

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 : das Gewicht des Stubkorns = the weight of a grain of dust

Autor: Burckhardt, Jacqueline / Curiger, Bice / Scutt, Martin

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680303>

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: 04.04.2026

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

Das Gewicht des Staubkorns

JACQUELINE BURCKHARDT UND BICE CURIGER

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

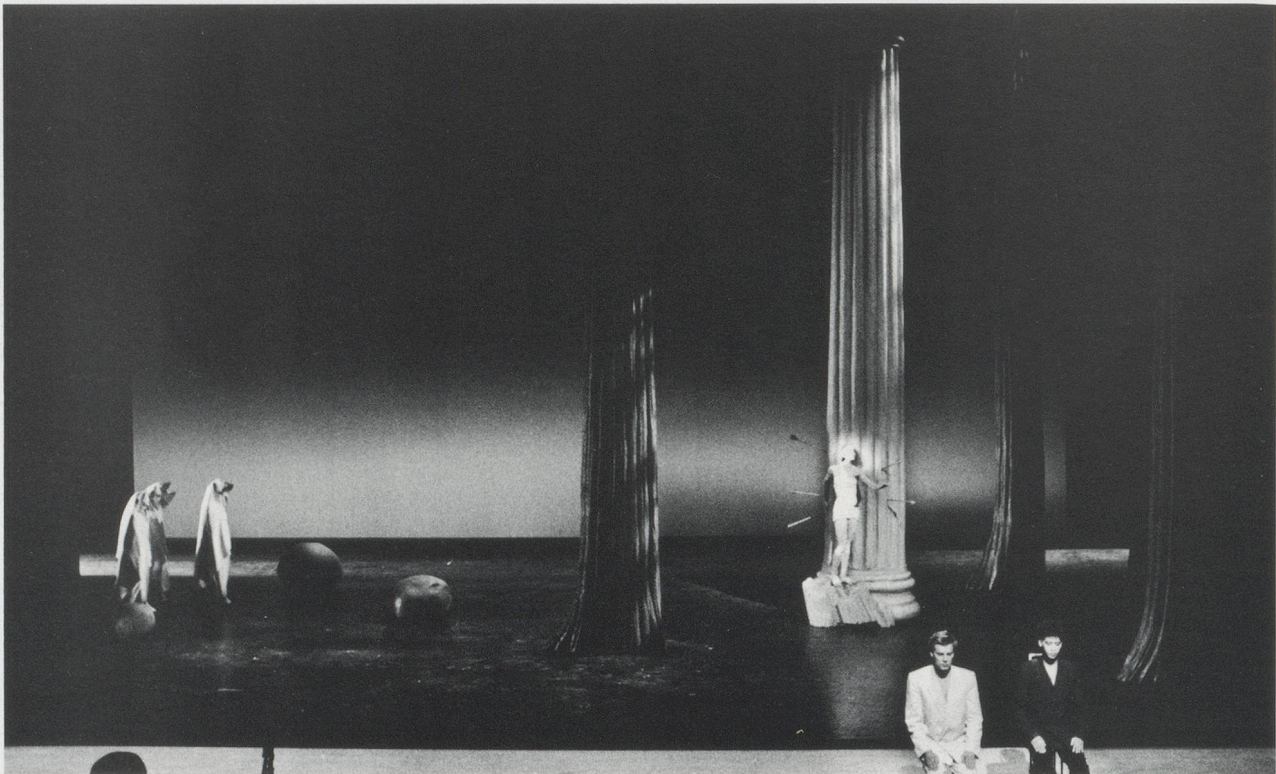
mit weissgekleideter Gesellschaft auf dem Deck eines Hochseedampfers: ein Blick in die Zeit, da Debussys und d'Annunzios Mysterienspiel entstand, eine Beschwörung der Atmosphäre vor dem Ersten Weltkrieg, vor der drohenden Katastrophe, und sei's bloss der Untergang der Titanic. Aber ebenso gilt dieser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



(Photo: Christian Leiber, Bruno Lefevre)

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

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



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

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

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

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

ANMERKUNGEN

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

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

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

4) Sammlung Centre Georges Pompidou, Paris.

