

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 : stretch-out : Wilson's Einstein chair = überdehnt : Robert Wilsons Einstein-Chair

Autor: Fairbrother, Trevor / Brockmann, Elisabeth

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680301>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

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

STRETCH-OUT:

Wilson's EINSTEIN CHAIR

TREVOR FAIRBROTHER

This essay concerns a chair Wilson designed as a theater prop in 1976, a sculpture version, – EINSTEIN CHAIR – he made a year later, and the significance of such repropoportioned forms to his art.¹ Both the prop and the sculpture can be considered as visual embodiments of Wilson's creative procedures: a familiar thing (event) has been stretched out in space (time); its structure is laid bare; a striking, unorthodox presence obtains within an ultimately classical architectural frame; ordinary, taken-for-granted associations are overtaken by new meanings. A unique power to symbolize social order, authority, and ritual has given chairs special prominence in Wilson's work. Love of seating furniture is part of his innate ordering of space: he paints volume with lights; he maintains a conceptual distance between language, music, and actions; he layers, draws out, and patterns these entities over time. During the visual flow of a theater piece there are many points of focus which employ the solitary figure; I use the word figure in the broadest sense, for it is as likely to be a shaft of

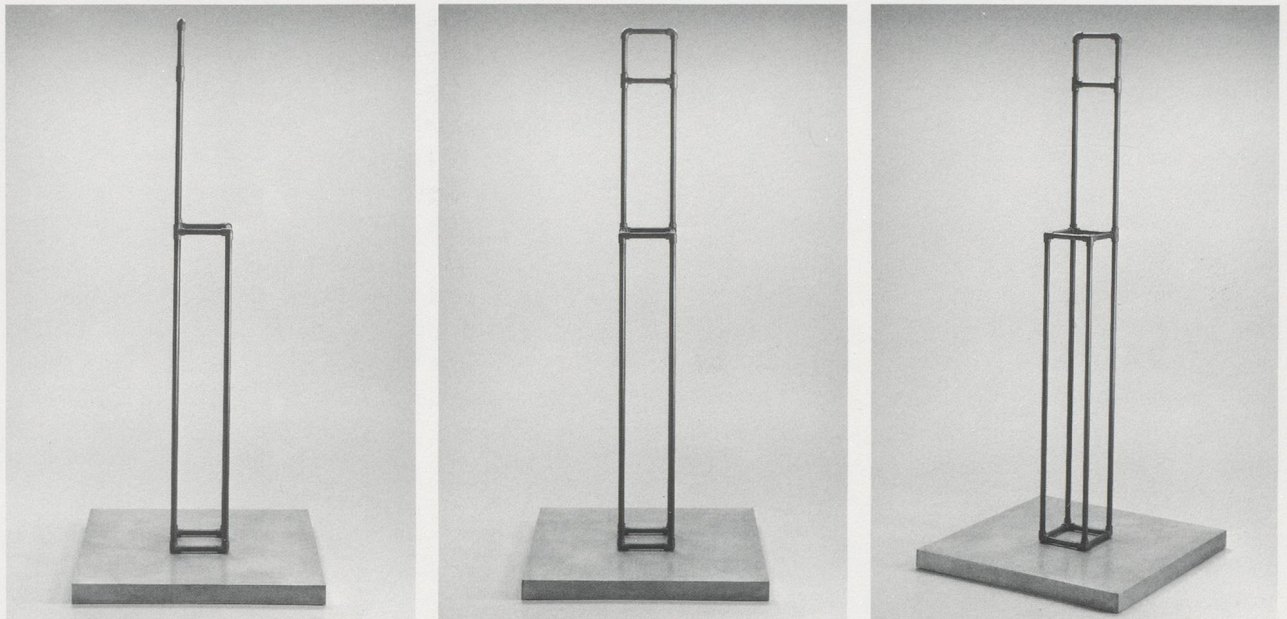
light, a hand, an animal, a building, or a chair, as a person.

The prop chair had the role of witness seat in two courtroom scenes in the Wilson and Philip Glass opera, EINSTEIN ON THE BEACH, premiered in Avignon, in August, 1976. It was conspicuous in its tall thinness and its ability to put its user in a state of vulnerable isolation. The only performer to sit on it was Lucinda Childs, dressed first as Albert Einstein, then in the second trial as Patty Hearst (who was arrested for bank robbery in September, 1975, when EINSTEIN was at the workshop stage in New York). In typical Wilson fashion, nothing was certain in terms of narrative, yet, poetically, everything was complete. It was never clear whether the person on the chair was a witness or the accused. The difficulty of interpretation was compounded by the huge bed dominating the courtroom. Wilson has observed that the bed alluded to Einstein as dreamer, as original thinker, and that Einstein (the bed) was on trial for daring to be a dreamer. In the first courtroom scene everyone except the two

ROBERT WILSON, EINSTEIN CHAIR, EDITION 1977.

