des Winters) von Shimizu Kunio (Senda 1995, 111). Nachdem beide ihre Laufbahn gemeinsam begonnen hatten, beschlossen Ninagawa und Shimizu nach Jahren der Trennung ab den 1980er Jahren wieder zusammen zu arbeiten.

Die Hauptfigur in *Tango, Fuyu no Owari ni* war ein Schauspieler, der sich von der Bühne zurückgezogen hatte und nun nur noch in seiner Vergangenheit lebte (Takahashi 2001, 216). In seinen Träumen begegnete er Freunden aus seiner Jugend, doch wenn er sich mit ihnen unterhielt, sprach er nicht mit seinen eigenen Worten, sondern verwendete Zitate aus seinen früheren Rollen, zum Beispiel von Hamlet oder Othello. Auf diese Weise verwandelte er sein ganzes Leben in eine Art Theaterspiel, doch im Grunde war es eine Flucht aus der Realität (Senda 1997, 213). In der letzten Szene tanzte er Tango mit seiner Partnerin und erwürgte sie am Ende (Takahashi 2001, 264).

Ninagawa inszenierte später noch einige Male in England und arbeitete dabei mit der Theaterproduzentin Thelma Holt, die er seit 1986 kannte, zusammen. Im Jahr 1994 brachte er zum Beispiel *Peer Gynt* auf Englisch in London auf die Bühne (Kishi 1998, 122). Die größte Anerkennung fand er jedoch mit seinen Shakespeare-Inszenierungen. Diese wurden in England meist als Gastspiele auf Japanisch präsentiert, was für das Publikum zwar gewöhnungsbedürftig war, Ninagawa aber auch größeren künstlerischen Spielraum verschaffte. Er setzte dabei meist auf die Arbeiten jüngerer Übersetzer, die Shakespeares Sprache in ein modernes Japanisch übertrugen, um auf diese Weise die Schwerfälligkeit älterer Übersetzungen zu vermeiden (Nishidō 2016, 7).

### **König Lear**

1999 inszenierte Ninagawa *König Lear* mit Darstellern der Royal Shakespeare Company (RSC), nur die Rolle des Narren war mit dem japanischen Schauspieler Sanada Hiroyuki besetzt. Dafür bestand aber der gesamte künstlerische Stab für Bühnenbild, Kostüme, Beleuchtung und so weiter ausschließlich aus Japanern (Akishima 2015, 44). Es war eine Japanisch-Britische Koproduktion, doch die Zusammenarbeit war ein neues Experiment. Die 24 englischen Akteure wurden nach Japan eingeladen und probten dort fünf Wochen. Die Titelrolle spielte Nigel Hawthorne, die Premiere fand zuerst im September in Japan statt, danach folgten Vorstellungen im Oktober 1999 in London.

Ninagawa benutzte auch hier eine stilisierte *Nō*-Bühne als Dekoration mit einer großen gemalten Kiefer im Hintergrund. Doch diesmal konnte die Rückwand geöffnet werden, was auf einer echten *Nō*-Bühne nicht möglich wäre. Die Spielfläche wurde dominiert von einem schwarzen Auftrittssteg aus Holz, der sich zu einer großen Plattform ausdehnte (Hanratty 2020, 72). Ansonsten war die Bühne weitgehend leer, die Kostüme hatten einen asiatischen Touch, und es kamen auch Masken zur Anwendung (Takahashi 2001, 29). So war der Narr mit verschiedenen Masken ausgestattet, die er benutzte, um Späße zu machen. Er konnte damit aber auch etwas demonstrieren, oder dahinter sein Gesicht verbergen (Hanratty

2020, 76). Neben den symbolischen gab es auch realistische Elemente, etwa wenn in der Sturmszene Sand und Steine auf die Bühne fielen (Takahashi 2001, 24).

Die Aufführung wurde zu einem Publikumserfolg, doch die Urteile der Kritiker waren geteilt (Akishima 2015, 53). Es wurden sowohl stimmliche Defizite bei Nigel Hawthorne, als auch Ninagawas Inszenierung beanstandet. Denn nicht nur die verbale Bewältigung des Texts hielt man für unzureichend, man kritisierte ebenso, dass die Regie zu sehr auf visuelle Effekte setzte. Bemängelt wurde auch, dass die englischen Schauspieler in den orientalisch angehauchten Kostümen auf der leeren Bühne wirkten, als agierten sie in einem Niemandsland (Im 2004, 20). Diesmal hatte es sich nicht nur um ein exotisches Gastspiel gehandelt, bei dem er einen neuen *Samurai*-Shakespeare präsentierte, sondern Ninagawa hatte sich damit in die Höhle des Löwen gewagt, das heißt in die ureigenste Domäne des Englischen Theaters. Aus diesem Grund wurde seine Inszenierung kritischer betrachtet (Yamaguchi 2000, 20).

### **Perikles**

2003 brachte Ninagawa mit *Perikles* ein selten gespieltes Werk Shakespeares auf die Bühne und verwendete auch hier wieder japanische Elemente. Die Idee war, dass dem Publikum im Stil einer alten Fabel gezeigt werden sollte, wie schwache Menschen Opfer der Unbill des Lebens werden (Billington, 2003).

Der Poet John Gower trat wie ein *Biwa*-Spieler auf, ein wandernder Geschichtenerzähler aus dem alten Japan, der seinen Vortrag auf einem Instrument ähnlich einer Laute begleitete. Die Rolle war allerdings aufgeteilt auf zwei Darsteller, Ichimura Masachika und Shiraiishi Kayoko, die beide auch noch andere Rollen übernahmen. Die *Dumb Shows* waren inszeniert wie japanisches Puppentheater, wobei die ‚Puppen‘ echte Schauspieler waren, die nur wie von Puppenspielern manipulierte Puppen agierten (Hanratty 2020, 131).

Ein Kritiker nannte es Theatermagie, tatsächlich waren es eher Bühnentricks, mit denen Ninagawa hier arbeitete. Zum Beispiel die Art und Weise, wie der Sarg mit der scheinbaren Thaisa, die zuvor Perikles eine Tochter geboren hatte, in der Luft zu schweben schien, ehe sie von einem Wunderarzt in Ephesus wieder zum Leben erweckt wurde (Billington 2003).

Ninagawa setzte auch hier wieder auf die Wirkung einer Doppelrolle, wie er sie gern in seinen Inszenierungen nutzte. Dieselbe Schauspielerin, Tanaka Yuko, die Thaisa spielte, erschien im weiteren Verlauf auch als deren Tochter Marina auf der Bühne. Dies machte einige Theatertricks bei der Wiedersehensszene nötig, verließ der Beziehung von Perikles zu Frau und Tochter aber auch eine besondere Note (Billington, 2003). Möglicherweise hatte Ninagawa damit versucht, an das Inzestmotiv anzuknüpfen, das den Ausgangspunkt des Dramas bildete.