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

The Weight of a Grain of Dust

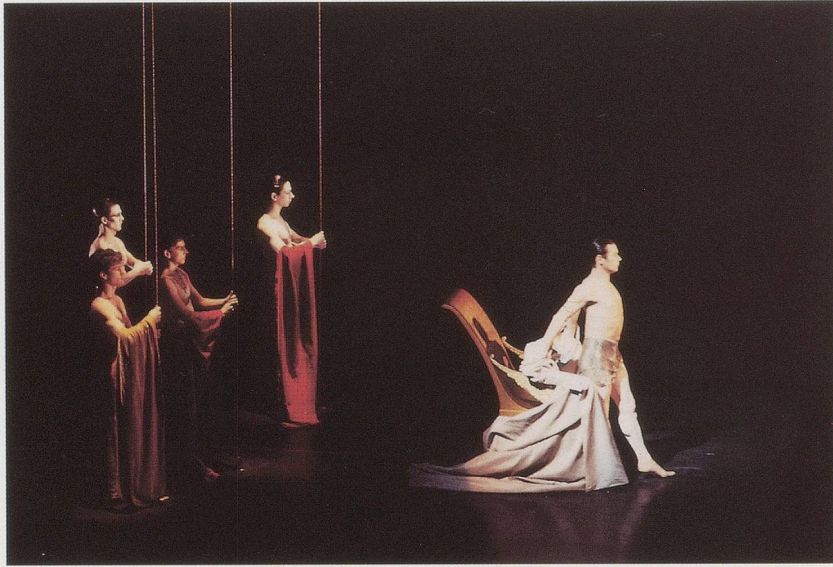
BICE CURIGER AND JACQUELINE BURCKHARDT

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

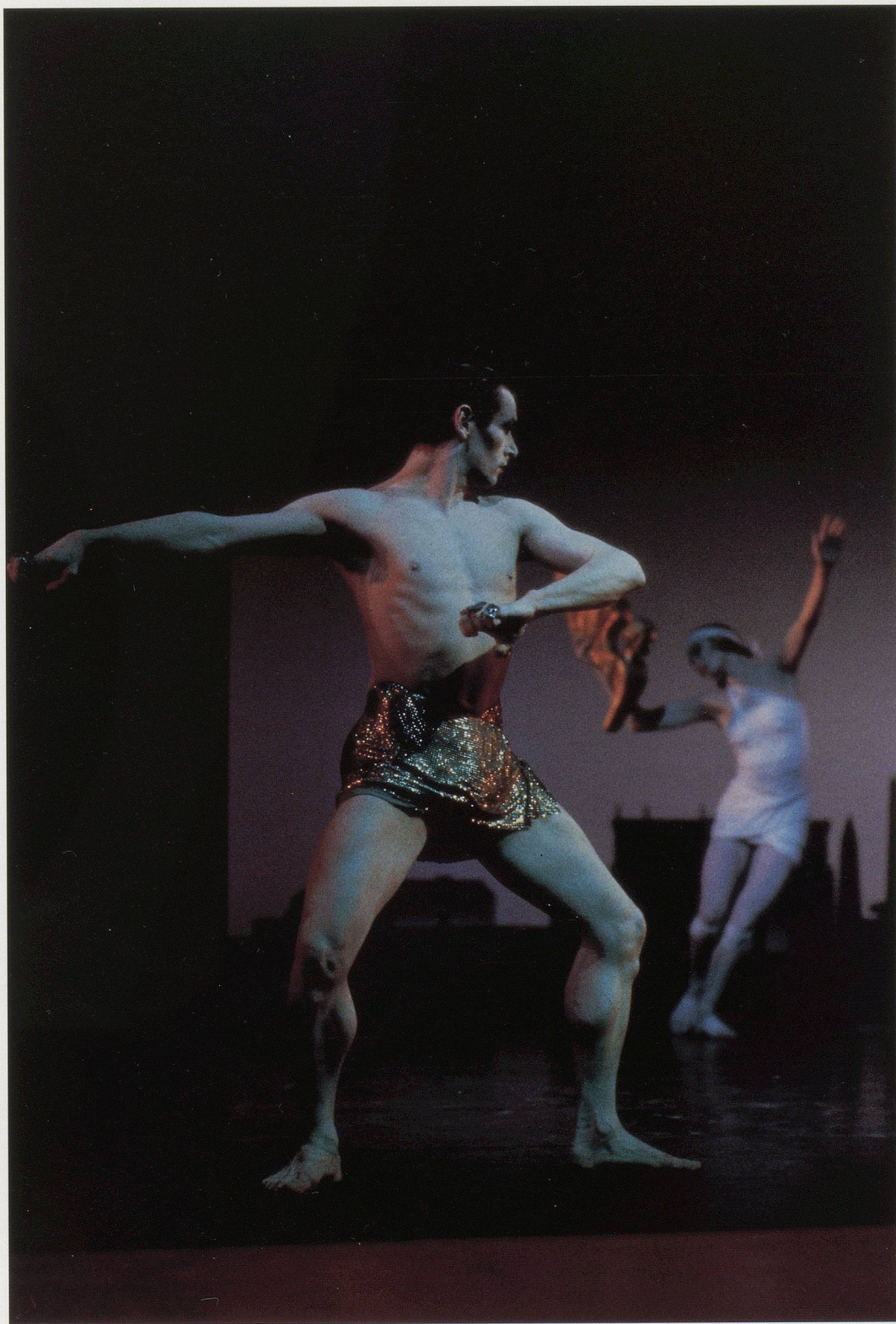
has more freedom and latitude in the way it follows events on the stage. Emotion is not forcibly applied and exaggerated. Emotions occur internally, just like the movements. And this gives the emotion in Japanese theatre more authenticity.

