

Anmerkungen deutlich erschwert. Der Verlag sollte in dieser Hinsicht seine Politik gründlich überdenken und sich an seinen eigenen Namen erinnern.

Trotz der hier aufgeführten Mängel ist das Buch als ein Einstieg in die Thematik zu empfehlen, da es die notwendige Breite und auch in der Forschung nicht gerade beliebte Bereiche abdeckt. Das Buch ist gut strukturiert und auch die Objektauswahl ist breit gefächert und nicht nur auf eine Region oder Gattung beschränkt. Die Vielschichtigkeit wird hier gebührend berücksichtigt.

WILFRIED E. KEIL
Universität Heidelberg

Robert Wilson. Video Portraits. Hg. von Peter Weibel, Harald Falckenberg, Matthew Shattuck. Mit Beiträgen von Robert Wilson, Peter Weibel, Nicola Suthor, Ali Hossaini, Noah Khoshbin und Matthew Shattuck; Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2011, 224 S., mit ganzseitigen Farbabb. und 5 Falttafeln, Hardcover mit Leinen, Text in dt. u. engl.; ISBN: 978-3-86560-850-5, € 29,80

„A Still Life is a Real Life“ – mit dieser sinnreichen *Contradictio in adiectio* eröffnet Robert M. Wilson (geb. 1941, Waco, US-Bundesstaat Texas) im Frühsommer 2011 in einem Katalogbuch (S.8–9) die Diskussion einer Reihe von High Definition Videoporträts auf großformatigen Plasmabildschirmen, die nach Stationen u. a. in Graz, Hamburg und Karlsruhe zuletzt in einer Einzelausstellung im Museum der Moderne in Salzburg zu sehen ist.¹ Der offene Porträtzyklus von technisch avancierten HDV-Loops, für den u. a. Brad Pitt, Gao Xingjian, Winona Ryder, Jeanne Moreau, Mikhail Baryshnikov, Renée Fleming sowie mehrere Tiere Modell saßen, ist bereits 2007 erstmals von der Paula Cooper Gallery und Phillips de Pury & Company in New York präsentiert worden, und war von da an bislang ebenso im Rahmen des Tribeca Film Festival (2006) wie auch in unterschiedlichen Galerien und Museen weltweit zu sehen. Für seinen vorläufig letzten, aktuellen Ausstellungsort liegt nun endlich auch ein von studioRADIA/ Anton Ginzburg klassisch schön gestalteter, wissenschaftlicher Katalogband mit ganzseitigen Farbabbildungen vor. Er zeigt Film Stills aus Wilsons hochauflösenden und vertonten Videoporträts, deren eigenartig träumerisch langsamer Bewegungsfluss nun tatsächlich im Print des analogen Mediums Buch gänzlich stillgelegt wird. Um es damit aber auch gleich vorneweg zu sagen, man bedauert sehr, dass dem Band keine DVD mit Samples der Videoarbeiten Wilsons beigelegt wurde. Über eine Website der beteiligten Ausstellungsproduktion im Internet, der in New

1 Neue Galerie Graz – Universalmuseum Joanneum, Graz (19. Juni – 6. September 2009), Sammlung Falckenberg, Hamburg (16. Oktober 2009 – 10. Januar 2010), ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe (12. Mai – 22. August 2010) und Museum der Moderne, Salzburg (16. Juli – 16. Oktober 2011)

York City ansässigen Produktionsfirma Dissident Industries Inc.², die den Künstler über Jahre hinweg in der Verwirklichung dieser neuartigen High Definition Videoporträts maßgeblich technisch ausgerüstet und unterstützt hat, lassen sich jedoch alle Videowerke auch nach oder vor einer Begegnung mit dem Original im Museum oder in einer eigens szenografierten Ausstellungssituation jederzeit von jedem Ort aus von Jedermann im Internet anschauen. Gleichwohl ersetzt diese alternative Zugangsweise freilich nicht die Originalerfahrung, die in diesem Fall gerade auch im Wesentlichen von den Effekten der hier eingesetzten technologisch höchst innovativen Wiedergabetechnik und der Gesamtwirkung des variablen installativen Exhibition Designs des jeweiligen Präsentationskontextes insgesamt immer wesentlich mitbestimmt wird.

Da schlicht und anonymisierend nur mit „*Video Portraits*“ übertitelt, erwartet der Ausstellungsbesucher oder Leser des von Peter Weibel, Harald Falckenberg und Matthew Shattuck herausgegebenen Katalogbuchs jedoch zunächst wohl eher Bildnisse anstelle von Stillleben. Was hat es nun mit diesem, dem Katalogbuch prominent vorangestellten, einem etwas längeren Wilson Statement entnommenen Zitat auf sich? Wurden etwa die Kunstgattungen verwechselt, oder will uns der Bildende Künstler Robert Wilson nur beweisen, dass beide, Porträt und Stillleben, sich in der Moderne näher stehen, als man zunächst denken respektive sehen möchte?

