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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1988)

Heft: 16: Collabroation Robert Wilson

Artikel: Robert Wilson, Szenograph = Robert Wilson, scenographer

Autor: Lehmann, Hans-Thies / Scutt, Martin

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680206

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: 14.12.2025

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

HANS-THIES LEHMANN

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 werweisswoher aus diesem Sprechraum, in dem der Zuschauer sich nun befindet und Platz genommen hat. Im Bühnenzentrum bewegt sich eine geheimnsivoll 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 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,

---

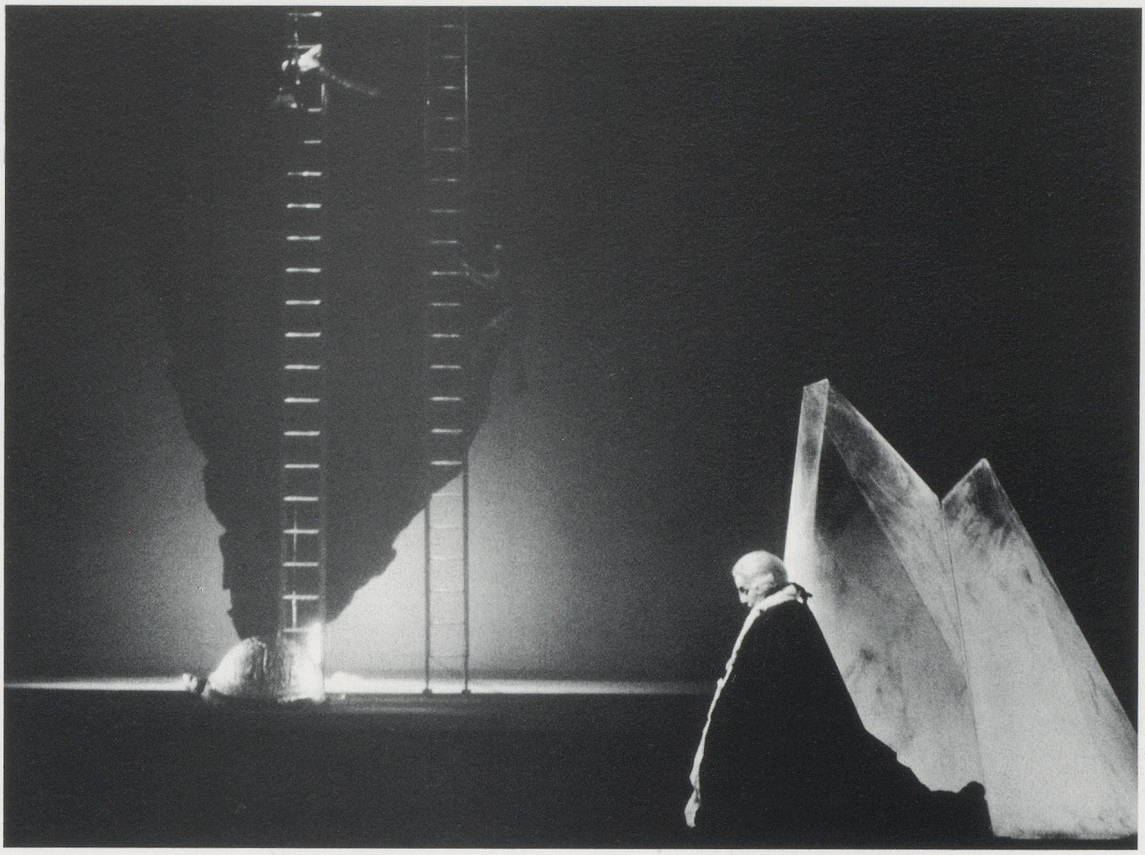
HANS-THIES LEHMANN, Literatur- und Theaterwissenschaftler, lehrte in Berlin, Amsterdam und Giessen. Er ist Professor für Theaterwissenschaft in Frankfurt a. M. Unter anderem publizierte er über Heiner Müller und Bertolt Brecht.