Das Finale, die Wiedervereinigung der Familie, schien dann anstatt in Dianas Tempel beim Ise-Schrein, dem wichtigsten Shintō-Schrein Japans, stattzufinden. Weiß gekleidete Tempeljungfrauen führten dort einen Tanz auf, der an *Kagura* erinnerte, eine rituelle Tanzform, die in enger Verbindung zur Religion des Shintō steht (Hanratty 2020, 132).

### **NINAGAWA *Twelfth Night***

Nachdem Ninagawa seine *Perikles*-Produktion in England vorgestellt hatte, inszenierte er 2005 *Was ihr wollt* im *Kabuki* Stil unter dem Titel *NINAGAWA Twelfth Night*. Nach dem Öffnen des Vorhangs war da auf der Bühne ein japanischer

Garten mit kleinen Brücken und blühenden Kirschbäumen zu sehen (Akishima 2015, 115).

Alle Akteure waren *Kabuki*-Schauspieler, und auch der Bühnenstab stammte vom *Kabuki*, denn hier griff Ninagawa nicht nur auf einzelne *Kabuki*-Elemente zurück, sondern das ganze Stück war in die Welt des *Kabuki* transferiert. Anders als in *NINAGAWA Macbeth* waren auch die Rollennamen japanisiert und die Sprache dem *Kabuki* angepasst.

Zusätzlich wurde eine neue Szene, die im Original nicht existiert, eingefügt. Das war eine Darstellung des Schiffsunglücks, das die Trennung der Geschwister Viola und Sebastian verursacht. Der *Kabuki*-Darsteller Kikunosuke spielte die Zwillinge als Doppelrolle, wobei ihm bereits diese frühe Szene Gelegenheit gab, virtuos zwischen männlichem und weiblichem Habitus hin und her zu changieren (Akishima 2015, 119).

Diese Virtuosität wurde im weiteren Verlauf noch gesteigert, indem der Schauspieler Viola zwar im Stil eines Frauendarstellers spielte, danach aber als Cesario wieder in eine männliche Rolle, hinter der die verkleidete Viola steckte, wechselte (Huang 2013, 93).

Allerdings wurde das Stück nicht ganz im orthodoxen *Kabuki*-Stil aufgeführt, Ninagawa gestattete sich künstlerische Freiheiten, zum Beispiel in dem er wieder Spiegel als Dekorationselemente verwendete, um die Bühne größer erscheinen zu lassen. Einen weiteren Bruch mit der *Kabuki*-Tradition stellte es dar, dass er einen Knabenchor im Barockstil singen ließ (Akishima 2015, 116).

### ***Titus Andronicus***

Bereits 2004 hatte Ninagawa *Titus Andronicus* inszeniert, wo er japanische Elemente zur Stilisierung einsetzte, um die blutrünstige Handlung zu entschärfen. Mit Hilfe der betont ästhetischen Gestaltung sollten Blut und Tod nicht real sichtbar, sondern nur symbolisch angedeutet werden (Ninagawa 2013, 257). Das Bühnenbild ähnelte wieder einer *White Box*, die von der Statue einer Kapitولينischen Wölfin dominiert wurde (Nakagoshi 2010, 35). Die Kostüme erinnerten ein wenig an japanisches Theater, doch hauptsächlich war es der Gebrauch von roten Stoffstreifen, anstelle von Theaterblut, der direkt aus dem *Kabuki* stammte (Akishima 2015, 86).

2006 wurde diese Produktion als Gastvorstellung beim „The Complete Works Festival“ in Stratford-upon-Avon präsentiert, und Ninagawas *Titus Andronicus* wurde dort als ein künstlerischer Höhepunkt gepriesen (Akishima 2015, 86). Ein Kritiker merkte an, dass es zwar so schiene, als hätte Ninagawa durch die Stilisierung - etwa wenn Händel-Musik das Geschehen begleitete - Gewalt auf unzulässige Weise ästhetisiert, aber seiner Regie war es damit gelungen, die Atmosphäre eines untergehenden Imperiums, das den Samen der Zerstörung bereits in sich trägt, heraufzubeschwören (Guardian 2006).

### ***Die Komödie der Irrungen***

2006 brachte Ninagawa dann Shakespeares *Komödie der Irrungen* nur mit männlichen Darstellern auf die Bühne. Das heißt, auch die weiblichen Rollen wurden von Männern gespielt, wie es im Elisabethanischen Theater üblich war, und im *Kabuki* heute noch ist. In seiner Spätphase griff Ninagawa immer häufiger auf diesen Kunstgriff zurück. Neben künstlerischen Gründen mochte dabei auch die Tatsache eine Rolle gespielt haben, dass ausschließlich mit männlichen

Akteuren besetzte Produktionen bevorzugt weibliches Publikum anzogen (Hanratty 2020, 148). Und Frauen stellen in Japan das Gros der Theaterbesucher dar.

Bei der Inszenierung dieses farcenhafte Verwechslungsstücks war es Ninagawas Absicht, die Theaterhaftigkeit besonders zu betonen. Dazu diente ihm auch die Ausstattung, denn das Bühnenbild erinnerte an das berühmte Teatro Olimpico in Vicenza (Akishima 2015, 135). Obwohl die Schauspieler keine Masken trugen, so agierten sie doch im Stil der *Commedia dell'arte*, ebenso waren die Kostüme von der *Commedia dell'arte* beeinflusst. Ninagawa benutzte hier erneut Spiegel, in diesem Fall um das Spiel mit der Verdopplung von Personen auf die Spitze zu treiben. Es gab auch ein Orchester, das die Aufführung musikalisch begleitete. Der Komponist Kasamatsu Yasuhiro saß mit seinen Musikern kostümiert auf der Bühne, und alle sahen, sofern sie nicht musizierten, der Vorstellung zu (Hanratty 2020, 147).

### **Coriolanus**

2007 versuchte Ninagawa *Coriolanus* in einer interkulturellen Inszenierung auf die Bühne zu bringen. Wieder gab es Spiegel, für die Ninagawa eine besondere Vorliebe hatte. Zuerst reflektierte ein großer Spiegel das Auditorium, bis die Plebejer Roms durch den Zuschauerraum auftraten, sich vor dem Spiegel in einer Reihe aufstellten und verbeugten. Intention dieses Auftritts war, dass sich die Zuschauer, die sich hinter den Plebejern im Spiegel sahen, mit ihnen auf eine Stufe gestellt fühlen sollten. Danach wurde der Spiegel durchsichtig und machte das Bühnenbild, das aus einer großen Treppe bestand, sichtbar (Loxton 2007).

Ninagawa hatte das Geschehen in einer undefinierten Region Asiens angesiedelt. Die Treppe allein hätte auch auf Rom als Schauplatz hinweisen können, doch sie bedeutete dem Anschein nach den Eingang zu einem Tempelbezirk, denn es waren dort Buddha-Statuen zu sehen (Ninagawa 2013, 273).

