

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1988)

Heft: 17: Collaboration Peter Fischl/david Weiss

Artikel: Real abstract theatre: the Wooster group = Wirklich abstraktes Theater: the Wooster group

Autor: Halbreich, Kathy / Breger, Udo

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680840>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

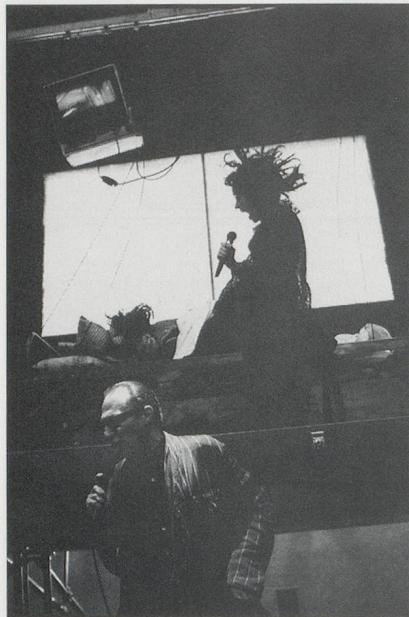
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 17.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



(Photo: Paula Court)

Real Abstract Theater: THE WOOSTER GROUP

KATHY HALBREICH

The Wooster Group, an ensemble of seven actors and four associates which coalesced in 1975 under the direction of Elizabeth LeCompte, continues the iconoclasm of the seventies. LeCompte's work, like that of painters such as Sigmar Polke, explodes the precious myths of the divinity of both the maker and what is made without losing faith in the potency of human dream and nightmare. She, too, flirts with danger and dislocation, dancing along the edge of control. In surrendering to the

KATHY HALBREICH is an independent curator who is serving on the Advisory Committee of the 1988 Carnegie International and is organizing an international exhibition on art of the eighties for the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden in Washington, D.C.

accidental, she exploits the basic materials of author's text and actor's autobiography in order to register a mutable, often contradictory set of readings, the meaning of which resists final interpretation.

Today LeCompte claims to be more interested in "reproducing" than in interpreting an original text. LeCompte's reproduction, while mirroring the ironical distance and matter-of-factness of many American visual artists, is less passive and more physically wrenching. Unlike some of her experimental theater colleagues, she does not modernize a classic so much as gut it; the remaining skeleton, juxtaposed with other elements such as score, gesture, light, and time,

becomes part of a larger artistic strategy. It's as if the text were re-xeroxed continuously, the words growing both more remote and suggestive with each iteration.

Since a play finally occurs in real time on a three-dimensional stage rather than on the printed page, only a simulation of the original is possible. The Wooster Group acknowledges this divide in a number of ways. LeCompte's suspicion of actors dissolving into their roles prohibits her from working psychologically. As she explained to Kenneth Rea of THE GUARDIAN in 1986, "If I want something that's 'real' then I'll have the people do it as a task, exactly reproducing it from something. . . . I'm not interested in creating the actor's vague psychological reality. The only truth is in reproducing what somebody actually did." Performers rarely are required to memorize their roles; instead, they read their lines, creating a constant tension as the actor shifts out of character to his or her own person. By reading their lines, the performers explicitly acknowledge the existence of a text. At no time does the audience believe in a character's existence; in fact, empathy between the actor and viewer is not desired. Rather, the viewer is thrown head-first into the immediacy of the nascent becoming conscious, of ideas becoming embodied.

There are no illusionistic changes of scene; the fragments of the play overlap, creating a world which, while not seamless, is a continuous construction. Similarly, no attempt is made to "costume" the production; LeCompte prefers to "sketch" a costume so that members of the audience may wonder if they have stumbled into a dress rehearsal. Almost everything on stage is rendered in muted black, white, and gray, recalling LeCompte's early training in photography and drawing as well as her fear of the "definitiveness of color." Often the imagery is one generation removed from the vividness of "real life," like an old movie transferred to video and "colorized" with the bruised palette characteristic of that shift.

The Wooster Group clearly is challenging the sanctity – even the possibility – of both the masterpiece and conventional theatrical realism. It

seems to be building – perhaps unwittingly – an aesthetic rationale out of LeCompte's own sense of history and gender. In considering the ways in which Sherrie Levine's work merges these twin demands, LeCompte explains, "She says, 'I just made this. Does it matter whether it is original or not?' For me this is one of the only ways women can approach the authority of history, I don't have a voice. I need to quote since I wouldn't trust a text I wrote. I like to sneak behind somebody else's voice. For the same reason, I look for repeatable structures such as the table, house, and performers which are re-cycled from one production to the next. I don't like buying a prop to represent something because I want the object to have a history. I don't like having to face a blank canvas."

Autobiography, fiction and fact are cannibalized and cloned. Members of the group are encouraged to set their own lives – family stories, illnesses, possessions – alongside those dredged from the texts and transcripts LeCompte is drawn to. The director dotes on a dada-like accumulation of tarnished words, images and objects; initially everything is of equal value, serving as material for the evolving drama which, after rehearsal for perhaps two or three years, finds its way to the stage. In fact, LeCompte insists she prefers to work with themes that don't involve her personally and texts she may not like at first, such as the counter-culture classics of Allen Ginsberg, William S. Burroughs, and Jack Kerouac, which are read in one-minute bursts at the beginning of THE ROAD TO IMMORTALITY PART TWO (JUST THE HIGH POINTS). Also included in this 1984 production are snatches of a debate between Timothy Leary and Gordon Liddy; words and gestures from an LSD-laced rehearsal which was videotaped so that the drug-influenced patterns of speech and movement could be replicated; interviews with Leary's babysitter; shards of Arthur Miller's THE CRUCIBLE, an old "chestnut" which often appears in high school curricula; and THE HEARING, a play written especially for the group by playwright and actor Michael Kirby when Miller refused to allow the group to use either a 20-minute section or a 50-minute condensation of his play.

