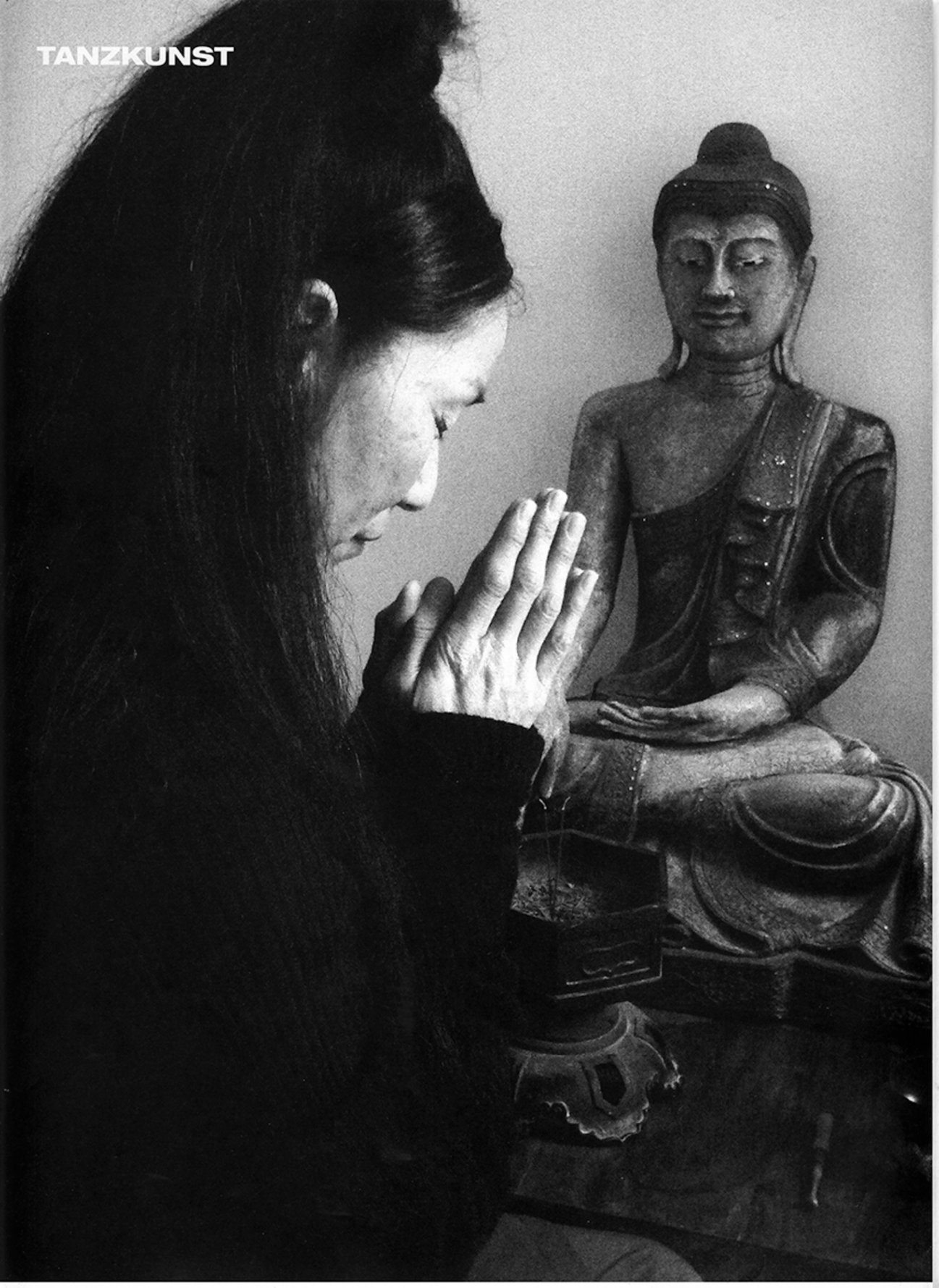

minako seki

und ihre Suche nach einer Geste, die nichts mehr trennt

Text und Fotos: Ottmar E. Gendera

Ein junges Mädchen läuft am Strand entlang, bleibt stehen und schaut hinaus auf das Meer. Ihre Augen blicken bis zum Horizont, der sich als klare Linie zwischen Himmel und Erde abzeichnet. Eine tiefe Sehnsucht ergreift das Kind, eine Frage steigt auf ins Bewusstsein und lässt es nicht mehr los: «Was ist hinter dem Horizont?» Darauf folgt eine zweite, ebenso bewegende Frage: «Was ist Wahrheit, und wo gibt es sie? Gibt es einen inneren Horizont, hinter den man schauen kann?»

