



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Aufgezogen.**

**Komik durch Rhythmus und Mechanisierung in Robert  
Wilsons Inszenierung *Leonce und Lena*“**

verfasst von

**Elisa Niederndorfer-Weingartner**

angestrebter akademischer Grad

**Magistra der Philosophie (Mag.phil.)**

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

# Inhaltsverzeichnis

|                                                                    |    |
|--------------------------------------------------------------------|----|
| <b>1. Eidesstattliche Erklärung</b>                                | 4  |
| <b>2. Einleitung</b>                                               | 5  |
| <b>3. Das Theater von Robert Wilson</b>                            | 7  |
| 3.1. Ästhetik                                                      | 7  |
| 3.1.1. Zeit                                                        | 8  |
| 3.1.1.1. Slow Motion und Tempo – Verfremdung der Körpermotorik     | 8  |
| 3.1.2. Raum                                                        | 10 |
| 3.1.2.1. Der ideale dritte (T)Raum                                 | 11 |
| 3.1.3. Rhythmus                                                    | 12 |
| 3.1.4. Mechanisierung – Choreographie des Schauspielerkörpers      | 13 |
| 3.1.5. Formales Theater / Arbeitsweise                             | 15 |
| 3.1.6. Gleichberechtigung der Bühnenelemente                       | 16 |
| 3.1.7. Interpretationsfreiraum für das Publikum                    | 17 |
| 3.2. Der ungewöhnliche Weg zu einem ungewöhnlichen Theater:        |    |
| Biografische Stationen                                             | 18 |
| 3.2.1. Flucht in die Fantasie: Sprachlose Kindheit in Waco / Texas | 18 |
| 3.2.2. Interesse an der Landschaft: Ausbildung zum Architekten     | 20 |
| 3.2.3. Die Lust an der Bewegung: Theater und Kunst in New York.    |    |
| Gründung der <i>Byrd Hoffman School of Byrds</i>                   | 21 |
| 3.2.4. Die Marke Wilson entsteht: Wichtige Werke im Überblick      | 24 |
| 3.2.4.1.. Klassisches und modernes Theater in Europa, '79 – '89    | 30 |
| 3.2.5. Veränderung im künstlerischen Werk:                         |    |
| Kommerzieller Erfolg mit Rock Musicals                             | 33 |
| <b>4. Leonce und Lena</b>                                          | 35 |
| 4.1. Robert Wilsons Inszenierung als Musical                       | 35 |
| 4.1.1. Erwartungen                                                 | 38 |
| 4.2. Komik durch rhythmisierte und mechanisierte Körper:           |    |
| Analyse ausgewählter Beispiele                                     | 38 |
| 4.2.1. Dokumentarischer Teil                                       | 39 |
| 4.2.2. Analytischer Teil: „Komisches Aussetzen“                    |    |
| durch Rhythmus und mechanische Körper                              | 59 |

|                                                                         |    |
|-------------------------------------------------------------------------|----|
| 4.2.2.1. Rhythmus und Mechanik in Büchners Text:                        |    |
| Aufbegehren gegen den mechanischen Takt des Zeremoniells .....          | 61 |
| 4.2.2.2. Wilsons Spiel mit der Mechanik .....                           | 64 |
| 4.2.2.3. Automatenhafter Staatsrat .....                                | 64 |
| 4.2.2.4. Leonce als Automat .....                                       | 65 |
| 4.2.2.5. Lenas mechanischer Tanz .....                                  | 66 |
| 4.2.2.6. Valerio gegen den Rhythmus .....                               | 66 |
| 4.2.3. „Abgesang auf die Spaßgesellschaft“ .....                        | 67 |
| 4.3. Rezeption: Kritikermeinungen des deutschen Feuilletons .....       | 68 |
| <b>5. Conclusio</b> .....                                               | 71 |
| <b>6. Anhang</b> .....                                                  | 72 |
| 6.1. Quellenverzeichnis .....                                           | 72 |
| 6.2. Erläuterungen zur Arbeitsweise .....                               | 80 |
| 6.3. Auszüge aus dem <i>Visual Book</i> : Skizzen und Probenfotos ..... | 82 |
| 6.4. Curriculum Vitae .....                                             | 88 |
| 6.5. Abstract in deutscher und englischer Sprache .....                 | 90 |
| 6.6. Danksagungen .....                                                 | 91 |

## **1. Eidesstattliche Erklärung**

„Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch nicht veröffentlicht.“

## 2. Einleitung

Grelle Trompetentöne und ohrenbetäubende Schlagzeug-Laute lärmten um die Wette und erfüllen den Theaterraum im Berliner Ensemble mit einer fröhlichen Jahrmarktsatmosphäre. Seltsame Gestalten in steifen ausgestellten Gewändern laufen über die Vorderbühne und zeigen dem Publikum ihre grotesk geschminkten Fratzen. Der Vorhang öffnet sich und zu Herbert Grönemeyers temporeichen Schlagern sprechen und singen nun Leonce, Lena, der König, der Hofstaat, die Gouvernante und der Rest von Georg Büchners Bühnenpersonal aus seinem Lustspiel *Leonce und Lena*. Vom über die Sinnlosigkeit des Lebens sinnierenden Protagonisten Leonce im ersten Akt bis hin zur ernüchternden Automatenhochzeit der Königskinder am Ende des Büchner-Stückes hält Regisseur Robert Wilson sein Publikum amüsiert und atemlos. Das Bühnengeschehen ist rasant, die Musik laut und schnell, und die Darsteller rezitieren den Lustspieltext in narrativer Genauigkeit. Nach zwei knappen Stunden ist der Spaß vorbei und die Zuschauer verlassen gut gelaunt das Theater.

Text, Tempo und theaterbetriebsfreundliche Spieldauer? Und das von dem Meister der stummen Opern, der stundenlangen textlosen und nicht-dramatischen, vor allem nicht-narrativen Bilderwelten, vom Kultregisseur Robert Wilson. Was ist passiert? Die Aufführung von Robert Wilsons *Leonce und Lena*–Inszenierung im Mai 2007 am Berliner Ensemble war so ganz anders als ich sie mir vorstellte. Schließlich lernte ich am Theaterwissenschafts-Institut der Universität Wien in erster Linie vom postdramatischen Avantgardisten, der, einfach ausgedrückt, mit Bildern Geschichten ohne Handlung und ohne Text erzählt. Ist dem Meister des Bildertheaters, wie Robert Wilson oft im Feuilleton bezeichnet wird, der Ruhm zu Kopf gestiegen und produziert er jetzt leichte Theaterkost von der Stange? Hat er seine ästhetischen Prinzipien verraten? Wie Stars reisen seine Produktionen durch die Welt und sein riesiges Assistententeam kümmert sich um die Wiederaufnahmen der Stücke.

Näheres über Robert Wilson erfuhr ich zum ersten Mal im Seminar Theatertheorien von Prof. Dr. Monika Meister. Die spezielle Ästhetik des avantgardistischen Postdramatikers hat mich neugierig auf eine weitere Auseinandersetzung mit dem Regisseur gemacht. Seit

Anfang der 1990er Jahre widmet sich Robert Wilson verstärkt der Inszenierung klassischer Dramentexte als Musiktheaterproduktionen. Diese Veränderung in Wilsons künstlerischer Bühnenarbeit ist am Beispiel *Leonce und Lena* gut sicht- und hörbar und hat mein Interesse geweckt, diese Produktion in meiner Diplomarbeit zu thematisieren. Bei näherer Auseinandersetzung mit den ästhetischen Prinzipien von Robert Wilson, mit dem Text von Georg Büchner und mit der konkreten Inszenierung am Berliner Ensemble hat sich das Entstehen von Komik als das für mich interessanteste Element dieser Inszenierung herausgestellt. Die Figuren in Wilsons *Leonce und Lena*-Inszenierung wirken wie aufgezogene Puppen, wie Marionetten oder ferngesteuerte Automaten. Wilsons „Abgesang auf die Spaßgesellschaft“<sup>1</sup> trifft sich mit Büchners Repräsentationskritik. Im Kanon der Wilson-Forschung sind seine neueren Stücke im Gegensatz zu seinen viel diskutierten frühen *Silent Operas* noch kaum untersucht. Auch das war mit ein Grund für die Wahl dieses Themas. Die Forschungsliteratur diesbezüglich ist bis 2013 berücksichtigt.

Ziel dieser Diplomarbeit ist es, ästhetische Strategien, die komische Momente in der *Leonce und Lena*-Inszenierung evozieren, aufzuzeigen. Dafür wird im ersten Teil der Arbeit das Theater von Robert Wilson und seine Ästhetik theoretisch aufbereitet. Dabei wird auch die Veränderung in seinem künstlerischen Schaffen ab den 1990er Jahren, sprich, die Hinwendung zum Inszenieren klassischer Dramentexte als Musiktheaterproduktionen, thematisiert. Auch Wilsons Biografie wird in diesem Zusammenhang dargestellt, da sie für das Verständnis von seinem besonderen Zugang zum Theater aufschlussreich ist. Im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit werden schließlich ausgewählte Szenen der Inszenierung analysiert. Neben dem eigenen Zuschauererlebnis der Aufführung vom 30. Mai 2007 im Berliner Ensemble wird eine Videoaufzeichnung des ZDF Theaterkanals von 2003 sowie Bilder und Skizzen aus dem Visual Book von Wilson für die Analyse herangezogen. Da ich freundlicherweise von Ann-Christin Rommen, einer Regieassistentin von Robert Wilsons am Berliner Ensemble, das Visual Book zu *Leonce und Lena* zur Verfügung gestellt bekommen habe, werde ich auch die Arbeitsweise und Arbeitsschritte sowie Bilder und Skizzen zur Entstehung der Produktion am Ende dieser Arbeit anhängen.

Um die Arbeit lesefreundlich zu gestalten verzichte ich auf die weibliche Wortform, die allerdings immer mitgedacht ist. Die Führung der männlichen Wortform ist nicht diskriminierend gemeint.

---

<sup>1</sup> Primavesi, S. 177.6

### 3. Das Theater von Robert Wilson

„Kaum ein anderer Theaterkünstler der letzten 30 Jahre hat so sehr das Theater, den Bereich seiner Mittel verändert und zugleich die Möglichkeiten, Theater neu zu denken, so sehr beeinflusst wie Robert Wilson.“<sup>2</sup>

#### 3.1. Ästhetik

Laut dem Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann erfand Wilson in vieler Hinsicht die durchgreifendste Antwort auf die Frage nach einem Theater im Medienzeitalter. Wilsons Theater entführe den Betrachter ins Traumland der Übergänge, Ambiguitäten und Korrespondenzen. *„Dreiecke mutieren zu Segeln, dann Zelten oder Bergen. Alles kann seinen Größenmaßstab verändern.“*<sup>3</sup> Es ginge bei Wilson nicht mehr um Handlung, sondern um Verwandlung. Robert Wilson möchte keine Handlung erzählen, die in formale Gegebenheiten gepresst wird, sondern sein Theater ist ein Theater des Formalen.

Wilson zeigt, dass ein theatrales Bedürfnis keineswegs auf Handlung fixiert ist.<sup>4</sup> Sein Theater, sein Raum, in dem er Theater entstehen lässt, dient – wie für das postdramatische Theater typisch – nicht mehr dem Drama. Der Theatervorgang an sich (die Bewegungen der Figuren, die Platzierung von Gegenständen auf der Bühne, die Beleuchtung...) wird zur wesentlichen bildräumlichen Erfahrung.<sup>5</sup> Wilsons Theater ist befreit von der Vorherrschaft des Textes und der Handlung.

„Bei der übergroßen Mehrheit des Publikums, das vom Theater – grob gesagt – die Bebilderung klassischer Texte erwartet, vielleicht noch das 'moderne' Bühnenbild akzeptiert, aber auf verstehbare Fabel, Sinnzusammenhänge, kulturelle Selbstbestätigung und anrührende Theatergefühle abonniert ist, stoßen die

---

<sup>2</sup> Lehmann, 1999, S. 130.

<sup>3</sup> Lehmann, 1999, S. 131.

<sup>4</sup> Vgl. Lehmann, 1999, S. 132.

<sup>5</sup> Vgl. Ebd., S. 292.

postdramatischen Theaterformen eines Wilson, Fabre, Schleef oder Lauwers – um nur einige der noch am ehesten 'durchgesetzten' Theaterleute zu nennen – meist auf wenig Verständnis.“<sup>6</sup>

Wilson gehört also zu jenen avantgardistischen Theatermachern unserer Zeit, die das breite europäische Publikum noch erträgt, schreibt Lehmann. Spätestens jedoch seit der Schöpfer von atemberaubenden Bühnenlandschaften historische Dramentexten von Shakespeare, Büchner oder Beckett inszeniert, ist er Mainstream-tauglich. Trotz des Einsatzes von narrativen Theatertexten bleibt Wilson seiner Arbeitsweise und seiner Ästhetik treu.

### **3.1.1. Zeit**

Lehmann bezeichnet Wilsons Theater als ein Theater der Langsamkeit. Gewiss schafft Wilson in seinen Werken eine Ästhetik der Duration<sup>7</sup>, er wehrt sich aber gegen den Begriff der „langsamen Bewegung“ in seinen Stücken.

„People talk about slow motion in my pieces. ... That's wrong. It's NOT in slow motion, it's in natural time. Most theatre deals with speeded-up time, but I use the kind of natural time in which it takes the sun to set, a cloud to change, a day to dawn. I give you time to reflect, to meditate about other things than those happening on the stage. I give you time and space in which to think.“<sup>8</sup>

#### **3.1.1.1. Slow Motion und Tempo – Verfremdung der Körpermotorik**

Jedenfalls entsteht beim Ansehen einer Wilson-Theateraufführung fast immer der Eindruck, die Akteure würden sich zumindest teilweise in Zeitlupe bewegen. Lehmann spricht hier von „Slow Motion“<sup>9</sup>. Oft entsteht der Eindruck, die menschlichen Akteure würden gar nicht aus eigenen Willen und Entschluss handeln. Schon Büchner schrieb, wir

<sup>6</sup> Lehmann, 1999, S. 16, 17.

<sup>7</sup> Den Begriff „Ästhetik der Duration“ verwendet Hans-Thies Lehmann in „Postdramatisches Theater“ (1999).

<sup>8</sup> Wilson in: Shyer, 1989, S. XVf.

<sup>9</sup> Lehmann, 1999, S. 131.

Menschen seien Puppen, die an unsichtbaren Drähten von unsichtbaren Gewalten gelenkt werden.<sup>10</sup> Durch die zeitlupenartige Verlangsamung wird der Darsteller-Körper ausgestellt und gleichzeitig aus dem Raum-Zeit-Kontinuum herausgeschnitten.<sup>11</sup> Der motorische Apparat wird verfremdet und der Körper nimmt „die Schönheit der zweckfreien reinen Geste“<sup>12</sup> an.

Bei Wilson fühlt man den Unterschied der Wahrnehmungsrhythmik zum üblichen Lebens- und Theater tempo. Die Zuschauer werden dadurch „überrascht, gequält, sinnlich verführt oder geradezu hypnotisiert das überaus langsame Vergehen der Zeit spüren“<sup>13</sup>. Lehman zufolge verwandeln sich menschliche Körper durch *Slow Motion* in kinetische Skulpturen.<sup>14</sup> Auch das Theatertableau insgesamt erwecke aufgrund seiner „nicht-natürlichen Rhythmik“<sup>15</sup> den „Eindruck einer eigenen Zeit“<sup>16</sup>, die hier liegt

„... in der Mitte zwischen der Achronie einer Maschine und der mitvollziehbaren Lebenszeit menschlicher Akteure, die hier die Anmut des Marionettentheaters gewinnen“.<sup>17</sup>

Die Autorin dieser Diplomarbeit stellt fest, dass Lehmanns Schlussfolgerung zur Zeitdehnung auch für die Zeitbeschleunigung, die sich vor allem in Wilsons neueren Werken wie *Leonce und Lena* beobachten lässt, gültig ist. Schließlich entspricht auch die überaus schnelle Gestik der Darsteller auf der Bühne – ähnlich einem Vorspielen auf einer Videokassette oder eine DVD - einer nicht-natürlichen Rhythmik. Auch hier erschließt sich dem Publikum wohl der Eindruck einer eigenen Zeit, der eines künstlichen marionetten – oder automatenhaften Theaters.

Stefanie Fuchs findet, dass die Langsamkeit eher für die frühen Stücke Wilsons ein wichtige Rolle spielt, da sich die späteren Werke meist durch einen schnelleren Rhythmus auszeichnen.<sup>18</sup> „... aber auch dort ist die Zeitstruktur nicht an die Realität angepasst“<sup>19</sup>,

---

<sup>10</sup> Vgl. Ebd.

<sup>11</sup> Vgl. Lehmann, 2005, S. 274.

<sup>12</sup> Lehmann, 2005, S. 274.

<sup>13</sup> Lehmann, 2005, S. 331.

<sup>14</sup> Vgl. ebd.

<sup>15</sup> Lehmann, 2005, S. 332.

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> Vgl. Fuchs, 2011, S. 51.

<sup>19</sup> Fuchs, 2011, S. 51.

stellt sie fest. Holm Keller bemerkt, die Langsamkeit von Wilsons frühen Werken sei inzwischen zum „Bestandteil eines Repertoires verschiedener Geschwindigkeiten geworden“<sup>20</sup>. Und Lehmann stellt schließlich fest, dass in Wilsons Theater, seien es seine frühen stummen Opern oder seinen neueren Musicals, Dauer nicht Dauer abbildet, sondern das Theater viel mehr auf seinen eigenen Prozess referiert.<sup>21</sup>

Wilson zufolge wirkt sich die Rezeption der Langsamkeit übrigens körperlich auf die Zuschauer aus. Eine verlangsamte Herzschlagrate, ein langsamer arbeitendes Gehirn würden dazu beitragen, dass sich die Visionen der Zuschauer mit dem Bühnengeschehen vermischen.<sup>22</sup>

### 3.1.2. Raum

Lehmann spricht bei Wilson vom postdramatischen „Audio Landscape“<sup>23</sup>. Hier werde keine Realität abgebildet, sondern ein Assoziationsraum im Bewusstsein des Zuschauers hergestellt:<sup>24</sup>

„Die 'auditive Bühne' um das Theaterbild herum öffnet nach allen Seiten 'intertextuelle Verweise oder ergänzt das szenische Material durch musikalische Klang- oder 'konkrete' Geräuschmotive.“<sup>25</sup>

Robert Wilson ist durch die Bildende Kunst geprägt, dieser Hintergrund bildet nicht zuletzt die Raumästhetik für sein Theater. Der Theaterraum bietet zwar im Gegensatz zu einem Gemälde die Möglichkeit der Dreidimensionalität, dennoch ist Wilsons Theaterarbeit eher zweidimensional gedacht. Wilson zufolge sei sie so gedacht, dass man sie nur von einer Seite sieht, von vorne.<sup>26</sup>

„Ich mag das Portal, das wie ein Rahmen die Bühne abschließt. Das ist natürlich eine

---

<sup>20</sup> Keller, 1997, S. 24.

<sup>21</sup> Vgl. Lehmann, 2005, S. 332.

<sup>22</sup> Vgl. Shyer, 1989, S. XVI.

<sup>23</sup> Lehmann, 2005, S. 273.

<sup>24</sup> Vgl. ebd.

<sup>25</sup> Lehmann, 2005, S. 273.

<sup>26</sup> Vgl. Fuchs, 2011, S. 8,9.

Raumauffassung des 19. Jahrhunderts, verglichen mit dem Konzept des 20. Jahrhunderts, dass der Raum etwas Offenes ist und von allen Seiten betrachtet werden kann.“<sup>27</sup>

Wilson weist so auf den Rahmen seines Theaterraums hin. Räume bilden für Wilson nicht zuletzt aufgrund seines Architekturstudiums wesentliche Strukturen seiner Inszenierungen. Er definiert Raum vor allem visuell und kinästhetisch, ähnlich wie die Japaner, und nicht wie im Westen üblich, als Behälter, den es zu füllen gilt.<sup>28</sup> Seine dreidimensionale Struktur bekommt der Raum in einer Wilson-Inszenierung „nicht durch eine spezifische Raumstruktur, bei der wie bei einer Skulptur das Kunstwerk von allen Seiten betrachtet werden kann, sondern durch die Zeitlichkeit des Rhythmus.“<sup>29</sup> Fuchs zufolge entsteht die Zeitstruktur durch Bewegung im Raum, durch Sprache und durch Licht. So werde die 'Statik der Bildenden Kunst' aufgehoben. Die visuellen und rhythmischen Strukturen, die exakte Einteilung von Raum und Zeit ergeben erst das Gesamtbild.<sup>30</sup>

### **3.1.2.1. Der ideale dritte (T)Raum**

Wilsons ideales Theater ist eine Vereinigung von Stummfilm und Hörspiel. Für ihn geht es dabei um die Öffnung des Rahmens für den jeweils anderen Sinn – das imaginierende Sehen beim Hörspiel, das imaginierende Hören beim Stummfilm. Somit würde sich für den Rezipienten ein grenzenloser Raum eröffnen.<sup>31</sup> „Wenn man sieht (Stummfilm), ist der auditive Raum unbegrenzt, wenn man hört (Hörspiel), der visuelle.“<sup>32</sup> Lehmann spricht hier weiter vom „Einbildungsraum“, der als dritter Raum an die Stelle des Bildraumes tritt.<sup>33</sup> Das Gegenüber von Zuschauerraum und Szenenraum soll somit aufgehoben werden „zugunsten eines beide umfassenden Assoziations(t)raums aus visueller Dramaturgie und Klanglandschaft.“<sup>34</sup>

---

<sup>27</sup> Wilson zitiert nach: Beacham, Richard, C.: Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters. Berlin: Alexander, 2006, S.9, In: Fuchs, S.9, 1.

<sup>28</sup> Vgl. Fuchs, 2011, S. 10.

<sup>29</sup> Fuchs, 2011, S. 10.

<sup>30</sup> Vgl. ebd.

<sup>31</sup> Vgl. Lehmann, 2005, S. 273.

<sup>32</sup> Lehmann, 2005, S. 273.

<sup>33</sup> Vgl. Lehmann, 2005, S. 274.

<sup>34</sup> Lehmann, 2005, S. 274.

### 3.1.3. Rhythmus

Wilson bezeichnet seine frühen Theaterprojekte als *operas*. „(...) because everthing in it happens at one, the way it does in operas and the way it does in life“<sup>35</sup>. Die frühen (meist stummen) *operas*, aber auch Wilsons aktuelle Stücke haben einen spezifischen Rhythmus, der mit musikalischem Rhythmus nur bedingt etwas zu tun hat. Die Bezeichnung *operas* ergibt sich übrigens „nicht aus der Dominanz der Musik, sondern durch eine musikalische Organisation übertragen auf das Visuelle, die an den Aufbau von Opern erinnert.“<sup>36</sup>. Themen tauchen wie musikalische Leitmotive in Variationen immer wieder in einem Stück auf.<sup>37</sup> In der Ästhetik von Robert Wilson sind Zeit und Raum eng verknüpft. Die Kombination aus beiden Ebenen lässt das Gesamtbild der jeweiligen Inszenierung entstehen.<sup>38</sup> Wilson beginnt in der Arbeit an einem neuen Bühnenstück immer mit der Zeitebene. Er legt noch vor jeglichen Proben einen genauen zeitlichen Ablauf fest - skizziert auf Papier in seinem so genannten 'Visual Book'.

Wilson's Stücke sind geprägt von rhythmischen Strukturen, denen sich die Darsteller unterordnen müssen.<sup>39</sup> Stefanie Fuchs zufolge bestimmt die rhythmische Struktur die gesamte 'dramatische' Struktur.<sup>40</sup> Inwiefern hier angesichts der in der Wilson-Forschung schon vor Fuchs Publikation entstandenen klaren Zuordnung von Wilson zum postdramatischen Theater noch von 'dramatisch' gesprochen werden kann, sei hier dahingestellt. Sicher gilt Fuchs Feststellung so, dass die einmal von Wilson am Papier festgelegte rhythmische Struktur - vielleicht kann man hier gar von 'Komposition' sprechen - den gesamten Verlauf der Aufführung mit all ihren Elementen bestimmt und deshalb von einzigartiger und essentieller Bedeutung ist.

Die visuellen Elemente stechen auf den ersten Blick in einer Robert Wilson – Inszenierung hervor, dennoch haben die akustischen Elemente eine wichtige Funktion. Durch die Vernetzung beider Bereiche entsteht das unverwechselbare Gesamtbild. Musik ist in

---

<sup>35</sup> Wilson zitiert in Graff, 1994, S. 209.

<sup>36</sup> Fuchs, 2011, S. 47.

<sup>37</sup> Vgl. ebd.

<sup>38</sup> Vgl. ebd., S. 45.

<sup>39</sup> Vgl. ebd., S. 46.

<sup>40</sup> Vgl. ebd.

diesem Zusammenhang wichtig, die Wortsprache spielt seit Mitte der 1970er Jahre eine wichtige Rolle, jedoch meist nicht als sinnstiftendes Element, sondern als Klangmaterial.<sup>41</sup>

„Die Sprache wird in Wilsons Inszenierungen häufig elektroakustisch verfremdet, von den Schauspielern getrennt, mit Geräuschen, weiteren Stimmen und Musik vermischt, bis hin zur völligen Klangwerdung durch Unverständlichkeit. Dem gesprochenen Wort kommt nicht mehr die Aufgabe zu, ein Thema zu explizieren, den Handlungsgang weiterzubringen oder Aussagen der Figuren über sich selbst oder die Welt zu treffen.“<sup>42</sup>

### **3.1.4. Mechanisierung – Choreographie des Schauspielerkörpers**

„Die 'Hochzeit von Mensch und Maschine' (Heiner Müller) begann in der historischen Avantgarde mit Verkupplungen des Organischen und Mechanischen. Sie setzt sich im Zeichen der neuen Technologien fort und ergreift umfassend den Menschenkörper, der, verschaltet mit Informationssystemen, auch im postdramatischen Theater neue Phantasmen ausbrütet“<sup>43</sup>,

beobachtet Lehmann die Mechanisierung im postdramatischen Theater. Im Zusammenhang mit Wilsons Theaterästhetik spricht er von „bewegten Automaten“ und „Marionetten“:

„Es ist kein Zufall, dass bei Wilson wie bei Maeterlinck die Puppen, die bewegten Automaten, die Marionetten im Innersten ihrer Theateridee angesiedelt sind“.<sup>44</sup>

Lehmann zufolge nähert sich Robert Wilsons Theater „durch die Adaption einer technischen (filmischen) Verfahrensweise“ der „Schwereelosigkeit und Grazie der Kleistischen Marionette“ an. Außerdem bewege sich die Theaterästhetik bei Wilson immer

---

<sup>41</sup> Vgl. Fuchs, 2011, S. 54.

<sup>42</sup> Fuchs, 2011, S. 54.

<sup>43</sup> Lehmann, 2005, S. 263.

<sup>44</sup> Ebd., S. 97.