FABRICATED / HERSTELLUNG 1985, GALVANIZED PIPE / GALVANISIERTE RÖHREN, 89 $\frac{1}{8}$ x 9 $\frac{7}{8}$ x 9 $\frac{7}{8}$ " / 226 x 25 x 25 cm,

BASE / SOCKEL: WOOD AND METAL / HOLZ UND METALL, 3 x 40 x 40" / 8 x 102 x 102 cm. (MUSEUM OF FINE ARTS, BOSTON, H.E. BOLLES FUND)



judges wore an Einstein costume, and one musician (in an Einstein wig and moustache) represented him playing his violin. The trial confirmed our neglect of Einstein's multi-faceted genius and our exploitation of nuclear science. In the second trial a disturbed and harassed Patty Hearst occupied the witness chair in silence; she moved to the bed to deliver a monologue, which continued as she rose to mimic episodes of her life: cheerleading, wearing a debutante's pearls and evening gown, befriending a man (still high society or already the Symbionese Liberation Army?), holding up a bank, being a celebrity in handcuffs. Hearst was portrayed as victim: of her moneyed class, of radical terrorists, of the cheap journalism for which her grandfather was infamous. The bed raised the

issues of how any of these constraints on her had affected her mind (from social conditioning to brainwashing) and body (sex, physical abuse, the humiliation of the captive). At the scene's end she was hurriedly reciting to herself Christopher Knowles' beautiful text, "I feel the earth move," alone in an immense dark prison cell seated on the tall chair.

When designing a chair for the witness stand, Wilson's concern was that it works as some kind of opposite to Einstein's simple tastes, casual manner, and squat physique. He first thought of a very grand carved and gilded piece but then learned of the following remark, which Einstein made a year before his death: "If I were a young man again and had to decide how to make a living, I would not try to become a scientist, scholar, or teacher. I would rather choose to be a plumber or a peddler, in the hope of finding that modest degree of independence still available under present circumstances."² The most literal reading fired Wilson's

TREVOR FAIRBROTHER works for the Museum of Fine Arts, Boston.

The author wishes to thank Robert Wilson and Lucinda Childs for their generosity, Norman Keyes, Jr., for ably assisting with this research, and John Lutsch for photographing the sculpture.

imagination: he translated plumbing into furniture, creating a chair which encompasses the mundane and spectacular extremes of our Machine Age, with humor holding them in tension. His pipes and heavy joints may be offensive to a high modernist taste for the refined metal furniture of Mies and Corbu, but, on the other hand, plumbing never looked more stunning, nor more sinister, than under the direction of Robert Wilson. In 1917, Duchamp insisted that "The only works of art America has given are her plumbing and her bridges" – we should enjoy Wilson's chair as posthumous evidence. During 1972–75, the "Watergate plumbing" affair unraveled; while unrelated on this literal level to *EINSTEIN ON THE BEACH*, with hindsight, the critical stance of the opera surely echoed the pre-election mood of liberals for the end of Nixon/Ford politics. The idea of plumbing-pipe furniture was perhaps more loaded than Wilson imagined.

For the sculpture based on the witness chair Wilson's aesthetic choices were not bound by the



functional demands of a prop. Thus, *EINSTEIN CHAIR* dispensed with the front stretcher and wooden seat used by Lucinda Childs and was given more attenuated proportions. Divorced from the set and the characters, the sculpture version assumed a more intense identity. Centered on a low, square, metal-covered pedestal, it has the same bad karma as the electric chairs in Warhol's *Disaster* paintings. With no wooden seat, it is a tall solitary metal skeleton, striking enough in its own right, but also functioning as an art-historical Rorschach test. Those inclined to modern associations might see chairs designed by Charles Rennie Mackintosh and Frank Lloyd Wright around 1903; a chandelier of exposed light bulbs designed by Adolf Loos in 1913; Alberto Giacometti's totemic figures of the 1940's and 50's; Sol Lewitt's grid forms and Dan Flavin's upright fluorescent tubes of the 1960's. Wilson is uninterested in identifying specific influences, but he is attracted by the notion that humans "have been observing the same patterns since day one."³ He sees the stretched proportions of *EINSTEIN CHAIR* in an extensive sculptural tradition ranging from Cycladic and African cultures to Brancusi. He also keeps in mind Barnett Newman's struggle to stretch a red composition from three to eighteen feet.

To begin a performance project, Robert Wilson diagrams on paper a structure of formal divisions (acts, scenes, "knee plays"), then intuitively develops pictorial and narrative components for each unit. The modular geometry of *EINSTEIN CHAIR* makes it a pleasing symbol of this procedure, which remains consistent, from the plotting of the lines of a chair, through the schematizing of a stage set or a performer's movements, to the mapping of the complete work. For example, the design of the courtroom set for *EINSTEIN* began as an idea for two horizontal lines of light. They became the long window at the top of the set and the bed in the foreground. Centered between them were the high-

ROBERT WILSON, *ALCESTIS*, BY HEINER MÜLLER FROM A PLAY BY EURIPIDES, AMERICAN REPERTORY THEATRE, CAMBRIDGE MA, 1986.

(Photo: Richard M. Feldman)



ROBERT WILSON, QUARTET, BY HEINER MÜLLER, AMERICAN REPERTORY THEATRE, CAMBRIDGE, MA, 1988. (Photo: Richard M. Feldman)

backed bench and wide desk with two spherical lamps used by the judges (a boy and an old man). The witness chair was the major vertical element at the right, balanced by the lower, more bulky jury box at the left. A fortuitous similarity exists between this clean geometrical arrangement and the interior of Frank Lloyd Wright's 1906 Unity Church: the top-lighting, the bold articulation of circular and attenuated planar forms, and the stripped-down look of all components, which enhances the room's spaciousness. (Wilson spent the summer of 1966 apprenticed to Paolo Soleri, a lapsed Wright disciple, at the Arcosanti Community in Arizona.)

