

THEATER

埋火

SLEEPING FIRES

KURŌ TANINO



**FREIE
REPUBLIK
WIENER
FEST
WOCHEN**

19. – 21. Juni
Odeon

Im Jahr 1840 lebt hundert Kilometer nördlich von Edo, dem heutigen Tokio, auf einem abgelegenen Bauernhof die blinde Frau Iku mit ihrem Mann. Die Dorfbewohner:innen besuchen Iku für therapeutische Massagen, denn ihre Berührungen lindern nicht nur die Leiden des Körpers, sondern auch jene des Herzens. Als der Winter in den Bergen hereinbricht, erscheint eine junge blinde Frau, Sayo, um die Kunst der Massage zu erlernen – und die Erzählung nimmt eine unerwartete Wendung ... In *Sleeping Fires* erzählt der japanische Theatermacher Kurō Tanino die Begegnung von Sayo, einer von Gewalt verletzten Frau, mit Iku, die den Schmerz anderer tiefer spürt als irgendjemand sonst. Gemeinsam mit blinden Performerinnen und im realistischen Bühnenbild einer ländlichen, zutiefst spirituellen Welt erzählt Tanino, Meister der Poesie des Alltags, eine genauso intime wie universale Geschichte: von Schmerz und der Hoffnung, die dann entsteht, wenn Menschen einander „berühren“.

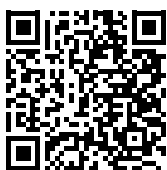
Sprache
Japanisch

Übertitel
Deutsch, Englisch

Dauer
ca. 110 Min.


barrierefreier Zugang

Publikumsgespräch
20. Juni, im Anschluss
an die Vorstellung



READ THE
PROGRAMME
IN ENGLISH



Text, Regie Kurō Tanino **Mit** Susumu Ogata, Ineko Kawai, Takao Shibata, Rio Sekiba, Natsue Hyakumoto **Bühne** Michiko Inada **Musik** Yu Okuda **Licht** Masayuki Abe **Sounddesign** Koji Sato
Video Nobuhiro Matsuzawa **Kostüm** Mariko Tomoyoshi **Regieassistentz** Hatsune Sakai **Inspizienz**
Masaya Natsume, Akari Kitano **Assistentz Inspizienz** Tatsuhiko Ito **Videotechnik** Azusa Saito
Company Management Chika Onozuka **Übersetzung** **Übertitel** Andreas Regelsberger (Deutsch),
Richard Lee (Englisch) **Übertitel** Saki Sahara

Produktion Niwa Gekidan Penino, Arche LLC **Koproduktion** NO Limits **Mit Unterstützung von**
Arts Council Tokyo

Sleeping Fires von Kurō Tanino entstand im Auftrag von No Limits und wurde von Niwa Gekidan Penino produziert.

durchgeführt vom Team der Wiener Festwochen | Freie Republik Wien

Weltpremiere März 2026, No Limits Festival (Hongkong)

埋火

FRAGEN AN KURŌ TANINO

Was bedeutet „Sleeping Fires“ im Stück?

„Sleeping Fires“ kommt der Bedeutung des japanischen Titels Uzumibi (埋火, „schwelendes Feuer, Glutnest“) recht nahe. Das ist ein Feuer, das unter einer Schicht Asche verborgen liegt. Auf den ersten Blick scheint es erloschen, bewahrt aber noch eine große Hitze. Es steht sowohl für reales Feuer als auch für Erinnerung, Wut, Begehren, Schmerz und die Lebenskraft, die in uns erhalten bleiben. Wenn Menschen verletzt werden, tun sie manchmal so, als hätten sie ihre Wunden vergessen. Oder ihnen wird von der Gesellschaft gesagt: „Vergiss es“ oder „Vergib“. Doch diese Gefühle verschwinden nicht. Tief im Körper, in den Erinnerungen verborgen, bewahren sie ihre Hitze. Für mich bezeichnet „Sleeping Fires“ diese stille Glut. Sie kann einen Menschen verzehren. Zugleich kann sie aber auch das Feuer sein, das es braucht, damit dieser Mensch weiterleben kann.

In welchem Verhältnis stehen Einsamkeit, Verletzung und Wut zu Freiheit, Stärke und gesellschaftlicher Befreiung?

In diesem Werk sind Wut und Einsamkeit nicht nur düstere Gefühle.

Wenn eine Person tiefe Verletzung erfahren hat, kann Wut die letzte Gewissheit sein, dass die Person noch immer sie selbst ist. Natürlich ist Wut gefährlich. Sie kann Menschen zerstören und anderen Schaden zufügen. Aber keine Wut in sich zu tragen – oder nicht einmal das Recht zu haben, sie zu empfinden – ist meiner Ansicht nach ebenfalls eine Form von Gewalt. Die junge Frau Sayo ist eine Figur, die sowohl durch die Gesellschaft als auch durch die Männer um sie herum ihres Schicksals beraubt wurde. Für sie ist der Wunsch nach Rache nicht nur Hass: Er ist auch ein Feuer, das ihr ermöglicht, weiter daran zu glauben: „Mein Leben ist noch nicht zu Ende.“

Iku hingegen verfügt über eine andere Art von Stärke. Sie ist blind und befindet sich außerhalb dessen, was die Gesellschaft als ihr Zentrum betrachtet. Doch gerade von diesem Ort aus hat sie ihren eigenen Körper, ihr eigenes Können und ihre eigene Zeit hervorgebracht.

