

Robert Wilson : theater history, theater as history = Theatergeschichte , Theater als Geschichte

Autor(en): **Levy, Ellen / Brger, Udo**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1988)**

Heft 16: **Collabroation Robert Wilson**

PDF erstellt am: **10.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680228>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Robert Wilson: THEATER HISTORY, THEATER AS HISTORY



ROBERT WILSON AND HEINER MÜLLER (Photo: Volker Strüb)

ELLEN LEVY

Robert Wilson figures in the history of theater as its negative, a negative he voiced at the outset of his career, fighting down his mistrust of words for once to sketch a manifesto of sorts. This was the introduction to *THE LIFE AND TIMES OF SIGMUND FREUD* (1969), in which he distanced himself from the tradition of "Shakespeare... Tennessee Williams," whose avatars were doomed to tell "the same old stories over and over." The main problem with these stories was not, however, their oldness, or even their sameness, but the fact that they had been "primarily constructed with words, although other elements are included." These "other elements," then, comprised something like theater's unconscious, coexistent with but repressed by its merely literary self-consciousness, and Wilson became their partisan. (He had taken a similar stance – critic of the norm, champion of untapped potential – in his previous therapeutic work with mentally and physically disabled people, society's "other elements.")

ELLEN LEVY has written on theater for "Theater" and "Dissent."

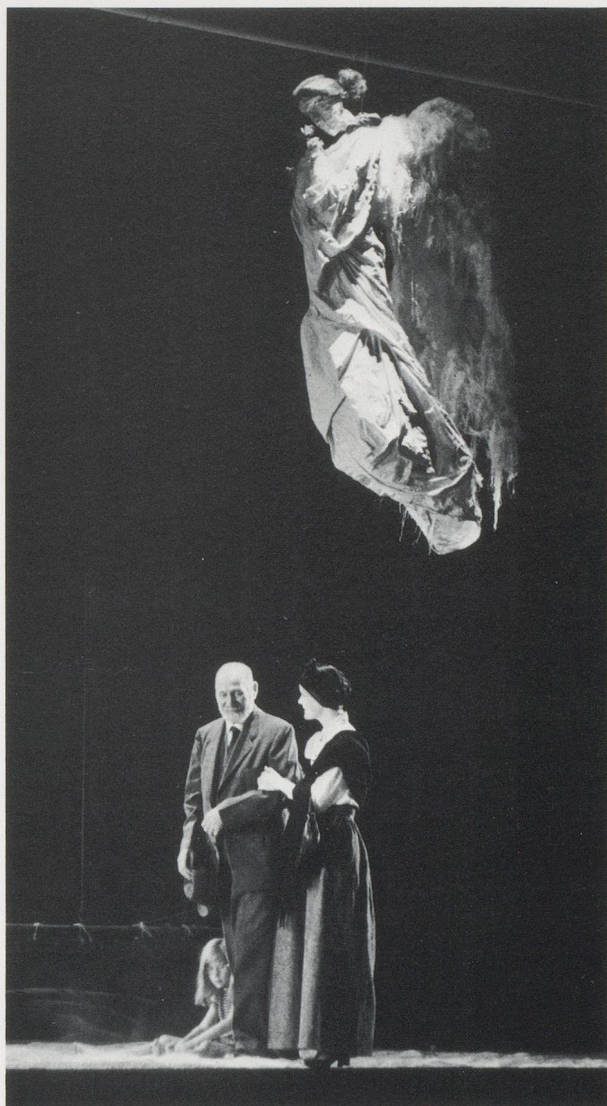
Under the spell of literature, the stage became what Wilson called a "virtual space." Brechtian theater breaks the spell by drawing attention to the conventions by which we distinguish the virtual (art) from the actual (life). Wilson, being his own brand of mystic rather than a Brechtian skeptic, tried instead to counter a spell with a spell – to displace the virtual space of drama with the virtual space of visual art. Yet this space retains the theatrical charge of such residual "elements" as light, time, and human scale and movement. Thus by choosing theater as his medium, Wilson gained extraordinary power over the very properties which visual artists have labored hardest to represent, although it cost him the visual artist's ordinary power to make things permanent.