„im Grenzland zwischen Menschlichem und Dinglichem“.<sup>45</sup> Die Dingwelt scheine aus Geistern und Gespenstern gemacht zu sein, der lebendige Körper könne auch zum 'Gegenstand' gemacht werden. Schließlich wurde der Schauspieler im Lauf der Geschichte immer wieder mit dem Schamanen, dem Sportler, der Hure und einem Mannequin (d.h. Puppe) verglichen.<sup>46</sup>

Bewegungen sind im Wilson-Theater nur kinesisches Material ohne emotionale Qualität oder kommunikative Funktion. Die vom Regisseur einmal skizzierte und festgelegte Zeitstruktur muss von den Darstellern exakt in Raum und Zeit ausgeführt werden. Eine rhythmische Ebene entsteht durch diese genau festgelegten Bewegungsabläufe und auch durch ebenso genaue Sprach- und Lichteinsätze.<sup>47</sup> Auch die Beziehung zwischen Sprecher und Sprache wird aufgehoben. Selbst wenn Aussagen als Dialoge aufgebaut sind, stehen die Figuren selten in einer dialogischen Beziehung zu einander. Immer entsteht der Eindruck eines Monologes, den man zwischen den Schauspielern aufgeteilt hat. Gestik und Mimik der Figuren wirken oft ohne Zusammenhang mit dem gesprochenen Text.<sup>48</sup> „Worte sind für ihn rhythmisches Kompositionsmaterial und nicht sinngebendes Element“<sup>49</sup>, meint Fuchs. „Der dramatische Prozess spielte sich *zwischen* den Körpern ab, der postdramatische Prozess spielt sich *am* Körper ab“<sup>50</sup>, so formuliert es Lehmann treffend.

Ein Grund, warum Wilson in letzter Zeit gerne deutsche Stücke inszeniert, ist, weil dem Regisseur angeblich der Klang der deutschen Sprache gut gefällt.<sup>51</sup>

Die Schauspieler in Wilsons Aufführungen heben sich durch ihre spezifische Spielweise nicht mehr von den anderen Bühnenelementen ab und gliedern sich in das Gesamtbild der Inszenierung ein.<sup>52</sup> „Sie sind nichts mehr als reine Materialität und werden zum entsubjektivierten sich im Raum bewegenden Körper.“<sup>53</sup>

---

<sup>45</sup> Ebd., S. 382.

<sup>46</sup> Vgl. ebd. S. 383.

<sup>47</sup> Vgl. Fuchs, 2011, S. 47.

<sup>48</sup> Vgl. ebd., S. 75.

<sup>49</sup> Fuchs, 2011, S. 75.

<sup>50</sup> Lehmann, 2005, S. 367.

<sup>51</sup> Vgl. Holmberg, 1988, Aufsatz 2, S. 457.

<sup>52</sup> Vgl. Fuchs, 2011, S. 72.

<sup>53</sup> Fuchs, 2011, S. 72.

Fuchs beschreibt Wilsons Schauspielerkörper als einen „entmenslichten Körper“<sup>54</sup>, eine psychologische Kommunikation zwischen den Darstellern und dem Publikum sei nicht mehr möglich.<sup>55</sup> Eine Ausnahme bildet hier vielleicht Valerio in der *Leonce und Lena* – Inszenierung, der das Publikum direkt anspricht und als einzige Figur des Stücks 'menschlich' erscheint. Andererseits löst Wilson das Gefühl der direkten Kommunikation und somit Verbindung der Figur zum Publikum bald wieder auf, als Valerio aus einer Flasche trinkt, er die Musik verschluckt, die in seinem Magen grummelt, in diesem Moment seine Mimik und Gestik einfriert und er plötzlich scheinbar zur mechanischen Puppe wird.

Stefanie Fuchs spricht, von Keller ausgehend, von einer „Robotisierung des Menschlichen“<sup>56</sup>. Wilsons Darsteller müssen selbst kleinste Körperhaltungen wie sogar die Stellung eines Fingers präzise einstudieren, bis sie diese so verinnerlicht haben, dass die Bewegungen quasi unbewusst, ja, automatisch ausgeführt werden. Der Körper wird zu einem disziplinierten Werkzeug. Wilsons sieht darin ein hohes Maß an Freiheit. Ihm zu Folge „muss man in der Arbeit eine Maschine werden, muss man total mechanisch werden, um frei zu werden“<sup>57</sup>.

### 3.1.5. Formales Theater / Arbeitsweise

Wilson beginnt seine Arbeit an einem neuen Werk, bei dem die Premiere auch immer eine Uraufführung ist, mit der Festlegung der Struktur. Die zeitliche Dauer des Stücks wird beschlossen. Diese gliedert sich in Akte, die Akte gliedern sich wiederum in Teile. Ein festgelegtes Gerüst aus Buchstaben und Zahlen beschreibt die wesentlichen Proportionen eines Stücks, dessen innere Verhältnisse und Spannungsbögen. Das einmal festgelegte Gerüst, der 'masterplan' wird zum Gesetz, das vor jeder weiteren Arbeit steht. Wilson anerkennt den schöpferischen Moment - etwas einmal Geschaffenes und für wahr Empfundenes kann und darf nicht nachgebessert werden. Diese, in wenigen Minuten geschaffene Struktur bestimmt die gesamte weitere Gestaltung bis hin zur Premiere. In dieser Struktur liegt das Wesen des Werks.<sup>58</sup>

---

<sup>54</sup> Ebd., S. 73.

<sup>55</sup> Vgl. ebd., S. 73.

<sup>56</sup> Fuchs, 2011, S. 83.

<sup>57</sup> Wilson zitiert nach Lehmann, 1988, S. 38.

<sup>58</sup> Vgl. Keller, 1997, S. 17f.

### 3.1.6. Gleichberechtigung der Bühnenelemente

„Normalerweise ist im Theater der Text das Primäre. Wenn einer ein Bühnenbild konzipiert, dient es nur zur Illustration. Ich denke anfangs nicht an eine Einheit, ich denke separatistisch und bringe dann alles zusammen. Das Bühnenbild illustriert nicht den Text, der Text nicht unbedingt das Thema; das Thema wird zu einem autonomen Element, wie die Musik, wie die Körperbewegungen... All diese Elemente, die ich zuerst als voneinander unabhängig behandelt habe, werden dann, ähnlich wie bei einer Collage, zusammengefügt.“<sup>59</sup>

„Wilsons Theaterästhetik ist gekennzeichnet durch die Eigenständigkeit der verschiedenen an einer Aufführung beteiligten Künste. Jeder Bereich wird von dessen eigener, ihm innewohnender Grammatik gesteuert. Personenführung, Bühnenbild-Bewegung, Sprache, Licht, Text und Musik sollen unabhängig voneinander so interessant sein, daß sie ebenso gut für sich alleine stehen könnten.“<sup>60</sup>

Damit diese Bereiche gemeinsam wirken, folgt das Zusammenspiel der eigenständigen Komponenten dem Prinzip gegenseitiger Verstärkung. Bei Wilsons Theater geht es nie um Einzeldinge, sondern immer um Verhältnisse und Beziehungen. Dafür müssen die Elemente in ihrer Eigenwertigkeit erkennbar sein.<sup>61</sup> Jedes Detail erhält seinen eigenen Ausstellungswert, hat eine isolierende ästhetische Funktion.<sup>62</sup> Jedes Element in Wilsons Theater ist gleichwertig. Ein Objekt erhält die gleiche Aufmerksamkeit wie ein Schauspieler.

„Eine Bühnenfigur ist nie allein, die Bühne kann nicht ihr privater Raum sein. Der Darsteller ist immer eingebunden zwischen den

---

<sup>59</sup> Friedl, 1981, S. 79.

<sup>60</sup> Keller, 1997a, S. 22.

<sup>61</sup> Vgl. Keller, 1997a, S. 22f.

<sup>62</sup> Vgl. Lehmann, 1999, S. 293.

Kräften des Bühnenraums und denen des einzelnen Zuschauers, für den er im Moment spielt.“<sup>63</sup>

Auch können Objekte wie Requisiten oder Möbelstücke die Rolle von gleichwertigen Partnern oder Gegenspielern übernehmen.

### **3.1.7. Interpretationsfreiraum für das Publikum**

Wilson möchte seinem Publikum keine Interpretation vorgeben. Das Publikum ist gewissermaßen frei. Diese Form des Theaters wird in der Literatur auch als demokratisches Theater bezeichnet.

„Er eröffnet dem Zuschauer die Möglichkeit, in eine vom Alltag unterschiedene Welt der Traumbilder einzutreten, deren Fremdheit staunend wahrzunehmen, assoziative Beziehungen zwischen den Phänomenen herzustellen und auf diese Weise zu einem Verstehen jenseits der alltäglichen Rationallogik zu gelangen.“<sup>64</sup>

Erzieherische Aufgaben zu übernehmen liegt Wilson fern. Er will mit seinem Theater weder erklären noch bilden und ist nicht an der Lösung psychologischer Konflikte interessiert. Persönliches hat der Zuschauer mit sich selbst auszumachen.<sup>65</sup>

„(...) Ich habe gern viel Raum, und ich will auch, dass für den Zuschauer genügend Raum bleibt, um eigene Reflexionen, Ideen zu haben, innere Eindrücke analog zu den äußeren auf der Bühne. Wenn man einem Publikum gegenüber zu fordernd auftritt, ist dieser Freiheitsraum für Gedanken und Empfindungen weg. Mir geht es um eine Balance innerer und äußerer Gedanken, zwischen den Innenbildern, Wachträumen und den Bildern, die ich auf der Bühne zeige.“<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup> Keller, 1997a, S. 23.

<sup>64</sup> Simhandl, 1993, S. 153.

<sup>65</sup> Vgl. Keller, 1997a, S. 24.

<sup>66</sup> Wilson, in: Friedl, 1981, S. 80.

„Robert Wilson zeigt einen Illusionsraum, dessen Wirklichkeit allein seinen inneren Gesetzen folgt.“<sup>67</sup> Daraus ergibt sich eine Distanz zum Publikum, die beabsichtigt ist. Denn „Wilsons Kunst wirbt nicht um den Zuschauer, sie drängt sich nicht auf.“<sup>68</sup>

### **3.2. Der ungewöhnliche Weg zu einem ungewöhnlichen Theater: Biografische Stationen**

Kritiker lassen sich zu stereotypen Wortschöpfungen wie „Theatermagier“, „Bühnenmagier“ oder „Bildermagier“ hinreißen, wenn sie über Robert Wilson schreiben. Rüdiger Schaper vom Tagesspiegel bezeichnet die Premiere von *Leonce und Lena*<sup>69</sup> am Berliner Ensemble gar als „Bob-Show“<sup>70</sup>.

Dass der amerikanische Theateravantgardist in Europa so berühmt ist, dass er in der deutschsprachigen Presse oft „Bob“ genannt wird, dass Robert Wilsons Theater, egal wie vieler neuen Genres es sich bedient, immer als „ein Wilson“ erkennbar bleiben wird, kurz, die weltweite Einzigartigkeit von Robert Wilsons Theater liegt zu einem nicht unerheblichen Teil in seiner Biographie begründet.

#### **3.2.1. Flucht in die Fantasie: Sprachlose Kindheit in Waco / Texas**

„What I was always good at was kind of organizing people and let other people do something“<sup>71</sup>, erzählt Robert Wilson im Interview mit Katharina Otto-Bernstein in der knapp zweistündigen Dokumentation *Absolute Wilson* von seiner Kindheit in Texas. Auch seine Schwester, Suzanne Wilson, erinnert sich in dieser Dokumentation: „From my earliest memories of Bob (...) He’s always directed. (...) He never really talked about that he wanted to be a director – he just did it“.<sup>72</sup> Schon als Kind bastelte Wilson Kostüme und

<sup>67</sup> Keller, 1997a, S. 21.

<sup>68</sup> Keller, 1997a, S. 21.

<sup>69</sup> *Leonce und Lena* unter der Regie von Robert Wilson hatte am 1. Mai 2003 am Berliner Ensemble, Theater am Schiffbauerdamm, Premiere. Über die Jahre war das Stück immer wieder im Spielplan und ist nach wie vor Teil des Repertoires am Berliner Ensemble.

<sup>70</sup> Schaper, Rüdiger: Zaubern ist auch nur ein Trick. Büchner „Leonce und Lena“ als Musical: Robert Wilson und Herbert Grönemeyer stürmen das Berliner Ensemble. In: Der Tagesspiegel, 3. Mai 2003.

<sup>71</sup> Robert Wilson in: Otto-Bernstein, 2007 (Filmdokumentation).

<sup>72</sup> Suzanne Wilson in: ebd.

organisierte stets die Spiele unter den Geschwistern. Manchmal überraschte er, meist zum Unverständnis der Eltern, seine Familie mit kleinen Performances. Susan Sontag erzählt:

„Er stammt aus einer gut situierten, keiner dieser zwanglosen amerikanischen Familien, man putze sich zum Abendessen heraus, setzte sich mit allen zur selben Zeit an den Tisch und wurde bedient. Und Bob erzählte mir von einem Auftritt, den er für eines dieser Essen vorbereitet hatte. Er hatte sich eine Art Maske über das Gesicht gezogen, die wie eine Strumpfmassage aussah und seine Züge entstellte, und in seinen Kleidern hatte er mehrere Taschenlampen versteckt. So öffnete er langsam die Flügeltüren des Esszimmers, und mehrere Familienmitglieder schrien (sic!) auf. Seine Mutter jedoch drehte sich lediglich um und sagte: ‚Oh, es ist nur Bob‘“<sup>73</sup>.

Dass er aus diesem Talent seinen Beruf machen würde, erwartete damals niemand in der puritanischen Kleinstadt Waco, in der Robert Mims Wilson am 4. Oktober 1941 als Sohn eines Rechtsanwaltes geboren wurde.

„Ich wuchs in einer Gesellschaft auf, in der man, wenn man jemanden sündigen sah, seinen Namen auf einen Zettel schreiben und in die Gebetskiste werfen konnte, damit dann die ganze Gemeinde für ihn betete“.<sup>74</sup>

So beschreibt Wilson kurz und treffend das Umfeld, in dem er aufwuchs. Zu seinem vor allem vom strengen und ehrgeizigen Vater unerwünschtem Interesse an diesen „Performances“ kam noch eine Sprach- und Bewegungsstörung sowie eine Lernschwäche hinzu. Wilson fühlte sich unverstanden und einsam:

„Ich war sehr langsam beim Lesen, beim Ballspielen, bei allem. Es ist eine Störung bei der Verarbeitung von Umwelteindrücken. Jetzt begreife ich es ... damals verstand ich es nicht und meine Eltern genauso wenig ... daher hatte ich eine recht schwierige Kindheit“.<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> Keller, 1997, S. 70.

<sup>74</sup> Robert Wilson in: Otto-Bernstein, 2007, S. 19.

<sup>75</sup> Ebd. S. 6.

### Byrd Hoffman und die *Schule der Bewegung*

Miss Byrd Hoffman, eine von zwei „exzentrischen“<sup>76</sup> Schwestern aus der Kleinstadt Waco, beide ausgebildete Balletttänzerinnen mit „rotgefärbten [sic!] Haaren“<sup>77</sup> half Robert Wilson, seine Motorik-Störung und sein Stottern zu überwinden. Wilson erinnert sich an sie als die erste Künstlerin, der er je begegnete.<sup>78</sup> Als Siebzehnjähriger besuchte er die *Schule der Bewegung*<sup>79</sup> der über Siebzigjährigen<sup>80</sup> Byrd Hoffmann in Texas. Ihre Schüler lernten dort „durch extreme Verlangsamung und dauernde Repetition minimaler Bewegungsabläufe ihre äußere Konzentration auf den Körper zu richten“.<sup>81</sup> So gelang es Robert Wilson, Umwelteindrücke, die viel zu schnell auf ihn einwirkten, langsamer, wie in Zeitlupe aufzunehmen.<sup>82</sup> Wilson erinnert sich: „I learned to speak very, very slowly. I entered a radio speaking contest, and spoke very slowly over the air – it became funny, and then it became theatrical (...)“.<sup>83</sup>

So begreift Wilson heute seinen damaligen außergewöhnlichen Zugang zur Sprache. und den Grund für seine Entdeckung der Langsamkeit, die später eine große Rolle in seinem Theater spielt. Der Unterricht von Byrd Hoffman hatte wohl den nachhaltigsten Einfluss auf Robert Wilsons Leben, der sich später auch als ein wesentliches Merkmal in seinen Inszenierungen – die präzisen Bewegungen im Zeitlupentempo - wieder findet.

### **3.2.2. Interesse an der Landschaft: Ausbildung zum Architekten**

Vermutlich auf Wunsch des Vaters studierte Robert Wilson vorerst einige Semester *Business Administration* an der *University of Texas* in Austin. Schließlich brach er ab und ging für einige Monate nach Paris um dort Malerei bei George McNeil, ein amerikanischer abstrakter expressionistischer Maler, zu studieren.<sup>84</sup> Zurück in Amerika begann Wilson ein neues Leben in New York. Er inskribierte sich am namhaften *Pratt Institute* in Brooklyn als Student der Architektur und Malerei. Wilson fühlte sich dort endlich frei und in einer

---

<sup>76</sup> Linders, 2007, S. 163.

<sup>77</sup> Ebd.

<sup>78</sup> Vgl.: Shevtsova, 2007, S. 1.

<sup>79</sup> Vgl.: Richterlich, 1993, S. 57.

<sup>80</sup> Vgl.: Shevtsova, 2007, S. 1.

<sup>81</sup> Richterlich, 1993, S. 57.

<sup>82</sup> Vgl.: Otto-Bernstein, 2007, S. 6.

<sup>83</sup> Sheyr, 1989, S. XVI.

<sup>84</sup> Vgl.: Shevtsova, , 2007, S. 2.

Gruppe gleichgesinnter angehender Künstler gut aufgehoben:

„Pratt Institute was liberating. I began to know artists. I lived and worked with them. I could see myself participating and succeeding. I came to study painting and architecture because I was interested in the thinking and logic of architecture as a frame from which I could work. This also helped me with my learning disabilities; it put an order into the disorder”.<sup>85</sup>

Besonders beeindruckt war Wilson von den architekturgeschichtlichen Vorlesungen von Sibyl Moholy-Nagy<sup>86</sup>. Wilson verbindet seine Faszination für Architektur mit ihrem Unterricht.<sup>87</sup>

Nach Abschluss des Studiums am *Pratt Institute* assistierte er dem Architekten und „Visionär“<sup>88</sup> Paolo Solari in Arcosanti, in der Wüste von Arizona. Solari plante dort mit einer Gemeinschaft von Architekten den Bau einer utopischen Stadt.<sup>89</sup>

### **3.2.3. Die Lust an der Bewegung: Theater und Kunst in New York.**

#### **Gründung der *Byrd Hoffman School of Byrds***

„Das Leben im New York der sechziger Jahre war eine überwältigende und lebensverändernde Erfahrung für Wilson“.<sup>90</sup> Er begann sich nicht nur für Zeichnungen, Malerei, Skulptur, Möbeldesign und die Gestaltung von Objekten zu interessieren<sup>91</sup>, sondern tauchte auch in die Welt des New Yorker Theaters und vor allem des Tanzes ein. In der von Jan Linders aufgezeichneten Lecture von Robert Wilson in der Akademie der Künste der DDR am 8. Jänner 1989<sup>92</sup> erzählt Wilson aus dieser prägenden Zeit:

---

<sup>85</sup> Robert Wilson in: Otto-Bernstein, 2006, S. 38.

<sup>86</sup> Sibyl Moholy-Nagy, 1903-1971, war die Witwe des Bauhaus-Künstlers László Moholy-Nagy.

<sup>87</sup> Vgl.: Robert Wilson in: Otto-Bernstein, 2006, S. 38.

<sup>88</sup> Moldoveanu, 2001, S. 13.

<sup>89</sup> Vgl.: ebd.

<sup>90</sup> Otto-Bernstein, 2007, S. 7.

<sup>91</sup> Vgl.: Moldoveanu, 2001, S. 13.

<sup>92</sup> Anlässlich des 60. Geburtstages von Heiner Müller nahm Wilson eine Einladung an die Akademie der Künste in Berlin an und hielt eine seiner berühmten *Lectures*, in welchen er aus seinem Leben und von seiner Arbeit erzählt.

„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<sup>93</sup> 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“.<sup>94</sup>

### Theaterpädagogische und therapeutische Arbeit

„Zu der Zeit, als ich begann, mich für Tanz zu interessieren, habe ich auch angefangen, Unterricht zu geben“<sup>95</sup>, berichtet Wilson weiter in der Lecture. Schon während des Studiums arbeitete er an Theaterprojekten mit Kindern. „He and the children wrote their scripts, performing in churches, construction sites, garages and vacant lofts – anywhere that could be taken over as a performance space“.<sup>96</sup>

Dabei betreute er vor allem Kinder mit geistiger Behinderung und konnte ihnen mit Bewegungstherapien helfen. Seine eigenen Kindheitserfahrungen ermöglichten ihm, eine besondere Nähe zu ihnen aufzubauen. Wilson arbeitete nach seinem Examen häufig als pädagogischer Berater in New York.<sup>97</sup> Unter anderem wurde er im *Goldwater Memorial Hospital* beschäftigt und konnte dort Lungenpatienten, die maschinell beatmet werden mussten, helfen, ihre Kommunikationsfähigkeiten zu verbessern.<sup>98</sup> Wilson entwickelte immer öfter Choreographien für Theaterstücke und Tanzperformances für Patienten. Dadurch erschloss er ein völlig neues Gebiet. Theater als Therapieform.<sup>99</sup>

---

<sup>93</sup> George Balanchine, 1904-1983, gilt als einer der bedeutsamsten Choreographen für zeitgenössisches Ballett im 20. Jahrhundert. Vgl.: <http://balanchine.org>.

<sup>94</sup> Linders, 2007, S. 17.

<sup>95</sup> Linders, 2007, S. 18.

<sup>96</sup> Shevtsova, 2007, S. 2.

<sup>97</sup> Vgl.: Linders, 2007, S. 18.

<sup>98</sup> Vgl.: Otto-Bernstein, 2006, S. 38.

<sup>99</sup> Vgl.: Otto-Bernstein, 2007, S. 7.

## Die Byrd Hoffman School of Byrds

Wilson wurde nach und nach Teil einer wegweisenden Künstlergemeinschaft in Soho, der auch die Komponistin, Sängerin, Choreographin und Performance-Künstlerin Meredith Monk<sup>100</sup>, der Filmregisseur Jack Smith<sup>101</sup>, der Komponist Philip Glass und der Künstler Andy Warhol angehörten. Er öffnete sein Appartement in der Spring Street<sup>102</sup> für Künstler und Interessierte, gab Workshops für Körperbewegung und schließlich entstand eine breit gefächerte Gruppe aus Schauspielern und Laien „(...) mit denen er jeden Donnerstagabend bizarre, völlig neuartige und hoch gelobte Avantgarde-Performances bei seinen legendären Open Houses in seinem Loft inszenierte“.<sup>103</sup> Schließlich gründete er die experimentelle Theatergruppe<sup>104</sup> *The Byrd Hoffman School of Byrds*, die er nach seiner texanischen Tanzlehrerin und Therapeutin benannte. Die Methode seiner Workshops gründete auf den Techniken von Byrd Hoffman, aber auch auf den architektonischen Bewegungsformen von George Balanchine, den mechanischen Bewegungen von Martha Graham<sup>105</sup> und dem Element der Wiederholung des *Judson Dance Theatre*<sup>106</sup>.

Die *Byrd Hoffman School of Byrds*, in der sich in kürzester Zeit schon über dreißig Künstler versammelten, war keine Institution, in der man zu seinem jeweiligen Unterricht und seinen Proben kam und wieder ging, ein *Byrd* zu sein bedeutete vielmehr, eine Lebenshaltung anzunehmen, in der Kunst und Leben vereint sind. Stefan Brecht, der Sohn Bertolt Brechts, ein Teilnehmer, ein *Byrd* an der *Byrd Hoffman School of Byrds*, erinnert sich:

„As people became Byrds, they tended to find their friends and lovers among Byrds; their personal artistic ambition and activities, if any, either disappeared or became integrated into Bob's work. They spent increasing amounts of time around Bob at the Byrd's headquarters,

---

<sup>100</sup> Vgl.: [www.meredithmonk.org](http://www.meredithmonk.org).

<sup>101</sup> Jack Smith, 1932-1989, war ein amerikanischer Filmregisseur und einer der Pioniere des amerikanischen Underground-Films.

<sup>102</sup> Vgl.: Official Biography (long version). In: Press Kitt. In: [www.robertwilson.com](http://www.robertwilson.com).

<sup>103</sup> Otto-Bernstein, 2007. S. 7.

<sup>104</sup> Vgl.: ebd.

<sup>105</sup> Martha Graham, 1894-1991, Tänzerin, Choreographin, Pädagogin, gründete die M. G. School of Contemporary Dance in New York, die zu den führenden Schulen des modernen Tanzes weltweit zählt. Vgl.: Stöckermann, Patricia: Graham, Martha. In: Brauneck, Beck: Theaterlexikon 2, 2007, S. 256.

<sup>106</sup> Das *Judson Dance Theatre* bestand aus einer Gruppe avantgardistischer Tänzer (Einige darunter waren Schüler von Merce Cunningham), die zwischen 1962 und 1964 Räumlichkeiten in der *Judson Memorial Church*, New York, für Proben und Auftritte zur Verfügung gestellt bekamen. Vgl.: [www.judson.org/arts\\_dance.html](http://www.judson.org/arts_dance.html).

„the loft“ at 147 Spring Street in SoHo. If Wilson makes theater out of living, it also makes living the making of theatre“.<sup>107</sup>

### Erste Produktionen der Byrds

*The King of Spain* war die erste große Produktion von Robert Wilson und der *Byrd Hoffman School of Byrds* und hatte am 30. Jänner 1969 im Anderson Theatre in New York City Premiere. Öffentlichkeit und Presse nahmen von diesen beiden Theaterabenden noch kaum Notiz. Die zweite Inszenierung *The Life and Times of Sigmund Freud*, welche am 22. Mai 1969 in der Brooklyn Academy of Music erstaufgeführt wurde, erreichte nun großen Erfolg und erhielt positive Kritiken.<sup>108</sup> „Wilson’s spectacle is one oft the masterpieces of the ‚artist’s theatre‘, which exists almost in secret in this country (...)“<sup>109</sup>, lobte der Theatermacher Richard Foreman in seinem Artikel in *Village Voice*.

### **3.2.4. Die Marke Wilson entsteht: Wichtige Werke im Überblick**

Wilson wurde nun immer bekannter in New York und sein Publikum von Vorstellung zu Vorstellung größer. Er unterschied sich mit seiner Art Theater deutlich von anderen zeitgenössischen Theatern, thematisierte nicht wie diese, politische und soziale Probleme der Zeit wie zum Beispiel den Vietnam Krieg, Rassendiskriminierung und ähnliches. „I’ve never been political, I am socially cirtical. Politics divide men but art can bring men together. I am a passionate believer in art“<sup>110</sup>. Wilsons Theaterarbeit macht nicht vorrangig die inhaltliche Thematik, sondern die formale Struktur aus.

Im Folgenden gebe ich einen Überblick über die wichtigsten Stationen in Wilsons Karriere, die zum Verständnis der Entwicklung seiner Arbeit bis hin zum Rockmusical *Leonce und Lena*, welches in dieser Arbeit auch als Beispiel jenes Genres hervorgehoben wird, eine große Rolle spielen.

