

Die Leute fragen mich sehr häufig, was meine Werke im Theater bedeuten, und ich antworte im allgemeinen, ich weiß es nicht. Ich kann ihnen sagen, wie die Arbeit zustande gekommen ist und was mich bei meiner Arbeit beeinflusst hat. Und das möchte ich auch heute abend.

Ich habe nie Theater studiert, sondern Malerei und Architektur. Wenn ich heute auf meine Arbeit zurückblicke, so finde ich, daß sie von vier wesentlichen Faktoren beeinflusst ist.

Nachdem ich meine Malerei- und Architekturstudien in New York abgeschlossen hatte, begann ich mich für Tanz zu interessieren. Ich bin ins Theater gegangen, ich habe mir die Stücke am Broadway angeschaut, doch an dieser Art Arbeit war ich nicht interessiert. Ich bin in die Oper gegangen, doch diese Art Arbeit hat mich auch nicht interessiert. Dann habe ich mir die Arbeiten von George Balanchine angesehen. Seine Choreographien haben mich sehr interessiert. Und ich glaube, seine Arbeit zu sehen und Tanz allgemein zu sehen, war der erste hauptsächliche Einfluß, der sich auch heute noch auf meine Arbeit auswirkt. Was mich an Balanchines Arbeit interessierte, war zunächst einmal, daß sie klassisch konstruiert war. Es hat mich interessiert, was für eine Art Raum er im Theater schuf, einen Raum, den man gleichzeitig hören und sehen konnte. Was man sah und was man hörte, konkurrierte nicht miteinander, sondern verstärkte sich gegenseitig.

Während dieser Zeit sah ich auch die Arbeiten von Merce Cunningham und John Cage. Bei Cunningham interessierte mich seine Choreographie, und bei Cage interessierte mich seine Konstruktion von Klang und Musik. In der Zusammenarbeit zwischen Cunningham und Cage illustrierte die Partitur nicht die

Bewegungen. Musik und Tanz waren zwei Dinge, die unabhängig voneinander existierten und dann zusammengebracht wurden wie eine Collage. Häufig traf erst bei der ersten Vorstellung eines *Events* die Choreographie auf die Musik.

Zu der Zeit, als ich begann, mich für Tanz zu interessieren, habe ich auch angefangen, Unterricht zu geben. Bereits während des Studiums hatte ich mit hirngeschädigten und hyperaktiven Kindern gearbeitet. Nach meinem Examen bin ich dann häufig als pädagogischer Berater in New York und in der Umgebung beschäftigt worden. 1967 unterrichtete ich in Summit, New Jersey. Einmal ging ich dort die Straße entlang und sah einen Polizisten, der einem schwarzen Jungen mit seinem Schlagstock auf den Kopf schlagen wollte. Das Kind machte seltsame Geräusche. Ich erkannte diese Geräusche als typisch für einen taubstummen Menschen. Ich habe den Polizisten aufgehalten und mit ihm geredet. Im Laufe des Gesprächs habe ich herausgefunden, daß dieses Kind als eine Bedrohung für die Öffentlichkeit empfunden wurde, weil es mit Steinen warf. Es hatte Fensterscheiben von Wohngebäuden, Geschäften und Kirchen zerworfen. Ich bin dann zusammen mit dem Polizisten und dem Kind zum Polizeirevier gegangen. Dort habe ich mehrere Stunden verbracht, und schließlich habe ich den Jungen nach Hause begleitet. Der Junge war dreizehn Jahre alt und wohnte zusammen mit dreizehn anderen Menschen in einer Zweizimmer-Wohnung. Und es wurde mir klar, daß die Menschen, mit denen er zusammen lebte, einfach nicht begriffen, daß er ein Hörproblem hatte. Ich erfuhr auch, daß er erst kürzlich in New Jersey angekommen war, daß er vorher in Alabama und in Louisiana, also im Süden der Vereinig-

ten Staaten gelebt hatte. In den nächsten Wochen lernte ich diesen Jungen besser kennen. Ich erfuhr, daß er nie zur Schule gegangen war, daß er keine Wörter kannte. Und das kam mir sehr seltsam vor. Ich wollte wissen, wie er wohl dachte, denn ich hatte immer angenommen, daß wir alle in Worten denken. Nach kurzer Zeit wurde mir dann klar, daß er in visuellen Zeichen und Signalen dachte.

