

Das japanische Prinzip „Honne“ und „Tatemaie“ in der Theaterarbeit

(Aufzeichnungen nach einem mündlich gehaltenen Vortrag beim 11. Internationalen ATEC-Seminar an der Zentralen Akademie für Schauspiel in Peking Mai 2019)

Von Peter Goessner, Dozent, TOHO GAKUEN College of Drama and Music, Tokio, Japan

1.

Jedes Jahr kommen viele junge Leute zu uns, wollen Schauspieler werden und fragen meist dann, wenn wir sie in Eignungsprüfungen abgelehnt haben, nach dem „Warum“. Wir als Lehrer wollen junge Menschen mit Lust an der Verwandlung, der Kraft mehr als ein Schicksal in sich zu tragen bzw. unbändigem Spieltrieb, um fremde Schicksale darzustellen, die Leute zum Lachen zu bringen usw.

Leider gibt es nicht mehr viele junge Leute, denen das gelingt. Ein Problem ist, dass junge Leute besonders in heutiger Zeit möglichst nach einer Anleitung aktiv werden wollen. Scheinbar ist aufgrund des Lebens mit Computern die Erfahrung des sofortigen perfekten Resultats stark eingepflegt und die Schüchternheit über die eigene Fehlerhaftigkeit führt zu verzögerten aktiven Verhaltensweisen. Die im Schulunterricht vornehmlich praktizierte primäre Kopfarbeit im Sitzen führt zur geringeren Wertschätzung des Gesamtkörpers. Das ist ein Problem, dem wir uns in Japan stellen müssen.

Dabei ist in der TOHO das Studentenmaterial, was Körperverhalten anbetrifft zur Hälfte in durchaus überdurchschnittlichem Zustand, weil viele, vorallem weibliche Studenten, von 3 Jahren bis 7 Jahren an Ballett- bzw. anderen Tanzunterricht erhalten haben. Ein Drittel der Studenten spielt gut Piano oder ein anderes Instrument mit benutzbarem Niveau. Das heisst, das diese Studenten beim Musikspielen oder Tanzen die technischen Fähigkeiten besitzen, z.B. zur gleichen Zeit zwei Rhythmen zu performen, also verschiedene Dinge zur gleichen Zeit ausdrücken könnten.

Jedoch tun sich die gleichen Studenten sehr schwer, während des Schauspielens dieser körperlichen Fertigkeiten anzuwenden. So wird grundsätzlich versucht, das Theaterspielen mit dem Text zu beginnen, wobei oft der Inhalt des Textes einfach illustriert wird. Diese Illustration, die die Gesichtsmimik oder manchmal auch der Gesamtkörper übernimmt, ist ein Ausmalen von Gefühlszuständen, d.h. ein Einfühlen in die Situation auf Grundlage des Textes. Text wird also als dominante Anleitung zum Schauspielern verstanden. Das führt dann dazu, dass das unterlegte Gefühl der Textaussage entspricht, „da passt dann kein Blatt dazwischen“, man kann sich seinen

„heldischen Emotionen“ hingeben und meint eine Figur zu spielen, die immer mit vollkommener Ehrlichkeit und Wahrheit auftritt.

So geht das natürlich nicht.

Das Problem besteht darin, den jungen Leuten den Mut zum Schauspielen in Situationen, zum durchaus auch improvisierten Verhalten in Situationen zu vermitteln, weg vom gedruckten Text zu einem Erkennen der Wichtigkeit des körperlichen Verhaltens. Und das macht man dann, wenn man ein Ziel vor Augen hat, eine Message. Zum Beispiel bei Brecht der Hinweis, das private Probleme abhängig von gesellschaftlichen Zuständen sind, die es zu verändern gilt. Der Status unserer Schauspielstudenten im Bezug auf Gesellschaft ist low, sie glauben nicht an ihren Einfluss auf gesellschaftliche Bewegungen. Sie sind leicht zu beeinflussen, diskutieren wenig. Also konzentrieren sie sich nur darauf, dem Zuschauer einen leichtfröhlichen Abend zu bescheren mit einfach gestrickten, voraussehbaren stereotypen Aufführungen. Da aber Schauspieler im Theater sich ihr ganzes Leben mit menschlichem Verhalten in außergewöhnlichen Situationen beschäftigen, den Menschen an sich wichtig nehmen, erwartet die Gesellschaft vom Schauspieler mehr als nur eine Bestätigung der bekannten Sicht auf die Lebensweisen, sondern einen signifikanten Beitrag für das Jetzt und die Zukunft, idealerweise eine neue Erkenntnis gesellschaftlicher Zustände.. Bertold Brecht hat m.E. mit seinem gestischem Theater genau diesem Phänomen des “faulen, den einfachsten Weg des Widerstandes gehenden Schauspielkollegen” eine Anleitung zum Theaterspielen mit gesellschaftlicher Tiefe und realistischer Wahrhaftigkeit geben wollen.