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 Verkennung 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 Avantgardetheaters 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 verzauberten «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.

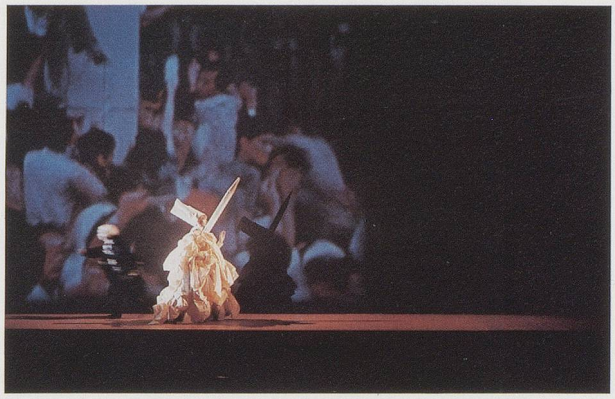
Bleibt als letztes Relikt des traditionellen Theaters die Funktion des Schauspielers selbst umzudefinieren. Sichert letztlich er im traditionellen Theater die Kommunikation – A spielt B für Z (den Zuschauer) ist die Lehrbuch-Minimaldefinition für Theater –, so wird er bei Wilson aller Möglichkeiten beraubt, 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.

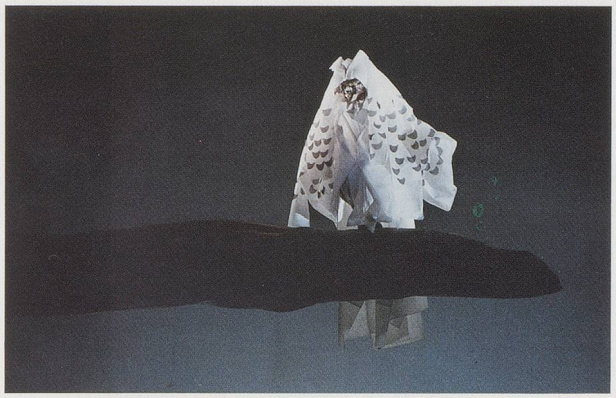
Für diese Theaterpraxis, zwischen lebendem Tableau, Performance, Installation und Theater angesiedelt, erscheint der Begriff der *Szenographie* angemessen. Graphie, denn die Problematik der Schrift verweist auf die Durchlöcherung der Repräsentation im Signifikanten. Es erweist sich die Notwendigkeit, 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.

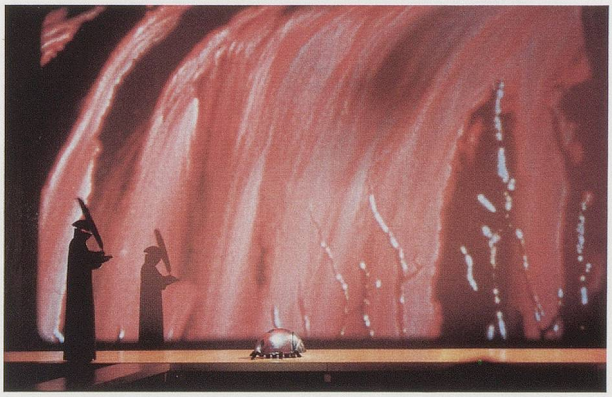
Wenn die eindeutige Zuschreibung einer Fabel, eines Zusammenhangs, eines Sinn-Zentrums ausbleibt, so waltet in dieser szenographischen Praxis eine spezifische Dialektik von Irrealisierung und Sinnlichkeit: Insofern die Akteure nicht eine bestimmbare Figur denotieren, nicht in einen semantisch auflösbaren 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 blosse *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 dégagé 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-