---

<sup>107</sup> Brecht, 1978, S. 199.

<sup>108</sup> Vgl.: Otto-Bernstein, 2006, S. 75.

<sup>109</sup> Richard Foreman, zitiert nach: Otto-Bernstein, 2006, S. 78.

<sup>110</sup> Robert Wilson in: Otto-Bernstein, 2006, S. 79.

## Internationaler Erfolg mit *Deafman Glance*

„Wilsons Geschichte nimmt einen entscheidenden Wendepunkt, als er den taubstummen, afroamerikanischen Jungen Raymond Andrews vor den Misshandlungen eines Polizisten bewahrt. Als er erfährt, dass Raymond in einer Ein-Zimmer-Wohnung mit Menschen zusammen lebt, die nicht einmal bemerkt haben, dass er taub ist, adoptiert er ihn. Raymond inspiriert Wilson zu seinen ersten internationalen Erfolg, der siebenstündigen, stummen Oper *Deafman Glance* (1970)“<sup>111</sup>

So fasst Katharina Otto-Bernstein den Beginn Wilsons folgenreicher Zusammenarbeit mit Raymond Andrews zusammen. Wilson, der selbst als Kind mit Sprachstörungen und Behinderungen zu kämpfen hatte, war sensibilisiert für die Probleme des Jungen und erkannte schnell, dass dieser „in visuellen Zeichen und Signalen dachte“<sup>112</sup> – und war von dieser Art der Wahrnehmung fasziniert. Da Wilson sich auf den taubstummen Jungen einließ, entstand *Deafman Glance* – ein sieben Stunden andauerndes, textloses Werk aus einer „Folge stummer Bilder“<sup>113</sup> und „Strukturen der Stille“<sup>114</sup>, das auf Beobachtungen und Träumen von Raymond basierte.

## Lob der Surrealisten

Nach der Uraufführung in Iowa City 1970<sup>115</sup> wurde das von der Fachpresse als „stumme Oper“<sup>116</sup> bezeichnete Stück in New York und schließlich mit großem Erfolg auch in Paris gezeigt und brachte Wilson internationale Anerkennung. In Europa wurde Wilsons Arbeit insbesondere von den Surrealisten gelobt. Louis Aragon<sup>117</sup> schrieb in einem offenen Brief, welcher in der Pariser Zeitung *Les Lettres Françaises* 1971 veröffentlicht wurde: „Noch nie habe ich in meinem Leben etwas Schöneres gesehen. Robert Wilson verkörpert das, was

---

<sup>111</sup> Otto-Bernstein, 2007, S. 7-8.

<sup>112</sup> Robert Wilson in: Linders, 2007, S. 19.

<sup>113</sup> Ebd., S. 20.

<sup>114</sup> Ebd.

<sup>115</sup> Vgl.: Beck, Wolfgang: Wilson, Robert. In: Brauneck, Beck (Hg.): Theaterlexikon 2, 2007, S. 777.

<sup>116</sup> Linders, 2007, S. 20.

<sup>117</sup> Louis Aragon, 1897 (Paris) – 1982 (Paris), war Mitbegründer des Surrealismus, verfasste die *Traumwege* (1924) als erstes surrealistisches Manifest, gründete die Zeitschrift *Littérature*, die kommunistische Tageszeitung *Ce Soir* und war Mitbegründer und Chefredakteur von *Lettres Françaises*. Vgl.: Barck, 1986, S. 772.

wir Surrealisten uns als Nachfolger erhofft hatten“<sup>118</sup>. Elf Jahre nach der Uraufführung von *Deafman Gance* verfilmte Wilson den Prolog dieser Inszenierung für das Fernsehen.<sup>119</sup> Robert Wilson: „Fürs Fernsehen habe ich das realistischer in Szene gesetzt, das Bühnenbild realistischer gemacht, aber prinzipiell ist es dasselbe“<sup>120</sup>.

### KA MOUNTAIN<sup>121</sup> und *Life and Times of Joseph Stalin*

„Als nächsten Schritt trieb Wilson das herkömmliche Theater-Format zu neuen Extremen (...)“<sup>122</sup> und entwickelte für das Shiraz-Persepolis Festival 1972 das siebentägige Stück *KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE* in den Bergen Irans. Mehr als 500 Menschen wirkten bei der Aufführung mit, in der täglich von acht Uhr bis Mitternacht auf den Plattformen von sieben Hügeln je eine Familiengeschichte dargestellt wurde.<sup>123</sup>

Zusätzlich zu dieser Produktion machte Wilson einen 24stündigen Prolog mit dem Titel *Overture*, welcher in New York und in Paris aufgeführt wurde.<sup>124</sup> Ein Jahr später hatte die zwölfstündige Produktion mit dem Titel *The Life and Times of Joseph Stalin* – wieder eine „silent opera“<sup>125</sup> - in Kopenhagen Premiere und in den darauffolgenden Jahren weitere Aufführungen in New York.

### Das Ende der *Byrd Hoffman School of Byrds*

*The Life and Times of Joseph Stalin* war das letzte Stück, welches mit der *Byrd Hoffman School of Byrds* in Wilsons New Yorker Loft erarbeitet wurde. Er hatte in den mit Laien besetzten Großprojekten alles erreicht und löste nun die Theatergruppe der *Byrds* auf.<sup>126</sup>

„Auf Dauer war diese Form der Produktion und Koordination (der Gastspiele, der Geldbeschaffung usw.) nicht beizubehalten; Wilson wollte mit seinem Theater nicht im Untergrund bleiben“<sup>127</sup>.

---

<sup>118</sup> Aragon, zitiert nach: Otto-Bernstein, 2007, S. 8.

<sup>119</sup> Vgl.: Linders, 2007, S. 108.

<sup>120</sup> Robert Wilson in: ebd.

<sup>121</sup> *KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE* wird von Robert Wilson selbst in Linders, 2007 und von Otto-Bernstein (2007) mit *KA MOUNTAIN* abgekürzt.

<sup>122</sup> Otto-Bernstein, 2007, S. 8.

<sup>123</sup> Vgl.: Linders, 2007, S. 46.

<sup>124</sup> Vgl.: ebd., S. 51.

<sup>125</sup> Official Biography (long version). In: Press Kitt. In: [www.robertwilson.com](http://www.robertwilson.com).

<sup>126</sup> Vgl.: Linders, 2007, S. 165.

<sup>127</sup> Vgl.: Friedl, 1981, S. 77.

### A Letter for Queen Victoria mit Christopher Knowles

Während der Arbeit an *The Life and Times of Joseph Stalin* lernte Wilson „den autistischen Teenager und Poeten Christopher Knowles, der Sohn eines Freundes“<sup>128</sup>, der ihn stark bei seinen weiteren Projekten beeinflusst und inspiriert hatte, kennen. Wilson hörte sich eine von dem Jungen aufgenommene Tonkassette an. Es waren gestotterte Worte, die sich beim genaueren und häufigeren Anhören als klar und sorgfältig strukturiert herausstellten.<sup>129</sup> „Diese scheinbar sinnlosen Laute ließen sich in mathematisch ganz logische Zahlenfolgen auflösen“<sup>130</sup>, erklärt Wilson, dessen künstlerisches Interesse für den autistischen Jungen mit dieser Tonkassette geweckt wurde.

Christopher Knowles trat in *The Life and Times of Joseph Stalin* auf und entwickelte gemeinsam mit Wilson in den folgenden Jahren weitere Stücke. Die größte Produktion aus dieser Zusammenarbeit war wohl *A Letter for Queen Victoria*, welche 1974 in Spoleto, Italien, uraufgeführt<sup>131</sup> und nach einer ausgedehnten Europatournee am Broadway herauskam<sup>132</sup>. In diesem Stück, in dem Wilson immer noch hauptsächlich mit Laien gearbeitet hatte, integrierte dieser erstmals die verbale Sprache als Element in seine Arbeit. Das Stück entstand auf Basis eines Textes von Christopher, der so begann: „Dear Madam, most gracious of ladies ...“<sup>133</sup>.

### Erstes Musiktheater *Einstein on the Beach*

*A Letter for Queen Victoria* fand internationale Anerkennung, wurde aber noch kein kommerzieller Erfolg<sup>134</sup>, was sich mit „Wilsons vielleicht bekanntesten Werk in Amerika“<sup>135</sup>, der fünfstündigen „Oper“<sup>136</sup> *Einstein on the Beach*, die er gemeinsam mit dem Komponisten Philip Glass<sup>137</sup> entwickelte, änderte. Susan Sontag bezeichnete das Stück als „(...) one of the great theatre works of the 20<sup>th</sup> century“<sup>138</sup>. Bettina Wilts beschreibt das

---

<sup>128</sup> Otto-Bernstein, 2007, S. 9.

<sup>129</sup> Vgl.: Linders, 2007, S. 22.

<sup>130</sup> Robert Wilson in: ebd.

<sup>131</sup> Vgl.: Beck, in: Brauneck, Beck (Hg.): Theaterlexikon 2, 2007, S. 777.

<sup>132</sup> Vgl.: Friedl, 1981, S. 77.

<sup>133</sup> Linders, 2007, S. 70.

<sup>134</sup> Vgl.: Beck, in: Brauneck, Beck (Hg.): Theaterlexikon 2, 2007, S. 777.

<sup>135</sup> Otto-Bernstein, 2007, S. 9.

<sup>136</sup> Robert Wilson bezeichnet *Einstein on the Beach* als Oper. In: Linders, 2007, S. 84.

<sup>137</sup> Philip Glass, geb. 1937, bedeutender amerikanischer Musiker und Komponist der Gegenwart, gilt als Vertreter der Minimal Music. Vgl.: [www.philipglass.com](http://www.philipglass.com).

<sup>138</sup> Susan Sontag in: Otto-Bernstein, 2007 (Filmdokumentation).

Werk als „neue Annäherung an das Musiktheater“<sup>139</sup>. „Es verfügt über fast mathematische Präzision, der nicht narrative Inhalt ist träumerisch, eine surrealistische Meditation über Einsteins Rolle im öffentlichen Bewusstsein“<sup>140</sup>.

Wilson behielt seine Arbeitsweise, in der er ein Stück „visuell, architektonisch organisiert“<sup>141</sup>, bei. Er legte wie immer zuerst eine Struktur, die die Dauer des Stücks und die Unterteilung in Akte beinhaltet, fest. Nach Schaffung dieser „Form“ widmete sich Wilson dem Inhalt und fertigte Zeichnungen an, die dann später ein „visuelles Buch“, das Libretto ergeben.<sup>142</sup> Philip Glass schrieb die Musik auf Grundlage dieses *Visuellen Buches*, der Zeitvorgaben und der szenischen Strukturen. Wie ungewöhnlich diese Aufzeichnung für eine Oper war, erklärt folgendes Zitat von Wilson:

„Mir ist dreimal von der Library of Congress in Washington das Copyright, also die Zuerkennung des Urheberrechts, verweigert worden, weil man mir gesagt hat, dass ein visuelles Buch kein Libretto im Sinne des Urheberrechts für eine Oper sei“<sup>143</sup>.

Wilson erreichte mit dieser ersten Produktion, wo Musik eine große Rolle spielte, einen Erfolg, der ihn bereits dem Mainstream-Publikum näher brachte.<sup>144</sup> Nach den Erstaufführungen im Juli 1976 beim Festival d'Avignon und in der Metropolitan Opera in New York tourte die Produktion durch Europa.

---

<sup>139</sup> Wilts, 2004, S. 227.

<sup>140</sup> Ebd.

<sup>141</sup> Linders, 2007, S. 85.

<sup>142</sup> Vgl.: ebd., S. 83-85.

<sup>143</sup> Robert Wilson in: Linders, 2007, S. 86.

<sup>144</sup> Vgl.: Otto-Bernstein, 2007, S. 9.

## Interesse für Licht in *I was sitting in my patio*

1979 ging Wilson mit dem zweiaktigen Stück *I was sitting in my patio* auf Welttournee. Es gab nur zwei Schauspieler, Robert Wilson selbst, der den ersten Akt, und die Tänzerin Lucinda Childs, die den zweiten Akt gespielt hatte. Beide führten in ihren jeweiligen Teilen selbst Regie und sprachen ein und denselben 48minütigen Monologtext auf völlig unterschiedliche Weise und mit anderer Darstellung.<sup>145</sup> „Die meisten Leute konnten nicht glauben, dass es wirklich derselbe Text war (...)“<sup>146</sup>, erinnert sich Robert Wilson. Ich halte diese Inszenierung für erwähnenswert, weil sie einen Zeitpunkt in Wilsons Laufbahn markiert, wo er beginnt, sich besonders für Licht zu interessieren.

„(...) *Patio*<sup>147</sup> ist ein besonders sorgfältig ausgeleuchtetes Stück mit Lichtkanten oder Lichtspitzen auf dem Gesicht, verschiedene Gewebearten in unterschiedlicher Weise ausgeleuchtet. Das bedeutete, dass mein Gesicht jeden Abend wieder an genau derselben Stelle sein musste, damit mich die Spitze genau auf dem Wangenknochen traf, wo sie hin sollte, und nicht ein Stück daneben“<sup>148</sup>,

erklärt Wilson den Beginn einer Arbeitsweise, die er so exakt bis heute in seiner Arbeit mit Schauspielern beibehalten hat.

## *the CIVIL warS*: ein Großprojekt scheitert

Anfang der 80er Jahre plante Wilson mit internationalen Künstlern das durch Workshops (München 1981, Freiburg i. Br. 1982, Tokio und Marseille 1984) vorbereitete Mammutprojekt *the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down*, dessen Teile beim Olympic Arts Festival in Los Angeles 1984 als Ganzes gezeigt werden sollten.<sup>149</sup> Wilson bereitete eine zwölfstündige Performance mit gleichzeitig stattfindenden Inszenierungen in sechs verschiedenen Ländern vor.<sup>150</sup> Im letzten Moment weigerte sich

<sup>145</sup> Vgl.: Linders, 2007, S. 126.

<sup>146</sup> Robert Wilson in: Linders, 2007, S. 126-127.

<sup>147</sup> Ann.: *I was sitting in my patio*.

<sup>148</sup> Robert Wilson in: Linders, 2007, S. 128.

Zum Licht von Robert Wilson: siehe Kapitel 2 dieser Arbeit.

<sup>149</sup> Vgl.: Beck, in: Brauneck, Beck (Hg.): Theaterlexikon 2, 2007, S. 777.

<sup>150</sup> Vgl.: Ebd.

das Olympische Komitee, die Inszenierung zu finanzieren.<sup>151</sup> Nur Abschnitte wurden verwirklicht: die *Rotterdam Section* 1983, die *Cologne Section*, wo Wilson mit dem deutschen Dramatiker Heiner Müller<sup>152</sup> zusammenarbeitete und die *Rome Section*, wo Wilson wieder mit Philip Glass kooperierte, beides 1984. Die als verbindende Teile gedachten *Knee Plays* wurden 1984 in Minneapolis aufgeführt.<sup>153</sup>

#### Zusammenarbeit mit Heiner Müller

Robert Wilson arbeitete mit Heiner Müller am Kölner Teil von *the CIVIL warS*. Die Kooperation mit dem intellektuellen Dramatiker und Regisseur beeinflusste Wilsons Zugang zu Sprache. Robert Wilson inszenierte auch weiterhin Texte Heiner Müllers.. Simhandl bezeichnet die beiden Produktionen *Hamletmaschine* (1986) und *Quartett* (1987) als Höhepunkt von Wilsons Theaterarbeit in den 1980ern.<sup>154</sup>

#### **3.2.4.1. Klassisches und modernes Theater in Europa, '79 – '89**

Die nicht vollständig mögliche Realisation des Großprojekts *the CIVIL warS* war für Robert Wilson ein „künstlerisches und finanzielles Desaster“<sup>155</sup>. Er wandte sich nun verstärkt der Inszenierung klassischer und moderner Stücke des Sprech- und Musiktheaters zu, meist in eigenen Bearbeitungen und mit zusätzlichen Texten<sup>156</sup> und realisierte diese Projekte vorrangig in Europa. Von 1980 an brachte er jährlich mehrere Produktionen heraus, die meisten davon an den großen deutschen Stadt- und Staatstheatern. Dass er ab diesem Zeitpunkt oft gleichzeitig mit mehreren Projekten beschäftigt war und ist, stört ihn kaum, denn er betrachtet seine Arbeit als ein einziges großes Gewebe.<sup>157</sup>

Er inszenierte zum Beispiel Euripides' *Medea*, unter anderem mit Texten Heiner Müllers noch im selben Jahr (1984), in dem Teile von *the CIVIL warS* aufgeführt wurden, an der Opéra de Lyon; *Alceste* 1986 am American Repertory Theatre in Cambridge und 1987 am

---

<sup>151</sup> Vgl.: Otto-Bernstein, 2007, S. 10.

<sup>152</sup> Heiner Müller, 1929-1995, einer der bedeutendsten Dramatiker der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts, zugleich einer der besten Regisseure seiner, aber auch fremder Stücke, die er eigenwillig, scheinbar unbeeinflusst von Vorbildern, mit großer Phantasie und szenischer Kraft inszenierte. Vgl.: Reimpell, Werner-Schulz: Müller, Heiner. In: Brauneck, Beck: Theaterlexikon 2, 2007, S. 512.

<sup>153</sup> Vgl.: Beck, in: Brauneck, Beck (Hg.): Theaterlexikon 2, 2007, S. 777.

<sup>154</sup> Vgl.: Simhandl, 1993, S. 150.

<sup>155</sup> Otto-Bernstein, 2007, S. 10.

<sup>156</sup> Vgl.: Beck, in: Brauneck, Beck (Hg.): Theaterlexikon 2, 2007, S. 777.

<sup>157</sup> Vgl.: Simhandl, 1993, S. 149.

Staatstheater Stuttgart; Shakespeares *King Lear* 1985 in Los Angeles und 1990 am Schauspielhaus in Frankfurt. Er brachte Heiner Müllers *Hamletmaschine* 1986 in der New York University und als deutsche Version am Theater in der Kunsthalle in Hamburg zur Aufführung. Es folgten unter anderem zwei Stücke von Heiner Müller *Quartett* (1987 am Schlosstheater Ludwigsburg und 1988 eine USA-Version) und *The Forest* (1988, Freie Volksbühne Berlin). Glucks *Alceste* inszenierte Wilson 1986 am Staatstheater Stuttgart (1990 am Civic Opera House in Chicago und 1999 am Th. du Câtelet in Paris) und *Orlando* nach Virginia Woolf 1989 an der Schaubühne am Lehniner Platz in Berlin (Danach hatten je eine dänische, französische und englische Version Premiere). Wilson setzte das neue Werk *Cosmopolitan Greetings* (Text von A. Ginsberg, Musik von R. Liebermann und G. Gruntz) für die Hamburgische Staatsoper in Szene (1988) und für die Pariser Oper inszenierte er Debussys *Le Martyre de Saint Sébastien* (1988). Danach entwickelte er 1989 für die Eröffnung der Pariser Opéra Bastille *La Nuit d'Avant le Jour* – ein Werk nach Stücken verschiedener Komponisten und für die Amsterdamer Oper in Zusammenarbeit mit dem niederländischen Komponisten L. Andreisen *De Materie*.<sup>158</sup>

#### Erfolg in Deutschland seit *Death, Destruction & Detroit*

„Meine Arbeit ist sehr amerikanisch, ja. Doch zum Großteil geschieht sie in Europa. Ich glaube, dass Deutschland heute das interessanteste europäische Land ist. Es gibt hier die aufregendsten Theater, Maler, Schriftsteller, Filmemacher“<sup>159</sup>,

berichtet Robert Wilson in einem Interview mit Peter Friedl im Jahrbuch von 1981 der Zeitschrift *Theater heute*. Tatsächlich hielt seine Begeisterung, in Deutschland zu arbeiten, bis heute an. Mit seinem Debüt an der Berliner Schaubühne 1979 mit *Death, Destruction & Detroit*, was seine erste Arbeit an einem deutschen Theater war, wurde Wilson nun endgültig Kultregisseur für Europa.<sup>160</sup> In dem Stück ging es um Rudolf Heß<sup>161</sup>, der 1941 mit dem Fallschirm über Schottland abgesprungen ist. Angeregt wurde Wilson dazu durch ein auf einen Flohmarkt in Westberlin gefundenes Foto von Heß.<sup>162</sup>

<sup>158</sup> Vgl.: Beck, in: Brauneck, Beck (Hg.): Theaterlexikon 2, 2007, S. 777-778.

<sup>159</sup> Robert Wilson in: Friedl, 1981, S. 81.

<sup>160</sup> Vgl.: Henrichs, 1996, S. 164.

<sup>161</sup> Rudolf Heß, 1894-1987, war NSDAP-Mitglied und zweiter Stellvertreter (nach H. Göring) Hitlers, flog 1941 nach Schottland, um dann in England die britische Regierung zum Friedensbeschluss zu bewegen, was scheiterte und die Internierung von Heß zu Folge hatte. Vgl.: Gudemann: Bertelsmann Universal Lexikon, Band 8, 1988, S. 37.

<sup>162</sup> Vgl.: Linders, 2007, S. 118-120.

## Musiktheater

Seit *A Letter for Queen Victoria* verband Wilson „sound and music“<sup>163</sup> in seiner Theaterarbeit.<sup>164</sup>

„And his work is always musical, relying on rhythm, pitch, tone, timbre, intonation, volume, cadence and pause, even when a sound is isolated, like the sound of glass being smashed intermittently in *Orlando*“<sup>165</sup>,

meint Maria Shevtsova in ihrem 2007 erschienenen Buch über Robert Wilson. Dennoch hält Shevtsova fest, dass in vielen Produktionen von Wilson Musik in einem Ausmaß involviert wird, was ihnen die Bezeichnung *music theatre* auferlegt und stellt als Erste eine Kategorisierung im Musiktheater von Robert Wilson auf. Sie unterteilt diese Werke in vier Gruppen. Zur ersten, *avant-garde opera*, zählt sie *Einstein on the Beach*, den Rom-Teil von *the CIVIL warS* und eine spätere Wilson-Glass-Arbeit mit dem Titel *Monsters of Grace* (1998). Der zweiten Gruppe *court opera* gehören Charpentier's *Médée*<sup>166</sup> an der *Opéra de Lyon* 1984 sowie *Orphée et Euridyce* und *Alceste*, jeweils von Gluck, am *Châtelet Theatre* in Paris 1999 an.

Die Gruppe *opera* oder ‚*grand' opera*‘, was Shevtsova zufolge der größte Bereich in Wilsons Musiktheater ist, beinhaltet mehr als zwanzig Inszenierungen klassischer Opern wie zum Beispiel *The Magic Flute* von Mozart (1991) oder Wagners *Ring* (2000). Das Ausnahmewerk *I La Gaglio*, basierend auf einen Mythos der *Bugis People*, eine ethnische Minderheit auf der nördlich von Bali liegenden Insel Sulawesi, 2004 mit indonesischen Musikern und Tänzern in Singapur uraufgeführt, passt weder in eine der bisher genannte Kategorien, noch in die letzte Gruppe *folk-rock music theatre*.<sup>167</sup>

---

<sup>163</sup> Shevtsova, 2007, S. 36.

<sup>164</sup> Vgl.: ebd.

<sup>165</sup> Ebd.

<sup>166</sup> Robert Wilson hatte 1984 sowohl *Médée* von Charpentier als auch das neue Werk *Medea* nach Euripides und mit Texten H. Müllers inszeniert.

<sup>167</sup> Vgl.: Shevtsova, 2007, 36.

### 3.2.5. Veränderung im künstlerischen Werk:

#### Kommerzieller Erfolg mit *Rock-Musicals*<sup>168</sup>

„Sometimes you say to yourself what should I do next? (...) and quite often you think what is the right thing to do but if you think what is the wrong thing to do, what you should not do – then do that“<sup>169</sup>.

(Robert Wilson)

Als *folk-rock music theatre* definiert Shevtsova *The Black Rider – The Casting of the Magic Bullets* (1990), *Alice* (1992), *Time Rocker* (1996) und *POEtry* (2000), die alle am Thalia Theater in Hamburg Premiere hatten, sowie Büchners *Woyzeck* (2000, Kopenhagen).<sup>170</sup> „*The Black Rider*, like *Einstein* before it, became something of a cult production in Europe (...)“<sup>171</sup>, beschreibt sie Wilsons erste, äußerst erfolgreiche Musical-Produktion am Hamburger Thalia Theater, die auf Webers *Freischütz* beruhte und für dessen Adaption Wilson mit dem Autor William Burroughs und dem Starmusiker Tom Waits zusammenarbeitete. Mit dieser Arbeit hat Wilson die Neuorientierung in seiner theatralen Arbeit eingeleitet. Er hat sich zur Inszenierung klassischer Dramentexte als Rockmusicals hingewendet und somit ein neues Genre in den Kanon seiner eigenen Bühnenarbeiten geschaffen. Wilsons Bilder erinnerten mit ihrer windschiefen Architektur, den stilisierten Gestalten mit bleich geschminkten Gesichtern und schwarzen Augenhöhlen an den expressionistischen Stummfilm.<sup>172</sup>

Diese Maskerade der Figuren sollte typisch werden für die folgenden *Rock-Musicals* von Wilson, für die dieser Kassenschlager eine Art Prototyp war. Auch für *Alice* und *Woyzeck* schrieb Tom Waits die Musik, bei *Time Rocker* und *POEtry* übernahm Lou Reed, der nicht minder berühmte Rockmusiker und einstiges Mitglied der Kult-Band *The Velvet Underground* in den 1960ern, den musikalischen Part. Wilsons Sehnsucht nach dem Broadway veranlasste ihn, das für ihn faszinierende Genre des Musicals in Angriff zu nehmen. „It's a love-hate relationship, because he hates everything that plays on

<sup>168</sup> In der Filmdokumentation über Robert Wilson von Katharina Otto-Bernstein werden Wilsons moderne Musiktheater-Produktionen ab den 1990ern *Rock Musicals* genannt. Vgl.: Otto-Bernstein, 2007 (Filmdokumentation).

<sup>169</sup> Robert Wilson in: Otto-Bernstein, 2007 (Filmdokumentation).

<sup>170</sup> Vgl.: ebd.

<sup>171</sup> Ebd., S. 37.

<sup>172</sup> Vgl.: Simhandl, S. 150.

Broadway, but at the same time, he would like to be there“<sup>173</sup>, erklärt Charles Fabius, bis vor kurzem Leiter der *Byrd Hoffman Watermill Foundation*, dem Produktionszentrum von Robert Wilson. Kritiker, vor allem jene, die Wilsons frühe Werke liebten, beschimpften sein neues Musiktheater als „Nummernrevue“, warfen ihm „Gefallsucht“ vor und bezeichneten ihn als „Showmaster“.<sup>174</sup> Arthur Holmberg betrachtet Wilsons künstlerische Veränderung folgendermaßen:

„If Robert Wilson hadn't had such a strong artistic vision, if he had been another type of person, he would have made different choices. He could have had a very lucrative career in popular theatre if he had wanted to because he's a real showman. He understands how to make theater 'theatrical'. But he has a very innovative and unusual approach to theatre that many people who are used to mainstream traditional theater find inaccessible. Like any artist, he also wanted an audience for his work and always nurtured in his heart of hearts the secret desire to have a big, successful show on Broadway“<sup>175</sup>.