Der Junge sollte in eine Besserungsanstalt gesteckt werden. Er war von staatlichen Psychologen untersucht worden. Das Ergebnis dieser Intelligenztests war, daß er bildungsunfähig sei. Ich war überzeugt, daß der Junge intelligent war, und – um die Sache abzukürzen – ich beschloß, ihn zu adoptieren, als unverheirateter weißer Mann. Im Zuge des Verfahrens gab es natürlich eine gerichtliche Anhörung, und der Richter fragte mich: »Mr. Wilson, warum glauben Sie, daß dieses Kind intelligent ist?« Da habe ich geantwortet: »Es hat Humor, das ist ein Zeichen von Intelligenz.« Das leuchtete dem Richter überhaupt nicht ein. Gegen Ende dieses Gerichtsverfahrens habe ich meinen Anwalt dann gefragt: »Glaubst du, daß sie mir das Kind geben werden?« Und er sagte: »Nein, das glaube ich nicht.« Ich habe ihn gefragt: »Was kann ich dem Richter denn sagen, um ihn zu überzeugen?« Seine Antwort war: »Ich weiß es nicht.« Aber am Ende der Gerichtsverhandlung, als der Fall schon fast zum Abschluß gekommen war, habe ich dem Richter gesagt: »Übrigens, Herr Richter, wenn Sie mir dieses Kind nicht geben, dann wird es den Bundesstaat New Jersey höllisch viel Geld kosten. Es wird einen Haufen Geld kosten, das Kind einzusperren!« Er antwortete: »Mr. Wilson, das ist eine sehr einleuchtende und überzeugende Argumentation.« Um es kurz zu machen: Sie haben mir das Kind gegeben.

Ich glaube, daß dieser junge Mensch namens Raymond Andrews den zweiten wesentlichen Einfluß auf meine Arbeit nahm. Meine erste größere Arbeit für das Theater entstand in Zusammenarbeit mit Raymond Andrews. Dieses Werk, *Deafman Gance*, hatte vier Akte und war sieben Stunden lang und ohne Text – eine Folge stummer Bilder, Strukturen der Stille. In Frankreich haben sie es später »stumme Oper« genannt. Es basierte auf Beobachtungen und Träumen dieses Kindes.

Ungefähr zur selben Zeit lernte ich den damaligen Leiter der psychologischen Fakultät an der Columbia University in New York kennen. Dr. Daniel Stern hatte in über 300 Filmen dokumentiert, wie Mütter ihre Babies an die Brust nehmen, wenn sie weinen – eine ganz natürliche Situation. Das Baby weint, die Mutter geht zum Baby, nimmt es auf, drückt es an die Brust, tröstet, beruhigt es. Im Film haben wir 24 Bilder pro Sekunde. Wenn wir den Film langsamer laufen lassen, können wir uns eine 24stel Sekunde nach der anderen ansehen. Wenn der Film mit normaler Geschwindigkeit läuft, sehen wir also diese Abfolge: Das Baby weint, die Mutter nimmt das Baby hoch und tröstet es. Wenn wir den Film langsamer laufen lassen und uns die ersten drei Bilder anschauen, dann ist in acht von zehn Fällen die erste Reaktion der Mutter so: Sie stürzt sich nahezu bedrohlich auf das Baby. Das Baby reagiert ängstlich. In ungefähr den nächsten drei Bildern sieht die Mutter noch bedrohlicher aus, dann schwächt sich die Mimik der Mutter ab, das Baby schaut immer noch erstaunt, hört aber auf zu schreien, bis sich über die nächsten Bilder Mutter und Baby anlächeln. Und wir sehen daraus, daß sich bereits innerhalb einer Sekunde ungeheuer komplexe Dinge in der Beziehung zwischen Mutter und Kind abspielen. Jedesmal, wenn eine Mutter

diesen Film gezeigt bekam, erschrak sie und sagte ganz entsetzt:
»Aber ich liebe mein Kind doch.«

