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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1989)

Heft: 20: Collaboration Tim Rollins + K.O.S.

Artikel: Cumulus from America : story hour = Erzählstunde

Autor: Acocella, Joy / Streiff, Franziska

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680349

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Siehe Rechtliche Hinweise.

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. Voir Informations légales.

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. See Legal notice.

Download PDF: 28.05.2025

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

CUMULUS

FROM AMERICA

Our column "Cumulus" presents thoughts, personal perspectives and notable encounters, not in the sense of professional art criticism, but rather personal statements of professional endeavour. In each issue of Parkett "cumulus clouds" float in from America and Europe to all those interested in art.

Our contributors in this issue are Joan Acocella, dance critic for the New York weekly "7 Days", and Dieter Schwarz, curator at the Museum of Fine Arts in Winterthur, and co-publisher of the Seedorn Editions in Zurich.

STORY HOUR

JOAN ACOCELLA

Mark Morris' new dance, L'ALLEGRO, IL PENSEROSO ED IL MODERATO, which had its premiere in Brussels last fall, makes me think that we may be seeing a resurgence of narrative and all the things that go with it, such as sensuous appeal and psychological portraiture, in the choreography of the next few years. I don't mean the innocent sort of "let's-explore-relationships" dances that turn up every weekend in one or another of the many small concert spaces in Manhattan. Or their opposite, the postmodern-recapture dances where five levels of quotation marks stand between the artist and the object. Or the European brand, with the artist (Pina Bausch, Anne Teresa de Keersmaeker) sifting through the rubble of postwar civilization while scratchy opera records play in the background. What I mean is something actually in direct hereditary line with classical representation – work that presumes to mean something about human life.

Morris' L'ALLEGRO is an almost orgiastically historical work. It is based on Milton's companion poems "L'Allegro" and "Il Penseroso" (c. 1631), on the oratorio (1740) that Händel created from those poems – this is Morris' score – and on the twelve watercolors (c. 1816–1820) that William Blake drew from the same source. But Morris' dance doesn't "quote" or frame these old works. It takes the nymphs and crickets and hearthfires of Milton's text – and, in the Händel, the flutes' charm and the trumpets' loud glory – as things real and present, just as Händel took Milton, and Milton in turn took Vergil, as real things.

The situation is curious, for Morris is, or at least was, our most knowing choreographer, a master of irony. Yet he is becoming more and more frankly humanistic. Even when his text is an actual semiotic analysis, as in STRIPTEASE (1986), based on Barthes' famous essay, he ends up creating a human drama. At the end, after his strippers have stripped and thus made Barthes' point – that nudity de-eroticizes – the dance moves to a second stage of meaning, about the poignance of performance. Their act finished, the dancers go around the stage naked, picking up their discarded panties and veils and things, looking like people in the doctor's office after the

examination – that lonely moment when the doctor has left and you have to get dressed again. The point – vulnerability, mortality – could not be more clear.

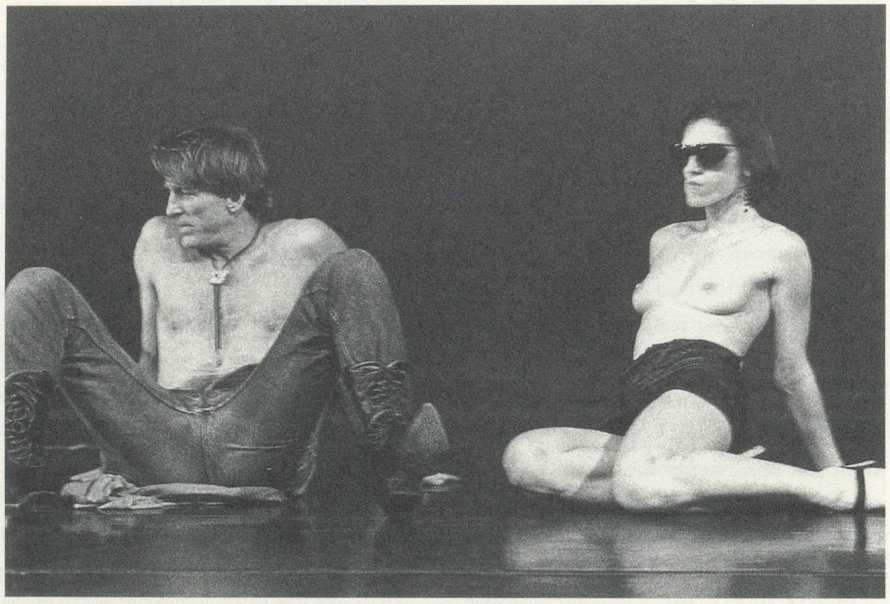
But as in L'ALLEGRO, much of the narrative imagery that is turning up in dance and performance art these days is drawn from old art. Witness Martha Clarke's GARDEN OF EARTHLY DELIGHTS, based on Bosch's painting, and her VIENNA: LUSTHAUS, with its collage of Strauss and Klimt, and her recent MIRACOLO D'AMORE, with its borrowings from Dante and Monteverdi, Palladio and Grandville. Ellen Fisher last year showed an evening of dances based on Poe. The performance-art collective known as Watchface did a "Seven Deadly Sins" evening. Another collective, Kinematic, has been doing fairy tales, in no way quaintly, for the last several years: THE SNOW QUEEN in 1986, based on Hans Christian Andersen, and THE HANDLESS MAIDEN in 1987 and BROKEN HILL in 1988, both taken from the brothers Grimm. John Kelly, darling of the downtown performance art scene, made a piece based on Egon Schiele in 1984 and then last year an Orpheus piece, FIND MY WAY HOME, superimposing Cocteau on Gluck. In these works and also at various downtownish get-togethers – the Bessie Awards (New York Dance and Performance Awards) ceremony, the Christmas party at P.S. 122, probably the most colorful of the "alternative" performance spaces – Kelly performed his counter-tenor renditions of famous arias from the female operatic repertory. Indeed, he reportedly got his start standing up on bar stools in West-Village leather bars, doing his Carmen et al.