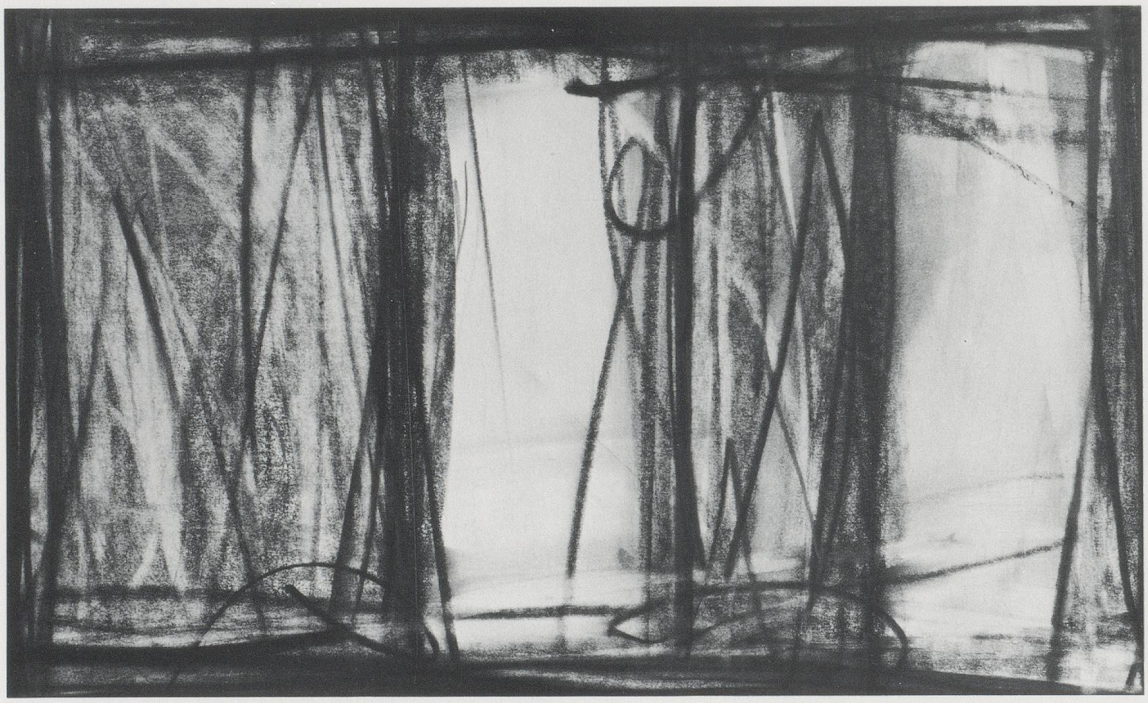




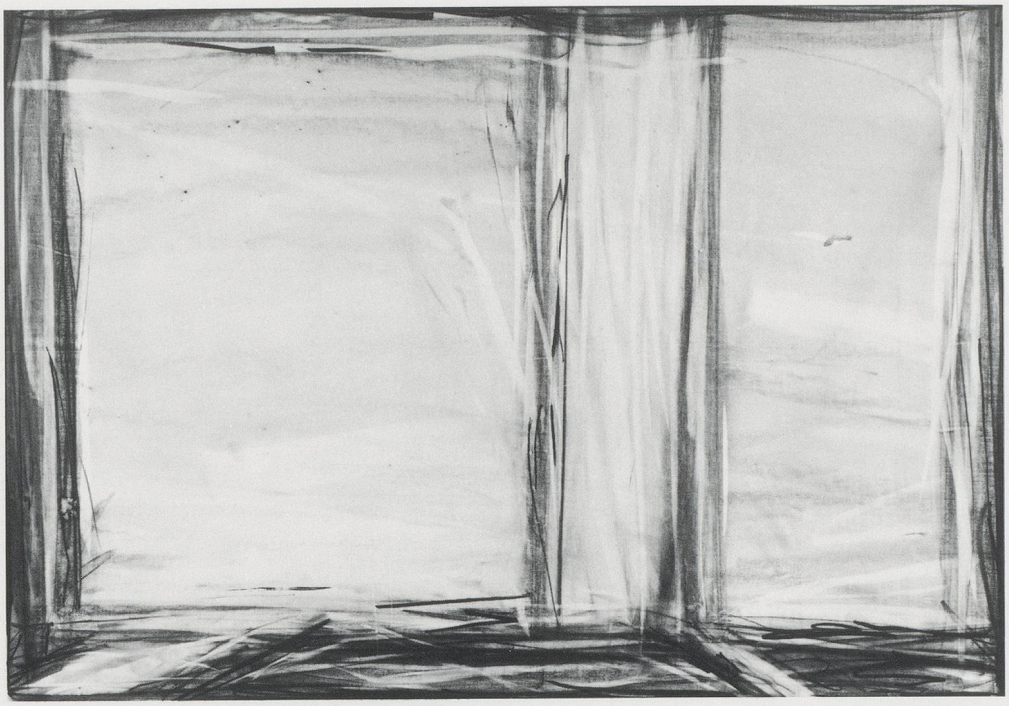


ROBERT WILSON, THE CIVIL warS, COLOGNE SECTION, KÖLN 1984.

(Photos: Clärchen Baus-Mattar)



ROBERT WILSON, 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 33⅞"* / 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 Kopfhaltung, 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 Bühnenarrangement 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.

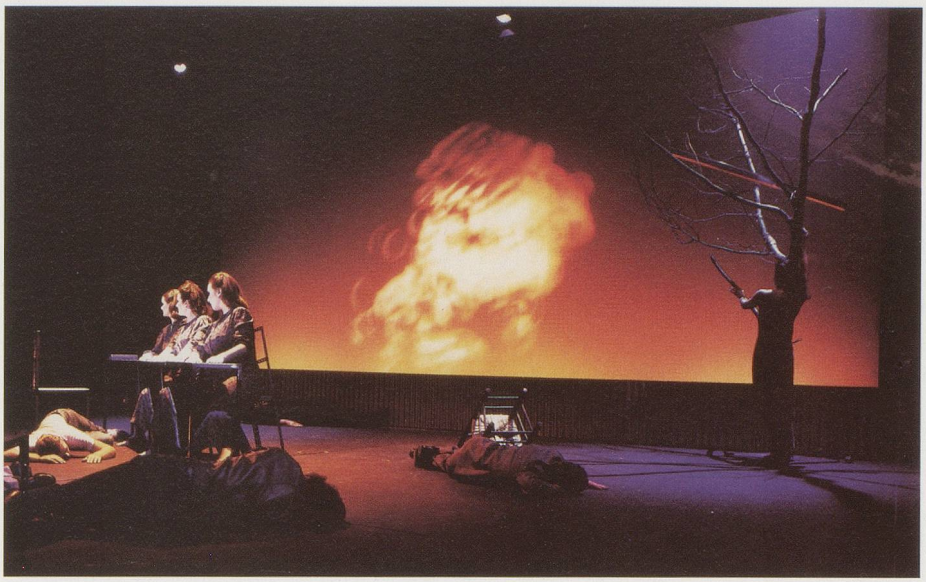
Wenn die Zuschauer den Saal betreten, befindet sich eine «Frau im Drehstuhl» bereits auf der Bühne, Rücken zum Publikum, gekleidet in graues Sackleinen, die weit abstehenden Haare wild zerzaust, eine in unheimliches Nachtblau getauchte Silhouette. Sonst gibt es noch einen schmalen länglichen Tisch in 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.

Obgleich 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 Elemente 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 Wiederkehr 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 «dadaesk» 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 irrige 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)

HANS-THIES LEHMANN

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 primaeval 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.