2.

Die japanische Sprache wird wie wahrscheinlich Koreanisch und Chinesisch von Sprachwissenschaftlern als lokale Sprache eingeordnet, im Gegensatz zu westlichen Sprachen, die als logische Sprachen eingestuft werden. Interessant ist bei der japanischen Sprache, dass sie nicht von christlicher Religion beeinflusst ist und dass es vielleicht auch deshalb wenig ideologisch bzw. grundsätzlich negative gewertete Dinge im menschlichen Verhalten gibt. Vielmehr weist die Sprache dem eigentlich negativen Verhalten durchaus Plätze zu, wo es erlaubt ist. Zum Beispiel das Lügen wird nicht wie im Westen grundsätzlich negativ gewertet, sondern an den meisten Orten/Situationen negativ besetzt, an anderen Orten/Situationen aber durchaus als verzeihbar gewertet. Das gleiche gilt auch zum Beispiel fürs Fremdgehen. Hier wird in der japanischen Kultur der entsprechende Ort bereitgestellt, das “Love-Hotel”, die es im ganzen Land gibt. In Deutschland beispielsweise wird auch „Fremdgegangen“, aber das ist

grundsätzlich gesellschaftlich verfeimt, wird aber trotzdem gemacht. Es werden allerdings kaum fuer diesen Zweck öffentlich gekennzeichnete Räume wie Stundenhotels zur Verfügung gestellt, es ist geheim. Natürlich sind auch in Japan die Ehepartner sauer und eifersüchtig, wenn der Partner fremdgeht. Aber die Gesellschaft akzeptiert, das es menschlich ist, das es das Bedürfnis "Fremdgehen" gibt und bietet Räume an. Die Gesellschaft (und eben auch die Sprache, die ja das Denken stark beeinflusst) will in vielen Fällen nicht grundsätzlich moralisch-ideologisch bevormunden.

Ausdruck in der japanischen Sprache findet das in zwei einfachen Worten, die nicht von modernen Wissenschaftlern geprägt sind, sondern die jeder im Volk versteht und sie damit in seinem eigenen Verhalten erkennt: "HONNE" und "TATEMAE". Diese Worte beschreiben das, was man an einem Ort, in einer Situation, zu einem bestimmten Status des Gegenüber ausdrücken kann oder nicht kann (Tatemaе) und im Gegensatz dazu das, was man total ehrlich in dem jeweiligen Moment wirklich denkt, aber nicht ausdrücken sollte, ohne zu riskieren, den Gegenüber zu beleidigen oder sonst eine für einen selber unangenehme Situation heraufzubeschwören (Honne).

Wenn die Sprache die Möglichkeit der Worte und die Struktur gibt, so zu denken, kann man berechnend abwägen, was man sagt, was man nicht sagt, wie man es sagt usw. und ist nicht „moralisch-ideologisch“ behindert davon, ob man den anderen anlügt bzw. muss sich nicht selbst anklagen, dass man ein eigentlich ein Lügner ist.

Brecht interessierte m.E. auch für diese Art von situativem Verhalten gebunden an Lokalitäten, wenn er sich fuer das asiatische Theater interessierte.

Im asiatischen traditionellen Theater, z.B. dem Noh-Theater bzw. Tanz wird bei der Begegnung auf der Bühne oft entweder dem Text, wenn er ehrlich gemeint ist (Honne) eine rituelle Bewegungsform beigefügt, die den Status des anderen bewahrt oder die ihn sein Gesicht bewahren hilft (Tatemaе). Oder auch andersherum, der Text gegenüber dem anderen ist geprägt von vorsichtigem Verhalten in der Situation (Tatemaе), wird aber von Gesten begleitet, die dem Zuschauer erkennen lassen, wie der Charakter wirklich denkt (Honne).