It is a disservice to Wilson to discuss the architectural affinities of his vision without mention of its painterly aspects. The American painter Edward Hopper saw space and light in much the same way as Wilson. Again, the relationship may be fortuitous, but it is useful in developing a historical context for Wilson's ability to load spaces with psychological portent. Hopper had a great eye for architectural settings, and his drawings frequently reveal a search for the most poignant balance of light and dark. A comparison of a study for his 1942 masterpiece about loneliness in the big city, *NIGHTHAWKS*, and a 1984 Wilson rendering of the *EINSTEIN* courtroom shows the parallels between their drawing styles, and their dependence on the mystery of shadow.

The witness chair as it was remembered in the 1984 Wilson drawing is even taller and thinner than the 1977 *EINSTEIN CHAIR* sculpture. Stretching out, changes of proportion, and shifts of scale have been developed in Wilson's visual repertoire, but without becoming familiar devices. One of his most spectacular images occurs in the Epilogue of the *CIVIL warS* (premiered in 1984) with a towering but modest-mannered twenty-foot Abraham Lincoln. Halfway through his slow, stately walk across the stage Lincoln fell to the horizontal, sadly enacting the work's subtitle, a tree is best measured when it is down. A more subtle instance in which one sees figures in three different scales occurs in a scene from *ALCESTIS* (1986): Death, with enormous wings and trailing

robe, materializes beside a mummy encrusted on the surface of a colossal Cycladic idol.

The stretched form of the witness chair reappeared in a new guise in Wilson's 1987 presentation of Heiner Müller's *QUARTET* (which is based on Laclos' 1782 novel, *LES LIAISONS DANGEREUSES*). Wilson habitually reworks and elaborates situations from earlier stagings, which proved equally appropriate in the case of this chair and this particular play. Müller specified the "time-space" of *QUARTET* as "Drawing room before the French Revolution. Air raid shelter after World War III." He wrote only two roles, the debauched Marquise and the Vicomte (Wilson, however, used five performers). Wilson designed a piece of furniture for each protagonist: the female piece (inspired in part by Dannecker's 1803 marble sculpture of Ariadne on a panther) is a Grecian couch, upholstered in black velvet, its back descending in sensuous curves; the male piece, deliberately phallic, is the stretched chair, made of square metal tubing, with a shiny brushed surface and lumps of solder left at the joints. The chair is too tall for use and is thus closer to the *EINSTEIN CHAIR* sculpture than the opera prop. It imposes itself with the authority of monuments of state such as obelisks and single columns. The only character to touch it is the young woman tutored in sex by the Vicomte. The chair is the libertine's cock in Müller's text – "Happy he who could make the clocks of the world stand still: eternity as an eternal erection." But it also heralds death: the cock that brings the virgin's fall ("the doom between my legs") is a steely chair with a feeling of the guillotine. Premonitions of irreversible turning points emanate from its evil/beautiful presence.

FOOTNOTES

- 1) Working with the Marian Goodman Gallery, New York, Wilson began to make sculptures based on the principal pieces of furniture in his theater works in 1977; the editions are limited to six.
- 2) From Einstein's letter to the editor of *THE REPORTER*, 11 (November 18, 1954), p. 8. I am grateful to A.P. French for identifying the source of this quotation.
- 3) In conversation, Boston, January 23, 1988. Discussing plumbing materials on the same occasion, Wilson noted that he had long admired a desk with a plywood top and pipe base which Willem de Kooning had made for Wilson's friend, Edwin Denby, dance critic.

ÜBERDEHNT:

Robert Wilsons EINSTEIN-CHAIR

TREVOR FAIRBROTHER

In diesem Aufsatz geht es um einen Stuhl, den Wilson 1976 als Theaterrequisite entwarf, um eine Skulpturversion davon – Einstein Chair –, die ein Jahr später entstand, sowie um die Rolle, die solch mehrfach gestaltete Formen in seiner Kunst spielen.¹ Sowohl die Requisite als auch die Skulptur kann man als visuellen Niederschlag von Wilsons schöpferischem Vorgehen betrachten: eine vertraute Sache (Ereignis) wird in Raum (und Zeit) ausgedehnt, die Struktur freigelegt. Eine verblüffend unorthodoxe Präsenz herrscht in zutiefst klassisch-architekturelem Rahmen. Eingefahrene, völlig selbstverständliche Assoziationen erhalten neue Bedeutung. Die besondere Eigenart des Stuhls, soziale Ordnung, Autorität und Ritual zu symbolisieren, hat dazu geführt, dass er in Wilsons Werk eine ganz besondere Rolle spielt. Die Vorliebe für Sitzmöbel passt zu seinem ureigenen Streben nach Gliederung des Raumes: Mit Licht malt er Volumen; er wahrt eine konzeptuelle Distanz zwischen Sprache, Musik und Handlung; im zeitlichen Ablauf lässt er diese Elemente einander überlagern, malt sie aus und fügt sie zu einem Bild zusammen. Im visuellen Ablauf eines Theater-

stückes gibt es immer wieder Augenblicke, die eine ausgegrenzte Figur sichtbar machen. Das Wort «Figur» meine ich im weitesten Sinn, denn es kann sich dabei ebenso um einen Lichtstrahl wie um eine Hand, ein Tier, ein Gebäude, einen Stuhl oder eine Person handeln.

