

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1988)

Heft: 16: Collaboration Robert Wilson

Rubrik: Collaboration Robert Wilson

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](#)

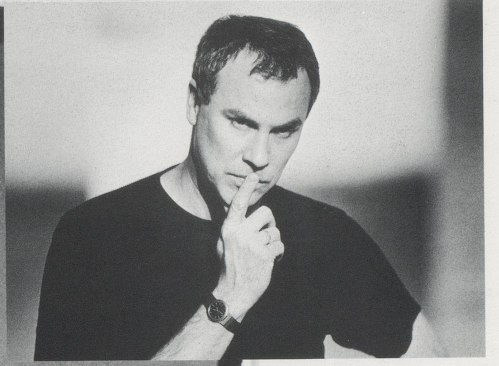
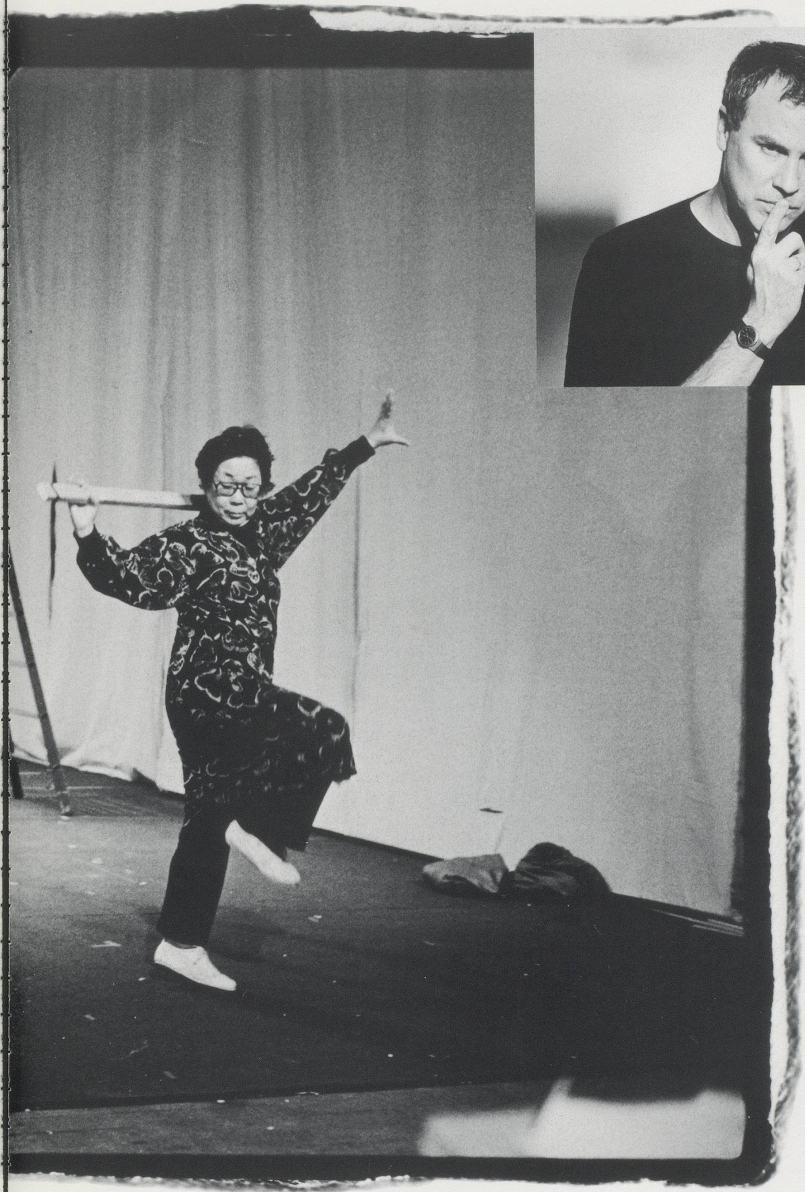
Terms of use

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: 12.12.2025

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

ROBERT WILSON



Collaboration

(Photos: Ralf Brinkhoff)

ROBERT WILSON, SZENOGRAPH

Fraglos hängt die traumwandlerische Sicherheit, mit der in Robert Wilsons Theater die Bilder und Figurationen ausgewählt sind, damit zusammen, dass Wilson sich den Impulsen und Erinnerungen, die dem Erwachsenen von der Kindheit her zuwinken, überlassen kann. Jedoch nur, wenn man im Begriff Surrealismus strengste Formalisierung, geometrische Konstruktion und ästhetisches Kalkül mitdenkt, ist es erlaubt, Wilsons Theater surrealistisch zu nennen. Verwurzelung in, ja Regression zu den frühkindlichen Erfahrungsbereichen verbindet sich so sehr mit radikaler Mathematisierung und Komposition, dass das Paradoxon hochreflektierter Infantilität entsteht, die jede verträumte Selbstgenügsamkeit ausschliesst. Mit ihren überschärften Umrissen bei gleichzeitig geheimnisvoller Kombination der Elemente erinnern Wilsons Bühnenbilder oft an surrealistische Gemälde. Man denkt an lebende Magritte-Bilder, an Illustrationen zu Märchenbüchern, die längst vergessen schienen. Unheimlich und von trivialer Schönheit zugleich sind jene Arrangements, die durch eine höchst stilisierte Unbeholfenheit wie von Kinderhand gezeichnete Bestandteile enthalten. Doch der traumartige Charakter der Bildfolgen rührt bei Wilson nicht zuletzt daher, dass die Vorgänge oft von hoher emotionaler «Ladung» sind, jedoch nicht nur in extremer Ruhe und Langsamkeit, sondern seitens der Akteure auch ohne jede Emotion vorgetragen werden. Bildvorstellung und Affekt werden getrennt wie im Traum, wo Freud zufolge die Phantasien oft abgelöst von den normalerweise mit ihnen verbundenen Gefühlen auftreten. In *Deafman Glance* wird die erste Stunde des Spiels von folgendem

Vorgang ausgefüllt: In fast völligem Schweigen (die Welt des Tauben) erblickt man vor einer gewaltigen Gefängniswand eine schwarze Frau, ein Kind auf dem Boden unter einer Decke, einen Jungen an einem Tisch, lesend. Auf dem Tisch Milch und ein Messer. Die Frau, die zunächst lange mit dem Rücken zum Publikum steht, bewegt sich langsam zum Tisch, gibt dem Jungen ein Glas Milch zu trinken, greift dann nach dem Messer und sticht das Kind einmal in die Brust, einmal in den Rücken, lässt es sanft zu Boden gleiten. Derselbe Vorgang wiederholt sich mit dem anderen Kind. Eine traumhafte, in tiefem Schweigen spielende Medea-Szene, die von einem dritten schwarzen Jungen beobachtet und nur an einer Stelle mit einem halb artikulierten Schrei kommentiert wird. Schönheit der Ausführung und quälende Langsamkeit, ein oft mörderisches Thema, aber gänzlicher Mangel an Beteiligung – diese Kontraste verhindern, dass der Betrachter sich auf eine sichere Wahrnehmungsebene einlassen kann, suspendieren jedes Verstehen, so dass die Wahrnehmungsvorgänge selbst an die Stelle der Deutung treten müssen.

Wenn das Publikum des Kölner Teils von *CIVIL warS* (1984) den Saal betritt, ist ein Geschehen schon im Gange. Kein Vorhang: der Zuschauer wird nicht mit den anderen zu einem Publikum synthetisiert, das seine Aufmerksamkeit bohrend nach vorn richtet auf etwas, das sich sogleich enthüllen wird. Er bleibt einzelner, auf den das Spektakel nicht gewartet hat. Der grosse Bühnenraum ist dunkel. Eine monotone Folge aus langanhaltenden Klängen erfüllt den Raum. Im Hintergrund erkennt man einen riesigen Umriss vom Bühnenboden bis in die

Höhe: eine tiefschwarze Rauchwolke vielleicht, die aber zugleich an die Umrisse des afrikanischen Kontinents erinnert. Zwei lange schmale Leitern, silbern, die über die ganze Höhe der Bühne reichen, bewegen sich, sehr langsam, im Bühnenhintergrund von rechts nach links, wieder zurück, nähern sich, entfernen sich voneinander. In unterschiedlicher Höhe schweben zwei Astronauten, jeder an einer der Leitern. Aus den Lautsprechern ertönt neben dem Basiston das von Knacken, Rauschen und Piepsen gestörte Geräusch eines Funkverkehrs – offenbar zwischen Astronauten und einer Bodenstation. Die Astronauten sind ein Paar, ihre zerhackten beziehungslosen Sätze ertönen, über drahtlose Mikrophone auf Lautsprecher übertragen, von wer weiss woher aus diesem Sprechraum, in dem der Zuschauer sich nun befindet und Platz genommen hat. Im Bühnenzentrum bewegt sich eine geheimnisvoll glänzende Riesenschildkröte sacht voran. Im Vordergrund rechts taucht aus der Tiefe ein matt und weiss glänzendes Gebilde auf, ein spitzer Eisberg, vielleicht zwei Meter hoch, vor ihm die Gestalt Friedrichs des Grossen von Preussen, auf seinen Stock gestützt.

Es treten von rechts langsam hintereinander merkwürdige Figuren auf und wieder ab, die ebenfalls mit anscheinend zusammenhanglosen Sätzen zur akustischen Matrix und mit ihren Gängen (mehr tun sie nicht, sie bewegen sich in einer Art Prozession bis höchstens zur Bühnenmitte und gehen wieder ab) zur optischen Matrix beitragen. Es handelt sich um Gestalten der amerikanischen Kinderliteratur, Little Dorothy ist dabei, der Tin Man, ein menschengrosser Hahn, ein Bürgerkriegssoldat. Friedrich erscheint erneut vor dem Eisberg und spricht eine Passage aus Heiner Müllers *Leben Gundlings Friedrich von Preussen Lessings Schlaf Traum Schrei*. Unerwartet (oder auch erwartet, denn der Zuschauer hat bald die Haltung gespannten Verstehenwollens zugunsten einer passiven Aufnahmebereitschaft aufgegeben) taucht eine Shakespearefigur auf, der Herzog von Burgund aus *Heinrich V.*, und hält eine grosse Rede auf den «süssen Frieden». Die Kinderfiguren kehren zurück, gehen wieder ab (mehrmals), später bricht der Kontinent im Hintergrund auseinander – ein kleines Wunder an Lichtmalerei. Voltaire erscheint und rezitiert eine Passage aus *Candide*, eine lange, stilisierte preussische Schlachtszene schliesst den Akt, wobei Friedrich der Grosse, vorne über ein Miniaturmodell Berlins gebeugt, zu sehen ist, während die Soldaten mit mechanischer

HANS-THIES LEHMANN, Literatur- und Theaterwissenschaftler, lehrte in Berlin, Amsterdam und Giessen. Er ist Professor für Theaterwissenschaft in Frankfurt a. M. Unter anderem publizierte er über Heiner Müller und Bertolt Brecht.

Präzision hinter ihm in den Tod gehen. Immer mehr Licht verschwindet, der letzte optische Eindruck bleibt der weisse Handschuh des Königs.

Die Elemente dieses Bühnengeschehens weisen untereinander keinen unmittelbar einsichtigen Bezug auf, was für die Auslegung bedeutet, nach ihrem assoziativen Horizont zu fragen. Wie in einem lyrischen Text ist es um die Konstellation von Elementen und ihre Dynamik zu tun, nicht um eine Fabel. Der Stoff verweist mit Nachdruck auf Geschichte, aber diese erscheint in einer Traum-Zeit, in Gestalt von Signalen und Winken aus dem Reservoir der populären Phantasien. Kindermärchen, Little Dorothy auf ihrer geheimnisvollen Reise, die Phantasiewelt der Science-fiction; ein Friedrich von Preussen aus dem Schullesebuch (auch das Flötenspiel fehlt nicht); und all dies umhüllend das Rauschen des alltäglichen Geredes, babylonische Verwirrung ins Kosmische gesteigert. Mit dem schwarzen Kontinent ist das Bewusstsein der Geographie verknüpft, die Unbeweglichkeit des Raums (Wüsten, Dschungel) als Kontrapunkt zur Technikgeschichte der westlichen Zivilisation.

Ironisch die Kontrastierung der Jakobsleitern, auf denen der «Sinn» dominiert (*sensus* als Richtung verstanden), zum Schweben im richtungslosen All. Die Vorstellung linearer Geschichte wird dementiert von der Resistenz des Raums. (Nicht zufällig fühlt der Zuschauer sich an Kubricks 2001 erinnert, schon in einer sehr frühen Produktion zitierte Wilson aus diesem populären Kinomythos das Zarathustra-Motiv.) In dieser Szenerie aus Technik, Kontinent, Kosmos und Tierwelt – die urzeitliche Schildkröte – erscheint Friedrich der Grosse, Inkarnation der Kriegsgeschichte, *am Rand*, vor einem Eisberg. Durch das Ganze von CIVIL warS wird sich die Opposition von Wärme und Kälte ziehen, Wärme von den Konnotationen Feuer (Rauchwolke) und Afrika (Kontinent) repräsentiert, Erstarrung und Eis gegen Feuer, flüssige Lava. Indem Friedrich und später Voltaire auftreten, wird das Zeitalter der Aufklärung präsent. Der Bruch des Kontinents, als atomare Katastrophe vorgeführt, wird durch *Candide* mit dem Erdbeben von Lissabon verknüpft. Derart exakte Bezüge sind in CIVIL warS – wohl nicht zuletzt aufgrund der Mitarbeit von Heiner Müller – ausgeprägter als sonst in Wilsons Werk, aber in jeweils spezifischer Weise lassen sie sich auch in seinen anderen Produktionen aufweisen.

Gewiss: die Bühnenzeichen denotieren wegen der Auflösung oder Verwirrung des erwarteten Kontextes kaum je eindeutig einen Sachverhalt. Aber durch Wilsons Arbeiten zieht sich eine dichte Kette von wiederkehrenden Motiven: der Kindermord, der Eisenbahnzug, Kosmos, Krieg, das Nebeneinander von Tier und Technik. (Schon in einer der allerersten Arbeiten, Baby,

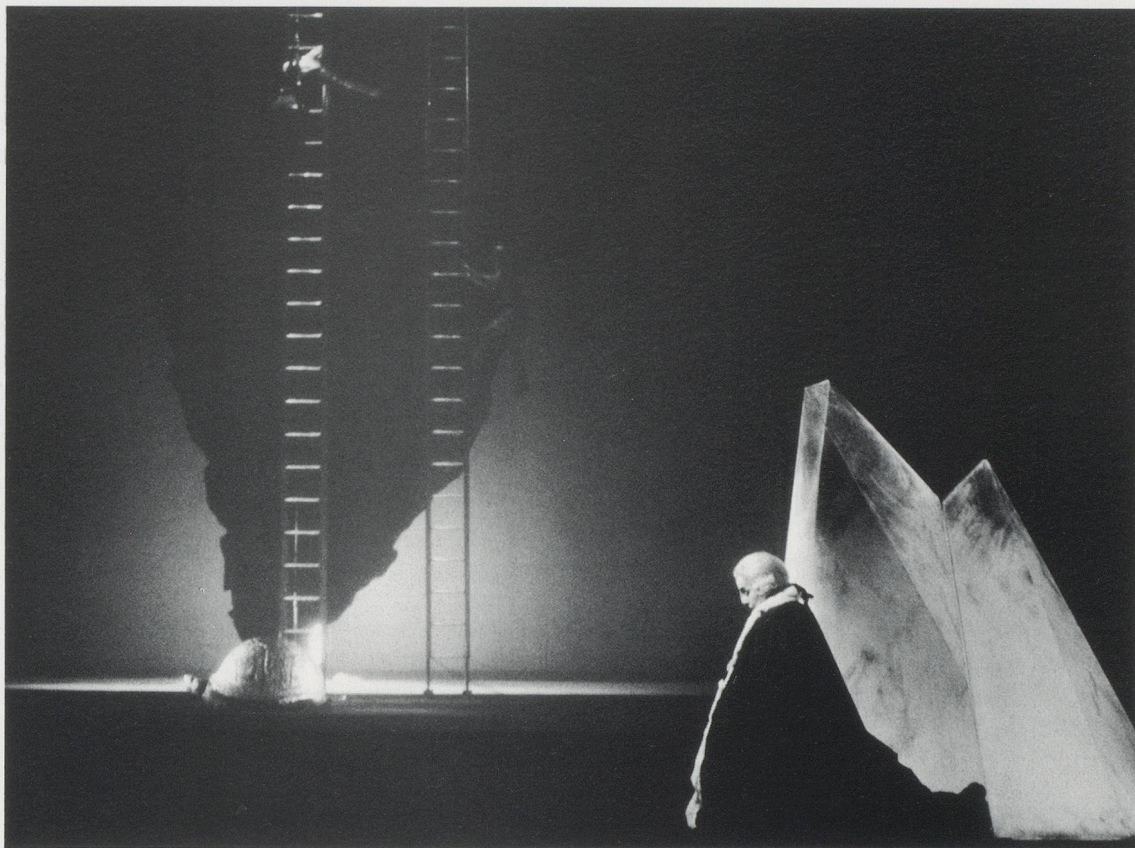


ROBERT WILSON, *DEAFMAN GLANCE*, 1970.

(Photo: Martin Bough)

spielte Wilson ein Baby, auf dem Boden liegend, während ihn ein Spielzeugeisenbahnzug auf einem erhöhten Brett «überfuhr».) Nicht beim einmaligen Erleben, wohl aber im reflektierenden Nachvollzug erweisen sich Wilsons Arbeiten als sehr viel «semantischer» als oft angenommen. In *CIVIL* warS drängen sich die Bedeutungen sogar ein wenig zu sehr nach vorn. Die Verkenntung jedenfalls, hier werde gar nichts ausgesagt oder mitgeteilt, löst sich auf, wenn Bedeutung als etwas verstanden wird, das unter der Kette der Signifikanten «flottiert», vom Gesamtprozess hergestellt wird, durch Juxtaposition, Abfolge, Gleichzeitigkeit, nicht zuletzt durch die Reflexion auf den Theaterprozess selbst. Dann erweist sich Wilsons Praxis in der Tat als dekonstruktiv nicht blosses Ignorieren oder nur abstrakte Negation von Sinnstrukturen, sondern deren Subversion.

Wenn in diesem Theater scheinbar unerklärliche Bilder vorüberziehen wie im Fensterrahmen eines Zuges die Landschaft am Auge des Betrachters, so ist damit nicht nur die Vorstellung vom Drama verabschiedet. Dass Wilsons Praxis postdramatisch heissen kann, teilt sie mit zahlreichen anderen Spielarten des Avantgarde-theaters der letzten Jahrzehnte. Aber speziell in *CIVIL* warS wird darüber hinaus der lineare Geschichtsbegriff selbst, der immer logo- und anthropozentrisch begründet war, mit einer Ästhetik konfrontiert, die wie unter dem staunenden Blick des Kindes die Sympathie mit den Dingen, der Natur, allem Toten einklagt. Wilson setzt Geschichte so in den Kontext von Natur, Ding und Mechanik, dass die szenische Zeitverschlingung (in jedem Sinn des Worts) Linearität und Gewalt des Progressionsdenkens dementiert. In einem aufschluss-

ROBERT WILSON, *THE CIVILwarS*, COLOGNE SECTION, KÖLN 1984.

(Photo: Clärchen Baus-Mattar)

reichen Text über Wilson schreibt Heiner Müller: «Die Befreiung der Toten findet in Zeitlupe statt. Mit der Weisheit der Märchen, dass die Geschichte der Menschheit von der Geschichte der Tiere Pflanzen Steine Maschinen nicht mehr getrennt werden kann ausser um den Preis des Untergangs, formuliert *CIVIL warS* das Thema der Epoche: Krieg der Klassen und Rassen, Arten und Geschlechter, Bürgerkrieg in jedem Sinn. Auf dieser Bühne hat Kleists Marionettentheater einen Spielraum, Brechts episches Theater einen Tanzplatz».

Die Elemente der subversiven Theaterpraxis Wilsons betreffen nichts Geringeres als die formalen Bedingungen der Wahrnehmung selbst, vor allem der Zeit. Die extreme Verlangsamung fast aller Vorgänge, die lange Dauer, Wiederholung und endlos scheinende Statik sind konstitutiv für Wilsons Theater. Zeit als solche

wird Gegenstand der Erfahrung. Die konventionalisierte Theater-Zeit, in der ein gewisser Grad von Verdichtung und Raffung als «natürlich» empfunden wird, findet sich ausser Kraft gesetzt. Immer wieder löst dieses Verfahren eine sonderbare Wut aus. Wird Seh-Erfahrung nicht sogleich auf Sinn hin transparent, empfinden viele sie als buchstäblich vergeudete Zeit. Auf der anderen Seite muss die Wirkung keineswegs quälend, sie kann berauschend und stimulierend sein.

Auch der Raum wird bei Wilson umdefiniert. Wie die Zeit zerfällt, so konstituiert der Raum keine Einheit, er wird segmentiert. In scheinbar vollständiger Unabhängigkeit voneinander finden Ereignisse auf verschiedenen Ebenen des Bühnenraums statt, der gleichsam in Streifen zerlegt wird. Requisiten und Deplazierungen stellen unaufhörlich in Frage, ob ein Raum innen oder

aussen, Stadt oder Land, gross oder klein sei. Fast alles bewegt sich parallel zur Rampe, auch von oben nach unten (Möbelstücke, Zeitungen, Gewehre schweben herab oder herauf und entrealisieren den Raum noch mehr) oder, eine bevorzugte Figur Wilsons, in einer Diagonale. Der Mangel an Aggression kommt schon im Fehlen einer Bewegung auf den Zuschauer hin zum Ausdruck. Insgesamt könnte man von einem surreal verzauerten «décor multiple» sprechen, der mit den modernsten technischen Mitteln die Brücke zu Bühnenformen der Renaissance schlägt. Das wichtigste Mittel dieser Art ist das Licht, der effektivste Baustoff in Wilsons Architektur. Er selbst formulierte mehrfach, dass er mit dem Licht in den Bühnenraum male wie der Maler mit Farbe auf die Leinwand. Wilsons grandioses Lichtdesign verleiht allen Vorgängen auf seiner Bühne die unbegreifliche Evidenz des Märchens: in diesem Licht ist alles möglich.

Bleibt als letztes Relikt des traditionellen Theaters die Funktion des Schauspielers selbst umzudefinieren. Sichert letztlich er im traditionellen Theater die Kommunikation – A spielt B für Z (den Zuschauer) ist die Lehrbuch-Minimaldefinition für Theater –, so wird er bei Wilson aller Möglichkeiten beraubt, zwischen sich und dem Betrachter eine psychologische Kommunikation aufzubauen. Seine Bewegungen müssen neutral sein, ohne psychologische Last, wenn auch durch die Verlangsamung und Entspannung nicht ohne eine anmutige Eleganz. Prinzipiell bleibt der menschliche Spieler ein blosses Zeichen unter anderen (Dinge, Licht, Worte) in der gesamten Architektur der Szene. Seine Stimme selbst wird – durch die Verwendung drahtloser Mikrophone – von ihm abgelöst und über Lautsprecher verbreitet. Er vermag daher normal, entspannt, ohne Theatralik zu sprechen, die Verstärkung der Stimmen aber schafft einen Sprech-Raum, der eigentümlich zwischen Künstlichkeit (Technik) und Natur (die Spieler sprechen wirklich *hic et nunc*) changiert. Wilson schafft so einen Raum, der nicht nur spricht, sondern, wenn wir mit Paul Valérys Dialog *Eupalinos* stumme, sprechende und singende Räume unterscheiden, einen Raum, der in vielen Tonlagen singt.

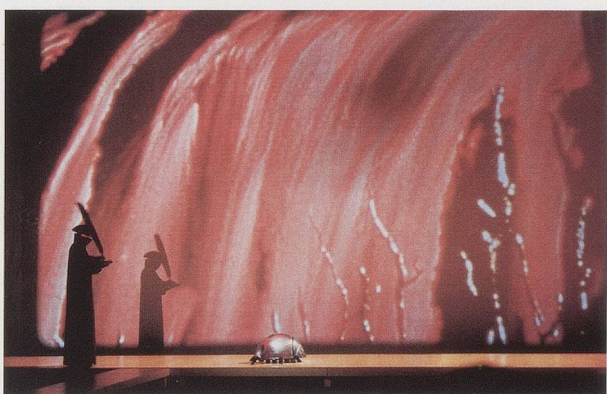
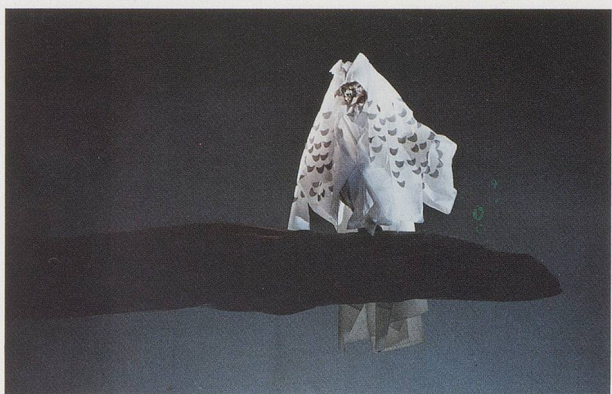
Für diese Theaterpraxis, zwischen lebendem Tableau, Performance, Installation und Theater angesiedelt, erscheint der Begriff der *Szenographie* angemessen. Graphie, denn die Problematik der Schrift verweist auf die Durchlöcherung der Repräsentation im Signifikanten. Es erweist sich die Notwendigkeit, klassische Kategorien wie Darstellung und Ausdruck, die um das Konzept der Re-präsentation gruppiert sind und in einer für die Ästhetik wenig förderlichen Weise das Moment der Abbildung privilegieren, zu ersetzen: Artikulation statt

Repräsentation, Szenographie statt Inszenierung. Wie in einem abstrakten Bild die materiale Qualität des Farbauftrags, Formen, Kontraste und Korrespondenzen sprechend werden, so muss Wilsons Szenographie gelesen werden als Gedicht, Textur, Graphie aus Licht, Körpern, Raum und Ton.

Wenn die eindeutige Zuschreibung einer Fabel, eines Zusammenhangs, eines Sinn-Zentrums ausbleibt, so waltet in dieser szenographischen Praxis eine spezifische Dialektik von Irrealisierung und Sinnlichkeit: Insofern die Akteure nicht eine bestimmbar Figur denotieren, nicht in einen semantisch auflösbaren Handlungszusammenhang treten, gewinnen sie, indem sie die Qualität des bloss hinweisenden Zeichens verlieren, eine neue «undurchdringliche», dichte Präsenz auf der Bühne. Sie werden gesehen und gehört als die realen Schauspielerpersonen, die sie sind, weil sie keine Charaktere darstellen. Noch genauer: ihre *Körper*, Bewegung, Beschleunigung und Verlangsamung treten in den Vordergrund, das Auge findet keinen Vorwand, durch die Person hindurchzublicken auf ihre Bedeutung, denn der Spieler ist keine bloss *per-sona* (Maske, von: hindurchtönen). Richard Foreman hat darauf verwiesen, dass Wilsons Bühnenproduktionen dergestalt den Charakter einer Landschaft annehmen und in diesem Zusammenhang auf das Vorbild von Gertrude Steins «landscape play» verwiesen. Diese eigentümliche Präsenz des Körpers des Spielers zeigt, wie die Extreme sich berühren, wie sich die ganz von der Person des Schauspielers ausgehenden Theaterformen treffen mit Robert Wilsons streng geometrisierter Szenographie, in der die Spieler zu blossen Lettern werden.

In seinen Theaterskizzen unter dem Titel *Crayonné au théâtre* beschreibt Mallarmé an der Ballettänzerin eine Dialektik von Zeichenwerdung und Körperlichkeit. Die Tänzerin ist, so Mallarmé, keineswegs eine Frau, die tanzt – denn einerseits ist sie keine Frau, sondern eine Metapher, die einen der Aspekte der menschlichen Form aufnimmt, Schwert, Schale, Blume etc.; zum anderen tanzt sie nicht, sondern vollführt eine körperliche Schrift («écriture corporelle»), die in einem Text, der überdies dialogisch sein müsste, nur schwer und umständlich wiederzugeben wäre. Durch das Wunder von Bewegungen, Abkürzungen, Schwüngen wird der szenische Vorgang zur Szenographie, zum «poème dégaé de tout appareil du scribe», einem von jeglicher Apparatur des Schreibers losgelösten *Gedicht*.

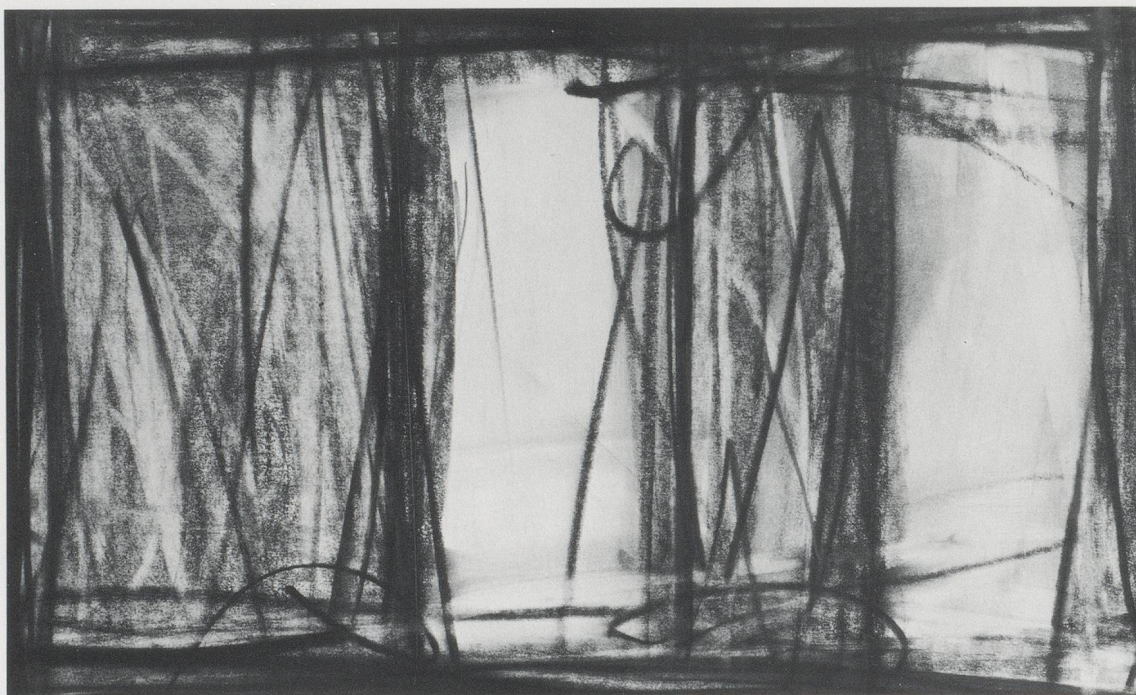
Oft ist Wilsons Szenographie Theater der Bilder oder der Visionen genannt worden. Dabei wird leicht übersehen, dass Sprache darin eine wichtige Rolle spielt. Wie bei allen avantgardistischen Theaterleuten hat Artaud auch bei Wilson – bewusst, vermittelt oder unbe-



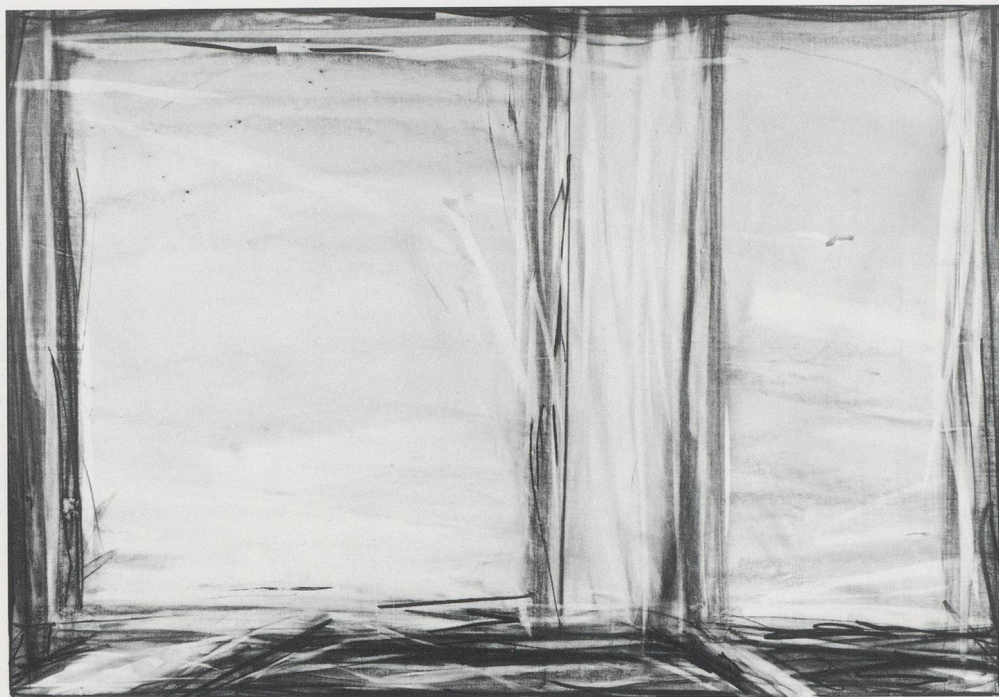
ROBERT WILSON, *THE CIVIL warS*, COLOGNE SECTION, KÖLN 1984.

(Photos: Clärchen Baus-Mattar)

Robert Wilson



*ROBERT WILSON, SALOME, 1986, # 11 & # 5, FROM A SERIES OF 14 DRAWINGS /
AUS EINER SERIE VON 14 ZEICHNUNGEN, GRAPHITE, COLORED CRAYON ON PAPER / GRAPHIT, FARBSTIFT AUF PAPIER,
13¼ x 18" each / je 33,7 x 45,7 cm. (Photo: Geoffrey Clements)*



ROBERT WILSON, SALOME, STUTTGART 1986, GRAPHITE ON PAPER / GRAPHIT AUF PAPIER, 24 x 33⁷/₈" / 61 x 86 cm.