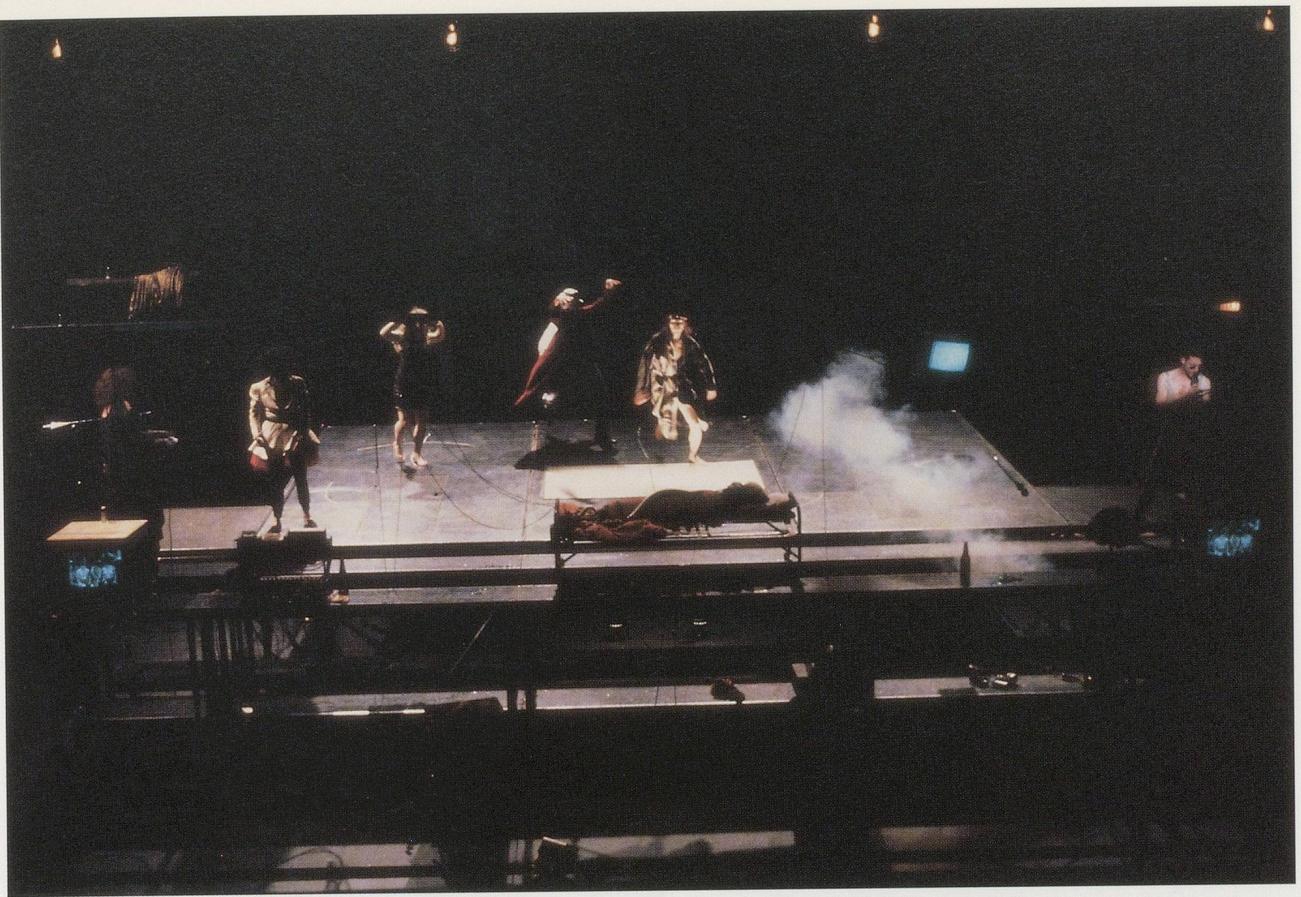
The Wooster Group distorts with the fierce purpose bred of a suspicion of beginnings, a delight in the sound as well as the sense of the word, and an addiction to using three-dimensional collage in real and electronic time. This highly refined technique frantically collides noises, images, texts, and types from popular culture and high art, creating theatrical fission. Unlike a linear construction of a text, this hybrid reflects the distracted and convoluted ways we communicate. LeCompte explains her approach, "I'm a child of the information age. While I'm desperately trying to connect a story line, I distrust narration and linear sequences which seem too closed."

The effort is to give body to language – shaping space by choreographing the placement and technical variety of speakers, mikes, live and mediated speech – and to reflect the day's barrage of simultaneous, often conflicting information. For example, in Part II of JUST THE HIGH POINTS the men, in contemporary street clothing, speak with the aid of amplifying mikes, while the women, dressed in garments reminiscent of the colonial garb which might have been worn in a naturalistic adaptation of Miller's play, are forced to shout their lines, which underscores the frenzy necessary to the fictional as well as quotidian worlds in which women are rendered voiceless by systems masterminded by men. Since no attempt is made to substantiate one reading or line of reasoning – in fact, LeCompte constantly looks for devices to break down reason – the authority of the original script is subverted, bent to the demands of a new context. Yet the original is respected to the extent that its manipulation is made transparent. For instance, the sequence of Miller's text is preserved and, whenever there is a deletion, the rupture is noted by a performer who indicates the break by announcing "Skip to page 45."

Similarly, the set's infrastructure is left visible, all its moving parts orchestrated on stage by the performers. For example, in ROUTE 1 & 9 the tangle of electrical cords and wires for the lights, telephone lines, video screens, and sound systems is strewn across the stage; with the addition of liquid, spilled drunkenly from over-sized booze

bottles, the set becomes a murky danger zone, an appropriate frame for the volatile subject of a production in which white actors perform an off-color Pigmeat Markham routine in blackface, just as the black vaudevillians did. In this controversial drama in which no one political perspective is championed, the Wooster Group blends diverse historical references; these include a culturally mixed form of Shaker dance practiced only by the few Black practitioners of this religion, in which celibacy as well as equality between the sexes was mandated, and minstrel shows, which began as skits in which whites savagely imitated blacks but which eventually were adopted by blacks as a way of surviving economically while commenting on the theater world. Countless white authors – including Miller, whose play purports to enter the mind of a black slave – have probed the black psyche, yet the group's efforts were attacked as racist. Given the relative insularity of theater compared to popular music or film, LeCompte was shocked at the political repercussions generated by the play. Funding from the New York State Council on the Arts was cut. Clearly, mining the seeming contradiction of a white company appropriating black pain was not considered acceptable subject matter; the avoidance of a single ideological position, in fact, was taboo – even within the liberal theater community. While LeCompte clearly derives pleasure from doing and saying things which are not considered culturally, sexually or racially acceptable, when asked why she chose to have the actors perform in blackface, she replied, "Because it's like the mountains; it's there" as part of the history of theater in America. Unfortunately, the ensemble may have been trapped in the midst of blacks revising their own history.