Neu an Wilsons Arbeiten ist der zusammenhängende Handlungsstrang. Die anti-naturalistische Spielweise wird aber beibehalten.

---

<sup>173</sup> Charles Fabius in: Otto-Bernstein, 2006, S. 207

<sup>174</sup> Vgl.: Henrichs, 1996, S. 186-187.

<sup>175</sup> Arthur Holmberg in: Otto-Bernstein, 2006, S. 207. Holmberg arbeitete persönlich mit Robert Wilson und veröffentlichte 1996 seine erste umfassende Biographie *The theatre of Robert Wilson*.

## 4. *Leonce und Lena*

Auf den ersten Blick ist *Leonce und Lena* von Robert Wilson ein kurzweiliges Stück Unterhaltungstheater mit Musik zum mitschunkeln und mit humoristischen Akrobatik-Einlagen zum Schief-lachen. Bei genauerer Betrachtung jedoch lässt sich Büchners Intention entdecken, Gesellschaftskritik zu üben. Der Autor hat unter dem Deckmantel des Lustspiels aufklärerische Gesellschaftskritik über die Repräsentationskultur des Hofstaats seiner Zeit üben wollen. Wilson nimmt den Inhalt nicht wichtiger als die pingelige Ausleuchtung seiner Requisiten und lässt das fertige Stück in den Köpfen seiner Zuschauer entstehen.

### 4.1. Robert Wilsons Inszenierung als Musical

„Im Lachen liegt doch die eigentliche Tragödie“<sup>176</sup>, meint Robert Wilson in einem Gespräch zu Georg Büchners satirischem Lustspiel *Leonce und Lena*, welches in einer Inszenierung von Wilson am 1. Mai 2003 Premiere hatte – nicht am Broadway<sup>177</sup>, aber mit großem Erfolg am Berliner Ensemble, Theater am Schiffbauerdamm.

Robert Wilson versetzt die Geschichte um die beiden Königskinder, die beide ihren angeborenen Staatsräsonspflichten zu entfliehen suchen und schlussendlich doch vom Schicksal eingeholt werden, in eine artifizielle Welt mit grotesk geschminkten Darsteller/innen, deren Make-Up an die Bühnenfigur Pierrot<sup>178</sup> erinnert. Es folgen langsame Sprechszenen auf durchchoreografierte Bewegungsabläufe, wie es typisch für Wilsons Theaterarbeit ist. Herbert Grönemeyer versorgte das Orchester „Büchners Erben“ mit Songs von Modern-Brass über Liebeslied bis zum klassischen Popsong.<sup>179</sup> Der französisch-italienische Mode- und Kostümdesigner Jacques Reynaud entwarf die Kostüme. In den Hauptrollen waren Walter Schmidinger als König Peter, Markus Meyer als Prinz Leonce, Nina Hoss alternierend mit Judith Strößenreuter als Lena, Stefan Kurt als

<sup>176</sup> Berliner Ensemble (Hrsg.): *Leonce und Lena*, Programmheft Nr. 47, 2003, S. 8.

<sup>177</sup> Siehe Kapitel 2.8.1 dieser Arbeit.

<sup>178</sup> *Pierrot* ist der Name einer Bühnenfigur des Französischen Theaters. Der Pantomime Jean-Gaspard Deburau entwickelte die Figur, deren weiß geschminktes Gesicht mit betonten Augen und Lippen charakteristisch ist, in Paris um 1816 unter anderem aus dem *Pedrolino* der *Commedia dell'arte* und dem *Gilles* des Pariser Jahrmarktstheaters.

<sup>179</sup> Vgl. Siemes, 2003, o.S.

Valerio, Angela Schmid als Gouvernante und Ursula Höpfner als Rosetta zu sehen.

Obwohl *Leonce und Lena* im Originaltext von Georg Büchner ein Sprechstück ist, fällt die Inszenierung von Robert Wilson am Berliner Ensemble in den Bereich des Musiktheaters. Clemens Risi und Robert Sollich definieren im *Metzler Lexikon Theatertheorie* die Bezeichnung *Musiktheater* als „Sammelbegriff für all jene Ausprägungen von Theater, die sich durch eine besondere Hervorhebung des musikalischen Elements auszeichnen (...)“<sup>180</sup> Im *Musical* nehmen gesungene Passagen zumindest überproportional Raum ein und werden nicht bloß als funktionale Musik (zum Beispiel dramatisch motivierte Musikeinlagen wie Trinklieder, Märsche oder ähnliches) eingesetzt.<sup>181</sup>

Ähnlich wie in Wilsons vorangegangener Musical-Adaption von Büchners *Woyzeck* (2000, Kopenhagen) ist die Musik bei Wilsons *Leonce und Lena* als eigenständiges Element mit für die rhythmische Struktur der Inszenierung verantwortlich. Die Songs mit ihren eigenständigen Texten mögen vielleicht, aus dem Zusammenhang genommen, wie *Nummern* wirken, ermöglichen aber als Bestandteil der Aufführung dem Publikum eine distanzierte Betrachtung des Büchnerschen Stücks von außen, ohne dabei aus der Welt von *Leonce und Lena* herausgerissen zu werden. Ein wichtiges ästhetischen Prinzip von Wilson, welchem er auch in seinen modernen Musiktheater-Produktionen treu bleibt, ist, dem Publikum keine Interpretation aufzuzwingen.

## Inhalt

### Erster Akt:

Leonce, Prinz aus dem Reich Popo, ist ein gelangweilter und melancholischer Müßiggänger, wird von seinem Freund, dem arbeitsscheuen Lebemann Valerio, im süßen Nichtstun unterstützt und beendet aus Überdruß die Beziehung zu seiner Geliebten Rosetta. Plötzlich wird er von seinem Vater, dem des Regierens müde gewordenen absolutistischen König Peter, angehalten, die ihm unbekannte Prinzessin Lena aus dem Reich Pipi zu heiraten. Da er weder die fremde Lena heiraten, noch König werden will, flüchtet er mit Valerio nach Italien. Währenddessen beruft König Peter eine Versammlung mit dem Staatsrat ein, vor dem er seine Realitätsferne und Verwirrtheit zur Schau stellt und dabei die bevorstehende Hochzeit seines Sohnes verkündet. Zur gleichen Zeit ergeht

<sup>180</sup> Risi, Clemens; Sollich Robert: Musik. 1. M. und Theater: Musiktheater – Facetten eines Begriffs. In: Fischer-Lichte, Kolesch, Warstat (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie, S. 210.

<sup>181</sup> Vgl.: ebd.

es Prinzessin Lena ähnlich, die sich keine Ehe aufzwingen lassen will, und sich schließlich mit ihrer Gouvernante ebenfalls auf die Flucht Richtung Italien begibt.

#### Zweiter Akt:

Auf der Reise treffen die vier Flüchtigen, ohne einander zu erkennen, zufällig aufeinander. Leonce und Lena verlieben sich ineinander, während sich Valerio und die Gouvernante zanken. Leonce glaubt, nun den vollkommensten Augenblick in seinem Leben erreicht zu haben und versucht einen Selbstmord, den Valerio vereitelt und Leonce „Leutnantsromantik“ vorwirft.

#### Dritter Akt:

Leonce und Lena, die immer noch nicht über die jeweilige Identität des anderen Bescheid wissen, beschließen zu heiraten. Unterdessen herrschen am Hofe Popo rege Vorbereitungen. Hohe Herren sind versammelt und der Schulmeister probt mit den Bauern, deren Elend schonungslos vorgeführt wird, für den Empfang des Brautpaares. König Peter und sein Gefolge sind traurig, da wegen des verschwunden Prinzen die Hochzeit nicht stattfinden kann. Endlich werden vier Gestalten an der Grenze gesichtet. Es sind Leonce und Lena, die Gouvernante und Valerio. Leonce und Lena sind verkleidet und werden von Valerio als Automaten vorgestellt und ob ihrer Überlegenheit gegenüber den Menschen hochgepriesen. König Peter möchte das Automatenpaar *in effigie*<sup>182</sup> trauen und so kommen die beiden Verliebten zu ihrer Hochzeit, in dem Glauben, die Obrigkeiten ausgetrickst zu haben. Als die beiden nach der Zeremonie die Masken abnehmen und ihre Identität zu erkennen geben ist der König erleichtert, aber Leonce und Lena erkennen, dass sie ihrem Schicksal nicht entkommen konnten. Leonce akzeptiert die Situation und Lena ist noch ganz still von dem Schock, traurig oder glückseelig, das sei dahin gestellt. Valerio wird Staatsminister und plant ein Gesetz, das Arbeit verbietet.<sup>183</sup>

---

<sup>182</sup> Der Ausdruck *in effigie* (lat.: „im Abbild“) bedeutet am Bilde des Entflohenen das Urteil (Hinrichtung) zu vollstrecken. Vgl.: Wahrig-Burfeind (Hrsg.): Bertelsmann Universal Lexikon. Fremdwörter. 1990, S. 294.

<sup>183</sup> Vgl.: Büchner: Leonce und Lena, herausgegeben von Dedner und Mayer, 2003.

#### 4.1.1. Erwartungen

Nachdem bereits Georg Büchners *Woyzeck*<sup>184</sup> 2001 am Berliner Ensemble als Gastspiel aufgeführt worden war, wurde Wilson von eben jenem Theaterhaus beauftragt, Büchners *Leonce und Lena* zu inszenieren. Dieser bereitete wie immer anstehende Produktionen im Probencamp Watermill vor. In diesem Fall geschah das im Juli 2002, als Wilson und seine Mitarbeiter/innen entschieden, dass sich der deutsche Rockmusiker Herbert Grönemeyer gut eignen würde, die Musik für das Lustspiel zu komponieren. Dieser sagte zu, die Musik für das gesamte Stück und die einzelnen Lieder samt den Songtexten (mit Co-Texterin Arezu Weitholz) zu schreiben. So begann die Zusammenarbeit zwischen Wilson und Grönemeyer im darauffolgenden Oktober.<sup>185</sup> Befürchtungen an solch ein Starexperiment wurden laut. Es wurde ein volles Haus erwartet und ein „*pingelig vermessene(s) Theaterwunder von der Stange*“<sup>186</sup> befürchtet.

#### 4.2. Komik durch rhythmisierte und mechanisierte Körper: Analyse ausgewählter Beispiele

Obwohl die Verfasserin dieser Arbeit am 30. Mai 2007 selbst im Publikum einer *Leonce und Lena*-Aufführung am Berliner Ensemble-Theater am Schiffsbauerdamm in Berlin befand, wird aus Gründen der Genauigkeit bei dieser Analyse die Videoaufzeichnung des ZDF Theaterkanals aus 2003 herangezogen. Da die Autorin auch Zeugin einer Live-Aufführung der Produktion ist, soll für die genaue Szenenbeschreibung eine Videoaufzeichnung, die aufgrund von Nahaufnahmen und Schnitten einen Eindruck des gesamten Bühnengeschehens verweigert, herangezogen werden. In Kombination mit den Eindrücken der Live-Aufführung soll eine aufschlussreiche Analyse einiger für die Besonderheit an Wilsons Inszenierung beispielhafter Sequenzen des Rockmusicals erstellen werden. Insbesondere sollen die durch Rhythmus und Mechanisierung komisch gewordenen Momente untersucht werden.

Diese Analyse besteht aus einem dokumentarischen Teil, in dem vor allem auf die

---

<sup>184</sup> Siehe ebd.

<sup>185</sup> Vgl.: Berliner Ensemble (Hrsg.): *Leonce und Lena*. Programmheft, 2003, S. 7.

<sup>186</sup> Siemes, 2003, o.S..

Figurenbeschreibung von Leonce, Lena, Valerio, Rosetta, König Peter und dem Staatsrat wert gelegt wird. Im analytischen beziehungsweise interpretatorischen Teil werden anhand der Kostümierung und Maske der Figuren, sowie anhand deren stets musikalisch begleiteter spezifischer Bewegungsmuster die rhythmischen Strukturen und die von Anfang an vorhandene Mechanisierung und Automatisierung der Figuren in Wilsons Inszenierung aufgeschlüsselt. Zu den beschriebenen Sequenzen und Szenen werden ausgesuchte Bühnenfotografien in die Analyse gezeigt.

### Kurzer Exkurs: Sequenz

Die Autorin möchte gerne den Begriff *Sequenz*, der aus der Filmwissenschaft kommt, für die Analyse verwenden, da Szenenbeschreibungen einen zu langen Ablauf für die detaillierte Bewegungsanalyse der Figuren darstellen. Sequenz bezeichnet „im Spielfilm eine durch dramaturgische Bezüge bestimmte Einheit des Films“<sup>187</sup>. In dieser Analyse wird der Begriff als kleine Zeiteinheit als Teil einer Szene verwendet. *Sequenzen* repräsentieren eine einheitliche Handlung, bezogen auf ihre zeitliche Dauer, unvollständig (im Gegensatz zur Szene). Sie können irrelevante Teile des Zusammenhangs auslassen oder sich auf einen Teil der Handlung beschränken, dessen verkürzte Repräsentation für den Zuschauer ausreicht, die vollständige Handlung zu verstehen (...).<sup>188</sup>

#### **4.2.1. Dokumentarischer Teil**

Bevor der Vorhang die erste Bildkomposition von Robert Wilson freigibt, ertönt laute, sehr schnelle Musik und erzeugt sofort eine konzentrierte Aufmerksamkeit im Zuschauerraum. Groteske Figuren in blau-grauen, an höfische Kleider und Fräcke erinnernden Kostümen mit geschminkten weißen Gesichtsmasken und auffälligen, teilweise hohen und wie zementiert feststehenden Frisuren laufen hintereinander, jede mit einem anderen marionettenhaften Bewegungstyp, über die Rampe. Plötzlich verstummt die das Publikum, bereits in Show-Laune anlässlich der schmissigen Musik von Grönemeyer, die bereits ertönt. Der Vorhang öffnet sich.

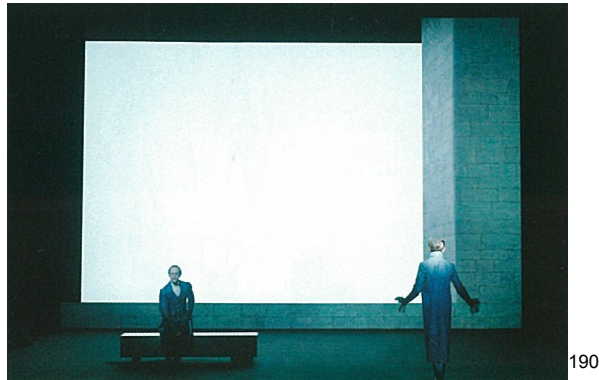
---

<sup>187</sup> Rother, 1997, S. 267.

<sup>188</sup> Vgl.: Rother, 1997, S. 267.

## Leonce auf der Bank, Auftritt des Hofmeisters

In: Erster Akt, erste Szene: *Ein Garten*<sup>189</sup>



Beginn der Sequenz:

In einem blau beleuchteten Raum, in dem einzig der Hintergrund hell erleuchtet ist, befindet sich am rechten Bühnenrand<sup>191</sup> ein grauer Quader, der an einen Turm erinnert. In der Mitte der Bühne steht eine Bank. Prince Leonce tritt auf. Er läuft von rechts hinten zur Mitte der Bühne, bleibt stehen und blickt träumerisch ins Weite. Er trägt einen blauen Frack und eine blaue Hose, die beide im Licht schimmern, und darunter ein weißes Hemd. Dieses Gewand trägt die Figur Leonce während der gesamten Aufführung. Sein blass geschminktes Gesicht wird von in schwarzen Linien nachgezeichneten Augenbrauen, einen feinen, eleganten schlanken Oberlippenbart und roten dünnen Lippen dominiert. Auf des Prinzen linker Gesichtshälfte ist eine von der Stirn bis unter das Auge reichende Narbe zu sehen. Sein dunkelblondes Haar ist streng nach hinten gekämmt.<sup>192</sup> Während Leonce inne hält und langsam seinen rechten Arm mit nach oben weisender Handfläche bis Hüfthöhe hebt ertönt eine ganz leise, kaum wahrnehmbare sanfte Melodie. Er macht kehrt, geht langsam nach hinten Richtung Turm um sich schließlich wieder umzudrehen

<sup>189</sup> Szenenbeschreibung „Ein Garten“ in: Berliner Ensemble (Hrsg.): *Leonce und Lena*, Programmheft Nr. 47, 2003, S. 19.

<sup>190</sup> Szenenbild 1 aus dem 1. Akt. In: Wilson, Robert: *Visual Book Leonce und Lena*, 2003. Alle hier veröffentlichten Bilder und Skizzen stammen aus dem *Visual Book* von Robert Wilson zur Produktion *Leonce und Lena*.

<sup>191</sup> In der gesamten Analyse ist mit den Bezeichnungen „rechts“ und „links“ jeweils die vom Publikum aus zu sehende Seite gemeint. Bei den Figuren ist mit „rechter/linker Arm, rechtes/linkes Bein, rechte/linke Gesichtshälfte etc.“ immer der für die Figur jeweils rechte/linke Arm etc. gemeint.

<sup>192</sup> Vgl.: Pöhnert, 2004, S. 7f.

und bedächtig wieder in der Mitte der Bühne zum Stehen zu kommen. Der Hofmeister, er trägt einen langen, blauen Mantel mit weißen Rüschen an den Ärmeln und eine seltsame Frisur, bei der seine Haare zu zwei Spitzen seitliche des Kopfes geformt sind, erscheint am rechten Bühnenrand nahe der Rampe. Leonce setzt sich auf die Bank und beginnt den Dialog mit dem Hofmeister. Dieser dreht dem Publikum den Rücken zu. Der Bühnenraum wird plötzlich dunkler und die vorhin hell erleuchtete Hinterwand erstrahlt nun in kräftigem Blau. Der Hofmeister stellt sich hinter die Bank rechts neben dem sitzenden Leonce.

Beide strecken ihre rechten Arme aus und der Hofmeister beginnt mit den Fingern langsam eine Bewegung, die an Klavierspielen erinnert. Als er mit einem Finger den Kopf von Leonce berührt dreht sich dieser abrupt um und der Hofmeister zieht seinen Arm schnell zurück und geht einige Schritte weg von der Bank nach rechts ab. Solange er geht, hält er die herunterhängenden Arme eng am Körper und wedelt dabei mit den Händen vor und zurück. Diese Gestik behält die Figur bis zum Ende des Stückes bei. Hin und wieder kommen noch Luftsprünge im Gehen hinzu. Er hat, wie alle Mitglieder des Staatsrates, einen spezifischen „Bewegungstick“. Auch die Staatsratsmitglieder sind neben der speziellen Gestik jeweils durch eine besondere, oft puppenhafte und bis ins Lächerliche überzeichnete Frisur gekennzeichnet.

Ende der Sequenz.

Valerio tritt auf. Er ist mit einem blass-blauen Anzug aus leder-ähnlichem Stoff bekleidet, sein Hinterteil ist ausgestopft. Unter der offenen Jacke trägt er nichts. Er hat ein weiß geschminktes Gesicht, dünne schwarz nachgezogene Augenbrauen und einen Drei-Tages-Bart. Leonce ist von ihm, der das Nichtstun zu seiner Profession erklärt, begeistert und freundet sich mit ihm an. Die beiden singen gemeinsam zu einer langsamen Melodie das erste Lied im Stück:

„Von Gleichmut gerührt / mach mich nicht gemein / schließ die  
Fenster, Türen, es zieht //

Was gäbe ich für kein Gesicht / irgendeinen Charakter / ein paar  
andere Schuh / keiner weilt so lang wie ich / Schenk nichts / schenk  
nach / ich brauch Ruh‘ // (...)

Warum bin ich nur ich / Warum bin ich nicht du / Mach die Augen zu,  
es zieht“.<sup>193</sup>

---

<sup>193</sup> Liedtext von Herbert Grönemeyer und Arezu Weitholz, zit. nach Berliner Ensemble (Hrsg.): Leonce und Lena,

## König Peter mit Kammerdienern, König Peter mit Staatsrat

In: Erster Akt, zweite Szene: *Ein Zimmer*<sup>194</sup>



Das Geschehen der gesamten Szene spielt sich in einem dunkelblau beleuchteten Raum ab.

Beginn der Sequenz:

An der hinteren Wand befindet sich ein Prospekt mit einem hohen, großen Fenster, durch das helles, gelbliches Licht zu dringen scheint. König Peter steht in der Mitte der Bühne, hinter ihm stehen zwei optisch fast identische Kammerdiener, die vor sich des Königs roten Morgenmantel weit ausgebreitet halten. Der König trägt ein weißes Nachthemd, weiße Socken mit Sockenhaltern, hat ein weiß geschminktes Gesicht mit roten Wangen und schwungvollen dünnen schwarzen Augenbrauen. Sein kurzes, rotes Haar umrandet eine Glatze und steht in alle Richtungen vom Kopf ab. Er hebt den rechten Arm etwas über den Kopf, schließt die Augen.

Leise Cembalo-Musik setzt ein und König Peter beginnt mit seinem Text. Dabei senkt er seinen Arm wieder, zittert währenddessen aber heftig mit den Fingern dieses Armes. Er spricht sehr langsam und betont alle paar Worte eine Silbe, indem er sie unnatürlich in die Länge zieht. Die beiden Diener, beide tragen hellblaue Anzüge, die aus knielangen Hosen über Strümpfen und jeweils einem Frack bestehen und haben weiß-blonde zu Tollen gestylte Haare, laufen mit den Mantel auf den König zu. Dieser macht

Programmheft Nr. 47, 2003, S. 43.

<sup>194</sup> Szenenbeschreibung „Ein Zimmer“ in: Berliner Ensemble (Hrsg.): *Leonce und Lena*, Programmheft Nr. 47, 2003, S. 21.

<sup>195</sup> Szenenbild 2 aus dem 1. Akt. In: Wilson, Robert: *Visual Book Leonce und Lena*, 2003. Alle hier veröffentlichten Bilder und Skizzen stammen aus dem Visual Book von Robert Wilson zur Produktion *Leonce und Lena*.

eine Pirouette und läuft danach von den Dienern davon. Die Diener laufen tänzelnd, indem sie je auf einen Bein einen kleinen Luftsprung machen, weiter auf den König zu, bis sie schließlich, immer noch den Mantel haltend, zu Boden fallen. Das Spiel geht noch eine Zeit lang weiter, der König trägt dabei seinen Text vor. Schließlich kommt Peter zum Stehen, beugt sich nach vorne und streckt die Arme nach hinten. Die Diener laufen von hinten auf den König zu und schließlich können sie ihm den Mantel überziehen. Der König zückt sein Schnupftuch und fragt seine Diener, an was er sich erinnern sollte. Die Diener antworten hintereinander. Als der zweite Diener antwortet, beginnt er wie ein hängengebliebenes Tonband zu stottern. Schließlich gehen die Diener tänzelnd ab. König Peter befindet sich noch rechts vorne auf der Bühne und trägt über seinem weißen Unterkleid nun den roten Morgenmantel.

Musikalisch, mit Trommeln und gezupften Saiteninstrumenten, wird der Präsident des Staatsrates angekündigt. Begleitet von geräuschvollen „Klicks“ betritt er rückwärts und von rechts kommend den Bühnenraum. Bei seinem wie weiter unten beschriebenen Kostüm fällt sein großes ausgestopftes Hinterteil auf. Die Figur trägt eine auffällige weiß-blonde Hochsteckfrisur. Nachdem der Präsident über die gesamte Bühne rückwärts gegangen ist dreht er sich mit einem beidhändigen Schnippen zum König und kündigt diesem den Staatsrat an. Als dieser auftritt dreht sich der Präsident zum Publikum und begleitet den Aufzug der Staatsratsmitglieder mit einem rhythmischen Fingerschnippen.

Musik, gespielt von Schlag- und dumpfen Blechblasinstrumenten, setzt ein. Alle Figuren des Staatsrates tragen blaue und matt schimmernde Anzüge und haben weiß geschminkte Gesichter mit roten Wangen und auffällig betonte Augenbrauen. König Peter wendet sich bedächtig den Auftretenden zu, einzig und allein sein rechter Arm gestikuliert wild. Die Mitglieder des Staatsrates sind, wie oben beschrieben, mit je einer spezifischen Frisur und Gestik und Mimik ausgestattet. Der erste, der Zeremonienmeister, hat seine hellblonden Haare zu einer pyramidenförmigen Spitze aufgestellt und tritt mit nach hinten kreisenden Schultern auf. Den zweiten stehen seine braunen krausen Haare seitlich ab. Er hat seine Hände am Bauch ruhen und bewegt beim Gehen seine Hüften vor und zurück. Der dritte trägt einen klassischen Kurzhaarschnitt und unterscheidet sich mit seiner korpulenten Figur deutlich von den anderen. Um seinen Hals hängt eine Kette mit einem Kruzifix, seine Hände hält er vor der Brust gefaltet. Es handelt sich um den Hofprediger. Beim Gehen bewegt diese Figur den Oberkörper vor und zurück. Außerdem streckt sie gelegentlich die Zunge heraus und bewegt sie schnell auf und ab. Das vierte

Staatsratsmitglied ist der Hofmeister, der bereits oben beschrieben wurde. Der fünfte hat nur noch wenige krause helle Haare auf dem Kopf, hält seine Arme angewinkelt vor dem Körper und hat die Hände zu Fäusten geballt. Er bewegt sich hüpfend fort. Die versammelten Herren des Staatsrates geben ein Bild lächerlich-grotesker Figuren ab. Sie stellen sich, dem Publikum zugewandt, in einer Reihe auf, gehen auf die Rampe zu und beginnen gemeinsam, begleitet von deren Fingerschuppen, einen schmissigen Song zu singen:<sup>196</sup>

„Oje, Oh, nein, oh, doch / Ach, Du, ach, weh, ach, was denn noch /  
Wieso, warum, wohin, mit wem / oh, ja, wie angenehm // Hinter, vor  
jetzt und nun / eben gleich, ohne auszuruhen / An für sich, mithin und  
her / uns ist nicht zu schwer // Wir machen vor und mit / groß sein  
Reich seine Weite / mit ihm durch dünn und dick / durch quer und  
aus und überhaupt / Zugleich“<sup>197</sup>.

Der Hofprediger setzt mit einem Solo (mit gleichem Text) ein, während die anderen zusätzlich zur Ausübung ihrer eigenen typischen Gesten die Knie beugen. Zur Zeit des Solos färbt sich das Licht, das durch das große Fenster zu fallen scheint, von gelblich zu bläulich und danach wieder zurück zu gelblich.

Der Zeremonienmeister wendet sich mit einem Sprung König Peter zu und zeigt mit beiden Zeigefingern auf ihn. Als er Peter anspricht, sprechen die anderen Staatsratsmitglieder lippensynchron mit ihm mit. Plötzlich hört die Musik auf und die Figuren kommen abrupt zum Stillstand. Der Zeremonienmeister geht, während er spricht, ein Stück Richtung Raummitte und dann rückwärts wieder in seine Ausgangsposition zurück. Alle Ratsmitglieder werden vom König aufgefordert, ihre Schnupftücher zu zücken. Diese ziehen alle gleichzeitig mit der jeweils rechten Hand je ein weißes Taschentuch aus den linken Innentaschen Ihrer Jacken hervor.<sup>198</sup> Die Taschentücher haben alle einen Knoten. König Peter wollte sich an etwas erinnern... Nun ertönt eine ruhige Melodie und Peter beginnt rührseelig mit wienerischem Akzent zu singen:

„Fängt die Sonne an zu regnen / verspannt der Bauer sich im März /

<sup>196</sup> Vgl.: Pöhnert, 2004, S. 5f.