Vielleicht hilft es fürs Erste, zu erinnern, dass der seit Jahren international gefeierte experimentelle Theater- und Opernregisseur seit langem bekannt und berüchtigt für seine künstlerischen Grenzüberschreitungen und innovativen Kombinationen ist. Aber leider auch für seine beharrliche Weigerung, die dabei entstehenden eigenen Werke zu interpretieren. Wer jedoch jemals in den Genuss gekommen ist, einer anekdotenreichen und theatralisch-unterhaltsamen Führung von Robert Wilson durch eine eigene Werkausstellung folgen zu dürfen, wird auch diese Behauptung lediglich als ein hartnäckiges Gerücht entlarven und wieder revidieren dürfen. Auch hier stoßen wir wieder auf die eingangs zitierte *Contradictio in adiectio*, nun nurmehr weit- aus abstrakter und pointierter formuliert: Robert Wilson begibt sich in der Reihe seiner technisch brillanten HD-Videoporträts tatsächlich auf die Suche nach der „*motion in stillness*“ und der „*artificiality in realism*“ – am Beispiel der Porträtgattung.³ Insofern ist es dann nur folgerichtig, dass die prominenten Herausgeber des Katalogbuches ohne jedes weitere Vorwort zunächst Robert Wilson selbst mit einem einseitigen Werkkommentar zu Wort kommen lassen. Dieser Kurztext bringt als eingehende Erläuterung auch die Stringenz seines künstlerischen Denkens und Wirkens von der Bühne bis zum Bild anschaulich in einer Szene zur Wirkung und Geltung: „*The Video Portraits can be seen in the three traditional ways that artists construct space. If I hold my hand in front of my face, I can say it is a portrait. If I see my hand at a distance, I can say it is part of a still life, and if I see it from across the street, I can say that it is part of a landscape.*“

2 Siehe <http://www.dissidentusa.com/robert-wilson/subjects/>. Siehe auch die Website von Robert Wilson unter www.robertwilson.com

3 Robert Wilson im Gespräch mit der Autorin am 12. Mai 2010 im ZKM | Museum für Neue Kunst.

In constructing these spaces, we see an image which can be thought of as a portrait. If we look carefully, this still life is a real life. And in a way, if we think about it and look at them long enough, the mental spaces become mental landscapes.“ (S. 9)

Transgressionen waren und sind für Robert Wilsons künstlerisches Schaffen insgesamt charakteristisch. Zudem konvergieren in seinen Arbeiten als Bühnenbildner, Choreograph, Regisseur, Autor und Bildender Künstler die Einzeldisziplinen gleichwertig zu multimedialen Gesamtkunstwerken aus Set Design, Sprache/ Text, Kostümdesign, Licht, Musik/ Sound Design, Choreographie usw. Hinzu treten insbesondere in seinen explizit szenographischen Entwürfen für Theater und Kunst auch immer spannungsvolle Synthesen und neuartige Hybridisierungen, deren Bedeutung vom Kontext der Betrachtung mitbestimmt wird: „I imagine the *Video Portraits* being seen in public spaces, as well as at home. At home, they are a kind of window in the room or a fire in the fireplace. They are personal, poetic statements of different personalities. A man from the street, an animal, a child, superstars, gods of our time.“ (S. 9)