Television is both an influence on and an actor in many Wooster Group productions. LeCompte recounts with affection the television programs of the 1950s, particularly those of Jack Benny and the team of George Burns and Gracie Allen. She recalls how those nimble comedians would step out of character to speak directly to the camera such as when George Burns would climb upstairs, switch on his television, and watch what he had just



THE WOOSTER GROUP, FRANK DELL'S THE TEMPTATION OF SAINT ANTHONY OR
THE ROAD TO IMMORTALITY, PART III, 1987. (Photos: Nancy Campbell)





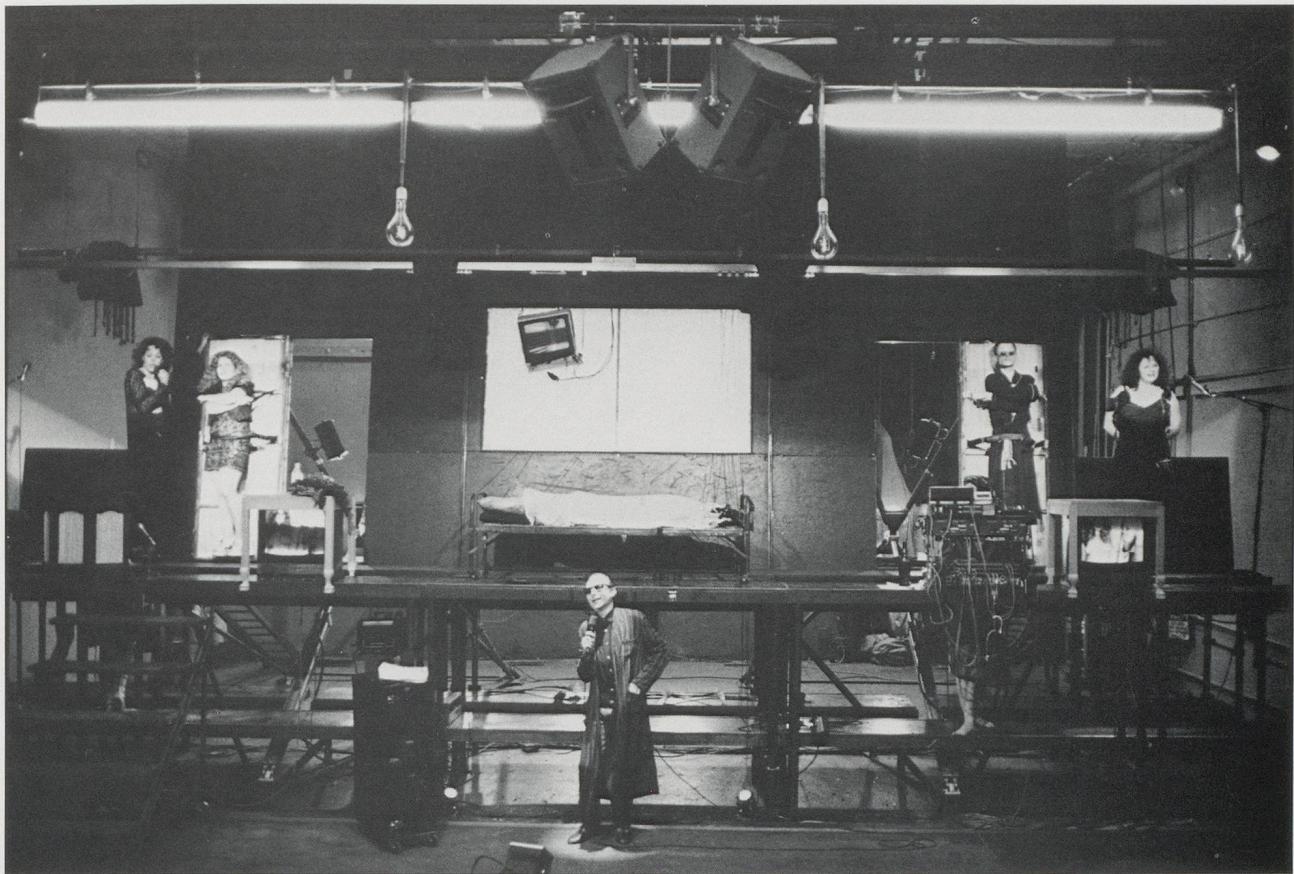
THE WOOSTER GROUP, ROUTE 1 & 9 OR
THE ROAD TO IMMORTALITY, PART I, 1981.
KATE VALK, PEYTON SMITH. (Photo: Nancy Campbell)

performed downstairs. This constant comment on the means of creation is evident in the Wooster Group's own work. LeCompte's style also reflects the choppiness and immediacy of the medium. Breaking apart the narrative to accommodate advertisements, television stories tend to be simple; for LeCompte, "the art becomes the rest, that which is outside of the linear story line." She is the mad channel-changer, who invents a new story, mixing the authoritative spareness of news pro-

grams with the extravagant melodrama of soap operas. For example, in ROUTE 1 & 9, a stiff professor, in a reconstruction of an Encyclopedia Britannica film, lectures on Thornton Wilder's *OUR TOWN* to a television viewer, in fact the live audience, watching the performance on four video screens strung horizontally across the stage. This comic exegesis later is contrasted with Wilder's bleak yet sentimental riffs on death read by actors, each of whose heads fills a single screen. In turn,



THE WOOSTER GROUP, LSD... (JUST THE HIGH POINTS...) OR THE ROAD TO IMMORTALITY, PART II, 1984. RON VAWTER, KATE VALK, WILLEM DAFOE. (Photo: Nancy Campbell)



THE WOOSTER GROUP, FRANK DELL'S THE TEMPTATION OF SAINT ANTHONY OR THE ROAD TO IMMORTALITY,
PART III, 1987. FOREGROUND: RON VAWTER. (Photo: Paula Court)

these isolated portraits are juxtaposed with the grainy muteness of a single television image of two people screwing, which brings the play to a close.