<sup>197</sup> Liedtext von Herbert Grönemeyer und Arezu Weitholz, zit. nach Berliner Ensemble (Hrsg.): Leonce und Lena, Programmheft Nr. 47, 2003, S. 44.

<sup>198</sup> Vgl.: Pöhnert, 2004, S. 6f.

bleib ich kühl unbeweglich / ob Hermelin oder Nerz // Ist der Wille  
noch so offen / mit oder ohne Gewähr / wüßt' ich wie / würd ich  
hoffen / ich bin a König und ka Herz // (...)“<sup>199</sup>.

Während er singt, bewegt er allmählich den rechten Arm zuerst nach oben und unten, dann nach links und rechts und hält plötzlich einen Zettel in beiden Händen. Er öffnet mit der rechten Hand seinen Mantel. Nun setzt der Staatsrat in den Refrain ein. Danach macht König Peter mit der zweiten Strophe alleine weiter und geht dabei zwischen den Ratsmitgliedern hin und her. Dem singenden König nickt die zweite Figur der Ratsmitglieder bestätigend zu und die fünfte weicht ihm mit dem linken Arm aus. Der Staatsrat setzt in den Refrain ein.<sup>200</sup>

Als König Peter mit seinem Lied fertig ist, geht er wieder zu dem versammelten Staatsrat und bleibt mitten unter ihnen etwas verwirrt stehen. Er holt mit dem rechten Arm aus und hält wieder, sichtlich verloren, inne. Die Ratsherren halten immer noch ihre Schnupftücher in den Händen. Schließlich setzt Peter mit seinem Text ein. Als Peter sagt „(...) denn, entweder verheiratet sich mein Sohn, oder nicht, entweder, oder – ihr versteht mich doch? Ein Drittes gibt es nicht. Der Mensch muss denken. Ich bin ich. Was halten Sie davon, Präsident?“<sup>201</sup> hält er seinen rechten Zeigefinger an die Nase. Die Staatsratsmitglieder tun es ihm nach. Nachdem der Präsident dem König mit „Vielleicht ist es so, vielleicht ist es aber auch nicht so“<sup>202</sup> antwortet, fährt der Staatsrat mit seinem Song fort.

Währenddessen ist der König von der Bühne abgegangen und erscheint nun mit weit ausgebreiteten Armen und seitlich geneigtem Kopf hinter dem Fenster wieder.

Dunkel.

Ende der Sequenz.

---

<sup>199</sup> Liedtext von Herbert Grönemeyer und Arezu Weitholz, zit. nach Berliner Ensemble (Hrsg.): Leonce und Lena, Programmheft Nr. 47, 2003, S.45f.

<sup>200</sup> Vgl.: Pöhnert, 2004, S. 7.

<sup>201</sup> Büchner: Leonce und Lena, zit. nach Berliner Ensemble (Hrsg.): Leonce und Lena, Programmheft Nr. 47, 2003, S. 22.

<sup>202</sup> Ebd.

## Leonce und Rosetta, Leonce und der Präsident des Staatsrates

In: Erster Akt, dritte Szene: *Ein Reichgeschmückter Saal, Kerzen brennen*<sup>203</sup>



204

Beginn der Sequenz:

Der Bühnenraum ist sehr dunkel und vom Schnürboden werden mehrere schwache weiße Lichtquellen, die wohl den Eindruck von verkehrt hängenden Kerzen geben sollen, heruntergefahren. Vor dem blau beleuchteten Hintergrund befinden sich in gleichen Abständen vier Säulen. In der Bühnenmitte liegt ein ungefähr vier Meter langer Baumstamm und auf dessen linkem Ende befindet sich ein Geweih.

Nachdem Leonce mehrmals nach Rosetta gerufen und seine Diener weggeschickt hatte, tanzt er langsam zu einer sanften Streicher-Musik und legt sich schließlich rücklings auf dem Baumstamm und streckt dabei abwechselnd Arme und Beine nach oben. Die Lichter werden wieder nach oben gefahren. Die Musik ist aus. Man hört Rosetta seinen Namen rufen. Daraufhin richtet sich Leonce abrupt auf, dreht seinen Kopf nach rechts – in Richtung des Rufes von Rosetta - und bewegt Arme und Beine wie oben weiter, nur steigert er dabei die Geschwindigkeit seiner Arm-Bein-Bewegungen. Plötzlich hört er damit auf, stellt sein linkes Bein auf und streckt das rechte aus. Die Farbe des Hintergrunds wechselt in ein helles, leuchtendes Grün.

<sup>203</sup> Szenenbeschreibung „Ein reichgeschmückter Saal, Kerzen brennen“ in: Berliner Ensemble (Hrsg.): *Leonce und Lena*, Programmheft Nr. 47, 2003, S. 22.

<sup>204</sup> Szenenbild 3 aus dem 1. Akt. In: Wilson, Robert: *Visual Book Leonce und Lena*, 2003. Alle hier veröffentlichten Bilder und Skizzen stammen aus dem Visual Book von Robert Wilson zur Produktion *Leonce und Lena*.



Hinter der ersten Säule von rechts wird plötzlich ein mit einem Stöckelschuh bekleidetes Bei hervorgestreckt. Rhythmisch zu einer Musik von Blas- und Schlaginstrumenten tritt Rosetta hinter der Säule hervor. Zu den Stöckelschuhen trägt sie ein bodenlanges, gerade geschnittenes blaues Kleid. Sie ist wie alle anderen Figuren der Aufführung sehr blass geschminkt, hat aber rote Wangen und Lippen sowie schwarze Augenbrauen. Rosettas schwarze Haare sind aufgesteckt, einzelne schulterlange Locken ragen links und rechts heraus und umranden ihr Gesicht. Die Musik setzt aus.

Mit leicht vom Körper gespreizten Armen schaut sie Leonce an und ruft mit tiefer Stimme durchdringend laut und mit überzogen lange gehaltenen Vokalen seinen Namen. Die Musik setzt wieder ein. Leonce wippt mit seinem rechten ausgestreckten Bein auf und ab, öffnet den Mund und zieht die Mundwinkel stetig nach oben. Rosetta kommt immer näher zu Leonce. Dabei zeichnet sie einen großen Kreis mit ihrem rechten Arm in die Luft. Bei Leonce angekommen streckt sie ihren Zeigefinger aus und führt ihn mit der Spitze an dessen rechten Schuh. Sein Bein und ihr Arm senken sich. Leonce richtet sich ruckartig auf und spreizt währenddessen Finger und Arme leicht vom Körper. Die Musik hört auf. Die beiden beginnen mit ihrem Dialog. Dabei sieht Rosetta den Prinzen nicht an, sie hält den Blick zu Boden gerichtet und bleibt ständig langsam gehend in Bewegung. Unter dem Gespräch setzt wieder Musik ein. Leonce wendet sich von Rosetta ab, dreht dabei den Kopf nach rechts und sieht sie gleich darauf wieder an. Als sich Leonce wieder dem Publikum zuwendet bleibt Rosetta vor ihm stehen.

Während Leonce sich dabei von Rosetta abwendet, legt sie gleichzeitig ihre rechte Hand an ihren Hals und spreizt den linken Arm seitlich ab. Dann geht sie linkes um Leonce herum, dreht ihm ihr Gesicht zu und spricht mit ihm. Man hört noch immer Musik. Schließlich setzt sie sich links neben Leonce, mit dem Rücken zum Zuschauerraum. Die

<sup>205</sup> Szenenbild 4 aus dem 1. Akt. In: Wilson, Robert: Visual Book Leonce und Lena, 2003. Alle hier veröffentlichten Bilder und Skizzen stammen aus dem Visual Book von Robert Wilson zur Produktion *Leonce und Lena*.

Musik bricht ab. Leonce dreht sich in die gleiche Sitzposition wie Rosetta, streckt seine rechte Hand aus und fährt mit dieser von oben nach unten über Rosettas rechte Gesichtshälfte.<sup>206</sup> Daraufhin wendet sie ihren Kopf nach links. Nun drehen sich die beiden zueinander und küssen sich. Die Rückwand erstrahlt nun wieder in Blau. Die beiden setzen ihren Dialog fort. Sanfte Musik ertönt. Die beiden lehnen sich nach hinten über den Baumstamm, auf dem sie sitzen, bis ihre Köpfe fast den Boden berühren. Rosetta beginnt mit einem traurigen Lied:

„Nirgendwo zu Hause / überall dein Gesicht / kein Platz, keine  
Pause / zerflossen liegt das Glück // Dicht dran warn wir beide /  
dazwischen stirbt nur ein Herz / von vorne ist am Ende / verführt,  
verlassen, verkehrt // Nirgendwo zu Hause / mein Schmerz ein  
Verlies / die Sehnsucht liegt im Sterben / du schaust zu und  
genießt // Du tust weh, ich leide / du fliehst feige aus der Pflicht /  
verzweifelt eitle Schwüre / du liebst über alles nur das Nichts // (...)  
Meine Gedanken kreisen müde / Nur der Kummer kommt noch mit /  
Deine selbstverliebte Kühle / Du siehst in mir nur Dich“<sup>207</sup>

Rosetta richtet sich während sie singt wieder auf. Langsam tut es ihr Leonce nach. Rosetta steht auf und geht einige Schritte rund um Leonce. Auch dieser steht auf. Rosetta unterbricht ihren Gesang. Der Dialog wird fortgesetzt. Dann singt sie weiter. Beide stehen nun nebeneinander. Musik und Gesang hören auf. Beide sprechen wieder, einander zugewandt. Schließlich geht Rosetta rechts ab, langsam schreitend, mit ausgestreckten Armen und einem Lächeln im Gesicht.

Ende der Sequenz.

Leonce bleibt alleine zurück und hält seinen Monolog über sein tragisches Dasein als Müßiggänger. Währenddessen tritt Valerio auf.

Beginn der Sequenz:

Wenig später kommt der Präsident des Staatsrates von hinten auf die Bühne. Dabei schnippt er mit den Fingern. Er hockt sich vor Leonce hin, der rechts vorne auf der Bühne

<sup>206</sup> Vgl.: Pöhnert, 2004, S. 7ff.

<sup>207</sup> Liedtext von Herbert Grönemeyer und Arezu Weitholz, zit. nach Berliner Ensemble (Hrsg.): Leonce und Lena, Programmheft Nr. 47, 2003, S. 48.

auf seinen Knien sitzt, und schnippt dabei im gleichen Takt weiter. Leonce nimmt des Präsidenten Hände und sagt ihm, er solle damit aufhören, gibt ihm kurzerhand einen Schubs, worauf hin der Präsident am Rücken mit nach oben gestreckten Beinen und Armen liegt und plötzlich aufhört zu sprechen. Leonce sagt ihm, er solle wieder zur Fassung kommen. Als der Präsident daraufhin aufsteht setzt er sein Fingerschnipsen unverzüglich fort und macht mit seinem Text weiter.

Ende der Sequenz.

Nachdem Leonce vom Präsidenten des Staatsrates erfahren hat, dass er die ihm unbekannte und vom König ausgesuchte Prinzessin Lena heiraten sollte, beschließt er mit Valerio nach Italien zu gehen.

Erster Akt, vierte Szene: *Ein Garten*<sup>208</sup>



Lena befindet sich mit ihrer Gouvernante im Brautschmuck (sie trägt ein weißes Kleid, die Gouvernante hält ihren Schleier) in einem Garten. Lena hat ihr blondes Haar zu einem Knoten im Nacken gebunden, ein blass, aber schön geschminktes Gesicht mit vollen roten Lippen. Die Gouvernante hat ihr helles Haar zu zwei Konten je über einem Ohr aufgedreht, trägt ein langes dunkles Kleid und ihr ebenfalls blasses Make-up ist durch eine überlange Nase komplettiert. Auf Wilsons Bühne sieht man einen hellblau erleuchteten Hintergrund und einen rechteckigen Quader, der an einen Turm erinnert. Ein großer weißer Luftballon schwebt über Lena. Das Bild ist ähnlich dem der Szenerie in der ersten Szene mit Leonce. Lena beklagt sich über ihr Schicksal, einen fremden Prinzen heiraten

<sup>208</sup> Szenenbeschreibung „Ein Garten“ in: Berliner Ensemble (Hrsg.): *Leonce und Lena*, Programmheft Nr. 47, 2003, S. 26.

<sup>209</sup> Szenenbild 5 aus dem 1. Akt. In: Wilson, Robert: *Visual Book Leonce und Lena*, 2003. Alle hier veröffentlichten Bilder und Skizzen stammen aus dem Visual Book von Robert Wilson zur Produktion *Leonce und Lena*.

zu müssen und singt eine traurige Ballade:

„(...) Meine Schwermut trägt mich fort und leidet still / Unsichtbarer  
Bann, was hast Du Dir für mich vorgestellt / Mein Kummer klagt,  
verzagt / und lässt die Welt verstummen / muss ich durch ein Grab /  
warum durch ein Grab // Nur blühn, nur blühn, vor Liebe erglühn / als  
Blume hold und rein dem Tode entfliehn // (...) Der Zweifel legt,  
verklebt, betäubt alle meine Sinne / Wann küsst mich die Nacht  
(...)“<sup>210</sup>

Die Gouvernante bemitleidet sie und lässt bereits die Idee zur Flucht anklingen.

Leonce und Valerio machen sich auf die Reise. Begleitet von fröhlicher Musik eilen sie vor einem Prospekt, das eine surreal-bunte Landschaft zeigt, über die Bühne. Leonce spricht über sein „Ideal eines Frauenzimmers“<sup>211</sup>, die Frau müsste „unendlich schön und unendlich geistlos“<sup>212</sup> sein.



Leonce und Valerio gehen ab. Lena und die Gouvernante treten auf. Die beiden Frauen sinnieren über ihren Zustand mitten in der Weite, fern von Zu Hause. Die Gouvernante meint, sie müssten eine Unterkunft suchen und geht von der Bühne ab.

<sup>210</sup> Liedtext von Herbert Grönemeyer und Arezu Weitholz, zit. nach Berliner Ensemble (Hrsg.): *Leonce und Lena*, Programmheft Nr. 47, 2003, S. 48f.

<sup>211</sup> Büchner: *Leonce und Lena*, zit. nach Berliner Ensemble (Hrsg.): *Leonce und Lena*, Programmheft Nr. 47, 2003, S. 31.

<sup>212</sup> Ebd.

<sup>213</sup> Szenenbild 6. In: Wilson, Robert: *Visual Book Leonce und Lena*, 2003. Alle hier veröffentlichten Bilder und Skizzen stammen aus dem Visual Book von Robert Wilson zur Produktion *Leonce und Lena*.

## Lenas Tanz

In: Zweiter Akt, erste Szene: *Freies Feld. Ein Wirtshaus im Hintergrund*<sup>214</sup>

Beginn der Sequenz:

Lena steht am rechten Bühnenrand, streckt den linken Arm aus und winkelt dabei die linke Hand so an, dass sie zu 90 Grad vom flach ausgestreckten Arm nach oben ragt. Sie macht einen Schritt zurück. Nun setzt eine träumerische, ruhige Musik aus Blas- und Schlaginstrumenten ein. Lena legt mit dem Einsatz ruckartig den Kopf nach hinten und wieder nach vorne. Sie macht einige Schritte nach vor, bleibt dazwischen mehrmals kurz stehen, geht einen kleinen Schritt zurück und kommt so am linken Bühnenrand an. Den linken Arm lässt sie ausgestreckt. Sie dreht den Kopf nach links, lässt den linken Arm fallen, hebt den rechten Arm, dreht sich einmal um die eigene Achse, senkt den rechten Arm und geht einen Schritt zurück.

Lena dreht sich um 180 Grad nach links, geht in die Bühnenmitte vor und führt dort viereinhalb Linksdrehungen aus. Unter diesen Drehungen nimmt sie ihren vorne geschlossenen bodenlangen Mantel mit beiden Händen beim Saum, zieht ihn von hinten über den Kopf und streift ihn, als sie zum Stehen kommt, in Sekundenschnelle ganz ab. Lena sieht den Mantel an, greift ihn mit beiden Händen während sie nach links schaut. Darauf drückt sie ihn an ihre linke Körperhälfte, dreht sich um 180 Grad linksherum und wendet sich nach rechts. Sie lässt die Hände fallen und drückt danach den Mantel an ihre rechte Seite. Sie dreht sich um 180 Grad und drückt nun den Mantel wieder an ihre linke Seite.

Nun stellt sie sich mit der Vorderseite zum Publikum. Sie zieht den Stoff des Mantels mit der rechten Hand zum Boden um ihn gleich darauf mit Schwung mit der selben Hand über den Kopf zu ziehen. Sie beugt sich nach unten und schwingt nun den Stoff mit der linken Hand über den Kopf, nimmt den Mantel nun wieder mit der rechten Hand und legt ihn auf den Boden ohne ihn loszulassen. Lena lehnt sich nach rechts, zieht den Mantel nach oben, wirft ihn wieder über den Kopf und fängt ihn zuerst mit der rechten, dann mit der linken Hand auf. Sie stellt sich nun erneut frontal zu den Zuschauern und nimmt den Mantel abwechselnd mit der linken und mit der rechten Hand. Ihr Blick ist dabei auf den Mantel gerichtet. Sie lässt den Stoff schließlich fallen, senkt den Kopf und schaut zu Boden. Danach spreizt sie die Arme seitlich ab und richtet ihren Kopf und Blick wieder

<sup>214</sup> Szenenbeschreibung „Freies Feld. Ein Wirtshaus im Hintergrund“ in: Berliner Ensemble (Hrsg.): *Leonce und Lena*, Programmheft Nr. 47, 2003, S. 30.

nach vorne. Nun hebt sie die Arme höher, so dass diese 90 Grad abgespreizt sind, und dreht sich langsam nach links. Sie bewegt dabei ruckartig ihre Schultern mehrmals nach oben und ihre Hüften nach links und rechts.

Nachdem sie sich so einmal ganz herum gedreht hat, kommt sie, dem Publikum zugewandt, zum Stehen. Nur die Hüftbewegung führt sie noch einige Sekunden lang stehend fort. Sie bewegt den Kopf einige Zentimeter nach hinten und führt die ausgestreckte rechte Hand knapp seitlich am Gesicht vorbei. Lena schließt das linke Auge, reibt sich mit dem linken Ringfinger das geschlossene linke Auge, es scheint, als sei ihr eine Mücke ins Auge geflogen, und führt nun die linke Hand, bei der sich Daumen und Mittelfinger berühren, vors Gesicht. Sie betrachtet diese Hand, steckt sie sich für einen Moment in den Mund und macht danach eine Kaubewegung. Nun streckt sie den rechten Arm wieder aus, bückt sich und hebt mit dem linken Arm den auf dem Boden liegenden Mantel auf. Sie blickt nach links und geht langsam links ab.<sup>215</sup>

Ende der Sequenz.

#### Valerios Spiel mit der Flasche

In: Zweiter Akt, zweite Szene: *Das Wirtshaus auf einer Anhöhe, an einem Fluss, weite Aussicht, der Garten vor demselben.*<sup>216</sup>

Beginn der Sequenz:

Die Musik geht von der vorangegangenen Szene mit Lena weiter. Valerio betritt von links die Bühne und hält eine Weinflasche aus dunkelgrünem Glas, um die eine Schnurr gebunden ist, in beiden Händen. Als er in der Mitte der Bühne angekommen ist, bleibt er im Profil stehen, führt die Flasche zum Mund und beginnt wie auf einer Trompete auf ihr zu spielen. Man hört tatsächlich eine Trompetenmelodie. Nach diesem ein paar Sekunden andauerndem Spiel verstummt die Musik und Valerio lässt die Flasche wieder sinken, dreht sich mit der Vorderseite dem Publikum zu und setzt ein breites Grinsen auf. Er beginnt mit seinem Text: „Nun Prinz, liefern Ihre Hosen nicht ein köstliches Getränk? Laufen Ihre Stiefel nicht mit der größten Leichtigkeit die Kehle hinunter?“<sup>217</sup>. Dann zieht er mit einem Ruck den Korken aus der Flasche. Plötzlich ertönt laute schnelle Musik. Valerio

<sup>215</sup> Vgl.: Pöhnert, 2004, S. 9f.

<sup>216</sup> Szenenbeschreibung „Das Wirtshaus auf einer Anhöhe, an einem Fluss, weite Aussicht, der Garten vor demselben“ in: Berliner Ensemble (Hrsg.): Leonce und Lena, Programmheft Nr. 47, 2003, S. 32.

<sup>217</sup> Büchner: Leonce und Lena, zit. nach Berliner Ensemble (Hrsg.): Leonce und Lena, Programmheft Nr. 47, 2003, S. 32.

reist scheinbar verwundert die Augen auf und blickt auf die Flasche. Gleichzeitig tritt Leonce von links auf. Er läuft schnell zu Valerio und dreht sich immer wieder um die eigene Achse. Als sich Leonce hinter Valerio vorbeidreht steckt Valerio den Korken wieder in Flasche. Eben so plötzlich wie die Musik ertönt ist, hört sie nun auch wieder auf. Es scheint, als käme die Musik aus der Flasche und sei nun auch wieder in ihr verschlossen. Auch Leonce hält nun still.

Er hält ein Glas in der rechten Hand und sagt seinen Text. Valerio zieht den Korken nun erneut mit der rechten Hand aus der Flasche, führt ihn zum Mund und nimmt ihn zwischen die Zähne. Für einen kurzen Moment ertönt wieder Musik. Schnell steckt Valerio seinen rechten Zeigefinger in die Öffnung der Flasche. Dabei geht er leicht in die Knie. Leonce spricht noch immer. Valerio geht auf ihn zu und antwortet ihm mit dem Korken im Mund. Dann nimmt er den Finger aus der Flasche und schenkt Leonce ein. Die Musik ertönt wieder. Beide trinken, Leonce aus dem Glas und Valerio aus der Flasche. Während sie trinken wird die Musik dumpfer. Als sie beide ausgetrunken haben, verschwindet die Musik ganz. Valerio presst die Lippen aufeinander, seine Bauchdecke vibriert stark. Dabei erklingt leise und dumpf die Musik. Valerio legt seine rechte Hand auf den Bauch. Die Musik wird lauter. Valerios Wangen plustern sich auf. Leonce sagt: „Komm, Valerio, wir müssen was treiben (...)“<sup>218</sup>. Valerio dreht sich dabei zu ihm.

Als Leonce fertig gesprochen hat, dreht sich Valerio wieder mit der Vorderseite zur Rampe, Leonce steht neben ihm und legt den Kopf auf seine Schulter. Valerio antwortet ihm: „Ergo bibamus. Diese Flasche wird nicht langweilig, nicht treulos, sie bleibt eins vom ersten Tropfen bis zum letzten. Du brichst das Siegel, und alle Träume, die in ihr schlummern, sprühen dir entgegen“<sup>219</sup>. Dann neigt er den Kopf nach einer Ausholbewegung leicht nach vor, reißt Mund und Augen weit auf und streckt die Zunge heraus. Die Musik ertönt nun plötzlich wieder sehr laut. Es scheint, als hätte Valerio die Musik ausgespien. Die beiden verharren einige Sekunden regungslos in ihren Positionen, während hinten am Prospekt von der rechten Seite Bäume ins Bild hineinwachsen. Ende der Sequenz.

---

<sup>218</sup> Büchner: Leonce und Lena, zit. nach Berliner Ensemble (Hrsg.): Leonce und Lena, Programmheft Nr. 47, 2003, S. 32.

<sup>219</sup> Ebd.



220

Leonce und Valerio führen ihren Dialog weiter. Während es Leonce unbehaglich wird, freut sich Valerio bereits auf eine gute Nachtruhe.

Die Gouvernante und Lena treten auf. Valerio und die Gouvernante ärgern sich gegenseitig. Leonce und Lena begegnen sich zum ersten Mal. Leonce träumt noch von der Stimme Lenas und fühlt sich von ihr angezogen. Valerio hält ihn für einen Narr. Er singt, bevor er abgeht:

„Wer will schon lange leben / wir sind hier nun mal eben / tot ist erst  
wer nicht mehr trinkt (...) // Es geht alles von selbst / wenn nur keiner  
denkt / alles gibt sich beizeiten / wenn niemand schafft und keiner  
lenkt // Nimm die Hände vom Steuer / fröhn Müßiggang und Einfalt /  
Arbeit ist nicht geheuer / wir werden froh, faul und alt“<sup>221</sup>

Zweiter Akt, dritte Szene: *Ein Zimmer*<sup>222</sup>

Lena und die Gouvernante stehen auf einer rechteckigen Lichtquelle am Boden. Lena denkt an Leonce: „Er war so alt unter seinen blonden Locken. Den Frühling auf den Wangen, und den Winter im Herzen. (...)“<sup>223</sup>. Lena kündigt an, dass sie in den Garten geht.

<sup>220</sup> Szenenbild 7. In: Wilson, Robert: Visual Book Leonce und Lena, 2003. Alle hier veröffentlichten Bilder und Skizzen stammen aus dem Visual Book von Robert Wilson zur Produktion *Leonce und Lena*.

<sup>221</sup> Liedtext von Herbert Grönemeyer und Arezu Weitholz, zit. nach Berliner Ensemble (Hrsg.): *Leonce und Lena*, Programmheft Nr. 47, 2003, S. 49.

<sup>222</sup> Szenenbeschreibung „Ein Zimmer“ in: Berliner Ensemble (Hrsg.): *Leonce und Lena*, Programmheft Nr. 47, 2003, S. 33.

<sup>223</sup> Büchner: *Leonce und Lena*, zit. nach Berliner Ensemble (Hrsg.): *Leonce und Lena*, Programmheft Nr. 47, 2003, S. 33.



Es ist dunkel. Das Landschafts-Prospekt ist in dumpfes Blau getaucht. Valerio sucht sich einen Schlafplatz im Freien. Lena liegt bäuchlings, mit aufgestützten Armen am Boden. Beide reden nur für sich und vor sich hin und bemerken einander in der Dunkelheit nicht. Leonce tritt auf. Die beiden hören sich vorerst nur und sehen sich nicht. Sie sprechen schließlich miteinander. Sie tasten sich voran bis sie aufeinander stoßen und singen ein Duett:

Refrain: „Ist alles eitles Versprechen / Aus Versehen geboren und weg / Ist das Herz nur eine Lüge / Ein sterbendes Vergnügen / Hat Liebe einen Zweck // Steht der Tod auch für den Anfang / Sind wir Steine in hohlem Spiel / Warum geben wir uns Mühe / Wenn wir einander betrügen / Ist Liebe schon zuviel (sic!) (...)“<sup>226</sup>.

Lena entfernt sich. Leonce will sich in den Fluss stürzen: „Zu viel! Zu viel! Mein ganzes Sein ist in dem einen Augenblick. Jetzt stirb. Mehr ist unmöglich. (...)“. Valerio rettet ihn und wirft ihm Leutnantsromanik vor. Die beiden legen sich schlafen.