Und in der Tat versammelt sich in der Wilsonschen Video-Galerie mittlerweile ein wundersam bizarr erscheinendes Truppenpersonal, das dem Betrachter auf direkte Schaubühnen gebracht, nahezu in Lebensgröße inszeniert und animiert auf dem Flatscreen sinnlich entgegentritt. Die HDV-Technik erlaubt heute schließlich leichtens eine auf endlos geloopte animierte Gegenwärtigkeit und mimetische Lebensnähe, die Giorgio Vasari noch 1550 nur mit großem ekphrastischen Talent und allen rhetorischen Mitteln bei seinem berühmten Hymnus auf die frappierende illusorische Lebensähnlichkeit der Mona Lisa erreicht, indem er den Effektauber der maltechnischen Kunstfertigkeit und malerischen Meisterschaft Leonardo da Vincis bei der Anfertigung des Porträtgemäldes preist: „Wer sehen wollte, wie weit es der Kunst möglich sei, die Natur nachzuahmen, der konnte es leicht an diesem schönen Kopf [Lisas] verstehen, denn dort waren alle Kleinigkeiten mit der größtmöglichen Feinheit abgebildet. Die Augen hatten tatsächlich jenen Glanz und jene Feuchtigkeit, die man jederzeit in der Wirklichkeit sieht, und um sie herum waren jene rotbläulichen Schimmer und die Härchen, die man ohne allergrößte Feinheit gar nicht malen kann. Die Augenbrauen konnten nicht natürlicher sein, denn er hatte die Härchen aus der Haut herauswachsen lassen, hier dichter und dort weniger dicht stehend und immer den Poren der Haut folgend. Die Nase mit allen ihren schönen zarten und rosigen Öffnungen erschien einem wie lebendig. Der Mund, mit seiner leichten Öffnung, mit seinem Rot der Lippen den Mundwinkeln verbunden und mit dem Inkarnat des Gesichts, erschien wie wirkliches Fleisch. In der Halsgrube sah man bei genauem Hinsehen den Puls schlagen. [...] Und hier gewahrte man ein so anmutsvolles Lächeln, das es eher göttlich als menschlich anzusehen war, und es wurde für ein Wunderwerk gehalten, denn die Wirklichkeit selbst vermochte nicht mehr.“⁴

4 Hier zitiert in der dt. Übersetzung von Frank Zöllner, nach der Ausgabe: Giorgio Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (1550 und 1568), IV, Florenz 1906, S.39–40; ebendort, S. 465.

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts triumphiert freilich nunmehr die HD-Video-technologie als digitales Aufzeichnungsmedium über die mimetische Perfektion handwerklicher Meisterschaft – sehr schön gerade auch zu beobachten im fokussiert dramatischen Spiel der Augen von Johnny Depp ‚in drag‘ als Marcel Duchamp, Wilsons Videoporträt nach einer Schwarzweißfotografie von Man Ray, die 1921 Duchamp im fiktiven, androgynisierten Rollenporträt der ‚Rose Selavy‘ inszeniert (2006, Musik: Hans Peter Kuhn, Text: ‚Memory Loss‘ von T. S. Eliot und Heiner Müller, Stimme: Robert Wilson).

Einerseits damit in einer langen, verketteten Tradition der großen Porträtkunst stehend, die Lebensnähe, Ähnlichkeit, individuelle Charakterisierung und die Simulation von Wirklichkeit, Wahrhaftigkeit und Authentizität zum höchsten künstlerischen Ziel hat, andererseits aber gerade auch ganz konträr dazu, eine nicht minder wichtige und dominierende Kultur des Porträtierens mittels Inszenierens fortführend, geht es Robert Wilson nun gerade um diesen Aspekt der elaborierten Künstlichkeit und den hohen Grad der Inszeniertheit in Kompositionen und Techniken, die uns Wirklichkeit respektive Lebensähnlichkeit im Bild und seinem jeweiligen Medium, insbesondere in der Bildgattung des Porträts, vorzutauschen vermögen.

Dieser subtilen Unterscheidung widmet sich auch der erste wissenschaftliche Beitrag des Kataloges von Peter Weibel (S. 118 – 159). Der bekannte Medientheoretiker, Kurator und Vorstand des Zentrums für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe diskutiert die Videobildnisse der von Wilson Porträtierten in ihrem besonderen Spannungsfeld von Realismus und Künstlichkeit, zwischen Wirklichkeit und Imagination respektive Fiktionalität. Wilsons von der Theaterbühne her bekannter einzigartiger Personalstil, die visuelle Strenge, die Konzentration der Handlung auf Raum, Licht und Bewegung, die coole Ästhetik und minimalistische Komposition seiner Bühnen und Installationen, kehren als Kennzeichen und Merkmale seiner gefeierten Autorenschaft auch in den HD-Videoporträts, die als offene Serie seit 2004 entstehen, wieder. Dieser Ableitung aus der für Robert Wilson charakteristischen Bühnenarbeit folgt auch Weibel in gewisser Weise, indem er die Videoporträts des US-amerikanischen Theatermachers mit der Zuordnung in die Tradition der Rollenporträts im Allgemeinen und der *Tableaux Vivants* des 18. Jahrhunderts im Besonderen als ein oszillierendes Phänomen zwischen Theater/ Performance, Fotografie und Malerei ansiedelt, das ein durchaus visuell kundiges Publikum adressiert. Dies mag einleuchten, indem die innovativen HD-Videoporträts von Robert Wilson einerseits die Grenzen von klassischen Medien, Gattungen und Genres überschreiten und kreuzen, und andererseits mit Attitüden, Posen, minimalen Mimiken und Microgesten der in Szene Gerückten anspielungsreich angefüllt sind. Sie sind darin als nahezu bewegungslos lebendige Bildnisse mit subnarrativen Minimalhandlungen zu verstehen, die zwischen Bewegtheit und Unbewegtheit für den Betrachter spannungsvoll in der temporären Schwebelage gehalten werden. Vertont werden diese paraphrasierenden *Tableaux Vivants* mit von Robert Wilson selbst oder von anderen Personen gesprochenen Texten, Echtaufnahmen und Musik bedeutender klassischer wie zeitgenössischer Komponisten (u. a. Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Raymond Scott, Tom Waits oder Michael Galasso).