Television sets represent another stage, dimension, time and space; often the voice or chorus added is an ironic one, curiously removed from the heat of the real stage. In the Wooster Group's most recent work, *THE ROAD TO IMMORTALITY: PART THREE* (FRANK DELL'S "SAINT ANTHONY"), characters modeled after Lenny Bruce, the corrosive, often obscene comedian, and Saint Anthony, of both the Bible and Flaubert novel which served as the original text, appear in various guises on video as well as stage. In one episode, the actors, mimicking a cable TV talkshow, appear naked on video so that the audience will listen more carefully to them as they compete with the

live performers... most of whom also are those recorded.

LeCompte claims, as a materialist, to begin with surfaces; finally, however, each piece works like a body in which the inner and outer are connected like the tissue of the mouth and the skin of the face. Her theater is built of close connections – her performers share the space and moment with their audience – and the palpable fear that those connections may be lost in the almost musical maelstrom of words, images and sounds competing for dominance. While texts always are spoken clearly, they may not be decipherable except emotionally. Her's is a post-verbal theater where all our senses are tested... where we are called upon to invest in understanding even as we know we will be left to question our own projections.

I

I STORYBOARD FOR FRANK'S MONOLOGUE (DRAWINGS/ZEICHNUNGEN:
WILLEM DAFOE)



II II FRANK'S MONOLOGUE (IMPROVISED FROM "SOURCE TEXT") FRANKS MONOLOG (IMPROVISERT NACH «VORLAGE»)

R: The sphinx and the Chimera! And, uh, what have you come to tell me? (Ron laughs) I didn't mean to be blunt or direct about it, but you know, if you feel like you have to go on, go on. But just let me know what uh, what it is that you think you came here to tell me.

P: Ummm...

R: Are you being like mysterious, and uh...? No, the sphinx is, is like the enigmatic. She's there, but she's not there. I mean she's there, but she communicates, but she doesn't communicate or she knows what she has to say, she's wisdom, but she doesn't really want to communicate it and express it.

P: Yeah.

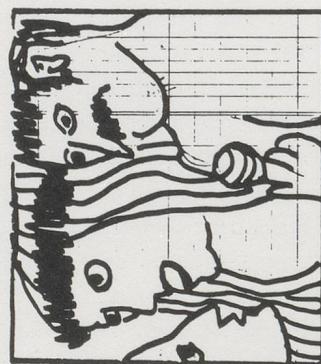
R: I was afraid of that.

And, now the Chimera that's not his scene right. Now he's, now he's got a lot to say, right?

W: He likes to, uh, uh, go out, have a good time, uh...you know, the sphinx is more like, uh, stay at home type: sit in front of the T.V., talk, play bridge, I guess, drink beer. Uh, you know...

(Ron laughs)

A guy like me you know I like to go out dancing and uh, meet some girls...



R: What ya hear?

P: O.K., um, stay here Chimera. Stop.

R: Where's he going? Where are ya going?

W: Uh, you're not going to catch me...



THE WOOSTER GROUP, FRANK DELL'S THE TEMPTATION OF ST. ANTHONY.

III

III THE READING / DAS VORLESEN (SOURCE TEXT)/ BUCH: FLAUBERT'S «LA TEMTATION DE ST. ANTOINE»)

It was yet again the Devil, and in his double guise: the spirit of fornication and the spirit of destruction. Neither of the two can terrify me. I reject happiness, and I feel eternal. Death is then a mere illusion, a veil, masking in places the continuity of life.

But since Substance is one, why are Forms so various? There must be, somewhere, primordial figures whose bodies are nothing but their image. If one could see them one would discover the link between matter and thought, what Being consists of! Those were the figures which were painted on the walls of the temple of Belus at Babylon, and they covered a mosaic in the port of Carthage. I myself have now and then seemed to see spirit-shapes in the sky. Travellers crossing the desert meet animals that beggar belief...

And opposite, on the other side of the Nile, all at once the Sphinx appears.

He stretches his paws, shakes the fillets on his brow, and lies down on his stomach.

Striking her wings with her dragon's tail, as she leaps, and flies, and spits fire from her nostrils, comes the green-eyed Chimera, wheeling, yelping.

On one side her long ringlets are tossed away to tangle with the hair on her back, and on the other they dangle down to the sand and sway with the rocking of her whole body.

THE SPHINX

is motionless, and watches the Chimera:

Stay here, Chimera; stop!

THE CHIMERA

No, never!

THE SPHINX

Don't run so fast, don't fly so high, don't yelp so loud!

THE CHIMERA

Don't call to me, don't call to me, since you're forever dumb!

THE SPHINX

Stop shooting your flames into my face and shrieking in my ear; you shan't melt my granite!