Der Requisitenstuhl diente in den beiden Gerichtsszenen der Oper EINSTEIN ON THE BEACH von Robert Wilson und Philip Glass, die im August 1976 in Avignon uraufgeführt wurde, als Zeugenstuhl. Er fiel auf durch seine hohe, schmale Gestalt und versetzte seinen Benutzer in einen Zustand verletzlicher Isoliertheit. Als einzige Schauspielerin sass Lucinda Childs darauf, kostümiert zunächst als Albert Einstein und dann bei der zweiten Verhandlung als Patty Hearst (die wirkliche wurde im September 1975, als EINSTEIN in New York auf der Bühne geprobt wurde, wegen Bankraubs verurteilt). In typischer Wilson-Manier war zwar vom Erzählerischen her überhaupt nichts klar, als Dichtung aber war das Ganze vollkommen und in sich geschlossen. So war beispielsweise zu keinem Zeitpunkt sicher, ob die Person auf dem Stuhl Zeugin oder Angeklagte

war. Erst recht schwierig wurde die Interpretation durch das riesengrosse Bett, das den Gerichtssaal beherrschte. Wilson meinte, das Bett spiele auf Einstein als Träumer an, als originellen Denker und Einstein (das Bett) stehe vor Gericht, weil er es gewagt habe zu träumen. In der ersten Gerichtssaal-Szene tragen

beim Bankraub, als Berühmtheit in Handschellen. Die Hearst wird als Opfer dargestellt: Opfer der besitzenden Klasse, Opfer radikaler Terroristen, dann des billigen Journalismus, für den ihr Grossvater berücksichtigt war. Das Bett wirft die Frage auf, inwieweit diese Zwänge ihren Geist (von der sozialen Kondi-



alle bis auf die zwei Richter Einstein-Kostüme, und ein Musiker (mit Einstein-Perücke und -Schnurrbart) stellt ihn beim Violinspiel dar. Das Gericht bestätigt uns in der Missachtung der Vielseitigkeit des Einsteinschen Genies und unserer Ausbeutung der Kernforschung. Bei der zweiten Verhandlung sitzt eine verstörte und erschöpfte Patty Hearst still auf dem Stuhl; sie begibt sich zum Bett, um einen Monolog zu halten, der auch dann nicht abreisst, wenn sie sich erhebt, um Episoden aus ihrem Leben darzustellen: von der Majorette bis zur Debütantin in Perlen und Abendrobe, an der Seite eines Mannes (immer noch High Society oder bereits Symbionese Liberation Army?),

TREVOR FAIRBROTHER arbeitet am Museum of Fine Arts, Boston.

Der Autor dankt Robert Wilson und Lucinda Childs für ihre grosszügige Unterstützung, Norman Keyes Jr. für seine umsichtige Assistenz bei dieser Untersuchung sowie John Lutsch, der die Skulptur fotografierte.

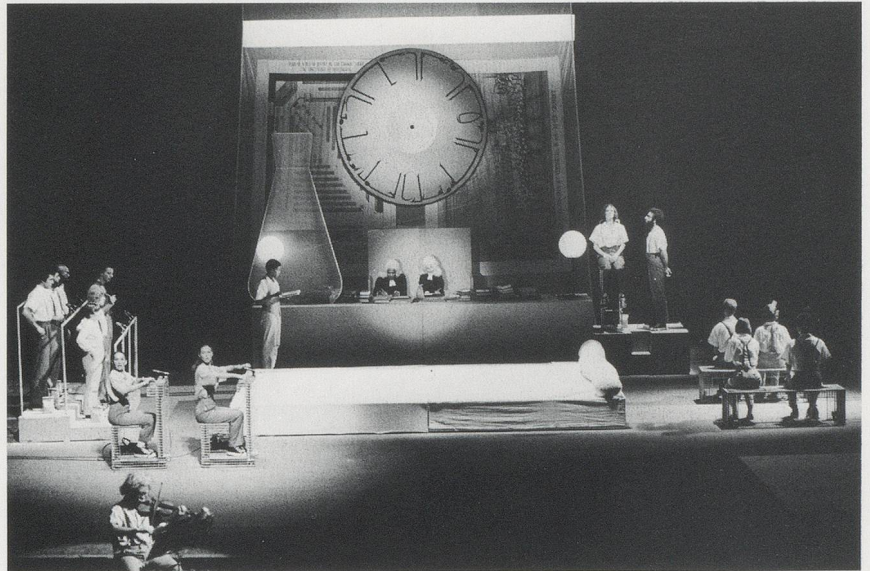
tionierung bis zur Gehirnwäsche) und ihren Körper (Sex, körperliche Misshandlung, die Erniedrigung als Gefangene) geprägt haben. Am Ende der Szene rezipiert sie für sich selbst – allein in einer gewaltigen dunklen Gefängniszelle auf einem hohen Stuhl sitzend – hastig aus Christopher Knowles' wunderbarem Text «I feel the earth move». («Ich spüre die Erde beben.»)