Neben dieser besonderen „Anverwandlung und Weiterentwicklung der *Tableaux Vivants*“ (S. 122) sieht Peter Weibel darüber hinaus in Wilsons konzeptionellen Aktualisierungen und Umkehrungen die Reflexionen und Theorien von modernen Denkern wie Diderot als direkte Verbindungslinie zu ihrem interpretativen Verständnis: „Diderots Charakterisierung eines guten malerischen Porträts beruht daher nicht auf dem Verdienst der Ähnlichkeit, sondern dem der Komposition und der Handlung [...] dass gute Porträtmaler auch gute Historien- und Landschaftsmaler sind [...] Da Wilson in seine Porträts minimale Handlungen einbaut, inszeniert er in der Logik von Diderot seine Porträts wie Historienbilder, Landschaftsmalerei und Stilleben (sic).“ (S. 126) Der bewusste Einsatz der neuen HD-Videotechnologie begründet sich bei Robert Wilson daher auch nicht im Dienste eines Mittels der reinen Animation und Illusionsproduktion und damit eines relativ naiven Porträtverständnisses. Sie versteht sich auch nicht als bloßer modischer Special Effect, sondern vielmehr gerade als ein wirkungsvolles Instrument der konzeptionellen Künstlichkeit und des kompositorischen Inszenierens. Und damit als ein technisches Analogon der ebenfalls stets Bilder konstruierenden, produzierenden und projektierenden Imagination des Betrachters.

Der Bildende Künstler Robert Wilson nutzt die frappierende HD-Videotechnologie mit ihrer hyperrealistischen Abbildungsfähigkeit, d. h. ihre perfide technische, hoch simulatorische Grundeigenschaft in mimetisch abbildender Hinsicht, um schließlich einem höchst artifiziellen und strategisch inszenierten, oftmals gar nahezu surrealem Arrangement zu einem visuell einnehmenden Schein von Wahrhaftigkeit und Wirklichkeit zu verhelfen, ohne dabei nicht einmal ein Spiel formalästhetischer Referenzen oder intermedialer Bezüge in den Bildnissen auslassen zu müssen. Denn nur wenn der Fetisch der Ähnlichkeit und mimetischen Übereinstimmung mit der Realität und der wahrhaftigen Lebensnähe im Bildnis wie bereits in der Klassischen Moderne Kunst perfide dekonstruiert wird, können nach Peter Weibel, Hegel zitierend und Wilson interpretierend, auch Werke entstehen, von denen man behaupten mag, das darin porträtierte „Individuum ist dem Individuum ähnlicher als das wirkliche Individuum selbst [...] Wilsons Porträts folgen also durch ihre Inszenierung Hegels *Phänomenologie des Geistes*, indem sie nicht die Gesichtszüge, sondern die Seinszüge, die Besonderheiten und Charakteristiken der Individuen zum Ausdruck bringen. Wilsons Porträts überwinden die ‚Zeichnung der Natur‘ und suchen nach dem ‚Ausdruck des Inneren‘, nach der ‚wirklichen Seele‘, nach den ‚geistreichen‘ Gesichtszügen.“ (S. 134)

Als Gattungsgrenzen überschreitend und klassische Gattungshierarchien kreuzend wie umkehrend (S. 124), bilden die videographischen Porträts von Robert Wilson nach Peter Weibel demnach erstaunliche neue Mischformen aus Traditionen und Elementen der Malerei, der Bühne, der Fotografie und des Films bzw. der Videokunst. Zuvorderst simuliert Robert Wilson demnach nicht nur in seinen HD-Videoporträts, er inszeniert und fikionalisiert in höchstem Maße für einen Moment der Wahrhaftigkeit. Fiktion ‚spielt‘ hier somit nur auf den ersten Blick illusorisch mit der Wirklichkeitsnähe und frappierenden Lebensähnlichkeit. Gleichzeitig ergibt sich

hiermit auch eine Parallele zur inszenierten und inszenierenden Fotografie, in der am Ende eben Alles konstruiert und fabriziert ist zu einem Fotografiert-, Betrachtet- und Interpretiertwerden.

