

Zeitschrift:	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
Herausgeber:	Parkett
Band:	- (1991)
Heft:	30: Collaboration Sigmar Polke
Artikel:	When you offer stones you get stones = Wer Steine anbietet wird Steine erhalten
Autor:	Leffingwell, Edward / Aeberli, Irene / L.W.
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-681406

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: 07.02.2026

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

WHEN YOU OFFER STONES YOU GET STONES

IN THE TEMPLE AT SEGESTA

AS WAVE UPON WAVE OF INVADERS INTERRUPTED THE DAILY LIFE

WAVE UPON WAVE OF INTERRUPTIONS BECOME THE DAILY LIFE

A PERFORMANCE OF TERRITORY

A SHIFTING OF CULTS

L.W.

WER STEINE ANBIETET WIRD STEINE ERHALTEN

WENN IM TEMPEL VON SEGESTA

INVASOREN IN STETIGEN WELLEN IN DEN ALLTAG EINBRECHEN

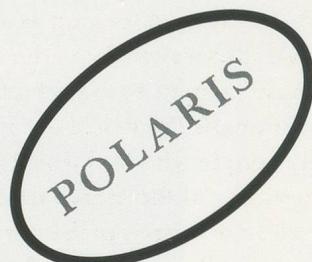
WERDEN DIE STETIGEN WELLEN DER EINBRÜCHE ZU ALLTAG

EINE TERRITORIUMS-PERFORMANCE

EINE VERÄNDERUNG VON KULTEN

L. W.

FIND
THE
STAR



FINDE DEN STERN

NORDSTERN

WHEN YOU OFFER STONES YOU GET STONES

WER STEINE ANBIETET WIRD STEINE ERHALTEN

A TEXT BY EDWARD LEFFINGWELL ILLUSTRATED WITH LAWRENCE WEINER

In Sicily, made of rock, Segesta rests upon rock. There is an unfinished Doric temple of the fifth century B.C., its smooth columns unfluted, the foundation for a shrine laid down but not built upon. The shell was, perhaps, constructed to convince the Greeks of the importance of the Elymians of Segesta, with their related cultural practices, in order to attract Hellenic support during the centuries of Segesta's interminable quarrels with its Sicilian neighbors. Later allied with Carthage, then surrendering to Rome, finally battered by Saracen raids, Segesta was abandoned in the tenth century A.D. In addition to the temple, two defense towers and a fortified gate remain, and sited downhill, an amphitheater-still in use on odd years-commands a view to the sea and mountains beyond.

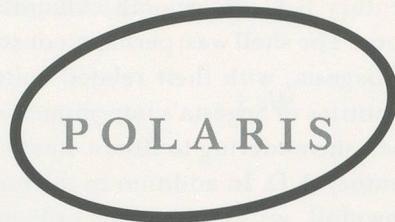
Aus Felsgestein gebaut, thront in Sizilien das Städtchen Segesta auf einem Felsen. Man findet dort einen unvollendeten dorischen Tempel aus dem fünften Jahrhundert v. Chr.; seine glatten Säulen sind nicht kanneliert, und es besteht zwar ein Fundament für einen Altar, doch wurde dieser nie gebaut. Vielleicht wurde der Bau errichtet, um die Griechen von der Bedeutsamkeit der Elymer von Segesta, die ähnlichen Bräuchen huldigten wie sie, zu überzeugen und so Hellas' Unterstützung während Segestas jahrhundertelangen Auseinandersetzungen mit seinen sizilianischen Nachbarvölkern zu gewinnen. Später mit Karthago verbündet, dann von den Römern erobert und schliesslich durch die Sarazenen zerstört, wurde Segesta im zehnten Jahrhundert von seinen Bewohnern verlassen. Ausser dem Tempel sind auch zwei Verteidigungstürme und ein befestigtes Tor erhalten geblieben; weiter unten bietet sich von einem Amphitheater, das auch heute noch gelegentlich benutzt wird, ein herrlicher Blick auf Berge und Meer.



For a number of years Lawrence Weiner has projected a performance of sailors and prostitutes and bicycles for the temple at Segesta. "They'd set it up as a base for prostitutes to keep the sailors there that kept coming through-wave after wave of invaders-reasonably happy. Plus the fact that they'd get their sacrifices. Bicycles just seemed to be the right idea. The only concept that made any sense to me in this extremely dramatic theatrical environment was *puttane* and *marinai*, prostitutes and sailors, they were the only people who had world culture. Round heels lead one to around the world." This objective choreography of the search for the double takes the complement as its end, not, as in Genet, the objectification of the self in the other, obliteration, in the waterfronts that at one time or another have interested us all, or should. Like the temple at Segesta, they still exist somewhere. Or we would like to think they do.

Lawrence Weiner plante schon seit Jahren, im Tempel von Segesta eine Performance mit Matrosen, Prostituierten und Fahrrädern durchzuführen. «Sie hatten ihn als Prostituierten-Stützpunkt gebaut, um die Seeleute, die dort vorbeikamen – in einer Invasionswelle nach der anderen –, einigermassen bei Laune zu halten. Ausserdem erhielten sie ja auch noch ihre Opfergaben. Fahrräder schienen ganz einfach das Richtige zu sein. Das einzige Konzept, das für mich in dieser höchst dramatischen Kulisse einen Sinn ergab, waren *puttane* (Prostituierte) und *marinai* (Matrosen), sie waren die einzigen Leute, die Weltkultur besessen. Runde Absätze geleiten einen rund um die Welt.» Diese objektive Choreographie der Suche nach einem Pendant macht die Vervollständigung zu ihrem Zweck, nicht, wie bei Genet, die Objektivierung des Ichs im anderen, in der Vernichtung, in den Hafengegenden, die uns alle irgendwann einmal interessieren oder interessieren sollten. Wie der Tempel von Segesta, existieren auch sie immer noch irgendwo. Oder wir wünschen es uns zumindest.