Is Wilson, then, a visual artist who just happens to work in the theater? To support that view I could cite his early training in art and architecture, his continued reliance on drawing as a basis for his work, his prestige in the art world, and the characterization his work has received as a "theater of images." Yet in the introduction to *Freud*,

Wilson aligns himself not with visual artists but with choreographers like Jerome Robbins, Yvonne Rainer and Merce Cunningham, who “focus . . . on the formal presentation of movement”. Wilson’s own presentation of movement, however, is not so much formal as deliberate: whereas a choreographer chooses one movement over another, Wilson chooses any movement over the stasis that is the condition of visual art. The balked slowness and sudden spasms that afflict performers on Wilson’s stage can be seen as expressing the conflict of movement and stasis, drama and image, that originates in Wilson’s desire to wield both the power of drama to inhabit time and the power of the image to transcend it. This quixotic desire has made Wilson’s theater not, as many critics have suggested, a utopian meetingplace for the arts, but a site of contention between irreconcilable powers, a scene of perpetual civil war.

King Lear, who wanted to hear his eulogy and live, stands as a warning to Wilson about the destructive potential of his desire. Lear actually wanders into the CIVIL warS, cradling a newspaper instead of his daughter’s corpse, speaking a language Wilson had pronounced dead over a decade before (although the notorious “Never, never, never, never, never” turns out to be a perfect piece of Wilsonese). Wilson presents Lear in his moment of failure to breathe life back into – well, in this case, into an organ of public opinion. I read (or rather, overread) this odd fragment as the repressed returning as the represser’s double. The Lear-like Wilson lost his “favorite child,” the American theater public, when the financial and aesthetic costs of his project of recasting theater as spectacle proved too much for them to bear. His life’s work, founded on the repression of dramatic narrative, then came to figure in the work as one of the most familiar of old stories. In the context of the CIVIL warS, Lear is not only an image of failure but a failed image, a banal old story indeed next to such coups de théâtre as Wilson’s Lincoln and Snow Owl.

To this criticism Wilson might reply that the banal side of greatness has been one of the central themes of his work. He once approvingly cited



ROBERT WILSON, *THE LIFE AND TIMES OF SIGMUND FREUD*,
BROOKLYN ACADEMY OF MUSIC, BROOKLYN, NEW YORK, 1969.

(Photo: Peter Moore)

Einstein's description of himself as "just an ordinary man," and elsewhere remarked that what "impressed [him] most about Freud . . . was the fact that he was . . . intensely ordinary." Those facts that do find their way into his fantasies about public figures tend to stress "ordinary" humanity – the deaths of Stalin's wife and Freud's grandson, the peculiar way Einstein held his writing hand. Why would Wilson invoke history by summoning its towering figures, and evoke historical time with the glacial pace and anomalous length of his plays, only to reduce the whole process to the single frame of an individual life? As with theater and visual art, so with history and the individual – Wilson unbalances the dialectic relation between two terms by privileging the second term while drawing on the authority of the first.