In den Kampfsszenen wurden japanische Waffen wie Schwerter und Lanzen verwendet, und Szenenwechsel wurden wie beim *Kabuki* durchgeführt. Als Ninagawas *Coriolanus* 2007 im Barbican Centre in London gezeigt wurde, fühlten sich viele Zuschauer an seine früheren *Samurai*-Shakespeare-Aufführungen erinnert (Akishima 2015, 93).

Damit das Publikum die Gegenspieler besser auseinander halten konnte, setzte Ninagawa auf eine schachbrettartige Schwarz-Weiß Optik – Schwarz für die Römer und Weiß für die Volsker. Volumnia, die Mutter von Coriolanus, wurde von Shiraishi Kayoko gespielt (Akishima 2015, 94). Beim Gastspiel in London schienen aber nicht alle von ihrem Spiel beeindruckt gewesen zu sein, denn in einer Kritik wurde ihr Agieren auf der Bühne als ‚zu histrionisch‘ bezeichnet (Loxton 2007).

### **Othello, Viel Lärm um Nichts und Das Wintermärchen**

Im Jahr 2007 inszenierte Ninagawa *Othello*. In seiner Interpretation erlebte Othello eine traumatische Jugend in Afrika, und in Gesellschaft der weißen Europäer fühlte er sich als Außenseiter. Beides zusammen bewirkte, dass er, trotz seines hohen Rangs als General in der Venetianischen Armee, an einem Minderwertigkeitsgefühl litt, was ihn zu einem leichten Opfer von Jagos Intrige werden ließ. Gleichzeitig war es auch eine Erklärung dafür, warum ihn allein die Behauptung von Desdemonas Untreue so traf, dass er sie nur auf einen Verdacht hin tötete. Yoshida Kōtarō spielte Othello nicht als

Schwarzen, sein kulturelles Anderssein wurde durch einen kahlen Kopf und Tätowierungen angedeutet.<sup>9</sup> Außerdem hob ihn seine weiße Kleidung von den Venetianern in ihren roten Brokat-Kostümen ab (Hanratty 2020, 166).

2008 brachte Ninagawa *Viel Lärm um Nichts* ausschließlich mit männlichen Darstellern heraus, und 2009 führte er bei Shakespeares *Wintermärchen* Regie. Letzteres sah er als eine Art Grimmsches Märchen, versuchte dabei aber den Fokus auf psychologische Aspekte zu legen, insbesondere hinsichtlich der Beziehung zwischen den Rivalen Leontes and Polixenes, die ursprünglich einmal Freunde waren. Auf der anderen Seite betonte er auch die komischen Aspekte (Ninagawa 2013, 314).

### **Der Widerspenstigen Zähmung**

2010 führte Ninagawa *Der Widerspenstigen Zähmung* in männlicher Besetzung auf. Die Bühne war eine weitgehend leere Spielfläche, und die Schauspieler agierten in einem Spielstil, der an die *Commedia dell'arte* angelehnt war (Akishima 2015, 147). Ninagawa sah in dem Stück drei Handlungsstränge, zwei davon thematisierten Oben-Unten-Beziehungen. Die Liebesgeschichte zwischen Lucentio und Bianca einerseits und die misogynen Szenen zwischen Petruchio and Katharina andererseits machen nur einen Teil des Geschehens aus, denn sie werden als Theater auf dem Theater präsentiert. Der andere Teil ist die Geschichte vom betrunkenen Kesselflicker Schlaue, dem vorgegaukelt wird, er wäre ein Lord. Die Illusion dauert jedoch nur so lange, als ihm diese Komödie vorgespielt wird, danach muss er wieder in sein früheres Leben und unter sein altes Ehejoch zurück (Ninagawa 2013, 343).

Nur die Rahmenhandlung wurde in dieser Aufführung so dargestellt, als handelte es sich um ein ‚reales‘ Geschehen, dafür gab es auf der Bühne auch eine realistische Dekoration. Der Rest fand dagegen auf einer kahlen Bühne statt mit Botticellis Gemälde „Primavera“ im Hintergrund. Bevor die Aufführung *Der Widerspenstigen Zähmung* als Stück im Stück begann, verließ Schlaue die Bühne und nahm im Zuschauerraum Platz, von wo er dem Spiel von Petruchio und Katharina beiwohnte. Katharina wurde von dem *Kabuki*-Schauspieler Ichikawa Kamejiro gespielt, der nicht nur auf Frauenrollen spezialisiert war, sondern sowohl männliche als auch weibliche Rollen übernahm. Seine Virtuosität nutzte er in der Rolle des widerspenstigen Käthchens, indem er in seiner vom *Kabuki* geprägten Darstellung zwischen weichem femininen und hartem maskulinen Gehabe wechselte (Hanratty 2020, 154).

Am Ende, wenn Schlaue bei seiner Heimkehr seinem Ehegespons wieder unter die Augen kommt, wird ihm das zuvor gesehene Stück von der Zähmung einer Widerspenstigen wohl erst recht wie ein Traum erscheinen. Laut Ninagawa entschärft diese Sicht, dass es sich bei *Der Widerspenstigen Zähmung* eigentlich nur um den Wunschtraum eines unter dem Pantoffel seiner Frau stehenden Ehemannes handelt, den feministischen Vorwurf, dass es hier um die Darstellung von Misogynie ginge (Ninagawa 2013, 341).

---

<sup>9</sup> Tätowierungen haben in Japan ein sehr negatives Image. Mitglieder der *Yakuza* tragen oft Tattoos als Erkennungszeichen, um sich als außerhalb der gesellschaftlichen Norm stehend zu deklarieren. Deshalb werden Tätowierte nicht selten mit Kriminellen gleichgesetzt, unter Umständen wird ihnen sogar der Zugang zu öffentlichen Bädern verweigert.

### **Heinrich VI.**

Im Jahr 2010 inszenierte Ninagawa die drei Teile von *Heinrich VI.* Er gestand selbst, dass ihn der historische Hintergrund nicht besonders interessierte, seine Intention lag vielmehr darin, zu zeigen, wohin die persönliche und politische Schwäche eines Königs ein Land führen kann (Akishima 2015, 69). Für diese Aufführung benutzte Ninagawa eine Plattform als Bühne, die zwischen den Zuschauern errichtet war, das Publikum saß auf zwei Seiten, ohne Festlegung welche Seite die wichtigere war. Für die Darsteller bestand die Herausforderung darin, nie zu vergessen, dass auch Zuschauer in ihrem Rücken saßen. Eine andere Regieidee war, dass die Schauspielerin Ōtake Shinobu sowohl die Rolle von Johanna als auch von Margaret übernahm (Akishima 2015, 69).