Ich wollte keine Menschen darstellen, die innerhalb der Gesellschaft als stark gelten, sondern solche, die abseits von ihr leben und dort eine andere Form von Stärke erlangt haben.

Freiheit ist in diesem Stück also nicht die Freiheit jener Menschen, die nie Verletzung erfahren haben. Sie ist die Freiheit, nach einer Verletzung den eigenen

Körper und das eigene Leben nicht an andere abtreten zu wollen.

Wie entstand die Idee, mit blinden Schauspielerinnen zu arbeiten?

Es war weniger ein geplanter Entschluss, blinde Figuren darzustellen. Ausschlaggebend war die Begegnung mit blinden Schauspielerinnen. Während der Proben mit ihnen geriet eins nach dem anderen ins Wanken, was ich im Theater bislang für selbstverständlich gehalten hatte. Im Theater gilt es beispielsweise als wichtig, dass Schauspieler:innen ihre Mitspielenden, den Raum und das Publikum sehen. Wenn man jedoch mit Menschen arbeitet, die sich nicht auf das Sehen stützen, stellt sich die Frage, was „sehen“ eigentlich bedeutet, auf neue Weise.

Sie nehmen Klänge, Veränderungen der Luft, die Präsenz eines anderen Körpers, die Beschaffenheit des Bodens oder das Zittern einer Stimme mit großer Sensibilität wahr. Dabei geht es mir nicht darum, dass der Verlust des Sehens durch etwas anderes kompensiert wird.

Vielmehr wurde mir bewusst, wie sehr wir alle vom Visuellen abhängig sind. Daraus entstand die Idee mit den blinden Masseurinnen der Edo-Zeit (1603–1868, Anm. d. Übers.) und die Vorstellung von Menschen, die die Welt durch Berührung lesen, was schließlich zu der Geschichte dieser beiden blinden Frauen führte. Für mich ging es nicht darum, Schauspielerinnen mit Behinderung auf die Bühne zu bringen. Es war vielmehr der Versuch, durch ihre besondere Körperwahrnehmung die Art und Weise zu verändern, wie Theater gemacht wird.

Worin unterscheidet sich diese Inszenierungsform von Ihren bisherigen Regiearbeiten?

In meinen bisherigen Inszenierungen habe ich Bühnenbild, Alltagsdetails, Gerüche, Klänge und körperliche Bewegungen stets sehr konkret und sorgfältig ausgearbeitet. In diesem Sinne steht auch diese Arbeit in Verbindung zu meiner bisherigen Herangehensweise. Diesmal ging es jedoch nicht mehr ausschließlich darum, wie etwas visuell erscheint. Um mit blinden Schauspielerinnen arbeiten zu können, mussten die Abstände auf der Bühne, die Beschaffenheit des Bodens, die Position der Möbel, die Richtung von Geräuschen, die Atmung des Gegenübers und die Momente der Berührung mit großer Genauigkeit geplant werden. Es genügte nicht, einen Raum nur zu „zeigen“; er musste als ein Raum geschaffen werden, den die Darstellerinnen tatsächlich „spüren“ können. Das war für mich eine große Veränderung. Auch die Beziehungen unter den Figuren entstehen hier nicht durch Blicke, sondern durch Stimmen, Hände, Körperwärme und räumliche Nähe. Das Publikum sieht all das. Doch das Wesentliche dessen, was auf der Bühne geschieht, liegt eher in dem, was nicht zu sehen ist. In diesem Sinn hatte ich eher das Gefühl, mich von einer Regie, die Sichtbares gestaltet, hin zu einer Regie zu bewegen, die die Bedingungen schafft, unter denen Unsichtbares Gestalt annehmen kann. Für mich war das eine neue Erfahrung.

Was fasziniert Sie an der Edo-Zeit?

Was mich an der Edo-Zeit fasziniert, ist, dass es dort andere Formen des Körpergebrauchs, ein anderes Zeitgefühl und einen anderen Abstand unter den Menschen gab als heute.

Die gegenwärtige Gesellschaft wird stark von visuellen Informationen und von Geschwindigkeit bestimmt. Was wir sehen, beurteilen wir, ordnen es ein und konsumieren es sofort. Ich denke, das Leben in der Edo-Zeit war dagegen von mehr Dunkelheit, mehr Langsamkeit und einer Welt geprägt, die man mit dem eigenen Körper erst überprüfen musste.

Natürlich idealisiere ich diese Epoche nicht. Es gab ein strenges Ständesystem, und für Frauen sowie für Menschen mit Behinderungen war das eine schwere Zeit. Gerade deshalb existierten damals aber auch Formen von Wissen und Techniken, die sich von den heutigen unterschieden.

