

Hans-Thies Lehmann

Akira Takayama, Port B, Walter Benjamin (und das Theater)

Diese Gelegenheit, wieder einmal nach Frankfurt zurückzukehren, erfreut mich besonders: an den Mousonturm, mit dem ich eine schöne Erinnerung an die Zusammenarbeit vor allem mit Christine Peters verbinde und den nun wieder ein Freund, Matthias Pees leitet. Und wo Akira Takayama sein Projekt durchführt, auf das ich nicht weniger gespannt bin als die meisten anderen hier auch. Ein Stück Utopie des Theaters ist ja schon dabei, weil es exzeptionellerweise gelungen ist, dass sehr verschiedene Künstler darin zusammenwirken. Akira Takayama, seine Arbeit ist mir seit mehr als einem Jahrzehnt vertraut, und ich habe aus meiner Bewunderung für dieses „Theater“ nie einen Hehl gemacht. Wir lernten uns bei einem meiner allerersten Besuche in Japan kennen, trafen uns immer wieder einmal, dort oder gelegentlich auch in Berlin oder Wien.

Auch wenn ich mich gar nicht wohl fühle mit der Qualifizierung im Programmheft als „Postdramatikpabst“ (ich habe da keinerlei missionarische Ambitionen oder Aktien) - Akiras Theater hat gewiss kaum etwas mit traditionellem dramatischen Theater zu tun. Das erste was ich von ihm hörte, war sein Bericht über ein Projekt mit Gedichten des jungen Bertolt Brecht. Ein Kollege und Freund hatte uns miteinander bekannt gemacht, und ich hätte alles eher erwartet als dass mir da in einer Wohnung ein junger japanischer Regisseur berichten würde, dass er ausgerechnet auf diese Texte verfallen war. Und Akira erklärte mir zudem, dass die Anlage der Aufführung so gestaltet war, dass das Publikum nach einem ersten Teil das Erlebte kommentieren konnte und diese Kommentare dann in den zweiten Teil einwanderten. Die Öffnung des Theaters als Konzept und als Raum war von Anfang an ein Motiv dieser Arbeit.

Ich habe nicht viele seiner Arbeiten selbst erleben können – es waren in Tokyo „Sunshine 62“ und das „Referendum Project“, an dem ich bei einer Veranstaltung aktiv mitwirkte, dann „Compartment City“ in Wien, wo ich die Gelegenheit hatte, Akira mit einem ähnlich radikalen Theatermensch, Josef Szeiler, bekannt zu machen, und dann am HAU in Berlin die Version mit der wieder neu gestalteten Video-Installation der Interviews mir japanischen Schülern, die in Darmstadt zu sehen ist und die ich Ihnen sehr ans Herz legen möchte. Andere Arbeiten kenne ich nur von Video-Aufzeichnungen wie z.B. eine eindrucksvolle Lese-

Performance von Heiner Müllers „Horatier“, in der das japanische Publikum in Ton und Schrift nicht nur mit dem japanischen sondern auch mit dem enorm verdichteten deutschen Text Müllers konfrontiert wurde. Dieses Theater ist seit langem kaum mehr von einer politischen Aktion, einer interaktiven Installation, von eigentümlich dokumentarischen Aktivitäten, von Videokunst zu unterscheiden. Doch ich meine, die Grundgeste Akiras bleibt dem Theater verschrieben: als der einzigen Kunstform, die schlicht und einfach nur als gemeinsame Aktivität der Macher und der Betrachter existieren kann und daher immer und unausweichlich an eine gesellschaftliche, menschliche, kulturelle Verantwortung appelliert. Und als einer Kunst, die so wie kaum eine andere das Potential dazu hat, die Dialektik von Gemeinschaft und Vereinzelung zur Erfahrung, nicht nur zu einem Denkmotiv werden zu lassen.