Ninagawa setzte gern Schauspielstars in Doppelrollen ein, zum Beispiel wenn er Shiraishi Kayoko die beiden Mütter in *Shintokumaru*, oder auch im *Sommernachtstraum* Titania and Hyppolita spielen ließ. Doch in jenen Fällen hatten die Rollen etwas gemein, was durch die Persönlichkeit der Darstellerin ausgedrückt werden sollte. Im Gegensatz dazu hatte Johanna wenig mit Margaret gemeinsam, Ninagawa ging es hier darum, zwei Extrempole von Weiblichkeit von ein und derselben Schauspielerin darstellen zu lassen (Akishima 2015, 69).

### **Antonius und Cleopatra**

Ninagawa brachte im letzten Jahrzehnt seines Schaffens jedes Jahr zumindest ein Stück von Shakespeare neu auf die Bühne. 2011 wurde seine Inszenierung von *Antonius und Cleopatra* in verschiedenen Städten Japans gezeigt und danach auch in Korea, in Seoul. Das Bühnenbild bestand wieder aus einer *White Box*, durch Projektionen konnte sich das Innere aber leicht in verschiedene Schauplätze, zum Beispiel in einen römischen Garten oder in ein ägyptisches Grab verwandeln lassen. Die römischen Szenen wurden außerdem dominiert durch eine große weiße Wölfin, an deren Zitzen Romulus und Remus saugten, die ägyptischen dagegen durch eine Sphinx. Diese beiden markanten Symbole wurden jeweils als Versatzstücke heraus und herein geschoben, um Szenenwechsel zwischen Rom und Ägypten zu veranschaulichen (Gallimore 2011).

Die Romanze des nicht mehr ganz jungen Paars Antonius und Cleopatra wirkte in dieser Inszenierung eher wie ein Kampf zwischen Hund und Katz. Eine Besonderheit stellte die Besetzung der Rolle Cleopatras mit der Japanisch-Koreanischen Schauspielerin Aran Kei dar. Die Rolle des Antonius war dagegen mit dem Japaner Yoshida Kōtarō besetzt, was für das Publikum aufgrund der historischen und kulturellen Animosität zwischen Japan und Korea auch den kulturellen Gegensatz zwischen Rom und Ägypten in der Antike verdeutlichen sollte (Gallimore 2011). Die Unterschiede wurden auch optisch durch die Kostüme betont, alle Römer waren weiß und alle Ägypter schwarz gekleidet. Die Ausnahme war Cleopatra, deren Aufmachung entsprach dem exotischen Bild bekannter Historienfilme (Im 2012, 462). Allerdings beließ es Ninagawa bei einer problematischen Liebesaffäre zwischen einem Japaner und einer Koreanerin, darüber hinaus gehende Anspielungen auf das problematische Verhältnis zwischen den beiden Ländern vermied er in seiner Inszenierung (Im 2012, 465).

### ***Troilus und Cressida***

2012 inszenierte Ninagawa eine weitere tragische Liebesgeschichte: *Troilus und Cressida* (Akishima 2015, 106). Es war die erste Shakespeare-Tragödie, in der Ninagawa alle Rollen mit männlichen Darstellern besetzte (Ninagawa 2013, 362). Allerdings gelang es ihm dadurch nicht, ein neues Image für Cressida und Helena zu kreieren, im Gegenteil die klischeehafte Darstellung der beiden Frauenfiguren entsprach der der männlichen Rollen. Speziell der schwule Achilles mit seiner Irokesenfrisur wirkte wie einem Comic strip entsprungen.

Das Proszenium war bis zur ersten Fußreihe des Zuschauerraums mit Sonnenblumen bedeckt, und die Griechen, kenntlich an ihren blond gefärbten Haaren, mussten immer aus dem Publikum heraus durch das Sonnenblumenfeld auftreten. Hanratty behauptete in seinem Buch über Ninagawa, dass den Sonnenblumen in dieser Inszenierung eine besondere Funktion als Symbol zukam, denn nach dem Atomunfall in Fukushima wären in Japan vermehrt Sonnenblumen gepflanzt worden, da ihnen die Fähigkeit zugesprochen wurde, radioaktive Stoffe aus kontaminierter Erde aufnehmen zu können (Hanratty 2020, 156). Nach der Liebesnacht zwischen Troilus und Cressida war dagegen die ganze Bühne plötzlich mit weißen und roten Rosenstöcken dekoriert.

Sonnenblumenfelder sind in Japan aber auch beliebt, um Irrgärten darin anzulegen. Und ganz theaterpraktisch schien der Pflanzgarten auf der Vorderbühne den Zweck zu haben, dass sich Darsteller darin gut verstecken konnten, zum Beispiel Troilus, um Cressida zu beobachten. Im Finale spielte das Sonnenblumenfeld dann ebenfalls eine wichtige Rolle, denn die Kampfszenen ließen sich in diesem Rahmen spektakulär inszenieren. Da viele gut aussehende Schauspieler auftraten, waren die Vorstellungen immer ausverkauft, wobei im Publikum hauptsächlich junge Frauen saßen (Tanaka 2015).

## **8. Ninagawas Regiearbeiten neben Shakespeare**

### ***Caligula***

Es lässt sich sagen, dass die Inszenierung von Shakespeare-Dramen den Schwerpunkt von Ninagawas Theaterarbeiten in seinen letzten Lebensjahren bildete, dennoch realisierte er trotz zunehmender gesundheitlicher Probleme in dieser Zeit auch viele andere Projekte. Zum Beispiel inszenierte er 2007 *Caligula* von Albert Camus (Ninagawa 2018, 82), und diese Produktion fand große Anerkennung in Japan. In Ninagawas Sicht litt der junge Kaiser Caligula nicht nur unter dem Tod seiner geliebten Schwester Drusilla, sondern auch unter dem frühen Verlust seines Vaters (Ninagawa 2013, 288). Daraus entwickelte sich seine pessimistische Weltsicht, wonach das Leben nicht wert wäre, gelebt zu werden. Da alle Menschen um das Sterben wüssten, könnten sie nicht glücklich sein.

Im ersten Akt zeigte die Bühne einen römischen Salon mit Ruheliegen. Die Dekoration wurde von Stellwänden gebildet, die aus Spiegeln bestanden. Caligula trat verstört und halbnackt auf, denn er trug nur eine Art Lendentuch und nahm auf den Liegen wiederholt Stellungen ein, die an ikonographische Darstellungen des beweinten Christus erinnerten. Und später, als er sich auf den Schoß seiner Geliebten Caesonia legte, wirkte die Pose fast wie die einer Pietà.

Die Gastmahlszene im zweiten Akt schien dagegen an das berühmte Wandgemälde „Das letzte Abendmahl“ von da Vinci anzuknüpfen. Caligula trug weiße Kleidung, agierte aber auch hier - wie das ganze Stück über - mit nacktem Oberkörper und gab sich als eine Art Antichrist. Denn durch sein provokantes Verhalten machte er nahezu jeden Anwesenden im Saal

zu seinem Feind. Im dritten Akt präsentierte er sich wie ein Transvestit als blonde obszöne Venus und zwang die Senatoren, ihm in dieser Gestalt zu huldigen. Als ihm zugetragen wurde, ein Mordanschlag wäre auf ihn geplant, schlug er die Warnung in den Wind.