Als wahrer Autorenszenograph wählt Robert Wilson daher auch auffallend viele Schauspieler (Brad Pitt, Johnny Depp, Isabella Rossellini, Jeanne Moreau, Salma Hayek, Sean Penn, Robert Downey jr., Winona Ryder u. a. M.) als Protagonisten für die Produktion seiner Videoporträts aus. Denn fast im tautologischen Sinne sind diese schließlich wohl am besten dazu geeignet, *Stage personas* zu repräsentieren. Abgesehen davon, dass auch heute immer noch Schauspieler die gefeierten Prominenten und angebeteten Medienstars der Zeit darstellen, und global die Celebrity Culture demokratischer Gesellschaften der Gegenwart repräsentieren, verweisen sie als zeitgenössischer Typus darauf, dass heutigentags auch alle Subjekte scheinbar nur noch als Schauspieler des eigenen Lebens verfasst sind. „Wir alle spielen Theater“, diagnostizierte schon Erving Goffman für die *Conditio humana* der westlichen modernen Gesellschaft vor Jahrzehnten. „Jedes Selbst ist Nachahmung, Inszenierung, Simulation, Fiktion, Künstlichkeit. Auch beim Betrachter geht es darum, sich selbst darzustellen; es geht darum, im Leben die Täuschung so zu maximieren, dass sie wie echt wirkt“, behauptet nun Peter Weibel. (S. 136) Das aktuelle *Self-fashioning* in der Gesellschaft, das Weibel an dieser Stelle in die Diskussion der Video Portraits mit ein bringt, liefert bei Robert Wilson in affirmativer Weise unaufhaltsam weitere ‚*imagined identities*‘. Die forcierte Sorge um die öffentliche Selbstdarstellung in einem aktuellen Zeitalter des optischen *Self Design*, *InScene-Your-Life* und *Ego Branding* verführt die Menschen immer mehr dazu, sich bis in travestiehafte wie abstruse Weisen nach eigenem privatistischen Geschmack und modischer Willkür nach vorgefundenen und sodann gesampelten Vorbildern optisch neu zu entwerfen und möglichst auffallend zu inszenieren – auch das mag schließlich der Betrachter bei Robert Wilson aus dem von Marcel Duchamps ‚Rose Sélavy‘ (1921) für das Johnny Depp Video Portrait zitierten und re-inszenierten Gender-Swapping und Cross-Dressing schnell herauslesen. Mit der demonstrierten Re-Inszenierung, der Inszenierung der Inszenierung, einem *Staging the Stage*, ist bei Robert Wilson eine erhellende Meta-Ebene des weitläufigen Inszenierens in unserer Kultur erreicht.

So offenbart sich dabei das Imaginäre zwar eben nicht so schnell als schöne Fiktion und Illusion, Rolle, Täuschung oder gar Fälschung, sondern vielmehr als eine theatralisch kalkulierte Fabrikation und verfeinerte symbolische Performance, mit eben jener kreativen artifiziellen Konstruktionsarbeit und performativen Inszenierungspraxis, die offensichtlich heute auch allem Kulturellen zugrunde liegen. Dies bringt in den Wilsonschen Video Porträts eine ganz neue Bedeutung, Sinn und Wahrheit in Bezug auf die darin Porträtierten hervor, die jenseits individueller Wiedergabe allgemeingültig gesellschaftlicher Natur sind. Identität wird in den Video Portraits letztlich als eine Kondition zwischen Rolle und Akteur definiert. Die Videoporträts der dargestellten Persönlichkeiten sind hybride Synthesen aus biografisch-individuellen Details und überindividuellen kulturellen Bezügen. So am Beispiel des bereits erwähnten HD Video Porträts von Johnny Depp: „Die Wandel-

barkeit Johnny Depps als Schauspieler stellt er (Robert Wilson, d. A.) auch in seinem Videoporträt unter Beweis, in dem er eine der berühmtesten Travestien der Kunstgeschichte paraphrasiert [...] In vielen Rollen hatte er selbst bereits weibliche bzw. Transgender-Rollen übernommen und überträgt die Verwandlung eines Mannes in eine Frau in diesem Videoporträt in ihrer Rückverwandlung auf eine Metaebene. Obschon, oder gerade weil Johnny Depp eindeutig als Mann erkennbar ist, unterstreicht der pinkfarbene Hintergrund die weibliche Komponente des Werks. Für Robert Wilson ist dieses Porträt symbolisch bedeutsam für den Seelenzustand des Schauspielers.“⁵