FIND THE STAR & KNOW NOT WHERE YOU ARE



FINDE DEN STERN & WISSE NICHT WO DU BIST

NORDSTERN

“Brest is a hard, solid city, built out of gray Breton granite. Its rocklike quality anchors the port, giving the sailors a sense of security, a launching point when outward bound, a haven of rest after the continuous wave-motion of the sea.” - *Querelle of Brest*, Jean Genet.

«Brest ist eine harte, solide Stadt, aus dem grauen Granit der Bretagne erbaut. Seine Härte verankert den Hafen und gibt den Matrosen das Gefühl der Sicherheit, einen festen Punkt, nach dem unaufhörlichen Wogen des Meeres einen Ort der Ruhe.» - *Querelle*, Jean Genet.



“Given the sailor, given the ship.” By telephone Lawrence Weiner wonders if we are too old for *Querelle*. I say, no, I don’t think so, I never left. “So we seem to be on the dock,” he wrote then, and later remarked that taking on *Querelle* is more the concept of not having a culture. More than anything else, it has less to do with sexuality than it has to do with displacement, of not having a culture, “Since you’re an enthusiast of all culture that comes to you with any kind of panache, and I’m totally without culture.” He said, “I am a real American. I really don’t know the difference between cultures. I’m supposed to but I don’t. What interests you about the activity that I do is that it’s closest to Genet of any visual artist that we know. I know this. I have no illusions about this nonsense. But I’m not at all close to Genet on other things.”

“*Se brester*, to brace oneself. Derives, no doubt, from *bretteur*, fighter: and so, relates to *se quereller*, to pick a fight.” - J. G.

«Wie der Seemann, so das Schiff.» Am Telephon fragt sich Lawrence Weiner, ob wir für *Querelle* wohl zu alt seien. «Nein, das glaube ich nicht, ich bin niemals weggegangen», antworte ich. «Wir scheinen also im Hafen zu sein», schreibt er darauf und bemerkt später, *Querelle* als Ausgangspunkt zu nehmen, sei wohl eher das Konzept, keine Kultur zu haben. Vor allem habe das Ganze weit weniger mit Sexualität als mit Verdrängung zu tun, damit, keine Kultur zu haben, «denn du begeisterst dich für jede Art von Kultur, in welcher Verpackung sie dir auch immer begegnet, und ich habe überhaupt keine Kultur.» Er sagt: «Ich bin ein richtiger Amerikaner. Ich kann Kulturen wirklich nicht voneinander unterscheiden. Ich sollte es eigentlich können, aber ich kann es nicht. Meine Arbeiten interessieren dich vor allen Dingen, weil sie näher bei Genet liegen, als die Werke irgendeines anderen uns bekannten bildenden Künstlers. Ich weiss das. Ich habe keinerlei Illustrationen über diesen Unsinn. Doch in anderen Bereichen stehe ich Genet überhaupt nicht nahe.» «*Se brester*. Stammt sicherlich von *bretteur* (Schläger) = *se quereller* (schlagen, streiten).» - J. G.

FIND THE STAR

&

POLARIS
KNOW
NOT
WHO
YOU
ARE

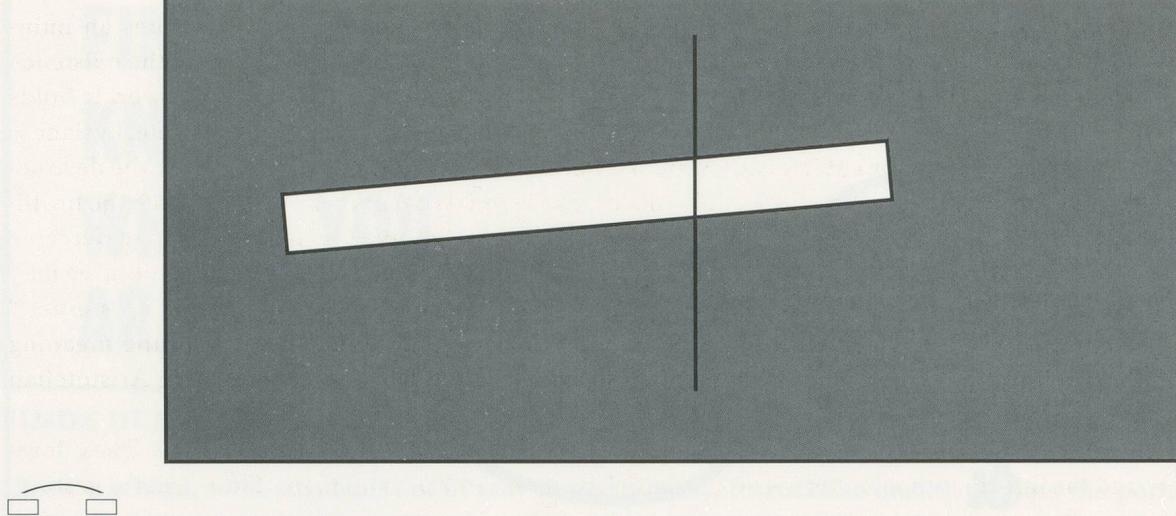
FINDE DEN STERN & WISSE NICHT WER DU BIST

NORDSTERN



Stones are offered and received. The head of the double seems hewn from granite, and when tongue enters mouth, Segesta and Brest are inflected with the language of sailors and prostitutes spoken as waves that break on breasts of stones. These actors move like waves within the temple. They arrive in waves from the sea roads carried by the waves. They seek each other out, intersecting the daily life until the daily life is characterized by the waves of their interruption. They speak enough languages learned in sufficient beds to suggest the possibility of communication. Their cultural identity is eroded by the waves until it is displaced.