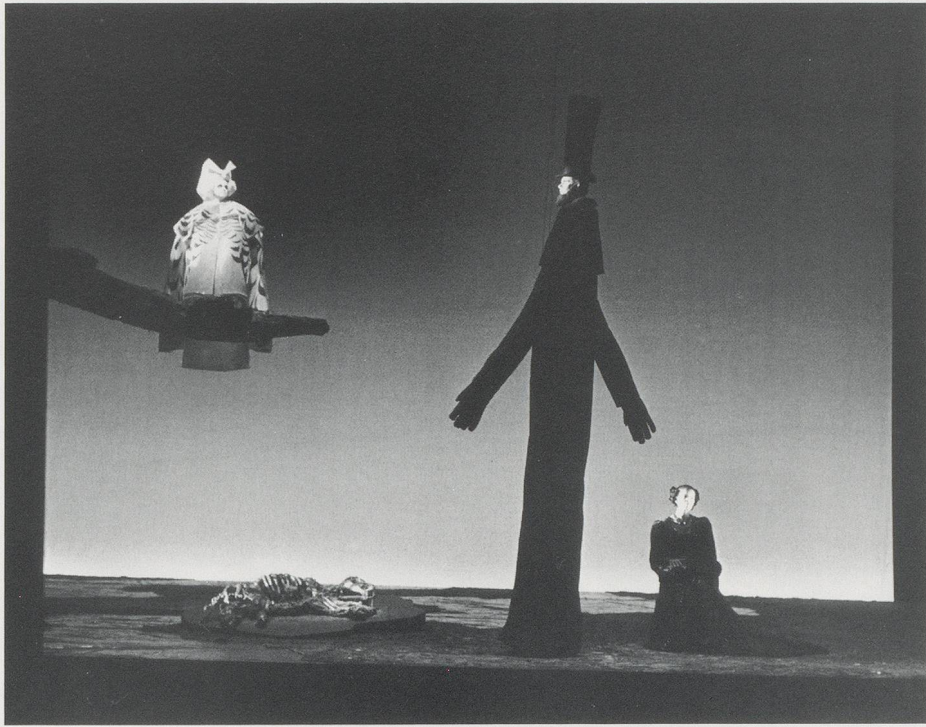
This analogy raises the further question of how theater came to take on the authority of history in Wilson's discourse and practice. Where theater coincides with literature, it partakes of that "tyrannical aspect of language" to which (as Stefan Brecht observes) Wilson has always been opposed. But theory and experience alike inform us that ours is an image-culture, a "society of the spectacle," in which words are relatively powerless. Furthermore, of all "literary" forms, theater is perhaps the most marginalized, since it resists mass reproduction (of the performing arts, only dance is more ephemeral). By contrast, visual art has managed to make a central place for itself among mass products, first by serving as a sort of gold standard for the image-culture, and next by associating the art-object-as-commodity with commodities as such (Warhol just forged the last link in the chain).

But if, when Wilson came to it, theater was not a power in the culture, it did seem at that moment like a powerful cultural idea. The early 70's marked the beginning of a re-privatization of the political ideals which had found public expression in the anti-war movement. The avant-garde theater groups which developed out of the experiments of the 60's, each a (more or less) egalitarian community in itself, were connected to a larger but still well-defined community which enjoyed a

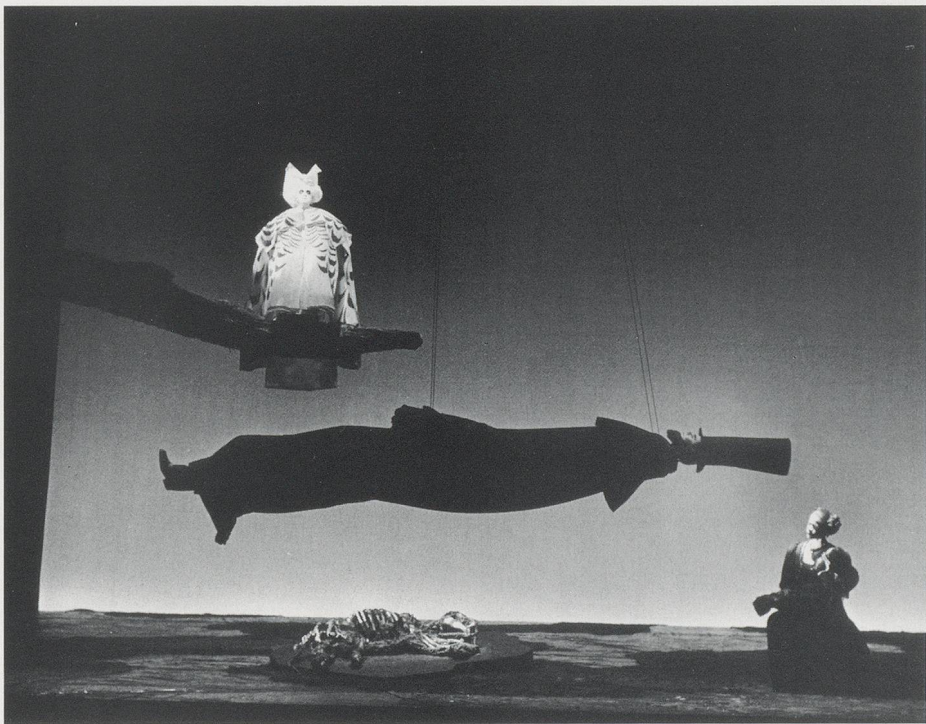
large degree of consensus. The groups provided the members of this community with a link between politics and aesthetics that eased the transfer of their ideals from the public to the private spheres. Theater, suddenly become a main conduit of cultural power, attracted major talents – those with few ties to theatrical tradition, like Wilson and Richard Foreman, as well as natural theater-makers like Charles Ludlam and the members of Mabou Mines.