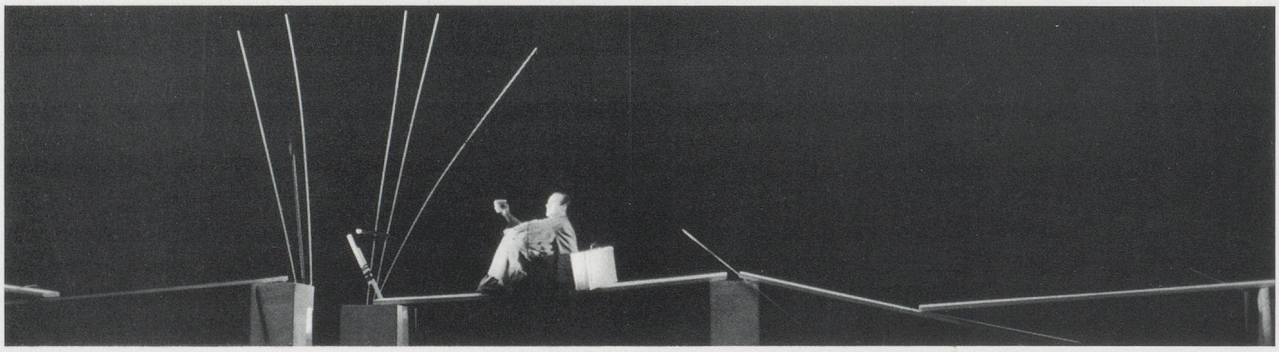
The apparently inexplicable images that pass before the spectator's eyes in this theatre, like a landscape seen through the windows of a moving train, do not simply imply a departure from the notion of drama. Wilson's achievements can genuinely be termed postdramatic, along with many other forms of performance 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 immediate 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 per-sona (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.

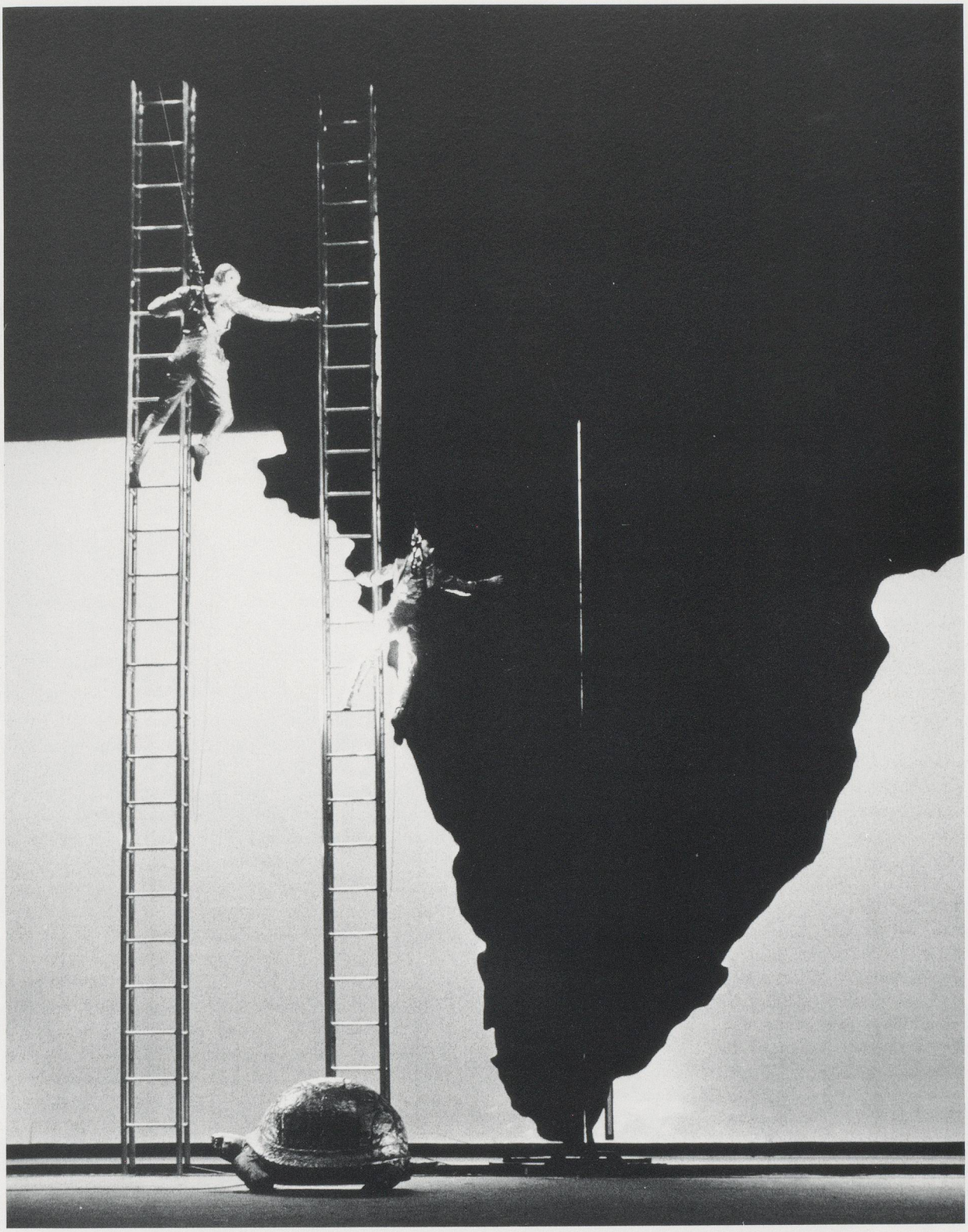
But it would be doing an injustice to the scope of Artaud's ideas, in which cruelty is primarily a synonym for implacable necessity and the rule of law, if ecstatic expressiveness were only allowed to signify an aesthetics of acceleration and vehemence and not a decelerated distortion of time patterns. 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 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.