ROBERT WILSON, SALOME, STUTTGART 1986, GRAPHITE ON PAPER / GRAPHIT AUF PAPIER, 31 x 42" / 79 x 107 cm. (Photos: Geoffrey Clements)

wusst – Spuren hinterlassen, so sehr seine meditative Szenographie auf den ersten Blick entfernt scheint vom ekstatischen, die Nerven der Zuschauer attackierenden Wirbel eines Theaters der Grausamkeit, das man gemeinhin mit Artauds Namen verbindet. Aber es wäre eine Verkürzung der Ideen Artauds, für den Grausamkeit zunächst ein Synonym für unerbittliche Notwendigkeit und Gesetz bedeutete, wollte man ekstatische Expressivität allein einer Ästhetik der Beschleunigung und Heftigkeit zusprechen, nicht auch der Deformation des Zeitrasters zum anderen Extrem der Verlangsamung hin. Auch die Befreiung des Theaters vom Text, wie sie Artaud gefordert hat, zielte nicht auf die Unterdrückung des Wortes überhaupt. Gegen den toten Buchstaben zugunsten der atmenden, lebendigen Praxis des Theaters wandte sich *Das Theater und sein Double*, weil Artaud von einem Theater ohne Re-präsentation träumte, einem Theater der absoluten Gegenwärtigkeit des Lebens statt der logozentrischen Inszenierungspraxis, die sich als blosse Nach-Zeichnung, blosses Doppel eines vorgängigen Konzepts, als schales Remake einer fleischlosen Schriftkultur erwies.

Freilich: der revolutionäre Gestus Artauds geht Wilson ab. Wollte Artaud seine Theaterkonzeption als Frontalangriff auf die gesamte Zivilisation des Logos verstanden wissen, der er – in der Schrift – auch mit Bomben zu Leibe zu rücken gedachte, voll Verachtung schon für die Kompromisse der Surrealisten, so kommt Wilsons Subversion der kulturellen Hierarchie von Wort und Bild, Kindheit und Reife, Denken und Träumen auf leisen Sohlen daher. Wie in der konkreten Poesie die Worte in ihrer Unmittelbarkeit, abstrahiert vom Repräsentationsverhältnis, Verwendung finden, so fungieren sie bei Wilson als rhythmisch-musikalische, von Repetition und Korrespondenz gesteuerte Bestandteile des szenographischen Arrangements. Wilson erklärt immer wieder, dass er die sprachlichen Signifikanten nach Klang, Geste, Intonierung einsetzt. Er komponiert nicht syntaktisch, grammatisch, sondern «architektonisch». Den Worten kommt in dieser Gesamtarchitektur kein privilegierter Platz mehr zu, sie sind Kompositionsmaterial unter anderem.

Was an Wilsons Theater fasziniert, aber den Freund des «vitalen» Theaters befremdet, ist die konsequente Mathematisierung, Geometrisierung und totale Kontrolle des Spiels. Wilson spricht, auch in der Probenarbeit, niemals über Bedeutungen. Die Regiearbeit besteht fast ausschliesslich in Gesten wie «Tu dies langsamer», «Gehe so und so», «Konzentriert euch auf alles, was auf der Bühne vorgeht», «Mehr Reserve dem Publikum gegenüber». Die exakteste Kontrolle wird angestrebt, Aufmerksamkeit für winzige Details der Kopfhal-

tung, Armbewegung, ja Stellung der Finger. Eben diese peinlich genau abgestimmte Mechanisierung faszinierte Artaud am balinesischen Theater: «Dieses mechanische Augenrollen, dieses Verziehen der Lippen zu Mäulern, diese Dosierung der Muskeltätigkeit mit ihren methodisch berechneten Effekten, die jede Zuhilfenahme einer spontanen Improvisation unmöglich machen... entspricht überdies einer Art von geistiger Architektur aus Gebärden und Mienen, aber auch der evokatorischen Macht eines Rhythmus, der musikalischen Beschaffenheit einer körperlichen Bewegung, dem gleichlaufenden und wunderbar aufgelösten Akkord eines Tones. Möglicherweise schockiert das unser europäisches Gefühl für szenische Freiheit und spontane Inspiration, aber man komme nicht damit, dass diese Mathematik nur trockne Gleichförmigkeit erzeuge. Das Wunder besteht darin, dass von dem Schauspiel, das mit verwirrender Minutiosität, verwirrender Bewusstheit geregelt ist, die Empfindung von Reichtum, Phantasie und generöser Verschwendung ausgeht.»

Wie ein Kommentar zu Wilsons Theater liest sich heute die Liaison von Präzision und Dezentrierung des Logos in Artauds Vision. Wie Artaud könnte Wilson sagen: «Ich gebe mich dem Fieber der Träume hin, aber um daraus neue Gesetze zu gewinnen.» Im Zusammenhang von CIVIL warS äusserte er sich zu diesem Aspekt seiner Arbeit mit seltener Deutlichkeit. «Theater ist ein Forum – und wie hält man das offen auf einfache Weise? Für mich ist der beste Weg, um das zu erschaffen, etwas, das total kontrolliert und mechanisch ist. Und dann ist Freiheit. Idealerweise muss man in der Arbeit eine Maschine werden, muss man total mechanisch werden, um frei zu werden.»

Das Paradoxon, dass nur das Mechanischwerden dazu führt, die Freiheit zurückzugewinnen, erinnert nicht zufällig an Kleist und seine Ideen zum Marionettentheater, die Anmut der Puppe und der Bewusstlosigkeit. Mehrfach wird in CIVIL warS darauf angespielt. Nichts haben die Traumvisionen der Wilsonschen Szenographie mit Improvisation und Willkür zu tun. Die Traumfieber sind alles andere als eine Absage an Ratio, ästhetische Kontrolle und Konstruktion. Vielmehr geht es um ein Denken mit Ohren und Augen, in das seit Jahrzehnten die bildenden Künste einzuweisen hoffen, ein sinnliches Denken, das immer wieder die hoffnungslos scheinende Inkompetenz der geforderten Sinne erweist. Schweissperlen falscher Anstrengung treten auf die Stirnen, wenn optisch-akustische Texturen zu lesen sind, für die nicht sogleich die Beruhigung ausstrahlenden Raster der etablierten prädikativen Diskurse zur Verfügung stehen. Gegen solche Entlarvung richtet sich dann die Wut. Der Hauptgrund für die Aggression, die dieses

bis zur Grenze des Kitsches unaggressive Theater immer wieder auslöst, scheint mir dort zu liegen. Obwohl man weiss, dass die entfremdeten Zeitraster, zu denen auch die flotte Zeit einer Story gehört, Erfahrung alltäglich blockieren, flieht man, statt die Chance zu ergreifen, in

die Wut auf den, der diese Raster durchbricht, weil an seiner Schrift der Mangel aufgeht, den man dann als Mangel (an Sinn, Bedeutung, Nutzen, Engagement) seiner Kunst beargwöhnt.

FUSSNOTE ZU WILSONS «HAMLETMASCHINE»

New York und Hamburg 1987: Wilson inszeniert Heiner Müllers inzwischen notorisch berühmte «Hamletmaschine». Buchstäblicher Drehpunkt ist ein ebenso schlichter wie genialer Einfall: auf rechteckiger Bühne wird ein exakt choreographierter Ablauf, bestehend aus Auftritten und sparsamen Bewegungen, viermal vollzogen, jedoch in Bühnennarrangement und Spielrichtung dergestalt verändert, dass dem Zuschauer der wiederholte, in gewissen Grenzen variierte Vorgang jedesmal als im rechten Winkel gedreht erscheint – eine Drehbühne ohne Drehbühne also, eine rotierende Theatermaschine parallel zur «Hamletmaschine», Wiederholung ohne Wiederholung. Die Bühne wird zur kinetischen Raumplastik aus Spielern, Licht und Requisiten, die von verschiedenen Seiten in Augenschein genommen wird, ohne dass der Zuschauer den Platz verlässt, szenisches Streichquartett, das seine formale Struktur offen ausstellt. Es geht nicht um eine Illusion des Textes, sondern die Bühne realisiert zum Text einen «parallel reinforcing event» (Robert Brustein). Dessen Autonomie wird dadurch unterstrichen, dass er beim ersten Mal («Prolog» nennt Wilson es ironischerweise) ganz ohne Text abläuft, die Stille nur von Geräuschen und leise hintröpfelnden Pianotönen unterbrochen.

Wenn die Zuschauer den Saal betreten, befindet sich eine «Frau im Drehstuhl» bereits auf der Bühne, Rücken zum Publikum, gekleidet in graues Sackklein, die weit abstehenden Haare wild zerzaust, eine in unheimliches Nachtblau getauchte Silhouette. Sonst gibt es noch einen schmalen länglichen Tisch in der Bühnenmitte, schräg aufgestellt, Stühle, ein kahles Bäumchen auf einer rollbaren Platte, als linke Bühnenbegrenzung einen kniehohen Wellblechzaun, dahinter eine grosse weisse Leinwand. Am rechten Bühnenrand nehmen die übrigen Spieler in einer Reihe Platz – das Spiel (das schon begonnen hat) beginnt: unmerklich langsam rollt die Frau im Drehstuhl rückwärts auf das Publikum zu, dann ein kurzer Blick. Wenn das Licht wiederkommt, hat sich die

Frau dem Publikum zugedreht: unter dem Medusenhaar ein totenbleiches Gesicht, der Mund zu einem stummen Schrei aufgerissen, die Augen im Entsetzen weit geöffnet. Eine unheimliche Wiedergängerin aus dem Totenreich, ein nächtlicher Zombie, erinnernd an Wilsons Medea in Lyon, eine Ophelia, «die der Fluss nicht behalten hat», auf einem ironisch wörtlich genommenen «Rollstuhl».

Das nun folgende mehrfach wiederholte Spiel besteht aus kalkulierten und raffiniert minimalen Bühnenzeichen, die die Balance halten zwischen rein formaler (architektonischer oder musikalischer) Struktur und Bedeutung. Zuerst sechs Frauen, dann sechs Männer treten auf, bilden eine Konfiguration auf der Bühne, bleiben jede(r) für sich. Wilsons subtile Lektüre präpariert das Motiv des Konflikts zwischen Mann und Frau heraus, lässt das politisch-historische Motiv zurücktreten. Die Figuren werden seriell vervielfacht, die Männer vielleicht Hamlet-Variationen, die Frauen Ophelien. Das serielle Moment ist am deutlichsten durch drei sehr ähnliche, grell geschminkte typewriter, die an dem Tisch eine Art Beobachtungsinstanz in der Mitte bilden mit parallelen Bewegungen. Sie stellen den vervielfältigten Ort der Schrift dar (Müller: «Ich bin die Schreibmaschine»), wobei Wilson auch mit der doppelten Bedeutung des Worts typewriter spielt. Die Verknüpfung des typewriter mit dem Autor wird verstärkt durch eine ihrer Gesten: sie kratzen sich mit einer eigentümlichen Handstellung auf dem Kopf, die einem bekannten Foto von Heiner Müller abgeguckt ist. Wenn alle Spieler ihre Position eingenommen haben, folgt eine Coda: eine elegante Frau im Abendkleid («Frau durch den Raum wandernd») erscheint, die die ganze Bühne zu inspizieren scheint, um dann, in die Ferne blickend, zu erstarren: nach ihr ein «schwarzer Mann» (schwarz sind Kostüm, Zylinder, Gesicht und Handschuhe), der hinter sie tritt und ihr dann die Hände vor die Augen hält. Nach dieser Geste der Blendung folgt – der Blackout...



Wie üblich, wird die Stimme oft von den Akteuren getrennt, werden audio-landscape, elektronisch verstärktes und live-Sprechen gemischt. Die fünf «Akte» der «Hamletmaschine» ertönen nacheinander, jeweils zu einer «Ansicht» des Bilds, nur «Scherzo» erscheint als Schrift zu einem mit Gesang (Jessye Norman mit Schuberts «Der Zwerg») unterlegten Film. Bedeutungsvoll ist der Einsatz der Stimmen. Im Prolog gibt es nur Geräusche und Tierlaute, in Teil 1 nur männliche Stimmen, in Teil 2 nur weibliche. Nach dem Scherzo, das in jeder Hinsicht aus der Rolle fällt (es wird nicht szenisch, sondern filmisch verarbeitet), mischen sich im 4. Teil männliche und weibliche Stimmen, wobei es jetzt zu Störungen der Artikulation kommt. Im 5. Teil gibt es wieder ausschliesslich weibliche Stimmen, die sich mit Chor und Schrei verbinden. Am Ende ein Verstummen. Exit the text.

Ogleich die Kritik grosse Mühe zu haben schien, die Verknüpfung zwischen Wilsons Bildern und Müllers Text überhaupt ausfindig zu machen, bestätigt «Hamletmaschine» unsere These, dass Wilsons Visionen viel mehr als meist angenommen wird Bedeutungen tragen. Die meisten scheinbar nur choreographischen Elementen spielen direkt auf Themen des Textes an – jedoch nicht als Illustration. So tauchen in der audio-landscape Geräusche von Schüssen und Wölfen auf, es wird assoziatives Material zum Thema Blick der Frau auf den Mann gegeben, es tauchen Ekel, Terror, Tod und Wie-

derkehr der Toten auf, und es erscheint die Selbstreflexivität des Textes auf verschiedenen Ebenen der Inszenierung wieder. Auch die Zersetzung der Sprache durch Stottern, Schreien, Würgen wahrt den Bezug auf Bedeutung, wenn etwa der Satz von den Wölfen, die einen Bauern «zerfleischten», von den Sprechern selbst lautmalerisch «zerfleischt» wird. Am Ende, wenn das Arrangement des Anfangs wieder erreicht ist, werden rund um die Bühne weisse Wände sichtbar, an der Rampe ein weisser Vorhang: der Zuschauer sieht sich vor einem weissen Kasten, in den er keinen Einblick mehr hat – optische Übersetzung von Müllers Text, in dem am Ende Ophelia «reglos in der weissen Verpackung» aus Mullbinden zurückbleibt.

Trotz aller Bewunderung stand die Kritik – vor allem in Amerika – recht ratlos vor der Frage, was Wilsons Bilder eigentlich mit Müllers Text zu schaffen haben. Von einer Kritik freilich, die «Hamletmaschine» als «daesek» missversteht (in der New York Times), wird man kein allzugrosses Verständnis für Wilsons Umgang mit den Theaterzeichen erwarten können. Im Fall der Inszenierung von «Hamletmaschine» gibt es aber noch einen anderen Grund für die irrije These von der totalen Willkür des Regisseurs Wilson gegenüber dem Autor Müller. Gewiss: Wilson will den Text nicht illustrieren, sondern ausstellen, ihn umspielen, nicht ihn interpretieren. Doch sind seine Bildideen zum Text deshalb noch nicht beliebig. Die Kritik hat durchweg nicht bemerkt, dass



ROBERT WILSON, HAMLETMASCHINE, VON HEINER MÜLLER, THALIA THEATER HAMBURG, 1986.

(Photos: Elisabeth Henrichs)

die Inspiration des Amerikaners sich hier weithin gar nicht direkt aus dem inszenierten Text speiste, sondern aus einem anderen Werk Müllers, das Wilson aus der eben abgeschlossenen Arbeit an «Alkestis» gut kannte: aus «Bildbeschreibung». Um nur ein paar der auffälligsten Beispiele zu nennen: auf Motive der «Bildbeschreibung» verweisen die Frau, hinter die der Mann tritt, verbunden mit dem Motiv der Blendung; der umgekippte Stuhl, der in «Hamletmaschine» keine Funktion hat; der Baum in der Landschaft (ein Motiv, das als Konstellation «Baum Haus Frau» oder «Frau am Baum» wieder auf andere Texte Müllers verweist); die Frau, die aus dem Totenreich auftaucht. Sogar das Grundmodell der Inszenierung ist verstehbar als analytische Bildbeschreibung. Wilson hat in den Proben zuerst seine Vorstellung vom Tableau entwickelt, dann gleichsam rückwärts die Genese seiner Vision inszeniert. Im Anfang war das Bild – «now we have to find out how we built it» (Wilson). Der theatralische Prozess als Analysis, von allen Seiten anschaubar, einer plastischen Graphik, Szeno-Graphie rückwirkend als Prozess erfasst.

Im Rahmen von Wilsons Werk fällt «Hamletmaschine» durch die Verwendung des geschlossenen Raums auf. Die Akteure, die die «Maschine» bilden, bleiben stets auf der Bühne, die sie durch Gänge (diagonale, rechte Winkel) oder durch das Markieren bestimmter Positionen strukturieren und vermessen, aber nicht verlassen. An die Stelle des typischen Wilson-

Rahmens, in den seine Traumerscheinungen seitlich aus einem unendlich scheinenden Raum hineingleiten, tritt eine Box, ein rotierendes Maschinengehäuse. Der sonst bei Wilson herrschende Duktus parallel zur Rampe spielt daher keine Rolle. Merkwürdig, dass in der Berliner Produktion «Death, Destruction and Detroit 2», die bald danach erfolgte, Wilson eine Art Umkehrung des «Hamletmaschine»-Prinzips anwandte: die Zuschauer in der Mitte, Spiel auf vier Bühnen um sie herum.

Wie man einmal die Bedeutung der «Hamletmaschine» für Wilsons Versuche der 80er Jahre, den Bühnenrahmen zu überwinden, einschätzen wird, mag dahinstehen (vielleicht benötigt sein Theater im Prinzip doch den klassischen Guckkasten, dessen Inneres Wilson so faszinierend wie kein zweiter revolutioniert hat). Die exzeptionelle Bedeutung dieser kongenialen Inszenierung für die Theatergeschichte von Müllers Werk steht jedenfalls fest, und ich halte es auch für wahrscheinlich, dass man ihr einen herausragenden Platz in der gegenwärtigen Theaterentwicklung von einer Phase der absoluten Privilegierung des Bilds hin zu neuen Formen des Umgangs mit dem Text einräumen wird.

Der Beitrag geht zurück auf einen Essay erschienen in: Merkur, H. 7, 1985.

NEXT PAGE / NÄCHSTE SEITE:

ROBERT WILSON, DEATH DESTRUCTION AND DETROIT II, SCHAUBÜHNE BERLIN, 1987. (Photo: Ruth Walz)



ROBERT WILSON, SCENOGRAPHER

A definite connection exists between the dreamlike certainty with which Robert Wilson's theatrical images and figurations are chosen and Wilson's ability to allow himself to be guided by the impulses and memories that beckon to an adult from childhood. But Wilson's theatre can only be described as surrealist if we consider the term Surrealism to imply the strictest formalism, geometrical construction and aesthetic calculation. A deep-rooted association with, even a regression to the experiences of early childhood are so closely linked with radical mathematization and composition that they produce the paradox of a profoundly reflected infantility that excludes any vague sense of self-sufficiency. The exaggerated outlines of Wilson's stage settings, with their simultaneously secretive combination of elements, often suggest surrealist paintings. They evoke paintings by Magritte, brought to life, or illustrations to long-lost fairy stories. The settings are unnatural and at the same time imbued with a trivial beauty, their components displaying a highly stylized awkwardness that suggests a child's drawing. The dreamlike character of Wilson's sequences of images owes much to the fact that, although often highly emotionally charged, they are presented in an extremely calm, slow-moving atmosphere, with a singular lack of emotion on the part of the actors. Freud has observed that, in dreams, fantasies are often separated from the feelings usually associated with them, and here too the visual concept and the emotion are two distinctly different things. The first hour of DEAFMAN GLANCE is taken up with the following action: in almost total silence (the world of the deaf) a massive prison wall serves as the backdrop for a black woman, a child on the ground covered in a blanket, a boy at a table, reading. Milk and a knife are on the table. Initially

with her back to the audience, the woman stands up and slowly approaches the table, gives the boy a drink of milk, then seizes the knife and, stabbing the child once in the chest and once in the back, allows him to gently fall to the floor. The same process is repeated with the other child. This dreamlike scene recalling Medea, and acted out in total silence, is observed by a third black boy, who only comments once with a half-articulated cry. Beauty of execution and tortuous slowness, an often murderous subject but a complete lack of involvement – such contrasts prevent the observer from applying any reliable level of perception. Comprehension is suspended, completely, with the result that interpretation is reduced to the bare act of perception.

Events are already in progress as the audience enters the auditorium in the Cologne section of CIVIL warS (1984). The curtain has been dispensed with, and there is no synthesis of individual spectators into one audience, sitting rigidly and attentively staring to the front at what is about to be revealed. The spectators remain individuals, for whom the spectacle has refused to wait. The large stage area is in darkness. The air is filled with a monotonous sequence of long drawn-out sounds. In the background an enormous shape can just be made out, reaching upwards from the floor of the stage area: perhaps a column of black smoke, but suggesting at the same time the outline of the continent of Africa. Two long, narrow ladders, silver in color, extending high above the stage, are moving slowly from right to left at the back of the stage, towards and then away from each other. Two astronauts are swaying at different heights, one on each ladder. In addition to the background sounds, the loudspeakers produce the crackling, hissing and whistling of radio interference – from,

it would appear, radio communications between astronauts and the control center back on earth. The astronauts form a pair, mouthing disjointed, meaningless sentences, which are broadcast via radio microphones to the loudspeakers, and emerge from an unidentifiable source in this room in which the spectators have now seated themselves. A giant tortoise, shining mysteriously, moves gently forward in the center of the stage.

In the foreground on the right a lustreless form emerges, glowing white, a pointed iceberg perhaps two meters in height, and in front of it the figure of Frederick the Great of Prussia, leaning on his walking stick.

On the right strange figures emerge one after the other from time to time, also uttering apparently meaningless sentences as part of the acoustic matrix, and contributing to the visual matrix as they walk (this is all they do, moving in a kind of procession, advancing no further than the middle of the stage, and then retreating again). They consist of figures from American children's literature: Little Dorothy is there, the Tin Man, a man-sized chicken, a Civil War soldier. Frederick appears again in front of the iceberg and recites a passage from Heiner Müller's *LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUSSEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI* (*LIFE OF GUNDLING'S FREDERICK OF PRUSSIA LESSING'S SLEEP DREAM SCREAM*). Quite unexpectedly (or perhaps it was anticipated, since the audience soon relinquishes its attitude of tense willingness to comprehend the proceedings in favor of a passive receptiveness) a Shakespearean figure appears, the Duke of Burgundy from *HENRY V*, and delivers a grand speech on "sweet peace". The children's characters return, and then depart again (several times), and later the continent in the background breaks up – a small miracle of painting with light. Voltaire appears and recites a passage from *CANDIDE*. The act closes with a long drawn-out, stylized Prussian battle scene in which Frederick the Great can be seen in the foreground, leaning over a miniature model of Berlin, while the soldiers behind him march off to death with mechanical precision. The darkness gradually descends, and the final visual impression is of the king's white gloves.

Since the interrelationships among the elements of the action on stage give no clues to insight, we must turn to their associative horizon for interpretative support. We must approach this arrangement of elements and their motive forces as we would a lyric text, not a fable. What we see taking place definitely refers to history, but a history that appears as if in

an age of dreams, in the form of signals and beckonings acquired from the reservoir of popular fantasy. Fairy stories, Little Dorothy on her mysterious journey, the fantastic world of science fiction; a Frederick of Prussia from a school book (also seen playing the flute); and around it all the murmur of everyday talk, Babylonian confusion exaggerated until it acquires a cosmic dimension. An awareness of geography is suggested by the idea of the Dark Continent, the inflexibility of spaces such as deserts and jungles as a counterpoint to the technological history of Western civilization.

There is a certain irony in the contrast between the Jacob's ladders on which "sense" predominates (*sensus* as direction), and the idea of being suspended in directionless space. The notion of linear history is refuted by the resistance of space (it is no coincidence that the spectator is reminded of Kubrick's *2001*, and even in one of his very early productions Wilson quotes the Zarathustra motif from this popular cinematic myth). Frederick the Great, the incarnation of the history of war, appears on the fringe, in front of an iceberg, amidst scenery consisting of various aspects of technology, a continent, the cosmos and the animal world – the *primaeva* tortoise. The opposition of warmth and cold runs through the whole of *CIVIL warS*, warmth being connoted by fire (the cloud of smoke) and Africa (continent), congelation and ice versus fire, liquid lava. The Age of Enlightenment is embodied by the presence of Frederick, and later Voltaire. The collapse of the continent, presented as an atomic catastrophe, is linked, by means of *CANDIDE*, with the Lisbon earthquake. Such precise references are more evident in *CIVIL warS* than elsewhere in Wilson's work, due largely no doubt to his collaboration with Heiner Müller, although such references can also be detected in his other productions too.

Admittedly, in view of the disintegration or confusion of the expected context, the symbols employed on stage hardly present us with any unequivocal subject matter. Nevertheless a closely connected chain of recurring motifs can be traced throughout Wilson's work: infanticide, the railway train, the cosmos, war, the coexistence of animals and technology. (In his very first work, *BABY*, Wilson played the part of a baby lying on the floor while a toy train "ran over" him on a raised board.) Wilson's works prove to be more "semantic" than one might initially imagine, not when experienced for the first time, but on subsequent reconsideration and reconstruction. In *CIVIL warS* the meanings even tend to force their way into the foreground with a certain degree of overemphasis. The misconception that nothing is expressed or stated is dispelled, however, if we consider meaning as something that "floats" under the chain of significates, that is produced from the process as a whole, as a result of juxtaposition, succession, simultaneousness, and not least of all, through reflection on the theatrical process itself. Seen in such terms Wilson's activities are genuinely deconstructive. He is not simply ignoring

HANS-THIES LEHMANN, Professor of Literature and Drama, has taught in Berlin, Amsterdam and Giessen. He is currently teaching drama in Frankfurt a. M. and has published works on Heiner Müller and Bertolt Brecht, among others.

or engaging in an abstract negation of the structures of meaning, but subverting them.

The apparently inexplicable images that pass before the spectator's eyes in this theatre, like a landscape seen through the windows of a moving train, do not simply imply a departure from the notion of drama. Wilson's achievements can genuinely be termed postdramatic, along with many other forms of performance in the avant garde theatre of the last few decades. But the linear concept of history itself has always had a logocentric and anthropocentric basis, and it is in *CIVIL warS* in particular that this concept comes face to face with a concept of aesthetics that, as if seen through the amazed eyes of a child, elicits sympathy with objects, nature, with all dead things. Wilson places history in the context of nature, object and mechanics in such a way that the scenic consumption of time contradicts the linearity and force inherent in the concept of progression.

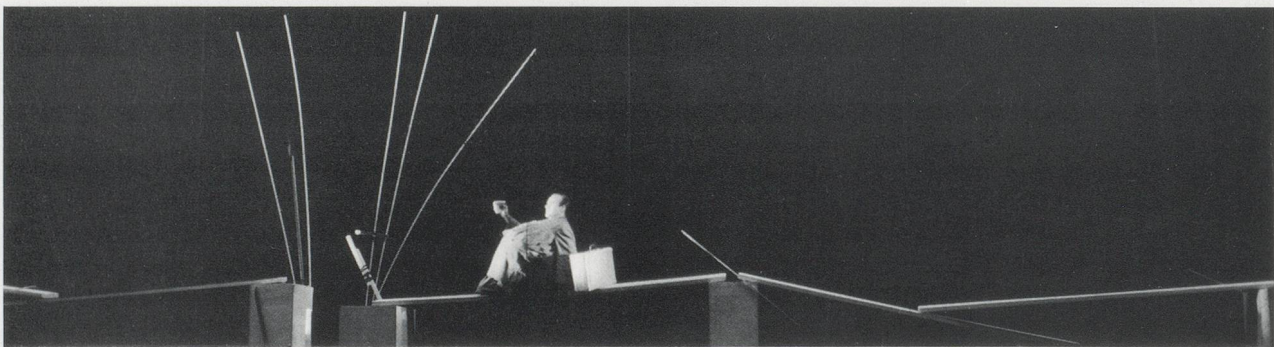
In a highly informative article about Wilson, Heiner Müller writes: "The dead are released in slow motion. With the wisdom of the fairy tale, in which the history of man can no longer be distinguished from the history of animals plants rocks machines except at the cost of its own destruction, *CIVIL warS* presents the topic of the day: wars between classes of society and between races, between species and between the sexes, in every sense, civil war. Such a stage offers a suitable setting for Kleist's puppet theatre, a dance floor for Brecht's epic theatre."

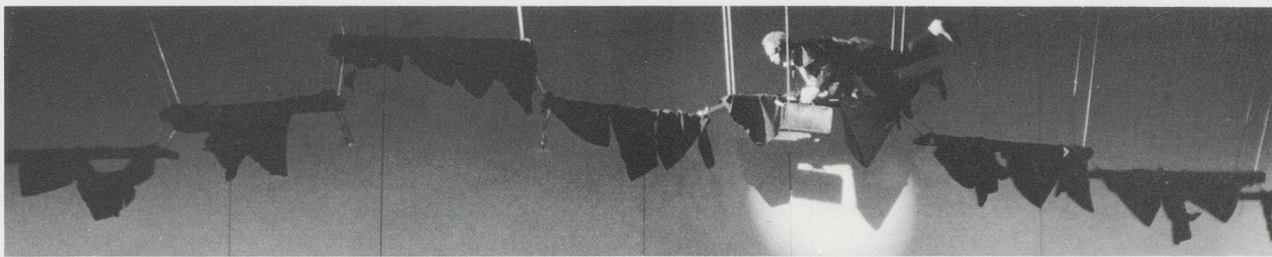
The various elements of Wilson's subversive approach to theatre are concerned with the formal conditions of perception itself, and of time in particular. The extreme slowing down of virtually every process, extreme length, repetition and apparently endless stasis are all constituents of Wilson's theatre. Time as such becomes an object of experience. Conventional theatrical "time," in which a certain degree of compression and concentration are regarded as "natural," no longer applies. This process repeatedly triggers off a strange kind of anger. If visually perceived experience does not make immedi-

ate sense, many people regard it literally as wasted time. But on the other hand the effect need not necessarily be a painful one; it may be intoxicating and stimulating.

Wilson redefines the idea of space too. Just as he causes time to disintegrate, so space itself does not constitute unity, being divided instead into segments. Completely independently of one another, or so it would seem, events take place at various levels within the space devoted to the stage, this space being divided into strips. The siting of items in unaccustomed places and a singular choice of props, continuously pose doubts about whether a certain space is indoors or outside, in the city or the country, large or small. Virtually all movement occurs parallel with the stage apron, including upward or downward motion (items of furniture, newspapers, guns drift up or down, thereby making the space even more unreal), or alternatively, they move diagonally, this latter progression being one especially favored by Wilson. The absence of movement towards the spectators reveals a lack of aggression. The entire effect could be summed up as the surreal conjuring up of a "décor multiple," which uses the latest technical facilities in order to create a link with the stage forms adopted in the Renaissance. The most important means of achieving this is through the lighting, which is the most effective building material in Wilson's architecture. He has pointed out on numerous occasions that his use of light on and around the stage has affinities with the way in which an artist applies paint to his canvas. Wilson designs with light in the grand manner, endowing all the processes unfolding on his stage with the incomprehensible evidence of a fairy tale: in this light everything becomes feasible.

And as the remaining relict from the traditional theatre it only remains to redefine the function of the actors themselves. It is the players who ensure that effective communication takes place in the established theatre - A acts B for Z (the spectator) is the standard minimal definition of theatre, but under Wilson's regime the actor is deprived of any possibilities for establishing a psychological communication with



ROBERT WILSON, *DEATH DESTRUCTION AND DETROIT II*, SCHAUBÜHNE BERLIN, 1987. (Photos: Ruth Walz)

the audience. His movements must be neutral, unburdened by any psychological connotations, although not without a certain charming elegance, deriving from a reduction in pace and from relaxation. Basically the human player remains just one of many signs (objects, light, words) that contribute to the overall architecture of the scene. Through the use of radio microphones even his voice becomes detached and is broadcast through loudspeakers. Though he may speak in a relaxed, non-theatrical manner, the amplification of his voice creates a space for speech which shifts in a singular way between artificiality (technology) and nature (with the actors really speaking in the here and now). In this way Wilson creates a space that not only speaks but, if we adopt the distinction drawn in Paul Valéry's dialogue *EUPALINOS*, between silent, speaking and singing spaces; a space which sings in many different registers.

The term *scenography* seems particularly appropriate to this kind of approach to theatre, located as it is between tableau, performance, installation and acting, with the suffix "graphy" implying writing and referring to the undermining of representation in the significates. The classical categories such as interpretation and expression are grouped around the concept of re-presentation, and endow the element of reproduction with a privileged position in a way that does little to promote the aesthetic aspect. There is an obvious need to replace such categories: articulation instead of representation, scenography in place of stage setting. Just as the material quality of the paint, along with forms, contrasts and correspondences all speak in abstract painting, Wilson's scenography must be read as poetry, texture and script made of light, shapes, space and sound.

Though there may be no unequivocal allusion to a fable, a distinct context, or a center of meaning, nevertheless a specific dialectic of irreality and sensuality is at work in this scenographic practice. The actors no longer embody specific figures on the stage, and their actions do not appear in any semantically decipherable context. By shedding these attributes of purely indicative symbols, they acquire a new "impenetrable" and intense presence on the stage. They are seen and heard as the genuine actor-people that they in fact are,

because they no longer simply represent characters. To be more precise: their bodies, movement, the way in which they speed up and slow down become pre-eminent factors. Because the actor is no longer a mere *persona* (mask, from: resounding through), the spectator's eye does not find any excuse for seeing through the person in the search for meaning. Richard Foreman has pointed out that, in this way, Wilson's stage productions assume the character of a landscape, and in this respect parallels exist with the precedent set by Gertrude Stein in her "landscape play." This unusual presence of the actor's body reveals how the extremes impinge on one another, and how those forms of theatre emanating entirely from the person of the actor coincide with Robert Wilson's strictly geometrical scenography, in which the actors become mere letters.