For the moment, then, avant-garde theater seemed to have history on its side in its espousal of communal ideals. It thereby came into conflict with an art world committed to a star system which had begun by glorifying, and ended by reifying, an individualist ethos. This moment of inter-necine conflict in our culture, in which drama and image fought for the privilege of representing that culture, has determined the dynamic of Wilson's art. Out of the conflict he forged a style, and in its implied distinction between history and the individual he found a theme.

Visual art has of course maintained its cultural dominance against the challenge posed by theater – it has capital on its side – and Wilson's works and career both reflect this victory, after a struggle, of the visual over the theatrical. The sympathy and charisma that made Wilson a great therapist also made him a great director of collaborative communal theater, but his commitment to spectacle put a technical and financial strain on his original group, the "Byrds," that caused them to disband by the mid-70's. His genius for the theatrical coup recalls Walter Benjamin's dictum on history: "The past can be seized only in an image which flashes up at the instant when it can be recognized and is never seen again." But Benjamin adds that the image becomes significant only in light of our needs as historical agents in a "moment of danger." Freed from theater history, as from the theater of history, Wilson's historical actors have retreated into the shadows of private life. There they read the images that flash up, not as danger signs, but simply as signs among other signs, endlessly unfolding in the spectacle which has absorbed our lives.



ROBERT WILSON, *THE CIVIL warS*, ROME SECTION, 1984/1986, BROOKLYN ACADEMY OF MUSIC, BROOKLYN, NEW YORK, 1986. (Photo: Johan Elbers)



Robert Wilson:
THEATER-
GESCHICHTE,
THEATER ALS
GESCHICHTE

ELLEN LEVY

In der Geschichte des Theaters tritt Robert Wilson als dessen Negierung auf, eine Negierung, die er zu Beginn seiner Laufbahn in Worte fasste, um dabei dies eine Mal sein Misstrauen gegenüber Wörtern zu bezwingen und eine Art Manifest zu umreißen. Es handelt sich um die Einführung zu THE LIFE AND TIMES OF SIGMUND FREUD (1969) («Leben und Zeit des Sigmund Freud»), in der er sich von den überlieferten Grundsätzen «Shakespeares... Shaws... Tennessee Williams'» distanzierte, deren archetypische Gestalten dazu verdammt waren, «wieder und wieder die gleichen alten Geschichten zu erzählen». Das Problematischste bei diesen Geschichten war jedoch nicht ihr Altsein, oder gar ihr Gleichsein, sondern die Tatsache, dass sie «in erster Linie mittels Wörtern ersonnen» worden waren, «obwohl andere Elemente mit einbezogen sind». Diese «anderen Elemente» schliesslich enthielten etwas wie das Unbewusste des Theaters, das mit seinem rein literarischen Selbst-Bewusstsein koexistiert, aber auch von ihm verdrängt wird, und Wilson wurde zum Parteigänger dieser «anderen Elemente».

(In seiner vorangegangenen Tätigkeit als Therapeut für geistig und körperlich Behinderte – jene «anderen Elemente» der Gesellschaft – hatte er eine ähnliche Haltung eingenommen, als Kritiker der Norm, als Verfechter ungenützten Potentials.)