Als Wilson den Stuhl für den Zeugenstand entwarf, wollte er eine Art Gegensatz zu Einsteins Schlichtheit, zu seiner Nachlässigkeit und gedrungenen Erscheinung schaffen. Zunächst hatte er an eine imposante, geschnitzte und vergoldete Version gedacht, doch dann belehrte ihn die folgende Bemerkung Einsteins aus dem Jahr vor seinem Tod eines Besseren: «Wenn ich noch einmal jung wäre und entscheiden könnte, wie ich meinen Lebensunterhalt verdienen will, würde ich nicht Wissenschaftler, Gelehrter oder Lehrer werden. Ich würde vielmehr Klempner oder Hausierer werden in der Hoffnung, das bisschen Unabhängigkeit zu erlan-

gen, das unter den gegenwärtigen Umständen überhaupt noch erreichbar ist.»² Die streng wörtliche Auslegung dieser Äußerung regte Wilsons Phantasie an: er übertrug die Klempnerei auf das Möbelstück und schuf einen Stuhl, in dem die weltlich-spektakulären Extreme unseres Maschinenzeitalters vereint und mit

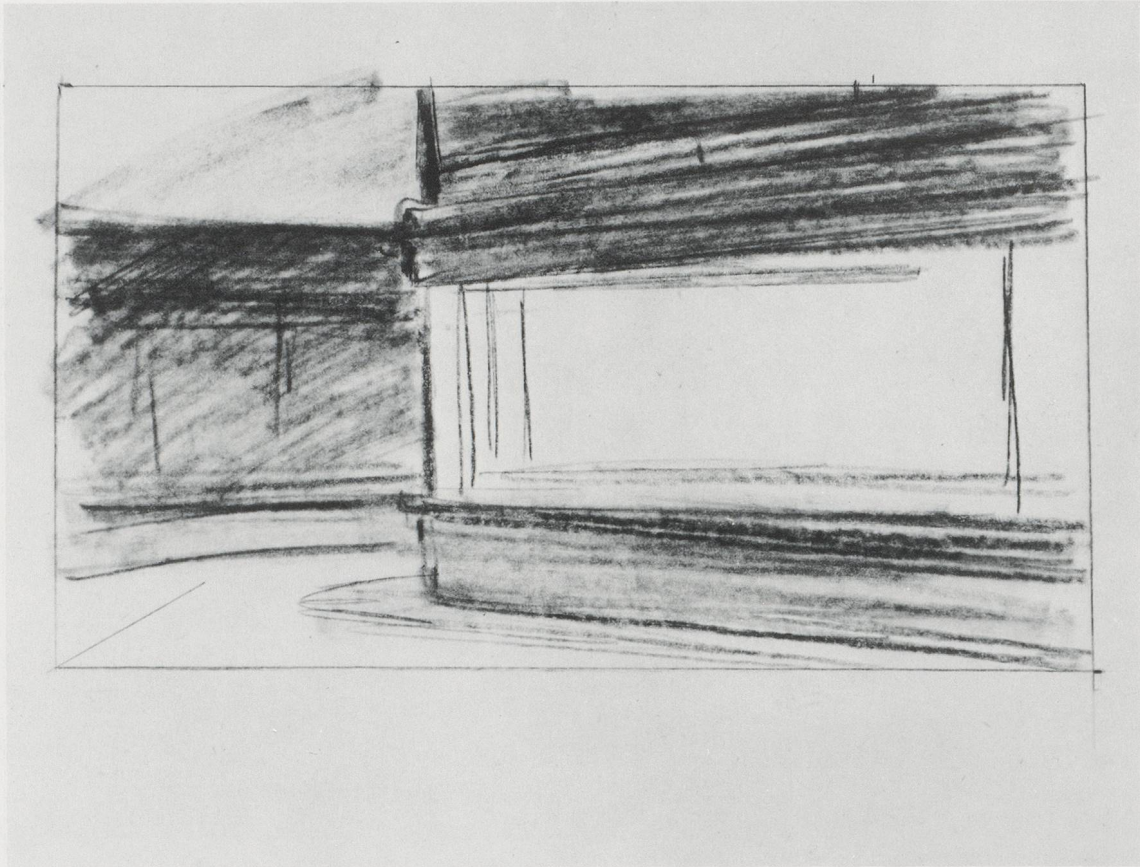
Als Wilson die Skulptur, die auf den Zeugenstuhl zurückgeht, entwickelte, waren seine ästhetischen Entscheide nicht an die funktionellen Erfordernisse einer Requisite gebunden. So verzichtete er auf die funktionelle Fußstütze und Holzstuhl, die Lucinda Childs auf der Bühne dienten, und verlieh dem Ganzen

ROBERT WILSON, *EINSTEIN ON THE BEACH*, ACT 1, SCENE 2, TRIAL / GERICHTSVERHANDLUNG, NEW YORK 1976. (Photos: Fulvio Roiter)



Witz in Spannung zueinander gehalten sind. Seine Rohre und schweren Verbindungsstücke mögen eine Attacke auf die hochmodernistische Vorliebe für das raffinierte Metallmöbel von Mies und Corbu sein, doch sahen derlei Rohrgestelle nie verblüffender, unheimlicher aus als bei Robert Wilson. 1917 behauptete Marcel Duchamp: «Die einzigen Kunstwerke, die Amerika hervorgebracht hat, sind Klempnerei und Brücken.» Wilsons Stuhl soll uns als posthumer Beweis gelten. Zwischen 1972 und 1975 wurde die «Watergate plumbing»-Affäre (Wortspiel: «Wassertor-Klempnerei», A. d. Ü.) aufgedeckt: während die Affäre nicht unbedingt im wörtlichen Sinn etwas mit *EINSTEIN ON THE BEACH* zu tun hat, spiegelte – im nachhinein betrachtet – der kritische Ansatz der Oper sicherlich die Vorwahl-Stimmung bei den Liberalen zugunsten einer Beendigung der Nixon/Ford-Politik wider. Die Idee des Möbelstücks aus Installationsrohren enthielt vielleicht mehr Zündstoff, als Wilson ahnte.

