

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1990)

Heft: 23: Collaboration Richard Artschwager

Artikel: The anti-narrative: Meredith Monk's theater = Das Anti-Erzählerische: Meredith Monks Theater

Autor: Spector, Nancy / Heibert, Frank

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680371>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 24.04.2026

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

The Anti-Narrative: MEREDITH MONK'S THEATER

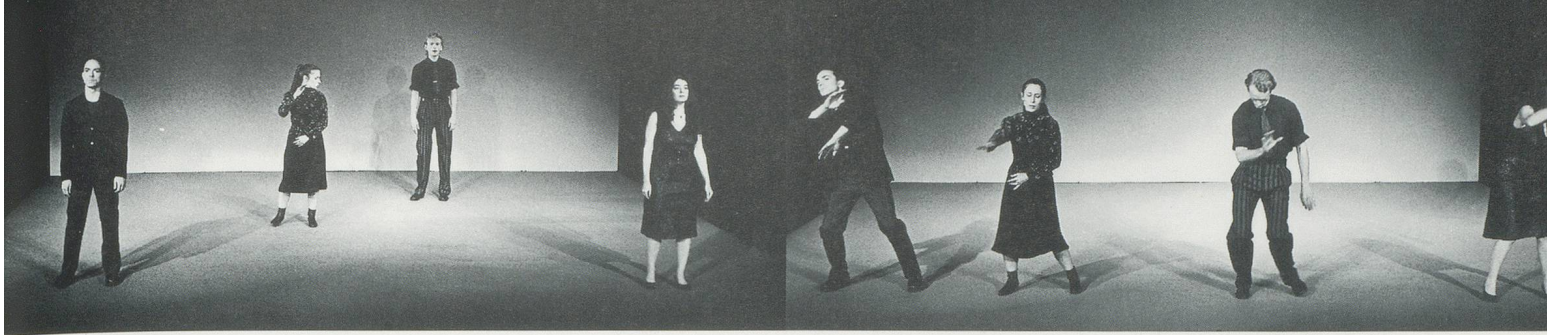
Avant-garde dance of the 1960s emerged from an aesthetics of denial. Fostered by members of New York's Judson Dance Theater, this aesthetic refuted the classicizing tendency of modern dance as well as the expressionist tenor of its choreography.¹ Yvonne Rainer's manifesto of negation – "no to spectacle no to virtuosity no to transformation and magic and makebelieve..." – articulated the philosophy of a generation of choreographers committed to reductionist strategies in movement.² As this particular trajectory of post-modern dance evolved in its deconstruction of strict technical canons, the emotive performing body, and narrative structure, another concomitant theater of movement, emerged. While the Judson dancers were paring down motion, stripping away emotional content, eliminating theatrical conventions and renouncing structural development, Meredith Monk was telling stories. Themes of monumental import – the holocaust, civil war, totalitarianism – as well as those of personal revelation, were given dramatic form in Monk's visionary theater.

Monk has alternately described her productions as tapestries, non-verbal operas and composite theater pieces, indicating an interest in the suspension of specific artistic categories. Freely blending and transmuting different modes of performance, including dance, voice, film, musical composition, dramatic dialogue, improvisation, and interactive scene

design, Monk has created theatrical, quasi-narrative events of epic proportion. As early as 1966 (the year Yvonne Rainer choreographed her solo, *TRIO A*, now an emblem of minimalist dance), Monk performed her *16 MILLIMETER EARRINGS*, a visual and kinetic essay on human passion and human fragility. Accompanied by a recorded reading of Wilhelm Reich's *THE FUNCTION OF ORGASM* and her own rendition of "Greensleeves," Monk danced a duet of sorts with a film projected directly onto her body. In one sequence a moving image of her face appeared on a large sphere worn over her head, alluding, perhaps, to the separation of physicality and public persona.

On first impression an extension of the Wagnerian *Gesamtkunstwerk*, Monk's multi-media style ultimately subverts the illusionary aspects of theatrical production. Unlike her contemporaries in the Judson group who forfeited all existing dramatic and choreographic conventions, Monk chose to undermine tradition from within. Following the example set by Bertolt Brecht in his theorization of a revolutionary or "epic" theater, Monk orchestrates dramatic situations in which illusions are concocted and then revealed as fabrications. "The audience," explained Brecht, "can no longer have the illusion of being the unseen spectator at an event which is really taking place."³ Recognizing that dramatic conventions are inherited codes determined by specific cultural conditions, Brecht attempted to make the theatrical sign system itself explicit. He attacked the-

NANCY SPECTOR is a writer living in New York.