THE CHIMERA

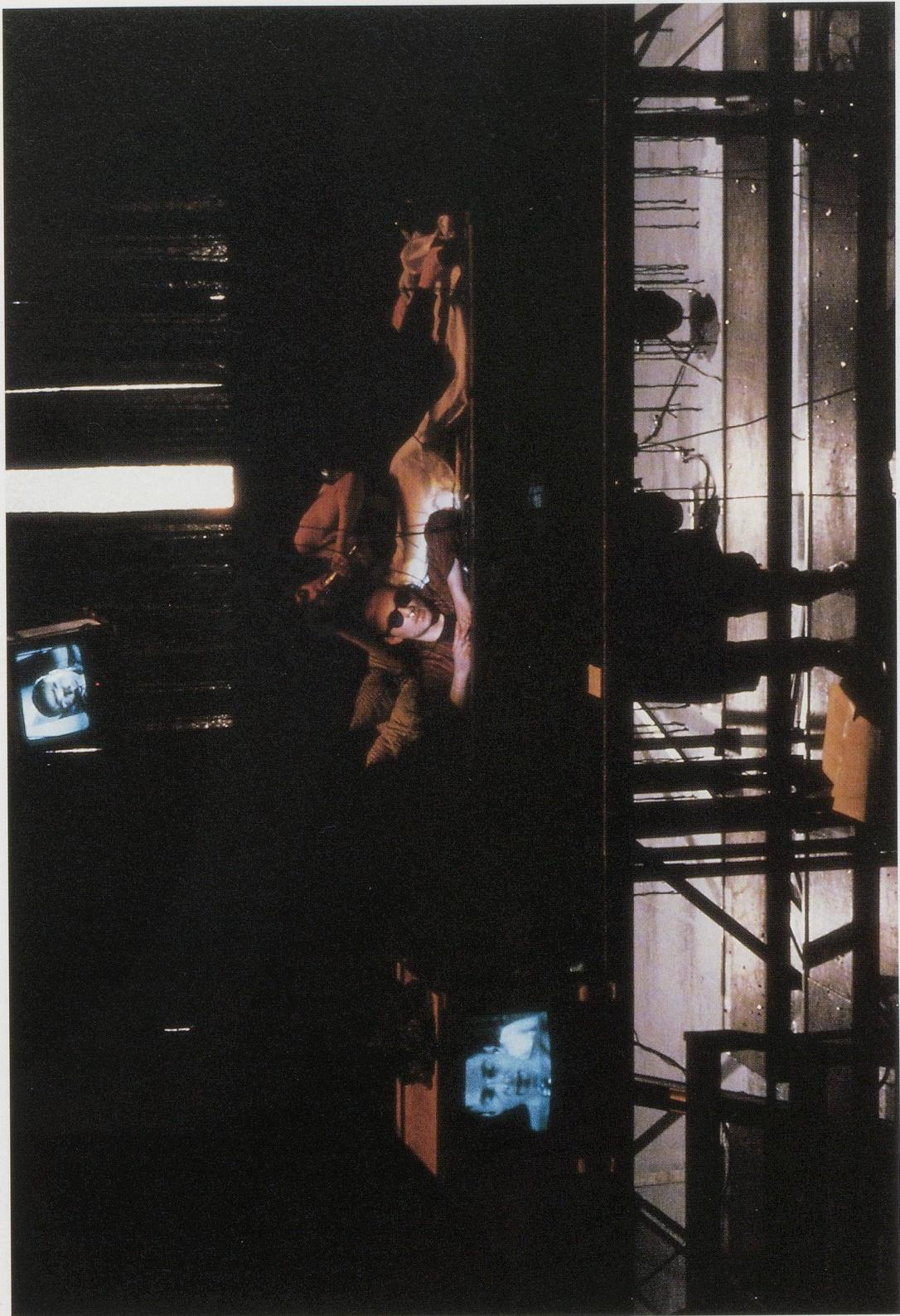
You shan't catch me, terrible Sphinx!

THE SPHINX

You're far too mad to stay with me!

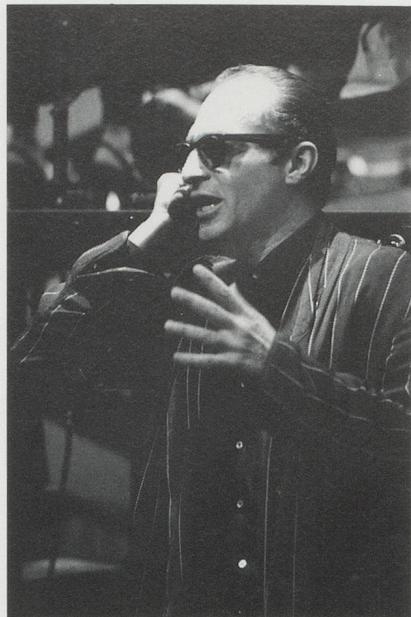
(Ron laughs)
Come on:

R: Now.. Oh you shan't milk my ears. You shan't milk my ears.
I won't have it. Go...Play it out. Go...Play it out.



RON VAWTER DOING FRANK'S MONOLOGUE / RON VAWTER SPRICHT FRANKS MONOLOG
(Photo: Nancy Campbell)

Wirklich abstraktes Theater: *THE* *WOOSTER* *GROUP*



(Photo: Paula Court)

KATHY HALBREICH

Die Wooster Group, ein Ensemble von sieben Schauspielern und vier Mitarbeitern, das sich 1975 unter der Leitung von Elizabeth LeCompte zusammenfand, setzt den Ikonoklasmus der 70er Jahre fort. Das Schaffen von LeCompte wirft, ähnlich wie Sigmar Polke in der Malerei, die teuren Mythen der Gottähnlichkeit sowohl des Künstlers als auch des Werks über Bord, ohne aber den Glauben an die Macht menschlicher Träume und Albträume zu verlieren. Auch sie kokettiert mit Gefahr und Verwirrung und hüpfst den

KATHY HALBREICH ist freie Kuratorin, die für das Advisory Committee of the 1988 Carnegie International arbeitet und für das Hirshhorn Museum and Sculpture Garden in Washington D.C. eine internationale Ausstellung zur Kunst der 80er Jahre organisiert.

schmalen Grat der Kontrolle entlang. Durch das Einbeziehen des Zufalls in die Auswertung des Ausgangsmaterials aus Autorentexten und Schauspielerbiographien wird eine Fülle wechselhafter, häufig widersprüchlicher Lesarten gewonnen, deren Bedeutung sich einer abschliessenden Interpretation entzieht.

LeCompte stellt heute fest, mehr daran interessiert zu sein, einen Originaltext zu «reproduzieren» als ihn zu interpretieren. Während sie die ironische Distanz und Sachlichkeit vieler amerikanischer bildender Künstler widerspiegelt, ist ihre Art der Reproduktion weniger passiv und körperlich besetzt. Im Gegensatz zu einigen ihrer experimentellen Theaterkollegen aktualisiert sie einen Klassiker nicht so sehr, sondern weidet ihn vielmehr aus, um das übriggebliebene Skelett mit