Steine werden angeboten und entgegengenommen. Der Kopf des Ebenbilds scheint aus Granit gehauen, und wenn die Zunge in den Mund eindringt, werden Segesta und Brest von der Sprache der Matrosen und Prostituierten durchdrungen. Sie findet ihren Ausdruck in Wellen, die sich an steinernen Brüsten brechen. Diese Schauspieler bewegen sich im Tempel, als ob sie Wellen wären. Sie kommen in Wellen von den Meerestrassen her und werden von Wogen getragen. Sie suchen einander und brechen ins tägliche Leben ein, bis dieses von den Wellen der Einbrüche gekennzeichnet ist. Sie sprechen genug Sprachen, die sie in genügend Betten gelernt haben, um die Möglichkeit der Kommunikation aufzuzeigen. Ihre kulturelle Identität wird so lange durch die Wellen ausgewaschen, bis sie verdrängt ist.



Weiner's film *First Quarter*, like Godard's *Breathless*, is a blueprint for revolution. Two women and a man walk through park and streets, proceed in a car to a beach, walk on the beach, return to the car, drive again, enter an apartment, speak on the telephone, undress, dress, perhaps sometimes touch each other, smoke cigarettes. They are, as far as the viewer is concerned, actors, assuming existential roles. Given individual differences, they are more or less interchangeable, the specific in the general. The lines in *First Quarter* are Weiner works, presented through the activity of speech, read from a sheaf of papers carried by the actors. The lines are repeated in various circumstances, with little inflection, but with considerable style. A tension builds, and even more than the actors in Fassbinder's film *Querelle* (and unlike Godard) they read their lines, a kind of delivery that seems, at first, distancing, but which becomes increasingly intimate in that the means of presentation are more closely linked to the primary text while still, and appropriately, mediated by the process of "acting." It is a social dance that happens to invite, because of the activity and an implied cultural context, associations of radical cultural behavior.

Wie Godards *A bout de souffle* (Ausser Atem) ist auch Weiners Film *First Quarter* ein Entwurf für eine Revolution. Zwei Frauen und ein Mann gehen durch einen Park und durch verschiedene Strassen, fahren in einem Auto ans Meer, spazieren am Strand entlang, kehren wieder zum Auto zurück, fahren weiter, betreten eine Wohnung, führen Telephongespräche, ziehen sich aus, ziehen sich an, berühren sich vielleicht manchmal, rauchen Zigaretten. Für den Zuschauer sind sie Schauspieler, die existentielle Rollen spielen. Abgesehen von individuellen Unterschieden sind sie mehr oder weniger austauschbar, das Spezifische im Allgemeinen darstellend. Der Text von *First Quarter* besteht aus Werken von Weiner, die in Ansprachen vorgetragen werden, indem die Schauspieler sie von einem Bündel Papier ablesen, das sie mit sich herumtragen. Der Text wird in verschiedenen Situationen wiederholt, mit wenig Intonation, aber viel Stil. Es wird Spannung aufgebaut, und in stärkerem Masse noch als in Fassbinders Film *Querelle* (und anders als bei Godard) lesen die Schauspieler ihren Text, eine Darbietungsweise, die zuerst distanzierend wirkt, jedoch zunehmend intimer wird, da die Darstellungsmittel eng mit dem zugrundeliegenden Text verbunden sind und gleichwohl durch den Prozess des «Schauspielerns» umgestaltet werden. Es ist ein Gesellschaftstanz, der wegen der Aktivität und dem implizierten kulturellen Umfeld zu Assoziationen über radikales gesellschaftliches Verhalten anregt.