Was kann man zum spezifischen Charakter dieses Theaterwerks sagen? Vielleicht beginnt man sinnvollerweise mit dem Namen, den Akira Takayama für seine Theatergruppe bzw. das Netzwerk, in dem er arbeitet, gewählt hat: Port B. Das ominöse B steht nicht nur für den Namen Walter Benjamins ein, sondern genauer für Port Bou in Spanien, den Ort, an dem Benjamin sich auf der Flucht vor den Nazi-Schergen das Leben genommen hat. Der Name deutet auf ein Katastrophenbewusstsein, wie Benjamin es in dem berühmten Engel der Geschichte visioniert hat, und aus dem, meine ich, Akiras Denken und seine Kunst sich schon lange vor Fukushima speisen. Der Engel der Geschichte wird ja in Benjamins „Thesen über den Begriff der Geschichte“ vom Anfang der Zeiten, vom verlorenen Paradies her, rückwärts, mit dem Rücken voran, vom Sturm des sogenannten Fortschritts in die Zukunft getrieben, die er nicht erblicken kann. Vor Augen hat er stattdessen die Geschichte, die sich ihm als eine immer wachsende, unabsehbare Kette von Trümmerfeldern und Katastrophen darstellt. Er vermag sie aber nur mit Schrecken und Trauer zu betrachten, darin gleicht er der Kunst. Wohl möchte er innehalten, ein „Halt“ rufen, heilen. Aber der Sturm der Zeit, des Fortschritts treibt ihn unaufhaltsam immer weiter in die Zukunft.

Das Theater von Akira Takayama ist da beschrieben. Sein Thema *ist* die Katastrophe der menschlichen Gesellschaft, die die Mehrzahl der Körper dieses Planeten in Hunger, Qual, Krankheit, Folter, Flucht und Tod jagt. In die Katastrophe des Krieges: des Krieges der Konkurrenz, der Technologie, der Mächte.

Indem der Name Port Bauch an eine Selbsttötung erinnert, ist zugleich an eine tragische Dimension des Theaters als an eine Konstante erinnert. Maßlose Verfolgung bis an die Grenze führte Benjamin zum Überschreiten einer anderen Grenze, um sein Selbst vor der Vernichtung zu bewahren.

Seit 2002 findet diese Arbeit also unter dem Namen Port B statt und hat es naturgemäß in einem Land wie Japan nicht leicht, ein Land, in dem es praktisch keine Theatersubventionen gibt, und in dem es auch den Beruf Theaterkritikers nicht gibt, weil man davon in Japan nicht leben kann. In der Regel sind es Akademiker, die diese Arbeit aus Begeisterung für die Sache machen. Dennoch darf man sagen, dass Port B es zu einem gewissen internationalen Ruhm gebracht hat. Hier muss man ein Wort verlieren über die Bedeutung des Festival Tokyo und seiner Leiterin Chiaki Soma, die es über mehrere Jahre hin fertig gebracht hat, dass man bei diesem Festival vor allem solche Arbeiten sehen konnte, die die Grenzen des Tradierten sprengen. Romeo Castellucci war zum Beispiel 2011 dort, und René Pollesch, ebenso wie eine Reihe japanischer Künstler, die nach der Katastrophe der Tohoku Region ihr Tun radikal und im Sinne einer Frage nach der eigenen Verantwortung befragten. An diesem Punkt war Akira wieder einer der Konsequenteisten und erklärte, es könne nurmehr Theater geben, das eigentlich kein Theater mehr sei. Das Theater müsse sich heute, diese Formulierung hat sich mir sehr in die Erinnerung eingeschrieben, „verstecken“. Vielleicht ist dies die beste Beschreibung einer Praxis, wie sie heute verlangt ist von Künstlern, die ihrer Verantwortung und ihrer Kunst zugleich die Treue halten wollen. Das Theater muss sich verstecken – das heißt ja nicht: es muss verschwinden. Es heißt vielmehr, dass es Formen und Orte finden muss, wo man es nicht gleich sucht und vielleicht nicht gleich erkennt. Es findet dort statt, wo die Grenze dessen, was wir uns als Theater vorstellen, erreicht und überschritten wird. Kunst kann nicht Kunst sein, wenn sie nur Kunst ist. Wie das aussehen kann, zeigt „Compartment City“ zum Beispiel. Ich betrete, zum Beispiel, als Besucher einen Wagen, in dem eine Reihe von kleinen Kabinen eingerichtet sind, in denen ich DVDs mit Interviews mit jungen Leuten ansehen kann, Länge kaum 10 Minuten, die ich zuvor, zum Beispiel in einem kleinen Einkaufskorb wie im Laden, ausgesucht habe, indem ich einfach meinen Vorlieben, dem Eindruck des Gesichts folgte. Die Situation ist verführerisch privat und gemütlich und doch zugleich prekär. Ich bemerke, wie ich die Informationen aufnehme und zugleich auf die Gesten achte: auf das Minenspiel, die Pausen des