Im letzten Akt trieb Caligula sein sadistisches Spiel auf die Spitze. Es schien, als wollte er aus Lebensüberdruß seine Ermordung provozieren. Am Ende erwürgte er seine Geliebte Caesonia, bevor all jene, die er bedroht oder gedemütigt hatte, sich gemeinsam auf ihn stürzten und ihn in einer choreographierten Mordszene erstachen.

### ***Doctor Faustus, Kafka am Strand und Die Troerinnen***

2010 brachte Ninagawa *Die tragische Historie vom Doktor Faustus* von Christopher Marlow auf die Bühne (Ninagawa 2018, 128). In seiner Inszenierung wirkte das Stück wie eine Tragikomödie, denn er sah darin eine Verbindung des Heiligen mit dem Vulgären. Außerdem deutete er zwischen Faust und Mephisto eine homosexuelle Beziehung an. Als Symbol dafür stand eine Szene, in der die beiden Tango tanzten, wobei Faust den weiblichen Part übernahm (Hamana 2017, 272). In Ninagawas Interpretation versuchten die zwei, die Welt ihrer Zeit aus den Angeln zu heben (Ninagawa 2013, 337).

Ein Bühnenprojekt, das Ninagawa 2012 in Angriff nahm, war die Dramatisierung von Murakami Harukis Roman *Kafka am Strand*. Ninagawa besetzte die Titelrolle mit einem sehr jungen Schauspieler, um es authentisch wirken zu lassen, dass der Protagonist – der nichts mit dem Autor Franz Kafka zu tun hat, der Autor fühlte sich nur durch dessen Werk inspiriert - erst 15 Jahre alt ist (Ninagawa 2018, 90). Allerdings fiel es Ninagawa trotz des japanischen Ambientes schwer, das Stück zu inszenieren, denn die Bühnenfassung war von dem amerikanischen Autor Frank Galati erstellt worden, und der hatte dem Stück einen westlichen Touch gegeben (Ninagawa 2013, 358).

Im selben Jahr 2012 führte Ninagawa auch Euripides' Tragödie *Die Troerinnen* auf. Das Stück ist wegen der epochemachenden Inszenierung Suzuki Tadashis, der das Thema mit der Niederlage Japans im Zweiten Weltkrieg verknüpfte, im japanischen Theater sehr bekannt (Zoubek 2020, 14). Doch Ninagawa brachte die Tragödie in Israel auf die Bühne, er experimentierte dabei mit Darstellern verschiedener Muttersprachen. Die Produktion entstand aus einer Kooperation zwischen dem Tokyo Geijutsu Theater und dem Cameri Theater in Tel Aviv. Bei dem multiethnischen Experiment traten japanische und jüdische Akteure neben arabischen Palästinensern auf, und im Chor deklamierte jede ethnische Gruppe nacheinander den Text in ihrer eigenen Sprache (Ninagawa 2013, 366).

Shiraishi Kayoko spielte Hekabe und eine weitere japanische Schauspielerin Helena, die anderen Rollen übernahmen Darsteller und Darstellerinnen des Cameri Theaters. Bei seiner Inszenierung widmete Ninagawa dem Agieren des Chors mehr Aufmerksamkeit als den Solorollen (Nishidō 2013, 17). Er teilte nämlich den Chor in drei Gruppen, die sich hinsichtlich Sprache, Kostüme und Körpersprache unterscheiden sollten (Minamoto 2013, 66). So versuchte er einerseits Assoziationen mit dem Holocaust, andererseits auch mit der Nakba, der Vertreibung der Palästinenser aus ihrer Heimat, zu wecken. Die Anspielung auf letzteres Ereignis und seine Folgen sollte dem Stück Aktualität verleihen, die Kooperation von Akteuren jüdischer und arabischer Herkunft sollte hingegen ein versöhnliches Element bilden. Doch die ethnischen Spannungen ließen sich in der Aufführung nicht so leicht, wie von Ninagawa erstrebt, auflösen (Kan 2012, 36).



## 9. Ninagawas letzte Jahre

Ninagawa arbeitete seit Mitte der 1970er Jahre im Rahmen des kommerziellen Theaters, später wurde er künstlerischer Direktor des Saitama Arts Theaters. Dort hatte er den Entschluss gefasst, Shakespeares sämtliche Werke zur Aufführung zu bringen. Er gründete auch zwei Theatergruppen, die eine seit 2006 hieß „Saitama Gold Theater“ und setzte sich aus Akteuren mit einem Durchschnittsalter von über 75 Jahren zusammen. Die andere seit 2008 bestand aus Nachwuchsschauspielern und wurde „Saitama Next Theater“ genannt.

Ninagawa setzte Angehörige beider Gruppierungen in seinen späten Inszenierungen ein, manchmal nur als Statisten, manchmal auch in bedeutenderen Rollen. Speziell in der Eröffnungsszene von *Richard II.* fand der Auftritt einer großen Gruppe von Senioren in Rollstühlen Aufmerksamkeit. Auch in einem Remake von *Karasu yo, Oretachi wa Tama o komeru* erschienen Mitglieder des „Saitama Gold Theaters“ auf der Bühne. 2012 inszenierte dagegen Ninagawa *Hamlet* mit jungen unbekanntem Darstellern aus dem „Saitama Next Theater“.

### **Cymbeline**

2012, im Jahr von Queen Elizabeths 60. Regierungsjubiläum und der 30. Olympischen Spiele, fand in London auch das World Shakespeare Festival statt. Für dieses große Event waren Theatergruppen aus 35 Ländern eingeladen worden, und bei der Gelegenheit präsentierte Ninagawa ein selten gespieltes Shakespearestück: *Cymbeline*.

In dieser Aufführung schuf er einen Kontrast zwischen einer archaischen Welt im alten Britannien und der im Vergleich dazu dekadent wirkenden Gesellschaft des antiken Rom. Bei der Umsetzung experimentierte er mit einem eklektizistischen Inszenierungsstil. Zum Beispiel wurden in der Bühnenmusik Violinen mit Klängen des *Nō*, Trommeln und Flöten, kombiniert. Und in der Szene, wo der aus England vertriebene Posthumus in Rom Iachimo begegnet, bestand das Bühnenbild aus einer Kombination von antikem Décor mit einer Kapitولينischen Wölfin und japanischen Bildern im Hintergrund, die eine Episode aus dem berühmten Roman *Genji Monogatari* (Die Geschichte des Prinzen Genji) darstellten (Takahashi, 2012, 39).