Dritter Akt, erste Szene:

Leonce erwacht und faselt etwas vom Heiraten. Valerio macht ihn darauf aufmerksam,

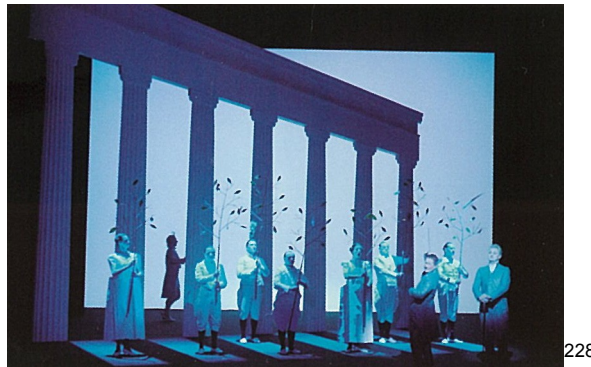
<sup>224</sup> Szenenbeschreibung „Der Garten. Nacht und Mondschein“ in: Berliner Ensemble (Hrsg.): *Leonce und Lena*, Programmheft Nr. 47, 2003, S. 34.

<sup>225</sup> Szenenbild 8 aus dem 2. Akt. In: Wilson, Robert: *Visual Book Leonce und Lena*, 2003. Alle hier veröffentlichten Bilder und Skizzen stammen aus dem Visual Book von Robert Wilson zur Produktion *Leonce und Lena*.

<sup>226</sup> Liedtext von Herbert Grönemeyer und Arezu Weitholz, zit. nach Berliner Ensemble (Hrsg.): *Leonce und Lena*, Programmheft Nr. 47, 2003, S. 49ff.

dass seine Angebetete nicht wisse, wer Leonce sei und dass auch Leonce nicht wisse wer sie sei. Valerio macht den Prinzen den Vorschlag, dass er die Hochzeit der beiden vor dem König arrangieren würde, wenn Leonce ihn dann zum Minister machen würde. Leonce willigt ein.

Dritter Akt, zweite Szene: *Freier Platz vor dem Schlosse des Königs Peter*<sup>227</sup>



Eine Säulenhalle ist in dumpfes Blau getaucht. Der Hof von König Peter erwartet die Hochzeit des Prinzen Leonce mit der Prinzessin Lena. Doch die beiden sind verschollen. Dennoch wird den Vorbereitungen nach Plan nachgegangen. Der Landrat und der Schulmeister geben den Bauern Anweisungen. Diese tragen einfache weiße Gewänder, die Frauen haben zu Knoten gebundene Haare, die Männer tragen Kurzhaarfrisuren und alle haben blass geschminkte Gesichter mit roten Wangen und halten Baumzweige in den Händen. Dazwischen schnalzt der Schulmeister immer wieder mit einer Peitsche durch die Luft. Der Schulmeister sagt unter anderem: „Erkennt, was man für euch tut, man hat euch gerade so gestellt, dass der Wind von der Küche über euch geht und ihr auch einmal in eurem Leben einen Braten riecht. Könnt ihr noch eure Lektion? He!“<sup>229</sup>. Die Frauen und Männer in der Gruppe der Bauern beginnen a capella zu singen:

„In domine nos partitur / Homo Homi-miniatur / Vivat! Vivat! / Pro  
domo aromat // Propio pallio tunika / Ora pro regum labora / Vivat!

<sup>227</sup> Szenenbeschreibung „Freier Platz vor dem Schlosse des Königs Peter“ in: Berliner Ensemble (Hrsg.): *Leonce und Lena*, Programmheft Nr. 47, 2003, S. 37.

<sup>228</sup> Szenenbild 9 aus dem 3. Akt. In: Wilson, Robert: *Visual Book Leonce und Lena*, 2003. Alle hier veröffentlichten Bilder und Skizzen stammen aus dem *Visual Book* von Robert Wilson zur Produktion *Leonce und Lena*.

<sup>229</sup> Büchner: *Leonce und Lena*, zit. nach Berliner Ensemble (Hrsg.): *Leonce und Lena*, Programmheft Nr. 47, 2003, S. 37.

Vivat! / Pro domo aromat<sup>230</sup>

„Wir verteilen uns im Herrn / Der Mensch ist des Menschen  
Verkleinerung / Er lebe! Er lebe! / Er ist unser Verwöhnaroma // Das  
Hemd ist näher als der Rock / Wir beten und arbeiten für den König /  
Er lebe! Er lebe! Er ist unser Verwöhnaroma“<sup>231</sup>

Dritter Akt, dritte Szene: *Großer Saal, geputzte Herren und Damen, sorgfältig gruppiert*<sup>232</sup>

Die zwei Kammerdiener treten auf und singen zu einer ruhigen melancholischen Melodie:

„Der Hofprediger grunzt herum / Jungfrauen rosten dahin / die  
weißen Röcke bleich / die Unschuld verliert den Sinn // Aufrecht war  
mal / fatal / es droht die Horizontale / das Lächeln wird grimassiert /  
das blauwarme Blut wird schal“<sup>233</sup>.

Die Musik wird plötzlich rockig und sehr schnell. Sie singen weiter:

„Wir machen uns Beine (...) Kommen nicht ins Reine (...) Wie geht's  
weiter (...) keiner hat einen Plan (...)“<sup>234</sup>.

Der Zeremonienmeister ist mit den Dienern und dem Hofstaat versammelt. Dieser besteht aus Frauen und Männern. Bei den Herren handelt es sich um die Mitglieder des Staatsrates. Die Damen sind in bodenlange, steif wirkende Kleider gehüllt, die in Material und Farbe den Gewändern der Staatsratsherren ähnlich sind. Sie haben ihre langen Haare zu strengen Knoten aufsteckt und tragen ein Make-up mit weißen Gesichtern, betont schmalen Augenbrauen und ebenso schmalen, roten Lippen. Die Figuren des Staatsrates führen kurz einen ähnlichen Bewegungsablauf wie bei ihrem ersten Auftritt im

<sup>230</sup> Liedtext von Herbert Grönemeyer und Arezu Weitholz, zit. nach Berliner Ensemble (Hrsg.): Leonce und Lena, Programmheft Nr. 47, 2003, S. 51.

<sup>231</sup> Übersetzung des lateinischen Liedtextes in Berliner Ensemble (Hrsg.): Leonce und Lena, Programmheft Nr. 47, 2003, S. 51.

<sup>232</sup> Szenenbeschreibung „Großer Saal, geputzte Herren und Damen, sorgfältig gruppiert“ in: Berliner Ensemble (Hrsg.): Leonce und Lena, Programmheft Nr. 47, 2003, S. 37.

<sup>233</sup> Liedtext von Herbert Grönemeyer und Arezu Weitholz, zit. nach Berliner Ensemble (Hrsg.): Leonce und Lena, Programmheft Nr. 47, 2003, S. 52.

<sup>234</sup> Ebd.

ersten Akt durch und singen:

„(...) Jawohl / Kneift die Knöpfe, garnt den Zwirn / nagelt die Finger /  
schlägt das Gehirn / kartet die Tische / listet den Gast // (...)Schoßt  
den Frack / fusselt den Kopf / Kämmt die Zunge / pomadiert den  
Zopf / feier dich selbst. Zeremoniell (...)“<sup>235</sup>

Als der König auftritt, erklingt noch einmal leise des Königs Lied. König Peter ist traurig, denn es ist der Tag der Hochzeit seines Sohnes und von diesem gibt es noch keine Spur. Die Mitglieder des Hofstaates werden angehalten, die Gefühle des Königs zu teilen. Das tun sie, indem sie seine Gestik wiederholen. Wenn sie sprechen, bleiben sie manchmal alle gleichzeitig bei einem Wort „hängen“ und stottern gemeinsam.

Valerio, Leonce, Lena und die Gouvernante treten auf. Sie halten sich alle Masken vor das Gesicht. Diese sind wie die Gesichter der Darsteller bemalt und bedecken jeweils das gesamte Gesicht. Leonce und Lena werden von dem wie ein stotternder Roboter sprechenden Valerio als weltberühmte Automaten vorgestellt. König Peter beschließt, die beiden Automaten „in effiege“ verheiraten zu lassen. Der Hofprediger führt die Zeremonie durch. Dabei spricht er so schnell, dass er dabei selbst wie eine aufgezogene mechanische Puppe wirkt. Nach der Zeremonie lüften die vier ihre Masken und Leonce und Lena bemerken ihre wahre Identität. Der Hofstaat geht von der Bühne.

Leonce fragt Lena, was sie nun anfangen sollten. „(...) ein Theater bauen?“<sup>236</sup> Da schüttelt Lena ausdruckslos den Kopf. Leonce möchte „alle Uhren zerschlagen, alle Kalender verbieten“<sup>237</sup> lassen. Als Leonce fertig gesprochen hat, ertönt ein leiser, unangenehm hoher Pfeifton. Lena fällt mit ihrer Maske in der Hand und mit durchgestreckten Armen und Beinen, steif wie eine Holzpuppe als erste zu Boden. Dann folgen ihr Leonce und die Gouvernante. Der König steht regungslos im hinteren Bereich der Bühne. Der Hofstaat versammelt sich wieder hinter ihm. Valerio beschließt als Minister ein Gesetz, das besagt „wer sich krank arbeitet, kriminalistisch strafbar ist“<sup>238</sup> und bittet Gott um „Makkaroni, Melonen und Feigen, um musikalische Kehlen, klassische Leiber und

---

<sup>235</sup> Liedtext von Herbert Grönemeyer und Arezu Weitholz, zit. nach Berliner Ensemble (Hrsg.): Leonce und Lena, Programmheft Nr. 47, 2003, S. 54f.

<sup>236</sup> Büchner: Leonce und Lena, zit. nach Berliner Ensemble (Hrsg.): Leonce und Lena, Programmheft Nr. 47, 2003, S. 41.

<sup>237</sup> Ebd.

<sup>238</sup> Büchner: Leonce und Lena, zit. nach Berliner Ensemble (Hrsg.): Leonce und Lena, Programmheft Nr. 47, 2003, S. 41.

eine kommode Religion!“<sup>239</sup> Mehrere Gongs ertönen und Lena, Leonce und die Gouvernante stehen wieder auf. Valerio dreht sich um, er trägt seine Maske nun am Hinterkopf und beginnt zu singen. Bald setzten alle Figuren in den rockigen Song ein:

„Es geht alles von selbst / wenn nur keiner denkt / alles gibt sich  
beizeiten / wenn niemand schafft und keiner lenkt // Nimm die Hände  
vom Steuer / lass die Schulter kalt / Arbeit ist nicht geheuer / wir  
werden froh und faul und alt“<sup>240</sup>.

#### **4.2.2. Analytischer Teil: „Komisches Aussetzen“<sup>241</sup> durch Rhythmus und mechanische Körper**

Georg Büchners so genanntes Lustspiel spielt in komplexer Form mit dem Sprechen und der Sprache, mit literarischen Zitaten, mit der dramatischen Gattung der Komödie und mit traditionellen Formen höfischer Repräsentation. Das Stück spielt aber auch mit dem Theater selbst. Der Text treibt die romantische Idee des Spiels und der Selbstreflexion auf die Spitze und lässt eine bis ins Unendliche potenzierte Spielhaftigkeit der Kunst mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit im Deutschland der Vormärzzeit kollidieren. Stilbrüche, literarische Parodie und ironische Repräsentationskritik ergeben eine eigene Rhythmik. Neben dem Rhythmus der Prosarede, die an kein regelmäßiges Metrum mehr gebunden ist, kommt hier eine Rhythmik des theatralen Geschehens hinzu, die weit über die dialogische Struktur des Dramas hinausreicht.<sup>242</sup>

Patrick Primavesi spricht in seinem Text „Komisches Aussetzen. Repräsentationskritik und Spiel in Büchners *Leonce und Lena*“, welcher 2006 in dem Periodikum *Maske und Kothurn – Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft* erschienen ist, von einem Rhythmus, „der in ständiger Selbstreflexion des Vorstellens das dramatische Geschehen aussetzt“<sup>243</sup>. Er sieht den theatralischen Rhythmus von *Leonce*

---

<sup>239</sup> Ebd.

<sup>240</sup> Liedtext von Herbert Grönemeyer und Arezu Weitholz, zit. nach Berliner Ensemble (Hrsg.): *Leonce und Lena*, Programmheft Nr. 47, 2003, S. 56f.

<sup>241</sup> Primavesi, 2006, S. 168.

<sup>242</sup> Vgl.: Primavesi, 2006, S. 168.

<sup>243</sup> Primavesi, 2006, S. 168.

und *Lena* durch ein komisches Aussetzen, das zugleich als Aussetzen des Komischen gelesen werden kann, begründet.

Es wurde viel über Büchner geforscht, woher seine Ideen zu *Leonce und Lena* kamen. „Längst ist bekannt, dass darin die Dramen *As you like it* und *Hamlet* von Shakespear, Clemens Bretanos *Ponce de Leon* und Alfred Mussets *Fantasio* sowie *On ne badine pas avec l'armour* und die Komödien Ludwig Tiecks verarbeitet sind, *Der neue Menoza* von Jakob Michael Reinhold Lenz, Goethes *Faust*, aber auch *Die Leiden des jungen Werther* und Prosatexte von Jean Paul, Heinrich Heine und E. T. A. Hoffmann sowie die *Nachtwachen* von Buonaventura“<sup>244</sup>. Bei all der Quellenforschungsarbeit konnte kaum darüber nachgedacht werden, dass Büchner, über die Selbstreflexion des Dramas bei Tieck und Bretano hinaus, eine andere Vorstellung von Theater gehabt haben könnte. Eine, „die gerade der Einheit der dramatischen Figuren und einer identifikatorischen Logik der Abbildung von Ideen und Begriffen den Boden entzieht“<sup>245</sup>. Büchners Figuren durchkreuzen eigensinnig allen Schein von Realität und treiben das Ideal einer Nachahmung ins Absurde.<sup>246</sup> „Sie betreiben Nachahmung und verspotten zugleich solche Nachahmung (...)“<sup>247</sup>.

Die meisten bisherigen Interpretationen des Lustspiels beschränken sich auf „seine Auffassung als parodistische Farce aus dem Geist der literarischen Romantik ebenso wie seine Interpretation als pessimistische Kritik an den Machtstrukturen der höfischen und bürgerlichen Gesellschaft“<sup>248</sup>. Primavesi gesteht sich ein, dass übergreifende Aspekte wie die Gattungsgeschichte und –typologie der Komödie oder eine allgemeine Phänomenologie des Komischen dazu geeignet sein mögen, bislang divergierende Aspekte des Stückes zu verbinden, stellt jedoch die Frage nach dem darin angelegten Theaterentwurf, die noch weitgehend offen sei. Hier möchte die Autorin anknüpfen und die Darsteller-Körper und ihre Mechanik bei *Leonce und Lena* in der Inszenierung von Robert Wilson untersuchen.

---

<sup>244</sup> Primavesi, 2006, S. 168f.

<sup>245</sup> Ebd, S. 169.

<sup>246</sup> Vgl.: ebd.

<sup>247</sup> Mayer, 1972, S. 310.

<sup>248</sup> Vgl.: Primavesi, 2006, S. 170.

### Exkurs: Begriffsdefinition *Automat*:

Der Begriff *Automat* bedeutet „aus eigenem Antrieb handelnd“ und wurde im 18. Jahrhundert vom griechischen *autómatos* – sich von selbst bewegen, selbstständig, von selbst geworden, übernommen.<sup>249</sup>

Wilsons Figuren in *Leonce und Lena* sind automatenhaft geprägt. Die Darsteller/innen bewegen sich steif und ruckartig und sind durch Wiederholungen ihrer mechanischen Bewegungsmuster gekennzeichnet. Die Handlung wird durch eine rhythmische Struktur vorangetrieben, welche durch „Momente komischen Aussetzens“ – hier stimme ich Primavesi zu – und den Songs von Grönemeyer immer wieder angehalten wird. Mechanisierung und Rhythmisierung stehen im Mittelpunkt von Wilsons Bühnenrealisation.

#### **4.2.2.1. Rhythmus und Mechanik in Büchners Text:**

##### **Aufbegehren gegen den mechanischen Takt des Zeremoniells**

Schon allein in Büchners Text findet man rhythmische Mechanik. Prinz Leonce beklagt sich in regelmäßigen Abständen über die ewige Wiedekehr des Gleichen. Für Primavesi kommt es hier zu „Momenten des Aussetzens“<sup>250</sup>. Bei den häufig erwähnten Geräuschen erscheint der gleichförmige Takt „ebenso körperlich wie tödlich“<sup>251</sup>. Als Beispiel erwähnt Primavesi hier die Wirtshausszene, als Valerio das Geräusch der Holzwürmer in der Wand des Gasthauses als Picken der „Totenuhren“ schildert. Eine Mechanik der Disziplinierung führt der bereits im Text festgelegte Tick des Staatsrates, das Fingerschnipsen, vor. Leonce fühlt sich davon bedroht. Den Versuch, den Präsidenten stillzustellen, kann als ein komisches Aufbegehren gegen den mechanischen Takt des Zeremoniells gesehen werden. Das Regelmäß als Bedingung des kleinstaatlichen Herrschaftssystems zieht sich das ganze Stück hindurch. Hauptsächlich geht es dabei um eine Disziplinierung des Körpers der Untertanen.<sup>252</sup>

Wenn zum Beispiel König Peter sein Schnupftuch zückt und von seinem Hofstaat verlangt,

---

<sup>249</sup> Vgl.: Kluge, 1989, S. 51.

<sup>250</sup> Primavesi, 2006, S. 174.

<sup>251</sup> Ebd.

<sup>252</sup> Vgl.: Primavesi, 2006, S. 174.

dies ebenso zu tun, nehmen die versammelten Mitglieder ihre Schnupftücher und halten diese regungslos so lange in der Hand, bis der König ihnen weitere Anweisungen gibt.

„Was von König Peter gezeigt wird, dass er sich von zwei Kammerdienern ankleiden lässt, dass er ‚herum‘ oder vor allem ‚auf und ab‘ läuft, dass er von allen einen symmetrischen Gang und das gleichzeitige Abtrocknen des Schweißes verlangt, dass er den Finger an die Nase legt, dass er wie eine zerbrochene Spieluhr in Gefahr gerät, den Satz ‚kund und zu wissen thun‘ unendlich wiederholen zu müssen: all diese Szenenanweisungen der ersten Hofszene reduzieren ihn bereits auf den Status der Automaten“<sup>253</sup>,

meint Burghard Dedner zu Büchners Text. Was hier im ersten Akt beginnt, wird beim Schluss des Stücks durch die von Valerio übernommene Vorführung der Automaten noch einmal verdoppelt:

„Der Vorführer der Automaten, also wohl ein Mensch, spricht wie die Automaten ‚mit schnarrendem Ton‘ und kommt in Zweifel, ob er Subjekt seiner Rede oder nur deren ausführendes Organ sei, in Zweifel also, die den König Peter schon in der ersten Hofszene geplatzt hatten. Zugleich sind die als Automaten vorgeführten Menschen so perfekt gearbeitet, dass ‚man sie von andern Menschen gar nicht unterscheiden‘ und ‚eigentlich zu Mitgliedern der menschlichen Gesellschaft machen‘ könnte. Valerios Rede führt so zu jenem höheren Blödsinn, in dem Komödienspaß, Gesellschaftssatire und philosophische Argumentation sich vereinen“<sup>254</sup>.

Bei Büchner ist das höfische Zeremoniell eine Maschinerie der Repräsentation. Henri Bergson beschreibt die komische Ausstellung von Zeremonien aller Art: „Vom Augenblick an, da wir den ernsten Sinn einer Feierlichkeit oder Zeremonie vergessen, haben wir den Eindruck, die Teilnehmer bewegen sich wie Marionetten“<sup>255</sup>. In *Leonce und Lena* unterstellt

---

<sup>253</sup> Dedner, 2005, S. 138.

<sup>254</sup> Dedner, 2005, S. 138.

<sup>255</sup> Bergson, 1972, S. 37.

Büchner den ernsten Sinn der Zeremonie durch die Effekte der Mechanisierung einer kritischen Analyse. Die eigene Darstellungsform des Stücks wird in Frage gestellt. Einen „Abgrund theatraler Selbstdarstellung“<sup>256</sup> eröffnet Büchners Text, indem er die Figuren ihren Status ironisch kommentieren, aber gleichzeitig umso ernsthafter weiterspielen lässt. Wenn sich die Figuren über die Konventionen des schicklichen Verhaltens am Hof hinwegsetzen, wirkt das weniger wie die Befreiung des Individuums vom steifen Zeremoniell, sondern mehr als das Aufkommen des Eigenlebens animierter Objekte, deren Antrieb verborgen bleibt.<sup>257</sup> „Dass Prinz und Prinzessin gerade als Automaten in die Hofgesellschaft integriert und zum Königspaar befördert werden, lässt Mechanisierung als alles und jeden beherrschendes Prinzip erscheinen“<sup>258</sup>.

Als Valerio in der Schlusszene die Automaten beschreibt, die „ganz moralisch“<sup>259</sup> auf den Glockenschlag aufstehen, essen und zu Bett gehen, erklärt er somit auch die ideale Verkörperung der zeremoniellen Maschine. Denn der König erwartet sich ja auch von seinen Untertanen diese mechanische Exaktheit. Er erwartet von ihnen, sich „mit dem Glockenschlag zwölf“ für die Dauer von exakt zwölf Stunden zu freuen. Die Mechanik des Hofstaates insgesamt wird hier vorgeführt und zugleich wird das bürgerliche Leben, das Büchner in *Leonce und Lena* anklagt, karikiert.<sup>260</sup>

„Die Mechanisierung des Körpers und der Stimme („nichts als Walzen und Windschläuche“) bleibt zweideutig, manifestiert die Lust und den Schrecken des Theaters, durch die Annäherung an Puppen und Automaten in eine Mechanik umzuschlagen, die sich der Kontrolle entzieht. Plötzlich fällt der Blick vom Schauspieler aufs Publikum zurück und erweist die Mechanik der leblosen Puppen als Funktionsprinzip bürgerlicher Gesellschaft“<sup>261</sup>.

---

<sup>256</sup> Primavesi, 2006, S. 174.

<sup>257</sup> Vgl.: Primavesi, 2006, S. 174f.

<sup>258</sup> Primavesi, 2006, S. 175.

<sup>259</sup> Ebd., S. 175.

<sup>260</sup> Vgl.: Primavesi, 2006, S. 175.

<sup>261</sup> Primavesi, 2006, S. 175.

#### 4.2.2.2. Wilsons Spiel mit der Mechanik

Robert Wilson hat in seiner Bühnenrealisation von Büchners *Leonce und Lena* „die Inszenierung (...) aus dem Spiel mit der Mechanik“<sup>262</sup> entfaltet. Für Primavesi, der sich ebenfalls mit der Produktion von Wilson am Berliner Ensemble auseinandergesetzt hat, drängt sich so ein Inszenierungsversuch geradezu auf. „Oft trug gerade der Wechsel von stillen Momenten und Knalleffekten dazu bei, die schon in den Kostümen ausgestellte groteske Körperlichkeit der Akteure als komische Mechanik vorzuführen“<sup>263</sup>, meint er konkret. Wilson folgt Büchners Intention, indem er einen Focus auf die Körperlichkeit der Figuren legt und ihre Automatisierung und Mechanisierung extrem ausstellt.

Analyse beispielhafter Figuren:

#### 4.2.2.3. Automatenhafter Staatsrat

Jede einzelne der oben beschriebenen Figuren des Staatsrates weist Merkmale eines Automaten auf. Alle haben ein individuelles Bewegungsmuster, das je von einer speziellen Melodie- oder Geräuschfolge unterstützt wird. Wie bei einem Slapstick in Zeitlupe bewegen sich die wie aufgezogen wirkenden Figuren fort. Der Präsident ist durch ein rhythmisches Fingerschnippen gekennzeichnet, das zum Leitmotiv wird. Er wird von einer dem Staatsapparat vorausseilenden Bassmelodie begleitet.<sup>264</sup> Ohne dieses Schnippen funktioniert er nicht. Das wird bewiesen, indem Leonce den Präsidenten dazu zwingt, sich auf seine Hände zu setzen. Der Präsident wird daraufhin handlungsunfähig.<sup>265</sup> Noch ein weiteres Mal gelingt es Leonce, den Beat des Präsidenten zu unterbrechen, indem er ihn auf den Rücken kippen und wie einen hilflosen Käfer zappeln lässt. Sobald sich der Präsident aber wieder aufgerappelt hat, geht der Beat weiter und grundiert die amtliche Verlesung des Hochzeitstermins.<sup>266</sup> Patrick Primavesi zählt diese Sequenz zu den Momenten des „Komischen Aussetzens des Theaters“<sup>267</sup>.

Auch die Bewegungen der restlichen Figuren des Staatsrates sind sehr artifiziell und

---

<sup>262</sup> Ebd., S. 176.

<sup>263</sup> Ebd.

<sup>264</sup> Vgl.: Primavesi, 2006, S. 176.

<sup>265</sup> Vgl.: Pöhnert, 2004, S. 12.

<sup>266</sup> Ebd.

<sup>267</sup> Vgl.: Primavesi, 2006, S. 176.

unnatürlich für Menschen. Es handelt sich um mechanische Bewegungen, durch deren Wiederholungen ihre Künstlichkeit betont wird. In Anwesenheit des Königs werden die Figuren wie zu seinen Marionetten. Auch akustische Effekte betonen das Mechanische an den Figuren. Zum Beispiel als der Präsident dem König mitteilt: „Wenn der Prinz nicht kommt und die Prinzessin auch nicht, - dann – dann -“<sup>268</sup> stimmt zu dem 'dann' der gesamte Staatsrat ein und wiederholt dieses immer fort, wie eine hängengebliebene Schallplatte. Zu den immer schneller werdenden 'dann's wird ein Klingeln hörbar, zu dem die Figuren synchron mit ihren Händen auf die Köpfe tippen.<sup>269</sup>

#### **4.2.2.4. Leonce als Automat**

In der oben beschriebenen Sequenz zwischen Leonce und Rosetta ist folgendes Szenario für das Automatenhafte an Leonce typisch. Er lässt sich bei Rosettas Rufen fallen, als sei er abgeschaltet worden. Als Rosetta ihn am Fuß berührt, ist es, als drücke sie einen Punkt und schalte ihn wieder ein, so dass er sich künstlich ruckartig aufrichten kann.<sup>270</sup> Auch in der oben wiedergegebenen Sequenz in der ersten Szene des ersten Aktes wird der mechanische Körper von Leonce sichtbar. Als sich Leonce auf die Bank setzt und dann hinlegt, macht er das mit wenigen gezielten, ruckartigen Bewegungen, seine Wirbelsäule bleibt dabei die ganze Zeit gerade. Auch als er in der sitzenden und liegenden Position je einige Sekunden verharrt, bleibt er dabei in einer unnatürlichen und unbequem aussehenden Haltung. Das Gleiche gilt für den allerersten Auftritt von Leonce, wo er im Stehen einige Zeit inne hält.

Leonce' Gesichtsausdrücke zeigen immer wieder, nicht zuletzt durch das prägnante Make-up, keine feine, gefühlslastige Mimik, sondern scharfe und abrupt wechselnde grobe Züge, vom ausdruckslosen Vor-sich-hin-Starren zum plötzlichen breiten Grinsen bis hin zum traurigen Ausdruck mit überzeichneten nach unten gezogenen Mundwinkeln.