Ähnliches kann man auch beim Kyogen, der komischen Variante des Noh noch stärker sehen und es ist erhalten im Rakugo, im Manzai oder Kontou. Man kann diese Ausdrucksweise auch in der Kunst der Manga-Zeichnungen oder früher dem Ukiyoe entdecken und es weist darauf hin, dass es ein Einverständnis des Publikums gibt, eine Grundlage des Verstehens, die in den gegenwärtigen Verhaltensweisen wurzeln, welche in der Sprache akzeptiert sind und nicht religioes verbrämt werden, d.h. nicht idealistisch oder moralisch als Tabu, grundsätzlich negativ bewertet werden.

Grundsätzlich hat alles einen Platz auf der Bühne, was menschlich ist, man muss es nur im Kontext zwischen erlaubtem Verhalten und wirklich Gedachtem zeigen, so wie der Mensch denkt und träumt und sich doch der Gegenwart anpassen muss. Also Honne und Tatemaie.

Ich denke, das dabei gesellschaftliches Einverständnis in die althergebrachte Sprache, das volkstümliche Verständnis mit dem Verhalten Honne bzw. Tatemaie ein wichtiger Punkt ist, weil es sich eben um keine elitären Fremdwörter bzw. Fachbegriffe handelt, die man auf der Universität normalerweise studiert.

3.

So geht es also darum, den Studenten ein Bewusstsein dafür zu geben, dass in der Tradition ihres Landes und ihrer Sprache der Schlüssel fuer eine differenzierte Schauspielkunst liegt.

Ich versuche in der praktischen Anwendung zuerst einmal den Studenten Situationen als Aufgabe zu geben, wo sie möglichst beides, Honne und Tatemaie einer Figur ausdrücken sollen. Dabei wird das Schauspielen oft in Sprache (Honne) und Geste (Tatemaie) oder Sprache (Tatemaie) und Geste (Honne) untergliedert, was natürlich flexibel ist. Grundlage ist hier das Vertrauen des Lehrers in die Fähigkeit des Studenten, diese Ausdrucksformen und flexiblen Wechsel selbst zu erspüren, da die Begriffe ja seit der Kindheit bekannt und verstehbar sind.

Das kann mit Theaterspielübungen beginnen, wo man zum Beispiel dem anderen sagt, wie sympatisch er ist und eine Körperhaltung einnimmt, die dem Publikum zeigt, dass man den anderen eigentlich nicht leiden kann.

Ich versuche meistens die Studenten dazu anzuleiten, möglichst erst einmal vor dem eigenen Text eine Geste zu machen.

Der Gedanke ist, dass die Geste möglichst die „Honne“ ausdrücken soll, während der Text in wahrscheinlich 80 % aller Fälle im Handlungsdialog der „Tatemaie“ entspricht. Damit schafft der Schauspieler auch bei diesem Verhalten eine Spannung zwischen Geste und Text. Zwischen dem was er wirklich fühlt und dem, was ihm in der Situation als Reaktion geboten erscheint zu tun.

Oft benutze ich vorallem beim ersten Studienjahr keine Stücktexte, sondern lasse die Szenen z.B. aus Manga-Szenen erspielen. Bewährt hat sich der Manga „Red Colored Elegy“ von Seiji Hayashi, der auch auf Englisch verlegt ist.

Spätestens seit Beginn der Improvisationstechnik in den sechziger Jahren von Keith Johnstone ist es ja belegt, dass es zwei Wege zur „Beseelung der Figur“ gibt, 1.von Innen nach Aussen aber auch 2. von Aussen nach Innen. Sich aus dem Inneren heraus

über die Figur klarzuwerden, ist eine Methode, die oft an Schauspielschulen und auch der TOHO gelehrt wird. Die „von Aussen nach Innen“ Methode hat etwas von Experimentieren, damit sich der Student auf weniger gekanntes ungewöhnliches Einlassen kann, damit er neue Gestaltungsräume findet, wo er vom äusseren Verhalten ein inneres Gefühl bestimmen kann. Es geht immer auch darum, Trainingsmöglichkeiten zu finden in welchem Zusammenhang inneres Befinden zu äusserer Körperlichkeit steht und der Wunsch des Schauspielers mehr als nur den Text aufzuzeigen, nämlich die Halten der Figur in ihren gesellschaftlichen Widersprüchen darzustellen, dem Studenten geläufig wird.