— Fasziniert von der Literatur wurde die Bühne zum «eigentlichen Raum», wie Wilson es nannte. Brechtsches Theater bricht diesen Bann, indem es die Aufmerksamkeit auf die Gepflogenheiten lenkt, mittels derer wir das Eigentliche (Kunst) vom Tatsächlichen (Leben) unterscheiden. Wilson, eher ein Mystiker eigener Prägung denn ein Brechtscher Skeptiker, versuchte statt dessen, einem Bann mit einem Bann zu begegnen, den eigentlichen Raum der Schauspielkunst durch den eigentlichen Raum der bildenden Kunst zu ersetzen. Gleichwohl behält dieser Raum das theatrale Potential solch übriggebliebener «Elemente» wie Licht und Zeit, menschlicher Massstab und Bewegung bei. Somit erlangte Wilson, indes er das Theater zu seinem Medium bestimmte, aussergewöhnliche Macht über eben die Eigenschaften, die darzustellen bildende



ROBERT WILSON, EINSTEIN ON THE BEACH, MUSIC BY PHILIP GLASS, NEW YORK 1976.

(Photo: Fulvio Roiter)

Künstler sich am schwersten taten, wengleich es ihn die gewöhnliche Macht des bildenden Künstlers kostete, die Dinge dauerhaft zu gestalten.

Ist Wilson also ein bildender Künstler, der zufällig im Theater wirkt? Um diese Sicht zu erhärten, könnte ich auf seine frühere Ausbildung in den Bereichen Kunst und Architektur hinweisen, sein unentwegtes Zeichnen als eine Grundlage seiner Arbeit, sein Ansehen in der Kunstwelt und die Charakterisierung, die sein Werk als «Theater der Bilder» (wie eine Publikation über ihn betitelt ist) erfahren hat. Und dennoch stellt Wilson sich in der Einführung zu FREUD nicht mit bildenden Künstlern in eine Reihe, sondern mit Choreographen wie Jerome Robbins, Yvonne Rainer und Merce Cunningham, die «sich auf die formale Darstellung von Bewegung konzentrieren». Wilsons eigene Darstellung von Bewegung indes ist nicht so sehr formal denn überlegt: Während ein Choreograph

ELLEN LEVY hat in den Zeitschriften «Theater» und «Dissent» zum Thema Theater geschrieben.

eine Bewegung einer anderen vorzieht, zieht Wilson jede beliebige Bewegung der Stockung vor, die der Kunst eigen ist. Die gehemmte Langsamkeit und plötzlichen Zuckungen, welche die Schauspieler auf Wilsons Bühne peinigen, können wahrgenommen werden als der Konflikt zwischen Bewegung und Stasis, Schauspiel und Bild, der seinen Ursprung hat in Wilsons Wunsch, beides zu beherrschen, die Macht der Schauspielkunst, Zeit zu besiedeln, und die Macht der bildlichen Darstellung, sie zu transzendieren. Dieser quijotische Wunsch hat Wilsons Theater nicht, wie viele Kritiker nahegelegt haben, zu einem utopischen Treffpunkt der Künste gemacht, sondern zu einem Ort der Kontroverse zwischen unversöhnlichen Mächten, zu einem Schauplatz fortwährenden Bürgerkriegs.

König Lear, der seine Eloge hören und leben wollte, dient Wilson als Warnung vor dem zerstörerischen Potential seines Wunsches. Tatsächlich zieht Lear «in den Zivilkrieg», *The CIVIL wars*, indem er, statt des Leichnams seiner Tochter, eine Zeitung im Arm wiegt,



