

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1988)

Heft: 16: Collabroation Robert Wilson

Artikel: In Robert Wilson's forest = In Robert Wilsons Wald

Autor: Kertess, Klaus / Schelbert, Catherine

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680227>

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: 03.04.2026

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

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.

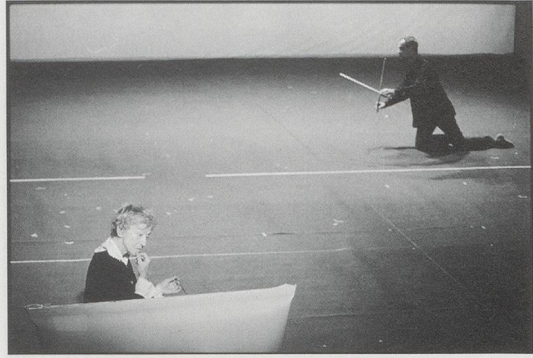
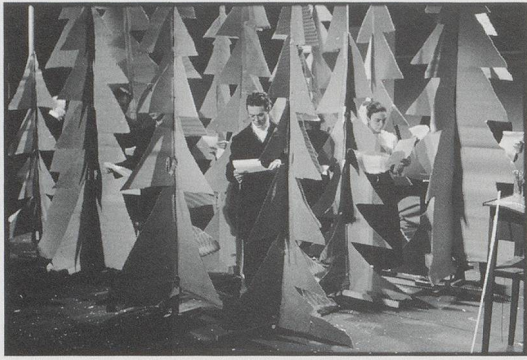
After the lecture/sketch, at the beginning of each new segment, Wilson would study the assembled actors and pick one or more to work out what he had just explained. He would first act out each person's moves himself, than have the actors perform, over and over again, until they got that day's version 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

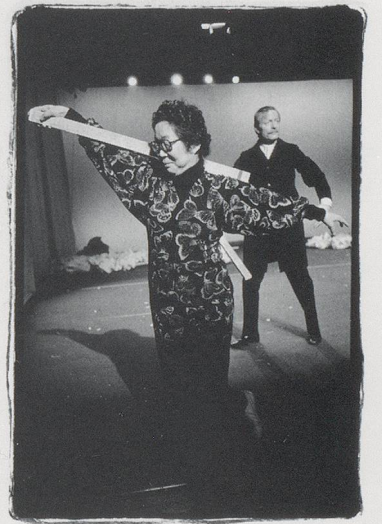
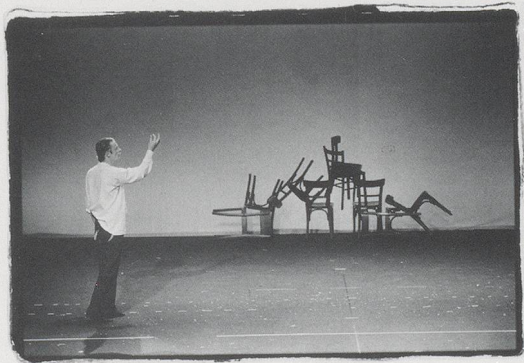
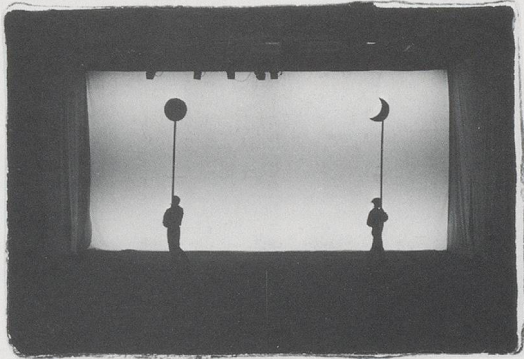
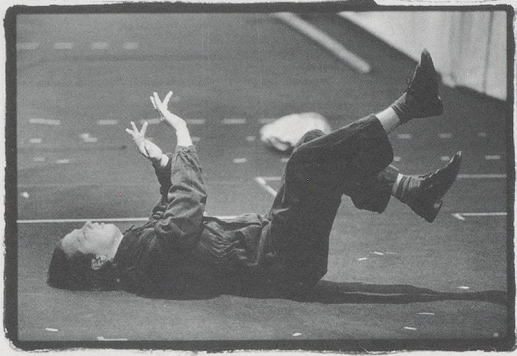
were purely abstract and required the actor to slowly grow into them. Some of the actions were derived from pure fantasy (an undulating sea monster with an apple, a golden bough, and a human hand successively rising up out of its mouth); some were obliquely related to the underlying narrative (a figure 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 lusterner 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 Halbwildern, 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)