Minako Seki ist am Meer aufgewachsen. Sie stammt aus Aino in der Nähe von Nagasaki in der japanischen Provinz Unzen. Ihre Kindheit verbringt sie in einer traditionellen Großfamilie. Ihr Großvater mütterlicherseits war Kendo-Meister, einer, der den Schwertweg beschritt. Vor ihm, der am anderen Ende eines langen Tischs saß, habe sie immer ein wenig Angst gehabt, vor seinem strengen Ausdruck und seiner Verschlossenheit. Doch war das der ganze Mensch? Als Mädchen durfte sie natürlich kein Kendo üben, das war nur den Jungen und Männern vorbehalten. Sie hat einen anderen Übungsweg beschritten, in dem der Körper, in anderen Techniken trainiert, wie ein Instrument gespielt werden kann. Mehr als ihr halbes Leben hat sie als Tänzerin sich und andere bewegt – oder sich bewegen lassen. Wie die Wellen, die vom Wind bewegt werden. Oder sind es nicht vielleicht doch die Wellen, die den Wind bewegen? Ist es wirklich der Tänzer, der sich bewegt – oder wird er von Kräften bewegt, die er selbst nicht fassen kann? Für das japanische Denken, in dem Geister und Götter überall in der Natur als Antriebskräfte anwesend sind, ist dies eine Vorstellung, die sich in allen traditionellen Tanzformen widerspiegelt, von rituellen Fruchtbarkeitstänzen über No und Kabuki bis hin zu moderneren performativen Entwicklungen wie dem Butoh-Tanz.

Das Erlebnis am Meer hat Minako Sekis Suche geprägt. Wahrheit im Ausdruck finden. Das, was man vordergründig sieht, kann nicht die ganze Wahrheit sein. Der Körper sowohl Erfahrungsraum als auch ein lebenslanger Speicher für die Erinnerungen. Damit ein Schlüssel für die Freisetzung einer inneren Kraft, die für eine performative Darstellung ganz wesentlich genutzt werden kann.

Seit gut zwei Jahrzehnten lebt und arbeitet sie überwiegend in Berlin. Vor einer Buddha-Statue entzündet sie Räucherstäbchen, im Fersensitz legt sie ihre Handflächen aneinander, eine Geste, die im Japanischen «Gassho» genannt wird. Eine Geste der vollkommenen Einheit. Die rechte Hand repräsentiert dabei das Ich, das Ego – ist aber auch mit der linken Hirnhälfte verbunden, also mit Sprache,

Begriffen, Begreifen. Die linke Hand entspricht Buddha, Ich-Losigkeit, der rechten Hirnhälfte verbunden, in der Wahrnehmung intuitiv geschieht. Beide Hände aneinandergelegt bezeugen tiefen Respekt vor allen Wesen, die Aufhebung aller Gegensätze, Dankbarkeit. Eine Geste, die nicht nur als Symbol einer exotischen Körpersprache aufgefasst werden darf, sondern die eine unmittelbare geistige Wirkung hervorbringt. Den, der sie praktiziert, verändert sie. Den, der sie wahrnimmt, berührt sie.

Gesten können Ausgangsmaterial sein für einen Tanz, sie können einen Weg ins Innere weisen, sie können im Tänzer wie im Zuschauer tiefe Verbindungen herstellen zu einer anderen Seite der Welt. Eine Welt, wie sie in Japans darstellenden Künsten lebendig ist.