anderen Elementen wie Partituren, Gebärdenspiel, Licht und Zeit als Teil einer umfassenderen künstlerischen Strategie zu überlagern. Es ist, als würde der Text fortwährend wieder photokopiert und als ob mit jeder Wiederholung die Wörter nicht nur weiter weggerückt, sondern auch vieldeutiger würden. Da ein Stück sich letztlich in realer Zeit und auf dreidimensionaler Bühne abspielt, vielmehr als auf einer gedruckten Seite, ist einzig und allein eine Simulation des Originals möglich. Die Wooster Group bekennt sich zu diesem Aufteilen auf verschiedene Art und Weise. Das LeComptesche Misstrauen Schauspielern gegenüber, die in ihren Rollen aufgehen, gestattet es ihr nicht, psychologisch zu arbeiten. Dies erläuterte sie 1986 Kenneth Rea vom Londoner «The Guardian»: «Wenn ich etwas haben will, das «real» ist, dann werde ich meine Leute das als Aufgabe erledigen und es sorgfältig von etwas reproduzieren lassen... Ich bin nicht daran interessiert, die vage psychologische Realität eines Schauspielers aufleben zu lassen.» Die Darsteller müssen selten ihre Rollen auswendig lernen; statt dessen lesen sie ihren Text ab und erzeugen, indem der Schauspieler von der handelnden Person des Stücks zu seiner oder ihrer eigenen Persönlichkeit überwechselt, eine anhaltende Spannung. Indem sie ihre Rollen lesen, erkennen die Schauspieler die Existenz eines Textes ausdrücklich an. Und das Publikum glaubt zu keiner Zeit an die Existenz der handelnden Person; tatsächlich ist eine gegenseitige Einfühlung von Schauspieler und Zuschauer unerwünscht. Der Zuschauer wird vielmehr Hals über Kopf in die unmittelbare Gegenwart des Bewusstsein erlangenden Entstehenden gestürzt, in die unmittelbare Gegenwart von Ideen, denen körperliche Gestalt verliehen wird.

Es gibt keine illusionistischen Wechsel des Schauplatzes; die Fragmente des Stücks überschneiden sich, erschaffen eine Welt, die nicht fugenlos, sondern etwas fortwährend im Aufbau Begriffenes ist. Gleichermaßen wird kein Versuch unternommen, die Inszenierung zu «kostümieren»; Elizabeth LeCompte zieht es vor, ein Kostüm zu «skizzieren», so dass das Publikum sich fragen mag, ob es zufällig in eine Kostümprobe geraten ist. Fast alles auf der Bühne ist in gedämpften Schwarz-, Weiss- und Grautönen gehalten und erinnert an die vorangegangene photographische und zeichnerische Ausbildung von LeCompte, wie auch an ihre

Furcht vor der «Eindeutigkeit von Farbe». Die bühnenbildliche Darstellung ist häufig um eine Stufe von der Intensität des «wirklichen Lebens» zurückgenommen, wie ein alter, auf Videotape übertragener Film, «koloriert» mit der für diesen Wechsel charakteristischen, geschundenen Palette.

Unmissverständlich stellt die Wooster Group die Unantastbarkeit, ja gar die Wirksamkeit sowohl des Meisterwerks als auch des konventionellen Bühnenrealismus in Frage. Ein ästhetisches Grundprinzip scheint sich aufzubauen, vielleicht unabsichtlich, aus dem eigenen Gespür von LeCompte für Geschichte und Geschlechtsbezogenheit. Elizabeth LeCompte äusserte sich kürzlich über die Künstlerin Sherrie Levine, in deren Schaffen diese doppelten Forderungen ineinander aufgehen: «Sie sagt, «Das habe ich gerade gemacht»). Spielt es eine Rolle, ob es original ist oder nicht?» Für mich ist das eine der wenigen Möglichkeiten für Frauen, die Autorität der Geschichte anzugehen. Ich habe keine Stimme. Ich muss zitieren, da ich einem von mir selbst geschriebenen Text nicht vertrauen würde. Ich liebe es, hinter die Stimme von jemand anderem zu schlüpfen. Aus demselben Grund suche ich nach wiederholbaren Strukturen, wie dem Tisch, dem Haus sowie Darstellern, die von einer Inszenierung zur nächsten ein Recycling durchmachen. Requisiten kaufen, um etwas darzustellen, mag ich nicht, weil ich will, dass ein Gegenstand eine Geschichte hat. Ich habe es nicht gern, einer leeren Leinwand gegenüberstehen zu müssen.»

Autobiographie, Fiktion und Wirklichkeit werden ausgeschlachtet und geklont. Die Mitglieder der Truppe werden ermuntert, ihre eigenen Leben – Familiengeschichten, Krankheiten, die vorherrschende Gefühlswelt – neben jene zu stellen, die aus Texten und Abschriften, zu denen LeCompte sich hingezogen fühlt, herausgebaggert wurden. Die Regisseurin ist vernarrt in eine dadamässige Anhäufung von Wörtern, Bildern und Gegenständen, denen der Glanz genommen ist; am Anfang hat alles den gleichen Wert und dient als Material für das sich entwickelnde Schauspiel, das, nachdem es vielleicht zwei, drei Jahre geprobt worden ist, seinen Weg auf die Bühne findet. Tatsächlich beharrt LeCompte darauf, dass sie es vorzieht, mit Themen zu arbeiten, die sie nicht persönlich einbezie-

^{*)} Sherrie Levines Arbeiten beruhen oft auf Aneignungen aus der Kunstgeschichte.

hen, und mit Texten, die sie zunächst einmal vielleicht gar nicht mag. Etwa Klassiker der Gegenkultur, wie Allen Ginsberg, William S. Burroughs und Jack Kerouac, die am Anfang von THE ROAD TO IMMORTALITY PART TWO (JUST THE HIGH POINTS) in einminütigen Eruptionen gelesen werden. Ebenso in dieser Inszenierung aus dem Jahre 1984 einbezogen sind Bruchstücke eines Wortduells zwischen Timothy Leary und Gordon Liddy; Wörter und Gesten einer LSD-versetzten Bühnenprobe, die auf Videotape aufgenommen wurde, damit die von Drogen beeinflussten Sprach- und Bewegungsmuster kopiert werden konnten; Interviews mit Learys Babysitter; Fragmente aus Arthur Millers THE CRUCIBLE («Die Feuerprobe»), eine «alte Kamelle», die oft in den Lehrplänen höherer Schulen auftaucht; und THE HEARING («Das Verhör»), ein von Bühnenautor und Schauspieler Michael Kirby speziell für die Gruppe geschriebenes Stück, nachdem Miller sich weigerte, der Benutzung eines entweder zwanzigminütigen Ausschnitts oder einer fünfzigminütigen Zusammenfassung seines Stücks zuzustimmen. Das Prinzip der Verzerrung, das die Wooster Group mit jenem grimmigen Zielbewusstsein anwendet, erwächst aus Misstrauen gegenüber jeder Art Neubeginn, aus Freude am Klang wie auch an der Bedeutung des Wortes, und aus dem Hang, dreidimensionale Collage in realer und elektronischer TV-Zeit anzuwenden. Diese in höchstem Masse ausgeklügelte Technik bringt auf ungestüme Art und Weise Geräusche, Bilder, Texte und Figuren aus populärer Kultur und hoher Kunst zur Kollision und erzeugt eine Art theatricalischen Riss. Im Gegensatz zum linearen Textaufbau widerspiegelt hybride Konstruktion die verwirrenden und verschlungenen Methoden, mit deren Hilfe wir kommunizieren. Elizabeth LeCompte erläutert ihre Betrachtungsweise so: «Ich bin ein Kind des Informationszeitalters. Während ich verzweifelt versuche, einen Handlungsfaden zu knüpfen, misstraue ich der Erzählung und linearen Sequenzen, die mir zu geschlossen scheinen.»