Es gibt beispielsweise eine lange Geschichte blinder Menschen, die als Masseur:innen, Akupunkteur:innen oder Musiker:innen tätig waren. Mit Organisationen wie der Tōdōza (Gilde der Blinden, Anm. d. Übers.) existierten sogar Institutionen, die ihre beruflichen Tätigkeiten unterstützten. Das unterscheidet sich zwar grundlegend von einem modernen Wohlfahrtssystem. Dennoch ist es interessant, weil hier Formen von Fachkompetenz gesellschaftlich verankert waren, die sich nicht auf das Sehvermögen stützten. Die Vergangenheit darzustellen, bedeutet nicht einfach, alte Zeiten zu rekonstruieren.

Indem wir auf eine ferne Epoche blicken, können wir erkennen, dass vieles von dem, was wir heute für selbstverständlich halten, möglicherweise recht einseitig ist. In diesem Sinne erscheint mir die Edo-Zeit wie ein dunkler Spiegel, durch den wir die Gegenwart betrachten können.

Welche Rolle spielt der Tanuki am Ende des Stücks?

In japanischen Überlieferungen ist der Tanuki, der Marderhund, ein rätselhaftes Wesen, das Menschen täuschen und seine Gestalt verändern kann. In der japanischen Tradition ist er als Gestaltwandler, Schelm und Trickster bekannt. Dennoch wollte ich den Tanuki in diesem Stück nicht nur als mythologisches Zeichen behandeln. Ich wollte ihn vielmehr als ein Lebewesen zeigen, das zur alltäglichen Welt gehört – als ein Tier der Berge. Wenn er gegen Ende des Stücks als wilde Kreatur auftritt, relativiert er das Drama der Menschen ein wenig. Der Tanuki versteht ihre Tragödien nicht. Er ist einfach da. Gerade das war mir wichtig. Menschen erleben ihr Leid oft so, als würde sich alles darum drehen. Doch in den Bergen weht der Wind, es schneit, und die Tiere leben ihr Leben. Vor dem Hintergrund dieser großen Natur erscheinen menschliche Rache, Liebe und Schuld zugleich etwas lächerlich und traurig. Deshalb ist der Tanuki im Stück einerseits ein mythologischer Trickster, andererseits auch ein anderer Blick auf die Welt – ein Blick, der von außerhalb dieser Erzählung von Menschen kommt.

BIOGRAFIE

Kurō Tanino ist Dramatiker, Theaterregisseur und ehemaliger Psychiater, geboren 1976 in der Präfektur Toyama. Er ist Gründer, Hausautor und künstlerischer Leiter der Theatergruppe NIWA GEKIDAN PENINO. Bereits im Jahr 2000, noch während seines Medizinstudiums, rief er das Ensemble ins Leben und ist seither für sämtliche Inszenierungen und Texte verantwortlich.

Seine Arbeiten wurden zu zahlreichen renommierten Theaterfestivals in Japan und international eingeladen, insbesondere in Europa. 2014 war Tanino schon einmal bei den Wiener Festwochen mit *Die Kiste im Baumstamm* zu Gast.

Bis 2015 war Tanino Senior Fellow der Saison Foundation. Für sein Stück *Jigokudani Onsen, Mumyo no Yado (Avidya: No Lights Inn)* wurde er 2016 mit dem 60. Kishida-Kunio-Drama-Preis ausgezeichnet. Im selben Jahr erhielt er zudem den Kita-Nippon-Shimbun-Kunstpreis sowie den Großen Preis des 71. ACA National Arts Festival. 2019 folgte der Toyama-Preis in der Kategorie Kultur und Kunst.

Im Juli 2022 wurde Tanino zum politischen Berater der Stadt Toyama ernannt; seit 2024 ist er außerdem Jurymitglied des Kishida-Kunio-Drama-Preises.

IMPRESSUM

Eigentümerin, Herausgeberin und Verlegerin Wiener Festwochen GesmbH, Lehnargasse 11/1/6, 1060 Wien, T + 43 1 589 22 0, festwochen@festwochen.at | www.festwochen.at **Geschäftsführung** Milo Rau, Artemis Vakianis **Künstlerische Leitung** (für den Inhalt verantwortlich) Milo Rau, Intendant **Übersetzung** Andreas Regelsberger **Bildnachweis** Cover © Star-Bound Goze (The Sorrow of Misao the Blind Itinerant Singer), 1971, Shinichi Saitō/ Collection of Kurashiki City Art Museum, S.3 © No Limits, Patrick Wai **Herstellung** Print Alliance HAV Produktions GmbH (Bad Vöslau) **Gestaltung** SIRENE Studio **Layout** Valerie Eccli

15. MAI BIS
21. JUNI 2026

REPUBLIC
OF GODS



HAUPTSPONSORIN



FÖRDERGEBERIN



SPONSORIN



MOBILITÄTSPARTNERIN



GASTRONOMIEPARTNERIN



KOOPERATIONSPARTNERIN



MEDIENPARTNER:INNEN