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

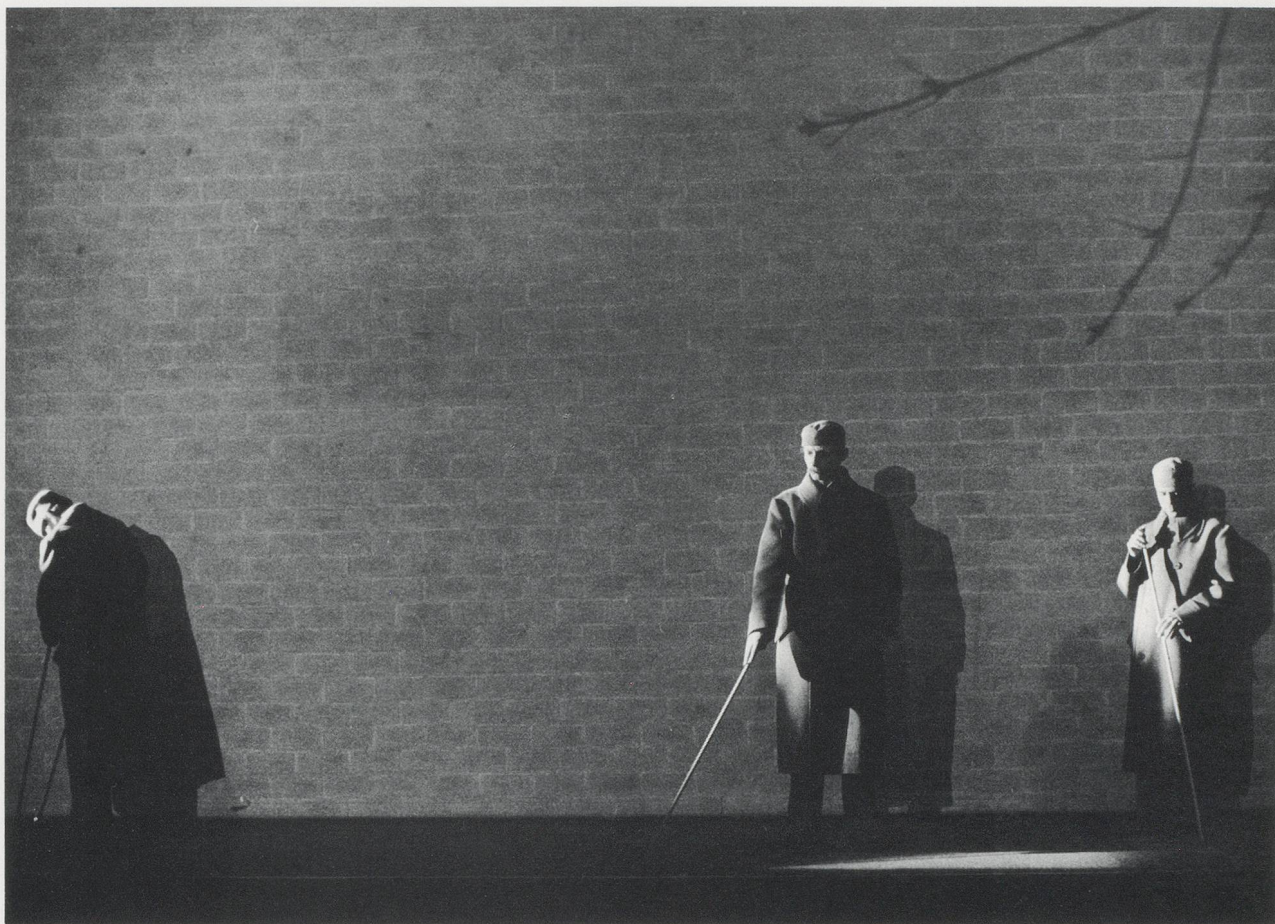
(Photo: Volker Strüh)

und spricht eine Sprache, die Wilson über ein Jahrzehnt zuvor für tot erklärt hatte (obgleich das allbekannte «Niemals, niemals, niemals, niemals» sich als ein vollkommenes Beispiel des Wilsonesken erweist). Wilson zeigt Lear im Augenblick seines Versagens, um einem – in diesem Falle – Organ der öffentlichen Meinung wieder Leben einzuhauchen. Ich interpretiere dies sonderbare Fragment als der Unterdrückte, der als Double des Unterdrückers wiederkehrt. Der lear-ische Wilson verlor sein «Lieblingskind», das amerikanische Theaterpublikum, als der finanzielle und ästhetische Aufwand seines Vorhabens, Theater als Spektakel umzusetzen, sich für dieses als unerträglich gross erwies. Sein auf Verdrängung bühenmässiger Erzählung beruhendes Lebenswerk trat

im Werk dann als eine der vertrautesten alten Geschichten auf. Im Kontext von *The CIVIL warS* ist Lear nicht nur eine bildliche Darstellung des Versagens, sondern eine fehlgeschlagene Darstellung und neben derartigen *coups de théâtre* wie seinem Lincoln und seiner Schnee-Eule eine wahrhaft banale alte Geschichte.