Zögerns mit der Antwort – „Gibt es etwas, worauf du stolz bist?“ - . Und ich bemerke langsam, wie sich die Individuen, von denen ich fast nichts weiß, verbinden zu einer Gruppe. Um sich dann wieder beziehungslos als jeder ein einzelner zu zeigen. Ich bemerke, dass andere Personen eingetreten sind, die in den Nebenkabinen zuhören. Der Wunsch sich auszutauschen wird wach, auch wenn ich es nicht tue. Ich bin frei zu wählen. Nachdem ich 6 oder 7 Interviews gehört habe - Kopfhörer aufsetzen, DVD einlegen, herausnehmen, neu einlegen - stehe ich auf, verlasse die Kabine und hole mir eine zweite Portion Menschenrede und Menschengesichter. Das System ist im Grunde einfach, immer wieder werden die gleichen 26 Fragen gestellt, so dass man nach einer Weile schon gespannt ist, was die jungen Leute zu dieser oder jener Frage sagen werden – „Glaubst du, dass es wieder Krieg geben wird?“ – und wie sie es sagen werden.

Natürlich wäre es für einen ausgebildeten Intellektuellen eine Kleinigkeit, sich über die manchmal erschütternd naiven, manchmal schockierend klischeehaften Ansichten zu erheben, das Nachgeplapperte und Angepasste in vielem des Gesagten zu bemerken. Aber gerade darin werden sie immer mehr zum Spiegel der eigenen Ratlosigkeit, die ja nach so viel Erfahrung und Wissen im Grunde auch nicht viel weiter gelangt ist, wenn es um die großen Fragen der Zeit geht. Und die Jugend der Interviewten verleiht diesem Moment ihres Zu-Wort-Kommens, des Hörbarwerdens der Stimmen, die sonst nicht gehört werden, eine sonderbare Unschuld. Theater handelt von Schuld, Verantwortung und von der Wirklichkeit, und es ist laut Heiner Müller die Aufgabe der Kunst, die Wirklichkeit unmöglich zu machen. Darin vermag aber Kunst zugleich einen Unschuldsraum zu schaffen, dessen provokative Kraft größer sein kann, als alle Urteile und Schuldigsprechungen.

Es ist ein Spiel und bleibt ein Spiel, ich bin frei, meine Wahl zu treffen, frei zu achten auf was ich will und doch spüre ich, sogar noch in der Erinnerung, dass mehr daraus wird. Dass etwas Eigentümliches wächst, das man vielleicht mit Marx „Gattungsbewusstsein“ nennen könnte. Es gibt von dem deutschen Künstler Thomas Ruff eine Serie von übergroßen Porträtaufnahmen, Gesichter vor neutralem Hintergrund, Fotos, die wie überdimensionale Passfotos wirken. Sie haben mich stark beeindruckt, weil sie – wie ich meine: ganz in Walter Benjamins Sinne – eine melancholische Besinnung auf das Leben unserer Menschen-Gattung beinhalten, Melancholie der schon in die Gesichter eingravierten Vergänglichkeit, während zugleich die absolute Normalität und

Durchschnittlichkeit hier einen Appell an meine Aufmerksamkeit, mein Sehen und mein Mit-Sein mit anderen richtet. Das ist vielleicht auch eine Kunst, die sich versteckt, die versteckt im Normalsten, dem Passfoto, das menschliche Wesen mitteilt.