zierlichere Proportionen. Losgelöst von Bühne und Rollen, erhielt die Skulptur eine dichtere Identität. Sie steht auf einem niedrigen, quadratischen und mit Metall überzogenen Podest und hat so die gleiche unheilvolle Ausstrahlung wie die elektrischen Stühle in Warhols *Disaster*-Bildern. Ohne Holzstuhl ist der Stuhl ein hohes, vereinzeltes Metall-Skelett, das an sich schon verblüffend genug wirkt, darüber hinaus aber auch noch als kunstgeschichtlicher Rorschach-Test funktioniert. Wer's mit modernen Assoziationen hält, mag darin die von Charles Rennie Mackintosh und Frank Lloyd Wright entworfenen Stühle wiedererkennen, einen Leuchter mit freistehenden Glühbirnen von Adolf Loos aus dem Jahr 1913, Alberto Giacomettis Totem-Figuren aus den 1940er und 50er Jahren, Sol LeWitts Rasterformen und Dan Flavins aufrechte Leuchtröhren aus den 60er Jahren. Wilson ist die Benennung spezifischer Einflüsse gleichgültig, doch reizt ihn die Feststellung, dass die Menschen «vom

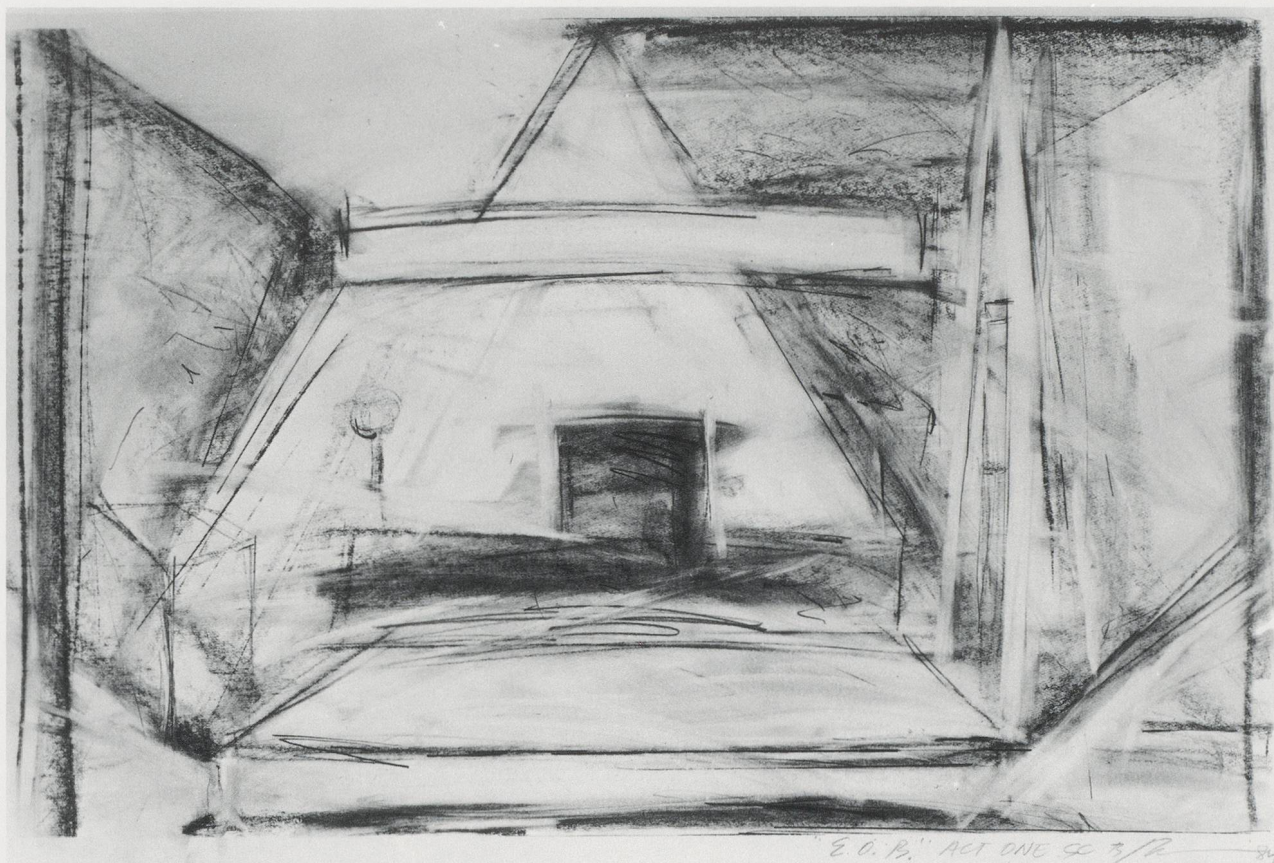


EDWARD HOPPER, STUDY FOR "NIGHTHAWKS", 1942,
CONTÉ CRAYON ON PAPER / CONTÉ FARBSTIFT AUF PAPIER, 8½ x 11" / 21,6 x 28 cm.
(WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART, BEQUEST OF JOSEPHINE N. HOPPER)
(Photo: Geoffrey Clements)

ersten Tag an dieselben Muster befolgt haben». ³ Die in die Länge gezogenen Proportionen von Einstein Chair sieht er in einer langen Tradition von zykladischen und afrikanischen Kulturen bis hin zu Brancusi. Auch Barnett Newmans Unternehmen, eine rote Komposition von neunzig Zentimeter auf fünfeinhalb Meter zu strecken, hat er dabei vor Augen.