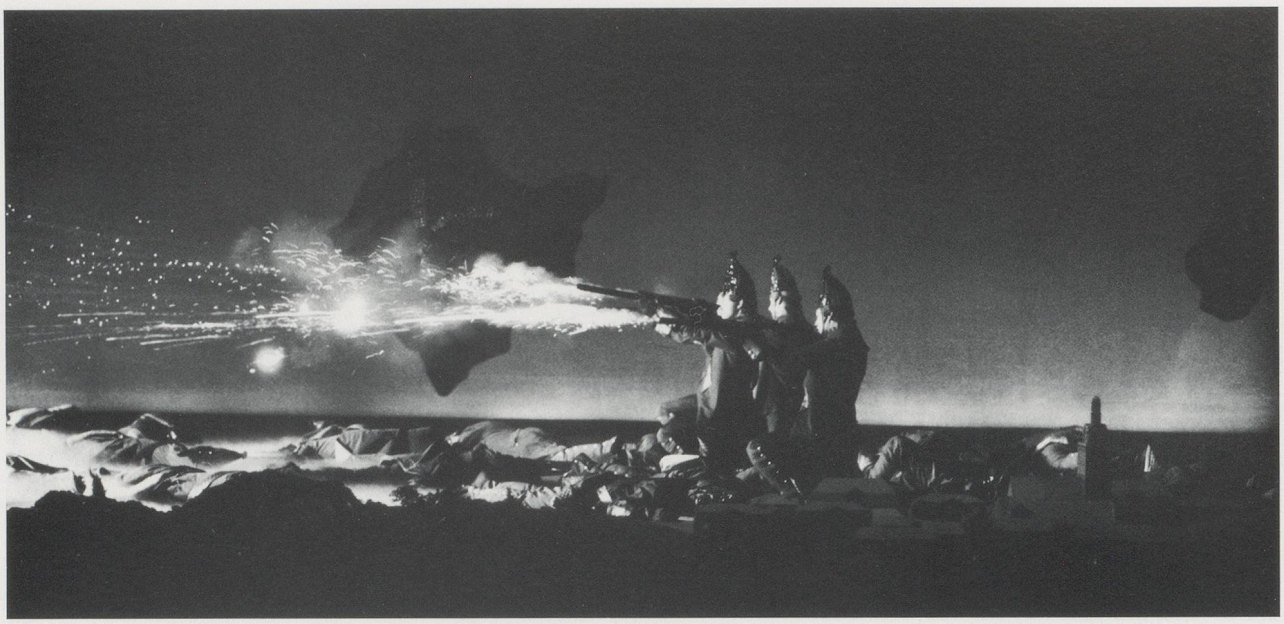
Of course Wilson lacks Artaud's revolutionary stance. The latter intends his concept of the theatre to be understood as a frontal assault on civilization as a whole, based on the "logos," and writes that he wants to use bombs as a means of attack in order to show his contempt for the compromises made by the Surrealists. Wilson's, on the other hand, is a more gentle approach. Nevertheless it remains a subversion of the 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 "architectural." In this "total architecture" words no longer enjoy a privileged position, but are just one of a number of compositional materials.