Manche Arbeiten von Akira Takayama sind direkter politisch in der Anlage gewesen, doch geht es am Ende immer um eine mehr anthropologische als direkt politisch kritisierende Stimme. Ich würde hier gern etwas über Sunshine 62 berichten, eine politisch-historische Stadtbesichtigung oder genauer: Erkundung, die ich in Tokyo mitmachen konnte. Helene Varopoulou, die ebenfalls dabei war, hat darüber einen Text verfasst, aus dem ich hier zitiere:

„Die Tour-Performance SUNSHINE 62 der Theatergruppe Port B im April 2008 in Ikebukoro, einem Stadtbezirk in Tokyo, war ein Stadtprojekt, das seinen Ausgangspunkt in dem Wolkenkratzer Sunshine hatte, der – seinerzeit das höchste Gebäude Tokyos – genau an dem Ort erbaut worden ist, wo sich zuvor das Gefängnis für Kriegsverbrecher des Zweiten Weltkriegs befand. Die Anklagen und Hinrichtungen von Verantwortlichen der japanischen politischen und militärischen Führung nach der totalen Niederlage Japans (...) wurden zugleich als ein Akt der Sühne funktionalisiert, der das Institut des japanischen Kaisertums retten sollte und sich tief in das kollektive Gedächtnis der japanischen Nachkriegsgesellschaft eingegraben hat.

Den Blick des Wanderers auf die Stadtlandschaft, die immer wieder anders in Erscheinung trat, inszenierte Takayama Akira. Die Zuschauer wanderten in kleinen Gruppen mehrere Stunden lang im Bezirk Ikebukuro umher, wobei jeder eine Aufgabe übernahm (zum Beispiel die mitgeführte Karte zu lesen oder auf die vorgegebene Zeit für die Etappen der Wanderung zu achten). Auf der Basis von Instruktionen fand eine gemeinsame Suche in einer Sequenz von Stationen in einem topografischen, historischen und politischen *mapping* statt. An jedem der aufgesuchten Orte fanden sich Spuren verschiedener Zeiten und Realitäten. (...) Parallel zu dieser Erkundung eröffnete sich den Teilnehmern eine Serie unterschiedlicher Blickvarianten auf den Wolkenkratzer Sunshine 62, Momente, in denen man dahin geführt wurde, das Gebäude als ein Monument buchstäblich überbauter und verdeckter Geschichte aus unerwarteten Perspektiven (durch ein winziges Fenster, als Hintergrund eines Friedhofs, seitlich von einem Balkon aus usw.) ins Auge zu fassen. Diese unterschiedlichen Blicke erinnerten unwiderstehlich an die berühmten 100 Blicke auf den Fuji entlang der Straße nach Tokaido des japanischen Meisters Hokusai.

(...) Am Ende der Tour sollten die Teilnehmer ihre eigene Position, ihr Verhältnis zu den Fragen des Kriegsverbrecherprozesses zum Ausdruck bringen. In einem theatralen, technologischen und virtuellen Raum sollte oder konnte wie in einer persönlichen Urteilsverkündung jeder einzelne laut aussprechen, ob seiner Auffassung nach die Verurteilten schuldig waren oder nicht.“ (Helene Varopoulou, Theater und Landschaft, in: THEATER IN JAPAN, hrsg. Von Hirata Eiichoro und Hans-Thies Lehmann, Theater der Zeit Berlin 2009, S. 159-169, hier S. 163/164)

Ich erinnere mich noch sehr gut des eigentümlichen Unbehagens, das mich in der Situation am Ende des Rundgangs befiel, das Wort „schuldig“ laut in ein Mikrofon zu sprechen. Da war sie, meine eigene Stimme, die ich nicht vergessen soll, indem ich sehe. Nicht weil ich nennenswerte Zweifel an der Schuld der Personen gehabt hätte, verspürte ich dieses Unbehagen, sondern weil in dem Moment mir klar wie nur selten wurde, dass es nicht nur auf das Recht allein ankommt, sondern dass der Schritt vom Beobachten zum Urteilen niemals seine Ungeheuerlichkeit einbüßt. Und in diesem Sinne geht es im Theater, anders als im realen politischen Leben, eben nicht um das Urteil, sei dieses noch so gut fundiert, sondern immer um die Erschütterung dieses Urteilens. Um Stimmen, die uns fremd werden müssen, damit wir sie besser hören. Stimmen der Geister aus der Geschichte und „aus Zukunft ebenso“ und wie hier in Frankfurt Geisterstimmen aus der eigenen Gegenwart und der Umwelt, die uns in Wahrheit auch nur sehr scheinbar bekannt oder gar von uns erkannt ist.