In his theatre sketches entitled *CRAYONNÉE AU THÉÂTRE*, Mallarmé uses a ballet dancer to describe a dialectic of symbol development and corporality. According to Mallarmé the dancer is not just a woman who happens to dance: firstly because she is not a woman but a metaphor that assumes one particular aspect of the human form, sword, bowl, flower, etc. And moreover she does not dance but writes with her body ("écriture corporelle"). Such writing would be difficult and complicated to reproduce in a text, which would also, of necessity, need to be in dialogue form. Through the miracle of movements, abbreviations, motion, the scenic process is transformed into scenography, into a "poème dégagé de tout appareil du scribe," i. e. a poem freed from any of the writer's apparatus.

Wilson's scenography is often referred to as a theatre of images or visions. However, this overlooks the fact that language has an important part to play in it. As is the case with all those associated with the avant garde theatre. Artaud has left his imprint on Wilson, either consciously, indirectly or subconsciously, despite the fact that, at first glance, the latter's meditative scenography appears far removed from the ecstatic hurly burly of the Theatre of Cruelty, with its assault on the spectator's nerves that is usually associated with the name Artaud.

But it would be doing an injustice to the scope of Artaud's ideas, in which cruelty is primarily a synonym for implacable necessity and the rule of law, if ecstatic expressiveness were only allowed to signify an aesthetics of acceleration and vehemence and not a decelerated distortion of time patterns. And Artaud's demand that the theatre must be liberated from a text should not be misconstrued as an attempt to suppress the word. *THE THEATRE AND ITS DOUBLE* opposes lifeless letters and supports in their place the idea of an active theatre, living and breathing. Artaud's dream is of a theatre

cultural hierarchy of words and pictures, childhood and maturity, thought and dreams. Just as in concrete poetry, where words are used in all their immediacy, conceptualized in an effort to break with their relationship to any representative function, in Wilson's work too they act as rhythmically musical components, of the entire scenographic arrangement, being guided by repetition and correspondence. Wilson repeatedly explains that he applies linguistic significates based on sounds, gestures and intonation. His compositions are not syntactic or grammatical, instead they are "architec-



ROBERT WILSON, *DEATH DESTRUCTION AND DETROIT II*,
SCHAUBÜHNE BERLIN, 1987. (Photo: Ruth Walz)

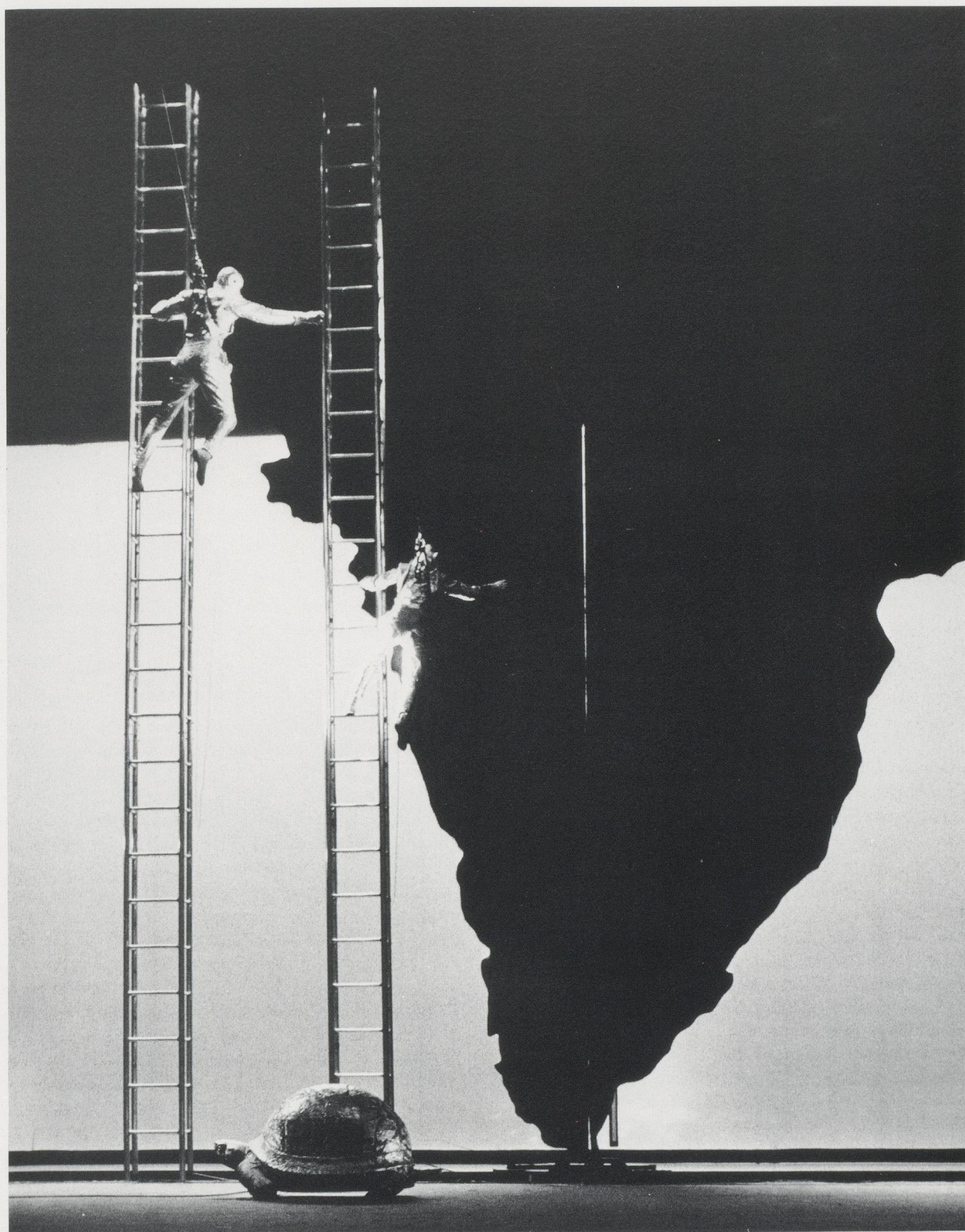
ROBERT WILSON, *THE CIVIL warS*,
COLOGNE SECTION, KÖLN, 1984. (Photo: Volker Strüh)

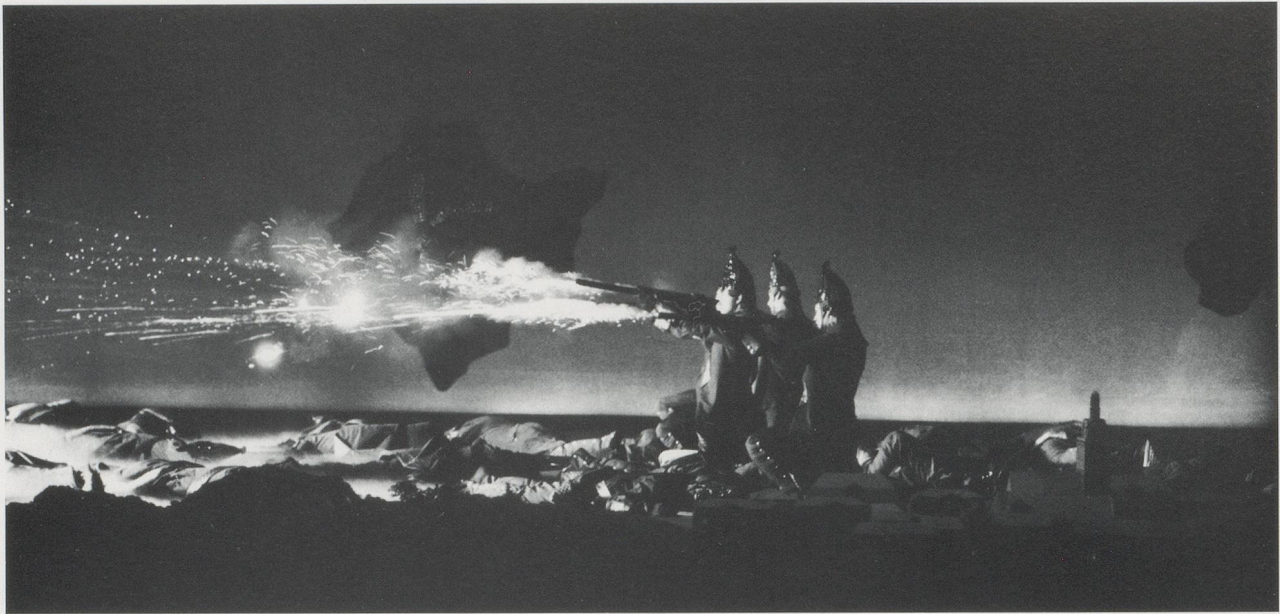
without re-presentation, a theatre devoted to the absolute immediacy of life instead of the logocentric theatrical stagings that are mere imitation, the duplication of a preconceived idea, a shallow remake of the pale and insubstantial written word.

Of course Wilson lacks Artaud's revolutionary stance. The latter intends his concept of the theatre to be understood as a frontal assault on civilization as a whole, based on the "logos," and writes that he wants to use bombs as a means of attack in order to show his contempt for the compromises made by the Surrealists. Wilson's, on the other hand, is a more gentle approach. Nevertheless it remains a subversion of the

tural." In this "total architecture" words no longer enjoy a privileged position, but are just one of a number of compositional materials.

The fascinating thing about Wilson's theatre, although it tends to alienate supporters of "vital" theatre, can be found in his consistent application of mathematics and geometry, and in the total control of the action. Even during rehearsals Wilson refuses to discuss meanings. Direction to him consists almost exclusively of gestures, instructing the actors to "do it more slowly," "walk like this," "concentrate on everything that is taking place on the stage," "be more reserved towards the audience." Every effort is made to achieve the most precise





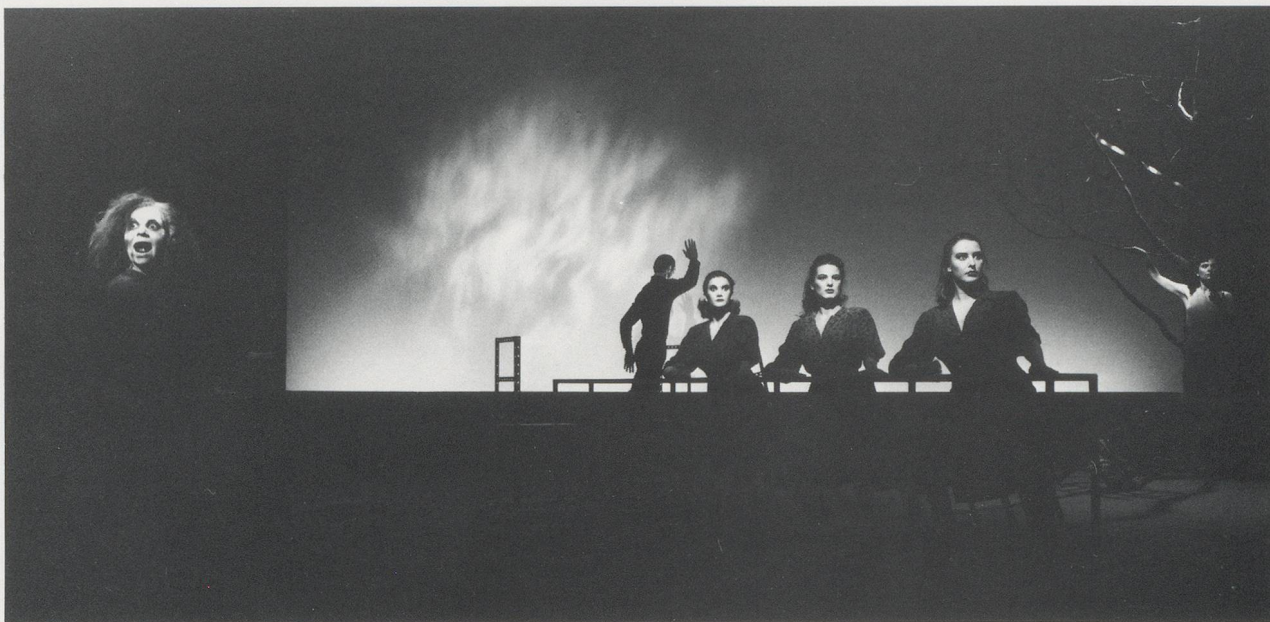
ROBERT WILSON, *THE CIVIL warS*, COLOGNE SECTION, KÖLN, 1984. (Photo: Georges Méran)

control, with attention to the minutest details in the way that an actor holds his head, moves his arm, even extending to the position of the fingers. It was these scrupulously observed mechanical aspects in Balinese theatre that exerted such a fascination on Artaud: "This mechanistic rolling of the eyes, this distortion of the lips, this measured muscular activity with its methodically calculated effects that totally rule out the possibility of intervention in the form of spontaneous improvisation . . . corresponds moreover with a kind of mental architecture of gesticulations and expressions, as well as the evocative force of a rhythm, the musical quality of a physical movement, a synchronous chord released in some wonderful way. Perhaps this is seen as an affront to our European sensitivity for scenic freedom and spontaneous inspiration, but we certainly cannot claim that such mathematics only produces dull uniformity. What is amazing is that a drama of such bewildering exactness, of such bewildering deliberateness, should produce these sensations of richness, fantasy and uninhibited extravagance."

Today the liaison between precision and the decentralization of the logos according to Artaud's vision sounds like a commentary on Wilson's theatre. Wilson could be echoing Artaud's words: "I yield to the fever of dreams, but my aim is to obtain new laws." In connection with *CIVIL warS* he refers to this aspect of his work with a rare clarity: "The theatre is a forum – and what simple way is there to ensure that it is retained as an open forum? As far as I am concerned the best way to achieve this is with something mechanical that offers

total control. Then we have freedom. The ideal solution would be to become a machine in the work that one does, to be free it is necessary to become totally mechanical."

The paradox that freedom can only be regained through becoming mechanical recalls, quite by chance, Kleist and his idea of the puppet theatre, the charm of the puppet, and of its lack of consciousness. Reference is made in *CIVIL warS* on a number of occasions to this aspect. The dreamlike visions of Wilson's scenography have nothing at all to do with improvisation and arbitrariness. The dream-fevers are anything but a renunciation of reason, aesthetic control and construction, involving instead a process of thinking with ears and eyes, which the fine arts have been hoping to reveal for decades, a sensory thinking that repeatedly reveals the apparently hopeless incompetence of the strained senses. When the comforting patterns of established predicative discourse are not available, attempts to decipher optical-acoustical textures are bound to be strenuous. Such disclosures are likely to lead to feelings of anger. And I feel that it is here that we must search for the main reasons for the aggression that this type of theatre continually provokes, a theatre whose own lack of aggression borders on kitsch. On a day-to-day basis, the alienated time patterns, which include the rapid flow of time in a narrative, impose a block on experience. Nevertheless the tendency is to turn and run, rather than to seize the opportunity, in one's anger at anyone who penetrates these patterns, because Wilson's writings expose inadequacies (of sense, meaning, use, commitment) of which one then accuses his art.



ROBERT WILSON, *HAMLETMASCHINE*, VON HEINER MÜLLER, THALIA THEATER HAMBURG, 1986. (Photo: Elisabeth Henrichs)

FOOTNOTES TO WILSON'S "HAMLETMACHINE"

New York and Hamburg 1987: Wilson directs Heiner Müller's "HAMLETMACHINE," which has now acquired something of a notorious reputation. The pivotal point, in the most literal sense, is based on a simple but nonetheless brilliant idea. A precise choreographic sequence consisting of entrances and sparse movements is performed on a rectangular stage and repeated four times. Each time the arrangement of the stage and the direction of the action is varied, and the end effect on the spectator is as if this repeated process, although varied within certain set limits, has been turned at right angles – a revolving stage on a stage that does not actually revolve. It might be described as a rotating theatre machine, parallel with the "Hamletmachine," repetition without repetition. The stage becomes a kinetic three-dimensional sculpture comprising actors, light and props, perceived by the spectator from various sides without having to change position, a scenic string quartet that exhibits its formal structure quite openly. It is not an illustration of the text, instead the stage implements the text, making it a "parallel reinforcing event" (Robert Brustein). Its autonomous character is underlined by the fact

that, in the beginning (the section that Wilson ironically refers to as a "Prologue"), there is no text at all, the silence being broken only by various noises and notes trickling from a piano.

The audience enters the auditorium to find a "woman in a swivel chair" already on the stage. She has her back to the audience and is dressed in grey linen sacking. With unruly hair wildly dishevelled, she presents a silhouette revealed in the mysterious blue of nighttime. Apart from this figure a narrow, longish table has been placed crookedly in the center of the stage, along with chairs and a bare sapling on a low trolley. A knee high corrugated metal fence marks the boundary of the stage on the left, and behind it is a large expanse of white canvas. On the right hand edge of the stage the remaining actors assume their positions in a line. The play (which has in fact already commenced) now begins. Almost imperceptibly, the woman in the swivel chair begins to roll backwards towards the audience, then a brief blackout. When the light returns the woman has turned to face the audience. Beneath her Medusa-like hair her face is deathly white, her mouth is open in a silent scream, and her eyes are wide with horror. She presents a

sinister figure that has returned from the dead, a nocturnal zombie, recalling Wilson's *Medea in Lyon*, an Ophelia "the river would not keep," in an ironically literal wheel-chair.

The action, which is now repeated several times, consists of calculated and refined, minimal gestures and symbols. These retain a balance between a strictly formal (architectural or musical) structure and meaning. Firstly six women appear, then six men, forming a kind of pattern on the stage, although each remains separate. Wilson's subtle reading presents with these movements the motif of conflict between man and woman, forcing the political and historical motif of the text into the background. The figures are reproduced in sequence, the men being perhaps variations on Hamlet, the women Ophelia. This multiplication is probably at its most obvious in the form of three very similar looking "type-writers," each with garish makeup. They are sitting at the table in the center. With their parallel movements they form a kind of "court of observers." They represent the duplicated site of the act of writing (Müller: "I am the typewriter."), whereby Wilson also plays with the ambiguity of the word "typewriter." The link between the "type-writers" and the author is emphasized by one of their gestures: scratching their heads with their hands held in an peculiar position, an image drawn from a well known photograph of Müller. Once all the actors and actresses have assumed their positions there is a coda: an elegant woman in evening dress ("woman wandering through the room") appears, seemingly inspecting the entire stage, only to stare into the distance and freeze. She is followed by a "man in black" (black suit, top hat, black face and black gloves), who walks behind her and then holds his hands over her eyes. This gesture, cutting off her sight, is followed by - black out . . .

As is customary with Wilson, the voice and the actors are often separated from one another. He creates an audio landscape by mixing electronic amplification and live speech. The five "acts" of the "Hamletmachine" are heard one after the other, and each is accompanied by the scene viewed from a new aspect. Only the "scherzo" appears in written form over a film, accompanied by the voice of Jessye Norman singing Schubert's "Der Zwerg" (*The Dwarf*). The use of voices is highly significant. The prologue contains only noises and animal sounds, in Part 1 only male voices are heard, only female voices in Part 2. The scherzo presents a contrast in every sense (it is not a theatrical scene but a film), and following this both male and female voices are mixed in the 4th Part, with imperfect articulation. The 5th Part again features female voices only, in a combination of choir and shouts, and finally everything falls silent. Exit the text.

Despite the difficulties critics had to establish a link between Wilson's images and Müller's text, the "Hamlet-

machine" confirms our thesis that a level of meaning exists in Wilson's visions to a far greater extent than is usually assumed. Most of what appear to be purely choreographic elements are in fact references to themes in the text, but not as illustrations. The sounds of gunfire and of wolves occur in the audio landscape; associative material on the theme of woman looking at man is provided; disgust, terror, death and the return of the dead all feature in it as well; and the self-reflective nature of the text reoccurs at various levels of the production. Even the disintegration of language through stuttering, shouts and choking sounds maintains this link with meaning, for example when the sentence about the wolves "tearing apart" a peasant is "torn apart" onomatopoeically by the speakers. At the finish, when the initial arrangement has returned, white partitions can be seen all around the stage, finally a white curtain is drawn. The spectator is confronted by a white box, allowing no further views inside. As such it forms an optical rendition of Müller's text, in which Ophelia remains at the conclusion "motionless, in a white package" made of gauze bandages.

Notwithstanding their admiration, critics, especially in America, were left puzzled by the question of what Wilson's images have to do with Müller's text. Of course, a critic who misinterprets the "Hamletmachine" as "dadaesque" (in the *New York Times*) is unlikely to reveal a very far-reaching comprehension of Wilson's concept of theatrical symbiosis. In the case of his production of "Hamletmachine" yet another reason might be responsible for the mistaken thesis that director Wilson's approach towards the author Müller is totally arbitrary. Obviously Wilson is not concerned with illustrating the text but with displaying it, with stepping outside it, not interpreting it. But this should not be taken to imply that he relies on complete randomness in producing images as an accompaniment to the text. Such critics have simply failed to recognize that the American draws part of his inspiration not directly from the text in question, but from another of Müller's earlier works, with which Wilson was familiar from his recently completed work on "Alkestis": from "Bildbeschreibung" (*Description of a painting*). To mention only a few of the most obvious examples: that refer to "Bildbeschreibung" include the woman being followed by a man, linked with the idea of being dazzled. Furthermore there is the stool that has been knocked over, which fulfils no function at all in "Hamletmachine"; the tree in the landscape (a motif that appears also in other texts by Müller in the combination "Tree House Woman" or "Woman by Tree"); and there is also the woman returning from the world of the dead. In fact even the basic model for this production can be understood as an analytical description of a painting. During rehearsals Wilson first evolved his own ideas of the tableau and subsequently staged the genesis of his vision. Initially there was a picture - "now we have to find out how

ROBERT WILSON, *HAMLETMASCHINE*, VON HEINER MÜLLER, THALIA THEATER HAMBURG, 1986.

(Photo: Elisabeth Henrichs)



we built it" (Wilson): the theatrical process as an analysis that can be viewed from all sides, a three dimensional graphic, scenography understood retrospectively as a process.

... "Hamletmachine"... occupies a special place in Wilson's work through his use of enclosed space. The actors who "form" the machine remain constantly on the stage, whose structure and dimensions are defined by their movements (diagonally, at right angles). The space usually used by Wilson is one into which his dream images seem to glide sideways out of an apparently endless space. However, here this is replaced by a box, a rotating machinery room. The dominant ductus employed by Wilson, parallel with the stage apron, has no part to play here. It is strange that in the Berlin production "Death, Destruction and Detroit 2," which took place shortly afterwards, Wilson applied a kind of "Hamletmachine" principle

in reverse, with the audience in the middle and the action taking place on four stages around them.

It remains to be seen how the significance of the "Hamletmachine" will be assessed within the general scope of Wilson's attempts in the 1980's to surmount the traditional stage framework (it may be that his theatre does require the traditional proscenium stage, the interior of which he has revolutionized to a greater extent than anyone else). There is no disputing the exceptional significance of Wilson's eminently matched production in the theatre history of Müller's work. Moreover, I consider it very likely that it will assume a major position in the current development of the theatre towards a transition from a period in which the tableau enjoys the utmost priority to one in which the text is again approached, but in a completely new way.

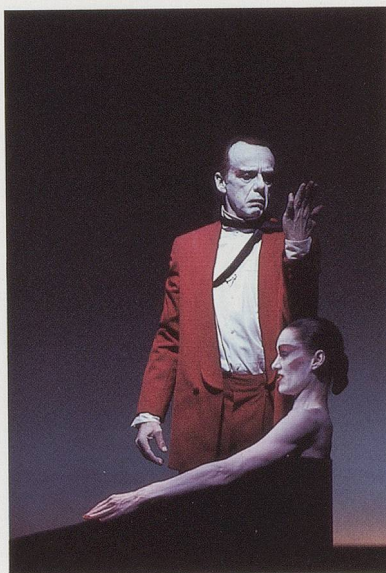
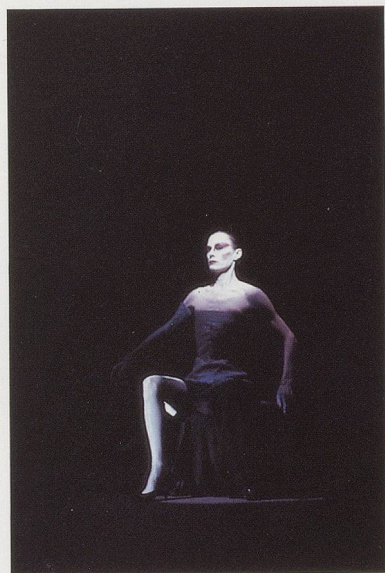
(Translation: Martin Scutt)

Robert Wilson

ROBERT WILSON, THE CIVIL warS, DUTCH SECTION, ROTTERDAM 1983.

(Photo: Marcy Grace Froehlich)





ROBERT WILSON, *QUARTET*, BY HEINER MÜLLER,
AMERICAN REPERTORY THEATRE, CAMBRIDGE MA, 1988.

(Photos: Richard M. Feldman)

In Robert Wilson's forest

KLAUS KERTESS

One day, in Berlin, on the way to Robert Wilson's workshop, as I was stepping onto the upward-bound escalator, out of the subway station, I looked ahead of me to see a serenely immobile German shepherd riding up the escalator alone. As the steps began to fold into the pavement, the shepherd imperceptibly glided into his customary self-propulsion, took a few steps, and sat down. After two weeks of immersion in the Wilsonian ethos, I had grown accustomed to frequent encounters with the unexpected's usurpation of the real and the real's usurpation of the unexpected, and, for a moment, I entertained the idea that this dog was preparing himself for the daily ritual of Wilson's rehearsal, a ritual that entails stretching natural capabilities until fantasy becomes a palpable norm – like the implacable shepherd

KLAUS KERTESS writes fiction and art criticism.

transforming himself and the subway exit into an entrance to some magical unknown.

I had come to Berlin to take part in a workshop sponsored by the city, in which Wilson and David Byrne were to map out the making of both a film and a stage production that, when completed, will be part of Berlin's 750th anniversary celebration. Wilson was to be largely responsible for the stage work, Byrne for the film, with each contributing to the other (among other things, Byrne will compose music for the stage). Wilson had asked me if I was interested in working on the text. Although our ideas and procedures are radically different from each other, I regard Wilson as one of the few geniuses of recent American theatre (I would number Robert Rauschenberg in his role as maker of happenings in the late 60's, Jack Smith, and Charles Ludlam as the others), and I was more

ROBERT WILSON AND DAVID BYRNE, REHEARSALS FOR / PROBEN ZU:

THE FOREST, BERLIN, DECEMBER 1987.

(Photo: Rolf Brinkhoff)



than a little excited at the prospect of exercising my fiction in Wilson's monumental, public arena.

The month-long workshop took place six hours a day, six days a week, in the crumbling ballroom of the derelict mass of a once grand hotel, whose façade was now blinded by the omnipresent Wall some one hundred yards in front of it. The participants included sound, light, and video technicians, a costume designer, a set designer, a choreographer, various assistants to the aforementioned and to Wilson, and a troupe of some fifteen actors and actresses – two seasoned stars of the German stage, one Bavarian film actress of robust nature and construction, a lasciviously and blissfully senile old man with twinkle toes and a concave howl of a face, a diminutive and sprightly grandmother, an overpoweringly stiff, Stanislavski-trained character actor, a Turkish female jazz singer, and a bunch of near-kids still in the throes of their profes-

sional beginnings. What unified this motley was an astounding enthusiasm for and willingness to take part in the trials and tribulations and revels and revelations of Robert Wilson's acrobatic imagination. In the course of the month (mid-November to mid-December of 1987), only two participants expressed any doubts about the often grueling repetitions of seemingly minor movements and the long waits between short moments on the stage.

For Wilson, the stage is first and foremost an altar dedicated to illusion – at once transparent and mysterious. His actors are not permitted to sweat humanity; their movements and motivations must be condensed and concentrated and refined inside, and then slowly work their way out through the entire body. They move into and through the realm of the mytho-romantic. Wilson's vast range of gestures and motion draw on wildly divergent

sources, ranging from the given idiosyncracies of an individual actor to Buster Keaton, to Fred Astaire, to the Japanese movements of the Kabuki and Noh theatres, to totally invented whimsy. They approach but scrupulously avoid dance composition (like almost everyone, Wilson is a great admirer of Balanchine). The actors move through a space that is simultaneously seamless and discontinuous. Wilson takes linear strips of time and space, sight and sound, and twists each into a Moebius-strip-like circular conundrum, and then he makes all of them loop into and around each other. The result is a bit like watching television, reading a book, and listening to the stereo simultaneously. All this juggling is controlled by a sensibility that combines the exquisite visual elegance of a Cecil Beaton and the oceanic all-encompassingness of Richard Wagner with the polymorphous curiosity and combinatorial play of a preliterate child (from Texas).

The opposition and interfacing of creation and destruction, nature and culture; a preoccupation with genius-inventors, the innocence of animals; and the delirium of early childhood, late adulthood, and the mentally impaired or retarded have all played prominent roles in Wilson's theatre. They were present, too, in Berlin, and, through an elaborate process of show and tell, they became part of the scaffolding constructed in the workshop. Wilson refers to this stage of making as "sketching with actors."

The title of the work is *THE FOREST*. It is loosely based on the third millennium B.C. Sumerian epic of Gilgamesh – the story of the restless and impetuous King of Uruk who finds his fated double in Enkidu, a half-savage living with the animals in the forest. Enkidu's death, while he and Gilgamesh slay a dragon, plunges Gilgamesh into deep fear of his mortality and leads him on a search for immortality. The story ends with Gilgamesh's return to Uruk, ambivalently resigned to his own death. Prior to the workshop, it had been more or less decided to transpose the myth to nineteenth-century Germany and to divide the piece into a classi-

cal five or seven-act structure, winding back and forth through the central act. Gilgamesh would become an industrialist-inventor at least partially based on two contemporary European industrialists familiar to Wilson. Wilson and Byrne had already auditioned the actors and spent several weeks scouting film locations, going to museums, and pouring over illustrated books. Film and stage production were to be quite separate and different.

On the first day of the workshop, everyone sat around in a circle, introduced themselves, and heard a German translation of the epic. Then Wilson began to make sketches on a huge roll of paper, on the floor (loops around the numbered acts to describe the structure, trees, a sun, a moon, etc.), while he thought out loud – generally starting with the phrase "It could be that..." Sketching, either on a roll of paper or on the endless sheets at his side, on his table, was to be a daily occurrence (his battery-operated pencil sharpener punctuated all rehearsals and even served briefly as a prop). On this day, as on most others, comments from anyone and of any sort were encouraged – Wilson's dreams are receptive to countless stimuli. His person combines the disarming charm and vulnerability of those who have never relinquished their childhood with the single-minded zeal of a visionary. He is at once very tolerant and very demanding. His spell is quickly cast and almost as quickly accepted or rejected. It became almost immediately clear that no one would set foot on the funky, provisional stage of this space without first shedding the routines and rigors imposed by the world outside. Obeisance to play and to the play now became part of the order of every day.

The crystalline clarity and precision of Wilson's work is not the materialization of a preconceived and logical conceptual order but rather like an envelope tautly enveloping an enigma. Far more romantic than formal, his procedures, like so many of his images, defy rational verbalization. However, the dictates of this imagination collaborate with an acute visual sensitivity and a highly developed awareness of how to hold the stage space and situation in compelling tension (fueled by his increasing interest in classical theatre and opera, and,

of course, by his own growing experience). The fact that he is himself a good actor plays a prominent role in his directing.

The workshop proceeded to fill in and modify the broad outlines of *THE FOREST* presented on the first day. The work progressed in fits and starts largely dependent upon what Wilson fabricated himself or drew from discussions with others after each rehearsal; as the body of the work increased, Wilson's need for sleep seemed to decrease. Each day began with the same progressive moves toward materialization: first talk, then sketching with a pencil, then sketching with actors. Variations of this procedure would continue for six hours each day, with ever-shorter breaks for lunch, from week to week. The progression from Act I to Act VII was circular not linear; there was constant doubling back for revision, addition, or subtraction. Sets were hastily improvised out of a seemingly endless supply of wooden boards, cardboard, paper, plastic garbage bags, or any detritus immediately at hand – anything to provide an illusion of the illusion being sought (one of Wilson's crumpled paper birds managed to sustain a whole month of death blows). Costumes were similarly improvised. Music was found and provisional, as was the text (except for one short monologue that I wrote, half-way through the workshop). All this was aided and abetted by an ever-growing archive of books, magazines, photographs, xeroxes, and objects (some solicited, some not) that accumulated like ritual offerings on the director's tables.

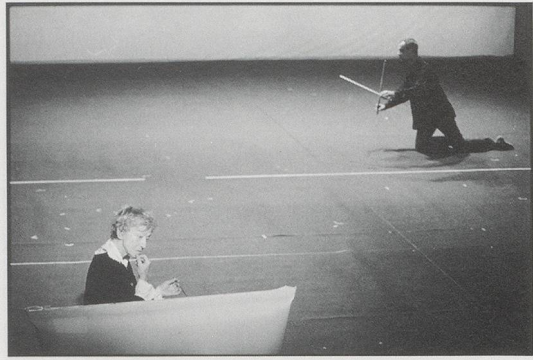
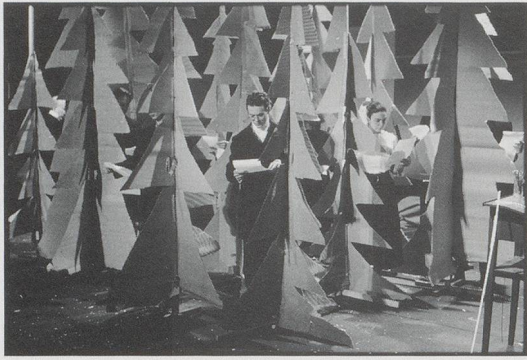
After the lecture/sketch, at the beginning of each new segment, Wilson would study the assembled actors and pick one or more to work out what he had just explained. He would first act out each person's moves himself, than have the actors perform, over and over again, until they got that day's version right. All this was videotaped, and the actors often came in early to watch Wilson and themselves on tape and/or be coached by Wilson's assistant (Julia Gillet) and a remarkable choreographer (Suzuki Hanayagi) steeped in Kabuki and Noh.