---

<sup>268</sup> Büchner: Leonce und Lena, zit. nach Berliner Ensemble (Hrsg.): Leonce und Lena, Programmheft Nr. 47, 2003, S. 38.

<sup>269</sup> Vgl. Pöhnert, 2004, S. 12.

<sup>270</sup> Vgl.: Pöhnert, 2004, S. 13.

#### 4.2.2.5. Lenas mechanischer Tanz

Auch die Figur der Lena ist von Anfang an automatenhaft geprägt. Als prägnantes Beispiel wird hier Lenas Tanz aus der ersten Szene im ersten Akt ausgewählt und genau beschrieben. Dieser Tanz ist mechanisch, unnatürlich und von ruckartigen Bewegungen dominiert. Auch in der Mimik werden marionettenhafte Züge deutlich. Als sie ihr linkes Auge schließt, klappt es zu, wobei die restliche Gesichtsmuskulatur regungslos bleibt. Ein anderes markantes Beispiel für ihren mechanischen Körper findet man bei Lena, als sie sich mit der Gouvernante auf der Flucht befindet. Hier geht sie rückwärts, als würde sie zurückgespult.<sup>271</sup>

#### 4.2.2.6. Valerio gegen den Rhythmus

Valerio ist die einzige Figur in *Leonce und Lena*, die aufgrund seiner unangepassten Lebenseinstellung natürliche menschliche Züge behält. Wenn er sagt: „(...) ich habe die große Beschäftigung, müßig zu gehen, ich habe eine ungemeine Fertigkeit im Nichtstun, ich besitze eine ungeheure Ausdauer in der Faulheit“<sup>272</sup>, entzieht er sich den Konventionen der Herrschaft. Im Gegensatz zu Leonce hat er sein Schicksal selbst gewählt und wird nicht von der Etikette zu einem bestimmten Verhalten gezwungen. Valerio bewegt sich lockerer als Leonce, Lena, Rosetta und die Gouvernante. Er ist auch nicht von wiederholten Bewegungsabläufen, wie es bei den Figuren des Staatsrates zu beobachten ist, gekennzeichnet. Wilson lässt Valerio den rhythmischen Verlauf der Handlung unterbrechen.

Als Beispiel hierfür sei die oben beschriebene Sequenz aus der Wirtshausszene, „in der die Musik erst aus Valerios Flasche, dann (leiser) aus seinem Bauch sprudelte, um schließlich, indem er sich übergab, wieder laut hervorzubrechen“<sup>273</sup>, angeführt. Primavesi bezeichnet dies als „ein komisches Aussetzen“<sup>274</sup> und meint, der groteske Körper Valerios werde mithilfe trickreicher Akustik zum Schauplatz vorübergehenden Aufbegehrens gegen das Regellaß.<sup>275</sup>

<sup>271</sup> Vgl.: Pöhnert, 2004, S. 15.

<sup>272</sup> Büchner: *Leonce und Lena*, zit. nach Berliner Ensemble (Hrsg.): *Leonce und Lena*, Programmheft Nr. 47, 2003, S. 21.

<sup>273</sup> Primavesi, S. 176, 177.

<sup>274</sup> Ebd.

<sup>275</sup> Vgl.: ebd., S. 177.

Auch in der Schlussszene, als Valerio Leonce und Lena als Automaten vorstellt, wird er zwar selbst, indem er sich auch eine Maske aufsetzt und wie ein Roboter spricht, zu solch einem, befreit sich aber, sobald sich Leonce und Lena zu erkennen geben, wieder davon. Er kann auch als einziger die Königskinder wieder 'aktivieren', das heißt, menschlich machen – so gut wie eben möglich. Valerio singt den Schlusssong und tritt dabei aus der Handlung heraus, während die anderen auf der Bühne versammelten Figuren steif in ihren mechanischen Bewegungsmustern bleiben.

#### 4.2.3. „Ein Abgesang auf die Spaßgesellschaft“<sup>276</sup>

Primavesi zu Folge wird der Zwangscharakter ständiger Rhythmisierung vollends beim Schlusssong offenbart. Wenn die Mitglieder des Staatsrates mit dem Jubelchor der Untertanen „mitgrölen“<sup>277</sup> und alle in den Refrain von Valerios Finale<sup>278</sup> einsetzen.

Dass das „eher saturierte als arbeitslose Publikum“<sup>279</sup> des Berliner Ensembles sich über diese Parolen freute und damit selbst als Akteur von dem schon bei Büchner in der Utopie des Müßiggangs begegnenden Doppelsinns eingeholt wird, wie Primavesi das Ende der Aufführung beschreibt, kann die Autorin dieser Arbeit als Rezipientin des *Leonce und Lena*-Abends am 30. Mai 2007 nur bestätigen. Die breite Masse des Publikums schunkelte bei Grönemeyers eingängiger Show-Musik nur so mit.

„Die perfekte Oberfläche von Wilsons Theatermaschine ließ die Repräsentation des Theaters immerhin prekär erscheinen, indem die mitschwingenden Zuschauer sich kaum mehr von der Zwangsgesellschaft des Staatsapparats unterschieden“<sup>280</sup>

Ob sich das Leuchten in den Augen der Zuschauer, das ihre noch immer überwältigten Sinne von all den ästhetischen visuellen und verführerisch leichten akustischen Eindrücken widerspiegelt, an diesem Abend verändert, wenn sie merken, dass dieser letzter Song und eigentlich die ganze Aufführung nur „ein Abgesang auf die

---

<sup>276</sup> Primavesi, S. 177.

<sup>277</sup> Vgl.: Primavesi, S. 177.

<sup>278</sup> Liedtext siehe Seite 58 dieser Arbeit.

<sup>279</sup> Primavesi, S. 177.

<sup>280</sup> Ebd.

Spaßgesellschaft“<sup>281</sup> bedeutet? Aber um es wie Wilson zu sagen: Das Publikum ist frei, ihm wird keine Interpretation vorgegeben. Auf einer unbewussten Ebene erkennt jeder seine Wahrheit.

#### 4.3. Rezeption: Kritikermeinungen des deutschen Feuilletons

Der *Zeit*-Kritiker Christof Siemes bezeichnet die *Leonce und Lena*- Aufführung als „art musical“ und bemerkt neben der seiner Meinung nach mittlerweile Wilson-Produktionen innewohnender Fließbandqualität auch ein Paradox, dass sich Wilson eben genau nicht mit einem der Hauptthemen von *Leonce und Lena*, nämlich der Mechanisierung und Automatisierung von Kunst- und Staatswelt, kritisch auseinander gesetzt, sondern ihr genau in den Lauf gespielt habe. „Wilson erhebt die Pointe des Stücks zum Prinzip. Bei Büchner spielen Prinz Leonce und Prinzessin Lena am Ende sich selbst als Automaten, die mechanisch eine Hochzeit vollziehen, vor der sie als Menschen davongelaufen waren. Bei Wilson laufen sie von Anfang an wie aufgezogen.“ Neben den Schauspielern Stefan Kurt als Valerio („als glaubhafter wahrer Herzensmensch von Leonce“) und Walter Schmidinger als König Peter („ergreifend dämlich“, ein „absolutistischer Narr“) lobt Siemes auch die Musik. Zwar wirft er Grönemeyer vor, mit seinen Liedtexten nicht an Büchners Niveau heranzukommen, empfindet seine musikalischen Kompositionen allerdings als „klüger, vieldeutiger, mitunter sogar komisch“.<sup>282</sup>

Klaus Dermutz behauptet über die Inszenierung in *Theater der Zeit*, dass Büchners Stück der eingängigen Unterhaltung ausgeliefert würde, was nicht zuletzt an der musikalischen Beteiligung Grönemeyers liege. Der Kritiker urteilt: „Diese Songs (...) fressen die Büchner'sche Sprache auf“.<sup>283</sup>

Schon positiver beurteilt Reinhard Wengierek das Büchner-Musical-Experiment à la Wilson. Unter dem Titel „Berückendes Traumtheater. Auch mal schön! Robert Wilson und Herbert Grönemeyer machen aus Büchners *Leonce und Lena* ein Musical“ meint Wengierek in *Die Welt*, die sonstigen „Allerweltsformeln“ aus „der weltweiten Wilsonschen Theater-Unterhaltungsindustrie“ seien hier verloren gegangen, zugunsten eines Zirkus von

<sup>281</sup> Primavesi, S. 177.

<sup>282</sup> Vgl.: Siemes, 2003, o.S.

<sup>283</sup> Vgl.: Dermutz, 2003, o.S.

zauberhafter Leichtigkeit. Robert Wilson führe seine Schauspieler zu ungeahnten künstlerischen Leistungen. Büchners „schillernde Parodie des Menschheitstriebes als sensible Clownerie“ sei „sympathisch unverkopft“ und funktioniere so gut, dass man sich nicht unter Niveau amüsiere. Mit der Ansicht, Wilson setze den Text mit neuen Ideen, aber dennoch im Sinne Büchners um und die Inszenierung sei nicht bloß Dekoration, wie sonst bei Wilson, endet der Kritiker seine Rezension.<sup>284</sup>

Uneinig ist sich C. Bernd Sucher in seiner Rezension in der *Süddeutschen Zeitung*. Auf der einen Seite hält er „diese Wilson-Grönemeyer-Musical-Version“ für zu leicht, seicht und bloß nett, was wiederum zu einem Großteil an den Liedtexten Grönemeyers liege, die sich mit Büchners Text nicht messen ließen. Andererseits findet er „Szenen, die bestechen“, zum Beispiel den Auftritt Rosettas aus einem Pfeiler in der von vielen kleinen Lichtern erhellten Säulenhalle. Man sehe, dass sich die Figur bewusst sei, dass sie für Leonce nur Spiegel ist. Auch die Reise nach Italien von Valerio und Leonce, wo sich der gemalte Prospekt einer bunten Landschaft immer tiefer senkt, je weiter sie kommen, gehöre zu den „faszinierend-komischen Momenten“ dieser Aufführung.

Die Liebesszene zwischen Lena und Leonce in eben jener Landschaft, in der immer mehr Bäume und Landschaften von oben und aus den Seiten in den Himmel wachsen, je intensiver sich die beiden Königskinder Liebe einbilden, bezeichnet Sucher als expressionistisches Gemälde. „Wer liebt, dem scheint die Welt auf den Kopf zu stehen“. Auch Valerios Szene, wie dieser eine Flasche öffnet und aus dieser Töne anstatt von Wein herausfließen, befindet der Autor für „wunderbar“.<sup>285</sup>

Michael Bienert schreibt in der Stuttgarter Zeitung: „Wilson folgt respektvoll der Dramenvorlage und lässt zwischen Bühnenmusik, Pantomime und Gesangseinlagen genügend Raum für Büchners Sprachspiele“. Dass die Figuren von Anfang an zu automatenhaft tickenden Puppen stilisiert werden, treffe Büchners Absicht, die überlebte Kleinstaaterei des Vormärz der Lächerlichkeit auszuliefern.<sup>286</sup>

Ausschließlich Lob findet Andrea Hilgenstock in ihrer Kritik in der *Hessisch-Niedersächsischen Allgemeinen*, wo sie in ihrer Rezension Folgendes schreibt: „Es ist eine der poetischsten, schwebendsten Inszenierungen von Wilson, dem Formästheten, der hier

---

<sup>284</sup> Vgl.: Wengierek, 2003, o.S.

<sup>285</sup> Vgl.: Sucher, 2003, o.S.

<sup>286</sup> Vgl.: Bienert, 2003, o.S.

nicht nur Oberfläche beleuchtungstechnisch perfekt poliert, sondern den komplexen inhaltlichen Untergrund, die Büchnerschen Abgründe schillern lässt“. Sie ist auch der Meinung, dass sich die Songtexte nahtlos mit der Dichtung verbinden und Bühner einfühlsam weiter schreiben.<sup>287</sup>

Christoph Funke von der *Neuen Züricher Zeitung* hält die Liedtexte von Grönemeyer ebenfalls für gelungen. Die Fragen des Dichters würden in den Songtexten auf bewusst schlichte Weise kommentiert werden. Funke meint sogar, Wilsons flüchtig-leichte Bühnen-Phantasien erhalten durch die Lieder plötzlich Erdhaftung.<sup>288</sup>

Auch Klaus Grimberg schreibt im *Westfälischen Anzeiger*, die Musik in der *Leonce und Lena*-Produktion am Berliner Ensemble erweise sich als ideales Pendant zur schönen Künstlichkeit des Robert Wilson.<sup>289</sup> Mit der Aussage, Wilson interpretiere Büchner nicht, er abstrahiere die Form, bringt Alexander Schäfer mit seiner Rezension in der *Badischen Zeitung* Wilsons Interpretation von *Leonce und Lena* wohl auf den Punkt.<sup>290</sup>

In der Frankfurter Allgemeinen Zeitung lässt Gerhard Stadelmaier kaum ein gutes Haar an der Inszenierung. Er bezeichnet die Produktion als oberflächliche Operette und wirft der Musik und den Figuren mangelnde Tiefe vor. „Man ist ganz künstlich komisch“<sup>291</sup>, beschreibt er Ausstattung und Schauspielergesten. Einzig viel Lob hat er für Walter Schmidinger als König Peter über. „Plötzlich bebt’s“<sup>292</sup> als der „hirnwütige Troll“<sup>293</sup> auftritt. Das sei auch die einzige Stelle an der Grönemeyer ein „genialer Büchner-Ton“<sup>294</sup> gelungen sei.

Einig sind sich die Rezensent/innen dabei, dass sie Robert Wilson als unübertroffenen Licht- und Farbenkünstler anerkennen. Auch die beiden Schauspieler Stefan Kurt als Valerio und Walter Schmidinger als König Peter werden von allen Autoren für ihre authentischen und komödiantischen Leistungen gelobt. Das am intensivsten und auf unterschiedlichste Art behandelte und beurteilte Element ist die Musik von Herbert Grönemeyer, insbesondere seine Liedtexte.

---

<sup>287</sup> Vgl.: Hilgenstock, 2003, o.S.

<sup>288</sup> Vgl.: Funke, 2003, o.S.

<sup>289</sup> Vgl.: Grimberg, 2003, o.S.

<sup>290</sup> Vgl.: Schäfer, 2003, o.S.

<sup>291</sup> Stadelmaier, 2003, o.S.

<sup>292</sup> Ebd.

<sup>293</sup> Ebd.

<sup>294</sup> Ebd.

## 5. Conclusio

In der vorliegenden Arbeit wurde das Theater von Robert Wilson hinsichtlich seiner ästhetischen Strategien für die Entstehung von Komik in seiner Inszenierung *Leonce und Lena* nach Georg Büchner am Berliner Ensemble 2003 untersucht. Nach einem theoretischen Teil über Wilsons Ästhetik, über seinen besonderen Zugang zum Theater und über seine Arbeitsweise folgte eine Analyse der Inszenierung. Dabei habe ich mich hauptsächlich auf das Bewegungsrepertoire der Figuren in ausgewählten Szenen konzentriert. Ein immer wieder unterbrochener Rhythmus der Bewegungs- und Sprachabläufe der Figuren, groteske Masken und Kostüme sowie die Mechanisierung der Gesten und der Stimmen der Darsteller evozieren die vielen komischen Momente in der Inszenierung. Zur Analyse wurden Eindrücke einer von mir besuchten Vorstellung von 2007 sowie die Videoaufzeichnung vom ZDF Theaterkanal von 2003 herangezogen.

Zu bemerken bleibt noch, dass Wilson zwar ab den 1990er Jahren seine Theaterarbeiten grundsätzlich änderte - vor allem begann er, klassische Damentexte als Musiktheaterproduktionen zu inszenieren - aber seinen ästhetischen Grundprinzipien trotzdem treu blieb. Stücke von Büchner, Shakespeare, Beckett und anderen Theaterautoren wurden vom Meister der *Silent Operas* nun zu bildgewaltigen und rockigen Theatershows neu inszeniert. Die Zeit der Stummen Opern ist vorbei. Es wurde teilweise laut und schrill, kommerzieller Erfolg hat sich eingestellt und viele kritische Stimmen wurden wach. Zusammenhängende Handlungsstränge sind als Element neu in Wilsons Bühnenarbeiten, die anti-naturalistische Inszenierungsweise hat er aber beibehalten. Wilson macht immer noch Formales Theater. Die narrativen Texte und Figuren wie in *Leonce und Lena* sind von der rhythmischen Struktur in Sprache und Bewegung geprägt. Gestik, die an Marionetten erinnert, Stimmen, die manchmal bis ins Absurde verzerrt werden. All das macht selbst realistische Wortwechsel surreal.

## 6. Anhang

### 6.1. Quellenverzeichnis

#### Literatur

**Aristoteles:** Poetik. Griechisch/Deutsch. Hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 2001 [1982].

**Barck,** Karlheinz (Hrsg.): Surrealismus in Paris 1919-1939. Ein Lesebuch. Leipzig: Verlag Phillip Reclam jun., 1986.

**Beise,** Arnd; Funk, Gerald: Georg Büchner. Leonce und Lena. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam, 2005.

**Benjamin,** Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1963.

**Bergson,** Henri: Das Lachen. Übersetzt von Roswitha Plancherel-Walter. Zürich: Arche, 1972.

**Berliner Ensemble** (Hrsg.): Leonce und Lena. Programmheft Nr. 47. Berlin: Druckpunkt Berlin, 2003.

**Bernhardt,** Rüdiger: Erläuterungen zu Georg Büchner: Leonce und Lena. Hollfeld: Bange Verlag, 2004.

**Bertoni,** Franco: Robert Wilson: Themen und Symbole der Moderne. In: Quadri, Franco, Franco Bertoni, Robert Stearns (Hg.). Robert Wilson, 1. Auflage. Stuttgart: DACO Verlag Günter Bläser, 1997, S. 178 – 204.

**Böhm**, Fredi; **Sharegi**, Minu: Robert Wilson. Thaleia, Hamburgs Bühnenbücher Band 2. Hamburg: Verlag Ingrid Kämpfer, 1996.

**Brauneck**, Manfred (Hrsg.): Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2001 [1982].

**Brauneck**, Manfred; **Schneillin**, Gérard (Hg.): Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2007.

**Brecht**, Stefan: The theatre of visions. Robert Wilson. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978.

**Büchner**, Georg: Leonce und Lena. Studienausgabe. Hg.: Dedner, Burghard; Mayer, Thomas Michael. Stuttgart: Reclam, 2005 [2003].

**Catanese**, Ivana: Leonce & Lena Project Book. New York: Watermill Center, 2002.

**Cole**, Susan Letzler: Directors in Rehearsal: A hidden world. New York: Routledge, 1992.

**Craig**, Edward Gordon: On the Art of the theatre. Hrsg.: Chamberlain, Franc. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2009 [1911].

**Craig**, Edward Gordon: Über die Kunst des Theaters. Berlin: Gerhardt, 1969.

**Dedner**, Burghard: Leonce und Lena. In: Interpretationen. Georg Büchner. Dantons Tod, Lenz, Leonce und Lena, Woyzeck. Philipp Reclam jun. GmbH & Co. (Hg.). Stuttgart 2005 [1990].

**Fischer-Lichte**, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2005.

**Friedl**, Peter: Die Balance zwischen den Wachträumen der Zuschauer und meinen eigenen Bildern finden. Gespräch mit Robert Wilson, in: Theater 1981. Jahrbuch der Zeitschrift Theater heute. Seelze 1981. S 77ff.

**Fuchs**, Stefanie: „Alles begann mit Bildern und Rhythmen...“. Visualität und Theaterraum in Robert Wilsons Theaterästhetik. Marburg: Tectum Verlag Marburg, 2011.

**Funke**, Christoph: Gesamtkunstwerk. Büchner, Wilson und Grönemeyer im Berliner Ensemble. In: Neue Züricher Zeitung, 3. Mai 2003.

**Graff**, Bernd: Das Geheimnis der Oberfläche: Der Raum der Postmoderne und die Bühnenkunst Robert Wilsons. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1994.

**Graupner**, Stefan: Vernetzungsmöglichkeiten ästhetischer Ausdrucksformen im künstlerischen Arbeitsprozess als ein Modell ästhetischer Bildung. Peter Greenaway – Rebecca Horn – Robert Wilson. Dissertation. München: Universität zu Würzburg, 1995.

**Gudemann**, Wolf-Eckhard (Chefredakteur): Bertelsmann Universal Lexikon. Band 8. Gütersloh: Verlagsgruppe Bertelsmann GmbH/Bertelsmann LEXIKOTHEK Verlag GmbH, 1988.

**Henrichs**, Benjamin; **Nagel**, Ivan: Liebe! Liebe! Liebe! ist die Seele des Genies. Vier Regisseure des Welttheaters. Luc Bondy, Frank Castorf, Peter Sellers, Robert Wilson. München/Wien: Carl Hanser, 1996.

**Hinderer**, Walter: Büchner-Kommentar zum dichterischen Werk. München: Winkler-Verlag, 1977.

**Holmberg**, Arthur: The theatre of Robert Wilson. New York: Cambridge University Press, 1996.

**Holmberg**, Arthur: A Conversation with Robert Wilson and Heiner Müller. In: Modernes Drama XXXI. September 1988, S. 454-458.

**Keller**, Holm: Robert Wilson. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1997.

**Kleist**, Heinrich von: Über das Marionettentheater. In: Müller-Seidel (Hrsg.): Kleists

Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1967.

**Knapp**, Gerhard P.: Georg Büchner (3. Auflage). Stuttgart: Metzler, 2000.

**Kluge**, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Unter Mithilfe von Max Bürgisser und Bernd Gregor. Völlig neu bearbeitet von Elmar Seebold. 22. Auflage. Berlin: Walter de Gruyter & Co, 1989.

**Krumme**, Peter: Portraits, still live, landscapes. Die Bild-Räume von Robert Wilson. In: Pfüller, Volker; Ruckhäberle, Hans-Joachim (Hg.): Das Bild der Bühne. Berlin: Theater der Zeit, 1998, S. 128-130.

**Lehmann**, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt/Main: Verlag der Autoren, 2005 [1999].

**Lehmann**, Hans-Thies: Robert Wilson – Szenograph. In: Parkett 16. 1988. S. 30-41.

**Linders**, Jan (Hrsg.): Robert Wilson. Lecture. Berlin: Alexander Verlag: 2007.

**Lotringer**, Sylvère: New Yorker Gespräche mit Bob Wilson, Douglas Dunn, Phil Glass, Jack Smith, William Burroughs, Mary Overlie, Steve Reich, Viola Farber, Charemagne Palestine, Lee Breuer, Police Band, Stuart Sherman, Vito Acconci, Christo, Walter Abish. Berlin: Merve Verlag GmbH, 1983.

**Mayer**, Hans: Georg Büchner und seine Zeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972.

**Moldoveanu**, Mihail: Komposition, Licht und Farbe in Robert Wilsons neuem Theater. Mit dem Körper denken. Stuttgart: Daco-Verlag, 2001.

**Otto-Bernstein**, Katharina: Absolute Wilson: the biography. München: Prestel, 2006.

**Otto-Bernstein**, Katharina: Absolute Wilson. Beiheft „Produktionsnotizen“ zur DVD. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment GmbH, 2007.

**Pöhnert**, Julius: Aufführungsanalyse – Georg Büchner: „Leonce und Lena“, inszeniert von Robert Wilson. Welche Isotopien verwendet Wilson zur Darstellung seiner Figuren? Mainz: Grin. Verlag für akademische Texte: Studienarbeit in Theaterwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 2004.

**Poschmann**, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1997.

**Primavesi**, Patrick: Komisches Aussetzen. Repräsentationskritik und Spiel in Büchners Leonce und Lena. In: Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Komik. Ästhetik Theorien Strategien. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2006, 51. Jahrgang, Heft 4, S. 176-178.

**Quadri**, Franco; Bertoni, Franco; Stearns, Robert: Robert Wilson. Stuttgart: DACO Verlag Günter Bläse, 1997.

**Roesner**, David: Theater als Musik. Verfahren der Musikalisierung in chorischen Theaterformen bei Christoph Marthaler, Einar Schleef und Robert Wilson. Tübingen: Gunter Narr Verlag Tübingen, 2003.

**Safir**, Margery [Hrsg.]: Robert Wilson : from within Paris : Flammarion , London : Thames & Hudson, 2011.

**Shevtsova**, Maria: Robert Wilson. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2007.

**Shyer**, Laurence: Robert Wilson and his collaborators. New York: Theatre Communications, 1989.

**Sieß**, Jürgen: Zitat und Kontext bei Georg Büchner. Eine Studie zu den Dramen „Dantons Tod“ und „Leonce und Lena“. Göppingen: Verlag Alfred Kümmerle, 1975.

**Simhandl**, Peter: Bildertheater. Bildende Künstler des 20. Jahrhunderts als Theaterreformer. Berlin: Gadegast, 1993.

**Rother**, Rainer (Hg.): Sachlexikon Film. Hamburg: Rowohlt, 1997.

**Wahrig-Burfeind**, Renate (Hrsg.): Bertelsmann Universal Lexikon. Fremdwörter.  
Gütersloh: Verlagsgruppe Bertelsmann GmbH/Bertelsmann Lexikon Verlag GmbH, 1990.

**Weiler** Christel: Kultureller Austausch im Theater: theatrale Praktiken Robert Wilsons und Eugenio Barbas. Marburg: Tectum, 1994.

**Wilts**, Bettina: Zeit, Raum und Licht. Vom Bauhaustheater zur Gegenwart. Weimar: VDG.  
Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2004.

**Wohlfahrt**, Thomas: Georg Büchners Lustspiel „Leonce und Lena“: Kunstform und Gehalt.  
In: Werner, Hans-Georg (Hrsg.): Studien zu Georg Büchner. Berlin und Weimar: Aufbau-  
Verlag, 1988.

**o. V.:** „Die Balance zwischen den Wachträumen der Zuschauer und meinen eigenen  
Bildern finden“. Zweites Gespräch: Über Robert Wilsons Theater. In: Theater Heute:  
Jahrbuch 1981.

### **Zeitungsartikel**

**Dermutz**, Klaus: Kunterbuntes Büchner-Musical. Berliner Ensemble: „Leonce und Lena“  
von Georg Büchner. Regie/Bühne Robert Wilson. In: Theater der Zeit 2003, Juni 2003.

**Grimberg**, Klaus: Zartes Duett. Wilson und Grönemeyer machen aus „Leonce und Lena“  
ein Musical. In: Westfälischer Anzeiger 2003, 3. Mai 2003.

**Henkel**, Gabriele: Von der Schönheit des Augenblicks. Der kühle Purist aus Waco, Texas.  
Theatermacher Robert Wilson wird sechzig Jahre alt und kann immer noch nicht über  
Kritik lachen. In: Süddeutsche Zeitung 2001, 5. Oktober 2001.

**Hilgenstock**, Andrea: Im Märchenwunderland. Robert Wilson und Herbert Grönemeyer  
heben mit „Leonce und Lena“ am Berliner Ensemble ab. In: Hessisch-Niedersächsische  
Allgemeine 2003, 3. Mai 2003.

**Schaper**, Rüdiger: Zaubern ist auch nur ein Trick. Büchners „Leonce und Lena“ als Musical: Robert Wilson und Herbert Grönemeyer stürmen das Berliner Ensemble. In: Der Tagesspiegel 2003, 3. Mai 2003.