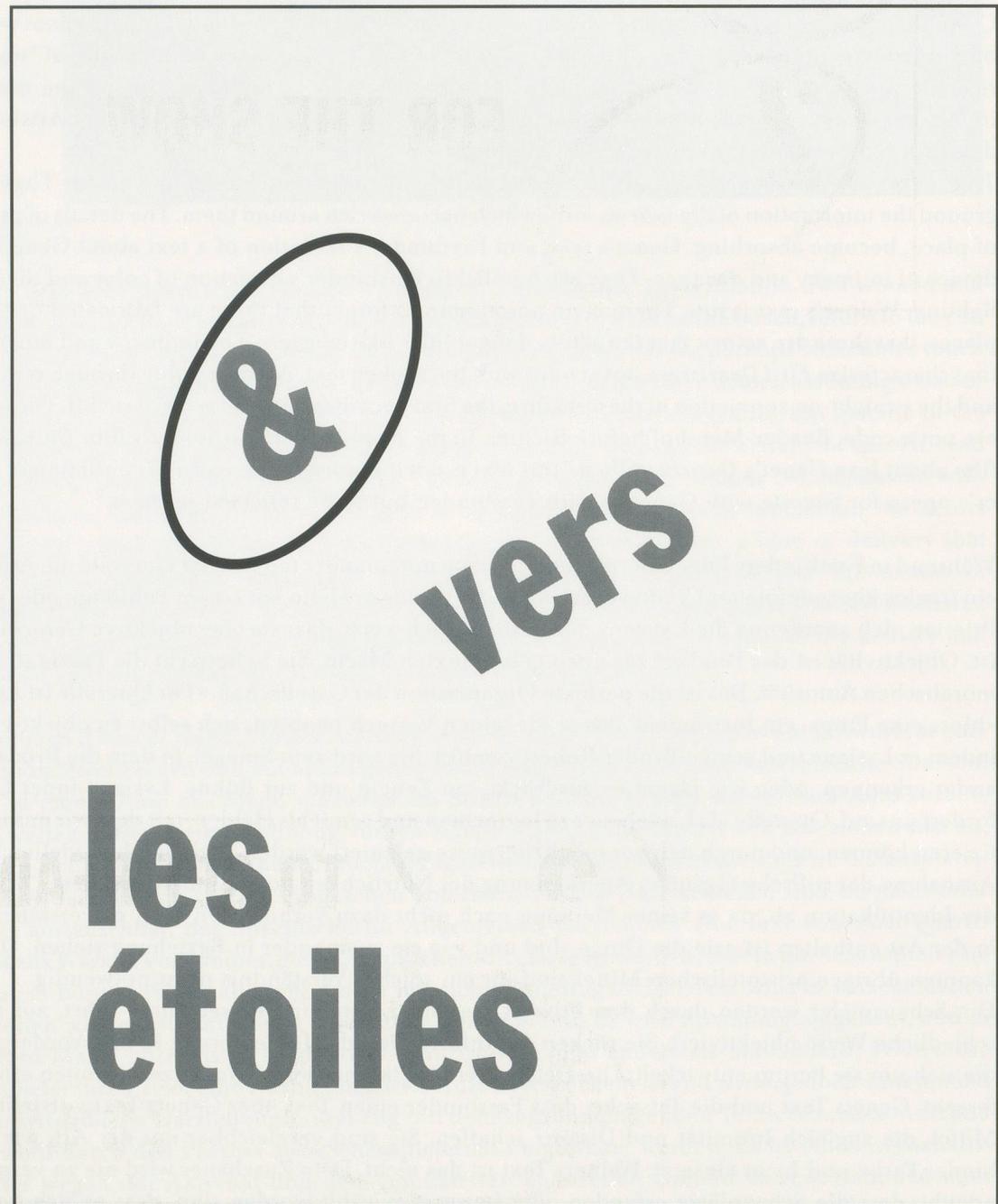
In Fassbinder, as Querelle and Lysiane dance, Querelle is the instrument who recites an uninflated credo, as though he were alone before an audience or a priest. "I acknowledge the existence of authority. I know it is objective justice. Objectivity is the companion of total power. It holds sway over the charm of moral authority. It is the perfect social organization." For Querelle, Lysiane is "just a woman," an instrument in his attempt to objectify himself through such means as the destruction of Lysiane and his brother, Robert. She becomes the reflecting mirror through which the brothers see each other, or as Genet says, the witness and the stage. Lysiane (or Genet) asks us to perceive Querelle as a monster, and therefore a hero, with whom we may identify and through whom we may be purged. Weiner has, perhaps with the exception of a tacit acceptance of the utility of "unities," rejected this surrogacy of identification as not appropriate to an understanding of the meaning implicit in how things are and in what manner they are related. The known remaining Aristotelian devices are not necessary to that understanding.

The actors are variously objectified by the process of how these films are made. They foreground the information of the *mise-en-scène* which becomes rich around them. The details of gesture, of place, become absorbing. Genet's text, and Fassbinder's initiation of a text about Genet's, is a device of intimacy and distance. They are parallel to Fassbinder's direction of color and theatrical lighting. Weiner's text is not. There is no permission to forget that these are fabricated or chosen places, that these are actors, that the actors deliver lines like couriers. The intimacy and movement that characterize *First Quarter* are not at odds with the spoken text. At some point, through repetition and the straight-on conviction of the structure, the film becomes a *cinéma vérité* of revolt. These lines are not a code. Baader-Meinhof before Richter. In the manner that Fassbinder's film *Querelle* is "A film about Jean Genet's *Querelle of Brest*," this text is not intended to be read as a conflation of Weiner's opera for Segesta with Genet or with Fassbinder, but to be reflected in them.

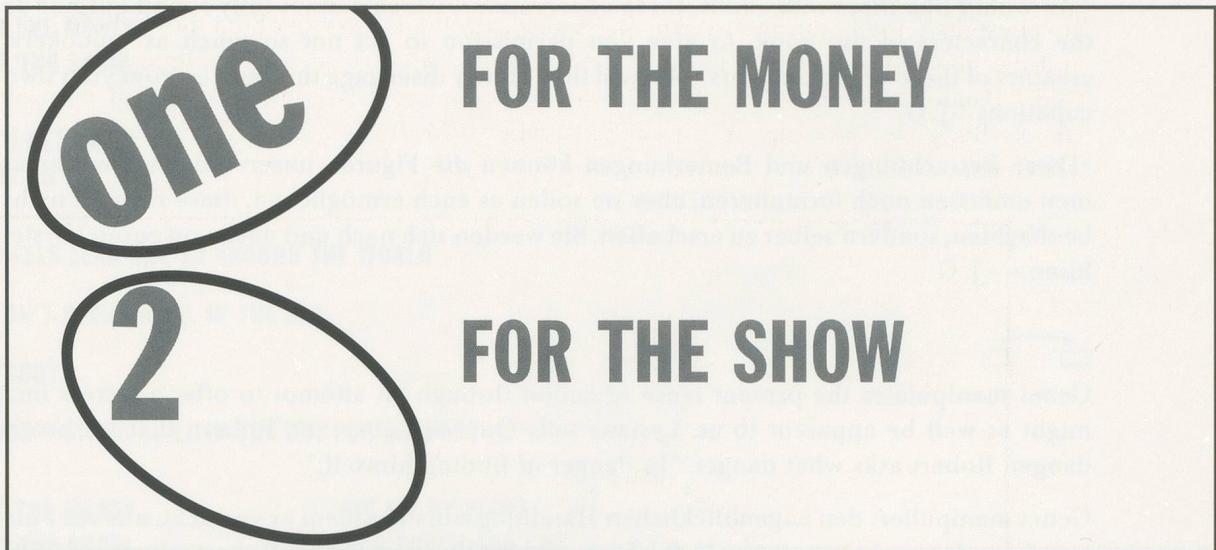
Während in Fassbinders Film *Querelle* und Lysiane miteinander tanzen, hat Querelle die Aufgabe, ein fraglos übernommenes Credo vorzutragen, als stünde er allein vor einem Publikum oder einem Priester. «Ich anerkenne die Existenz der Autorität. Ich weiß, dass sie eine objektive Gerechtigkeit ist. Objektivität ist das Pendant zur uneingeschränkten Macht. Sie beherrscht die Faszination der moralischen Autorität. Das ist die perfekte Organisation der Gesellschaft.» Für Querelle ist Lysiane «bloss eine Frau», ein Instrument, das er für seinen Versuch benötigt, sich selbst zu objektivieren, indem er Lysiane und seinen Bruder Robert zerstört. Sie wird zum Spiegel, in dem die Brüder einander erkennen, oder, wie Genet es ausdrückt, zur Zeugin und zur Bühne. Lysiane (oder Genet) fordert uns auf, Querelle als Ungeheuer zu betrachten und somit als Helden, mit dem wir uns identifizieren können, und durch den wir möglicherweise geläutert werden. Weiner lehnt, vielleicht mit Ausnahme der stillschweigenden Anerkennung der Nützlichkeit von «Einheiten», dieses Ersetzen der Identifikation ab, da es seiner Meinung nach nicht dazu verhilft, den Sinn zu verstehen, der in der Art enthalten ist, wie die Dinge sind und wie sie zueinander in Beziehung stehen. Die bekannten übrigen aristotelischen Mittel sind für ein solches Verständnis nicht notwendig.