Das Anstrengende ist, der Sprache einen Körper zu geben, Raum dadurch zu formen, dass man Anordnung und technische Vielfalt von Lautsprechern, Mikros, gesprochener und über Tonträger abgespielter Sprache choreographiert, um so den täglichen Schwall simultaner und häufig widersprüchlicher Informationen widerzuspiegeln. Beispielsweise sprechen in PART II von

JUST THE HIGH POINTS die Männer in Mikrophone, während die Frauen – gekleidet in kolonialistische Gewänder, welche einer naturalistischen Bühnenfassung von Millers Stück entstammen könnten – genötigt sind, ihren Text unverstärkt zu schreien, was dem Wahnsinn entspricht, nicht nur der fiktiven Theaterwelt, sondern auch der alltäglichen menschlichen Gesellschaft, in der Frauen mit Hilfe der von Männern erdachten Systeme sprachlos gemacht werden. Da keinerlei Versuch unternommen wird, ein Vorlesen oder ein Argument zu begründen – tatsächlich sucht LeCompte fortwährend nach Möglichkeiten, Vernunft zu demonstrieren –, wird die Autorität des Originaltextes untergraben, den Erfordernissen eines neuen Zusammenhangs angepasst. Trotzdem wird das Original in dem Masse respektiert, dass die Manipulation offen aufgezeigt wird. So wird die Reihenfolge des Millerschen Textes beispielsweise beibehalten, und immer dann, wenn es eine Streichung gibt, wird dieser Bruch durch einen Schauspieler mit dem Hinweis bekanntgemacht, «Weiter auf Seite 45».

In ähnlicher Weise wird die Infrastruktur des Bühnenbildes sichtbar gelassen, alle seine beweglichen Teile werden von den Schauspielern selber verschoben. In ROUTE 1 & 9 etwa ist das Gewirr elektrischer Kabel und Verlängerungsschnüre für die Lampen, Telefonleitungen, Video-Monitoren und Lautsprecheranlagen über die Bühne verstreut; unter Hinzufügung von «besoffen» aus übergrossen Schnapsflaschen verspritzter Flüssigkeit wird der Bühnenaufbau zu einer düsteren Gefahrenzone, zu einem passenden Rahmen für das flüchtige Sujet einer Inszenierung, in der weisse Schauspieler mit als Neger geschminktem Gesicht eine gewagte Pigmeat-Markham-Routine vorführen, und zwar so, wie die schwarzen Vaudeville-Schauspieler es taten. In diesem kontroversen Schauspiel, in dem keine einzelne politische Idee verfochten wird, vermengt die Wooster Group verschiedene historische Bezüge. Diese schliessen eine in kultureller Hinsicht gemixte Form des Shaker-Tanzes mit ein, der allein von den wenigen schwarzen Anhängern dieser Religion praktiziert wird; einer Religion, in der sowohl das Zölibat als auch die Gleichheit der Geschlechter verordnet wurde. Und die Bezüge schliessen Minstrel-Shows ein, die als Sketches ihren Anfang nahmen, in denen Weisse auf reichlich unzivilisierte Art und Weise Schwarze nach-

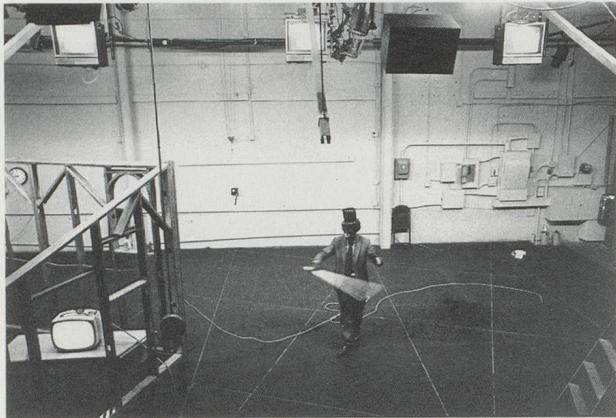
THE WOOSTER GROUP, ROUTE 1 & 9 OR
THE ROAD TO IMMORTALITY, PART I, 1981.
(Photo: Nancy Campbell)



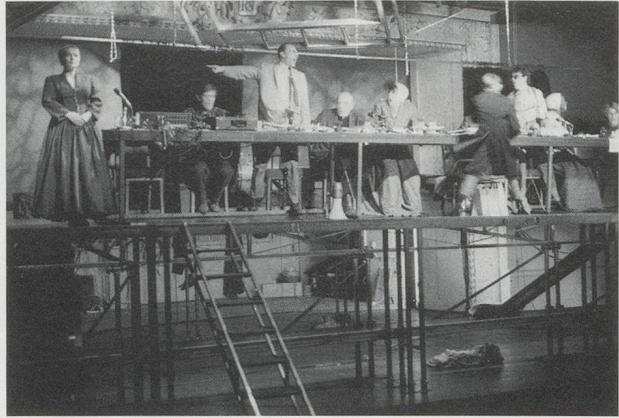
THE WOOSTER GROUP, LSD (...JUST THE HIGH
POINTS...) OR THE ROAD TO IMMORTALITY,
PART II, 1984. KATE VALK, JEFF WEBSTER,
WILLEM DAFOE.