Some movements were drawn by Wilson out of the individual actor's own body language; others

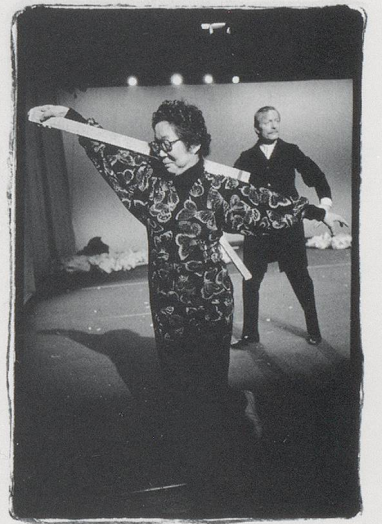
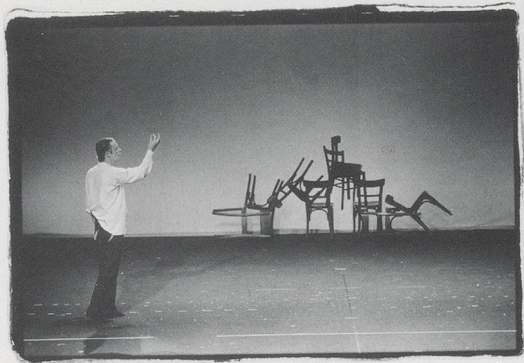
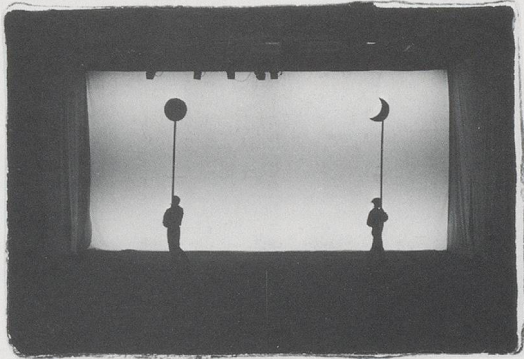
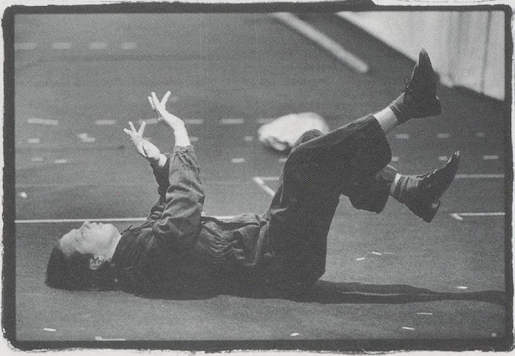
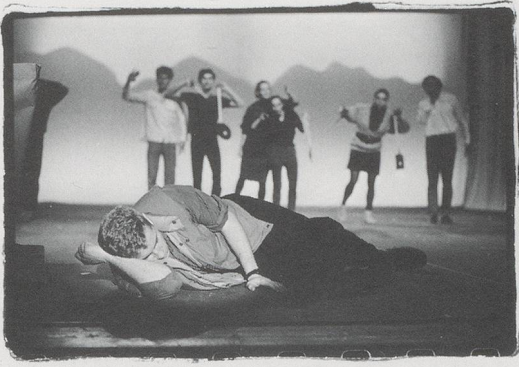
were purely abstract and required the actor to slowly grow into them. Some of the actions were derived from pure fantasy (an undulating sea monster with an apple, a golden bough, and a human hand successively rising up out of its mouth); some were obliquely related to the underlying narrative (a figure going through the motions of creating a clay pot and then hurling this "jug/baby" into the atmosphere); some were purely narrative (Enkidu striding through the forest and freeing a wolf from a trap); some took place in naturalistic time and space (especially in Acts II and V, which are the most specifically located in the nineteenth century); some took place in the stylized slow motion of mythic timelessness. Narrative and non-narrative, the naturalistic and the cosmic were undermined and reinforced with visual puns, segues, and non-sequiturs. Facial expressiveness was suppressed; interior weights and balances were called upon to project outward. No movement was permitted to be too beautiful or self-conscious; everything was subjugated to the seemingly ineluctable flow of the poetics of time and space.

Before, during, and after all this, consultations were carried on in which the lighting program was mapped out, models for the stage sets made, costumes planned, and text discussed – so that this intricate weaving would be ready for full-scale rehearsal in August of 1989.

For a month, I mainly sat behind Wilson, dreamed myself into the piece, and pondered (alone or with Wilson) the possibilities of a text: how to make a verbal space and place that would galvanize each of our intentions; how to write for (and against) someone whose genius is primarily and overwhelmingly visual; how not to illustrate but to activate; how to cope with the as yet uncomposed music (and possibly lyrics); how and what to write for this stage. Thus far I have written one act (a final contract hinges upon Wilson's Byrne's, and the producer's approval) that is like nothing and everything I have written before. Like Wilson's actors (and audience), I have discovered some muscles I didn't know were there before.



PHOTOS OF THE REHEARSAL FOR PROBENPHOTOSZU: THE FOREST,
BY ROBERT WILSON, DAVID BYRNE, WIM WENDERS, BERLIN, DECEMBER 1987.
(Photos: Ralf Brinkhoff)



In Robert Wilsons Wald

KLAUS KERTESS

Eines Tages in Berlin, auf dem Weg zu Robert Wilsons Workshop, sah ich in der U-Bahn-Station beim Betreten der Rolltreppe dicht vor mir einen deutschen Schäferhund gelassen und unbeweglich die Stufen hinauffahren. Als die Stufen flacher wurden, wechselte der Schäferhund wieder in seine eigene, gewohnte Antriebskraft, nahm ein paar Schritte und setzte sich nieder. Nach zwei Wochen des Eintauchens in Wilsons Ethos hatte ich mich an die Vereinnahmung des Realen durch das Unerwartete und vice versa gewöhnt und hatte deshalb für einen Augenblick die Vorstellung, dass sich der Hund für das tägliche Ritual einer Wilsonschen Probe vorbereitete, ein Ritual, welches das Ausdehnen der natürlichen Fähigkeiten beinhaltet: bis zum Punkt, wo die Phantasie eine greifbare Norm wird: Wie bei der Transformation dieses hartnäckigen Schäferhunds, der den U-Bahn-Ausgang zum Tor ins magische Unbekannte werden liess.

Ich war nach Berlin gekommen, um an einem von der Stadt subventionierten Workshop teilzunehmen. Wilson und David Byrne sollen dabei sowohl einen Film wie ein Bühnenwerk entwerfen, welche nach ihrer Fertigstellung einen Beitrag zur 750-Jahr-Feier Berlins bildeten. Wilson war hauptsächlich verantwortlich für die Theaterinszenierung und Byrne für die Filmarbeit, unter gegenseitiger Mitwirkung (Byrne sollte u.a. die Bühnenmusik komponieren). Wilson hatte mich für eine Mitarbeit am Bühnentext ange-

fragt. Wenngleich unsere Vorstellungen und Vorgehensweise sich radikal voneinander unterscheiden, betrachte ich Wilson als eines der wenigen Genies des amerikanischen Gegenwartstheaters (ich würde noch Robert Rauschenberg als der Realisator von Happenings in den späten sechziger Jahren, Jack Smith und Charles Ludlam auf die Liste setzen) und war demnach freudig erregt über die Aussicht, meine Prosa in Wilsons monumentaler öffentlicher Arena auszuüben.

Der einmonatige Workshop fand sechsmal die Woche täglich sechs Stunden lang in einem zerbröckelnden Ballsaal eines verloren wirkenden ehemaligen Grandhotels statt, dessen Fassade nun verstellt war von der knapp hundert Meter davor liegenden, allgegenwärtigen Mauer. Zu den Teilnehmern gehörten Ton-, Beleuchtungs- und Videotechniker, ein Kostümentwerfer, ein Bühnenbildner, ein Choreograph, deren verschiedene Assistenten plus diejenigen Wilsons, sowie ein Stab von rund fünfzehn Schauspielerinnen und Schauspielern, davon zwei erprobte Veteranen der deutschen Bühne, eine bayrische Filmdarstellerin von robustem Naturell und ebensolcher Statur, ein lüsterner und glücklicherweise seniler alter Mann mit fortwährend zwinkernden Zehen und einem hohlen Antlitz wie von einem Schrei langgezogen, eine diminutive, putzmuntere Grossmutter, ein unglaublich steifer Charakterdarsteller der Stanislawski-Schule, eine türkische Jazzsängerin und ein paar noch in den Kin-

derschuhen steckende, angehende Bühnenprofis. Was diesen bunten Haufen zusammenhielt, war ein verblüffender Enthusiasmus für die und ein unglaublicher Wille zur Teilnahme an Leiden und Mühsal, an den Freuden und Offenbarungen von Robert Wilsons akrobatischer Vorstellungskraft. Im Verlauf der vier Wochen (der Workshop dauerte von Mitte November bis Mitte Dezember 1987) äusserten lediglich zwei Teilnehmer ihre Zweifel an den oft strapaziösen Wiederholungen von vermeintlich geringfügigen Bewegungsabläufen und an den langen Wartezeiten zwischen den kurzen Auftritten auf der Bühne.

Für Robert Wilson ist die Bühne zuallererst und vor allem ein der Illusion geweihter Altar – transparent und geheimnisvoll zugleich. Seine Darsteller dürfen keine Menschlichkeit ausschwitzen; ihre Bewegungen und Beweggründe müssen im Innern verdichtet, geballt und verfeinert werden, um sich dann langsam aus dem Körper hinauszuarbeiten. Sie begeben sich in und durch das Reich des Mythisch-Romantischen. Wilsons immense Skala von Gesten und Bewegungen schöpft aus ganz verschiedenartigen Quellen, die von des einzelnen Darstellers persönlichen Eigenarten über Buster Keaton, Fred Astaire, das japanische Kabuki- und No-Theater bis zu seinen ureigenen, absonderlichen Einfällen reichen. Die Darsteller nähern sich Tanzkompositionen, um diese aber gleichzeitig tunlichst zu vermeiden (wie so viele ist auch Wilson ein grosser Bewunderer Balanchines). Sie bewegen sich durch einen Raum, der gleichzeitig in sich geschlossen und diskontinuierlich ist. Wilson nimmt gleichförmige Streifen von Zeit und Raum, Bildern und Tönen, knotet jeden davon als eine Art Möbiussches Papierband zu runden Knäueln, die wiederum in- und umeinander gewunden werden. Das Ergebnis ist ein bisschen wie wenn man gleichzeitig Fernsehen schaut, ein Buch liest und die Stereoanlage einschaltet. Dieser ganze Jongleurakt wird von einer Sensibilität kontrolliert, welche die ausgesuchte visuelle Eleganz eines Cecil Beaton und das ozeanische Seid-Umschlungen eines Richard Wagner mit der polymorphen Neugier und der kombinatorischen Spielfreude eines Vorschulkindes (aus Texas) kombiniert.

KLAUS KERTESS ist Schriftsteller und Kunstkritiker.

Die Gegenüberstellung und das Wechselspiel von Schöpfung und Zerstörung, Natur und Kultur; eine Faszination für geniale Erfinder; die Unschuld von Tieren; das Delirium früher Kindheit, spätem Erwachsenwerden und die Behinderten oder geistig Zurückgebliebenen; all diese Phänomene nehmen eine zentrale Funktion in Wilsons Theater ein. Sie waren auch in Berlin präsent und wurden, in einem kunstvollkomplexen Prozess des Aufzeigens und Benennens (show and tell), Bestandteil des für diesen Workshop errichteten Gerüsts. Wilson nennt dieses Stadium des Arbeitsvorgangs «mit den Darstellern skizzieren».

Der Titel dieses Bühnenwerks lautet «Der Wald». Es ist eine freie Bearbeitung des Sumerischen Epos «Gilgamesch» aus dem 3. Jahrtausend v. Ch., dieser mythischen Geschichte des rastlosen und ungestümen Königs von Uruk, der sein schicksalhafter Ebenbild in Enkidu, einem mit den Tieren im Wald lebenden Halbwilden, findet. Enkidus Tod, der ihn ereilt, während die beiden einen Drachen töten, stürzt Gilgamesch in tiefe Angst vor seiner eigenen Sterblichkeit und schickt ihn auf die Suche nach Unsterblichkeit. Die Geschichte endet mit Gilgameschs Rückkehr nach Uruk, wohl oder übel seinen eigenen Tod akzeptierend. Vor Beginn des Workshops war man sich mehr oder weniger einig geworden, die Legende in das Deutschland des 19. Jahrhunderts zu verlegen und dem Stück eine klassische Struktur von fünf oder sieben, um das zentrale Ereignis sich gruppierenden Akten zu geben. Gilgamesch sollte ein Industrieller/Erfinder sein, nach dem Vorbild, zumindest in einigen Zügen, zweier zeitgenössischer europäischer Industrieller, die Wilson kennt. Wilson und Byrne hatten bereits Schauspieler vorsprechen lassen und einige Wochen lang nach Drehorten gesucht, Museen besucht und zahllose Bildbände durchgeschaut. Film- und Theaterproduktion sollten jedoch getrennt voneinander ablaufen und auch völlig verschieden sein.

Am ersten Tag des Workshops sassen alle Teilnehmer im Kreis, stellten sich gegenseitig vor und hörten sich die deutsche Übersetzung des Epos an. Wilson begann daraufhin, Skizzen auf einer riesigen, auf dem Boden ausgebreiteten Papierrolle zu zeichnen (mit Schleifen um die nummerierten Akte zur Struktur-

beschreibung – Bäume, eine Sonne, ein Mond etc.), während er laut dachte, wobei er jeweils mit dem Satz «Es könnte dieses sein...» begann. Die entweder auf der Papierrolle oder auf den unerschöpflichen Blättern an seiner Seite entworfenen Skizzen wurden zu einer täglichen Übung (sein Batterie-betriebener Bleistiftspitzer begleitete rhythmisch sämtliche Proben und wurde sogar kurz als Requisit gebraucht).

An diesem Tag, wie an allen andern auch, forderte Wilson alle zu Kommentaren gleich welcher Art auf – seine Träume sind für jeglichen Anreiz empfänglich. Er vereint in seiner Person den entwaffnenden Charme und die Verletzlichkeit eines nie ganz seiner Kindheit Entwachsenen mit dem beinahe engstirnigen Eifer eines Visionärs. Er ist äusserst tolerant, aber auch sehr fordernd. Er zieht rasch in Bann; man akzeptiert das entweder sofort oder verweigert sich. Es wurde auch schnell einmal klar, dass hier niemand diese ausserordentliche, provisorische Bühne in seinem Dunstkreis betreten würde, ohne nicht vorher sich der täglichen Pflichtübungen und Anforderungen der «Aussenwelt» zu entledigen. Die Ehrerbietung vor dem Spiel und dem Theaterstück wurde zur täglichen Vorschrift.

Die kristallene Klarheit und Präzision von Wilsons Arbeit rührt nicht von der Verwirklichung einer vorgefassten und logischen konzeptuellen Ordnung, sondern gleicht eher einer straff um ein Rätsel gebundenen Hülle. Sein Vorgehen, das wie viele seiner Bilder eher romantischer denn formaler Natur ist, entzieht sich einer rationalen Erklärung. Die Inspirationen seiner Vorstellungskraft sind jedoch eng verbunden mit einer ausgeprägten visuellen Sensibilität und einem hochentwickelten Bewusstsein darüber, wie man den Bühnenraum und Bühnensituationen in einer anhaltenden Spannung hält (das durch sein wachsendes Interesse am klassischen Theater und der Oper sowie natürlich durch seine eigenen Erfahrungen genährt wurde). Die Tatsache, dass er selber ein guter Schauspieler ist, wirkt sich überdies auch stark auf seine Regiearbeit aus.

Während des Workshops wurde der am ersten Tag grob skizzierte Entwurf von «The Forest» in der Folge ausgearbeitet und modifiziert. Die Arbeit daran geschah sprunghaft, je nachdem was Wilson selber wieder aus dem Hut zog oder aus Diskussionen nach

den einzelnen Proben bezog. Je klarer die Umrisse der Arbeit wurden, desto geringer schien Wilsons Schlafbedarf zu sein. Jeder Tag begann mit denselben fortschreitenden Abläufen in Richtung einer Projektverwirklichung: Zuerst das Gespräch, dann Bleistiftskizzen, dann Entwürfe zusammen mit den Darstellern. Variationen dieses Prozederes fanden danach sechsmal täglich statt, wobei die Mittagspause von Woche zu Woche kürzer wurde. Die Progression von Akt I bis zu Akt VII erfolgte kreisförmig und nicht linear – immer wieder wurde zurückgespult, um Revisionen vorzunehmen, Dinge hinzuzufügen oder zu eliminieren. Das Bühnenbild wurde aus einem scheinbar unerschöpflichen Vorrat an Holzbrettern, Karton, Papier und Plastikkehrichtsäcken, oder was immer an Brauchbarem gerade zur Verfügung stand, hastig zusammengezimmert – alles war recht, was die Illusion der angestrebten Illusion nährte (einer von Wilsons zerknüllten Papiervögeln hielt denn auch einen ganzen Monat den Todesstössen stand). Kostüme wurden in ähnlicher Weise improvisiert. Musik wurde, ebenso wie andere Provisorien, wie zum Beispiel der Bühnentext, gefunden (mit Ausnahme eines kurzen Monologs, den ich zur Halbzeit des Workshops geschrieben hatte). Das Ganze wurde unterstützt und bereichert durch ein stetig wachsendes Archiv von Büchern, Zeitschriften, Fotos, Fotokopien und anderen Objekten (einige angefordert, andere nicht), die sich wie Opfergaben auf des Regisseurs Tisch stapelten.

Nach dem Vortrag/Entwurf, zu Beginn eines jeden neuen Abschnitts, betrachtete Wilson jeweils sorgfältig seine versammelten Darsteller und suchte einen oder mehrere aus, um mit ihnen an dem gerade Erklärten zu arbeiten. Er führte die Bewegungen jedes Darstellers zuerst selber aus und liess daraufhin die Schauspieler solange daran arbeiten, bis die Darbietung für die «tägliche Version» sass. Alles wurde auf Video festgehalten, und die Schauspieler kamen oft vorzeitig zur Probe, um sich und Wilson auf Band zu betrachten und/oder um von Wilsons Assistentin Julia Gillet und der im Kabuki- und No-Theater geschulten, bemerkenswerten Choreographin Suzuki Hanayagi Training zu erhalten.

Einige Bewegungen waren abgeleitet von der eigenen Körpersprache des Schauspielers, andere waren

ROBERT WILSON AND WIM WENDERS, REHEARSALS TO / PROBEN ZU:
THE FOREST, BERLIN, DECEMBER 1987. (Photo : Ralf Brinkhoff)



rein theoretisch und erforderten von den Darstellern ein langsames Hineinwachsen. Einige Aktionen waren reine Phantasiegebilde (ein wellenförmiges Meeresungeheuer mit einem abwechselungsweise aus seinem Maul strebenden Apfel, einem goldenen Pfeilbogen oder einer menschlichen Hand), andere wiederum waren indirekt mit der dazugehörigen Handlung verbunden (eine Gestalt, die einen Topf aus Lehm zu formen schien und dann diesen «Krug/Baby» in die Luft schleuderte), wieder andere waren rein erzählerischer Art (Enkidu durchstreift den Wald und befreit einen Wolf aus der Falle), einige waren in naturalistische Zeit und realen Raum eingebettet (besonders in Akt II und V, die am deutlichsten im 19. Jahrhundert angelegt sind), einige fanden in der stilisierten Zeitlupe mythischer Zeitlosigkeit statt. Ob zur Handlung gehörig oder nicht: die naturalistischen und kosmischen Abläufe wurden mit visuellen Andeutungen, Folgehinweisen und Trugschlüssen entweder unterhöhlt oder verstärkt. Ausdrucksvolle Mimik wurde verhindert, dagegen das innere Gewicht und Gleichgewicht zur Projektion nach aussen mobilisiert. Keine Bewegung durfte zu schön oder zu selbstbewusst sein; alles war dem scheinbar unentrinnbaren Fluss zeitlicher und räumlicher Poesie unterworfen.

Während dieser ganzen Proben fanden Beratungen über die Beleuchtung statt, wurden Kulissenmodelle entworfen, Kostüme geplant und der Text diskutiert, damit dieses ganze komplizierte Gefüge im August 1989 für eine Generalprobe bereit sein würde.

Einen Monat lang sass ich zur Hauptsache hinter Robert Wilson, versetzte mich träumerisch in das Stück und grübelte – allein oder mit Wilson – über die Möglichkeiten eines Textes: Darüber, wie man einen verbalen Ort und Raum schafft, der alle unsere Intentionen fusionieren würde, wie man für (und gegen) jemanden schreiben kann, dessen Genie vorab und überwiegend im Visuellen liegt, wie man mit Worten nicht so sehr illustriert denn aktiviert, wie man mit noch unkomponierter Musik (und noch unverfassten, eventuellen Liedstrophen) umgeht, wie und was man für ein solches Bühnenwerk überhaupt schreibt. Bis jetzt habe ich einen Akt geschrieben (ein endgültiger Vertrag hängt vom Einverständnis Wilsons, Byrnes und des Produzenten ab), der in nichts dem gleicht, was ich zuvor geschrieben habe, und doch alles Frühere enthält. Wie Wilsons Darsteller (und sein Publikum) habe ich ein paar Muskeln entdeckt, von deren Existenz ich bisher nichts ahnte.

(Übersetzung: Corinne Schelbert)

Robert Wilson: THEATER HISTORY, THEATER AS HISTORY



ROBERT WILSON AND HEINER MÜLLER (Photo: Volker Strüb)

ELLEN LEVY

Robert Wilson figures in the history of theater as its negative, a negative he voiced at the outset of his career, fighting down his mistrust of words for once to sketch a manifesto of sorts. This was the introduction to *THE LIFE AND TIMES OF SIGMUND FREUD* (1969), in which he distanced himself from the tradition of "Shakespeare... Tennessee Williams," whose avatars were doomed to tell "the same old stories over and over." The main problem with these stories was not, however, their oldness, or even their sameness, but the fact that they had been "primarily constructed with words, although other elements are included." These "other elements," then, comprised something like theater's unconscious, coexistent with but repressed by its merely literary self-consciousness, and Wilson became their partisan. (He had taken a similar stance – critic of the norm, champion of untapped potential – in his previous therapeutic work with mentally and physically disabled people, society's "other elements.")

ELLEN LEVY has written on theater for "Theater" and "Dissent."

Under the spell of literature, the stage became what Wilson called a "virtual space." Brechtian theater breaks the spell by drawing attention to the conventions by which we distinguish the virtual (art) from the actual (life). Wilson, being his own brand of mystic rather than a Brechtian skeptic, tried instead to counter a spell with a spell – to displace the virtual space of drama with the virtual space of visual art. Yet this space retains the theatrical charge of such residual "elements" as light, time, and human scale and movement. Thus by choosing theater as his medium, Wilson gained extraordinary power over the very properties which visual artists have labored hardest to represent, although it cost him the visual artist's ordinary power to make things permanent.

Is Wilson, then, a visual artist who just happens to work in the theater? To support that view I could cite his early training in art and architecture, his continued reliance on drawing as a basis for his work, his prestige in the art world, and the characterization his work has received as a "theater of images." Yet in the introduction to *Freud*,

Wilson aligns himself not with visual artists but with choreographers like Jerome Robbins, Yvonne Rainer and Merce Cunningham, who “focus . . . on the formal presentation of movement”. Wilson’s own presentation of movement, however, is not so much formal as deliberate: whereas a choreographer chooses one movement over another, Wilson chooses any movement over the stasis that is the condition of visual art. The balked slowness and sudden spasms that afflict performers on Wilson’s stage can be seen as expressing the conflict of movement and stasis, drama and image, that originates in Wilson’s desire to wield both the power of drama to inhabit time and the power of the image to transcend it. This quixotic desire has made Wilson’s theater not, as many critics have suggested, a utopian meetingplace for the arts, but a site of contention between irreconcilable powers, a scene of perpetual civil war.

King Lear, who wanted to hear his eulogy and live, stands as a warning to Wilson about the destructive potential of his desire. Lear actually wanders into the CIVIL warS, cradling a newspaper instead of his daughter’s corpse, speaking a language Wilson had pronounced dead over a decade before (although the notorious “Never, never, never, never, never” turns out to be a perfect piece of Wilsonese). Wilson presents Lear in his moment of failure to breathe life back into – well, in this case, into an organ of public opinion. I read (or rather, overread) this odd fragment as the repressed returning as the represser’s double. The Lear-like Wilson lost his “favorite child,” the American theater public, when the financial and aesthetic costs of his project of recasting theater as spectacle proved too much for them to bear. His life’s work, founded on the repression of dramatic narrative, then came to figure in the work as one of the most familiar of old stories. In the context of the CIVIL warS, Lear is not only an image of failure but a failed image, a banal old story indeed next to such coups de théâtre as Wilson’s Lincoln and Snow Owl.

To this criticism Wilson might reply that the banal side of greatness has been one of the central themes of his work. He once approvingly cited



ROBERT WILSON, *THE LIFE AND TIMES OF SIGMUND FREUD*,
BROOKLYN ACADEMY OF MUSIC, BROOKLYN, NEW YORK, 1969.

(Photo: Peter Moore)

Einstein's description of himself as "just an ordinary man," and elsewhere remarked that what "impressed [him] most about Freud . . . was the fact that he was . . . intensely ordinary." Those facts that do find their way into his fantasies about public figures tend to stress "ordinary" humanity – the deaths of Stalin's wife and Freud's grandson, the peculiar way Einstein held his writing hand. Why would Wilson invoke history by summoning its towering figures, and evoke historical time with the glacial pace and anomalous length of his plays, only to reduce the whole process to the single frame of an individual life? As with theater and visual art, so with history and the individual – Wilson unbalances the dialectic relation between two terms by privileging the second term while drawing on the authority of the first.

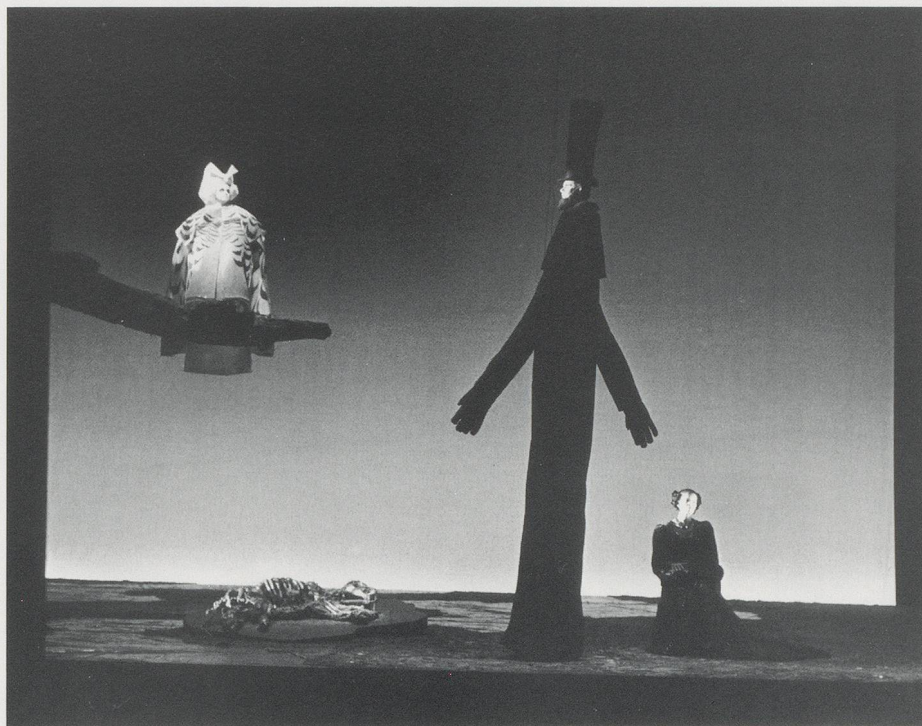
This analogy raises the further question of how theater came to take on the authority of history in Wilson's discourse and practice. Where theater coincides with literature, it partakes of that "tyrannical aspect of language" to which (as Stefan Brecht observes) Wilson has always been opposed. But theory and experience alike inform us that ours is an image-culture, a "society of the spectacle," in which words are relatively powerless. Furthermore, of all "literary" forms, theater is perhaps the most marginalized, since it resists mass reproduction (of the performing arts, only dance is more ephemeral). By contrast, visual art has managed to make a central place for itself among mass products, first by serving as a sort of gold standard for the image-culture, and next by associating the art-object-as-commodity with commodities as such (Warhol just forged the last link in the chain).

But if, when Wilson came to it, theater was not a power in the culture, it did seem at that moment like a powerful cultural idea. The early 70's marked the beginning of a re-privatization of the political ideals which had found public expression in the anti-war movement. The avant-garde theater groups which developed out of the experiments of the 60's, each a (more or less) egalitarian community in itself, were connected to a larger but still well-defined community which enjoyed a

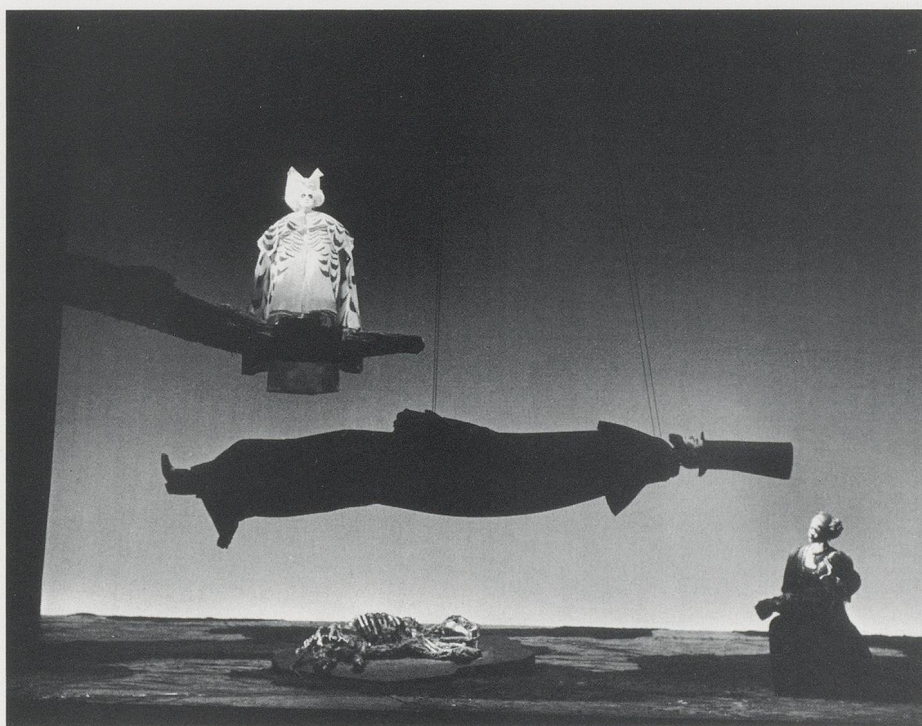
large degree of consensus. The groups provided the members of this community with a link between politics and aesthetics that eased the transfer of their ideals from the public to the private spheres. Theater, suddenly become a main conduit of cultural power, attracted major talents – those with few ties to theatrical tradition, like Wilson and Richard Foreman, as well as natural theater-makers like Charles Ludlam and the members of Mabou Mines.

For the moment, then, avant-garde theater seemed to have history on its side in its espousal of communal ideals. It thereby came into conflict with an art world committed to a star system which had begun by glorifying, and ended by reifying, an individualist ethos. This moment of interecine conflict in our culture, in which drama and image fought for the privilege of representing that culture, has determined the dynamic of Wilson's art. Out of the conflict he forged a style, and in its implied distinction between history and the individual he found a theme.

Visual art has of course maintained its cultural dominance against the challenge posed by theater – it has capital on its side – and Wilson's works and career both reflect this victory, after a struggle, of the visual over the theatrical. The sympathy and charisma that made Wilson a great therapist also made him a great director of collaborative communal theater, but his commitment to spectacle put a technical and financial strain on his original group, the "Byrds," that caused them to disband by the mid-70's. His genius for the theatrical coup recalls Walter Benjamin's dictum on history: "The past can be seized only in an image which flashes up at the instant when it can be recognized and is never seen again." But Benjamin adds that the image becomes significant only in light of our needs as historical agents in a "moment of danger." Freed from theater history, as from the theater of history, Wilson's historical actors have retreated into the shadows of private life. There they read the images that flash up, not as danger signs, but simply as signs among other signs, endlessly unfolding in the spectacle which has absorbed our lives.



ROBERT WILSON, *THE CIVIL warS*, ROME SECTION, 1984/1986, BROOKLYN ACADEMY OF MUSIC, BROOKLYN, NEW YORK, 1986. (Photo: Johan Elbers)



Robert Wilson:
THEATER-
GESCHICHTE,
THEATER ALS
GESCHICHTE

ELLEN LEVY

In der Geschichte des Theaters tritt Robert Wilson als dessen Negierung auf, eine Negierung, die er zu Beginn seiner Laufbahn in Worte fasste, um dabei dies eine Mal sein Misstrauen gegenüber Wörtern zu bezwingen und eine Art Manifest zu umreißen. Es handelt sich um die Einführung zu THE LIFE AND TIMES OF SIGMUND FREUD (1969) («Leben und Zeit des Sigmund Freud»), in der er sich von den überlieferten Grundsätzen «Shakespeares... Shaws... Tennessee Williams'» distanzierte, deren archetypische Gestalten dazu verdammt waren, «wieder und wieder die gleichen alten Geschichten zu erzählen». Das Problematischste bei diesen Geschichten war jedoch nicht ihr Altsein, oder gar ihr Gleichsein, sondern die Tatsache, dass sie «in erster Linie mittels Wörtern ersonnen» worden waren, «obwohl andere Elemente mit einbezogen sind». Diese «anderen Elemente» schliesslich enthielten etwas wie das Unbewusste des Theaters, das mit seinem rein literarischen Selbst-Bewusstsein koexistiert, aber auch von ihm verdrängt wird, und Wilson wurde zum Parteigänger dieser «anderen Elemente».