Unter diesem erweiterten kulturgeschichtlichen und medientheoretischen Standpunkt betrachtet, erschließen sich Robert Wilsons technologisch wie inszenatorisch beeindruckenden HD-Videoporträts tiefer als allein mit konventionellen kunsthistorischen oder bildwissenschaftlichen Methodiken. So kommt auch Nicola Suthor in ihrem Beitrag ‚Role Models‘ (S. 160–173), der in den Wilsonschen „Rollenporträts“ vorrangig auf die Suche nach kunstgeschichtlichen Vorbildern, Zitaten und Paraphrasen geht, nur zu Allgemeinplätzen wie „Wilsons Porträts gehen auf vielschichtige Weise mit der Kunstgeschichte um und schöpfen aus ihr als Bildlager. In manchen Fällen arbeitet Wilson mit geringer Differenz zum Vorbild; so entstehen Tableaux Vivants, die ein altes Stück mit moderner Technik wiederaufführen.“ (S. 164) Obgleich darin auch der besondere zitierende Aufführungscharakter, das Wilsonschen *Staging*, treffend herausgestrichen wird, bleibt die Analyse in den meisten Besprechungen zu den Video Porträts, wie auch hier bei Suthor geschehen, oftmals leider stark auf deren Visualität respektive Ikonizität oder Bild-Raum-Relation fokussiert. Andere, nicht-visuelle integrale Komponenten dieser Mixed-Media-Arbeiten wie etwa das Sound Design oder der Umgang mit Zeit und Bewegung im Bildraum werden dagegen relativ häufig vernachlässigt.

Szenologische Methoden der Analyse und Kritik wären daher in diesem Zusammenhang wohl auch hier dienlicher und eindeutig im Vorteil gewesen, da sie die Gesamtheit der szenographischen Mittel einer performativen Inszenierung bereits besser wissenschaftlich zu erfassen und zu diskutieren wissen. Denn szenographisch gesehen, orchestriert Robert Wilson auch in seinen avancierten HD-Videoporträts, die man durchaus auch als ein originelles, aktuelles Character Design ansprechen darf, verschiedene Disziplinen gleichberechtigt und gleichwertig zu einem hybriden Gesamtkunstwerk, das als systemische Einheit alle Sinne der Betrachter adressiert und involviert. Wenn auch auf der Bühne wie in den Bildwerken von Robert Wilson das Licht im Raum in gewisser Weise immer als handelndes non-personales Moment prominent hervortritt, wie der Regisseur selbst hervorhebt: „Light is the most important element in theatre. It helps you to hear and see better, which are the primary ways of how we communicate with one another: Through the eyes and ears. In my

5 Zitiert aus der offiziellen Presse-Mitteilung des Museums der Moderne Salzburg anlässlich der Ausstellungseröffnung „Robert Wilson. Video Portraits“ (16. Juli – 16. Oktober 2011), <http://www.museumdermoderne.at/de/presse/pressepakete/>

work, light is like an actor. It is an active participant. I can light a glass of milk and turn out all the lights on stage and speak, and the audience will visually focus on the glass of milk. In that way, it is like an actor. Light in my work is architectural, structural. I paint with light. I start with the space and light first. It is not something that is done two weeks before a premiere. Without light, there is no space."⁶

In der Gesamtheit der synthetischen Homogenität und enthierarchisierten Gleichgültigkeit ihrer heterogenen Gestaltungsbereiche stören sich jedoch, und das wäre die eigentliche Pointe, die in den HD-Videoporträts von Robert Wilson mitunter kontrapunktisch eingesetzten und miteinander kombinierten kreativen Disziplinen immer wieder gegenseitig bei der Illusionsbildung auf äußerst produktive Weise.