MEREDITH MONK, *TURTLE DREAMS (WALTZ)*. (PHOTOS: JACK VARTOOGIAN)

NANCY SPECTOR

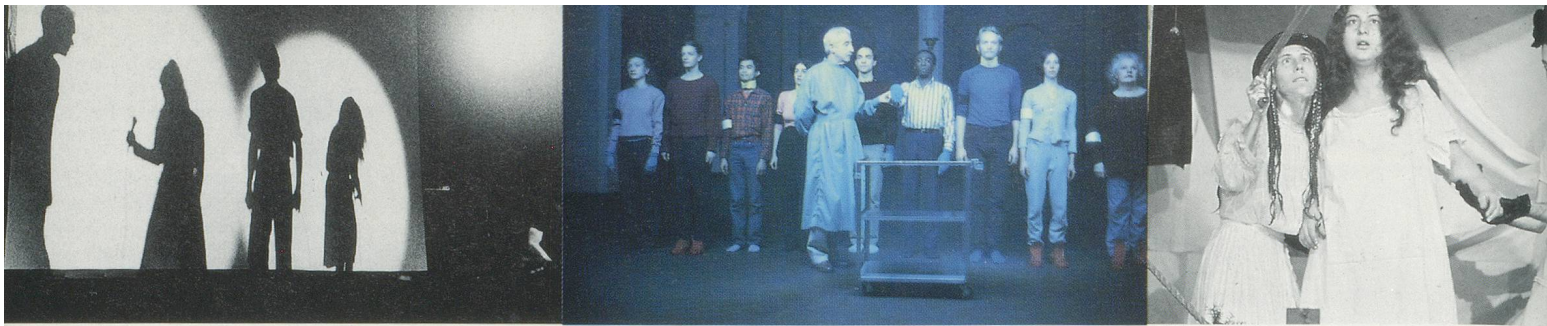
ater as a semiotician would, analyzing its form and displaying the arbitrariness of its signs. Commenting on Brecht's methodology, Roland Barthes remarked, "What Brechtian drama as a whole postulates is that today at least drama has not to express the real so much as to signify it. It is therefore necessary that there be a certain distance between the signifier and the signified."⁴ Brecht employed a variety of techniques, some borrowed from classical Chinese and Japanese theater, to secure and manipulate this distance. A theory of *Verfremdungseffekt* (loosely translated as "alienation") emerged: performers were encouraged to demonstrate their roles rather than act in order to diminish the possibility of viewer catharsis; dramatic action was continuously interrupted by songs and the interjection of written signs, the stage and the auditorium were flooded with bright light; montage and juxtaposition of scenes replaced any logical plot development.

Underlying Brecht's desire to expose the seeming transparency of the theatrical *mise-en-scène* was a commitment to raising the political consciousness of his audience through heightened perceptual awareness. He proposed an essentially dialectical viewing experience; the audience simultaneously perceives the poetic unraveling of the story and the deliberately exposed construction of the play.

Inspired perhaps by Brecht's revolutionary theater, Monk utilizes methods of interruption to dislodge any possibility of seamless illusion. In Monk's Civil War drama, *SPECIMEN DAYS* (1982), striking

tableaux suggesting the antebellum South are fractured by interludes of music and film. Her complex musical scores, which she composes and performs, further the untangling of narrative logic. Consisting of non-verbal singing, the music contains hypnotic moans, chants, and sighs that replace words. The mythic journey undertaken by a group of women in Monk's *EDUCATION OF A GIRLCHILD* (1972–73) is suspended in parts when people carrying landscape paintings – indicating scenery changes – appear on the stage.