(In seiner vorangegangenen Tätigkeit als Therapeut für geistig und körperlich Behinderte – jene «anderen Elemente» der Gesellschaft – hatte er eine ähnliche Haltung eingenommen, als Kritiker der Norm, als Verfechter ungenützten Potentials.)

— Fasziniert von der Literatur wurde die Bühne zum «eigentlichen Raum», wie Wilson es nannte. Brechtsches Theater bricht diesen Bann, indem es die Aufmerksamkeit auf die Gepflogenheiten lenkt, mittels derer wir das Eigentliche (Kunst) vom Tatsächlichen (Leben) unterscheiden. Wilson, eher ein Mystiker eigener Prägung denn ein Brechtscher Skeptiker, versuchte statt dessen, einem Bann mit einem Bann zu begegnen, den eigentlichen Raum der Schauspielkunst durch den eigentlichen Raum der bildenden Kunst zu ersetzen. Gleichwohl behält dieser Raum das theatrale Potential solch übriggebliebener «Elemente» wie Licht und Zeit, menschlicher Massstab und Bewegung bei. Somit erlangte Wilson, indes er das Theater zu seinem Medium bestimmte, aussergewöhnliche Macht über eben die Eigenschaften, die darzustellen bildende



ROBERT WILSON, EINSTEIN ON THE BEACH, MUSIC BY PHILIP GLASS, NEW YORK 1976.

(Photo: Fulvio Roiter)

Künstler sich am schwersten taten, wengleich es ihn die gewöhnliche Macht des bildenden Künstlers kostete, die Dinge dauerhaft zu gestalten.

Ist Wilson also ein bildender Künstler, der zufällig im Theater wirkt? Um diese Sicht zu erhärten, könnte ich auf seine frühere Ausbildung in den Bereichen Kunst und Architektur hinweisen, sein unentwegtes Zeichnen als eine Grundlage seiner Arbeit, sein Ansehen in der Kunstwelt und die Charakterisierung, die sein Werk als «Theater der Bilder» (wie eine Publikation über ihn betitelt ist) erfahren hat. Und dennoch stellt Wilson sich in der Einführung zu FREUD nicht mit bildenden Künstlern in eine Reihe, sondern mit Choreographen wie Jerome Robbins, Yvonne Rainer und Merce Cunningham, die «sich auf die formale Darstellung von Bewegung konzentrieren». Wilsons eigene Darstellung von Bewegung indes ist nicht so sehr formal denn überlegt: Während ein Choreograph

eine Bewegung einer anderen vorzieht, zieht Wilson jede beliebige Bewegung der Stockung vor, die der Kunst eigen ist. Die gehemmte Langsamkeit und plötzlichen Zuckungen, welche die Schauspieler auf Wilsons Bühne peinigen, können wahrgenommen werden als der Konflikt zwischen Bewegung und Stasis, Schauspiel und Bild, der seinen Ursprung hat in Wilsons Wunsch, beides zu beherrschen, die Macht der Schauspielkunst, Zeit zu besiedeln, und die Macht der bildlichen Darstellung, sie zu transzendieren. Dieser quijotische Wunsch hat Wilsons Theater nicht, wie viele Kritiker nahegelegt haben, zu einem utopischen Treffpunkt der Künste gemacht, sondern zu einem Ort der Kontroverse zwischen unversöhnlichen Mächten, zu einem Schauplatz fortwährenden Bürgerkriegs.

König Lear, der seine Eloge hören und leben wollte, dient Wilson als Warnung vor dem zerstörerischen Potential seines Wunsches. Tatsächlich zieht Lear «in den Zivilkrieg», *The CIVIL wars*, indem er, statt des Leichnams seiner Tochter, eine Zeitung im Arm wiegt,

ELLEN LEVY hat in den Zeitschriften «Theater» und «Dissent» zum Thema Theater geschrieben.



ROBERT WILSON, *THE CIVIL warS*, COLOGNE SECTION, KÖLN 1984.

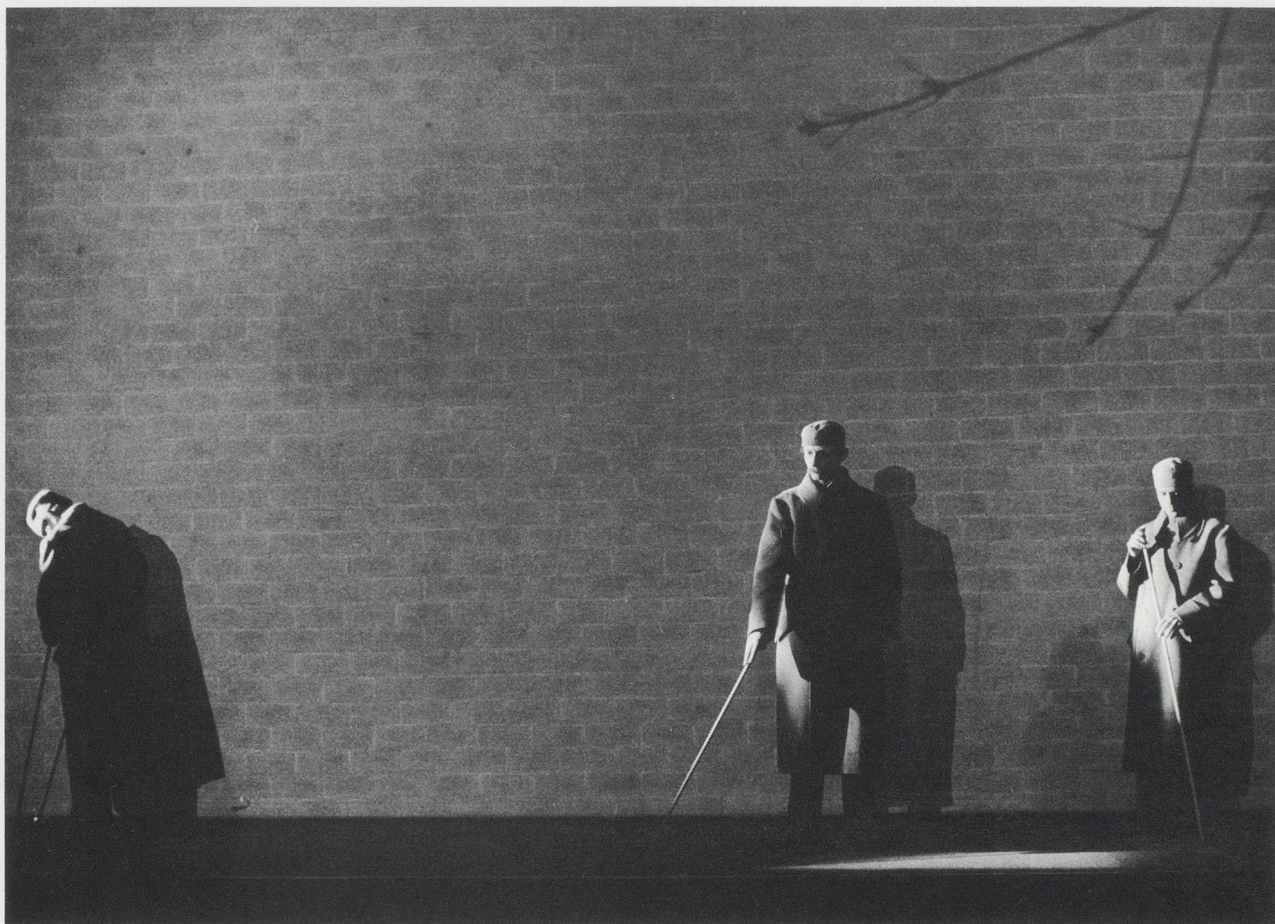
(Photo: Volker Strüh)

und spricht eine Sprache, die Wilson über ein Jahrzehnt zuvor für tot erklärt hatte (obgleich das allbekannte «Niemals, niemals, niemals, niemals» sich als ein vollkommenes Beispiel des Wilsonesken erweist). Wilson zeigt Lear im Augenblick seines Versagens, um einem – in diesem Falle – Organ der öffentlichen Meinung wieder Leben einzuhauchen. Ich interpretiere dies sonderbare Fragment als der Unterdrückte, der als Double des Unterdrückers wiederkehrt. Der lear-ische Wilson verlor sein «Lieblingskind», das amerikanische Theaterpublikum, als der finanzielle und ästhetische Aufwand seines Vorhabens, Theater als Spektakel umzusetzen, sich für dieses als unerträglich gross erwies. Sein auf Verdrängung bühenmässiger Erzählung beruhendes Lebenswerk trat

im Werk dann als eine der vertrautesten alten Geschichten auf. Im Kontext von *The CIVIL warS* ist Lear nicht nur eine bildliche Darstellung des Versagens, sondern eine fehlgeschlagene Darstellung und neben derartigen *coups de théâtre* wie seinem Lincoln und seiner Schnee-Eule eine wahrhaft banale alte Geschichte.

Wilson könnte dieser Kritik entgegenhalten, dass eines der zentralen Themen seines Werkes die banale Seite von Grösse gewesen ist. Einmal zitierte er beifällig Einsteins Beschreibung seiner selbst als eines «ganz gewöhnlichen Menschen» und bemerkte an anderer Stelle, dass, was ihn «an Freud am meisten beeindruckte... die Tatsache war, dass er... ausnehmend gewöhnlich war». Diejenigen Charakteristika öffentlicher Persönlichkeiten, welche Eingang in Wilsons Phantasie finden, unterstreichen deren «gewöhnliche» Menschlichkeit – den Tod von Stalins Frau und Freuds Grosssohn, die eigentümliche Art, wie Einstein seine Schreibhand hielt. Warum wohl beschwört Wilson Geschichte durch das Zitieren ihrer herausragenden Persönlichkeiten und evoziert historische Zeit mit dem langsamen Tempo und der ungewöhnlichen Länge seiner Stücke: nur um den gesamten Vorgang auf einen einzelnen Ausschnitt eines individuellen Lebens zu reduzieren? Wilson verfährt in diesem Falle gleich wie in seiner Beziehung zu Theater und bildender Kunst. So bringt er auch bei Geschichte und Individuum die dialektische Beziehung dieser beiden Begriffe zueinander aus dem Gleichgewicht, indem er den zweiten Begriff privilegiert und sich gleichzeitig auf die Autorität des ersten verlässt und bezieht.

Diese Analogie wirft die weitere Frage auf, wie das Theater dazu kam, durch Wilsons Erwägungen und Praxis die Autorität der Geschichte in sich aufzunehmen. Wo Theater sich mit Literatur trifft, ist ihm etwas vom «tyrannischen Aspekt der Sprache» eigen, dem Wilson (wie Stefan Brecht beobachtet) sich stets entgegenstellte. Aber Theorie und Experiment lehren uns gleichermassen, dass unsere Kultur eine Bilderkultur ist, «eine Gesellschaft des Spektakels», in der Wörter relativ ohnmächtig sind. Darüber hinaus ist Theater von allen «literarischen» Formen vielleicht die am meisten an den Rand gedrängte, da es sich der Massenreproduktion widersetzt (von den darstellenden Künsten ist allein der Tanz vergänglicher). Im Gegen-



ROBERT WILSON, DEATH DESTRUCTION AND DETROIT, SCHAUBÜHNE BERLIN, 1979.

(Photo: Ruth Walz)

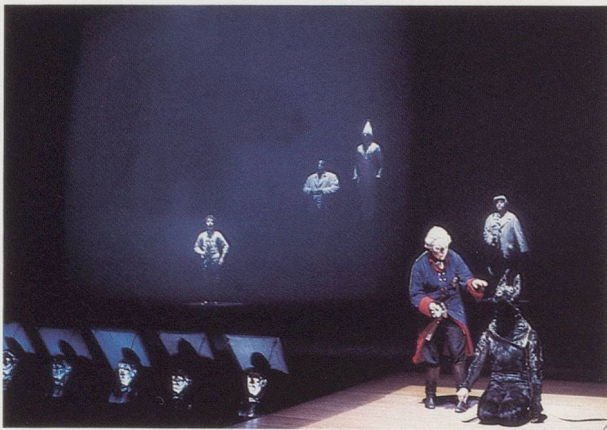
satz dazu hat die bildende Kunst es fertiggebracht, sich selbst einen zentralen Platz inmitten von Massenerzeugnissen zu sichern, indem sie, erstens, als eine Art Goldwährung der Bilderkultur diente, und indem sie anschliessend den Charakter von Kunstobjekt-als-Handelsartikel mit Waren an sich assoziierte (Warhol schmiedete lediglich das letzte Glied der Kette).

Obwohl Theater, als Wilson dazukam, keine Macht innerhalb der Kultur darstellte, erschien es zu jenem Zeitpunkt doch wie eine kraftvolle Idee. Die frühen 70er Jahre markierten den Beginn einer neuerlichen Privatisierung politischer Ideen, die in der Antikriegsbewegung öffentlichen Ausdruck gefunden hatten. Die Avantgarde-Theatergruppen, die sich aus

den Experimenten der 60er Jahre heraus entwickelten, jede eine (mehr oder weniger) den Gleichheitsgedanken verfechtende, in sich geschlossene Gemeinschaft, waren mit einer grösseren, aber immer noch gut definierten Gemeinschaft verbunden, die ein hohes Mass an Konsens in sich trug. Die Gruppen statteten ihre Mitglieder mit einem Verbindungsglied aus zwischen Politik und Ästhetik, das den Transfer ihrer Ideale von der Öffentlichkeit in private Sphären erleichterte. Theater wurde plötzlich zu einem zentralen Vehikel kultureller Kraft und zog Talente ersten Ranges an – diejenigen mit wenigen Verbindungen zur Theatertradition, wie Wilson und Richard Foreman, aber auch urwüchsige Theatermacher wie Charles Ludlam oder die Mitglieder von Mabou Mines.

ROBERT WILSON, *THE CIVIL warS*,
COLOGNE SECTION, EXCERPTS,
AMERICAN REPORTORY THEATRE, CAMBRIDGE MA, 1985.

(Photos: Richard M. Feldman).



Somit schien das Avantgarde-Theater in seiner Annahme gemeinschaftlicher Ideale für einen Augenblick die Geschichte auf seiner Seite zu haben. Dadurch geriet es in Konflikt mit der dem Star-System verpflichteten Kunstwelt, die damit begonnen hatte, ein individuelles Ethos zu glorifizieren, das sie zum Schluss sogar in die Gegenständlichkeit überführte. Dieser mörderische Konflikt in unserer Kultur, in welchem Schauspielkunst und bildliche Darstellung um das Privileg fochten, legitime Darstellung der Kultur zu sein, hat die Dynamik Wilsonscher Kunst bestimmt. Aus dem Konflikt heraus schmiedete er einen Stil, und in der darin enthaltenen Unterscheidung zwischen Geschichte und Individuum fand er ein Thema.

Natürlich hat die bildende Kunst ihre kulturelle Vorherrschaft gegenüber der Herausforderung durch das Theater behauptet – sie hat das Kapital auf ihrer Seite. Wilsons Werke und Laufbahn reflektieren, nach einem Ringen, diesen Sieg des Visuellen über das Theater. Das Mitgefühl und die Ausstrahlung, die Wilson zu einem grossartigen Therapeuten werden liessen, machten ihn auch zu einem grossartigen Regisseur des kollaborativen kommunalen Theaters, aber sein Wille zum Spektakel bürdete seiner ersten Truppe, den «Byrds», technische und finanzielle Belastungen auf, die Mitte der 70er Jahre zu ihrer Auflösung führte. Seine Gabe für den Theatercoup rückt Walter Benjamins Diktum zur Geschichte ins Gedächtnis: «Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten.» Aber Benjamin fügt hinzu, dass das Bild Bedeutung erlangt allein im Licht unserer Bedürfnisse als die Geschichte in einem «Augenblick der Gefahr» Bewegende. Wilsons handelnde Personen haben sich, befreit von Theatergeschichte wie vom Theater der Geschichte, in den Schutz des Privatlebens zurückgezogen. Dort lesen sie die Bilder, die plötzlich auftauchen, nicht als Zeichen von Gefahr, sondern einfach als Zeichen unter anderen Zeichen, die sich in dem Schauspiel, welches unser Leben in sich aufgesogen hat, in endloser Folge offenbaren.

(Übersetzung: Udo Breger)

FOLGENDE SEITE / NEXT PAGE

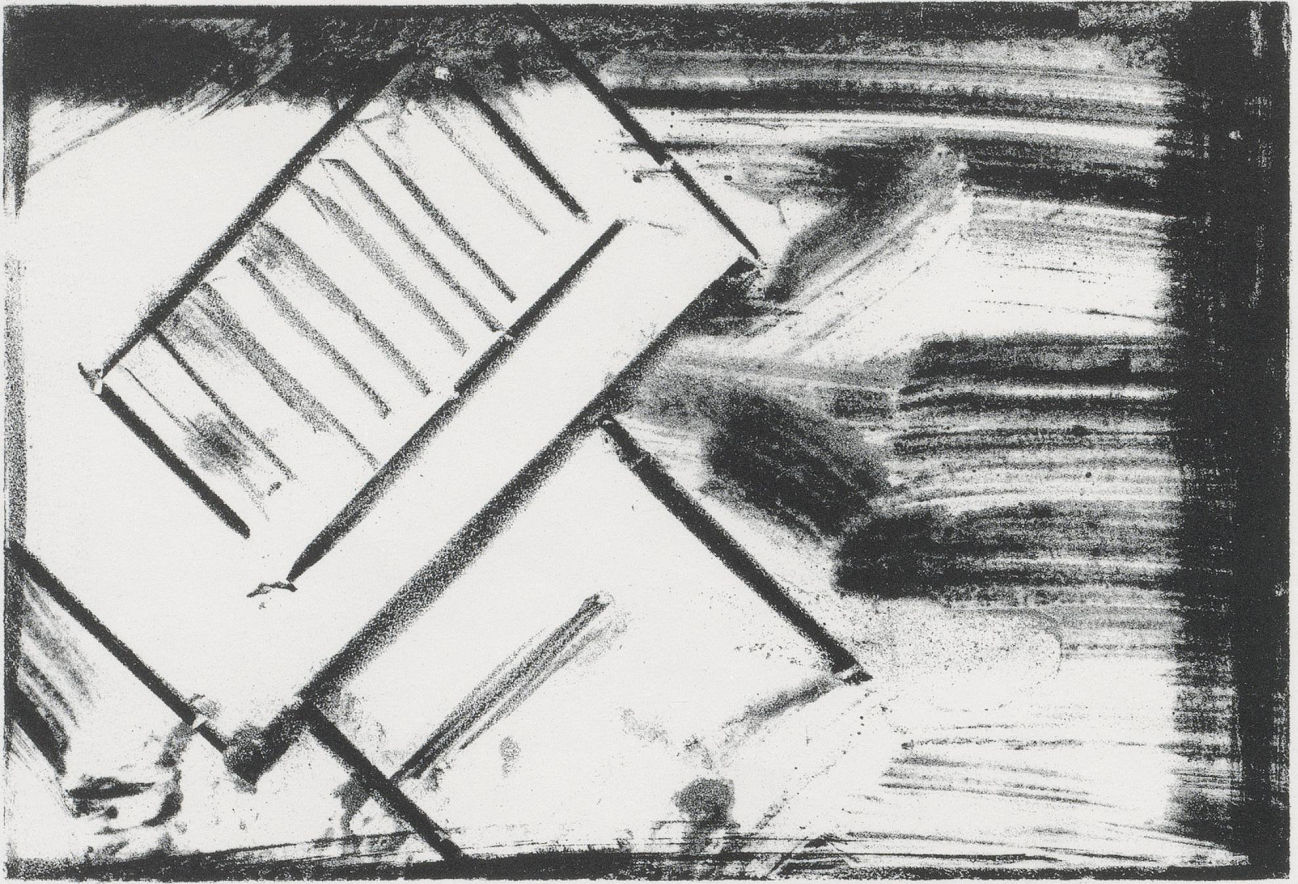
EDITION FOR PARKETT

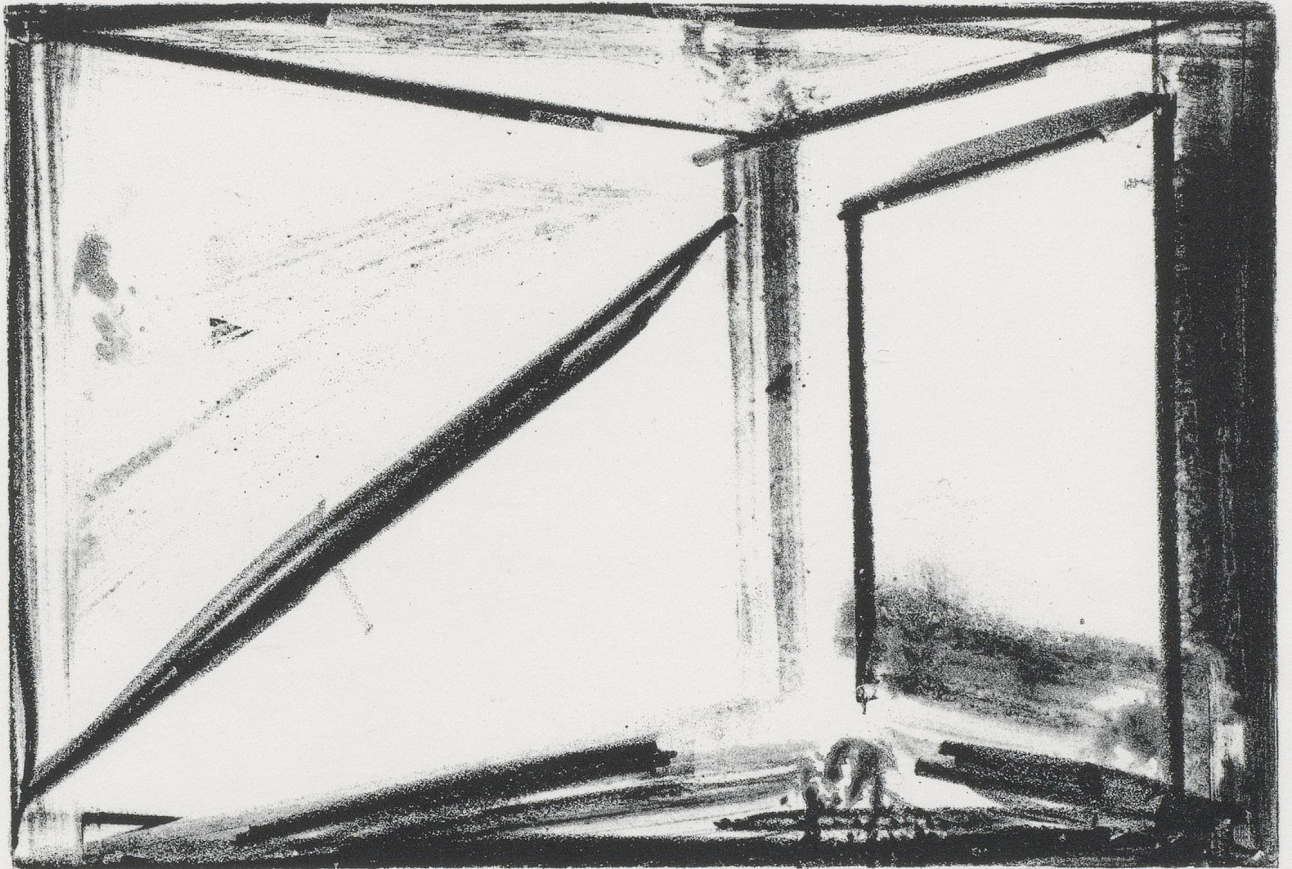
ROBERT WILSON, A LETTER FOR QUEEN VICTORIA, 1988,
LITHOGRAPHIE, BASIEREND AUF DEM VIERTEN UND ZWEITEN AKT
SEINES BÜHNENSTÜCKS VON 1974, AUF RIVES.
AUFLAGE: 80 EXEMPLARE, SIGNIERT UND NUMERIERT.
GEDRUCKT IM ATELIER CHAMPFLEURY, PARIS, MÄRZ 1988.

ROBERT WILSON, A LETTER FOR QUEEN VICTORIA, 1988,
LITHOGRAPHY BASED ON THE FOURTH AND SECOND ACTS OF HIS 1974 PLAY,
ON RIVES.
EDITION: 80 IMPRESSIONS, SIGNED AND NUMBERED.
PRINTED BY ATELIER CHAMPFLEURY, PARIS, MARCH 1988.

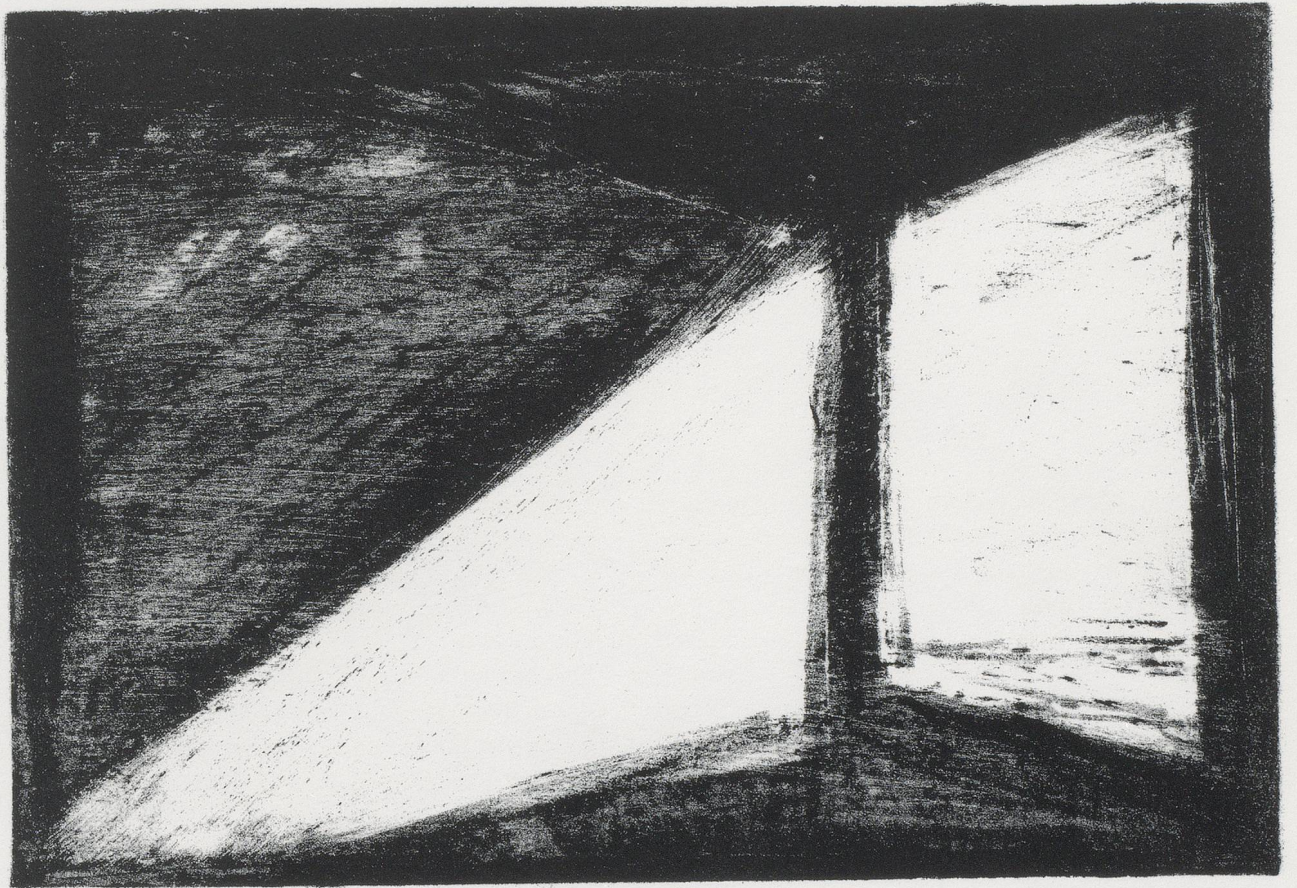
Jede Nummer der Zeitschrift entsteht in Collaboration mit einem Künstler, der eigens für die Leser von Parkett einen Originalbeitrag gestaltet.
Dieses Werk ist in der gesamten Auflage abgebildet und zusätzlich in einer limitierten und signierten Vorzugsausgabe erhältlich.

Each issue of the magazine is created in collaboration with an artist, who contributes an original work specially made for the readers of Parkett. The work is reproduced in the regular edition. It is also available in a signed and limited Deluxe-Edition.





A LETTER FOR QUEEN VICTORIA



STRETCH-OUT:

Wilson's EINSTEIN CHAIR

TREVOR FAIRBROTHER

This essay concerns a chair Wilson designed as a theater prop in 1976, a sculpture version, – EINSTEIN CHAIR – he made a year later, and the significance of such repropportioned forms to his art.¹ Both the prop and the sculpture can be considered as visual embodiments of Wilson's creative procedures: a familiar thing (event) has been stretched out in space (time); its structure is laid bare; a striking, unorthodox presence obtains within an ultimately classical architectural frame; ordinary, taken-for-granted associations are overtaken by new meanings. A unique power to symbolize social order, authority, and ritual has given chairs special prominence in Wilson's work. Love of seating furniture is part of his innate ordering of space: he paints volume with lights; he maintains a conceptual distance between language, music, and actions; he layers, draws out, and patterns these entities over time. During the visual flow of a theater piece there are many points of focus which employ the solitary figure; I use the word figure in the broadest sense, for it is as likely to be a shaft of

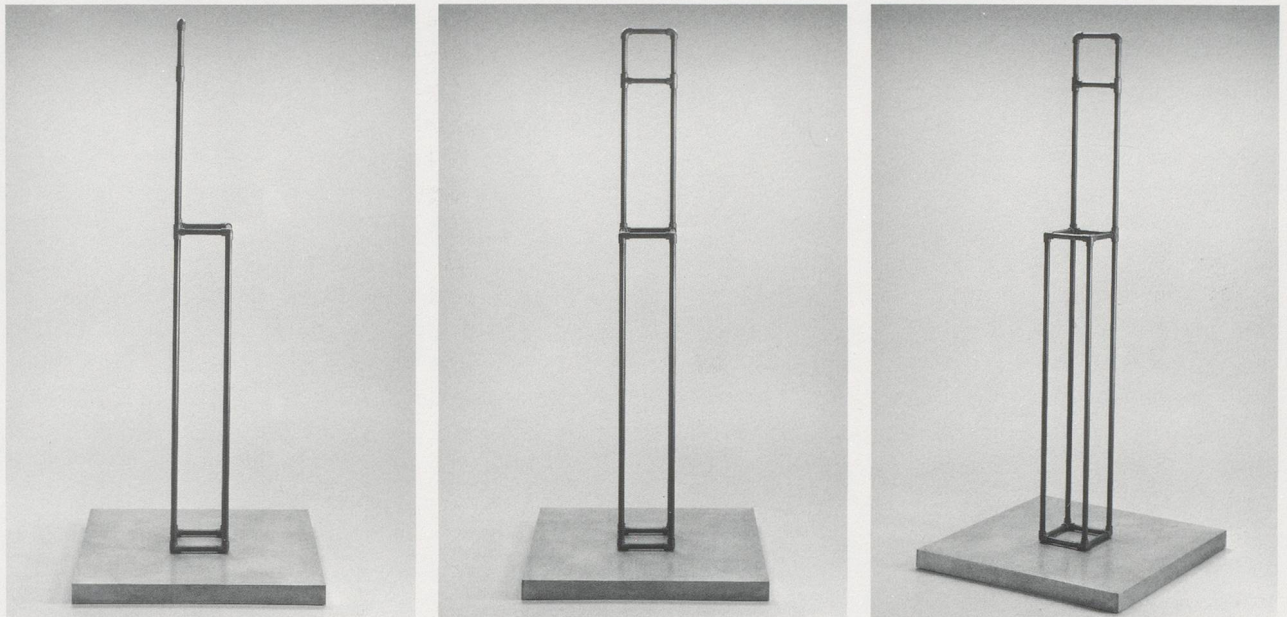
light, a hand, an animal, a building, or a chair, as a person.

The prop chair had the role of witness seat in two courtroom scenes in the Wilson and Philip Glass opera, EINSTEIN ON THE BEACH, premiered in Avignon, in August, 1976. It was conspicuous in its tall thinness and its ability to put its user in a state of vulnerable isolation. The only performer to sit on it was Lucinda Childs, dressed first as Albert Einstein, then in the second trial as Patty Hearst (who was arrested for bank robbery in September, 1975, when EINSTEIN was at the workshop stage in New York). In typical Wilson fashion, nothing was certain in terms of narrative, yet, poetically, everything was complete. It was never clear whether the person on the chair was a witness or the accused. The difficulty of interpretation was compounded by the huge bed dominating the courtroom. Wilson has observed that the bed alluded to Einstein as dreamer, as original thinker, and that Einstein (the bed) was on trial for daring to be a dreamer. In the first courtroom scene everyone except the two

ROBERT WILSON, EINSTEIN CHAIR, EDITION 1977.