Ninagawas Ruf in England garantierte der Produktion großes Publikumsinteresse, denn sein Markenzeichen, die Theaterkulturen des Ostens und des Westens zu verbinden, fand in breiten Kreisen Zustimmung (Akishima 2012, 23). Die visuellen Effekte in dieser Inszenierung wurden als sehr eindrucksvoll empfunden. Zum Beispiel die ästhetisch gestalteten Szenenwechsel, oder der zeitlupenhafte Auftritt des in England einfallenden Römerheeres begleitet von Geräuschen eines einbrechenden Tsunamis (Ōta 2012, 70). Im versöhnlichen Finale stand dann ein Baum als Versatzstück auf der Bühne, der an das Erdbeben und die Flutwelle von 2011 in Japan erinnern sollte. Es war dies die ‚einsame Kiefer von Kashima‘, die als Rest eines größeren Gehölzes stehen geblieben war und damit als einziger Baum an dem Küstenabschnitt die Naturkatastrophe überlebt hatte<sup>10</sup> (Hanratty 2020, 177).

Im Guardian wurde über Ninagawas *Cymbeline* jedoch ein harsches Urteil gefällt. Die bühnentechnische Realisierung

---

<sup>10</sup> Ende 2017 musste der stark in Mitleidenschaft gezogene Baum dann doch gefällt werden.

wurde noch gelobt, doch vom psychologischen Konzept her fühlte sich die Kritikerin mehr an Disney als an Shakespeare erinnert. Imogen wirkte auf sie in dieser Aufführung wie eine naive Märchenheldin, die auf der Suche nach ihrem Traumprinzen war (Lyn Gardner 2012).

Ninagawa wurde öfters dafür kritisiert, dass die psychologische Charaktergestaltung in seinen Inszenierungen zu kurz käme (Ninagawa 1993, 130). Doch in *Cymbeline* lag es an der Fehlbesetzung von Ōtake Shinobu als Imogen. Sie ist keine schlechte Schauspielerin, doch mit 55 Jahren war sie viel zu alt für diese Rolle. Um ihren Mangel an Jugend und Unschuld zu kompensieren, geriet ihr Spiel zu eindimensional.

### ***Der Kaufmann von Venedig***

2013 inszenierte Ninagawa *Der Kaufmann von Venedig* und arbeitete dabei mit dem berühmten *Kabuki*-Schauspieler Ichikawa Ennosuke zusammen. Die Produktion war zum Teil vom *Kabuki* inspiriert und wurde wieder in ausschließlich männlicher Besetzung gegeben. Ninagawa wählte hier einen Mittelweg, er ließ Ennosuke auf eine Weise agieren, die zumindest ans *Kabuki* angelehnt war, die anderen Darsteller pflegten dagegen einen realistischeren Spielstil (Ninagawa 2013, 374). Ennosuke war der einzige *Kabuki*-Schauspieler auf der Bühne, sodass sich vor allem seine Intonation und Körpersprache vom Spiel der übrigen unterschied. Kostümlich wurde seine Erscheinung von den anderen dadurch abgegrenzt, dass die Christen alle weiß gekleidet waren und Kreuze um den Hals trugen (Hanratty 2020, 159), während der Jude Shylock in einem schwarzen Gewand unter einem weinroten Mantel erschien (Tanokura 2013, 56).

Es ging bei all dem nicht nur um die Betonung der unterschiedlichen Konfession, Shylock sollte inmitten der anderen quasi als Alien erscheinen (Yamaguchi 2014, 25). Ninagawa hatte auf diesen Effekt bereits einige Jahre zuvor gesetzt, als er den *Kyōgen*-Schauspieler Nomura Mansai die Titelrolle in *König Ödipus* spielen ließ.

### ***Hamlet***

Ninagawas gesundheitlicher Zustand verschlechterte sich zuletzt immer mehr, und seit Ende 2014 zwang ihn seine körperliche Verfassung in den Rollstuhl. Dennoch setzte er seine Theaterarbeit fort und führte 2015 im Alter von achtzig Jahren nochmal *Hamlet* auf (Ninagawa 2018, 117). Das war eins seiner Lieblingsstücke, das er in seiner Laufbahn acht Mal auf die Bühne brachte, jedes Mal in einer anderen Version (Akishima 2015, 186). Bei diesem letzten Versuch präsentierte er *Hamlet* wieder in japanischem Ambiente mit Darstellern in bunten Kostümen vor einem Bühnenbild, das *Nagaya*, die traditionellen japanischen Holzhäuser, zeigte (Akishima 2015, 215).

Ninagawas Regieidee war, dass das Publikum einer Generalprobe beiwohnen sollte, die vor einer Reihe baufälliger Häuser stattfand, in denen arme Japaner im ausgehenden 19. Jahrhundert lebten. Es war dies eine Epoche im Umbruch und zugleich auch die Zeit, in der Shakespeare erstmals in Japan aufgeführt wurde. Die Produktion zerfiel dabei in verschiedene Stile, so wurde die *Dumb Show* auf einer Plattform in einem sehr formalen *Kabuki*-Stil präsentiert (Taylor 2015). Diese Aufführung wurde auch in einem Gastspiel am Barbican Theater in London gezeigt (Akishima 2015, 213).

### **Richard II.**

2016 wurde Ninagawas aufsehenerregende Inszenierung von *Richard II.* beim zehnten Craiova International Shakespeare Festival in Rumänien präsentiert. Da erschien zu Beginn eine große Gruppe von männlichen und weiblichen Darstellern, die alle formelle, schwarze, japanische Kleidung trugen. Diese Alten saßen in Rollstühlen und wurden von jungen Helfern auf die Bühne geschoben. Doch dann erhoben sie sich und tanzten mit den Jungen einen stilisierten Tango. Erst nach dieser Eröffnungsszene erschien der junge König Richard mit seinem Onkel John of Gaunt auf der Szene (Gaines 2016). Ninagawa setzte in der Inszenierung auf einen Mix aus Realismus und Stilisierung, das wurde besonders in der Zweikampfszene, die ein Gottesurteil herbeiführen sollte, deutlich. Die Kämpfer erschienen da in voller Rüstung auf Schlachtrössern in Kettenpanzern begleitet von Trompetenstößen auf der Bühne. Dabei wieherten die Pferde und bewegten ihre Köpfe, sodass auf den ersten Blick kaum auffiel, dass sie gar nicht echt waren, sondern jeweils zwei Männer darunter steckten (Gaines 2016).

Ninagawa setzte hier auch auf christliche Symbolik. Richards Leben als König wurde als eine Art Passion in der Nachfolge Christi dargestellt. In einer Szene schien es infolge der Beleuchtung, als bedecke ein Kreuz seinen Körper (Imamura 2016, 37). Und auch die Umstände von Richards frühem Ableben im Alter von 33 Jahren legten Assoziationen mit Jesu' Tod nahe.