Wenn Robert Wilson eine Aufführung erarbeitet, entwirft er zunächst auf dem Papier eine Struktur aus formalen Einheiten (Akte, Szenen, knee plays, Zwischenstücke) und entwickelt anschliessend für die einzelnen Einheiten intuitiv die bildnerischen und narrativen Komponenten. Mit seiner modulhaften

Geometrie ist Einstein Chair ein eindrückliches Symbol für diese Prozedur, die konsequent durchgehalten ist vom Entwurf der Linienführung eines Stuhls über die schematische Darstellung eines Bühnenbildes oder der Bewegungsabläufe eines Schauspielers bis zur Ausarbeitung des vollständigen Werks. Am Anfang des Entwurfs zum Gerichtssaal für Einstein stand beispielsweise die Idee, zwei horizontale Lichtzeilen zu installieren. Daraus wurden schliesslich der lange Fensterstreifen am oberen Rand des Bühnenbildes und das Bett im Vordergrund. In der Mitte dazwischen fanden die Bank mit der hohen Lehne und der breite Tisch mit zwei Kugellampen Platz, die von den Richtern (einem



ROBERT WILSON, *EINSTEIN ON THE BEACH, ACT 1, SCENE B*, 1984,
 GRAPHITE ON PAPER / GRAPHIT AUF PAPIER, 21 x 30" / 53,3 x 76,2 cm.
 (Photo: Geoffrey Clements)

Jungen und einem alten Mann) eingenommen werden. Beherrschendes vertikales Element ist auf der rechten Seite der Zeugenstuhl, zu dem auf der linken Seite die niedrigere, schwerfälligere Geschworenenbank ein Gegengewicht bildet. Eine zufällige Übereinstimmung ergibt sich zwischen diesem klaren geometrischen Arrangement und dem Innenraum der Unity Church von Frank Lloyd Wright aus dem Jahr 1906: das Oberlicht, die kühne Betonung runder und schlank-flacher Formen sowie das auf den Kern reduzierte Erscheinungsbild aller Komponenten, wodurch die Weite des Raumes noch eindrücklicher wird. (Wilson nahm im Sommer des Jahres 1966 an der Arcosanti Community

in Arizona bei Paolo Soleri, einem abtrünnigen Wright-Schüler, Unterricht.)

Man täte Wilson unrecht, wollte man die architektonale Komponente seines Schaffens ohne Berücksichtigung der darin enthaltenen malerischen Aspekte erörtern. Eine Wilson ganz ähnliche Auffassung von Raum und Licht hatte der amerikanische Maler Edward Hopper. Auch hier mag der Bezug zufällig sein, doch hilft er beim Entwurf eines historischen Zusammenhangs, in dem Wilsons Fähigkeit, Räume mit psychologischem Gehalt aufzuladen, gesehen werden kann. Hopper hatte einen unbestechlichen Blick für Architektur-Schauplätze, und in seinen Zeichnungen kommt



FRANK LLOYD WRIGHT, UNITY CHURCH, OAK PARK, ILLINOIS, 1906.

(Photo: John Waggaman for Sandak)

häufig die Suche nach einer möglichst markanten Balance zwischen Hell und Dunkel zum Ausdruck. Vergleichen wir die Studie Hoppers für «Nighthawks», jenes Meisterwerk der Einsamkeit in der Grossstadt, mit Wilsons Entwurf zum Einstein-Gerichtssaal von 1984, so entdecken wir die Parallelen im zeichnerischen Stil der beiden sowie ihre gemeinsame Vorliebe für das Mysterium des Schattens.

Der Zeugenstuhl im Entwurf von 1984 ist noch höher und schmaler als die Skulptur EINSTEIN CHAIR von 1977. In seinem bildnerischen Repertoire hat Wilson Überdehnung, Proportionsveränderung und Massstabsverschiebung entwickelt, ohne dass daraus sich wiederholende Kunstgriffe geworden wären. Einem seiner spektakulärsten Bilder begegnen wir im Epilog zu the CIVIL wars (1984 uraufgeführt): einem hoch aufragenden, aber dennoch gemässigt wirkenden Abraham Lincoln von sechs Meter Höhe. Auf halbem Wege seines gemächlich-würdevollen Gangs über die Bühne kippt Lincoln in die Horizontale und setzt traurig in Szene, was der Untertitel des Werks besagt: *Ein Baum misst sich am besten, wenn er liegt*. Subtiler geht es in einer Szene aus ALCESTIS (1986) zu, wo man Figuren in drei verschiedenen Grössen sieht: Der Tod, mit ausladenden Schwingen und Schleppengewand, nimmt neben einer Mumie Gestalt an, die verkrustet auf der Oberfläche eines kolossalen zykladischen Götzenbildes liegt.