Monk disrupted any notion of traditional spectatorship with her 1969 performance, *JUICE*. The dance was divided into three discrete sections, each occurring in a separate geographic location, requiring its audience to move from place to place. The viewers' engagement with the dance shifted in scale from the monumental to the intimate during the progression of the piece. As distance was compressed, intricacies of the production were revealed and theatrical illusion was diminished. For the first installment, Monk utilized the spiral structure of the Guggenheim Museum, through which eighty-five dancers and their viewers roamed according to the choreographer's directives. The performers wore red boots and white robes save for four red-cloaked principal dancers linked together like some writhing beast. In the next section, occurring three weeks later at Barnard College's Minor Latham Playhouse, echoes of the previous performance abounded, albeit in reduced form. A child on a toy rocking horse



mirrored, in decreased scale, the woman seen riding a horse outside the Guggenheim during the first section of the piece. The four red dancers, now separate, reappeared, each discussing aspects of their personalities while engaging in “real-life” activities. A reproduction of a Roy Lichtenstein painting (the authentic work was on view at the Guggenheim) appeared as part of the scenery. The last section took place a week later in Monk’s loft where viewers walked through an exhibit of the props and costumes used for the previous two parts. The four principal performers could be observed again – this time only on videotape – describing the creation of their stage roles.

Perhaps because of her emphasis on an interdisciplinary theater, on techniques of distancing and site-specificity, Monk has claimed that the actual content of her work is the production itself. She is not, however, a formalist who simply investigates the structural possibilities of dramatic presentation; her goal is to disturb the complacency of vision, to reveal the unsettling aspects of reality normally hidden from view, to introduce the surreal into human consciousness.⁵ Following in the tradition of Brecht’s epic theater, Monk’s work is fundamentally dialectical – perception involves visual seduction through dramatic illusion while simultaneously engendering an uneasy awareness of the mechanics behind such fantasy. Fact and fiction intermingle to cast doubt on any objective sense of reality, theatrical or otherwise. The audience, drawn into these shifting sign systems, is simultaneously inside and outside of the drama.

The dichotomous current inherent to Monk’s theater – the element of her work that lures its audience into a state of critical self-awareness – forms part of a working strategy that is, ultimately, feminist in orientation. Concurrently an object of representation and a living, historically determined subject, the female experiences herself as essentially dialectical.⁶ Although “Woman” is a construct determined through culturally hegemonic discourses, female subjects – who collectively comprise the grouping “women” – stand both inside and outside the ideology of gender, of language, and of representation.

The female gaze – one which actively sees rather than merely acknowledges the state of being seen – is central to Monk’s theater. Vision is far-reaching, even mystical; it defies what has been culturally coded as woman’s inability to envision. The little girl in Monk’s drama, *QUARRY* (1976), experiences the enormous scope of her vision as something quite painful, yet empowering. Lying in bed with the world unraveling around her, dictators rise and fall, and while the holocaust looms, she cries, “I don’t feel well. It’s my eyes . . .” She survives the horrors, however, opening her arms to the rising sun. In Monk’s most recent feature film, *BOOK OF DAYS* (1989), a young girl possesses the uncanny capacity to peer into the future, with a vision that transcends all cultural reality. Set in a medieval Jewish ghetto, the film depicts the child’s efforts to describe through pantomime (and not words) the unheard-of sights glimpsed when she closes her eyes. Her grandfather, the town rabbi, interprets her visions as ancient

FROM MEREDITH MONK'S *TURTLE DREAMS (WALTZ)*, *SPECIMEN DAYS*, *VESSEL*, *EDUCATION OF THE GIRLCHILD*, *JUICE*,
THE TRAVELOGUE SERIES (PHOTOS: ED GRAZDA, JACK VARTOOGIAN, PETER MOORE, DOUG WINTER)

archetypal images outlined in the scriptures. In other words, he attributes her indescribable revelations to traditional codes, to patriarchal discourse which exists to prevent the undoing of reality and to guarantee cultural repression. He attempts to explain and ultimately dismiss her radical and potentially threatening visions through inherited language. Turning to the town madwoman, the little girl finally finds an empathetic soul.

It is possible to interpret *BOOK OF DAYS* as a veiled commentary on the dialectical nature of women, who are inscribed (and engendered) in a language that is not their own. Historically, women who have disturbed phallogocentric culture were perceived as outcasts and punished as such. They were our witches and, in more modern times, our hysterics.⁷ Monk's feminist theater subtly disrupts the flow of language and representation so essen-

tial to cultural equilibrium. It introduces elements of our repressed past: mysticism, ritual, madness. The women who populate Monk's *EDUCATION OF A GIRLCHILD*, for instance, philosophize, nurture each other, consult their ancestress, roam the world, age, and face death while communicating through an incomprehensible musical and kinetic language. Meaning is suggested but never riveted into place.