No-Theater ist eine solche traditionelle Kunst, aus der später auch das derbere Kabuki hervorgeht. Aus dem 14. Jahrhundert sind rund zweihundert kanonische Stücke des No überliefert, von denen heute noch 150 zum Repertoire von nur fünf Familien gehören, die No zur Aufführung bringen. Ein heiliger Tanz, der den Göttern dargeboten wird, sie einbezieht, sie einlädt teilzunehmen. Die 6 x 6 Meter große No-Bühne verbindet symbolisch die diesseitige mit der jenseitigen Welt. So auch der Inhalt dieser epischen Stücke. Im «träumenden No» wird die Geschichte eines sich wandelnden Geistes erzählt. Ein Nebendarsteller, «Waki», begibt sich auf eine Reise, auf der er eine reale Person trifft. In einem Gespräch gibt sich diese Person als ein höheres Wesen oder als eine unerlöste Seele zu erkennen. Sie wird damit zur eigentlichen Hauptperson, «Shite», zum Helden des Stücks. Nach einem magischen Zwischenspiel mit allerhand Beschwörungsritualen kommt der Shite wieder auf die Bühne zurück, in seiner wahren Gestalt. In Tanz und Gesang erzählt er von den Leidenschaften und Taten seines vergangenen Lebens. Als Höhepunkt des Stücks gilt der «Shimai», der Tanz des Shites, in dem dieser sich in einem quasi kathartischen Akt von der Besessenheit freitanzt und Erlösung findet. Darin wird eine tief verborgene Wahrheit entfaltet, ein heiliges, transzendentes Bewusstsein durch das Spiel geschaffen, das Schauspieler und Zuschauer miteinander teilen. Rhythmus und Atmung geben den Takt vor. Dabei ist es der Körper, das «Mi», der das Medium der gemeinsamen Erfahrung, der die Einheit des inneren Erlebens des No bildet. Die oft sehr feinsinnigen Gesten «Mi-buri» verweisen dabei auf die Tiefenschichten des Geschehens.

Mi, das ist im japanischen Denken nicht nur ein fleischlicher Körper, ein Individuum, das sich durch die Haut von der Umwelt abgrenzt. Es ist ein Verbindungswesen, das sich zu anderen immer wieder neu definiert. Ein sozialer Körper, der sich mit Zeit und Beziehungen verändert, ein Gefäß des Bewusstseins.

Auf einem Kongress internationaler Gestenforscher zu «Gesten in den performativen Künsten» in Berlin erläutert die japanische Professorin Shoko Suzuki von der Universität in Kyoto diesen wesentlichen Unterschied in der Auffassung des «Körpers» im Denken und in den performativen Künsten Japans: «In der europäischen Philosophie seit der griechischen Antike denkt man immer Körper/Geist, Subjekt/Objekt, bewusst/unbewusst – also das, was diese zwei Pole hervorbringt, sie trennt, um sie danach wieder zu verbinden. Aber das ist nur eine Betrachtungsweise, denn es gibt eine Ebene, auf der Subjekt und Objekt nicht trennbar sind. Das tritt in unserer Vorstellung des Mi hervor, dass der Körper immer in einem Zusammenhang steht, atmend, ohne Grenzen. Die westliche Denkweise kann mit einem solchen Körperbewusstsein vielleicht auch zu anderen Einsichten kommen ...»

Im Erleben von Schönheit zum Beispiel. Shoko Suzuki berichtet von ihrer interdisziplinären Zusammenarbeit mit klinischen Psychologen in Kyoto. Der Heilungsprozess eines Menschen sei wesentlich auch ein ästhetischer Verlauf: ein Mensch, der heil wird, kann sich auch wieder als schön empfinden und Schönheit ausstrahlen. Oder ein Handwerker oder Künstler, der ein schönes Werk herstellt, produziert sich dabei immer selbst in seinem Tun, was sie als «Poiesis» bezeichnet. Ein Prinzip, das auf die performativen Künste Anwendung findet, in der tänzerischen Darstellung durch Gesten zum Beispiel. Dabei sei das Verschwinden alles Künstlichen in der Kunst das höchste Ziel.

Dieses Verschwinden im Tun verbindet die performativen Künste auch mit den Kampfkünsten Japans. Gegenwärtig ganz in diesem Augenblick zu sein, ist die Voraussetzung für ein Überleben in einem Kampf auf Leben und Tod. «Satori», das Zurückkehren ins Nichts, ist auch letztes Ziel im japanischen Tanz.

Hat Minako Seki dieses Satori im Tanz schon erlebt? «Noch nicht», antwortet sie, «aber ich bin auf einem Weg – und der ist noch weit.» Nur eine Wahrheit habe sie schon gefunden: «Das, was ich suche, ist unter meinen Fußzehen.»

« Ein Mensch, der heil wird, kann sich auch wieder als schön empfinden und Schönheit ausstrahlen