Ich benutze im weiteren Verlauf Spiele und Etüden, die grundsätzlich auf den Berliner Theaterlehrer Rudolf Penka zurückgehen oder aber den Grundlagen der Theaterlehre Keith Johnstones entsprechen (Ich hatte das Glück bei Keith Johnstone mehrmals mit japanischen Theaterstudenten in Calgary Unterricht zu erhalten).

Ich entwickelte meine eigene Methode, in dem ich die Erfahrungen aus 28 Jahren Leben in Ostdeutschland und 27 Jahren Leben in Japan versuche zu verbinden, so wie ich es gerade am Beispiel mit Honne und Tatemaie und der Bedeutung der Gesten beschrieben habe.

Zum Beispiel gibt es im japanischen Verhalten das Wort „Komaru“(Verlegen sein). Die gesellschaftliche Erziehung lautet, dass man den Gegenüber nicht verlegen machen soll, egal wie stark man eigentlich seine Meinung durchsetzen will. Im westlichen Theater wird die schauspielerische Aktion jedoch oft durch den Konflikt bestimmt. Im Prinzip sind da zwei Figuren A und B mit zwei persönlichen Zielen, die auf der Bühne aufeinanderprallen, d.h. man macht den anderen beim Aufprall (beim Durchsetzen seines Zieles) verlegen, weil sich die Ziele von A und B widersprechen. Japanische Schauspielstudenten gehen beim Spielen einer Figur oft von persönlichen Verhaltensweisen aus. Gesten helfen hier durchaus, weil sie keine plakativen unstimmig erscheinenden Aktionen notwendig machen, sondern man durch Honne und Tatemaie die Zerrissenheit zwischen eigentlichem Wollen und dem öffentlichen Verhalten der Person zeigen kann.

Für den Zuschauer hat diese Art dem Schauspieler spielen zu sehen grosse Vorteile, weil er vom Schauspieler verführt wird, Entdeckungen zu machen, und den Unterschied zwischen Gesagtem und wirklicher Meinung erkennen lässt. Das ist ja ein wichtiger Schlüssel ,warum Theater für den Zuschauer nicht langweilig wird.

Zwischengedanke: Yuval Noah Harari schreibt im Buch „Sapiens“ über die asiatische Gesellschaft, dass sie sich bis ungefähr 1500 nicht wesentlich in ihrer Modernität von

der westlichen Welt unterschieden hat. Danach allerdings setzt in der westlich-christlichen Welt eine Fortschrittsgeschwindigkeit ein, die die asiatische Welt nicht mitgehen wollte. Die Verhaltenskodexe dieser Zeit sind nicht geeignet, diese Modernisierungsgeschwindigkeit mitzugehen.

In unserer Zeit hat in Asien erst durch Japan, dann in Korea und nun vorallem in China eine Fortschrittsgeschwindigkeit eingesetzt, die zuerst vom Aufholen der westlichen Wirtschaftskraft und Technologie gestimmt war, die aber mittlerweile vorallem in China dazu übergeht, selbst die Fortschrittsgeschwindigkeit zu bestimmen. Man fühlt sich an das Bibelwort: „...die Letzten werden die Ersten sein“ erinnert.

Damit fragt man sich, in wieweit die alten gesellschaftlichen Verhaltensmuster, die die Asiaten nicht von der westlichen Welt übernehmen wollten, auch heute noch existieren, oder ob eine grundsätzliche Anpassung an westliche Werte stattgefunden hat.

Mir erscheint, das es Anpassungen (vorallem in Japan, wo ich es einschätzen kann), also einer teilweise Verwestlichung der Gesellschaft gibt, aber auch eine beeindruckende Beständigkeit von Verhaltensweisen, die möglicherweise noch aus dem Mittelalter stammen.

4.