MARK MORRIS AND THE MONNAIE DANCE GROUP, L'ALLEGRO, IL PENSEROSO ED IL MODERATO, 1988, A NIGHTINGALE CONFRONTS HER SHADOW/
EINE NACHTIGALL BEGEGNET IHREM SCHATTEN. *(PHOTO: KLAUS LEFEBVRE)*

But even at this extreme frontier of the new-art-from-old-territory, you now see more imaginative engagement – if you will more sincerity – than irony. I remember, at the end of the 1986 Bessie Awards, watching Kelly, all alone on the stage, stand there and sing Delilah's "Mon cœur s'ouvre à ta voix" from SAMSON ET DALILA. It began as appropriation, but ten, twenty bars into the song, the distance between this man in a suit in New York and the great Philistine seductress began to close. By the end of the song, you were as snared as if Risë Stevens had been singing, and, while it is tempting to say that that trick or conversion is the subject of Kelly's act – indeed, that is what we have been saying about these "historical" pieces for a decade now – I think it is not true, or it's becoming less true. The primary fact of Kelly's performance was Delilah and her plea, and all the post-modern panoply – a man playing a woman, a man singing mezzo, a downtown bad-boy having a go at one of the plummiest arias in the late 19th-century French operatic repertory – became secondary.

And that's what is happening very widely. What begins as irony or nostalgia about something becomes that some-thing itself, undistanced, unmediated.

There was a time – the 50s and 60s – when it seemed imperative for choreographers to throw off narrative and psychology, in order to save themselves from the great tidal wave of sentimental bombast that, thanks to Martha Graham's hugely influential mythopoetic sex dramas, was breaking over American dance. But even in the avant-garde of that period, the narrative impulse survived. Meredith Monk, for example,



MARK MORRIS AND THE MONNAIE DANCE GROUP, STRIPTEASE, 1986.
(PHOTOS: TOM BRAZIL)

was always some-thing of a nosological embarrassment. Surely, everyone said, she was part of the postmodern-dance movement; that's who she showed her work with. But what about her undisguised interest in the sensuous and the primitive, in history and emotion – subjects proscribed by the dominant, analytic wing of the 60s dance vanguard? Now, Monk looks like a prophet.

For some observers, this return to the values of humanism – narrative, drama, sensuousness, the Big Questions – is going to look sentimental and second-rate, like a retrenchment, a flight into "literature," in Verlaine's sense of the word: "Et tout le reste est littérature." Nobody wants to see another pendulum-swing, another coming-full-circle. It's too boring. Yet, of course, nothing ever comes back quite the same. The art I'm talking about, for example, has a slightly metallic taste, an e d g e at least of irony, as a safeguard. But there is no question that it is becoming less guarded, and all the faster in the hands of the best artists.