FABRICATED / HERSTELLUNG 1985, GALVANIZED PIPE / GALVANISIERTE RÖHREN, 89 $\frac{1}{8}$ x 9 $\frac{7}{8}$ x 9 $\frac{7}{8}$ " / 226 x 25 x 25 cm,

BASE / SOCKEL: WOOD AND METAL / HOLZ UND METALL, 3 x 40 x 40" / 8 x 102 x 102 cm. (MUSEUM OF FINE ARTS, BOSTON, H.E. BOLLES FUND)



judges wore an Einstein costume, and one musician (in an Einstein wig and moustache) represented him playing his violin. The trial confirmed our neglect of Einstein's multi-faceted genius and our exploitation of nuclear science. In the second trial a disturbed and harassed Patty Hearst occupied the witness chair in silence; she moved to the bed to deliver a monologue, which continued as she rose to mimic episodes of her life: cheerleading, wearing a debutante's pearls and evening gown, befriending a man (still high society or already the Symbionese Liberation Army?), holding up a bank, being a celebrity in handcuffs. Hearst was portrayed as victim: of her moneyed class, of radical terrorists, of the cheap journalism for which her grandfather was infamous. The bed raised the

issues of how any of these constraints on her had affected her mind (from social conditioning to brainwashing) and body (sex, physical abuse, the humiliation of the captive). At the scene's end she was hurriedly reciting to herself Christopher Knowles' beautiful text, "I feel the earth move," alone in an immense dark prison cell seated on the tall chair.

When designing a chair for the witness stand, Wilson's concern was that it works as some kind of opposite to Einstein's simple tastes, casual manner, and squat physique. He first thought of a very grand carved and gilded piece but then learned of the following remark, which Einstein made a year before his death: "If I were a young man again and had to decide how to make a living, I would not try to become a scientist, scholar, or teacher. I would rather choose to be a plumber or a peddler, in the hope of finding that modest degree of independence still available under present circumstances."² The most literal reading fired Wilson's

TREVOR FAIRBROTHER works for the Museum of Fine Arts, Boston.

The author wishes to thank Robert Wilson and Lucinda Childs for their generosity, Norman Keyes, Jr., for ably assisting with this research, and John Lutsch for photographing the sculpture.

imagination: he translated plumbing into furniture, creating a chair which encompasses the mundane and spectacular extremes of our Machine Age, with humor holding them in tension. His pipes and heavy joints may be offensive to a high modernist taste for the refined metal furniture of Mies and Corbu, but, on the other hand, plumbing never looked more stunning, nor more sinister, than under the direction of Robert Wilson. In 1917, Duchamp insisted that "The only works of art America has given are her plumbing and her bridges" – we should enjoy Wilson's chair as posthumous evidence. During 1972–75, the "Watergate plumbing" affair unraveled; while unrelated on this literal level to *EINSTEIN ON THE BEACH*, with hindsight, the critical stance of the opera surely echoed the pre-election mood of liberals for the end of Nixon/Ford politics. The idea of plumbing-pipe furniture was perhaps more loaded than Wilson imagined.

For the sculpture based on the witness chair Wilson's aesthetic choices were not bound by the



functional demands of a prop. Thus, *EINSTEIN CHAIR* dispensed with the front stretcher and wooden seat used by Lucinda Childs and was given more attenuated proportions. Divorced from the set and the characters, the sculpture version assumed a more intense identity. Centered on a low, square, metal-covered pedestal, it has the same bad karma as the electric chairs in Warhol's *Disaster* paintings. With no wooden seat, it is a tall solitary metal skeleton, striking enough in its own right, but also functioning as an art-historical Rorschach test. Those inclined to modern associations might see chairs designed by Charles Rennie Mackintosh and Frank Lloyd Wright around 1903; a chandelier of exposed light bulbs designed by Adolf Loos in 1913; Alberto Giacometti's totemic figures of the 1940's and 50's; Sol Lewitt's grid forms and Dan Flavin's upright fluorescent tubes of the 1960's. Wilson is uninterested in identifying specific influences, but he is attracted by the notion that humans "have been observing the same patterns since day one."³ He sees the stretched proportions of *EINSTEIN CHAIR* in an extensive sculptural tradition ranging from Cycladic and African cultures to Brancusi. He also keeps in mind Barnett Newman's struggle to stretch a red composition from three to eighteen feet.

To begin a performance project, Robert Wilson diagrams on paper a structure of formal divisions (acts, scenes, "knee plays"), then intuitively develops pictorial and narrative components for each unit. The modular geometry of *EINSTEIN CHAIR* makes it a pleasing symbol of this procedure, which remains consistent, from the plotting of the lines of a chair, through the schematizing of a stage set or a performer's movements, to the mapping of the complete work. For example, the design of the courtroom set for *EINSTEIN* began as an idea for two horizontal lines of light. They became the long window at the top of the set and the bed in the foreground. Centered between them were the high-

ROBERT WILSON, *ALCESTIS*, BY HEINER MÜLLER FROM A PLAY BY EURIPIDES, AMERICAN REPERTORY THEATRE, CAMBRIDGE MA, 1986.

(Photo: Richard M. Feldman)



ROBERT WILSON, QUARTET, BY HEINER MÜLLER, AMERICAN REPERTORY THEATRE, CAMBRIDGE, MA, 1988. (Photo: Richard M. Feldman)

backed bench and wide desk with two spherical lamps used by the judges (a boy and an old man). The witness chair was the major vertical element at the right, balanced by the lower, more bulky jury box at the left. A fortuitous similarity exists between this clean geometrical arrangement and the interior of Frank Lloyd Wright's 1906 Unity Church: the top-lighting, the bold articulation of circular and attenuated planar forms, and the stripped-down look of all components, which enhances the room's spaciousness. (Wilson spent the summer of 1966 apprenticed to Paolo Soleri, a lapsed Wright disciple, at the Arcosanti Community in Arizona.)

It is a disservice to Wilson to discuss the architectural affinities of his vision without mention of its painterly aspects. The American painter Edward Hopper saw space and light in much the same way as Wilson. Again, the relationship may be fortuitous, but it is useful in developing a historical context for Wilson's ability to load spaces with psychological portent. Hopper had a great eye for architectural settings, and his drawings frequently reveal a search for the most poignant balance of light and dark. A comparison of a study for his 1942 masterpiece about loneliness in the big city, *NIGHTHAWKS*, and a 1984 Wilson rendering of the *EINSTEIN* courtroom shows the parallels between their drawing styles, and their dependence on the mystery of shadow.

The witness chair as it was remembered in the 1984 Wilson drawing is even taller and thinner than the 1977 *EINSTEIN CHAIR* sculpture. Stretching out, changes of proportion, and shifts of scale have been developed in Wilson's visual repertoire, but without becoming familiar devices. One of his most spectacular images occurs in the Epilogue of the *CIVIL warS* (premiered in 1984) with a towering but modest-mannered twenty-foot Abraham Lincoln. Halfway through his slow, stately walk across the stage Lincoln fell to the horizontal, sadly enacting the work's subtitle, a tree is best measured when it is down. A more subtle instance in which one sees figures in three different scales occurs in a scene from *ALCESTIS* (1986): Death, with enormous wings and trailing

robe, materializes beside a mummy encrusted on the surface of a colossal Cycladic idol.

The stretched form of the witness chair reappeared in a new guise in Wilson's 1987 presentation of Heiner Müller's *QUARTET* (which is based on Laclós' 1782 novel, *LES LIAISONS DANGEREUSES*). Wilson habitually reworks and elaborates situations from earlier stagings, which proved equally appropriate in the case of this chair and this particular play. Müller specified the "time-space" of *QUARTET* as "Drawing room before the French Revolution. Air raid shelter after World War III." He wrote only two roles, the debauched Marquise and the Vicomte (Wilson, however, used five performers). Wilson designed a piece of furniture for each protagonist: the female piece (inspired in part by Dannecker's 1803 marble sculpture of Ariadne on a panther) is a Grecian couch, upholstered in black velvet, its back descending in sensuous curves; the male piece, deliberately phallic, is the stretched chair, made of square metal tubing, with a shiny brushed surface and lumps of solder left at the joints. The chair is too tall for use and is thus closer to the *EINSTEIN CHAIR* sculpture than the opera prop. It imposes itself with the authority of monuments of state such as obelisks and single columns. The only character to touch it is the young woman tutored in sex by the Vicomte. The chair is the libertine's cock in Müller's text – "Happy he who could make the clocks of the world stand still: eternity as an eternal erection." But it also heralds death: the cock that brings the virgin's fall ("the doom between my legs") is a steely chair with a feeling of the guillotine. Premonitions of irreversible turning points emanate from its evil/beautiful presence.

FOOTNOTES

- 1) Working with the Marian Goodman Gallery, New York, Wilson began to make sculptures based on the principal pieces of furniture in his theater works in 1977; the editions are limited to six.
- 2) From Einstein's letter to the editor of *THE REPORTER*, 11 (November 18, 1954), p. 8. I am grateful to A.P. French for identifying the source of this quotation.
- 3) In conversation, Boston, January 23, 1988. Discussing plumbing materials on the same occasion, Wilson noted that he had long admired a desk with a plywood top and pipe base which Willem de Kooning had made for Wilson's friend, Edwin Denby, dance critic.

ÜBERDEHNT:

Robert Wilsons EINSTEIN-CHAIR

TREVOR FAIRBROTHER

In diesem Aufsatz geht es um einen Stuhl, den Wilson 1976 als Theaterrequisite entwarf, um eine Skulpturversion davon – Einstein Chair –, die ein Jahr später entstand, sowie um die Rolle, die solch mehrfach gestaltete Formen in seiner Kunst spielen.¹ Sowohl die Requisite als auch die Skulptur kann man als visuellen Niederschlag von Wilsons schöpferischem Vorgehen betrachten: eine vertraute Sache (Ereignis) wird in Raum (und Zeit) ausgedehnt, die Struktur freigelegt. Eine verblüffend unorthodoxe Präsenz herrscht in zutiefst klassisch-architekturem Rahmen. Eingefahrene, völlig selbstverständliche Assoziationen erhalten neue Bedeutung. Die besondere Eigenart des Stuhls, soziale Ordnung, Autorität und Ritual zu symbolisieren, hat dazu geführt, dass er in Wilsons Werk eine ganz besondere Rolle spielt. Die Vorliebe für Sitzmöbel passt zu seinem ureigenen Streben nach Gliederung des Raumes: Mit Licht malt er Volumen; er wahrt eine konzeptuelle Distanz zwischen Sprache, Musik und Handlung; im zeitlichen Ablauf lässt er diese Elemente einander überlagern, malt sie aus und fügt sie zu einem Bild zusammen. Im visuellen Ablauf eines Theater-

stückes gibt es immer wieder Augenblicke, die eine ausgegrenzte Figur sichtbar machen. Das Wort «Figur» meine ich im weitesten Sinn, denn es kann sich dabei ebenso um einen Lichtstrahl wie um eine Hand, ein Tier, ein Gebäude, einen Stuhl oder eine Person handeln.

Der Requisitenstuhl diente in den beiden Gerichtsszenen der Oper EINSTEIN ON THE BEACH von Robert Wilson und Philip Glass, die im August 1976 in Avignon uraufgeführt wurde, als Zeugenstuhl. Er fiel auf durch seine hohe, schmale Gestalt und versetzte seinen Benutzer in einen Zustand verletzlicher Isoliertheit. Als einzige Schauspielerin sass Lucinda Childs darauf, kostümiert zunächst als Albert Einstein und dann bei der zweiten Verhandlung als Patty Hearst (die wirkliche wurde im September 1975, als EINSTEIN in New York auf der Bühne geprobt wurde, wegen Bankraubs verurteilt). In typischer Wilson-Manier war zwar vom Erzählerischen her überhaupt nichts klar, als Dichtung aber war das Ganze vollkommen und in sich geschlossen. So war beispielsweise zu keinem Zeitpunkt sicher, ob die Person auf dem Stuhl Zeugin oder Angeklagte

war. Erst recht schwierig wurde die Interpretation durch das riesengrosse Bett, das den Gerichtssaal beherrschte. Wilson meinte, das Bett spiele auf Einstein als Träumer an, als originellen Denker und Einstein (das Bett) stehe vor Gericht, weil er es gewagt habe zu träumen. In der ersten Gerichtssaal-Szene tragen

beim Bankraub, als Berühmtheit in Handschellen. Die Hearst wird als Opfer dargestellt: Opfer der besitzenden Klasse, Opfer radikaler Terroristen, dann des billigen Journalismus, für den ihr Grossvater berücksichtigt war. Das Bett wirft die Frage auf, inwieweit diese Zwänge ihren Geist (von der sozialen Kondi-



alle bis auf die zwei Richter Einstein-Kostüme, und ein Musiker (mit Einstein-Perücke und -Schnurrbart) stellt ihn beim Violinspiel dar. Das Gericht bestätigt uns in der Missachtung der Vielseitigkeit des Einsteinschen Genies und unserer Ausbeutung der Kernforschung. Bei der zweiten Verhandlung sitzt eine verstörte und erschöpfte Patty Hearst still auf dem Stuhl; sie begibt sich zum Bett, um einen Monolog zu halten, der auch dann nicht abreisst, wenn sie sich erhebt, um Episoden aus ihrem Leben darzustellen: von der Majorette bis zur Debütantin in Perlen und Abendrobe, an der Seite eines Mannes (immer noch High Society oder bereits Symbionese Liberation Army?),

TREVOR FAIRBROTHER arbeitet am Museum of Fine Arts, Boston.

Der Autor dankt Robert Wilson und Lucinda Childs für ihre grosszügige Unterstützung, Norman Keyes Jr. für seine umsichtige Assistenz bei dieser Untersuchung sowie John Lutsch, der die Skulptur fotografierte.

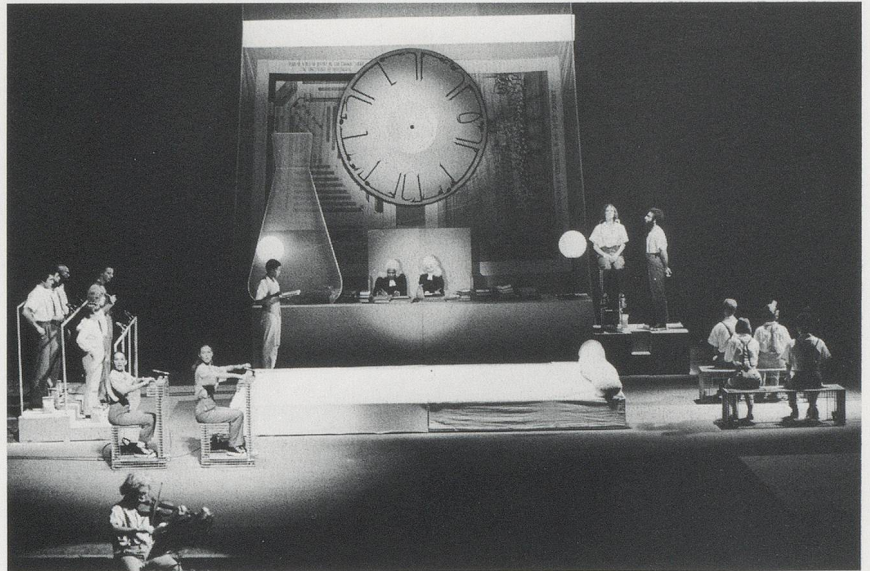
tionierung bis zur Gehirnwäsche) und ihren Körper (Sex, körperliche Misshandlung, die Erniedrigung als Gefangene) geprägt haben. Am Ende der Szene rezipiert sie für sich selbst – allein in einer gewaltigen dunklen Gefängniszelle auf einem hohen Stuhl sitzend – hastig aus Christopher Knowles' wunderbarem Text «I feel the earth move». («Ich spüre die Erde beben.»)

Als Wilson den Stuhl für den Zeugenstand entwarf, wollte er eine Art Gegensatz zu Einsteins Schlichtheit, zu seiner Nachlässigkeit und gedrungenen Erscheinung schaffen. Zunächst hatte er an eine imposante, geschnitzte und vergoldete Version gedacht, doch dann belehrte ihn die folgende Bemerkung Einsteins aus dem Jahr vor seinem Tod eines Besseren: «Wenn ich noch einmal jung wäre und entscheiden könnte, wie ich meinen Lebensunterhalt verdienen will, würde ich nicht Wissenschaftler, Gelehrter oder Lehrer werden. Ich würde vielmehr Klempner oder Hausierer werden in der Hoffnung, das bisschen Unabhängigkeit zu erlan-

gen, das unter den gegenwärtigen Umständen überhaupt noch erreichbar ist.»² Die streng wörtliche Auslegung dieser Äußerung regte Wilsons Phantasie an: er übertrug die Klempnerei auf das Möbelstück und schuf einen Stuhl, in dem die weltlich-spektakulären Extreme unseres Maschinenzeitalters vereint und mit

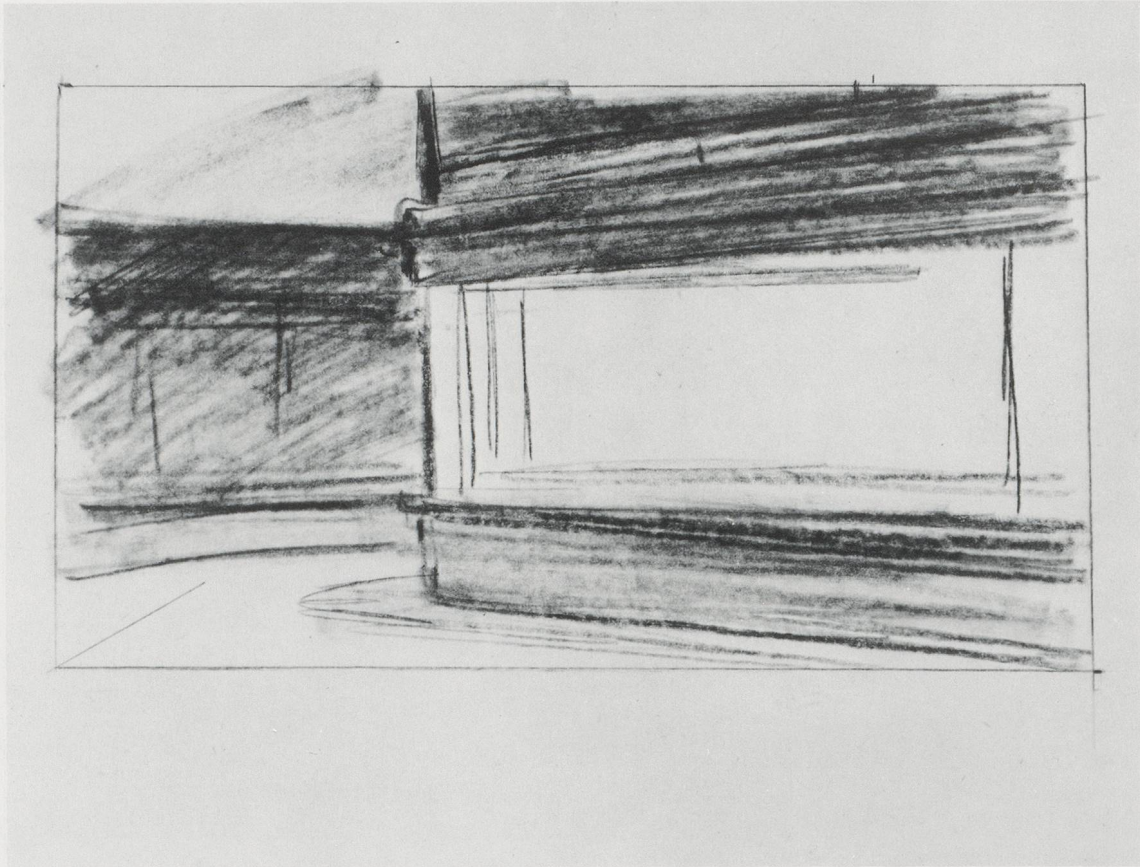
Als Wilson die Skulptur, die auf den Zeugenstuhl zurückgeht, entwickelte, waren seine ästhetischen Entscheide nicht an die funktionellen Erfordernisse einer Requisite gebunden. So verzichtete er auf die funktionelle Fußstütze und Holzstuhl, die Lucinda Childs auf der Bühne dienten, und verlieh dem Ganzen

ROBERT WILSON, *EINSTEIN ON THE BEACH*, ACT 1, SCENE 2, TRIAL / GERICHTSVERHANDLUNG, NEW YORK 1976. (Photos: Fulvio Roiter)



Witz in Spannung zueinander gehalten sind. Seine Rohre und schweren Verbindungsstücke mögen eine Attacke auf die hochmodernistische Vorliebe für das raffinierte Metallmöbel von Mies und Corbu sein, doch sahen derlei Rohrgestelle nie verblüffender, unheimlicher aus als bei Robert Wilson. 1917 behauptete Marcel Duchamp: «Die einzigen Kunstwerke, die Amerika hervorgebracht hat, sind Klempnerei und Brücken.» Wilsons Stuhl soll uns als posthumer Beweis gelten. Zwischen 1972 und 1975 wurde die «Watergate plumbing»-Affäre (Wortspiel: «Wassertor-Klempnerei», A. d. Ü.) aufgedeckt: während die Affäre nicht unbedingt im wörtlichen Sinn etwas mit *EINSTEIN ON THE BEACH* zu tun hat, spiegelte – im nachhinein betrachtet – der kritische Ansatz der Oper sicherlich die Vorwahl-Stimmung bei den Liberalen zugunsten einer Beendigung der Nixon/Ford-Politik wider. Die Idee des Möbelstücks aus Installationsrohren enthielt vielleicht mehr Zündstoff, als Wilson ahnte.

zierlichere Proportionen. Losgelöst von Bühne und Rollen, erhielt die Skulptur eine dichtere Identität. Sie steht auf einem niedrigen, quadratischen und mit Metall überzogenen Podest und hat so die gleiche unheilvolle Ausstrahlung wie die elektrischen Stühle in Warhols *Disaster*-Bildern. Ohne Holzstuhl ist der Stuhl ein hohes, vereinzelt Metall-Skelett, das an sich schon verblüffend genug wirkt, darüber hinaus aber auch noch als kunstgeschichtlicher Rorschach-Test funktioniert. Wer's mit modernen Assoziationen hält, mag darin die von Charles Rennie Mackintosh und Frank Lloyd Wright entworfenen Stühle wiedererkennen, einen Leuchter mit freistehenden Glühbirnen von Adolf Loos aus dem Jahr 1913, Alberto Giacomettis Totem-Figuren aus den 1940er und 50er Jahren, Sol LeWitts Rasterformen und Dan Flavins aufrechte Leuchtröhren aus den 60er Jahren. Wilson ist die Benennung spezifischer Einflüsse gleichgültig, doch reizt ihn die Feststellung, dass die Menschen «vom

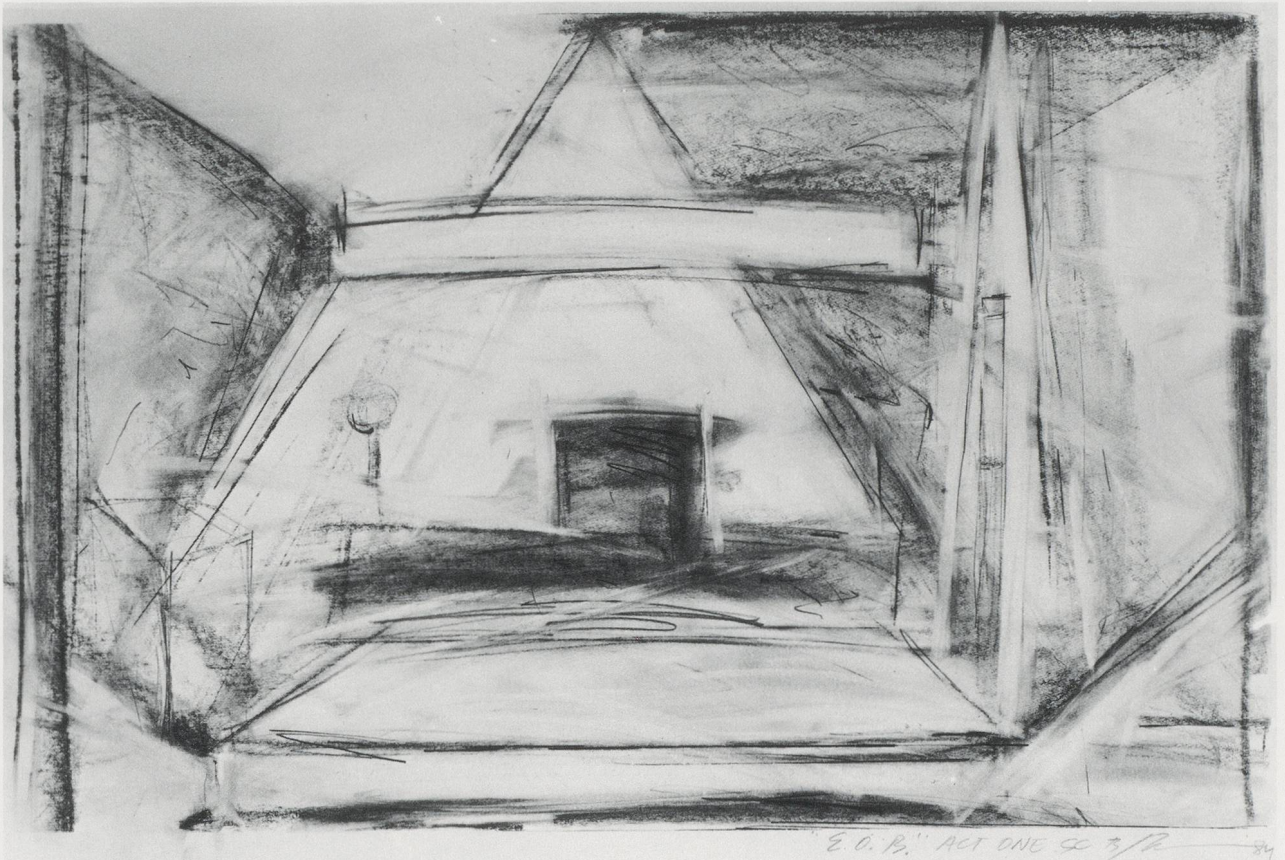


EDWARD HOPPER, STUDY FOR "NIGHTHAWKS", 1942,
CONTÉ CRAYON ON PAPER / CONTÉ FARBSTIFT AUF PAPIER, 8½ x 11" / 21,6 x 28 cm.
(WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART, BEQUEST OF JOSEPHINE N. HOPPER)
(Photo: Geoffrey Clements)

ersten Tag an dieselben Muster befolgt haben». ³ Die in die Länge gezogenen Proportionen von Einstein Chair sieht er in einer langen Tradition von zykladischen und afrikanischen Kulturen bis hin zu Brancusi. Auch Barnett Newmans Unternehmen, eine rote Komposition von neunzig Zentimeter auf fünfeinhalb Meter zu strecken, hat er dabei vor Augen.

Wenn Robert Wilson eine Aufführung erarbeitet, entwirft er zunächst auf dem Papier eine Struktur aus formalen Einheiten (Akte, Szenen, knee plays, Zwischenstücke) und entwickelt anschliessend für die einzelnen Einheiten intuitiv die bildnerischen und narrativen Komponenten. Mit seiner modulhaften

Geometrie ist Einstein Chair ein eindrückliches Symbol für diese Prozedur, die konsequent durchgehalten ist vom Entwurf der Linienführung eines Stuhls über die schematische Darstellung eines Bühnenbildes oder der Bewegungsabläufe eines Schauspielers bis zur Ausarbeitung des vollständigen Werks. Am Anfang des Entwurfs zum Gerichtssaal für Einstein stand beispielsweise die Idee, zwei horizontale Lichtzeilen zu installieren. Daraus wurden schliesslich der lange Fensterstreifen am oberen Rand des Bühnenbildes und das Bett im Vordergrund. In der Mitte dazwischen fanden die Bank mit der hohen Lehne und der breite Tisch mit zwei Kugellampen Platz, die von den Richtern (einem

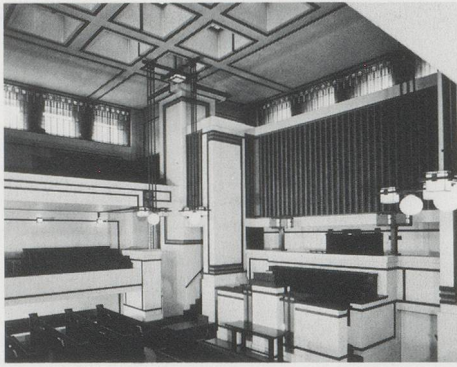


ROBERT WILSON, *EINSTEIN ON THE BEACH, ACT 1, SCENE B*, 1984,
 GRAPHITE ON PAPER / GRAPHIT AUF PAPIER, 21 x 30" / 53,3 x 76,2 cm.
 (Photo: Geoffrey Clements)

Jungen und einem alten Mann) eingenommen werden. Beherrschendes vertikales Element ist auf der rechten Seite der Zeugenstuhl, zu dem auf der linken Seite die niedrigere, schwerfälligere Geschworenenbank ein Gegengewicht bildet. Eine zufällige Übereinstimmung ergibt sich zwischen diesem klaren geometrischen Arrangement und dem Innenraum der Unity Church von Frank Lloyd Wright aus dem Jahr 1906: das Oberlicht, die kühne Betonung runder und schlank-flacher Formen sowie das auf den Kern reduzierte Erscheinungsbild aller Komponenten, wodurch die Weite des Raumes noch eindrücklicher wird. (Wilson nahm im Sommer des Jahres 1966 an der Arcosanti Community

in Arizona bei Paolo Soleri, einem abtrünnigen Wright-Schüler, Unterricht.)

Man täte Wilson unrecht, wollte man die architektonale Komponente seines Schaffens ohne Berücksichtigung der darin enthaltenen malerischen Aspekte erörtern. Eine Wilson ganz ähnliche Auffassung von Raum und Licht hatte der amerikanische Maler Edward Hopper. Auch hier mag der Bezug zufällig sein, doch hilft er beim Entwurf eines historischen Zusammenhangs, in dem Wilsons Fähigkeit, Räume mit psychologischem Gehalt aufzuladen, gesehen werden kann. Hopper hatte einen unbestechlichen Blick für Architektur-Schauplätze, und in seinen Zeichnungen kommt



FRANK LLOYD WRIGHT, UNITY CHURCH, OAK PARK, ILLINOIS, 1906.

(Photo: John Waggaman for Sandak)

häufig die Suche nach einer möglichst markanten Balance zwischen Hell und Dunkel zum Ausdruck. Vergleichen wir die Studie Hoppers für «Nighthawks», jenes Meisterwerk der Einsamkeit in der Grossstadt, mit Wilsons Entwurf zum Einstein-Gerichtssaal von 1984, so entdecken wir die Parallelen im zeichnerischen Stil der beiden sowie ihre gemeinsame Vorliebe für das Mysterium des Schattens.

Der Zeugenstuhl im Entwurf von 1984 ist noch höher und schmaler als die Skulptur EINSTEIN CHAIR von 1977. In seinem bildnerischen Repertoire hat Wilson Überdehnung, Proportionsveränderung und Massstabsverschiebung entwickelt, ohne dass daraus sich wiederholende Kunstgriffe geworden wären. Einem seiner spektakulärsten Bilder begegnen wir im Epilog zu the CIVIL wars (1984 uraufgeführt): einem hoch aufragenden, aber dennoch gemässigt wirkenden Abraham Lincoln von sechs Meter Höhe. Auf halbem Wege seines gemächlich-würdevollen Gangs über die Bühne kippt Lincoln in die Horizontale und setzt traurig in Szene, was der Untertitel des Werks besagt: *Ein Baum misst sich am besten, wenn er liegt*. Subtiler geht es in einer Szene aus ALCESTIS (1986) zu, wo man Figuren in drei verschiedenen Grössen sieht: Der Tod, mit ausladenden Schwingen und Schleppengewand, nimmt neben einer Mumie Gestalt an, die verkrustet auf der Oberfläche eines kolossalen zykladischen Götzenbildes liegt.

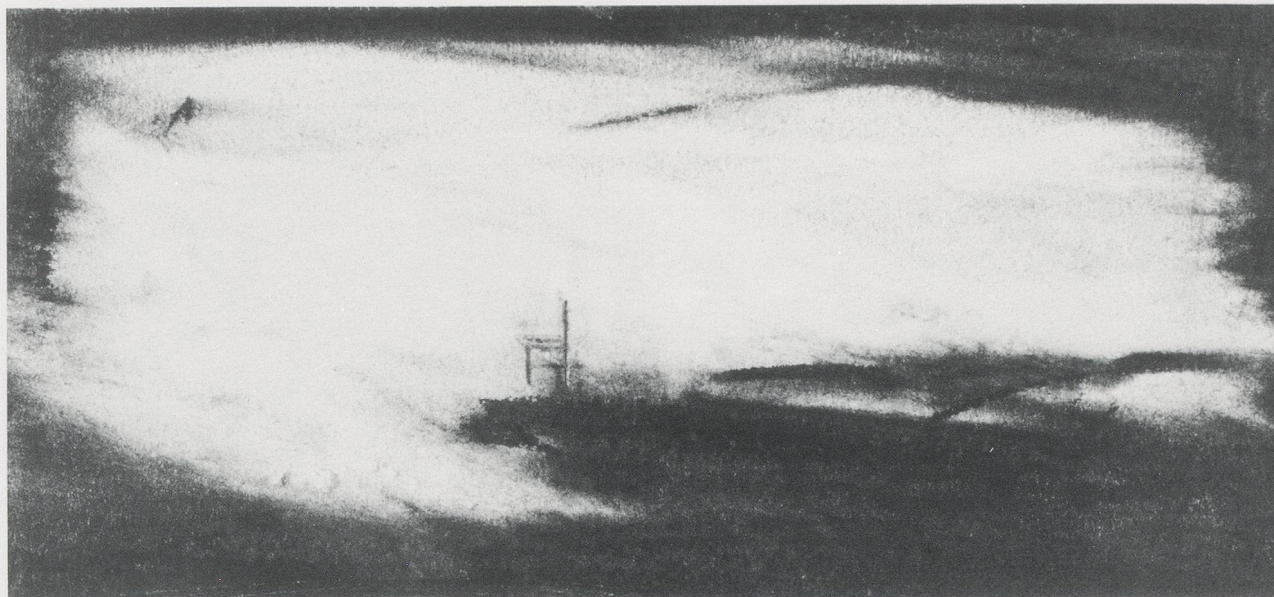
In neuer Gestalt tauchte der in die Länge gezogene Zeugenstuhl noch einmal auf, nämlich in Wilsons aus

dem Jahr 1987 stammenden Aufführung von Heiner Müllers *Quartet* (das auf Laclos' Roman *Les Liaisons Dangereuses* von 1782 basiert). Immer wieder greift Wilson Situationen aus früheren Bühnenwerken auf und erweitert sie, was sich auch im Falle dieses Stuhls sowie dieses speziellen Stücks als angemessene Methode erwies. Müller bezeichnete den «Zeit-Raum» in *Quartet* als «Salon vor der Französischen Revolution. Luftschutzraum nach dem Dritten Weltkrieg». Er schrieb nur zwei Rollen, die liederliche Marquise und Vicomte (Wilson hingegen arbeitete mit fünf Schauspielern). Für jeden Darsteller entwarf Wilson ein Möbelstück. Den weiblichen Teil (teilweise inspiriert von Danneckers Marmor-Skulptur der Ariadne auf einem Panther aus dem Jahr 1803) verkörpert eine griechische Liege, mit schwarzem Samt bezogen und mit sinnlich kurvigem Rückenteil. Den männlichen Teil versinnbildlicht in betont phallischer Form der in die Länge gezogene Stuhl aus einer eckigen Röhrenkonstruktion mit auf Hochglanz polierter Oberfläche und Lötmetallklumpen an den Verbindungsstellen. Der Stuhl ist aufgrund seiner Höhe nicht benutzbar und zeigt daher mehr Ähnlichkeit mit der Skulptur Einstein Chair als mit der Opern-Requisite. Er strahlt die Autorität von Staats-Monumenten wie beispielsweise Obelisken und freistehenden Säulen aus. Die junge Frau, die von Vicomte Sex-Nachhilfe erhält, berührt als einzige den Stuhl. Der Stuhl ist des Libertins Schwanz in Müllers Text: «Glücklich, wer die Uhren der Welt anzuhalten vermag: Ewigkeit als immerwährende Erektion.» Doch auch Todesbote ist er: der Penis, der die Jungfrau zu Fall bringt («das Verhängnis zwischen meinen Beinen»), ist ein stählerner Stuhl mit dem Charme einer Guillotine. Die Vorahnung irreversibler Wandlungen geht von seiner unheilvoll schönen Präsenz aus.