Wilson könnte dieser Kritik entgegenhalten, dass eines der zentralen Themen seines Werkes die banale Seite von Grösse gewesen ist. Einmal zitierte er beifällig Einsteins Beschreibung seiner selbst als eines «ganz gewöhnlichen Menschen» und bemerkte an anderer Stelle, dass, was ihn «an Freud am meisten beeindruckte... die Tatsache war, dass er... ausnehmend gewöhnlich war». Diejenigen Charakteristika öffentlicher Persönlichkeiten, welche Eingang in Wilsons Phantasie finden, unterstreichen deren «gewöhnliche» Menschlichkeit – den Tod von Stalins Frau und Freuds Grosssohn, die eigentümliche Art, wie Einstein seine Schreibhand hielt. Warum wohl beschwört Wilson Geschichte durch das Zitieren ihrer herausragenden Persönlichkeiten und evoziert historische Zeit mit dem langsamen Tempo und der ungewöhnlichen Länge seiner Stücke: nur um den gesamten Vorgang auf einen einzelnen Ausschnitt eines individuellen Lebens zu reduzieren? Wilson verfährt in diesem Falle gleich wie in seiner Beziehung zu Theater und bildender Kunst. So bringt er auch bei Geschichte und Individuum die dialektische Beziehung dieser beiden Begriffe zueinander aus dem Gleichgewicht, indem er den zweiten Begriff privilegiert und sich gleichzeitig auf die Autorität des ersten verlässt und bezieht.

Diese Analogie wirft die weitere Frage auf, wie das Theater dazu kam, durch Wilsons Erwägungen und Praxis die Autorität der Geschichte in sich aufzunehmen. Wo Theater sich mit Literatur trifft, ist ihm etwas vom «tyrannischen Aspekt der Sprache» eigen, dem Wilson (wie Stefan Brecht beobachtet) sich stets entgegenstellte. Aber Theorie und Experiment lehren uns gleichermassen, dass unsere Kultur eine Bilderkultur ist, «eine Gesellschaft des Spektakels», in der Wörter relativ ohnmächtig sind. Darüber hinaus ist Theater von allen «literarischen» Formen vielleicht die am meisten an den Rand gedrängte, da es sich der Massenreproduktion widersetzt (von den darstellenden Künsten ist allein der Tanz vergänglicher). Im Gegen-



ROBERT WILSON, DEATH DESTRUCTION AND DETROIT, SCHAUBÜHNE BERLIN, 1979.

(Photo: Ruth Walz)

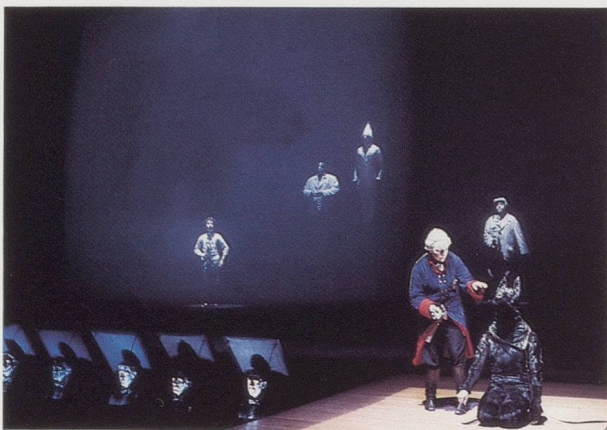
satz dazu hat die bildende Kunst es fertiggebracht, sich selbst einen zentralen Platz inmitten von Massenerzeugnissen zu sichern, indem sie, erstens, als eine Art Goldwährung der Bilderkultur diente, und indem sie anschliessend den Charakter von Kunstobjekt-als-Handelsartikel mit Waren an sich assoziierte (Warhol schmiedete lediglich das letzte Glied der Kette).