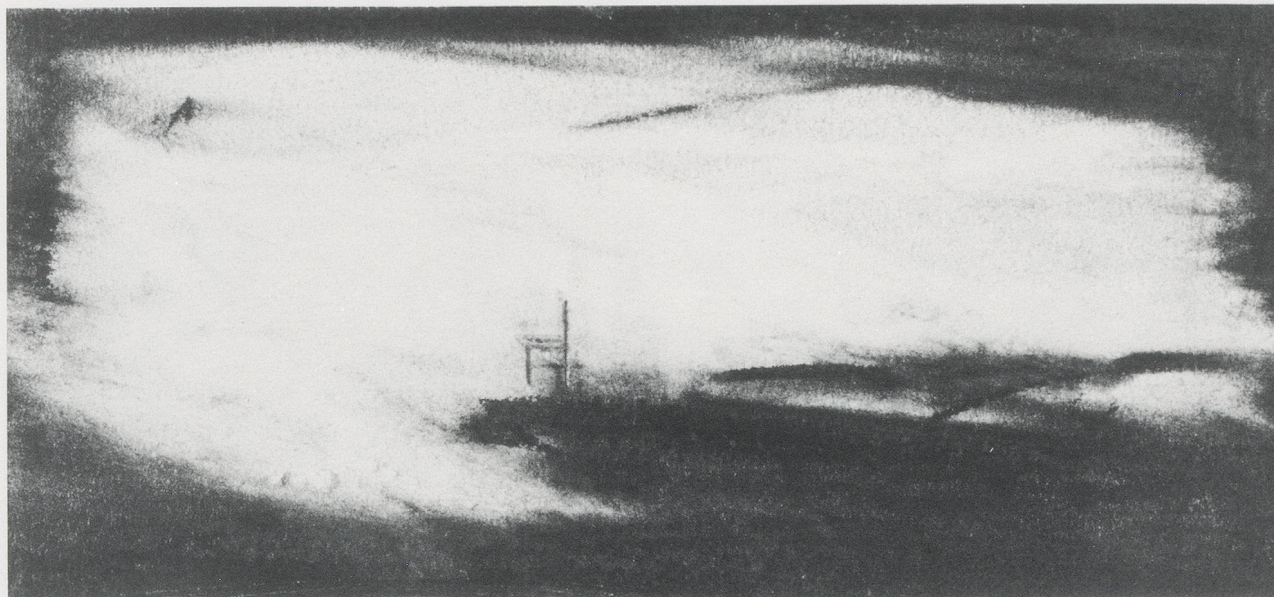
In neuer Gestalt tauchte der in die Länge gezogene Zeugenstuhl noch einmal auf, nämlich in Wilsons aus

dem Jahr 1987 stammenden Aufführung von Heiner Müllers *Quartet* (das auf Laclos' Roman *Les Liaisons Dangereuses* von 1782 basiert). Immer wieder greift Wilson Situationen aus früheren Bühnenwerken auf und erweitert sie, was sich auch im Falle dieses Stuhls sowie dieses speziellen Stücks als angemessene Methode erwies. Müller bezeichnete den «Zeit-Raum» in *Quartet* als «Salon vor der Französischen Revolution. Luftschutzraum nach dem Dritten Weltkrieg». Er schrieb nur zwei Rollen, die liederliche Marquise und Vicomte (Wilson hingegen arbeitete mit fünf Schauspielern). Für jeden Darsteller entwarf Wilson ein Möbelstück. Den weiblichen Teil (teilweise inspiriert von Danneckers Marmor-Skulptur der Ariadne auf einem Panther aus dem Jahr 1803) verkörpert eine griechische Liege, mit schwarzem Samt bezogen und mit sinnlich kurvigem Rückenteil. Den männlichen Teil versinnbildlicht in betont phallischer Form der in die Länge gezogene Stuhl aus einer eckigen Röhrenkonstruktion mit auf Hochglanz polierter Oberfläche und Lötmetallklumpen an den Verbindungsstellen. Der Stuhl ist aufgrund seiner Höhe nicht benutzbar und zeigt daher mehr Ähnlichkeit mit der Skulptur Einstein Chair als mit der Opern-Requisite. Er strahlt die Autorität von Staats-Monumenten wie beispielsweise Obelisken und freistehenden Säulen aus. Die junge Frau, die von Vicomte Sex-Nachhilfe erhält, berührt als einzige den Stuhl. Der Stuhl ist des Libertins Schwanz in Müllers Text: «Glücklich, wer die Uhren der Welt anzuhalten vermag: Ewigkeit als immerwährende Erektion.» Doch auch Todesbote ist er: der Penis, der die Jungfrau zu Fall bringt («das Verhängnis zwischen meinen Beinen»), ist ein stählerner Stuhl mit dem Charme einer Guillotine. Die Vorahnung irreversibler Wandlungen geht von seiner unheilvoll schönen Präsenz aus.

(Übersetzung: Elisabeth Brockmann)

ANMERKUNGEN

- 1) Im Rahmen seiner Zusammenarbeit mit der New Yorker Marian Goodman Gallery begann Wilson mit der Herstellung von Skulpturen, die auf seinen ersten Möbelstücken für seine Theaterstücke von 1977 basierten. Die Auflage ist auf sechs begrenzt.
- 2) Aus Einsteins Brief an den Herausgeber von *THE REPORTER*, 11 (18. November 1954), S. 8. Ich danke A.P. French, der mich auf die Quelle dieses Zitats hinwies.
- 3) In einem Gespräch, das am 23. Januar 1988 in Boston stattfand. Im Zusammenhang mit Installations-Materialien bemerkte Wilson, dass er lange Zeit einen Tisch mit einer Sperrholzplatte und einem Rohgestell bewunderte, den Willem de Kooning für Wilsons Freund, den Tanzkritiker Edwin Denby, angefertigt hatte.



*ROBERT WILSON, GREAT DAY IN THE MORNING, 1982,
TWO DRAWINGS OF A SERIES OF 13 / ZWEI ZEICHNUNGEN AUS EINER SERIE VON 13,
GRAPHITE ON PAPER / GRAPHIT AUF PAPIER, 3 x 6" / 7,6 x 15,3 cm. (Photo: Geoffrey Clements)*