In der Rubrik «Cumulus» sollen Meinungen, persönliche Rückblicke, denkwürdige Begegnungen rapportiert werden – nicht im Sinne einer professionellen Kunstkritik, sondern als persönliche Darstellung einer berufsmässigen Auseinandersetzung. In jeder Ausgabe von Parkett peilt eine «Cumulus»-Wolke aus Amerika und eine aus Europa den interessierten Kunstfreund an.

In diesem Heft äussern sich Joan Acocella, Tanzkritikerin der New Yorker Wochenzeitung «7 Days», und Dieter Schwarz, Kurator am Kunstmuseum Winterthur und Mitherausgeber der Publikationen des Seedorn Verlags in Zürich.

ERZÄHLSTUNDE

JOAN ACOCELLA

Das neue Werk von Mark Morris: L'ALLEGRO, IL PENSEROSO ED IL MODERATO, das im vergangenen Herbst in Brüssel Premiere feierte, lässt ahnen, dass in den nächsten Jahren in der Choreographie das Erzählerische wieder an Bedeutung gewinnen wird und somit auch alles, was damit einhergeht, etwa sinnliche Wirkungskraft und psychologisches Porträtieren. Ich meine damit nicht die naive Art von «Untersuchen-wir-Beziehungen»-Tänzen, wie man sie jedes Wochenende im einen oder anderen der vielen kleinen Konzertlokale von Manhattan zu Gesicht bekommt. Auch nicht ihr Gegenteil, die postmodernen Rückeroberungstänze, wo Künstler und Aussage durch fünf Ebenen von Anführungszeichen getrennt werden. Und ebensowenig meine ich jene europäischer Gattung, bei welcher der Künstler (Pina Bausch, Anne Teresa de Keersmaeker) durch den Schutt der Nachkriegszivilisation gesiebt wird, während im Hintergrund zerkratzte Opernplatten abgespielt werden. Was ich meine, ist etwas, das in Tat und Wahrheit direkt von der klassischen Darstellung abstammt, ein Werk, das wagt, etwas über das menschliche Leben auszusagen.

Morris' L'ALLEGRO ist nahezu ein orgiastisch historisches Werk. Es beruht auf Miltons gegensätzlichen Dichtungen «L'Allegro» und «Il Penseroso» (um 1631), auf dem Oratorium, das Händel 1740 nach diesen Dichtungen geschaffen hat (Morris' Partitur), sowie auf den zwölf Aquarellen von William Blake, die derselben Quelle entsprangen (ca. 1816–1820). Es ist nun aber nicht so, dass Morris' Tanz diese alten Werke «zitiert» oder einfach zusammenfügt. Er übernimmt die Nymphen, die Grillen und Herdfeuer von Miltons Texten sowie den Charme der Flöten und die sonore Glorie der Trompeten von Händel als etwas Reales, etwas Gegenwärtiges, genau so wie Händel Milton und Milton seinerseits Vergil als Realität verwendet haben.

Die Situation ist deshalb eigenartig, weil Morris der intellektuellste unserer Choreographen ist – oder zumindest war; ein Meister der Ironie. Nun wird er aber zusehends humanistischer. Selbst wenn sein Text, wie in STRIPTEASE (1986), eine eigentliche semiotische Analyse ist, die sich auf Barthes' berühmten Essay abstützt, wird schliesslich ein menschliches Drama daraus. Nachdem die Stripteasetänzer die Hüllen fallengelassen und damit die Aussage von Barthes, dass Nacktheit enterotisiert, auf den Punkt gebracht haben, rückt der Tanz zum Schluss auf eine zweite Bedeutungsebene, jene der Wirkungskraft der Performance. Wenn der Akt zu Ende ist, gehen die Tänzer nackt auf der Bühne umher, heben ihre abgelegten Höschen, Schleier etc. auf und sehen dabei aus wie ein Patient nach einer ärztlichen Untersuchung, in jenem einsamen Augenblick, in dem er sich, nachdem der Arzt hinausgegangen ist, wieder anziehen muss. Die Aussage – Verletzlichkeit, Vergänglichkeit – könnte nicht deutlicher sein.