Szenographisch zu denken, zu entwerfen und zu arbeiten, heißt dann folgerichtig allerdings auch, dass Robert Wilson seine HD-Videoporträts in vielfältiger Kooperation und Kollaboration mit verschiedenen Teams aus unterschiedlichen Experten der gegenwärtigen ‚Creative Industries‘ entwickelt. „Um den Entstehungsprozess dieser Videos korrekt zu beurteilen, muss man sich zunächst vom romantischen Ideal des Künstlers lösen, der seine Werke in einsamer Inspiration erschafft. Wilsons Produktionsweise gleicht vielmehr der Arbeit eines Renaissancemeisters, in dessen Werkstatt sich Dutzende emsige Gehilfen und einflussreiche Mäzene tummeln. Dieser Hintergrund gehört genauso zur Substanz der Werke wie die glamourösen Modelle, er verbindet den kühlen Look der Porträts mit den kulturellen Strömungen, die sie reflektieren“, betont daher Ali Hossaini (S. 174 – 185), der wie Noah Khoshbin und Matthew Shattuck (S. 186 – 201) u. a. als Inspiratoren, Ideengebern, Unterstützern, Mitwirkenden, Vermittlern, Kuratoren, Managern oder Produzenten des ambitionierten Wilsonschen HD-Videoprojektes im Katalogbuch mit interessanten, nicht nur technischen oder organisatorischen, Hintergrundinformationen einmal hier etwas ausführlicher zu Wort kommen darf. Diese technischen Erläuterungen bereichern die umfassende Diskussion der Video Porträts um eine weitere wichtige Facette und runden auch als kollektive Begleitkommentare zum teilweise kommerziellen Werkprojekt und dessen komplexer Entstehungsgeschichte aus verschiedenen Perspektive heraus gesehen die Betrachtung für die Leser und Betrachter ab. Schließlich ist „die Rolle der an diesem Projekt Beteiligten [...] vergleichbar mit der Mitarbeit an einer Film- oder Theaterproduktion, wo es auf eine Vielfalt spezieller Fähigkeiten ankommt: Dramaturgie, Kamera, Musik, Szenenbild, Schnitt, Make-up – all diese Faktoren spielen eine Rolle.“ (S. 188) Die vielzitierte Autorenschaft und der gefeierte, wiedererkennbare Personalstil von ‚Robert Wilson‘ muss damit, einmal überspitzt formuliert, eigentlich als eine stilistische Corporate Identity, als eine Marke oder gar als geschicktes Branding verstanden werden.

Zudem konvergieren in Wilsons Bildnissen produktiv und innovativ die darstellenden und ausstellenden mit den aufführenden und performativen Künsten, das Tafelbild mit dem Film, die Präsentation mit der Narration: Wilsons Inszenierungen

⁶ Statement von Robert Wilson auf dem 2nd International Scenographers' Festival IN3 in Basel 2008, <http://www.in3.ch/de/2008/referenten-performance/>

und Theaterarbeiten sind daher für Noah Khoshbin, dem genannten künstlerischen Co-Director der Wilsonschen HD-Video Porträts, „wie Videos, und seine Videos sind wie Theaterarbeiten. Im Hinblick auf Beleuchtung, Farbe, Kostüme, Rhythmus, Arrangement, Schauspiel, Textkonstruktion, Ton und Musik werden beide auf höchstem Niveau realisiert. Im Gegensatz zum traditionellen Theater, wo ein Element oft nur als Stütze für ein anderes dient (so, wie etwa das Bühnenbild den Text unterstützt), erhalten bei Wilson alle Schichten dieselbe Beachtung und Bedeutung. Es gibt keine Hierarchie. Die Beziehung zwischen den Schichten, ihr Zusammenspiel, ist alles andere als zufällig. Sie ist durchkonstruiert und wird zur Architektur, die das Werk trägt. Das gilt auch für die Video Portraits.“ (S. 194)

Seine ersten Videoporträts von bedeutenden Persönlichkeiten wie Louis Aragon, Pontus Hultén, Helene Rochas, von Passanten und Tieren schuf Wilson bereits in den 1970er Jahren. Als weiteres Schlüsselwerk für die Konzeption und das Verständnis der hier diskutierten offenen Reihe von Wilsons Video Porträts muss m. E. aber auch noch eine im Katalog nicht erwähnte Kunst-Installation des erfolgreichen Szenographen angeführt werden, für die er 1993 in Venedig den Goldenen Löwen der Kunst Biennale erhielt. Denn wie bereits in der Rauminstallation „Memory/ Loss“ entwickeln sich Wilsons zeitbasierte HD-Videoporträts jeweils aus einem einzigen szenischen Bild heraus, das auch ein (vor)gefundenes, geträumtes, imaginiertes oder erzähltes sein kann. Für das Scenic Design in Venedig war beispielsweise ein Brief Heiner Müllers an Robert Wilson Initial für einen beeindruckend visionären Bildentwurf: „...A text by Tchinigis Aitmatov (that) describes a Mongolian torture which served to turn captives into slaves, tools without memory. The technology was simple: the captive, who had been sentenced to survival and not designated for the slave trade but for domestic use by the conquerors, had his head shaved and covered with a helmet made from the skin of a freshly slaughtered camel's neck. Buried to the shoulders, and exposed on the steppe to the sun, which dried the helmet and contracted it around the skull, the regrowing hair was forced to grow back into the scalp. The tortured prisoner lost his memory within five days, if he survived and was, after his operation, a laborer who didn't cause trouble, a ‚Mankur‘....There is no revolution without memory.“⁷