Monk's revolutionary project is predicated upon an undoing of narrative structure, the obliteration of difference and the empowerment of the feminine, but she is foremost – like Brecht – an entertainer. Her commitment to cultural change does not preclude an engagement with pleasure, with aesthetic enjoyment, with a transformative sensibility. The magic she weaves on the stage and the screen, however, has a purpose beyond the mere thrill of illusion.

¹ By the late 1960s the pioneers of modern dance – Martha Graham, José Limon, even Merce Cunningham to some extent, had entered the historical canon. Although repudiations of the balletic canon, their choreographic projects still stressed technical virtuosity and a certain heroicness.

² For the complete text of Rainer's statement see Sally Banes, *TERPSICHORE IN SNEAKERS: POST-MODERN DANCE* (Boston, 1980), p. 43.

³ Bertolt Brecht, *BRECHT ON THEATRE*, ed. and trans. John Willet (New York, 1964), p. 91.

⁴ Roland Barthes quoted by Frederic Jameson, *THE PRISON HOUSE OF LANGUAGE: A CRITICAL ACCOUNT OF STRUCTURALISM AND RUSSIAN FORMALISM* (Princeton, 1972), p. 58. Also cited in Christine Kiebuszinska, *REVOLUTIONARIES IN THE THEATER: MEYERHOLD, BRECHT, AND WITIEWICZ* (Ann Arbor and London, 1988), p. 80.

⁵ James Kolb, "An Interview with Meredith Monk," *THRUST* (March 1970), p. 2.

⁶ For an elaboration of this theory, see Teresa de Lauretis, *ALICE DOESN'T*:

FEMINISM, SEMIOTICS, CINEMA (Bloomington, 1984) and *TECHNOLOGIES OF GENDER* (Bloomington, 1987), p. 10.

⁷ According to Helene Cixous (after Freud), it is the repressed past that survives in the sorceress and the hysteric. It is the part of the psyche and the part of culture that remains otherwise hidden. "The feminine role, the role of sorceress, of hysteric, is ambiguous, anti-establishment, and conservative at the same time. Anti-establishment because the symptoms – the attacks – revolt and shake up the public, the group, the men... The sorceress heals, against the Church's canon; she performs abortions, favors nonconjugal love, converts the unlivable space of a stifling Christianity. The hysteric unties familiar bonds, introduces disorder into the well-regulated unfolding of everyday life... These roles are conservative because every sorceress ends up being destroyed, and nothing is registered of her but mythical traces. Every hysteric ends up inuring others to her symptoms, and the family closes around her again, whether she is curable or incurable." *THE NEWLY BORN WOMAN*, trans. Betsy Wing (Minneapolis, 1986), p. 5.

Das Anti-Erzählerische:

MEREDITH MONKS

THEATER

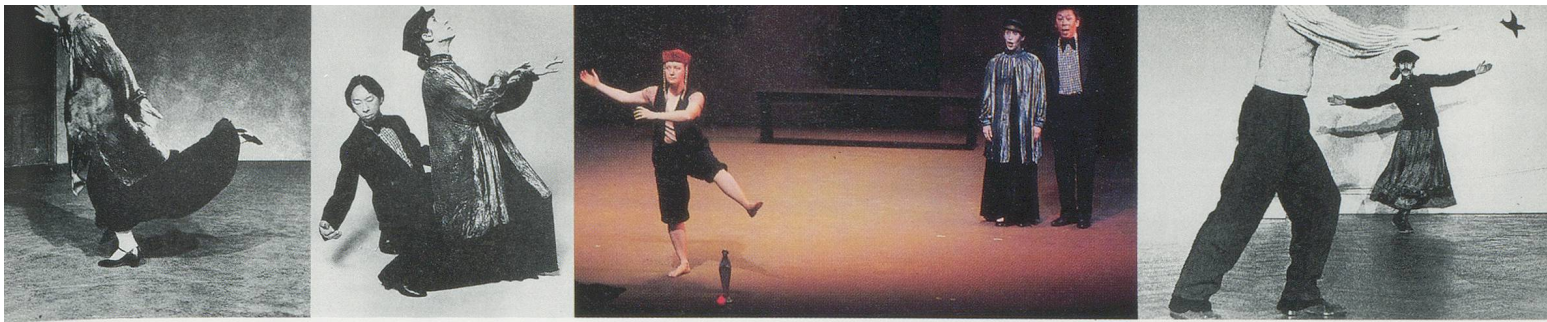
Die tänzerische Avantgarde der 60er Jahre entstand aus einer Ästhetik der Verneinung. Diese Ästhetik, gefördert durch Mitglieder des New Yorker Judson Dance Theater, lehnte sowohl die klassizistischen Tendenzen des Modern Dance als auch die expressionistische Färbung seiner Choreographie ab.¹ Yvonne Rainers Manifest der Verneinung – «nein zu Show, nein zu Virtuosität, nein zu Verwandlung und Magie und Vorspiegelung...» – artikuliert die Philosophie einer Choreographen-Generation, die sich reduktivistischen Strategien verschrieben hatte.² Parallel zu dieser Richtung des postmodernen Tanzes, die eine Dekonstruktion des strengen technischen Kanons, des gefühlsgeladenen Darstellerkörpers und der Erzählstrukturen betrieb, bildete sich ein anderes Theater der Bewegung. Während die Judson-Tänzer Bewegung, Gefühlsgehalt, Theaterkonventionen und strukturelle Entwicklung zurückstutzten oder ganz aufgaben, erzählte Meredith Monk Geschichten. Themen von monumentalem Gewicht – Holocaust, Bürgerkrieg, Totalitarismus – erhielten ebenso wie persönliche Einsichten in Monks visionärem Theater eine dramatische Form.

Monk hat ihre Produktionen abwechselnd als Wandteppiche, nonverbale Opern und zusammengesetzte Theaterstücke beschrieben und damit ihr Interesse an der Aufhebung bestimmter künstlerischer Kategorien ange-

zeigt. Indem sie unterschiedliche Formen der Darstellung – darunter Tanz, Stimme, Film, musikalische Komposition, dramatischer Dialog, Improvisation und Szenenentwürfe mit gegenseitiger Wechselwirkung – frei miteinander vermischt und verwandelt, hat Monk theatralische, quasi-erzählerische Aufführungen von epischen Proportionen geschaffen. Schon 1966, in dem Jahr, als Yvonne Rainer die Choreographie für ihr Solo TRIO A, inzwischen ein Emblem des minimalistischen Tanzes, erarbeitete, zeigte Monk ihr Stück 16 MILLIMETER EARRINGS, einen visuellen und kinetischen Essay über die menschliche Leidenschaft und Zerbrechlichkeit. Begleitet von einer aufgenommenen Lesung von Wilhelm Reichs DIE FUNKTION DES ORGASMUS und ihrer eigenen Version von GREENSLEEVES, tanzte Monk eine Art Duett mit einem Film, der direkt auf ihren Körper projiziert wurde. In einer Sequenz erschien ein sich bewegendes Bild ihres Gesichts auf einer grossen Kugel, die sie über ihrem Kopf hielt – vielleicht eine Anspielung auf die Trennung von Körperlichkeit und öffentlicher Person.

Monks Multimedia-Stil, der auf den ersten Blick wie eine Erweiterung des Wagnerschen Gesamtkunstwerks wirkt, unterläuft letztlich das Illusionäre einer theatralischen Produktion. Anders als ihre Zeitgenossen von der Judson-Gruppe, die alle existierenden dramatischen und choreographischen Konventionen verwarfen, ent-

NANCY SPECTOR lebt und schreibt in New York.



MEREDITH MONK AND PING CHONG, *THE TRAVELOGUE SERIES*, 1987

(PHOTOS: LOIS GREENFIELD, KEN HOWARD, PAULA COURT, ELLEN JACOBS)