Im Text vergleicht Richard II. selbst sein Schicksal mit dem Leidensweg von Christus, und da Ninagawa Katholik war, verstand er diesen christlichen Hintergrund. Es wäre allerdings die Frage, wie weit dies auch beim japanischen Publikum vorausgesetzt werden konnte. Die Aufführung wurde in Japan sehr oft besprochen, wobei auch auf die religiöse Komponente eingegangen wurde. Eine Kritikerin dürfte das, was das durchschnittliche Publikum darin sah, aber am besten getroffen haben. Sie interpretierte das Geschehen als Kampf der jungen Rivalen Richard II. und Bolingbroke, des späteren Heinrich IV., um die Königskrone, und bezeichnete die Aufführung als ‚sexy boys drama‘ (Kotōda 2016, 24). Das war jedoch kein Alleinstellungsmerkmal dieser Produktion, das hätte man auch von anderen Inszenierungen des späten Ninagawa sagen können.

### **10. Ninagawas Tod**

Die beiden letzten Shakespeare-Inszenierungen, die Ninagawa noch realisieren konnte, waren *Julius Cäsar* und danach *Maß für Maß*. Die Premiere des letzten Stücks fand zwei Wochen nach seinem Tod statt. Aufgrund seiner zunehmenden Gesundheitsprobleme hatte er aber schon bei den Proben vieles seinem langjährigen Regieassistenten überlassen müssen (Hanratty 2020, 183).

Ninagawa starb am 12. Mai 2016 an Lungenentzündung. Sein Tod hinterließ eine Lücke in der japanischen Theaterwelt, die kaum zu schließen ist. Er war ein sehr origineller und kreativer Theatermacher, nur wenige Regisseure in Japan erreichten so große Popularität und zeichneten sich durch so vielfältige Variabilität aus wie er. Und derzeit ist keiner in Sicht, der in seine Fußstapfen treten könnte.

In diesem Artikel wurde das Augenmerk zuerst auf das politische Theater in Ninagawas Frühzeit in Zusammenarbeit mit Shimizu Kunio und dann auf die späteren Shakespeare-Produktionen gelegt. Dazwischen inszenierte er aber zahlreiche

Werke anderer wichtiger japanischer Autoren, zum Beispiel von Noda Hideki oder Inoue Hisashi. Es war aus Platzgründen nicht möglich, darauf näher einzugehen, sodass seiner Vielseitigkeit nicht ganz Rechnung getragen werden konnte. Ninagawa hatte aber damit bewiesen, dass er in sehr vielen Genres zu Hause war, unter anderem drehte er auch einige Filme.

Als er als junger Regisseur die Herausforderung des kommerziellen Theaters annahm, musste er nicht, wie damals von vielen seiner damaligen Mitstreiter befürchtet, bei seinen künstlerischen Ambitionen Abstriche machen. Da seine Regiearbeiten zumeist auch finanziell erfolgreich waren, ließen ihm die Produzenten vielfach freie Hand. Und wenn sein Name auf dem Theaterplakat stand, konnte man davon ausgehen, dass man eine interessante Aufführung zu sehen bekam, unabhängig davon welchen Autor und welches Stück er inszenierte.

## Bibliographie

Akishima Yuriko: „Ninagawa Cymbeline' to Sekai Shakespeare Matsuri“, in: Higeiki Kigeiki 9/2012 Hayakawa Shobo S. 22-23

Akishima, Yuriko: Ninagawa Yukio to Shakespeare. Tokyo: Kadokawa Shoten 2015

Braunmuller, A. R.: „Macbeth, three influential late twentieth-century productions: Kurosawa, Polanski, Ninagawa“, in: B. R. Smith, et al. (Eds.), The Cambridge guide to the worlds of Shakespeare (Vol. 2, S. 1604-1607). Cambridge University Press 2016

Ehara Yoshiro: „Kongetsu eranda best three“, in: Teatro 9/2002 No. 726 S. 5-7

Hanratty Conor: Shakespeare in the Theatre: Yukio Ninagawa. London, New York: The Arden Shakespeare 2020

Huang C.Y. Alexander: „Yukio Ninagawa“, in: Brook, Hall, Ninagawa, Lepage. Great Shakespearians Volume XVIII London, New York: Bloomsbury 2013 S. 79-112

Im Yeeyon: „The Pitfalls of Intercultural Discourse: The Case of Yukio Ninagawa“, in: Shakespeare Bulletin: A journal of performance criticism and scholarship / Lafayette College 22.4. 2004 S. 7-30

Im Yeeyon: „Review of Shakespeare's Antony and Cleopatra“ (directed by Ninagawa Yukio for the Sainokuni Shakespeare Company) at the LG Arts Center, Seoul, 26. November 2011 (in Japanese with Korean supertitles)“, in: Shakespeare/Routledge Vol. 8 Nos. 1-4, April-December 2012 S. 461-467

Imamura Tadazumi: „Geki no Chikara wa, Sekai o kaeru“, in: Higeiki Kigeiki 5/2015 No. 780 S. 32-37

Kan Takayuki: „Shakai to Engeki no Shiya (9)“, in: Teatro 4/2012 No. 860 S. 36-41

Kazama Ken: Shōgekijō no Fūkei. Tsuka, Noda, Kōkami no Gekisekai. Tokyo: Chūōokoronsha 1992

Kennedy Dennis/Rimer J. Thomas: „Koreya Senda and political Shakespeare“, in: Shakespeare and the Japanese Stage. Cambridge University Press 1998 S. 53-70

Kishi Tetsuo: „Japanese Shakespeare and English reviewers“, in: Shakespeare and the Japanese Stage. Cambridge University Press 1998 S. 110-123