Die Schauspieler werden durch den Prozess, der zur Entstehung dieser Filme führt, auf unterschiedliche Weise objektiviert. Sie rücken die Information der Inszenierung in den Vordergrund, die sich um sie herum entwickelt. Die Details der Gestik und der Schauplätze beginnen einen zu fesseln. Genets Text und die Tatsache, dass Fassbinder einen Text über Genets Text vorstellt, sind Mittel, die zugleich Intimität und Distanz schaffen. Sie sind vergleichbar mit der Art, wie Fassbinder Farbe und Licht einsetzt. Weiners Text ist das nicht. Dem Zuschauer wird nie zu vergessen erlaubt, dass die Schauplätze erfunden oder bewusst gewählt worden sind, dass es sich bei den

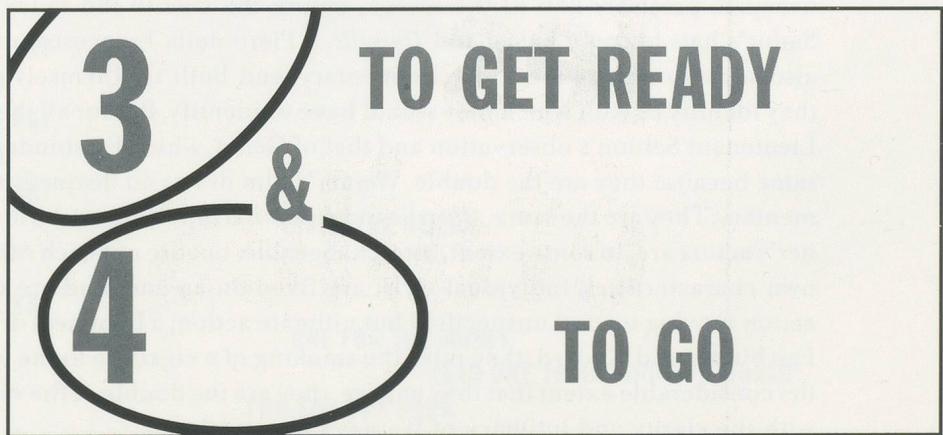
Personen um Schauspieler handelt und dass die Schauspieler ihren Text wie Kuriere vortragen. Zwischen der Intimität und der Bewegung, die *First Quarter* kennzeichnen, und dem gesprochenen Text besteht keine Disharmonie. An einem gewissen Punkt wird der Film durch die Wiederholung und die überzeugende Struktur zu einem Stück *Cinéma-Vérité* der Auflehnung. Der Text ist kein Code. Baader-Meinhof vor Richter. Insofern als Fassbinders Film *Querelle* «ein Film über Jean Genets Buch *Querelle*» ist, soll dieser Text nicht als Verflechtung von Weiners Oper für Segesta mit Genet oder Fassbinder verstanden werden, sondern soll sie reflektieren.



DEN STERNEN ENTGEGEN
TOWARDS THE STARS



EINS FÜR DAS GELD ZWEI FÜR DIE SCHAU



DREI FÜRS BEREITMACHEN VIER FÜRS LOSGEHEN



“We would like these reflections, these observations, which cannot fully round out nor delineate the characters of the book, to give you permission to act not so much as onlookers but as creators of these very characters, who will then slowly disengage themselves from your own preoccupations.”-J. G.

«Diese Betrachtungen und Bemerkungen können die Figuren unseres Buches weder vollkommen umfassen noch formulieren, aber sie sollen es euch ermöglichen, diese Figuren nicht nur zu beobachten, sondern selber zu erschaffen. Sie werden sich nach und nach von euren Vorstellungen lösen.» – J. G.



Genet manipulates the present tense of action through an attempt to offer a mirror image that might as well be apparent to us. Lysiane tells Querelle's brother, Robert, that his brother is in danger. Robert asks what danger. “In danger of finding himself.”