(Übersetzung: Elisabeth Brockmann)

ANMERKUNGEN

- 1) Im Rahmen seiner Zusammenarbeit mit der New Yorker Marian Goodman Gallery begann Wilson mit der Herstellung von Skulpturen, die auf seinen ersten Möbelstücken für seine Theaterstücke von 1977 basierten. Die Auflage ist auf sechs begrenzt.
- 2) Aus Einsteins Brief an den Herausgeber von *THE REPORTER*, 11 (18. November 1954), S. 8. Ich danke A.P. French, der mich auf die Quelle dieses Zitats hinwies.
- 3) In einem Gespräch, das am 23. Januar 1988 in Boston stattfand. Im Zusammenhang mit Installations-Materialien bemerkte Wilson, dass er lange Zeit einen Tisch mit einer Sperrholzplatte und einem Rohgestell bewunderte, den Willem de Kooning für Wilsons Freund, den Tanzkritiker Edwin Denby, angefertigt hatte.



ROBERT WILSON, *GREAT DAY IN THE MORNING*, 1982,
TWO DRAWINGS OF A SERIES OF 13 / ZWEI ZEICHNUNGEN AUS EINER SERIE VON 13,
GRAPHITE ON PAPER / GRAPHIT AUF PAPIER, 3 x 6" / 7,6 x 15,3 cm. (Photo: Geoffrey Clements)

GREAT DAY IN THE MORNING

«... Steine zerstreuen hat seine Zeit
Steine sammeln hat seine Zeit...»

The CIVIL warS, Akt IV, Epilog

Nach seiner Begegnung mit Raymond Andrews, dem taubstummen schwarzen Jungen, arbeitet Robert Wilson in seinen Stücken jahrelang mit der Stille. Mit der Stille und den Visionen und Strukturen, die aus dieser entstehen. 1974 beginnt er, ange-regt von den undurchschaubaren autistischen Ausdrucks-mustern des Christopher Knowles, seine Eigenkreationen mit einzelnen Lauten, Sprach-fetzen und unzusammenhängenden Texten zu ver-sehen. Nachdem er 1976 mit Phil Glass seine erste Oper herausgebracht hat, nimmt Wilson vermehrt auch musikalische Möglichkeiten wahr, bis er im Oktober 1982, im Pariser Théâtre des Champs-Élysées, mit Jessye Norman überraschend die Welt des Spirituals erarbeitet. In der Folge geht er die Musik (so Wilson in einem Rundfunkgespräch vom Juni 1986) in ihren traditionelleren und klassi-scheren Formen an.

Robert Wilsons Zusammenarbeit mit Jessye Norman bringt insofern eine Wende, als er in

GREAT DAY IN THE MORNING erstmals auf weit-gehend vorgegebenes Material eingeht. Denn die von der grossen Sopranistin vorgeschlagenen Spi-rituals enthalten, nebst den charakteristischen Melodien und den überkommenen, von der Bibel geprägten Texten, auch einen determinierten Themenkreis. Dieser ist seinerseits bedingt durch den geographisch-historischen und religiösen Hintergrund des Sklavendaseins in den Süd-staaten des 19. Jahrhunderts.

Wilson berückt in GREAT DAY IN THE MORNING einmal mehr mit traumhaft klaren, technisch per-fekten Bildfolgen, deren Poesie zwischen strenger Verhaltenheit und heiterer Eleganz oszilliert. In weitgehend mathematisch strukturierten und pla-stischen, sinnlichen Bühnenschachzügen entfaltet Wilson die einzigartige Lichtchoreographie sowie das unverkennbare, magische Zeitmass. Er ent-führt in abstrakte Ferne, in das makellose Tiefblau des ewigen Himmels und rückt funkelnde

Schmuckstücke, den Mond und die Sterne, in fast greifbare Nähe, worauf leuchtende Blumensternschnuppen in die Verklärung eines himmlischen Paradieses verführen: vielschichtige Erfahrungen, die Wilson alle über Repetitionen, Variationen oder Kontrastierungen weiter sensibilisiert.

Die vornehmlich wehmütigen wie auch die freudigeren Gesänge, die wunderbare, unendliche Weite in Jessye Normans Stimme, dazu die auf uns zukommende und doch sich entziehende Bilderwelt Robert Wilsons – sie beeindruckten, befremden einen Augenblick, ergreifen – doch nicht sie allein. Was in der Erinnerung an *GREAT DAY IN THE MORNING* am lebendigsten berührt, das ist die innere Stimmung, die sich insgeheim löst, aus einem Bereich, der zwischen dem und jenseits des Gesehenen und Gehörten liegt: eine sich eröffnende innere Haltung, die zum unerwarteten, eigentlichen Inhalt wird.

In *GREAT DAY IN THE MORNING* nimmt Wilson die Bildthemen des ersten Aktes in gekreuzt angeordneten Variationen im zweiten Akt wieder auf. Betrachtet man jedoch die beiden Akte in linearer Weise, so ergibt sich eine spiegelbildliche Verdoppelung (oder Vertiefung). Im Theater erlebt man die Bildfolge wie eine Wellenbewegung, die aus der erdgebundenen Dunkelheit ins Licht – und aus dem himmlischen Licht zurück in die Dunkelheit führt. Die thematische Entwicklungslinie des Bühnenbildes wird in derjenigen der Beleuchtung reflektiert. Auch bemüht sich Wilson hier nicht länger um ein systematisches Zertrennen von Bild- und Textmaterial. Im Gegenteil, das von ihm kreierte Bildgeschehen und die traditionellen Spirituals finden in allen neun Szenen zu thematischer Stimmigkeit.

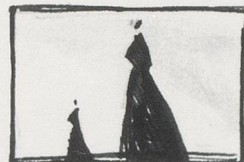
Einzelne Gesänge in *GREAT DAY IN THE MORNING* übernehmen bildhafte Stellen aus der Bibel. Die meisten von Jessye Norman gewählten Spirituals aber kreisen um geheime Gemütsstimmungen, um verinnerlichte Erfahrungen, um innige Religiosität.

CHRISTINE GRANDJEAN ist Anglistin und Theaterkritikerin und lebt in Zürich.

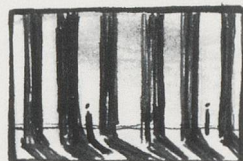
I



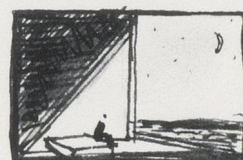
LA MAISON DANS LA FORÊT



L'OMBRE



LA FORÊT AU MATIN



LA CHAMBRE



L'ORCHIDÉE



LA MAISON DANS LA FORÊT

II



LA MAISON DANS LA FORÊT



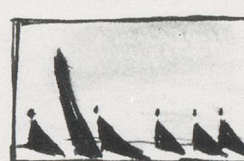
LES JONQUILLES



LE LAC



LE FEU



L'ARBRE CALCINÉ



LA CHAMBRE



LA MAISON DANS LA FORÊT

Die gegenseitig aufeinander einwirkenden Text- und Bildthemen entwickeln einen zusammenhängenden Erzählfaden. Da ist das einsame nächtliche Sehnen nach einem göttlichen Jenseits und dem Tod; daneben will sich das Leben selbst im unmenschlichsten Wald eines Sklavenalltags behaupten: unterschiedliche Tendenzen, die sich beide in der Vorstellung eines jenseitigen Paradieses treffen. Die Paradiesvision wird so zum Mittel- und Angelpunkt. Die leitmotivisch wiederkehrende, schmerzliche Vereinsamung vermag sie jedoch nicht aufzuheben, noch kann die tiefe Gläubigkeit den Wald vor dem goldenen Abgott und dem Sterben der Lebensbäume bewahren. GREAT DAY IN THE MORNING verfolgt in erster Linie die (historisch belegte) innere Leidensgeschichte der entwurzelten Sklaven, die Schläge, die kompensierenden Paradieshoffnungen, die Rückschläge und die tief verankerte, tragende Glaubenskraft. Auf einer allgemeineren Ebene werden die Schwankungen lebendiger Anschauungen, die komplexen Wege vielleicht der Ideale, Tagträume und Sehnsüchte überhaupt angedeutet.

Zu den schwer fassbaren, weil verinnerlichten Themen der Spirituals bringt Robert Wilson differenzierte künstlerische Umsetzungen, die in ihrer Aussage alle nachvollziehbar sind, um so mehr, als er sich in dieser Inszenierung öfter auf bildhafte Vorstellungen bezieht, die in den vorliegenden Liedtexten ohnehin – auch klanglich – hervorleuchten.

Parallel zur bereits beobachteten Wellenbewegung entwickelt sich das Bühnenbild von der abstrakten Offenheit der anfänglich reinen, blauen Farbfläche zur konkreten, naturgetreuen Wiedergabe des Sternenhimmels. Nach dieser poetischen und perspektivischen Nachtlandschaft springt Wilson, mit der überbelichteten flächigen Grossaufnahme seines ersten Paradiesblumenbildes, in einen übersteigerten Realismus. Er rückt die Blumen – ein dem Garten Eden entnommenes Detail – beklemmend nah heran; doch das sonderbar kühle, distanzierende Licht entzieht diese sogleich wieder. In ihrer malerischen Deutlichkeit wirken die Riesenorchideen beinahe aufdringlich, dennoch ist die Blumengazewand von verklärender





ROBERT WILSON, *GREAT DAY IN THE MORNING*, WITH JESSYE NORMAN,
THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES PARIS, 1982. (Photos: Leo van Velzen)

Transparenz. Das märchenhaft überflutende Licht hebt jeglichen Schatten auf – und trotzdem wird das Idealbild einer derart anhaltenden Spannung ausgesetzt, dass es schliesslich bricht. Dieses Paradies gibt es – und gibt es nicht. Die im ersten Akt dahin drängende Wellenbewegung kippt. Bevor sie ins abstrakte Grau zurückfällt, werden die harmonischen Orchideenkreise zu einem Schwarm herunterstürzender Osterglockensterne.

Unabhängig davon, ob Wilson über Farben oder Bildsujets symbolische Hintergründe anklin-

gen lässt, er verleiht seinem Bühnengeschehen stets ein symbolversprechendes Timbre. Dies geschieht durch äusserst nuancierte künstlerische Verunsicherungsmethoden. Die klare Schönheit seiner Bühnenräume zieht den Zuschauer magisch hinein. Die Wilson eigene, poetisch distanzierende Verunheimlichung wieder bewahrt den Zuschauer vor dem gänzlichen Versinken, führt ihn einer sinnenden Aufmerksamkeit zu. Die schöne Verunsicherung entsteht vornehmlich durch das verwunderlich plastische oder aber geheimnisvoll sich



ausweitende Licht; und durch das sich fließend ausdehnende Zeitmass. Die Zeitlupe lässt uns den Pulsschlag des (inneren) Bildes und des (inneren) Vorganges fühlen. Es werden die Übergänge, Moment für Moment, belichtet und das Bild, das sich allmählich erweitert, in der Verlangsamung zerlegt: kleinste Spannungsbereiche, die neue Räume öffnen, in welchen sich sowohl das Bühnengeschehen als auch der Bildbestand der eigenen Erinnerung bewegen dürfen. Zeit-Räume der geheimen Synthesen.

Und nun zur Wirkung von Robert Wilsons leisem Minimal-Geschehen: In der ersten, verhalten-einfachsten Szene von *GREAT DAY IN THE MORNING* zeigt das Bühnenbild nichts als einen tiefblauen Hintergrund, makellos und von innerer, vibrierender Leuchtkraft. Die offene abstrakte Fläche ist zugleich konkretere Tiefe – die Unendlichkeit des noch nächtlichen Morgenhimmels. Parallel zum durchsichtigen Intensivblau der Grundfläche bewegt sich, von rechts, in behutsamer Langsamkeit, eine dreidimensionale, statuarisch königliche



(Photo: C. Masson/Kipa)

Gestalt, die im dunkleren Blau ihres grosszügigen Falten gewandes auch wie ein schattenhaftes Echo des Bühnenhimmels wirkt: Jessye Norman. In der Hand hält sie ein weisses Tuch, das bis zum Boden reicht – und so zur Erde hin weist. Die Melodie von *Steal Away* nur summend vorausschickend, gleitet die majestätische Gestalt, einer unerschütterlichen Arche gleich, ruhig auf die Bühnenmitte zu. Bald scheint sie in ihrer sachten Langsamkeit zwischen Himmel und imaginiertem Wasser zu schweben – Zeit und Erdschwere sind wie aufgehoben. Aus dem von weither gekommenen Summen ist inzwischen ein Lied geworden. Dieses bekundet innige Gottverbundenheit; die Sehnsucht, sich in die himmlische Heimat wegzustehlen: «My Lord, he calls me . . . The trumpet sounds within-a my soul, and I long to steal, steal away,

steal away to his world, . . . , steal away home . . . ». Während Jessye Norman, ihren Weg nach links stetig fortsetzend, ein Sterben mit Gott besingt, wächst nach und nach, von rechts, ihr eigener Schatten in den offenen Bühnenhimmel ein, wächst, sie verfolgend, ihr entgegen. Der Schatten wird mächtig, allmächtig; zur unentrinnbaren Präsenz. Mitten im flimmernden Blau wird er auch zum dunklen, leise bebenden Kontinent. Und zur Klagemauer. Indessen geht der Spiritual wieder in das geheimere Summen über. Die grosse schwarze Sängerin – unvergesslich, erschütternd in ihrer stillen majestätischen Würde – ist vorübergezogen, fast unmerklich entschwinden – während ihr Riesenschatten verharrt. Zu seinen Füßen liegt das hart angestrahlte weisse Tuch – eine verlassene marmorne Erinnerung.



*ROBERT WILSON, GREAT DAY IN THE MORNING, WITH JESSYE NORMAN,
THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES PARIS, 1982. (Photos: C. Masson/Kipa)*



GREAT DAY IN THE MORNING

*"... scattering stones has its time
collecting stones has its time..."*

The CIVIL warS, Act IV, Epilog

After meeting the deaf and dumb black boy Raymond Andrews, Robert Wilson spent years working with silence in his compositions. With silence and with the visions and structures it engenders. In 1974, prompted by Christopher Knowles' enigmatic, autistic patterns of expression, Wilson began to add single sounds, fragments of speech and disconnected passages to his own creations. After producing his first opera with Phil Glass in 1976, Wilson became increasingly aware of musical possibilities as well, until he unexpectedly turned to the world of spirituals in performance with Jessye Norman at the Parisian Théâtre des Champs-Élysées in October, 1982. He has since focused on more traditional and classical forms of music (according to a radio interview in June, 1986).

Robert Wilson's collaboration with Jessye Norman represents a turning point inasmuch as GREAT DAY IN THE MORNING is, for the first time, based largely on existing material. The spirituals suggested by the great soprano contain not only characteristic melodies and

the oral tradition of lyrics taken from the Bible; they also have a definite subject matter, determined by the geographical, historical and religious background of 19th century slavery in the Southern States.

In GREAT DAY IN THE MORNING, Robert Wilson again beguiles with exquisitely clear, technically perfected sequences of images, whose poetry oscillates between rigorous reserve and joyful elegance. In mathematically structured and graphically sensuous chess moves, Wilson unfolds his unique lighting effects and spell-binding treatment of time. He carries us off into abstract distances, into the flawless deep blue of eternal skies, and brings sparkling gems, the moon and the stars, almost within physical reach, until dazzling shooting stars of flowers transport us into the glory of a heavenly paradise – all manifold layers of experience, fine-tuned by Wilson through repetition, variation and contrast.

Songs of sorrow and more cheerful songs; the marvelous, infinite breadth of Jessye Norman's voice;

Robert Wilson's imagery that reaches out to us and yet withdraws – all are impressive, alienating at times, moving – but it is not this alone. What really touches to the quick in recalling *GREAT DAY IN THE MORNING* is the inner mood that secretly emerges out of a realm in between and beyond what is seen and heard: a gradually unfolding inner attitude that becomes the unexpected, actual content of the piece.

In the second act of *GREAT DAY IN THE MORNING*, Wilson repeats the imagery of the first act in chiasmic variations. Seen as a linear sequence, however, the two acts form a mirror-image duplication (or intensification) of each other. The sequence of images on stage is like undulating waves emerging from earth-bound darkness into the light – and out of heavenly brilliance back into darkness again. The thematic development of the staging is reflected in that of the lighting as well. Nor does Wilson try any longer to systematically separate image and text. On the contrary, the images created by him are thematically attuned to the traditional spirituals in all of the nine scenes.

A few of the songs in *GREAT DAY IN THE MORNING* speak of stories from the Bible, but most of the spirituals selected by Jessye Norman focus on secret moods and feelings, on internalized experiences and intimate religiosity.

The interaction between text and image yields a connected narrative thread. There is the lonely nocturnal yearning for a divine hereafter and for death; next to it, life asserts itself even in the most inhuman forest of workaday slavery. These distinct tendencies are United by the consolation of a paradise in the next world. The vision of paradise, core and pivot of the piece, cannot, however, ease the leitmotif-like, reiterated pain of loneliness, nor can profound faith guard the forest against golden false idols and the death of the trees of life. *GREAT DAY IN THE MORNING* follows the (historically researched) story of suffering endured by the uprooted slaves, the blows, the compensatory vision of paradise, the setbacks, and the deeply anchored, buoying power of faith. In more general terms, the work touches on the fluctuations of lively attitudes, the ways of ideals, daydreams and longings *per se*.

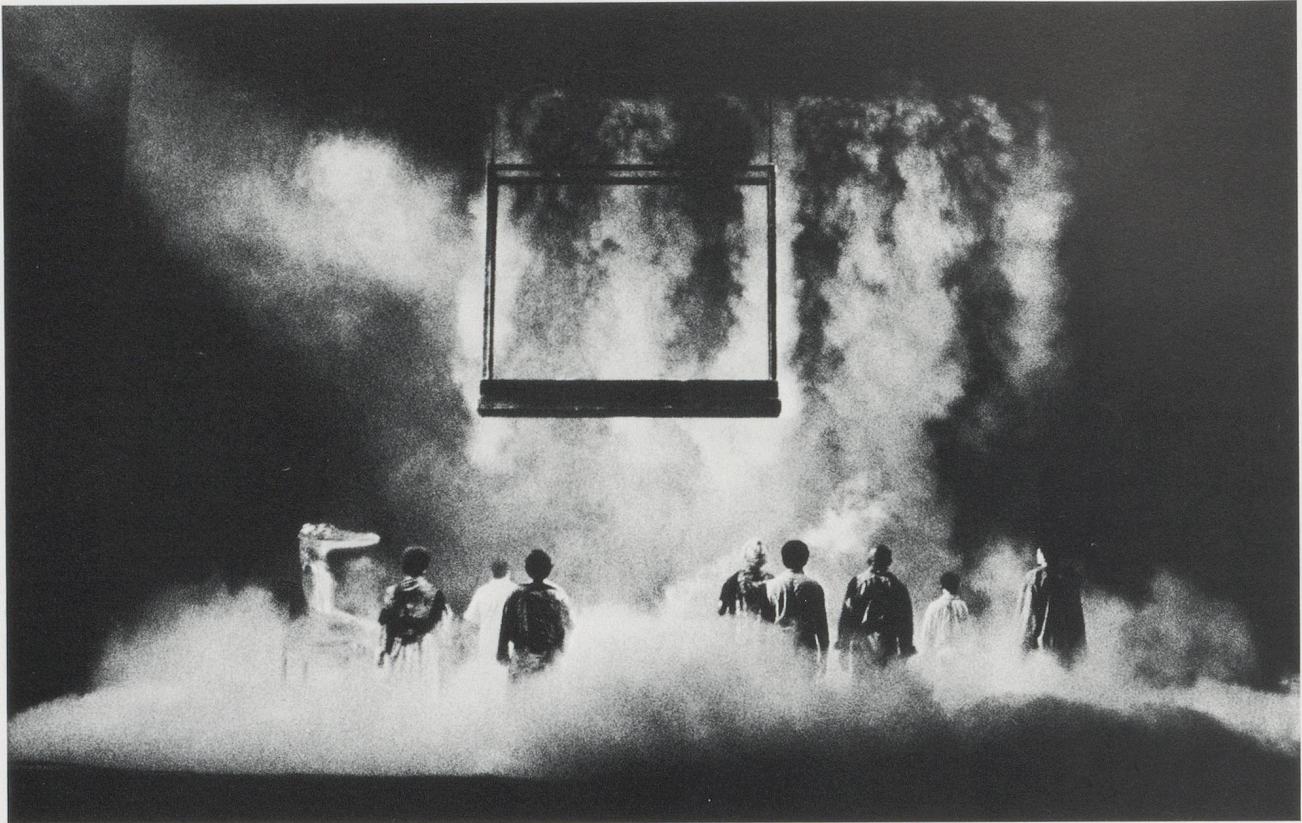
CHRISTINE GRANDJEAN took her degree in English. She is a drama critic and lives in Zurich.

The internalized and therefore elusive subject matter of spirituals is enhanced by Robert Wilson's differentiated artistic transformations, all of which convey an accessible message, especially since this production refers more frequently to pictorial images already apparent in the lyrics – and echoed by the sound as well.

Parallel to the undulating movement mentioned above, the stage set progresses from the abstract openness of a pure, blue field of color to the concrete, naturalistic portrayal of a starlit sky. Following the poetic rendition in perspective of this night sky, Wilson cuts to the over-exposed, flat close-up of his first super-realistic picture of flowers of paradise. The flowers – a detail taken from the Garden of Eden – move oppressively close but Wilson's curiously cool, detached lighting immediately draws them back again. Despite their almost obtrusive painterly precision, these giant orchids are of an exalted transparency on their wall of gauze. No shadows are left in Wilson's fairy-tale flood of light – but even so, the idealized image is subjected to such sustained tension that it finally snaps. This paradise exists – and it doesn't. The welling movement of the first act breaks. Before relapsing into abstract gray, the harmonious circles of orchids turn into a swarm of falling daffodil-stars.

Whether Wilson uses colors or images to stir symbolic echoes, he never fails to lend his action a symbolic-promising timbre. This is achieved through highly nuanced methods of artistic irritation. The viewers are sucked into the lucid beauty of the action as if by magic. They are rescued from total absorption only by Wilson's typically detached, poetic unease, by his encouragement of contemplative awareness. Beautiful irritation is caused by the disturbing plasticity of the light or by its mysterious diffusion; and by the flowing elasticity of time. Slow motion makes us feel the pulse of the (inner) image and the (inner) process. Light is trained on each transition, moment by moment, and the gradually expanding image is taken apart as time slows down: the tiniest fields of tension open up new spaces in which there is room not only for the action on stage but also for one's own inventory of remembered images. Time-spaces of secret syntheses.

And now to the impact of Robert Wilson's soft minimal action in *GREAT DAY IN THE MORNING*. In the first



ROBERT WILSON, *GREAT DAY IN THE MORNING*, WITH JESSYE NORMAN,
THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES PARIS, 1982. (Photos: Leo van Velzen)

scene, the simplest one in terms of action, the stage set is reduced to an impeccable, deep blue backdrop of an inner, vibrant luminosity. The open, abstract surface is also concrete depth – the infinity of a dawning nocturnal sky. Parallel to the transparent, intense blue of the background, a three-dimensional, majestically statuesque figure enters from the right, moving with studied slowness and draped in ample folds of a darker blue, like a shadowy echo of the dawning backdrop: Jessye Norman. In her hand she holds a white cloth that falls to the floor – establishing contact with the earth. Sending out the hummed melody of *STEAL AWAY*, the imposing figure softly glides to the center of the stage center like an impregnable ark. Moving so slowly, so gently, the figure seems to float between heaven and imaginary waters – as if time and gravity had been suspended. In the meantime the distant humming has turned into song – a song of intimacy with the Lord, of the longing

to steal away to the sanctuary of heaven: “My Lord, he calls me . . . The trumpet sounds within-a my soul, and I long to steal, steal away, steal away, steal away to his world . . . , steal away home . . .” While Jessye Norman moves ceaselessly on towards the left, singing of dying with the Lord, her own shadow looms on the right, larger and larger, into the open sky of the stage, growing, following her, coming ever closer. The shadow grows mighty, almighty until its presence has become inescapable. In the midst of the shimmering blue, it too becomes a softly heaving continent. And a wailing wall. Meanwhile, the spiritual has melted into the more mysterious humming again. The imposing, black singer – unforgettable, profoundly moving in her calm majestic dignity – has passed by, vanished almost imperceptibly, while her vast shadow remains. At its feet the starkly illuminated white cloth – an abandoned marble memory. (Translation: Catherine Schelbert)





Das Gewicht des Staubkorns

JACQUELINE BURCKHARDT UND BICE CURIGER

Für viele mag der Entscheid Robert Wilsons, im Frühling 1988 mit klassischen Ballettänzern der Pariser Opéra zu arbeiten, um Claude Debussys und Gabriele d'Annunzios «Le Martyre de Saint Sébastien»¹⁾ einzustudieren, überraschend gewesen sein. «Tanz ist bei Robert Wilson das Gegenteil von Ballett: Nicht die artistische Beherrschung des Körpers ist sein Ziel, sondern dessen grösstmögliche Entspannung, Schwerelosigkeit. Einfacher, sentimentaler: Nicht die Kunst des Tanzens interessiert ihn, sondern das Glück der Tänzer», schrieb Benjamin Henrichs 1979.²⁾ Und tatsächlich belegten gleich die ersten Proben die Verwegenheit von Wilsons Plan, als er vor den versammelten sechs- und dreissig Danseuses und Danseurs folgendes Bekenntnis ablegte: «Mich stört beim klassischen Ballett die offensiv aufgefasste Präsenz. Die Bewegungen sind zu forciert, und das hat etwas Vulgäres.» Dann stellte er den Tänzerinnen und Tänzern Suzushi Hanayagi vor, die japanische Choreographin und Tänzerin, mit der er seit Jahren zusammenarbeitet. Das japanische Theater lasse den Akteuren viel mehr Raum in ihrer Bühnenpräsenz,

ebenso habe das Publikum mehr Freiheit und Raum im Verfolgen des Geschehens, erklärte Wilson weiter. Die Emotion werde nicht gewaltsam aufgesetzt und übertrieben. Emotion finde innerlich statt, genauso die Bewegung. Deshalb sei Emotion im japanischen Theater authentischer.

Was am Ende als Resultat einer fünfwöchigen Probenarbeit zu sehen war, zeugte von Wilsons heute erreichter Reife, mit welcher er grosse Risiken eingehen kann. Es war wie wenn er alles – das Ballett als Idee, aber auch das Stück selber, mit der darin enthaltenen Erotik und seinem Kitschaspekt ebenso wie das professionelle Können der einzelnen Tänzer – als Material angegangen wäre; allerdings in völlig ungewohnter Weise, statt frontal von der Seite her. Es war als ob Wilson eine Berührung gelang, die gewisse Elemente freilegte und sie dann gleichzeitig besonders transparent und gewichtig auch zu etwas Neuem werden liess.

Sylvie Guillem, die den Saint Sébastien in der Hauptrolle tanzt, galt in unseren Gesprächen Wilsons restlose Begeisterung. Ihre Kunst und ihr Körper sind perfekt. Sie formuliert Wilsons Idee der

Tanzbewegung, und was für die meisten übrigen Ballettänzer mit ihrer eingefleischten klassischen Bewegungssprache einer Teufelsaustreibung gleichkommt, gelingt ihr mühelos. Bevor sie sich für das klassische Ballett entschied, war Sylvie Guillem Athletin. Und sie kann, was Wilson allen Tänzern abverlangt, mit dem Körper eines Tauben hören. Sie besitzt die intensive Präsenz auch im Stillstand, in den Zeitspannen, in denen die Linie einer Bewegung eingefroren wird, um dann weitergezogen zu werden.

Suzushi Hanayagi, im gemeinsamen Wechselspiel mit Robert Wilson, erfand Bewegungsabläufe, die klassisch-japanische Jiuta Mai-Tanztradition aufscheinen liessen, wo ganz besonders gilt: «Die Bewegung ist in der Immobilität, und die Immobilität ist in der Bewegung.» Es wurde etwa darauf geachtet, dass ein Tänzer nach einem Sprung am Boden «wie ein Samurai» landete oder bei absolut regungslosem Gesicht kraftvolle, vom Körper wegführende Armbewegungen vollzog. Doch gleichzeitig gewährte man Tänzern einen gewissen Spielraum, vor dem kritischen Auge von Wilson und Hanayagi Bewegungen selbst zu entwickeln. Viel Sorgfalt wurde in den Proben auf die Stellung von Händen, Fingern, ja besonders auch von Zehen gelegt. Die kraftvoll wirkenden Bewegungen etwa der Figur des Diokletian, dessen von Zuckungen unterlegtes Imponiergehabe an das eines herrischen Vogels erinnerte, mündeten in einer Pose auf seinem Thron, und wie als Krönung des ganzen Ablaufs sah man den hell erleuchteten Fuss des Herrschers – mit senkrecht abgewinkelter grosser Zehe.

Am Ende entstand der Eindruck, einem Geschehen eigenartiger Schönheit beizuwohnen, einem dicht «gewobenen» Bild gleich. Die Aktionen und Handlungen liessen sich zwar – anders als in vielen Wilson-Stücken – auf ihr erzählerisches Ziel hin verfolgen, doch entwickelte sich diese eine Ebene eher wie ein aufgesplittertes Hintergrundgemälde innerhalb des komplexen Ineinanderwirkens verschiedener Elemente.

Im Bühnengeschehen, im Bühnenbild, den Kostümen und den Requisiten war oft die ziemlich wörtliche Anlehnung an d'Annunzios Text auszu-

machen. Ein Zeichen dafür, dass Robert Wilson die Textvorlage nicht in der Art einengend empfand, wie er es für den Umgang mit anderen Texten beschrieben hat.

Robert Wilson: «Beckett ist ein visueller Künstler. In seinen Bühnenstücken fixiert er im Text ein Bild, und dies ist für die Inszenierung einengend. Auch musst du es wie ein Museumsstück historisch behandeln, und du überlegst dir ständig, wie Beckett das selbst inszenieren würde.» So äusserte sich Wilson gegenüber Heiner Müller, als die beiden sich im Februar 1988 während Probenarbeiten in Paris trafen.³⁾

Heiner Müller: «Es ist als würde ich Texte schreiben, die einen Ort suchen. Es gibt keinen Ort für den Text, er ist ortlos. Der Text wartet auf einen Ort. Wilson schafft Räume, die auf einen Text warten oder auf etwas anderes. Und es kann zu einer Begegnung kommen, wo auch immer, in New York, Honolulu oder auf dem Mond, an keinem speziellen Ort. Das hat etwas zu tun mit dem Paradox, mit einer Erfahrung, mit diesem kommunistischen Traum, der sich nicht verwirklicht, der bloss ein Traum ist, ohne Ort, ohne Raum, ein Traum auf der Suche nach einem Ort. Wilson ist ein Amerikaner, und die Amerikaner sind besessen vom Raum.»

Robert Wilson: «Ja, vom Raum ohne Grenzen.»

Wilson kämpft seit jeher gegen alles Illustrative in der Bühnenarbeit, gegen jede Art von parasitärer Redundanz, wie sie in den Medien Theater und Film sonst, als sei sie von unumgehbaren Naturgesetzen gelenkt, in bewusster Generosität produziert wird. Im «Martyre» könnte statt dessen von einem Prinzip der mehrfachen, transparenten Überlagerung gesprochen werden. Allein was an Erzählerischem sich entwickelt, erreicht den Zuschauer über wechselnde «Mitteilungsträger». Zwar sind vor der Bühne zwei Sprecher (Sheryl Sutton und Philippe Chemin) postiert, doch gelten ihre Stimmen den auf der Bühne agierenden Personen und ertönen zuweilen ab Tonband aus dem Off. Manchmal spricht auch ein Tänzer live («Saint

Sébastien-Matrose»). Die Sprecher – ihre Stimmen sind emotionslos, ohne Pathos, aber auch ohne Gleichgültigkeit – sitzen auf Stühlen, die sich im Laufe des Stücks unmerklich nach rechts bewegen, als eine Art Zeitzähler.