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)

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 wheelchair.

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 "Hamletmachine" 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" onomatopoetically 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 of 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, sceno-graphy understood retrospectively as a process.

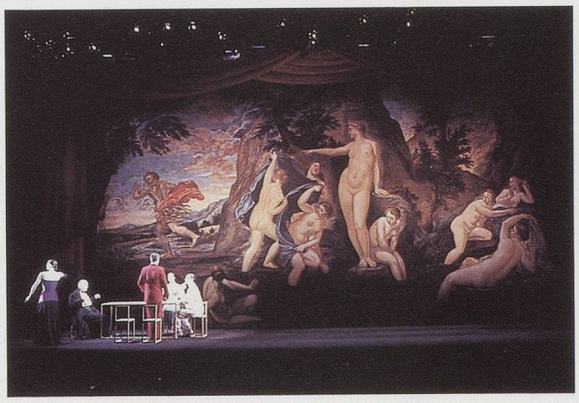
... "Hamletmachine"... occupies a special place in Wilson's work through his use of enclosed space. The actors who "form" the machine remain constantly on the stage, whose structure and dimensions are defined by their movements (diagonally, at right angles). The space usually used by Wilson is one into 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.

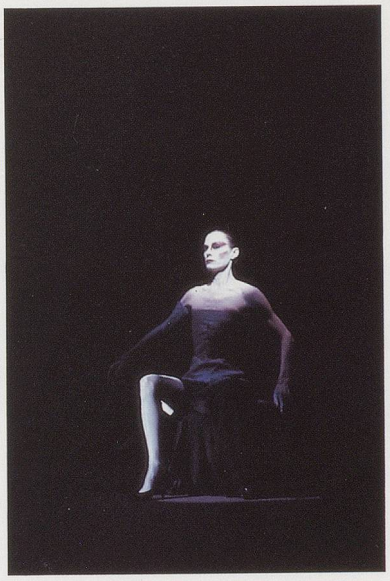
It remains to be seen how the significance of the "Hamletmachine" will be assessed within the general scope of Wilson's attempts in the 1980's to surmount the traditional stage framework (it may be that his theatre does require the traditional proscenium stage, the interior of which he has revolutionized 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.

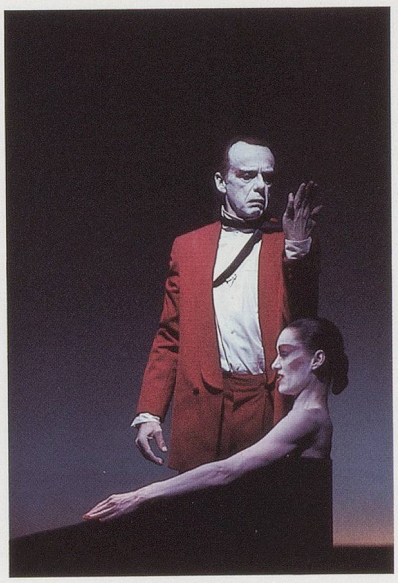
(Translation: Martin Scutt)

ROBERT WILSON, 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)