Kotōda Chieko: „Richard Nisei“, in: Higeiki Kigeiki 5/2016 No. 780 S. 21-25

- Minamoto Gorō: „Joseizō no Reality wa ...” in: Teatro 2/2002 No. 718 S. 51-53
- Minamoto Gorō: „Mannerism no Shosō to Butai no Style”, in: Teatro 2/2013 No. 872 S. 64-66
- Minamoto Gorō: „Doko ka ni Botan no Kakechigai ga ...”, in: Teatro 10/2014 No. 895 S. 36-37
- Mulryne J.R.Ronnie: „The perils and the profit of interculturalism and the theatre art of Tadashi Suzuki”, in: Shakespeare and the Japanese Stage. Cambridge University Press 1998 S. 71-93
- Nakagoshi Tsukasa: „Ninagawa-san to no taisetsu na Keikoba”, in: Higeiki Kigeki 12/2010 No. 722 S. 31-37
- Nakane Tadao: „‘Shingeki’ to iu Jubaku”, in: Higeiki Kigeki 11/2016 No. 783 S. 30-33
- Ninagawa Yukio: Sen no Knife, Sen no Me. Tokyo: Kinokuniya 1993
- Ninagawa Yukio: Engeki no Chikara. Nihon Keizai Shinbun Shuppansha 2013
- Ninagawa Yukio: Shintaiteki Monogatari. Talks About A Somatic Approach to Drama. Tokuma Shoten 2018
- Nishidō Kōjin: Shōgekijō wa shimetsu shita ka – Gendai Engeki no Seiza. Tokyo: Renga shobo shinsha 1996
- Nishidō Kōjin: „Ninagawa Yukio”, in: Public Theatre. Magazine for Theatre and Theory. Vol. 2 September 1997 S. 66-72
- Nishidō, Kōjin: „Best de ari worst datta ‘Troja no Onnatachi’”, in: Teatro 3/2013 No. 873 S. 16-17
- Nishidō, Kōjin: „Ninagawa Yukio no takai ‘Kabe’ to ‘Shi’ no aida de”, in: Teatro 7/2016 No. 919 S. 7-8
- Ōoka Jun: „Keihakusa afururu shinjō yo doko”, in: Teatro 3/2001 No. 705 S. 62-65
- Ōta Kōjin: „World Shakespeare Festival o mite”, in: Teatro 8/2012 No. 865 S. 66-70
- Ōzasa Yoshio: „Ninagawa Yukio, Enshutsuka Debut no koro no”, in: Higeiki Kigeki 9/2016 No. 782 S. 34-36
- Rimer J. Thomas: „With a Nod to Chekov: Strategies of Dream and Memory in the Dramas of Shimizu Kunio”, in: Japanese theatre and the international stage. Leiden: Brill 2000 S. 299-312
- Senda Akihiko: Gekiteki Renaissance – Gendai Engeki wa kataru. Tokyo: Riburopōto 1983
- Senda Akihiko: Nihon no Gendai Engeki. Tokyo: Iwanami Shoten 1995
- Senda Akihiko: The voyage of contemporary Japanese theatre. Honolulu: University of Hawai’I Press 1997
- 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
- Sorgenfrei Fisher Carol: „Freaks, Fags, Foreigners, and Females: Cultural Outlaws in the Plays of Terayama Shūji”, in: Japanese theatre and the international stage. Leiden: Brill 2000, S. 269-284
- Tahara Sōichirō: „Isai, Ninagawa Yukio”, in: Higeiki Kigeki 9/2016 No. 782 S. 12-13
- Takahashi Yutaka: Ninagawa Yukio Densetsu, Tokyo: Kawade Shobō Shinsha 2001
- Takahashi Yutaka: „Saranaru Hishō o motomete” in: Teatro 6/2012 No. 862 S. 38-39
- Takahashi Yutaka: „Karasu yo, Oretachi wa Tama o komeru”, in: Teatro 3/2014 No. 887 S. 40-41
- Tanokura Minoru: „Kyōdōtai to Haijo no Ronri”, in: Teatro 11/2013 No. 882 S. 56-58
- Toyozaki Yumi: „Tsuyoku shinayakana Tamashii no Yuragi”, in: Eureka 33/7 special edition June 2001 S. 188-193
- Yamaguchi Hiroko: „Ninagawa Yukio Enshutsu, RSC ‘Lear ō’ London Kōen o mite”, in: Higeiki Kigeki 2/2000 No. 592 S. 17-20
- Yamaguchi Hiroko: „Kyodai na Furiko – Ninagawa Yukio no Shigoto o furikaeru”, in: Higeiki Kigeki 3/2014 No. 761 S. 24-25
- Yong Li Lang: „Shakespeare and the Fiction of the Intercultural”, in: A Companion to Shakespeare and Performance, edited by Barbara

Hodgdon and W. B. Worthen. Blackwell Publishing 2005 S. 527-549

Uchida K.: „Baptized by Ninagawa Shakespeare“, in: Higeiki Kigeiki, 5/2016 No. 780, S. 46-49

Zoubek Wolfgang: „Terayama Shūji – Japanese avant-garde theater from the 1970s reviewed four decades later“, in: Toyama Daigaku Jinbungakubu Kiyō 2018 No. 68 S. 281-326

Zoubek Wolfgang: „Suzuki Tadashis SCOT bei der Theaterolympiade 2019 in Japan“, in: Toyama Daigaku Kyōyōkyōikuin Kiyō 2020 No. 1 S. 11-30

## Videographie

Camus Albert / Ninagawa Yukio: „Caligula“. Bunkamura Wowow 21. Nov. 2007

Shakespeare William / Ninagawa Yukio: „Cymbeline“. Horipro Inc. Japan 2012

Shakespeare William / Ninagawa Yukio: „Troilus & Cressida“. Horipro Inc. Japan 2012

Terayama Shūji / Kishida Rio / Ninagawa Yukio: „Shintokumaru“. Pony Canyon 21. February 1996

## Websites

Billington Michael, (31.3.2003) „Pericles“

<https://www.theguardian.com/stage/2003/mar/31/theatre.artsfeatures1>

Billington Michael, (22.6.2006) „Titus Andronicus“

<https://www.theguardian.com/stage/2006/jun/22/theatre.rsc>

Gallimore Daniel, (2011) „Antony and Cleopatra“

<https://globalshakespeares.mit.edu/antony-and-cleopatra-dir-yukio-ninagawa-2011/>

Gaines B., (30. April 2016) „Monumental Japanese production of Shakespeare’s Richard II opens Romanian festival.“ Retrieved from:

<https://barryreviews.wordpress.com/2016/04/30/monumental-japanese-production-of-shakespeares-richard-ii-opens-romanian-festival/>

Gardner Lyn, (30. Mai 2012) The Guardian „Cymbeline-review“

<https://www.theguardian.com/stage/2012/may/30/cymbeline-review-barbican-ninagawa>

Hamana Emi, (März 2017) Journal of Literature and Art Studies March 2017 Vol. 7 S. 269-277

[https://www.researchgate.net/publication/314200076\\_Last\\_Shakespeare\\_Plays\\_Directed\\_by\\_Yukio\\_Ninagawa\\_Possessed\\_by\\_the\\_Power\\_of\\_Theater](https://www.researchgate.net/publication/314200076_Last_Shakespeare_Plays_Directed_by_Yukio_Ninagawa_Possessed_by_the_Power_of_Theater)

Loxton Howard, (April 2007) „Coriolanus“

<https://www.britishtheatreguide.info/reviews/coriolanusnina-rev>

Taylor Paul, (19.5.2015) <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/yukio-ninagawas-quest-for-the->

perfect-hamlet-why-his-eighth-production-is-not-his-final-one-10261703.html

Tanaka Nobuko, (Juli 2015) <https://www.japantimes.co.jp/culture/2015/07/21/stage/new-troilus-cressida-looks-like-making-history/#.XttiYW5uJhg>

<https://www.telegraph.co.uk/obituaries/2016/05/26/yukio-ninagawa-theatre-director--obituary/>

Zoubek, Wolfgang

Institute of Liberal Arts and Sciences, University of Toyama