Genet manipuliert den augenblicklichen Handlungsablauf, indem er versucht, uns ein Spiegelbild zu zeigen, das uns bekannt sein dürfte. Lysiane teilt Querelles Bruder Robert mit, dass sein Bruder in Gefahr sei. Robert möchte wissen, in welcher Gefahr. «In Gefahr, sich selbst zu finden.»



THE DECISION AS TO CONDITION RESTS WITH THE NEEDS OF THE RECEIVER UPON OCCASION OF RECEIVERSHIP

DIE ENTSCHEIDUNG ÜBER DEN ZUSTAND HÄNGT VON DEN BEDÜRFNISSEN DES EMPFÄNGERS BEIM EMPFANG AB



Fassbinder takes Genet's obsession with the double, and presents the formal, compositional strategy of bifurcating the image with an attention that freezes the frame and opens the reference. At the moment of Querelle's penetration by Nono, a cage in the foreground holding a cockatoo occupies precisely half of the screen, before the cuts to the sailor's sweating face, and Nono's. Sailor's hats become halos, and *Querelle*, a Piero della Francesca on film. Fassbinder, like Genet, also separates narrative from commentary, and both set themselves apart from that with which they identify or with which they would have us identify. But for all the division established between Lieutenant Seblon's observation and that of Genet, which Fassbinder employs as well, they are the same because they are the double. Weiner's film draws no distinction between narrative and commentary. They are the same. *Querelle* and *Breathless* superimposed with the track of *First Quarter*. Weiner's actors are, to some extent, interchangeable, but are not each other. They have, of course, their own characteristics, individual style, are fixed on an end, and are discovered by that insistence, action moving toward unspecified but ultimate action, a boot heel drawing a line in the sand. As in Fassbinder and Godard, they raise the smoking of a cigarette to the ultimate existential gesture. To the considerable extent that they engage, they are the double of the viewer, and elicit our complicity with the clarity and intimacy of Weiner's observation.

STARS DON'T STAND STILL IN THE SKY

**ONE FOR THE MONEY
TWO FOR THE SHOW**

**THREE TO GET READY
AND FOUR TO GO**

ROUND HEELS LEAD ONE TO AROUND THE WORLD

STARS DON'T STAND STILL IN THE SKY

FOR ANYBODY

STARS DON'T STAND STILL IN THE SKY FOR ANYBODY

**ONE FOR THE MONEY
TWO FOR THE SHOW
THREE TO GET READY
AND FOUR TO GO**

**WE FLY BY NIGHT
IT'S TOUCH AND GO**

ROUND HEELS LEAD ONE TO AROUND THE WORLD

**STARS DON'T STAND STILL IN THE SKY
STARS DON'T STAND STILL IN THE SKY**

**FOR ANYBODY
FOR ANYBODY**

**ONE FOR THE MONEY
TWO FOR THE SHOW
THREE TO GET READY
AND FOUR TO GO
GIVEN THE SAILOR
GIVEN THE SHIP IT'S TOUCH AND GO**

WE FLY BY NIGHT

**STARS DON'T STAND STILL IN THE SKY
LEAD ONE TO AROUND THE WORLD
STARS DON'T STAND STILL IN THE SKY
LEAD ONE TO AROUND THE WORLD
STARS DON'T STAND STILL IN THE SKY**

GIVEN THE SAILOR

STARS DON'T STAND STILL IN THE SKY

ONE FOR THE MONEY

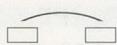
LEAD ONE TO AROUND THE WORLD

TWO FOR THE SHOW

STARS DON'T STAND STILL IN THE SKY

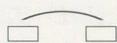
FOR ANYBODY

Fassbinder beruft sich auf Genets Obsession für Doppelungen und präsentiert eine formale, gestalterische Strategie, durch die das Bild mit einer Sorgfalt zweigeteilt wird, die das Einzelbild einfriert und Platz für Anspielungen schafft. Als Querelle von Nono penetriert wird, sieht man im Vordergrund einen Käfig mit einem Kakadu, der genau die Hälfte der Leinwand in Anspruch nimmt, dann erscheinen nacheinander in Grossaufnahme die schwitzenden Gesichter von Querelle und Nono. Matrosenmützen werden zu Heiligscheinen und *Querelle* zu einem Piero della Francesca des Films. Wie Genet trennt auch Fassbinder die Handlung vom Kommentar, und beide grenzen sich von den Personen und Dingen ab, mit denen sie sich identifizieren oder mit denen sich das Publikum identifizieren sollte. Aber trotz der klaren Trennung von Leutnant Seblons und Genets Betrachtungen, die Fassbinder ebenfalls verwendet, sind die beiden doch eins, da sie des anderen Spiegelbild darstellen. Weiners Film grenzt Handlung und Kommentar nicht voneinander ab. Es ist beides dasselbe. *Querelle* und *A bout de souffle* übereinander kopiert mit der Tonspur von *First Quarter*: Weiners Schauspieler sind zu einem gewissen Grade austauschbar, doch sie sind nicht ihre gegenseitigen Spiegelbilder. Sie haben selbstverständlich ihre typischen Merkmale, ihren individuellen Stil, sind auf ein Ziel ausgerichtet und wecken durch ihre Beharrlichkeit Aufmerksamkeit; eine Handlung, die sich an eine nicht genau vorgegebene, doch fundamentale Handlung annähert, ein Stiefelabsatz, der eine Linie in den Sand zeichnet. Wie bei Fassbinder und Godard wird das Rauchen einer Zigarette zur fundamentalen, existentiellen Geste erhoben. Durch ihr beträchtliches Engagement werden die Schauspieler zu Spiegelbildern der Zuschauer und gewinnen deren Komplizenschaft durch die Klarheit und Intimität von Weiners Beobachtung.