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

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



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



(Photo: C. Mason/Kjip)

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

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

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

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

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

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

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

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



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

(Photo: Christian Leiber)

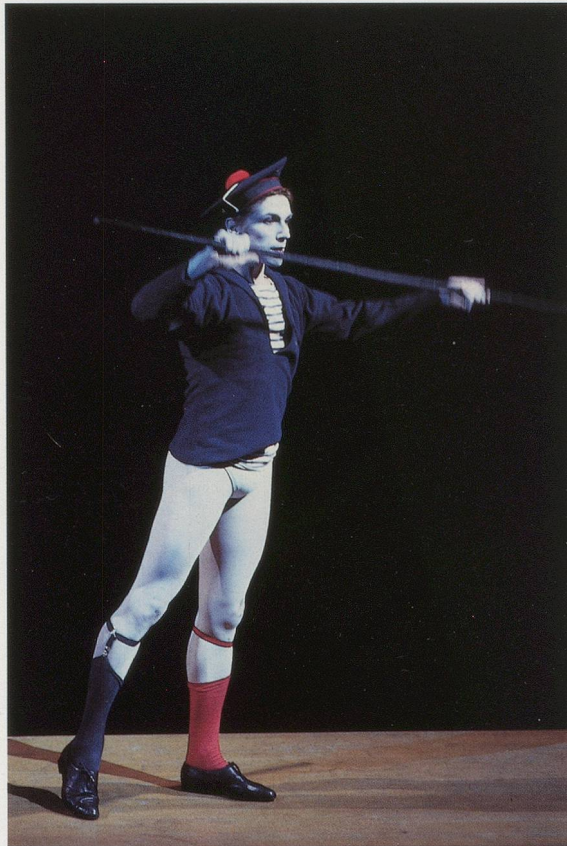
The dancers themselves do not represent actual roles, simply serving the linear continuation of a story, but create richly faceted images, and these lead to surprising and far-reaching associations. In accordance with D'Annunzio's original plans, Robert Wilson's *Saint Sébastien* is danced by a woman,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

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

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

MICHAEL DENARD

(Photo: Christian Leiber)