Wie auch in L'ALLEGRO wird jedoch ein grosser Teil der erzählerischen Bilder, die zurzeit im Tanz und der Performance Art verwendet werden, der alten Kunst entnommen. Zu erwähnende Werke sind etwa Martha Clarkes GARDEN OF EARTHLY DELIGHTS, das auf dem gleichnamigen Gemälde (Der Garten der Lüste) von Bosch beruht, ihr VIENNA: LUSTHAUS mit seiner

MARK MORRIS AND THE MONNAIE DANCE GROUP, L'ALLEGRO, IL PENSEROSO ED IL MODERATO, 1988. (PHOTO: KLAUS LEFEBVRE)

Collage von Strauss und Klimt sowie ihr unlängst entstandenes Werk MIRACOLO D'AMORE, *das sich Elemente von Dante und Monteverdi, von Palladio und Grandville borgt. Ellen Fisher zeigte im vergangenen Jahr einen auf Edgar Allan Poe beruhenden Tanzabend. Das als* WATCHFACE *bekannte Performance Art-Kollektiv veranstaltete einen Abend der* SIEBEN TODSÜNDEN. *Ein anderes Kollektiv, Kinematic, hat – keineswegs auf ausgefallene Weise – in den letzten Jahren Märchen gezeigt: 1986* THE SNOW QUEEN *(Die Schneekönigin) aufgrund von Hans Christian Andersens Märchen, sowie 1987* THE HANDLESS MAIDEN *(Das Mädchen ohne Hände) und 1988* BROKEN HILL *(Simeliberg), beide den Gebrüdern Grimm entnommen. John Kelly, der Liebling der Downtown Performance Art-Szene, schuf 1984 ein Werk, das auf Egon Schiele zurückgreift, und im letzten Jahr ein Orpheus-Stück* FIND MY WAY HOME, *bei dem Gluck von Cocteau überlagert wird. In diesen Werken sowie bei verschiedenen typischen Downtown-Zusammenkünften – der «Bessie Awards»-Feier (Verleihung von New Yorker Tanz- und Performance-Auszeichnungen), der Weihnachtsparty im P.S. 122, dem wahrscheinlich abwechslungsreichsten der «alternativen» Performance-Lokale – singt Kelly mit seinem Countertenor berühmte Arien aus dem weiblichen Opernrepertoire. Er soll tatsächlich in den Lederbars von West Village angefangen haben, wo er anscheinend auf Barhockern stand und «Carmen» und andere Opern sang.*

Aber selbst in diesem extremen Bereich neuer-Kunst-aus-altem-Gebiet ist heute mehr Hinwendung zur Vorstellungskraft – mehr Aufrichtigkeit, wenn man so will – als Ironie festzustellen. Ich erinnere mich, wie Kelly zum Schluss der Bessie Awards von 1986 ganz allein auf der Bühne stand und Delilahs «Mon cœur s'ouvre à ta voix» aus SAMSON ET DALILA *gesungen hat. Zu Beginn hatte man den Eindruck, etwas Angeeignetes zu hören, aber nach zehn, zwanzig Takten begann sich die Distanz zwischen diesem Mann im Anzug in New York und der grossen verführerischen Philisterin zu verringern. Am Ende des Liedes war man so gebannt, als ob Risë Stevens gesungen hätte. Obschon man nun versucht ist, zu sagen, dass jener Trick oder jene Verwandlung den eigentlichen Inhalt von Kellys Werk bildet – das ist es denn auch, was wir seit zehn Jahren über diese «historischen» Werke immer wieder sagen –, so glaube ich nicht daran oder halte es auf jeden Fall für immer weniger zutreffend. Primär standen in Kellys Aufführung Delilah und ihre Rede im Vordergrund, und die gesamte postmoderne Verkleidung wurde zweitrangig: ein Mann, der eine Frau spielt, ein Mann, der Mezzosopran singt, ein die Konventionen missachtender böser Junge aus Downtown-New York, der sich an einer der sonorsten Arien des französischen Opernrepertoires des ausgehenden 19. Jahrhunderts versucht.*

Und genau das kommt häufig vor. Was als Ironie oder Nostalgie in bezug auf etwas beginnt, wird zu diesem Etwas selbst, undistanziert, unmittelbar.

Es gab eine Zeit – die 50er und 60er Jahre –, in der die Choreographen sich anscheinend verpflichtet fühlten, alles Erzählerische und Psychologische abzustreifen, um vor der grossen Flutwelle sentimentalen Bombasts sicher zu sein, die über den amerikanischen Tanz hereinbrach durch Martha Grahams höchst einflussreiche, mythologisch-poetische Sexdramas. Aber selbst bei der Avantgarde dieser Zeit überlebte der erzählerische Impuls. Meredith Monk zum Beispiel war immer eine Art nosologischer Störfaktor. Gewiss, alle sagten, sie sei ein Teil der Postmodern Dance-Bewegung, innerhalb derer sie auch ihr Werk zeigte. Aber was bedeutete dann ihr unverhohlenes Interesse für das Sinnliche und das Primitive, für Geschichte und Gefühl – alles Themen, die der dominierende, analytische Flügel der Tanzavantgarde der 60er Jahre geächtet hat. Inzwischen wirkt Monk beinahe wie eine Prophetin.