A FLARE IGNITED UPON A BOUNDARY

EIN LEUCHTFEUER DAS AN EINER GRENZE BRENNT



Weiner extends his empirical understanding of materiality—the observation of the relationship of objects to objects, and of ourselves to objects-to theater, and what transpires within that context. “You’re going to retain your identity throughout the whole structure. I’m just going to move you around a bit. I do what I do, which is make structures, and you do what you do, which is essentially at all costs maintain your own identity. And in that retaining your own identity, I’ll be able to pose questions to you, within the structure, that your answers can talk about basically whatever you want.” These are the stage directions of the structure.

Weiner dehnt sein empirisches Verständnis der Materialität – der Erforschung der Beziehungen, die zwischen Objekten und anderen Objekten und zwischen Objekten und uns bestehen – auf das Theater und alles, was zu diesem Umfeld gehört, aus. «Du wirst deine Identität überall in der Struktur bewahren. Ich werde dich bloss ein bisschen herumführen. Ich tue meine Arbeit, nämlich Strukturen schaffen, und du tust deine Arbeit, also im wesentlichen versuchen, um jeden Preis deine Identität zu bewahren. Und da du also deine eigene Identität bewahrst, kann ich dir im Rahmen der Struktur Fragen stellen, auf die du praktisch jede Antwort geben kannst, die dir gefällt.» Das sind die Regieanweisungen für die Struktur.

FIND THE STAR
&



KNOW NOT WHAT YOU WILL

FINDE DEN STERN & WISSE NICHT WAS DU WILLST

NORDSTERN

AN ENGAGEMENT THAT ACCEPTS THAT THE PLACEMENT OF THE ACTORS ON THE STAGE PRECLUDES ANY PROBLEM OF OBJECTIFICATION THE ACTOR (PERFORMER) MUST IN FACT BE AN OBJECT ANY ATTEMPT TO DE-OBJECTIFY THE ACTOR IS IN REALITY A MYSTIFICATION WITH THE OBJECTIFICATION OF THE ACTOR THERE IS NO FALSE SYMPATHY NO EMPATHY THE UTILIZATION OF GENERALIZED CHARACTERIZATIONS NEGATES THE NEED FOR EMPATHY IN ORDER TO MAKE KNOWN THE MEANING A THEATRICAL ENGAGEMENT IS NEITHER THE EXPIATION OF GUILT NOR A NEWSPAPER OF OUR TIME BUT A REPRESENTATION OF EXISTING FACTUAL RELATIONSHIPS OF HUMAN BEINGS TO HUMAN BEINGS IN RELATION TO AN OBJECTIFIED CULTURAL SITUATION

EINE AUFFÜHRUNG DIE AKZEPIERT DASS DIE PLAZIERUNG DER SCHAUSSPIELER AUF DER BÜHNE JEGLICHES OBJEKTIVIERUNGSPROBLEM AUSSCHIESST. DER SCHAUSSPIELER (PERFORMER) MUSS IN DER TAT EIN OBJEKT SEIN JEDER VERSUCH DEN SCHAUSSPIELER ZU DE-OBJEKTIVIEREN IST IN WIRKLICHKEIT EINE MYSTIFIZIERUNG BEI DER OBJEKTIVIERUNG DES SCHAUSSPIELERS GIBT ES KEINE FALSche SYMPATHIE KEINE EMPATHIE DIE VORNAHME VON VERALLGEMEINERNDEN CHARAKTERISIERUNGEN NEGIERT DASS EMPATHIE NOTWENDIG IST UM DEN SINN MITZUTEILEN EINE THEATERAUFFÜHRUNG IST WEDER DIE ABBÜSSUNG EINER SCHULD NOCH EINE ZEITUNG UNSERER ZEIT SONDERN EINE DARSTELLUNG VON TATSÄCHLICH EXISTIERENDEN BEZIEHUNGEN ZWISCHEN MENSCHEN ANGESICHTS EINER OBJEKTIVIERTEN KULTURELLEN SITUATION

POLARIS



NORDSTERN

"So who's on the bicycle?" I asked.

"Whoever picks it up and rides around. Whoever's on the bicycle is ascendant at the moment. It's not about choreography, it's about ascendance."

"The visitation and the annunciation."

"More or less, yes. Not the annunciation, it's more the pedal articulation. You can become a pedophile."

«Wer sitzt denn nun auf dem Fahrrad?» fragte ich.

«Wer immer es nimmt und damit herumfährt. Wer auf dem Fahrrad ist, steigt in dem Moment gerade auf. Es geht nicht um Choreographie, sondern ums Aufsteigen.»

«Die Heimsuchung und die Verkündigung.»

«Mehr oder weniger, ja. Nicht die Verkündigung, es ist eher die Artikulation des Pedals. Du kannst 'pedophil' werden.»



“(While the other characters are incapable of lyricism which we are using in order to recreate them more vividly within you, Lieutenant Seblon himself is solely responsible for what flows from his pen.)” J. G.

(«Zwar sind alle anderen Figuren unfähig der lyrischen Bilder, mit deren Hilfe wir sie in ihnen verwirklichen und erstehen lassen wollen, Leutnant Seblon jedoch ist allein verantwortlich für die Formulierung seiner Gefühle.») – J. G.



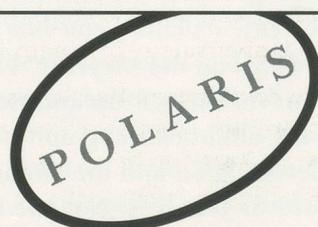
“Desolation appears greater when pinpointed by light,” Genet writes, and Fassbinder directs a bar of colorless light, or light that absorbs the color, on the actor’s eyes, or on his body, locating the actor, distinct within the scene in which he plays. Genet discovers Querelle through Seblon’s eyes, Lysiane’s, Robert’s, our own. Weiner says that Sartre doesn’t have a clue about Genet, because Genet as thief stole when he needed money. He says that we’ve all grown up through a Franco-American existentialist era, and that our place is determined by our attitude toward the value structure that is presented. That condition opens to a world that includes freedom of choice, but where the subject may escape its author, and so, includes the possibility of arbitrary action that can only be described after the fact.