Brecht interessierte sich beim Schauspieler für das Erkennen der Situation. Man sollte meinen, dass für einen Augsburger Fabrikbesitzersohn am Anfang des 20zigsten Jahrhunderts, der dem Zuschauer durch das Theater die gesellschaftlichen Zusammenhänge der Lebensumstände des Zuschauers näherbringen will, dass dieser Brecht dann Formen sucht, die aus der westlichen Fortschrittsgeschwindigkeit stammen (was Erwin Piscator u.a. viele andere auch tun.), aber für Brecht ist die asiatische Denkart und die zu seiner Zeit seit mindestens 400 Jahren „zurückgebliebene“ asiatische Verhaltensart-Theaterkunst ein entscheidender Baustein, um sein Lehrtheater zu entwickeln.

Brecht hat also im „alten“ asiatischen Theater etwas entdeckt, dass das fortschrittliche westliche Theater nicht bietet.

Die Bühnenbilder des heutigen Yoshimoto-Theaters in Osaka, die wie das alte Kabuki in Tokyo oft eigentlich nur zweidimensional oder sehr einfach gestaltet, eigentlich realistisch sind, sind Volkstheater! Brecht wollte die Bühne auch verhältnismässig einfach halten und hat mit dem Brechtvorhang auch eine zweidimensionale Verschiebung betrieben, die an das alte Kabukitheater erinnert. Die westliche dritte Dimension der Tiefe wird vom ganzheitlichen Vorhang nicht verhüllt, verhüllt wird eine zweidimensionale Breite, auf der das Stück angelegt ist. (Das ist das „Geheimnis“ des

Haiyuza-Theaters in Roppongi, Tokyo, zu Zeiten des bekannten Regisseurs Korea Senda, dem 1. Direktor der TOHO, der auf einer Kabukiähnlichen Bühne westliche Theateraufführungen inszenierte.)

Was für eine entscheidende Verfremdung bei Brecht, von der alles umfassenden westlichen Dreidimensionalität in die Zweidimensionalität als Form. Eine Entschleunigung, eine Vereinfachung des komplizierten Theatervorganges.

Der Zuschauer kann eher dazwischen kommen, wenn er im Dualen schaut, wenn er den Konflikt zwischen Oppositionen erkennen kann. Für die epischen Lieder wird teilweise das System der Oper genutzt, wo der Vorgang, die Handlung unterbrochen wird von Arien, die der Figur die Möglichkeit geben, ihre wahren Gefühle auszudrücken, d.h. in der japanischen Sprache die „Honne“, die man im normalen Leben so nicht direkt sagen kann, die man denkt und zumeist verschweigt.

Überall oder zumindest oft also benutzt Brecht Methoden und Formen aus früheren Zeiten vielmehr als Mittel, Maschinen und Erfindungen, die modern waren und mit dem technologische Speed mithielten.

Und natürlich spielen auch die Gesten bei Brecht eine explizite Rolle. Gestisches Schauspielen führt ebenfalls zu einer Entschleunigung des Spieles. Da ist der Text, hier sind die Gesten. Die Reaktion des Partnerschauspielers geht eine Beobachtung des Gesamtverhaltens der Figur voraus, das er sich nicht auf die Aussage des Textes bzw. des untermalten Gefühles verlassen kann. Der Körper kann etwas ganz anderes zeigen. Er muss die Gesamtheit, die Ganzkörpermaske des Schauspielers betrachten und wenn er das tut, wird auch das Publikum dazu animiert, es ihm gleichzutun.

Einfühlung beim Publikum wird verhindert, Mitdenken, Entdecken wird gefördert.

Das Schauspielen, obwohl vom Rhythmus her oft langsamer als in der Wirklichkeit wirkt, wirkt sehr gegenwärtig. Die Figur ist dem Publikum nah und mit der Zeit immer mehr vertraut.

Chargieren, den Text mit Gesten zu untermalen nimmt ab, illustrative Körperbewegungen und Gesten werden bei den Schauspielstudenten wie beim Publikum zunehmend verpönt. Mit der Erfahrung des Spielens von Haltungen in gesellschaftlichen Vorgängen will der Student keine Stereotype mehr spielen. Er erkennt die Verlogenheit solcher aufoktruierte gesellschaftlicher Vereinfachungen, die seiner Erfahrung kaum entsprechen.

In einer komplizierten Welt spielerisch lebenswerte Formen finden, einen Schauspieler mit einem eigenen Wunsch gesellschaftliche Erkenntnisse zu vermitteln zu erziehen, ist ein lohnendes Ziel.