**Schäfer**, Alexander: Büchner, ein Musical. „Leonce und Lena“ mit Robert Wilson und Herbert Grönemeyer. In: Badische Zeitung (2003), 3. Mai 2003.

**Siemes**, Christof: Pappendeckelkunst. In: Die Zeit 2003, Nr. 20, 8. Mai 2003.

**Stadelmaier**, Gerhard: Frackhüpfen in der Puppenkiste. Fluch der Lieder: Bob Wilson und Herbert Grönemeyer fabrizieren „Leonce und Lena“ im Berliner Ensemble. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 2003, 3. Mai 2003.

**Sucher**, C. Bernd: Genehmige dich täglich. Grönemeyer und Wilson zeigen am Berliner Ensemble Büchners „Leonce und Lena“. In: Süddeutsche Zeitung 2003, 3. Mai 2003.

**Wengierek**, Reinhard: Berückendes Traumtheater. Auch mal schön! Robert Wilson und Herbert Grönemeyer machen aus Büchners „Leonce und Lena“ ein Musical. In: Die Welt 2003, 3. Mai 2003.

### **Internetquellen**

[www.berliner-ensemble.de](http://www.berliner-ensemble.de). Zugriff: Juli 2009. Zuletzt geprüft am 30. Dezember 2014.

[www.robertwilson.com](http://www.robertwilson.com). Offizielle Homepage. © Byrd Hoffman Watermill Foundation & Robert Wilson. Zugriff: Juli 2009. Zuletzt geprüft am 30. Dezember 2014.

[www.pratt.edu](http://www.pratt.edu). Zugriff: Juli 2009

[www.meredithmonk.org](http://www.meredithmonk.org). Zugriff: August 2009.

[www.judson.org/arts\\_dance.html](http://www.judson.org/arts_dance.html): Zugriff: August 2009.

[www.philipglass.com](http://www.philipglass.com). Zugriff: August 2009.

## **Aufzeichnung der Theateraufführung**

„Leonce und Lena“ aus dem Berliner Ensemble. Aufzeichnung von ZDF Theaterkanal, 2003.

## **Videos, DVDs, Audio-CDs**

### Videos

„abgeschminkt: Robert Wilson.“ Von Johanna Schickentanz. Produktion: Jörg Schmidt. ZDF Theaterkanal, 2004.

„Georg Büchner – Seine Stücke heute, seine Briefe“. Von Dietmar Schmid. ZDF Theaterkanal, 1987.

### DVD

„Absolute Wilson“. Special Edition. Regie: Katharina Otto-Bernstein. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment GmbH, 2007.

### Audio-CD

„Leonce und Lena“. Herbert Grönemeyer. Musik zu Georg Büchners *Leonce und Lena*. Inszenierung am Berliner Ensemble: Robert Wilson, nacherzählt von Herbert Grönemeyer. 2005.

## **Abbildungen**

Sämtliche Fotos, Bilder und Skizzen in dieser Arbeit sind aus dem Visual Book von Robert Wilson zu seiner Arbeit an *Leonce und Lena* für das Berliner Ensemble 2003. Die Rechte liegen bei Robert Wilson bzw. bei seiner deutschen Assistentin der *Leonce und Lena*-Inszenierung am Berliner Ensemble, Ann-Christin Rommen.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

## 6.2. Erläuterungen zur Arbeitsweise

### Stage A Workshop

Ungefähr ein Jahr vor der Premiere erstellt Wilson ein „story board“, eine zweidimensionale Visualisierung von seinem ersten Entwurfes, den „masterplan“, woraus dann das fertige „visual book“ entsteht. Wilson zeichnet zu jeder Gliederungseinheit mindestens eine Skizze der Frontalansicht des Bühnenraumes. Dieser Ablauf dauert für ein Stück mittlerer Spiellänge drei Wochen.<sup>295</sup>

### Initial Workshop: Die Probebühne im Watermill Center

Im *Watermill Center*<sup>296</sup> beginnt die Probenarbeit im Rahmen des „Initial Workshop“<sup>297</sup>. Das *Watermill Center* ist ein abgelegener Gebäudekomplex aus den 1930er Jahren auf Long Island/New York. Robert Wilson und die *Byrd Hoffman Watermill Foundation*<sup>298</sup> gründeten 1992 dort ein „internationales, multidisziplinäres Kunstzentrum zur Erprobung und Entwicklung neuer Formen in Theater, Musik, Film, Tanz und den bildenden Künsten“<sup>299</sup>. Jedes Jahr während der Sommermonate erhalten Studierende aus allen Bereichen die Möglichkeit im Rahmen eines Praktikums mit Wilson und anderen bedeutenden Künstlern zusammenzuarbeiten.<sup>300</sup> In diesem Rahmen erarbeitet Wilson im „Initial Workshop“ die weitere Entwicklung seiner laufenden Bühnenprojekte. Auf einer Probebühne wirken junge Akteure, die einstweilen den Platz der späteren Schauspieler und/oder Sänger einnehmen. (Im Falle von *Leonce und Lena* hat Markus Meyer, der bei den Aufführungen am Berliner Ensemble *Leonce* spielte, bereits am „Initial Workshop“, der vom 9. bis 20. Juli 2002 im *Watermill Center* stattfand, teilgenommen. Auch der Kostümbildner Jacques Reynaud, Wilsons Bühnenbild-Mitarbeiter Serge von Arx und die Dramaturgin vom Berliner Ensemble, Jutta Ferbers, waren bereits bei diesem ersten Workshop im Sommer 2002 im *Watermill Center* mit dabei.<sup>301</sup>) Der Ablauf aller Elemente des Werkes wird auf dieser Probebühne durchgespielt und alle Bewegungen der Bühnenfiguren werden

<sup>295</sup> Vgl. Keller, 1997, S. 18.

<sup>296</sup> Vgl.: [www.watermillcenter.org](http://www.watermillcenter.org).

<sup>297</sup> Im *Leonce & Lena Project Book* wird dieser Teil des Probenprozesses als „Initial Workshop“ benannt.

<sup>298</sup> Die *Byrd Hoffman Watermill Foundation* ist die Produktionsfirma von Robert Wilson. Dort wird die Arbeit von Wilson anhand von Photographien, Zeichnungen, Videoaufnahmen etc. dokumentiert und es werden die Workshops im *Watermill Center* organisiert. Vgl.: [www.robertwilson.com/about/bhwhf](http://www.robertwilson.com/about/bhwhf).

<sup>299</sup> Robert Wilson in: Berliner Ensemble (Hrsg.): *Leonce und Lena*, Programmheft Nr. 47, 2003, S. 61.

<sup>300</sup> Vgl.: Berliner Ensemble (Hrsg.): *Leonce und Lena*, Programmheft Nr. 47, 2003, S. 61.

<sup>301</sup> Vgl.: Catanese: *Leonce & Lena Project Book*, 2002, S. 6.

festgelegt und aufgeschrieben. Auf Basis dieser Notizen entwirft Wilson alle Ausstattungsteile und lässt sie in technischen Zeichnungen festhalten. Dann konzipiert er einen groben Beleuchtungsplan und der oder die Kostümbildner/in erarbeitet die Grundlagen der Kostüme. Ein vollständiger Durchlauf schließt den „stage A workshop“ ab. Wilson setzt sich hier selbst den Zwang, ein neues Werk in sehr kurzer Zeit auszuformulieren. Der dadurch entstandene Schaffensrausch hilft Wilson, den Überblick zu behalten und sich nicht in Details zu verlieren.

Der „stage A workshop“ ermöglicht ihm auch, Varianten im Ablauf zu prüfen und jederzeit auch noch Änderungen vornehmen zu können, ohne dass dem Produzenten größere Zusatzkosten entstehen würden. Die Proben werden auf Video und Fotos festgehalten und analysiert. Aus diesen Fotos, dem Regiebuch mit allen aufgezeichneten Bewegungen und szenischen Abläufen, den technischen Zeichnungen aller Bühnenelemente, Grundkostümen und einem ersten Beleuchtungsplan setzt sich schließlich das „visual book“ der Produktion zusammen.<sup>302</sup>

### Stage B Workshop

Nach der Bauprobe, die einen Tag dauert, und ungefähr in der Halbzeit zwischen „stage A workshop“ und Premiere stattfindet, beginnt in etwa sechs Wochen vor der Eröffnung der „stage B workshop“. Wilson arbeitet nun an zwei Schwerpunkten: 1. Der Bewegungsablauf wird mit der „richtigen“ Besetzung eingeübt. 2. Es werden ungefähr 80 Stunden (!) für Beleuchtungsproben mit den Akteuren des Stage A Workshops angesetzt.<sup>303</sup> Jedes Detail muss perfekt sein. Lichtquellen werden punktgenau ausgerichtet.

---

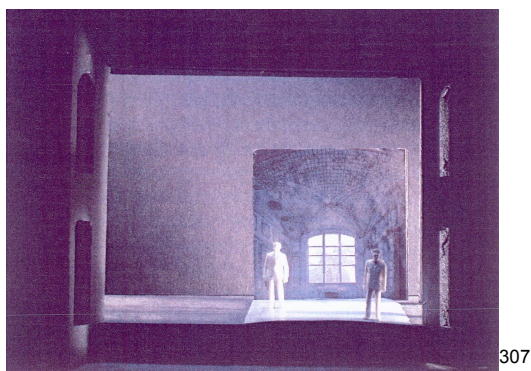
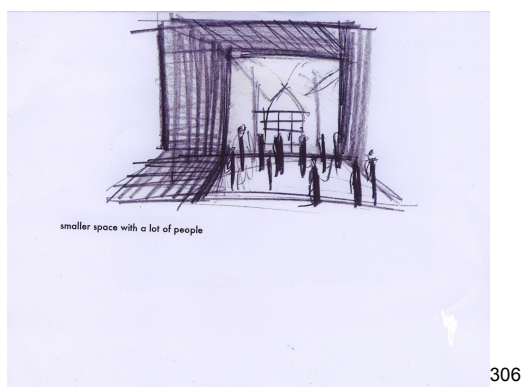
<sup>302</sup> Vgl.: Keller, 1997, S. 17.

<sup>303</sup> Vgl. Keller, 1997, S. 20.

### 6.3. Auszüge aus dem *Visual Book* von Leonce und Lena: Skizzen und Probenfotos

Da Ann-Christin Rommen<sup>304</sup>, die Co-Regisseurin und Regieassistentin von Robert Wilson bei *Leonce und Lena*, mir freundlicherweise das von Wilsons Mitarbeiterin Ivana Catanese erstellte *Project Book* inklusive dem „visual book“ der *Leonce und Lena*-Produktion am Berliner Ensemble für meine Diplomarbeit zur Verfügung gestellt hat, kann ich hier ausgewählte Skizzen vom Stück sowie den auf diesen Vorlagen basierenden technischen Zeichnungen zeigen und diese den Bühnenfotos der Aufführung im *Berliner Ensemble* gegenüberstellen.

Erster Akt, zweite Szene: *Ein Zimmer*.<sup>305</sup>



<sup>304</sup> Ann-Christin Rommen ist seit 1983 (*the CIVIL warS*) enge Mitarbeiterin von Robert Wilson im Bereich Regie.

<sup>305</sup> Vgl.: Kapitel 3.4.1 dieser Arbeit.

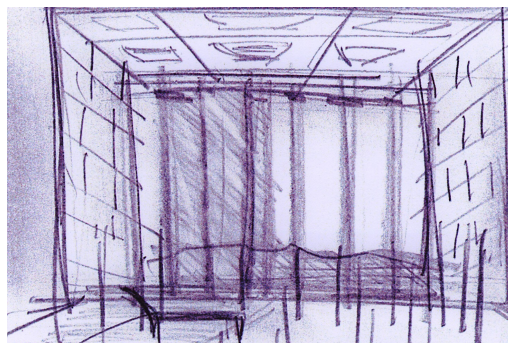
<sup>306</sup> Skizze von Robert Wilson 1. In: Wilson, Robert: *Visual Book Leonce und Lena*, 2003. Alle hier veröffentlichten Bilder und Skizzen stammen aus dem *Visual Book* von Robert Wilson zur Produktion *Leonce und Lena*.

<sup>307</sup> Technische Zeichnung 1. In: Wilson, Robert: *Visual Book Leonce und Lena*, 2003. Alle hier veröffentlichten Bilder und Skizzen stammen aus dem *Visual Book* von Robert Wilson zur Produktion *Leonce und Lena*.

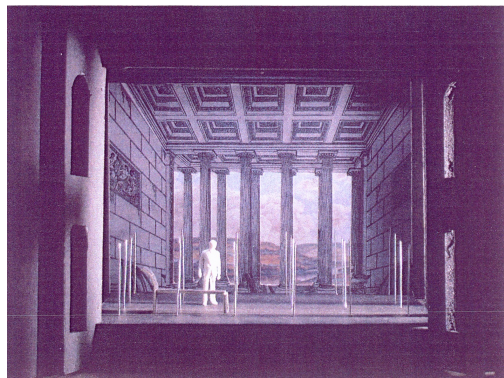


308

Erster Akt, dritte Szene: *Ein Reichgeschmückter Saal, Kerzen brennen.*



309

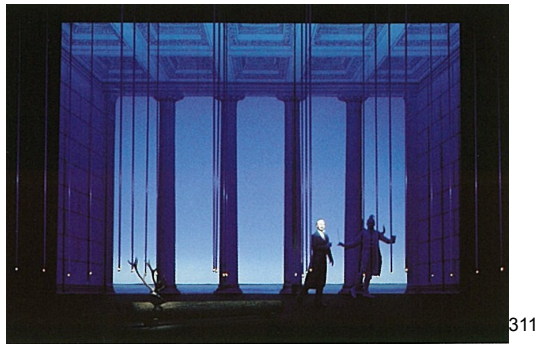


310

<sup>308</sup> Szenenbild 2. In: Wilson, Robert: Visual Book *Leonce und Lena*, 2003. Alle hier veröffentlichten Bilder und Skizzen stammen aus dem Visual Book von Robert Wilson zur Produktion *Leonce und Lena*.

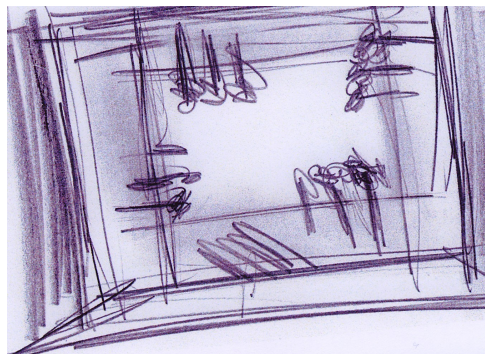
<sup>309</sup> Skizze von Robert Wilson 2. In: Wilson, Robert: Visual Book *Leonce und Lena*, 2003. Alle hier veröffentlichten Bilder und Skizzen stammen aus dem Visual Book von Robert Wilson zur Produktion *Leonce und Lena*.

<sup>310</sup> Technische Zeichnung 2. In: Wilson, Robert: Visual Book *Leonce und Lena*, 2003. Alle hier veröffentlichten Bilder und Skizzen stammen aus dem Visual Book von Robert Wilson zur Produktion *Leonce und Lena*.

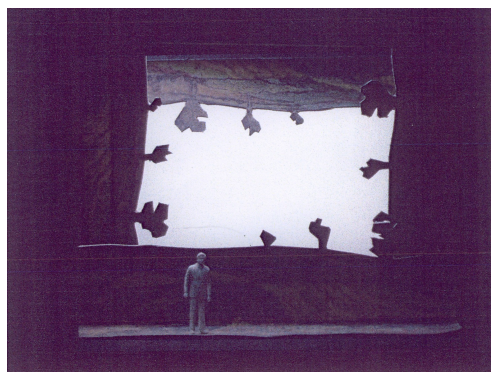


311

Zweiter Akt, zweite Szene: *Das Wirtshaus auf einer Anhöhe, an einem Fluss, weite Aussicht, der Garten vor demselben.*



312



313

<sup>311</sup> Szenenbild 3. In: Wilson, Robert: Visual Book Leonce und Lena, 2003. Alle hier veröffentlichten Bilder und Skizzen stammen aus dem Visual Book von Robert Wilson zur Produktion *Leonce und Lena*.

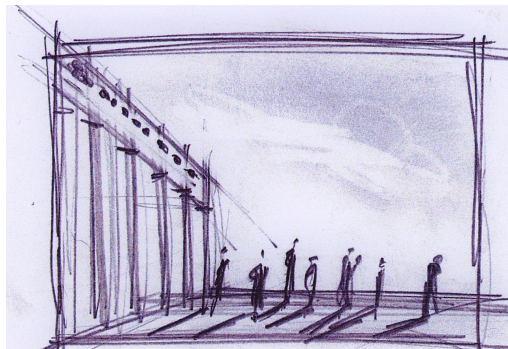
<sup>312</sup> Skizze von Robert Wilson 3. In: Wilson, Robert: Visual Book Leonce und Lena, 2003. Alle hier veröffentlichten Bilder und Skizzen stammen aus dem Visual Book von Robert Wilson zur Produktion *Leonce und Lena*.

<sup>313</sup> Technische Zeichnung 3. In: Wilson, Robert: Visual Book Leonce und Lena, 2003.

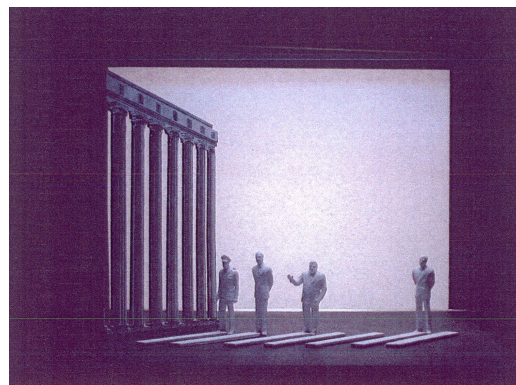


314

Dritter Akt, zweite Szene: *Freier Platz vor dem Schlosse des Königs Peter.*



315

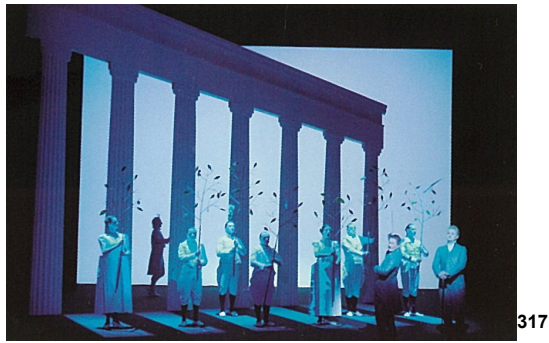


316

<sup>314</sup> Szenenbild 7. In: Wilson, Robert: Visual Book Leonce und Lena, 2003.

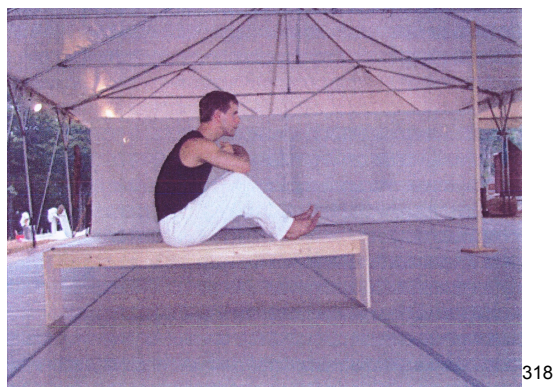
<sup>315</sup> Skizze von Robert Wilson 4. In: Wilson, Robert: Visual Book Leonce und Lena, 2003.

<sup>316</sup> Technische Zeichnung 4. In: Wilson, Robert: Visual Book Leonce und Lena, 2003.



Folgende Fotos, die Momente von den Proben im *Watermill Center* im Sommer 2002 aus dem ersten Akt von *Leonce und Lena* zeigen, sind ebenfalls Auszüge aus dem „visual book“:

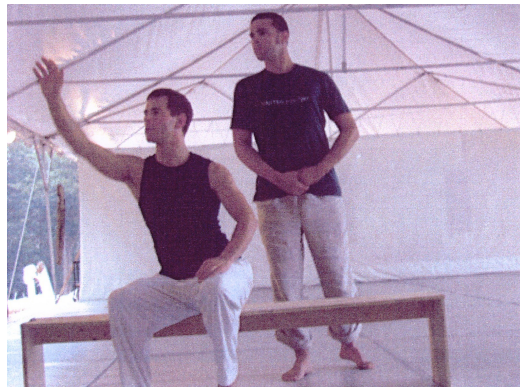
Leonce auf einer Bank. In: Erster Akt, erste Szene:



Leonce und der Hofmeister. In: Erster Akt, erste Szene:

<sup>317</sup> Szenenbild 9. In: Wilson, Robert: Visual Book *Leonce und Lena*, 2003.

<sup>318</sup> Watermill-Probenbild 1. In: Wilson, Robert: Visual Book *Leonce und Lena*, 2003. FotoCredit: Robert Wilson.



319

Der Staatsrat, Schnupftücher haltend. In: Erster Akt, zweite Szene:



320

<sup>319</sup> Watermill-Probenbild 2. In: Wilson, Robert: Visual Book Leonce und Lena, 2003. FotoCredit: Robert Wilson.

<sup>320</sup> Watermill-Probenbild 3. In: Wilson, Robert: Visual Book Leonce und Lena, 2003. FotoCredit: Robert Wilson.

## 6.4. Curriculum Vitae

### Persönliche Daten

**Name** Elisa Niederndorfer-Weingartner

**Staatsbürgerschaft** Österreich

**Familienstand** Verheiratet, ein Kind

### Ausbildung

|             |                                                                                                                                                              |
|-------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 2002 – 2015 | Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft<br>an der Universität Wien                                                                              |
| 2003 – 2007 | Bakkalaureatsstudium Publizistik- und<br>Kommunikationswissenschaft<br>an der Universität Wien (ohne Abschluss)                                              |
| 2000 – 2002 | Außerordentliche Studentin am Anton Bruckner Konservatorium<br>Linz (heute Anton Bruckner Privatuniversität): Gesang im Fach<br>Operndramatische Darstellung |
| 1997 – 2002 | HBLA für Kultur- und Kongressmanagement Steyr, OÖ,<br>Matura im Juni 2002                                                                                    |

### Berufserfahrung

|                   |                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|-------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 2010 – 2013       | Anstellung Assistenz Presse / Marketing, Tanzquartier Wien                                                                                                                                                                                                            |
| 2010 – dato       | Freie redaktionelle Mitarbeit, Kulturredaktion, Der Standard                                                                                                                                                                                                          |
| Juli 2010         | Volontariat, Kulturredaktion, Der Standard                                                                                                                                                                                                                            |
| Jan. – Sept. 2010 | Dramaturgiehospitanzen, Theater in der Josefstadt und<br>Kammerspiele<br>(Produktionen <i>Moser</i> , <i>Jedem das Seine</i> , <i>Cabaret</i> )                                                                                                                       |
| 2005 – 2010       | Ständige freie redaktionelle Mitarbeit, Oö. Kulturbericht,<br>Monatsmagazin der Landeskulturdirektion Oberösterreich                                                                                                                                                  |
| 2008 – 2012       | Gründungsmitglied des Theatervereines Dekolta's Handwerk,<br>zuständig für Presse, Produktion und Dramaturgie.<br>Mitentwicklung der (Objekt-)Theaterproduktionen <i>Geschlossene<br/>Gesellschaft</i> , <i>Under Milk Wood</i> und <i>Creation of Uncanny Matter</i> |
| 2006 – 2007       | Dramaturgiehospitanz, Max Reinhardt Seminar Wien,                                                                                                                                                                                                                     |

|             |                                                                                                                                                                                 |
|-------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|             | Produktion Suburban Motel                                                                                                                                                       |
| 2006        | Produktionsassistent und Pressearbeit für Rosengewitter –<br>Verein für Theaterprozesse: Produktion <i>Rosengewitter für<br/>Ingeborg Bachmann</i> , Theater Drachengasse, Wien |
| 2005        | Praktikum bei der Landeskulturdirektion Oberösterreich                                                                                                                          |
| 2005 – 2006 | Freie redaktionelle Mitarbeit, Neues Volksblatt, Linz,<br>Ressorts: Chronik und Kultur                                                                                          |
| 2005        | Volontariat bei Neues Volksblatt                                                                                                                                                |
| 2004        | Regiehospitant bei Theatersommer Haag, NÖ:<br>Produktion <i>Der eingebildete Kranke</i>                                                                                         |
| 2003 – 2004 | Praktikum und Ehrenamtliche Mitarbeit bei Ich bin OK -<br>Kultur- und Bildungsverein für Menschen mit und ohne<br>Behinderung                                                   |

## **Privates**

|               |                          |
|---------------|--------------------------|
| Dezember 2013 | Geburt des ersten Kindes |
|---------------|--------------------------|

## 6.5. Abstract

In dieser Diplomarbeit wird das Entstehen von Komik durch Rhythmus und Mechanisierung in der *Leonce und Lena*-Inszenierung von Robert Wilson am Berliner Ensemble 2003 behandelt. Die Arbeit ist in zwei Teile gegliedert. Im ersten theoretischen Teil wird das Theater von Robert Wilson beschrieben, vor allem werden seine für die Analyse wichtigen ästhetischen Grundbegriffe erläutert. Die für seinen besonderen Zugang zum Theater verantwortlichen Stationen seiner Biografie werden thematisiert. Auch die Veränderung im künstlerischen Schaffen von Wilson, sprich, die Hinwendung zum Inszenieren klassischer Dramentexte als Musiktheaterproduktionen ab Anfang der 1990er Jahre, wird behandelt. Im zweiten Teil wird Wilsons *Leonce und Lena*-Produktion als komisches Musical untersucht. Dabei wird anhand ausgewählter Beispiele die rhythmische Mechanisierung der Figuren analysiert.

The thesis deals with the creating of comic effects by means of rhythm and mechanization in the production of *Leonce and Lena* by Robert Wilson at the Berlin Ensemble in 2003. The thesis is structured into two parts. The first theoretical part describes Robert Wilson's theatre and it especially explains his important aesthetic basic concepts which are necessary for the analysis. The for his theatre work responsible stages of his biography are described. Another topic is the change in Wilson's artistic creation which means the turning to staging of classical dramatic texts in form of music theatre productions as from the beginning of the 1990s.

In the second part Wilson's production of *Leonce and Lena* is examined to be a comic musical. With it the rhythmic mechanization of the figures is analysed with the help of some special examples.

## **6.6. Danksagungen**

Ich möchte mich als Erstes bei meiner Familie und bei meinen Freunden bedanken für Ihre Geduld und Motivation, vor allem bei meinen Eltern, deren Unterstützung mein Studium überhaupt erst möglich gemacht hat.

Ein großer Dank gilt auch Prof. Dr. Monika Meister, die trotz meiner arbeits- und babybedingten Auszeit nie aufhörte mich zu bestärken die Diplomarbeit zu vollenden.

Ein Dankeschön geht an dieser Stelle auch an Ann-Christin Rommen, einer Regieassistentin und Co-Regisseurin von Robert Wilson am Berliner Ensemble, die mir das Visual Book mit Probenbildern, Bühnenfotografien und Skizzen von Wilson zukommen ließ.