Obwohl Theater, als Wilson dazukam, keine Macht innerhalb der Kultur darstellte, erschien es zu jenem Zeitpunkt doch wie eine kraftvolle Idee. Die frühen 70er Jahre markierten den Beginn einer neuerlichen Privatisierung politischer Ideen, die in der Antikriegsbewegung öffentlichen Ausdruck gefunden hatten. Die Avantgarde-Theatergruppen, die sich aus

den Experimenten der 60er Jahre heraus entwickelten, jede eine (mehr oder weniger) den Gleichheitsgedanken verfechtende, in sich geschlossene Gemeinschaft, waren mit einer grösseren, aber immer noch gut definierten Gemeinschaft verbunden, die ein hohes Mass an Konsens in sich trug. Die Gruppen statteten ihre Mitglieder mit einem Verbindungsglied aus zwischen Politik und Ästhetik, das den Transfer ihrer Ideale von der Öffentlichkeit in private Sphären erleichterte. Theater wurde plötzlich zu einem zentralen Vehikel kultureller Kraft und zog Talente ersten Ranges an – diejenigen mit wenigen Verbindungen zur Theatertradition, wie Wilson und Richard Foreman, aber auch urwüchsige Theatermacher wie Charles Ludlam oder die Mitglieder von Mabou Mines.

ROBERT WILSON, *THE CIVIL warS*,
COLOGNE SECTION, EXCERPTS,
AMERICAN REPORTORY THEATRE, CAMBRIDGE MA, 1985.

(Photos: Richard M. Feldman).



Somit schien das Avantgarde-Theater in seiner Annahme gemeinschaftlicher Ideale für einen Augenblick die Geschichte auf seiner Seite zu haben. Dadurch geriet es in Konflikt mit der dem Star-System verpflichteten Kunstwelt, die damit begonnen hatte, ein individuelles Ethos zu glorifizieren, das sie zum Schluss sogar in die Gegenständlichkeit überführte. Dieser mörderische Konflikt in unserer Kultur, in welchem Schauspielkunst und bildliche Darstellung um das Privileg fochten, legitime Darstellung der Kultur zu sein, hat die Dynamik Wilsonscher Kunst bestimmt. Aus dem Konflikt heraus schmiedete er einen Stil, und in der darin enthaltenen Unterscheidung zwischen Geschichte und Individuum fand er ein Thema.

Natürlich hat die bildende Kunst ihre kulturelle Vorherrschaft gegenüber der Herausforderung durch das Theater behauptet – sie hat das Kapital auf ihrer Seite. Wilsons Werke und Laufbahn reflektieren, nach einem Ringen, diesen Sieg des Visuellen über das Theater. Das Mitgefühl und die Ausstrahlung, die Wilson zu einem grossartigen Therapeuten werden liessen, machten ihn auch zu einem grossartigen Regisseur des kollaborativen kommunalen Theaters, aber sein Wille zum Spektakel bürdete seiner ersten Truppe, den «Byrds», technische und finanzielle Belastungen auf, die Mitte der 70er Jahre zu ihrer Auflösung führte. Seine Gabe für den Theatercoup rückt Walter Benjamins Diktum zur Geschichte ins Gedächtnis: «Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten.» Aber Benjamin fügt hinzu, dass das Bild Bedeutung erlangt allein im Licht unserer Bedürfnisse als die Geschichte in einem «Augenblick der Gefahr» Bewegende. Wilsons handelnde Personen haben sich, befreit von Theatergeschichte wie vom Theater der Geschichte, in den Schutz des Privatlebens zurückgezogen. Dort lesen sie die Bilder, die plötzlich auftauchen, nicht als Zeichen von Gefahr, sondern einfach als Zeichen unter anderen Zeichen, die sich in dem Schauspiel, welches unser Leben in sich aufgesogen hat, in endloser Folge offenbaren.

(Übersetzung: Udo Breger)