

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 : great day in the morning
Autor: Grandjean, Christine / Schelbert, Catherine
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680302>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 17.02.2026

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

G R E A T D A Y I N T H E M O R N I N G

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

The CIVIL warS, Akt IV, Epilog

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

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

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

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

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

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

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

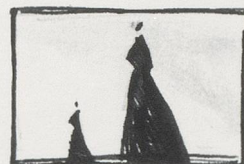
Einzelne Gesänge in *GREAT DAY IN THE MORNING* übernehmen bildhafte Stellen aus der Bibel. Die meisten von Jessye Norman gewählten Spirituals aber kreisen um geheime Gemütsstimmungen, um verinnerlichte Erfahrungen, um innige Religiosität.

CHRISTINE GRANDJEAN ist Anglistin und Theaterkritikerin und lebt in Zürich.

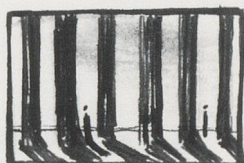
I



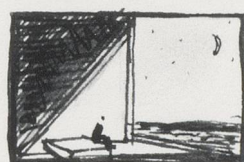
LA MAISON DANS LA FORÊT



L'OMBRE



LA FORÊT AU MATIN



LA CHAMBRE



L'ORCHIDÉE



LA MAISON DANS LA FORÊT

II



LA MAISON DANS LA FORÊT



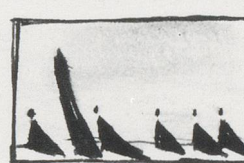
LES JONQUILLES



LE LAC



LE FEU



L'ARBRE CALCINÉ



LA CHAMBRE



LA MAISON DANS LA FORÊT

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

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

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



(Photo: Leo van Velzen)



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

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

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

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



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

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



(Photo: C. Masson/Kipa)

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

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



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



CHRISTINE GRANDJEAN

GREAT DAY IN THE MORNING

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

The CIVIL warS, Act IV, Epilog

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

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

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

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

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

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

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

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

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

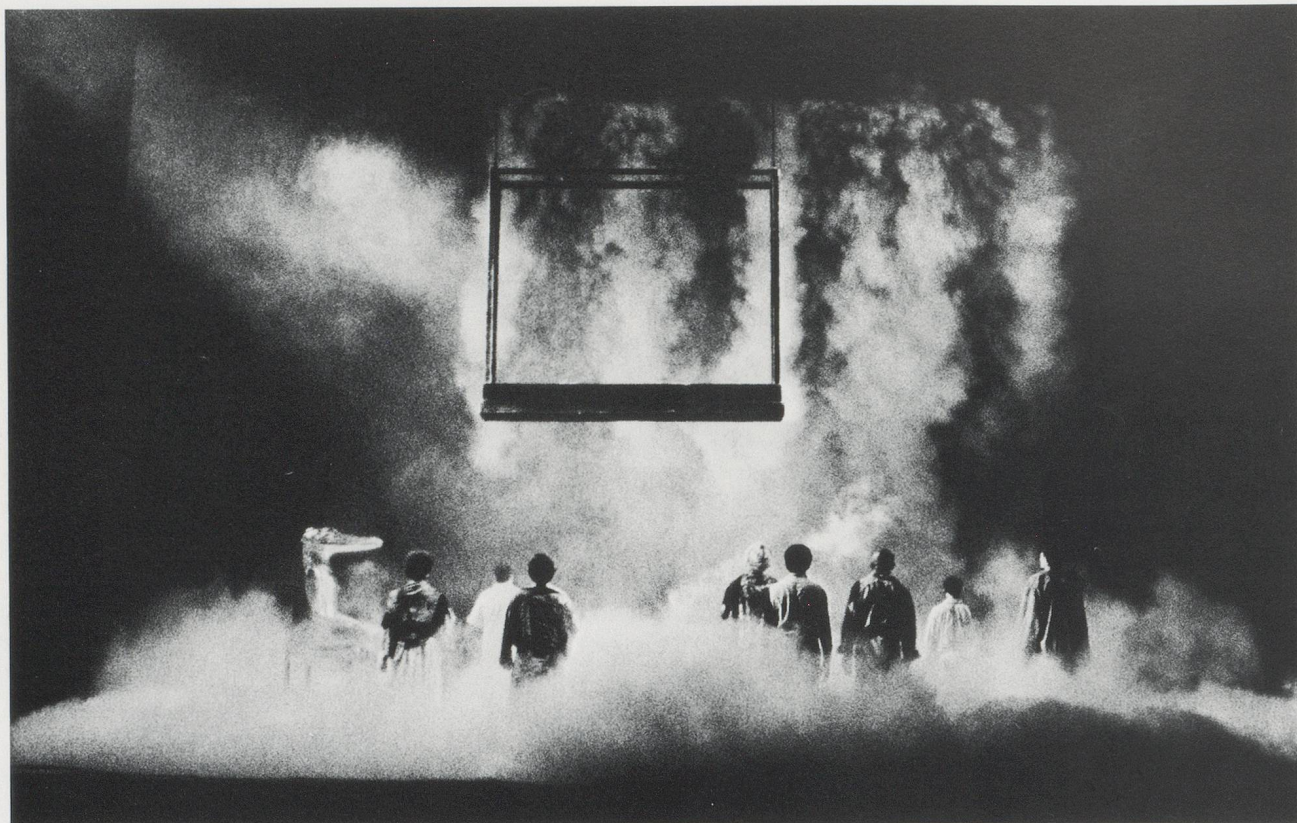
CHRISTINE GRANDJEAN took her degree in English. She is a drama critic and lives in Zurich.

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

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

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

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



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

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

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



ROBERT WILSON, LE MARI YRE DE SAINT SÉBASTIEN, PROLOGUE, PARIS 1988.

(Photo: Rodolphe Toretto).