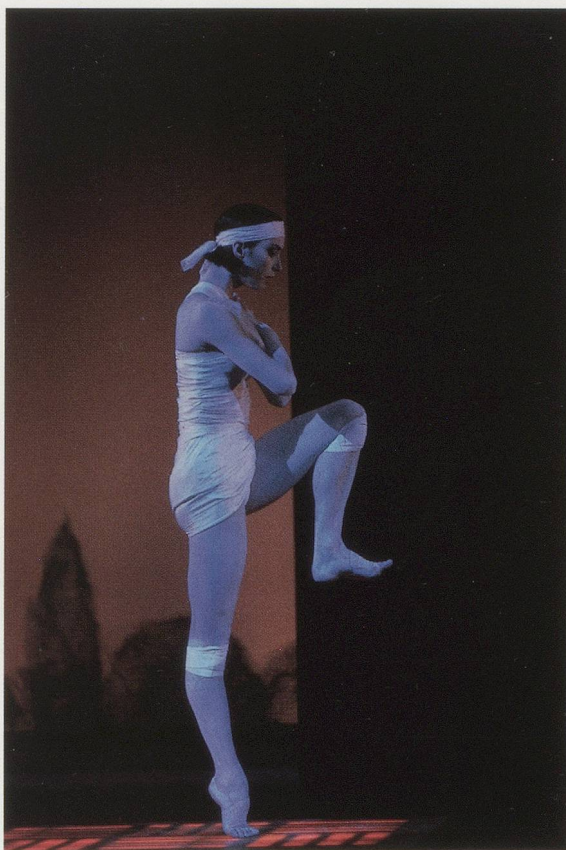
aplomb, relying on our own abilities to recognize his references. Time and again he shows his preference for pictorial ciphers which represent, simply but comprehensively, a type of elementary picture or basic image of our world. The chapters in his videotape "Stations" (1982) are entitled "Forest,"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

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

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

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

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



SYLVIE GUILLEM

(Photo: C. Masson/Kipa)

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

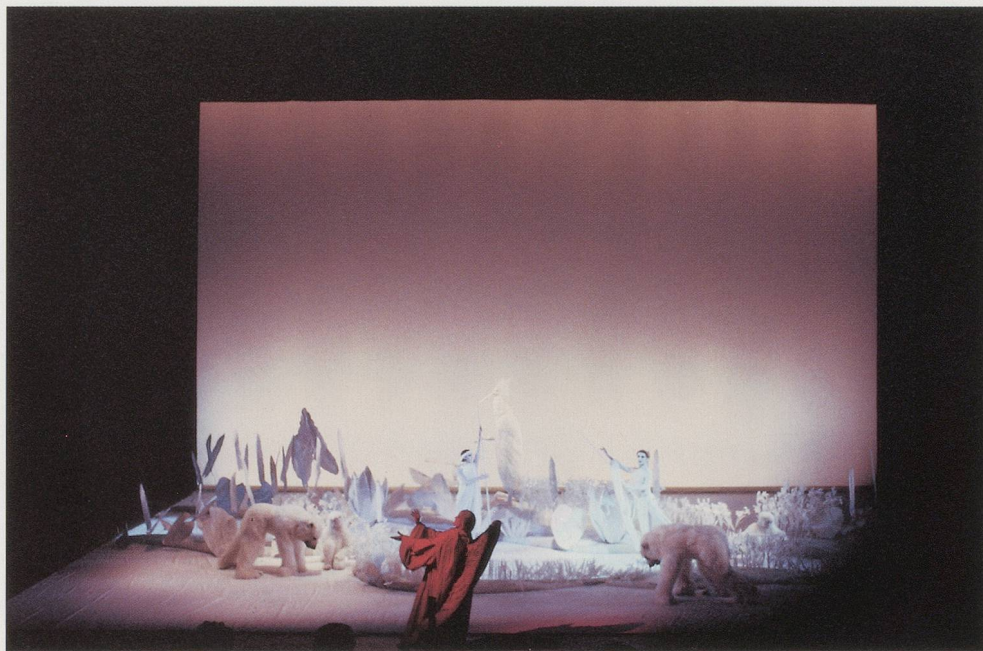
tering mothe-of-pearl, in this tableau is "Sebastian, sailor." "Sébastien, woman" is here too, his attention focused on the pseudarium of Veronica. In this mood of quiet attentiveness all the violence which is to come is already now unleashed acoustically by the detonation of slamming doors. They are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

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



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

(Photos: Christian Leiber)



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

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

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

(Translation: Martin Scutt)

NOTES:

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

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

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

4) Idem.

5) Collection Centre Georges Pompidou, Paris.

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