So gibt es auch bei Robert Wilson keine avantgardistisch-technologische Revolution der Bildniskunst ohne eine direkte Auseinandersetzung mit den Formaten und Codes der kulturellen Tradition. Es entstehen dabei vielmehr technisch frappierend animierte Bildnisse mit einem fantasievoll beeindruckenden Character Design, „zwischen chaplinesk und kafkaesk, aber immer «absolutely Wilson»“ (Peter Weibel). Konnte Andy Warhol noch im vergangenen Jahrhundert mit seiner Porträtkunst der Pop Art Ära kokettieren, „If you want to know all about Andy Warhol, just look at the surface of my paintings and films and me, and there I am. There's nothing behind it“, beweist das lesenswerte Katalogbuch mit seinen unterschiedlichen Analysen zu Robert Wilsons zeitgenössischen *Video Portraits*, dass man sich von ihrem ebenfalls

7 FRANCO QUADRI, FRANCO BERTONI, ROBERT STERNS: Robert Wilson; Stuttgart 1997.

hoch ästhetisierten Styling und den technischen Effekten dagegen nicht ganz beirren lassen sollte, denn da steckt in der Tat doch noch etwas Überraschendes hinter ihrer glatten, glamourösen und hyperrealen Oberfläche subtil verborgen: Wilson zeigt uns, es gibt ein richtiges Leben im Künstlichen!

PAMELA C. SCORZIN
FH Dortmund

Javier Gómez-Montero (Hg.): Der Jakobusweg und Santiago de Compostela in den Hansestädten und im Ostseeraum. Akten des Symposiums an der Universität Kiel (23.–25.4.2007), (*Topographica. Studien und Texte zu kulturellen Räumen in Europa 1*); Kiel 2011; 304 S; 30 Farb- und 97 SW-Abb.; ISBN 978-3-937719-82-5; € 49,90.

Ohne Zweifel gehört Jakobus der Ältere (Maior) als Sohn des Fischers Zebedäus und der Maria Salome (Mk. 15,40; Mt. 27,56) neben Petrus zu den erstberufenen und exponiertesten Aposteln der ältesten Evangelienüberlieferung. Nimmt er doch mit seinem jüngeren Bruder, dem Evangelisten Johannes, und mit Petrus geradezu in einer apostolischen Erztrio die Rolle eines Augenzeugen der ersten Heilungswunder Jesu ein, sei es bei der Heilung der fieberkranken Schwiegermutter des Simon Petrus (Mk. 1,29–31), sei es bei der Auferweckung der zwölfjährigen Tochter des Synagogenvorstehers Jairus (Mk. 5,35ff.). Eine ähnlich bedeutende Stellung kommt Jakobus bei der Entstehung der urchristlichen Gemeinde in Antiochia zu, wo er um das Jahr 44 n. Chr. unter Herodes Agrippa I. enthauptet wird und als erster von allen Aposteln den Märtyrertod findet (Apg. 12,2). Doch erst die legendarischen Traditionen über das Hebräische und Griechische ins Lateinische des 6. Jh. n. Chr. durch Julius Africanus (gen. Pseudo-Abdias) *Historia certaminis apostolici auctore Abdia* und die volkstümliche alle Überlieferungsstränge kompilierende Fassung der *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine wissen von dem Bekehrungswunder um den Hohen Priester Abiathar, den Magier Hermogenes und seinen Schüler Philetus zu berichten und vor allem von einer wundersamen, von zwei Engeln geleiteten Bootsfahrt.¹ Dieser Tradition des Honorius Augustodunensis (um 1080–um1150) zufolge soll der Leichnam des Jakobus von dem bekehrten Hermogenes, Philetus und fünf anderen Schülern entwendet und an die Nordküste Spaniens gebracht worden sein.² Als man ihn auf einen Fels

1 S(ABINE) KIMPEL: Jakobus der Ältere (Major), Zebedäus, Bruder des Johannes (SANTIAGO). In: LCI, Bd. 7, 1994, Sp. 24. – RICHARD BENZ: Die *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine; Heidelberg 1963, S. 526 ff.

2 J.-P. MIGNE (ED.): *Patrologiae cursus completus [...] ecclesiae latinae*, Tomus CLXXII, Paris 1854, S. 982–986, bes. S. 983f.: „Cuius corpus ab Hermogene et Phileto aliis quinque discipulis suis traditur, navi imponitur ut aliquo in loco abscondatur donec Domino concedente condigne sepeliatur. Qui navim ingressi obdormierunt et in crastino evigilantes se in Hispania ubi prius praedicavit esse cogoverunt. Corpus itaque efferentes super lapidem ponunt quod mox in lapidem ut in liquidum elementum mergi conspiciunt.“ Vgl. KIMPEL 1994, Sp. 24.