Wir sehen also: Wenn Romeo sagt: »Julia, ich liebe dich«, ist das auch eine sehr komplexe Angelegenheit. Vielleicht bewegt der Körper sich schneller, als wir glauben.

Einige Jahre später, nachdem ich dieses erste Werk, *Deafman Glance*, inszeniert hatte, arbeitete ich an einem zwölfstündigen Werk – *The Life and Times of Joseph Stalin*, ein Stück in sieben Akten. Während der Probenzeit, die etwas länger als ein Jahr dauerte, kam eines Abends ein Architekturprofessor, einer meiner ehemaligen Lehrer am Pratt Institute, zu mir ins Loft und ließ mir eine Tonkassette da. Er glaubte, ich würde dieses Band ganz interessant finden. Ein paar Tage später habe ich es abgespielt, und es ging ungefähr so:

»E, E, E, EM, E, E, EM, EM, EM, EM, EM, ENM, ENMN, ENMN, ENM, EN, EN, EML, EM, EM EM, EML, EM, EM, EML, EML, EMNI, EMNI, EMMLY, EMN, EM, EM, EMMLY, EMILY, EMILY, EMILY, EMILY LIKES, AND EMILY LIKES, AND EMILY LIKES THE TV. BECAUSE A! BECAUSE B! BECAUSE, BE, BE, BE, BECAUSE A: SHE WATCHES IT. BECAUSE SHE LIKES BUGS BUNNY. BECAUSE A! A! SHE LIKES MICKEY MOUSE, BECAUSE SHE WATCHES IT. BECAUSE A! EMILY LIKES THE TV...«

Ich habe diesen Professor angerufen und gefragt: »Wer hat denn dieses Band aufgenommen?« Er sagte: »Ein zwölfjähriger Junge, der in einem Heim für geistig behinderte Kinder lebt.« Nachdem ich mir das Band einige Male angehört hatte, habe ich es transkribiert. Und was zunächst ganz willkürlich zusammengewürfelt erschienen war,

stellte sich beim genaueren und häufigeren Anhören als klar und sorgfältig strukturiert heraus. Diese scheinbar sinnlosen Laute ließen sich in mathematisch ganz logische Zahlenfolgen auflösen. Ich sagte dem Professor, daß ich diesen Jungen gern einmal kennenlernen würde. Er gab mir daraufhin die Telefonnummer der Eltern in Brooklyn. Ich habe sie angerufen und erfahren, daß ihr Sohn ab und zu nach New York kam. Ich sagte ihnen, daß ich den Jungen bei einem nächsten Besuch gern kennenlernen würde.

Es vergingen etwa sieben oder acht Monate, und ich hatte inzwischen meine Arbeiten an *The Life and Times of Joseph Stalin* so gut wie abgeschlossen. Ich rief die Eltern des Jungen noch mal an und sagte, ich würde ihren Sohn gern einladen, mein neues Stück anzusehen, und erfuhr, daß ihr Sohn zufälligerweise genau an dem Wochenende nach New York kommen würde, an dem mein Stück Premiere hatte, und sie sich gern mit ihm zusammen das Stück ansehen wollten. Der Junge würde natürlich nicht zwölf Stunden lang durchhalten, aber ob es mir recht wäre, daß er vielleicht ein oder zwei Stunden bliebe. Ich habe geantwortet: »Selbstverständlich, das ist gar kein Problem.« *Stalin* ist so strukturiert, daß es nicht notwendigerweise eine Chronologie gibt; man kann sich die Akte in der Reihenfolge 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 ansehen, aber auch 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1 oder 1 und 7 zusammen und 2 und 5 zusammen oder zehn Minuten von irgend etwas. *Stalin* muß nicht unbedingt durchgängig gesehen werden. Es hat eine Bausteinstruktur und läßt sich beliebig kombinieren. Es gibt keine Fabel in dem Stück. Wenn man also den 2. Akt versäumt hat, bedeutet das nicht, daß man den 3. nicht verstehen kann.