«Trostlosigkeit wirkt gewaltiger, wenn sie durch Licht betont wird», schreibt Genet, und Fassbinder richtet eine Lampe mit farblosem oder farbabsorbierendem Licht auf Augen oder Körper des Schauspielers, gibt ihm so seinen Platz und lässt ihn in der Szene deutlich hervortreten. Genet entdeckt Querelle durch die Augen von Seblon, von Lysiane, von Robert, durch unsere Augen. Weiner ist der Ansicht, Sartre habe nicht die geringste Ahnung von Genet, denn in seiner Zeit als Dieb stahl Genet, wenn er Geld brauchte. Er sagt, dass wir alle in der Ära eines französisch-amerikanischen Existenzialismus gross geworden sind und dass unsere Stellung durch unsere Haltung gegenüber der geltenden Wertstruktur bestimmt wird.

Diese Situation öffnet das Tor zu einer Welt, in der Wahlfreiheit herrscht, in der aber eine Figur ihrem Autor entwischen kann, einer Welt, in der somit auch Willkür möglich ist, die erst, nachdem sie geschehen ist, beschrieben werden kann.

AMICUS CERTUS IN RE INCERTA

EIN SICHERER FREUND IN UNSICHERER ZEIT
A SURE FRIEND IN UNCERTAIN TIMES



NORDSTERN



“Querelle had absolute confidence in his star. That star owed its existence to the very confidence the sailor had in it—it was, in a sense, the point at which his confidence pierced his dark night: his confidence in, exactly, nothing but his own confidence... He remained suspended from it while recreating it every second of his life. Thus it afforded him effective protection.”—J. G.

«Querelle wird seinem Stern absolutes Vertrauen entgegenbringen. Dieser Stern verdankte seine Existenz dem Vertrauen, das der Matrose in ihn setzte. Man könnte sagen, dass er der Überwinder von Querelles Nacht war und sie zerschmetterte mit dem Strahl seines Vertrauens. Vertrauen in das Vertrauen... sein Vertrauen, das letzten Endes Selbstvertrauen war... Er blieb mit ihm, der in jeder Sekunde aus ihm geboren wurde, verbunden. Und der Stern beschützte ihn tatsächlich.»—J. G.



Genet and Fassbinder regard the creation of their Querelles, and what they do, as the activity of art, with the love the artist feels for the material of its production, acknowledging no other power, aware that the making is not predicated on any other condition, “because the work of art is free.” They deal with illusion in the process. Weiner does not. If Weiner’s project seems metaphoric, it is because of the culture in which it is perceived, from which it is drawn, a “representation of an empirical existing fact.” Weiner places his actors—in this case, at Segesta, in complicity with the associations of its cultural history—as objects. He directs them as generalized representatives within that cultural framework, not surrogates, in their movements. With no illusions, locating the actor in relation to other actors and to the place of action. In this event, like Genet, but only in the revealing of the “universal” in the particular instance.

All the sailors have a star
Protecting them in Heaven above.
When nothing hides it from their sight
Ill-luck has no power over them.

“It is you, Nina, I have chosen
From among all the other stars of the night
And you are, without knowing it
The Star of my life...”—J. G.

A sure friend in uncertain times. The pole star, guide to ships at sea, those that sail them, to their doubles, and those who wait, performing their territory, shifting the cults that bind them.

Genet und Fassbinder betrachten die Erschaffung ihrer Querelles und deren Aktivitäten als eine künstlerische Tätigkeit, mit der ganzen Liebe, die der Künstler für seine Werkstoffe empfindet, ohne eine andere Kraft anzuerkennen, wissend, dass die Kreation auf keiner anderen Voraussetzung basiert, «denn das Kunstwerk ist frei». Im Schaffensprozess beschäftigen sie sich mit Illusion. Weiner tut das nicht. Wenn sein Projekt metaphorisch anmutet, so liegt dies am kulturellen Umfeld, in dem es wahrgenommen wird und aus dem es entstanden ist, als «Darstellung einer empirischen Tatsache». Weiner behandelt seine Schauspieler als Objekte – im Falle von Segesta in Einklang mit den Assoziationen, die mit dessen Kulturgeschichte verknüpft sind. Er setzt sie als typisierte Vertreter eines kulturellen Umfelds ein und nicht als Surrogate, unter Berücksichtigung ihrer Bewegungen. Ohne Illusionen setzt er den Schauspieler in Beziehung zu anderen Schauspielern und zum Schauplatz. Er nähert sich hier Genet an, aber nur durch die Sichtbarmachung des «Universalen» in einem Einzelbeispiel.

Stern der Matrosen: Du mit dem Himmel vereint,
Beschütze uns auf unseren grossen Fahrten.
Wenn im Auge dein Bild klar und strahlend scheint,
Kann nicht Not noch Gefahr den Matrosen erwarten.

O Nina, du, die mir gefällt
Von allen Sternen dieser Nacht,
Du weisst nicht, dass ich dich erwählt
Als Stern, der immer mich bewacht...”—J. G.

Ein sicherer Freund in unsicheren Zeiten. Der Polarstern, ein Orientierungspunkt für die Schiffe auf hoher See, für diejenigen, die sie steuern, für ihre Spiegelbilder und für diejenigen, die warten, ihr Territorium darstellen und die Kulte verändern, die sie einengen.