THE WOOSTER GROUP, ROUTE 1 & 9 OR THE ROAD TO IMMORTALITY, PART I, 1981. (Photo: Nancy Campbell)



THE WOOSTER GROUP, LSD (...JUST THE HIGH POINTS...) OR THE ROAD TO IMMORTALITY, PART II, 1984. (Photo: Elizabeth LeCompte)



ahmten, und die die Schwarzen sich schliesslich zu eigen machten als eine Möglichkeit, wirtschaftlich zu überleben, indem sie kritische Anmerkungen zur Welt des Theaters machten. Zahllose weisse Autoren sind in die Psyche der Schwarzen eingedrungen; so auch Miller, dessen Stück vorgibt, in das innerste Wesen eines schwarzen Sklaven einzudringen. Dennoch wurden die Bemühungen der Wooster Group als rassistisch angefeindet. Bei der, verglichen mit populärer Musik oder Film, relativ insularer Stellung des Theaters war LeCompte über den durch das Stück hervorgerufenen politischen Widerhall entsetzt. Gelder des New York State Council on the Arts wurden gestrichen. Eindeutig wurde das Unterminieren des scheinbaren Widerspruchs, wenn eine weisse Theatertruppe sich die Pein der Schwarzen zueignete, nicht als ein akzeptables Thema angesehen; tatsächlich war das Vermeiden einer isolierten ideologischen Position sogar innerhalb der liberalen Theatergemeinde tabu. Während LeCompte eindeutig ein Vergnügen daran findet, Dinge zu tun und auszusprechen, die kulturell, sexuell und rassistisch als nicht akzeptabel betrachtet werden, erwiderte sie auf die Frage, weshalb sie sich entschied, die Schauspieler mit als Neger geschminktem Gesicht auftreten zu lassen, «Weil es sich verhält wie mit den Bergen; sie sind einfach da», als Teil der Theatergeschichte von Amerika. Unglücklicherweise mag das

Ensemble in einer Situation gefangen gewesen sein, in der die Schwarzen ihre eigene Geschichte neu definieren.

In vielen Wooster-Group-Inszenierungen ist das Fernsehen nicht nur ein Einfluss, sondern auch Darsteller. Voller Zuneigung berichtet Elizabeth LeCompte von Einzelheiten aus den Fernsehprogrammen der 50er Jahre, insbesondere von Jack Benny und dem Team George Burns und Gracie Allen. Sie erinnert sich, wie jene gewitzten Komiker gewandt aus ihrer Rolle austiegen, um direkt zur Kamera zu sprechen. So zum Beispiel George Burns, der nach oben ging, seinen Fernseher einschaltete und sich ansah, was er unten gerade vorgeführt hatte. Dieses ständige Kommentieren der Gestaltungsmittel ist bei der Arbeit der Wooster Group offensichtlich. Auch reflektiert der Stil von LeCompte das Abgehackte und Unmittelbare des Mediums. Indem die Handlung auseinandergerissen wird, um für Werbung Platz zu machen, neigen Fernsehstories dazu, simpel zu sein; für Elizabeth LeCompte «wird Kunst zum Übriggebliebenen, zu dem, was ausserhalb des linearen Handlungsablaufs liegt». Sie ist die besessene Programm-Umschalterin, die, indem sie die gebieterische Dürftigkeit von Nachrichtensendungen mit dem extravaganten Melodram von Seifenopern vermischt, eine neue Story erfindet. In ROUTE 1 & 9 zum

THE WOOSTER GROUP, NORTH ATLANTIC, 1983, RON VAWTER, WILLEM DAFOE.

(Photo: Nancy Campbell)



Beispiel hält ein steifer Professor in einer rekonstruierten Fassung eines Encyclopedia-Britannica-Films einem Fernsehzuschauer – bzw. dem Theaterpublikum, welches die Aufführung auf vier horizontal über die Bühne verteilt aufgehängten Video-Monitoren verfolgt – einen Vortrag über Thornton Wilders «Unsere kleine Stadt». Diese komische Exegese wird später mit Wilders freudlosen, dennoch sentimental Refrains über den Tod kontrastiert: von Schauspielern gelesen, deren Köpfe jeweils einen Bildschirm ausfüllen. Diese isolierten Portraits werden ihrerseits neben die körnige, das Schauspiel zum Abschluss bringende Stummheit eines einzelnen Fernsehbildes gestellt, auf dem zwei Leute bumsen.

Fernsehgeräte repräsentieren eine andere Bühnenrealität, eine andere Dimension, andere Zeit und anderen Raum; häufig sind die hinzugefügten Stimme oder der Chor ironischer Natur, seltsam entrückt vom hitzigen Treiben auf der wirklichen Bühne. In der neuesten Produktion der Wooster Group, THE ROAD TO IMMORTALITY: PART THREE (FRANK DELL'S «SAINT ANTHONY»), erscheinen die Charaktere, die Lenny Bruce, jenem ätzenden, häufig obszönen Komiker, und dem heiligen Antonius (dem biblischen wie auch dem aus Flauberts Roman, der als Originalvorlage diente) nachgebildet sind, in verschiedenen Verkleidungen sowohl auf Video wie auch auf der Bühne. In einer

Episode erscheinen die Schauspieler, die eine Talkshow des Kabelfernsehens nachhafen, nackt auf dem Videoschirm, damit das Publikum ihnen aufmerksamer zuhört, wenn sie mit den leibhaftig auftretenden Darstellern – von denen die meisten auch auf videotape aufgenommen sind – wetteifern.

Als Materialistin behauptet Elizabeth LeCompte, von Oberflächen auszugehen; am Schluss jedoch funktioniert jedes einzelne Stück wie ein Körper, in dem das Innere und Äußere verbunden sind wie das Mundgewebe und die Gesichtshaut. Ihr Theater ist aus engen Verbindungen – ihre Schauspieler teilen sich mit ihrem Publikum den Raum und den Augenblick – und der offensichtlichen Angst aufgebaut, dass jene Verbindungen verlorengehen könnten in dem fast musikalischen Mahlstrom aus Wörtern, Bildern und Ton, die um die Vorherrschaft streiten. Während die Texte stets deutlich gesprochen werden, können sie, außer auf gefühlsmäßigem Wege, dennoch undechiffrierbar bleiben. Das Theater von LeCompte ist ein postverbales, wo alle unsere Sinne auf die Probe gestellt werden . . . wo wir alle aufgefordert sind, in Verständnis zu investieren, auch wenn wir wissen, dass es uns überlassen sein wird, unsere eigenen Projektionen in Frage zu stellen.

(Übersetzung: Udo Breger)