Ich habe in *Stalin* mitgespielt, und wenn ich in einem Stück selbst auftrete, bin ich grundsätzlich sehr schwierig, ziemlich primadon-

nenhaft. Zwei Stunden vor Vorstellungsbeginn will ich keinen sehen. Ich möchte auch, daß es schön ruhig ist. Ungefähr fünf Minuten, bevor dieses zwölfstündige Stück anfangen sollte, klopfte es an meiner Garderobentür, und jemand von draußen sagte: »Hallo, hier ist Barbara Knowles, wir haben Christopher bei uns, und wir wollten nur mal Guten Abend sagen.« Ich dachte: »Um Gottes willen!«, machte die Tür auf, und da stand dieser zwölfjährige Junge, der das Tonband gemacht hatte. Er schaute auf den Boden, und ich sprach ihn einfach an: »Hey, Chris ..., möchtest du ... heute abend ... in meinem Stück mitspielen?« Er antwortete nicht, und seine Mutter fragte: »Na, was soll er denn tun?« Ich sagte: »Ich weiß es nicht.« *Stalin* war ein Stück, an dem ich über ein Jahr mit größter Gewissenhaftigkeit und Genauigkeit probiert hatte; jedes Detail war wichtig. Ich habe dann noch mal gefragt: »Na, wie wäre es, Chris? Möchtest du mitmachen in dem Stück heute abend?« Und er sagte wieder nichts. Seine Mutter fragte nochmals: »Was soll er denn da machen?« Und ich sagte: »Keine Ahnung.« Dann habe ich sie gefragt, ob sie etwas dagegen hätte. Sie war einverstanden, es dürfe aber nicht allzu lange dauern. Ich sagte: »Na, dann komm, Chris«, nahm ihn bei der Hand, und wir gingen auf die Bühne, vor den Vorhang.

Die Brooklyn Academy ist ein großes Theater mit 2 000 Plätzen. Ich sagte: »Ladies and Gentlemen! E, E, E, EM, E, E, EM, EM, EM, EM, ENM, ENMN, ENMN, ENM, EN, EN, EML, EM, EM EM, EML, EM, EM, EML, EML, EMNI, EMNI, EMMLY, EMN, EM, EM, EMMLY, EMILY, EMILY, EMILY, EMILY LIKES, AND EMILY LIKES, AND EMILY LIKES THE TV. BECAUSE ... « Und der Junge sagte dann, als ich an dieser Stelle unterbrach: »EMILY LIKES THE TV BECAUSE SHE WATCHES IT.« »BECAUSE A ... « »BECAUSE B ... « Wir

haben dann auf diese Weise ungefähr fünf Minuten hin und her gespielt. Wir gingen von der Bühne ab, es gab Applaus, und ich sagte zu Chris: »Na, das war doch okay. Das war ziemlich gut.« Er wußte nicht, daß ich sein Tonband kannte. Ich schlug dann vor: »Laß uns doch im ersten Akt noch mal zusammen auftreten, aber diesmal mußt du zuerst sprechen.« Das tat er dann im ersten Akt, nachdem wir wieder zusammen auf die Bühne gegangen waren. Er stand neben mir und rief:

»HAT HAP HATH
HATH
HAP HATH
HAT HAP
HAP
HAT HAP HATH
HATH«

Ich stand daneben und versuchte, es nachzusprechen. Es war, glaube ich, wiederum ein visuelles Muster, das er zu sprechen versuchte. Danach sind wir von der Bühne abgegangen. Seine Mutter kam hinter die Bühne und übernahm das Kind wieder, und sie gingen nach Hause. Am nächsten Morgen rief mich sein Vater an und sagte: »Christopher hat der Auftritt unheimlich gut gefallen, und er möchte heute abend gerne wieder mitspielen.« Wir haben *Stalin* nur viermal gespielt, und Chris ist in allen vier Vorstellungen aufgetreten.

Wenig später ist Chris zu mir gezogen. Ich habe festgestellt, daß er sehr viele Tonbänder aufgenommen hatte. Er tippte auch auf der Schreibmaschine. Und soweit ich das beurteilen konnte, interes-

sierte er sich sehr für Mathematik, für Geometrie. Chris konnte in einen Raum wie diesen hier hereinkommen und sofort sagen: »Es gibt hier 722 Plätze.« Oder er sah sich ein bedrucktes Blatt an und sagte: »1131 Wörter sind auf diesem Blatt Papier.« Und ich habe dann gefragt, »Chris, woher weißt du denn das?« Und er antwortete: »Ich weiß es nicht, ich weiß es nicht.« Ich glaube auch, daß er wirklich nicht wußte, wie oder woher, er wußte es einfach. Er sagte: »Es ist 34 Stunden her, seit wir uns das letzte Mal gesehen haben« oder: »311 Stunden, seitdem ich dieses Fenster da zum letzten Mal gesehen habe.« Ich habe dann gefragt: »Chris, was ist 2, 4 und 8?« Er sagte: »Keine Ahnung.« Er konnte ungeheuerliche, beeindruckende Dinge machen in Mathematik, aber die einfachsten Dinge schien er nicht zu wissen.

Meine nächste Arbeit im Theater war dann sehr stark von diesem jungen Mann, Christopher Knowles, beeinflußt. Das war das erste Mal, daß ich Texte in meine Stücke aufnahm, und der Text war im wesentlichen durch die Art inspiriert, wie Chris Wörter und Klänge verwendete. Eines Tages sagte er:

»Dear Madam,
most gracious of ladies,
august Imperatrice:

Albeit in no way possessed of the honour of an introduction,
and indeed infinitely removed from the deserving of it, yea,
singularly unfit for exposure to the brilliance of your sun,
being in verity of a condition so abject in its destitution of
grace, outward or inward, as to make my presence tolerable
only to the humblest abounding in the bounty ... «

Das waren Stil und Sprache des 19. Jahrhunderts. Ich habe gefragt: »Chris, was war denn das, oder was ist das?« Er sagte: »Das ist ein Brief an Queen Victoria.« Dies ist das Stück, das Ruth Berghaus erwähnt hat, *A Letter for Queen Victoria*.

Ich glaube, Christopher Knowles war der dritte große Einfluß auf meine Arbeit. Seine Texte waren über weite Strecken keine Texte, über die man nachdenken mußte. Sie waren eigentlich mehr wie konkrete Poesie oder abstrakt, mehr wie Musik. Wenn man diese Texte sprach, dann in einer Weise, daß sie durchsichtig wurden, wie das Klima in einem Raum.

Ich glaube, der nächste, große Einfluß auf meine Arbeit geht auf meine Begegnung mit Heiner Müller zurück. Heiners Texte unterscheiden sich sehr stark von Christophers Texten. Das sind Texte, über die man nachdenken will. Man muß sie auf eine ganz andere Weise sprechen.

Ich habe eine ganze Menge Dias mitgebracht, die ich Ihnen gern zeigen würde. Ich möchte anhand der Bilder noch mal zurückgehen zu früheren Werken und dann über zukünftige Projekte sprechen.