Auf einige wird diese Rückkehr zu den Werten humanistischer Kultur – der Erzählung, dem Drama, der Sinnlichkeit, den grossen Fragen – sentimental und zweitrangig wirken, wie eine Verschanzung, eine Flucht in die «littérature», wie sie Verlaine verstand: «Et tout le reste est littérature». Niemand möchte, dass sich der Kreis einmal mehr schliesst. Das wäre doch zu langweilig. Und dennoch ist natürlich nichts, das wiederkehrt, genau so wie früher. Die Kunst, von der ich spreche, hat zum Beispiel einen etwas metallischen Geschmack und zumindest einen Schuss Ironie – zur Sicherheit. Aber es ist natürlich keine Frage, dass sie je länger, desto weniger sicher ist und dieser Prozess in den Händen der besten Künstler je länger, desto schneller wird.

(Übersetzung: Franziska Streiff)

CUMULUS

FROM EUROPA

DIETER SCHWARZ

Stellungnahme für die Tagung «Gibt es in der Schweiz Kunstkritik?»

ZÜRICH, 4./5.2. 1989

Wenn es Kunstkritik geben sollte, dann muss sie Kriterien genügen, die sie von anderen Formen der schriftlichen Beschäftigung mit der Kunst unterscheiden lassen, also von der Kunstgeschichtsschreibung und der Kunstberichterstattung. Die Kunstgeschichte findet stets nachträglich statt, sie ist die Aufgabe, die gegeben, aber nie abgeschlossen ist. Sie ist eine kollektive Arbeit unter dem Zeichen einer objektiven historischen Darstellung ihres Themas, da sie eine Menge von Diskursen zusammenfasst und wertet und daraus den Kontext des Gegenwärtigen definiert. Die Kunstgeschichte ist die universitäre Domäne, sie erfordert eine Autonomie, die anderswo nicht vorhanden ist, sie ist Forschung und Lehre, das heisst Erarbeitung und Weitergabe von Wissen, sie bezieht sich darin auf die Vergangenheit und auf die Zukunft.

Die Kritik dagegen ist für die Gegenwart geschrieben, sie ist subjektiv und bringt einen spezifischen Diskurs hervor; sie wird von den Künstlern und der Gesellschaft in ihrem Umgang mit der Kunst gebraucht. Nicht als Bewertung – dies ist gar nicht so aufregend –, sondern als Kommentar: als Vermittlung zwischen dem historischen Kontext und dem gegenwärtigen Geschehen und als Lektüre der sich neu etablierenden künstlerischen Praktiken. Die Kritik ist also in jeder Hinsicht das Gegenteil der Kunstgeschichte, aber mit dieser Gegenüberstellung hat es nicht sein Bewenden. Dass sie subjektiv ist, bedeutet nicht, dass die Kritik eine Manifestation des individuellen Geschmacks ist, es heisst bloss, dass es sich dabei um eine bestimmte, in sich kohärente Stellungnahme handelt. Damit sie nämlich für die Gegenwart verfasst werden kann, muss sie auf der Höhe ihrer Zeit sein, das heisst, der Kritiker hat über sein eigenes Gebiet und dessen Geschichte informiert zu sein, aber auch über die Positionen, die in den Wissenschaften vom Menschen, der Philosophie, der Linguistik, der Psychoanalyse, der Anthropologie, der Soziologie usf. entwickelt worden sind. Ich meine damit authentische Kenntnisnahme der Theorien und nicht Widerspiegelung des Zeitgeists. Der Kritiker soll ebensowenig wie der Künstler Pseudophilosoph, Pseudoanthropologe oder Pseudosoziologe sein, denn seine Spezialität ist das Gebiet der bildenden Kunst, doch wenn seine Arbeit Vermittlung ist, muss sie sich an dem orientieren, was zu seiner Zeit Erkenntnis schaffend und nicht was Gemeinplatz ist. Wie sollen schliesslich Lektüre und Reflexion möglich sein, wenn sie ihre Schlüsse nur aus den möglicherweise engen Gegebenheiten eines einzigen Gebiets ziehen, statt sie an dem zu messen, was sich in simultan stattfindenden Diskursen als stringent erwiesen hat? Eine pseudoliterarische Ausdrucksweise hat sich in den Kunstpublikationen breitgemacht, die freigebig mit volltönenden Begriffen