Auch die Tänzer verkörpern nicht eigentlich Rollen, die einzig der linearen Fortschreibung einer Geschichte dienen, sondern erschaffen reich facettierte Bildfiguren, die zu ganz überraschenden, weitreichenden Assoziationen verleiten. Robert Wilsons *Saint Sébastien* wird, wie ursprünglich von d'Annunzio konzipiert, von einer Frau (Sylvie Guillem) getanzt. Zudem hat Wilson dem Stück einen zweiten Sebastian hinzugefügt, einen von Michael Denard getanzten Matrosen. In Wilsons Inszenierung ist er der Heilige Sebastian, der bereits gestorben ist und seinem eigenen Martyrium zuschaut: sein Äusseres eine homoerotische Kitsch-Ikone mit traumhaft selbstvergessenen Bewegungen, eine Anleihe aus einem geradezu verworfen zu nennenden Gemälde des französischen Malers Alfred Courmes aus dem Jahre 1934, das einen Heiligen Sebastian als Matrosen darstellt, mit nacktem Unterleib, nur mit Strumpfhalter und Socken bekleidet.⁴⁾ «Saint Sébastien-Matrose» tanzt meist im Proszenium – so blickt der Zuschauer auf ihn und an ihm vorbei auf die wechselnden Tableaus. Literarisches in allen Stufen der Übermittlung blitzt auf, wenn dieser Matrose mit weissem Pierrot-Gesicht und herausfordernden Hinterbacken durch eine «Menschenmenge» irrlichtet, ohne sie wahrzunehmen, und wenn dieser Sebastian so zu Thomas Manns *TADZIO* und Jean Genets *QUERELLE* wird, sich Erotik mit Unschuld und Unterwelt assoziiert. Die Personen, die dieses Stück bevölkern, sind für Wilson vieldeutige «Archetypen». Kaiser Diokletian ist im Prolog und in gewissen *Entractes* Hochseekapitän (Patrick Dupond tanzt beide Rollen), seine Bewegungen sind zackig martialisch, aber ebenso taumelnd, stolpernd, eine Erscheinung zwischen Stummfilm-Admiral und Variété-Tarzan.

Dieses von Wilson inszenierte Martyrium fächert viele Ebenen auf, zählt auf die Phantasie als kollektives Instrument. Nichts wird dabei zu viel oder zu früh preisgegeben, nur eine Öffnung findet

statt, ein Zugang zu einer allen verfügbaren Sprache der Assoziation. Robert Wilson schreibt ihr Alphabet mit Aplomb quer durch die Zeiten und Kulturen, von der Hieroglyphe bis zu Walt Disney, und vertraut auf unsere Fähigkeit des Wiedererkennens. Immer wieder hat er seine Vorliebe für jene Bildchiffren gezeigt, die einfach und umfassend zugleich eine Art Elementar- oder Urbilder unserer Welt darstellen. In seinem Video-Tape «Stations» (1982) sind die Kapitel mit «Wald», «Feuer», «Glas», «Staub», «Tempel», «Wasser» usw. bezeichnet. Es ist als füge er ständig Bestandteile der Welt neu zusammen. Ein Architekt mit göttlichem Anspruch.

Heiner Müller: «Es gibt eine – vielleicht primitive – These, die der Dichter W.H. Auden aufgestellt hat, es existierten zwei Arten von Menschen: *Doers of things and Makers of things*, Macher und Erschaffer von Dingen. Und die Macher hegen eine gewisse Verachtung für die Erschaffer. Dies als wichtigster Unterschied. Die meisten Leute, die im Theater arbeiten, wollen Dinge machen, nicht erschaffen. Ein anderes Problem ist, dass Bühnenregisseure normalerweise versuchen, ihre Produktion mit der Realität in Verbindung zu bringen. Aber Bob Wilson sucht in seiner Arbeit eine Verbindung zu seinen Träumen. Die Bühne ist eine andere Wirklichkeit als jene draussen. Wenn man nicht auf diese Tatsache insistieren kann, sollte man nicht auf der Bühne zu arbeiten beginnen.»

In Wilsons Welt sind alle Dinge, alle Erscheinungen von eindringlicher Beschaffenheit. Sie stehen für sich in strahlender Selbständigkeit und sind dennoch verwoben und verbunden mit dem Ganzen. Im strengen Aufbau seiner Tableaus erkennt man den Willen, mit Licht und klarer, transparenter Struktur eine zwingende Komposition zu erschaffen, in der Art, wie sie Cézannes Geist hätte entspringen können.

Da keiner der Baustoffe in Wilsons Theater dominiert, kann in aller fließenden Klarheit ein Element gelegentlich ein anderes werden; Bewe-



*PATRICK DUPOND AND SYLVIE GUILLEM
IN ROBERT WILSON'S LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN,
PARIS 1988. (Photo: Rodolphe Torette)*



ROBERT WILSON, *LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN*, ACT 1, PARIS 1988.

gung ist Linie, Musik ist Licht, eine Geste ist Ton, Gegenstände sind Akteure. Wilson inszeniert gewisse Teile dieses Balletts in Stille, ohne Debussys Musik, oder fügt statt dessen Geräuschsequenzen (Klaviertöne, Schläge auf Metall, Bienengesumme, Hundegebell aus der Ferne und anderes von Hans Peter Kuhn) hinzu, während in den Entractes Debussys «Pour le Piano» erklingt. Dem «Martyre» hat Wilson einen Prolog vorangestellt, eine Szene

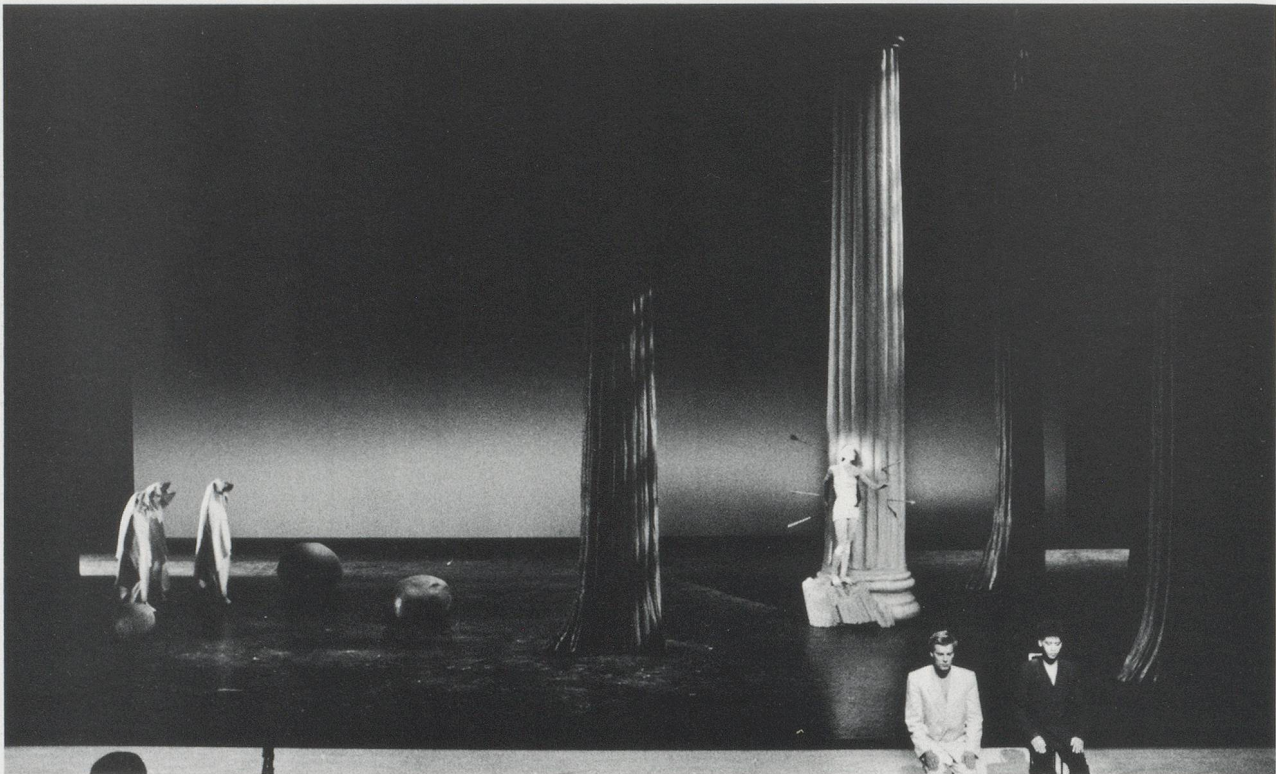
mit weissgekleideter Gesellschaft auf dem Deck eines Hochseedampfers: ein Blick in die Zeit, da Debussys und d'Annunzios Mysterienspiel entstand, eine Beschwörung der Atmosphäre vor dem Ersten Weltkrieg, vor der drohenden Katastrophe, und sei's bloss der Untergang der Titanic. Aber ebenso gilt dieser Blick dem nahenden Martyrium des Sebastian. Es ist als vollzogen die Figuren unter eisernem Zugriff das Ritual eines Rituals.



(Photo: Christian Leiber, Bruno Lefevre)

Einzig farbige Figur im gleissenden Perlmutter dieses Tableaus ist «Saint Sébastien-Matrose». Auch «Saint Sébastien-Frau» ist anwesend, seine Aufmerksamkeit richtet sich auf das Schweißstuch der Veronika. In diese Stimmung ruhiger Angespanntheit entlädt sich durch die Detonation zuschlagender Türen auf akustischem Wege schon die ganze im Stück enthaltene Gewalt. Es sind die im Körper Sebastians einschlagenden Pfeile.

Robert Wilson: «Theater ist komprimierte Zeit und Raum. Dieser ist von allen andern Räumen verschieden. U-Bahn-Raum, Restaurant-Raum oder was immer ist anders. Im Raum des Theaters ist auch die Zeit eine andere. In «Hamletmaschine» wird der Text ein enormer Raum, ein enormes Stück Freiheit.⁵⁾ Es ist wie jemand in einem langen Eisenkasten, wo der Kopf noch



rausschaut. Ein Mann der Zukunft vor dreitausend Jahren – und dieser Kasten ist sein Raum, und niemand kann eindringen. Deshalb herrscht enorme Freiheit. Und dies ist dem Theater angemessen.»

Heiner Müller: «Da ist dieses Hölderlin-Zitat in «Hamletmaschine»: «Wild harren in der furchtbaren Rüstung Jahrtausende.»

Unter Robert Wilsons Zugriff verwandelt sich Debussys und d'Annunzios «Le Martyre de Saint Sébastien» in eine Schiffsreise durch Räume, Zeiten, Vorstellungen, auf der wir uns von innen her dem «Stoff» aussetzen. Anstatt aus Distanz etwa den auf dem Stück liegenden Staub auszumachen, ermisst Wilson kühl das Gewicht eines jeden Staubkorns. Und während die Pfeile den Zuschauer auch physisch erreichen, ist der Ausblick auf das Paradies im letzten Bild von Wilsons

Inszenierung zuerst bloss unter Schmerzen zu ertragen: So blendend ist das Licht.

ANMERKUNGEN

1) Das ursprünglich fünfstündige Stück, welches Robert Wilson auf die Hälfte der Zeit reduzierte, wurde am 22. Mai 1911 im Pariser Théâtre de Châtelet uraufgeführt. Die Rolle des Saint Sébastien konzipierte d'Annunzio als Frauenrolle für die Tänzerin Ida Rubinstein, vor deren Füße sich der Dichter nach einer Aufführung des «Ballet Russe» 1909 in schwärmerischer Anbetung geworfen hatte (s. François Lesure, *Naissance et destin du Saint Sébastien*), im Programmheft, Théâtre Bobigny, März 1988). Rudolf Nurejev, Directeur de Danse der Opéra de Paris, bot anfangs 1987 Bob Wilson an, dieses Stück zu inszenieren. Wilson engagierte zwei Sprecher, Sheryl Sutton und Philippe Chemin, dreiunddreissig Tänzer der Opéra und für die Hauptrollen drei Etoiles: Sylvie Guillem als Saint Sébastien, Michael Denard in der Doppelrolle des Saint Sébastien als Matrose und Patrick Dupond als Kaiser Diokletian und als Kapitän.

2) Benjamin Henrichs, Willkommen im Paradies, zu DD&D I, in «Die Zeit», 2. März 1979, S. 41/42.

3) Dieses und die folgenden Zitate stammen aus einem Gespräch zwischen Heiner Müller und Robert Wilson, das von «Parkett» am 24. Februar 1988 in Paris aufgezeichnet wurde. Im Februar wurde Müller's «La route des Chars» von Jean Jourdeuil in Bobigny inszeniert.

4) Sammlung Centre Georges Pompidou, Paris.

5) Heiner Müllers «Hamletmaschine» inszenierte Robert Wilson 1986 in Hamburg und New York.

The Weight of a Grain of Dust

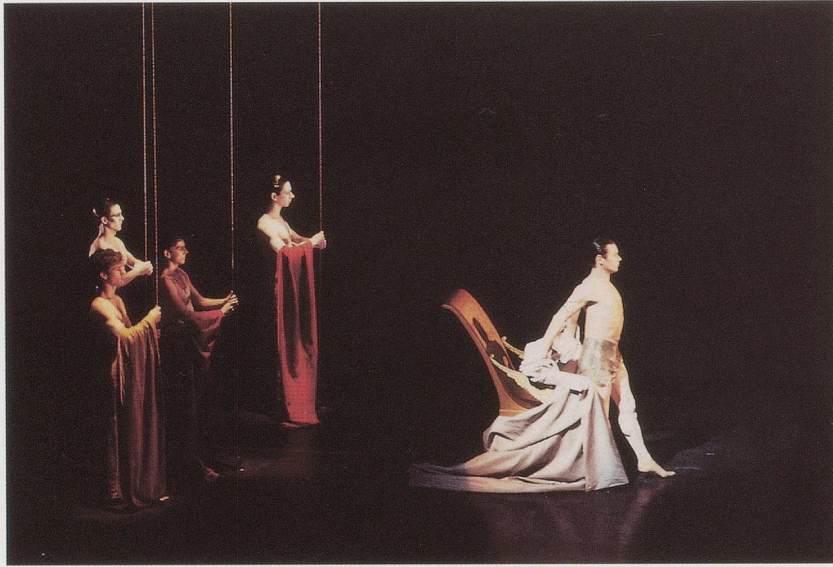
BICE CURIGER AND JACQUELINE BURCKHARDT

Many people may have been surprised by Bob Wilson's decision, in the spring of 1988, to collaborate with classical ballet dancers from the Paris Opéra in a production of Claude Debussy's and Gabriele D'Annunzio's "Le Martyre de Saint Sébastien."¹ According to Benjamin Henrichs in 1979² "to Robert Wilson dance is the opposite of ballet: his objective is not the artistic mastery of the body, but the attainment of its greatest possible relaxation. Weightlessness. More simply and sentimentally: he is not interested in the art of dance, but in the happiness of the dancer." And indeed, the first rehearsals revealed the audacity of Wilson's plan, when he made the following admission in front of 36 assembled dancers: "what bothers me in classical ballet is its aggressive presence. The movements are too forced, which is somewhat vulgar." He then presented the Japanese choreograph and dancer, Suzushi Hanayagi, with whom he has collaborated for several years. According to Wilson, Japanese theatre permits its performers far more latitude in terms of their stage presence, and equally, the public

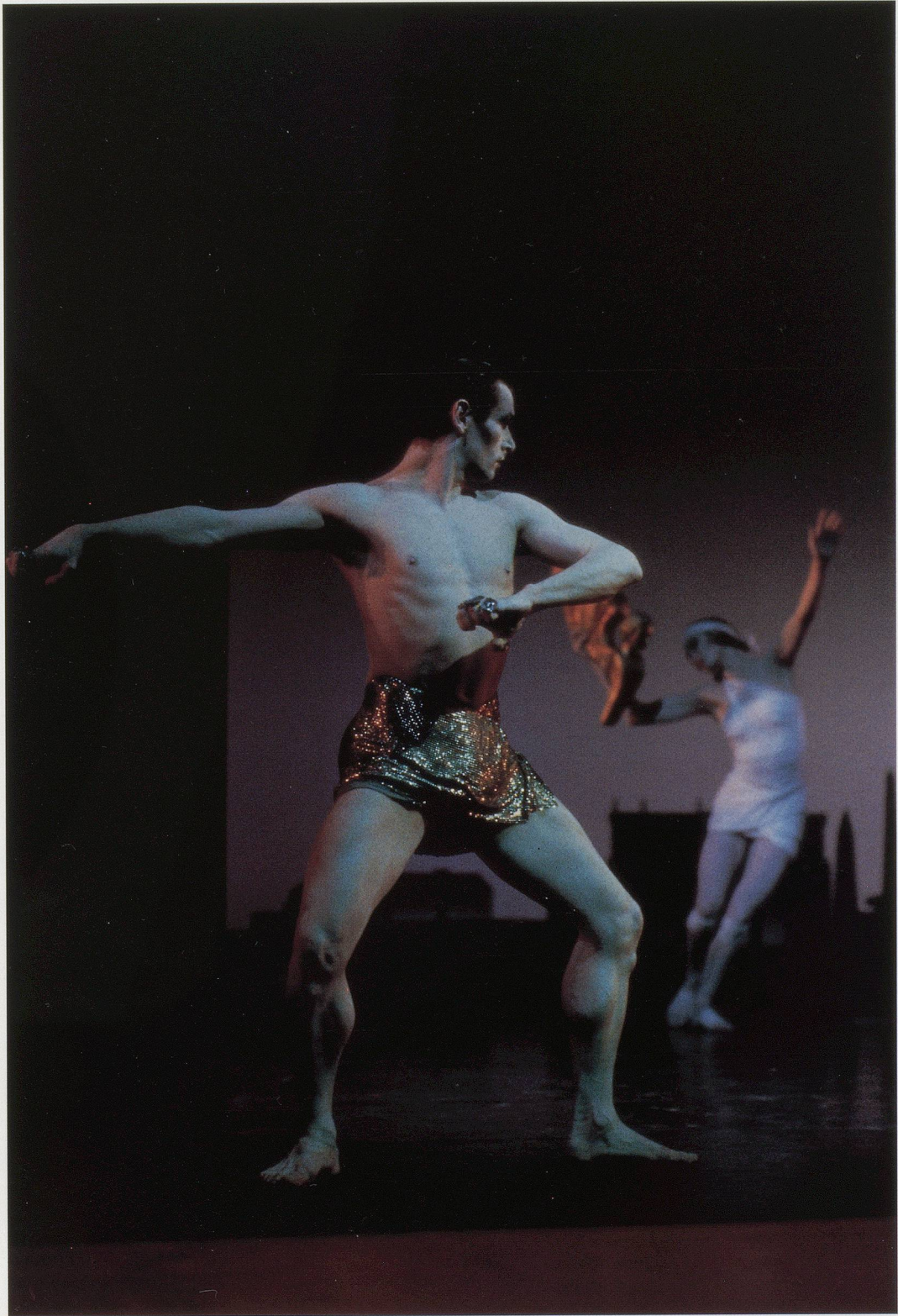
has more freedom and latitude in the way it follows events on the stage. Emotion is not forcibly applied and exaggerated. Emotions occur internally, just like the movements. And this gives the emotion in Japanese theatre more authenticity.

The results of five weeks of rehearsals provided evidence of the level of maturity that Wilson has now attained, enabling him to take considerable risks. It was as if he had taken as his material not only the idea of ballet, but the piece itself, with its inherent eroticism and its aspects of kitsch too, as well as the artistic ability of individual dancers. But this approach was a completely unfamiliar one, not frontal, but from the side. Wilson appeared to have achieved a form of contact that released certain elements, and allowed them simultaneously to acquire transparency and significance, enabling them to evolve into something completely new.

In his conversations, Wilson displayed unbounded enthusiasm for Sylvie Guillem, who danced the leading role of Saint Sébastien. Her artistry and her body



ROBERT WILSON, LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN, ACT 3, PARIS 1988. (Photos: Christian Leiber)



(Photo: C. Mason/Kjip)

are perfect. She incorporates Wilson's ideas about movement in dance, and she succeeds in effortlessly achieving what for most other ballet dancers, with their ingrained classical movements, approaches a sort of exorcism. Before choosing classical ballet Sylvie Guillem was an athlete. Wilson demands of all his dancers that they should endeavour to hear with the body of a deaf person, something of which she is quite capable. And she even retains this intensive presence when standing still, in those moments when the lines of a movement are frozen, before being redrawn.

Suzushi Hanayagi interacting with Robert Wilson developed sequences of movement which evoke the classical Japanese Jiuta Mai dance tradition, one of the dominant features of which is that "movement is in immobility and immobility is in movement." Care was for instance taken that, following a leap, a dancer should land on the ground "like a samurai," or should execute vigorous arm movements away from his body while retaining an absolutely impassive expression. But at the same time dancers are allowed a certain measure of freedom in developing their own movements under the critical eyes of Wilson and Hanayagi. An unusual amount of attention is focused on rehearsing the positions of hands, fingers, and especially the toes. The imposing movements of for instance the Diocletian figure, his haughty presence, emphasized by spasmodic gestures suggesting an imperious bird, culminated with a pose on the throne. As a climax to the whole sequence the brightly lit foot of the Emperor could be seen - his big toe in a vertical position.

By the end the feeling had been imparted of participating in an event of unique beauty, like a closely "woven" picture. Unlike many other pieces by Wilson, here the actions and deeds could be pursued to their narrative objective, and yet this one level evolved more like a fragmented background painting within the complex interaction of various different elements.

The action taking place on the stage, the set, the costumes and props did not seem to represent any drastic departure from D'Annunzio's text. This indicates that Robert Wilson did not consider himself constrained by this text, as, in his own words, is the case with other texts.

Robert Wilson: "Beckett is a visual artist. In the works he wrote for the stage he establishes an image in the text, and this has a restrictive effect on the production. Moreover it has to be dealt historically like a museum piece, and one is constantly wondering how Beckett himself would stage it." These views were expressed by Wilson in discussions with Heiner Müller, when the two met in February 1988 during the rehearsals in Paris.³⁾

Heiner Müller: "It is as if I were writing texts that are in search of somewhere. But there is no place for a text, a text has no location, it is 'ortlos'. The text awaits a location and Wilson creates spaces that await a text or something else. And such encounters can take place in New York, Honolulu or on the moon, or nowhere in particular. This has something to do with paradox, with an experience, with this communist dream that does not become reality. It is merely a dream, devoid of location or space, a dream in search of a place. Wilson, on the other hand, is an American, and the Americans are obsessed with space."

Robert Wilson: "Yes, without boundaries."⁴⁾

Wilson has always fought against the intrusion of any illustrative element in his stage work, against any kind of parasitic redundancy, the kind that is produced with unwitting generosity in the media of the theatre and films, as if directed by inevitable natural laws. By way of contrast Saint Sébastien could be described as having a principle of multiple transparent superimposition. What evolves by way of a narrative reaches the audience via changing "agents of information." Although two narrators are positioned in front of the stage (Sheryl Sutton and Phillippe Chemin), their voices are intended for the figures and the action on the stage, and can from time to time be heard coming from an off-stage tape recorder. Sometimes a dancer also speaks in person (Saint Sébastien the sailor). The narrators - in emotionless voices devoid of pathos, but without any hint of indifference either - are seated on stools, which move imperceptively towards the right as the piece progresses, as if to record the passage of time.



SYLVIE GUILLEM
IN ROBERT WILSON'S *LE MARTYRE
DE SAINT SÉBASTIEN*, ACT 3,
PARIS 1988.

(Photo: Christian Leiber)

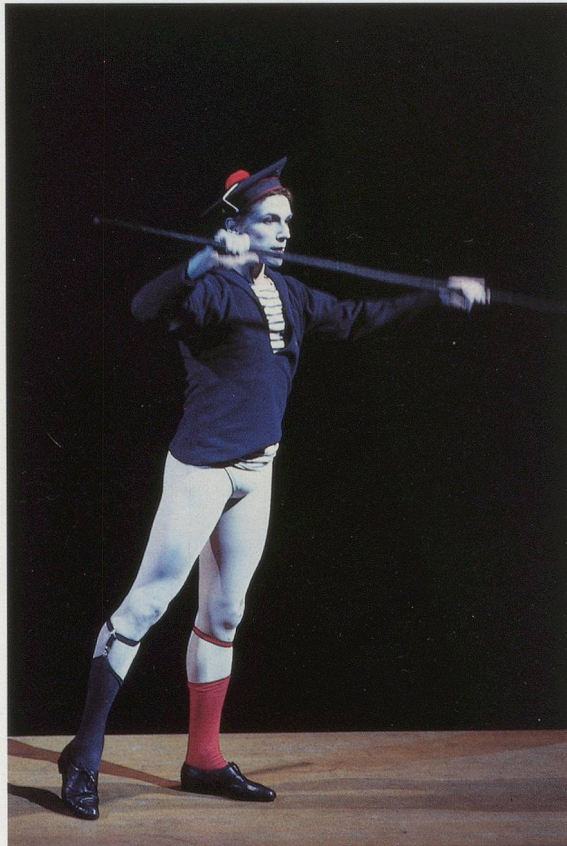
The dancers themselves do not represent actual roles, simply serving the linear continuation of a story, but create richly faceted images, and these lead to surprising and far-reaching associations. In accordance with D'Annunzio's original plans, Robert Wilson's *Saint Sébastien* is danced by a woman, Sylvie Guillem. In addition Wilson has introduced a second Sebastian, a sailor, danced by Michael Denard. In Wilson's production it is *Saint Sébastien* who has just died, and who views his own martyrdom: he appears as a homoerotic icon, a kitsch figure making dream-like self-oblivious movements. The figure he has chosen is borrowed from what can only be described as a depraved painting by the French artist Alfred Courmes. The picture in question dates from 1934 and shows *Saint Sébastien* as a sailor, naked from the waist down, and dressed only in suspenders and socks.⁵⁾ "*Saint Sébastien the sailor*" dances mostly in the proscenium – thus forcing audience to look at and past him to the changing tableaux. Every stage of liter-

ary association occurs suddenly to the observer when this sailor flits about with his white Pierrot face and provocative buttocks through a "crowd of people," unaware of them all. This Sebastian becomes Thomas Mann's *TADZIO* and Jean Genet's *QUERELLE*, combining associations of eroticism with innocence and the underworld. To Wilson the figures in this performance are ambiguous "architypes." The Emperor Diocletian also appears as a deep sea captain (Patrick Dupond dances both roles), his movements briskly martial, but also staggering, stumbling, an apparition somewhere between an admiral in a silent movie and a vaudeville Tarzan.

This martyrdom as staged by Wilson can be divided into many different levels, relying on fantasy as a collective instrument. Nothing is revealed too early or too late, all that occurs is an opening, an access to a generally available language of association. Cutting through times and cultures, from hieroglyphics to Walt Disney, Robert Wilson inscribes its alphabet with

MICHAEL DENARD

(Photo: Christian Leiber)



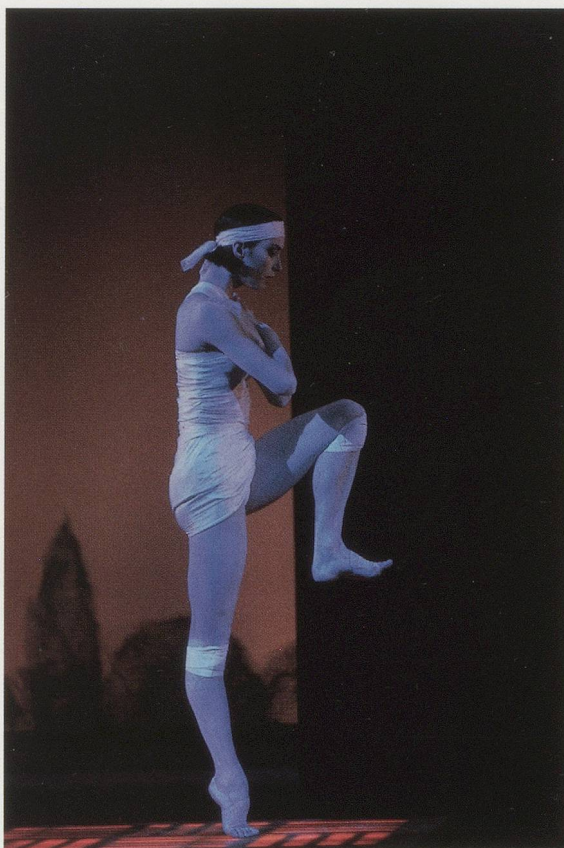
aplomb, relying on our own abilities to recognize his references. Time and again he shows his preference for pictorial ciphers which represent, simply but comprehensively, a type of elementary picture or basic image of our world. The chapters in his videotape "Stations" (1982) are entitled "Forest," "Fire," "Glass," "Dust," "Temple," "Water" etc. It is as if he is constantly reassembling the components of the world: an architect with divine aspirations.

Heiner Müller: "There is a thesis, perhaps a primitive one, put forward by the poet W.H. Auden, that there are two types of people: doers of things and makers of things. And the doers view the makers with a certain disdain. And we are makers of things, not doers of things. This is the most important difference. And most people who work in the theatre want to do things, not make them.

Yet another problem is presented by the fact that theatre directors usually endeavour to establish some association between their production and reality. But Bob Wilson's work is concerned with a search for a link with his dreams. The stage is a different reality from the outside world. If one cannot insist on these facts, there is little point in working on the stage."

In Wilson's world everything, every manifestation has this quality of insistence. Each stands by itself in radiant independence, and yet is interwoven and interlinked with everything else. The strict construction of his tableaux is evidence of a will to create a compulsive composition using light and clear, transparent structures, an approach that might have been derived directly from Cézanne.

Since no single material dominates in Wilson's theatre, one element may occasionally turn into an-



SYLVIE GUILLEM

(Photo: C. Masson/Kipa)

other, with fluent clarity. Movement is line, music is light, a gesture is a sound, objects are performers. Wilson directs certain parts of this ballet in silence, without Debussy's music. Or alternatively he inserts sequences of sounds (the humming of bees, the noise of someone far away striking metal, the barking of dogs and other sounds from Hans Peter Kuhn), while Debussy's "Pour le Piano" can be heard between acts. Wilson has provided a prologue for this "Martyre de Saint Sébastien," a scene showing a white-clad group of figures on the deck of an ocean-going liner: recalling the period during which Debussy's and D'Annunzio's "Saint Sébastien" was created, an evocation of the years before the First World War, the threatening catastrophe, even though this may only have been the sinking of the Titanic. But this view also applies to the impending martyrdom of Sebastian. It is as if the figures perform the rituals of a ritual while caught in an iron grasp. The only colourful figure, in the glit-

tering mothe-of-pearl, in this tableau is "Sebastian, sailor." "Sébastien, woman" is here too, his attention focused on the pseudarium of Veronica. In this mood of quiet attentiveness all the violence which is to come is already now unleashed acoustically by the detonation of slamming doors. They are the arrows striking Sebastian's body.

Robert Wilson: "Theatre is time and space compressed. It is different from any kind of other space. Subway space is different, restaurant space is different, and so on. In the space for the theatre time changes too. In the "Hamletmachine" the text becomes an enormous space, an enormous freedom. It's like someone who is on a long iron tank and the head is sticking out of this tank. It's like a man who is 3000 years old, a man of the future, and this is his space and no one can enter this space, so there is



ROBERT WILSON, *LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN*,
ACT 1 & ACT 5 (PARADISE), PARIS 1988.

(Photos: Christian Leiber)



enormous freedom. And this is wholly appropriate for the theatre.”

Heiner Müller: There is a quotation from Hölderlin in “Hamletmaschine”: “wild awaiting in the fearful armour. Centuries.”

In Robert Wilson’s hands the “Martyre de Saint Sébastien” of Debussy and D’Annunzio is transformed into a sea voyage through space, times, and notions, a material to which we expose ourselves, so to speak, from within. Instead of making out from afar the dust that lies upon this piece, Wilson assesses the weight of each grain of dust. And while the arrows do physically reach the audience, the view of paradise in the final tableaux, in Wilson’s production, is one that can only be borne under suffering: the light is too bright.

(Translation: Martin Scutt)

NOTES:

1) Robert Wilson has reduced this piece from its original 5 hours to half that time. It was first performed on May 22, 1911 in the Théâtre de Châtelet. D’Annunzio intended the role of Saint Sébastien to be taken by a female dancer, Ida Rubinstein, at whose feet the poet had thrown himself in ardent admiration following a performance by the “Ballet Russe” in 1909 (see Françoise Lesure, “Naissance et destin du Saint Sébastien,” in the programme of the Théâtre Bobigny, March 1988). Rudolf Nurejev, Directeur de Danse at the Opéra de Paris, initially gave Bob Wilson the opportunity in 1987 of producing this piece. Wilson engaged the services of two narrators, Sheryl Sutton and Phillippe Chemin, along with 33 dancers from the Opéra company, and 3 stars for the leading roles: Sylvie Guillem as Saint Sébastien, Michael Denard in the dual role of Saint Sébastien as a sailor, and Patrick Dupond as the Emperor Diocletian and as the Captain.

2) Benjamin Henrichs, Willkommen im Paradies, for DD&D I, in Die Zeit, March 2, 1979, 8.41/42.

3) The quotation comes from a discussion between Heiner Müller and Robert Wilson that was recorded by Parkett in Paris on February 24, 1988. Müller’s “La Route des Chars” was staged by Jean Jourdeuil in Bobigny in February 1988.

4) Idem.

5) Collection Centre Georges Pompidou, Paris.

ROBERT WILSON (MIT TANKRED DORST).
PARZIVAL, THALIA THEATER HAMBURG, 1987/88.
(Photo: Elisabeth Henrichs)