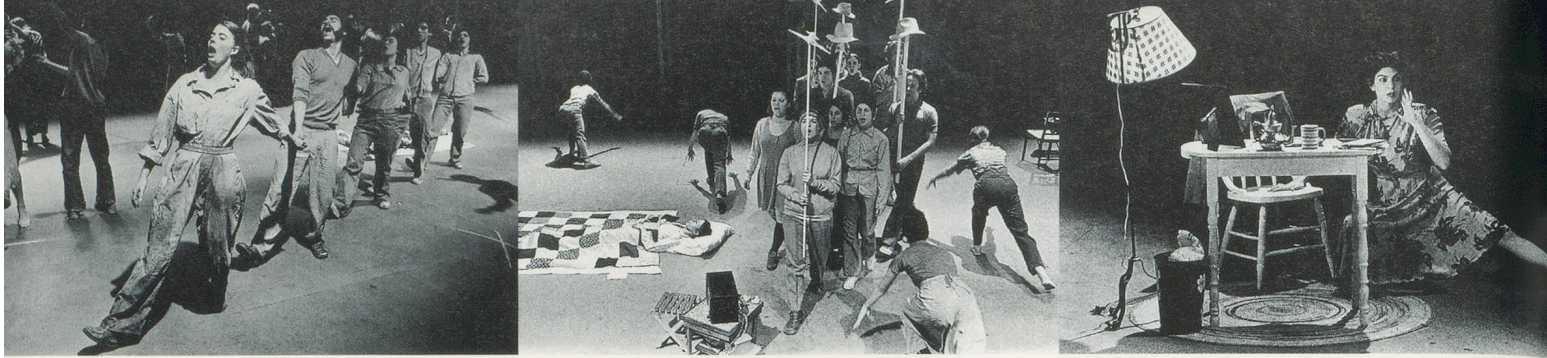
NANCY SPECTOR

schied sich Monk dafür, die Tradition von innen her zu unterminieren. Sie folgt Bertolt Brechts mit dem revolutionären oder «epischen» Theater formulierten Beispiel, indem sie dramatische Situationen orchestriert, in denen Illusionen heraufbeschworen und dann als hergestellt entlarvt werden. Es wird «nicht angestrebt», erklärt Brecht, «dem Publikum die Illusion zu geben, es wohne einem natürlichen, uneinstudierten Vorgang bei.»³ Brecht erkannte, dass Theaterkonventionen überlieferte Codes sind, die von spezifischen kulturellen Bedingungen bestimmt werden, und versuchte, das theatralische Zeichensystem selbst explizit zu machen. Er griff das Theater an, wie es ein Semiotiker täte, indem er seine Form analysierte und die Willkürlichkeit seiner Zeichen offenlegte. In einem Kommentar zu Brechts Methodologie hat Roland Barthes bemerkt: «Das brechtische Drama als Ganzes postuliert, dass heute das Theater die Wirklichkeit nicht auszudrücken, sondern vielmehr zu bedeuten hat. Deshalb ist es notwendig, dass eine gewisse Distanz zwischen Bedeutendem und Bedeutetem besteht.»⁴ Brecht setzte eine Reihe verschiedener Techniken ein, manche davon dem klassischen chinesischen und japanischen Theater entliehen, um diese Distanz zu sichern und zu handhaben. Es entstand eine Theorie des Verfremdungseffekts: Die Darsteller wurden dazu ermutigt, ihre Rollen eher demonstrativ auszustellen als zu spielen, um die Möglichkeit der Katharsis

beim Zuschauer zu vermindern; die dramatische Handlung wurde ständig von Songs und dazwischengeschalteten geschriebenen Zeichen unterbrochen, die Bühne und der Zuschauerraum waren in helles Licht getaucht; Montage und Zusammenprall von Szenen ersetzten jegliche logische Entwicklung des Plots.

Hinter Brechts Absicht, die scheinbare Transparenz der theatralischen Inszenierung auszustellen, stand sein Engagement, das politische Bewusstsein seines Publikums durch eine erhöhte Wahrnehmungsfähigkeit zu vertiefen. Er bot eine im wesentlichen dialektische Seherfahrung an: Das Publikum nimmt gleichzeitig wahr, wie sich die Geschichte poetisch entfaltet und wie der Aufbau des Stücks bewusst vorgeführt wird.

Monk setzt, möglicherweise von Brechts revolutionärem Theater inspiriert, Methoden der Unterbrechung ein, um jede Möglichkeit der makellosen Illusion zu irritieren. In ihrem Bürgerkriegsstück *SPECIMEN DAYS* (Tage. Probeexemplare, 1982) werden eindrucksvolle Bilder, die an die Südstaaten vor dem Bürgerkrieg erinnern, gebrochen mit musikalischen und filmischen Zwischenspielen. Monks komplexe Partituren, die sie selbst komponiert und spielt, treiben die Entwirrung der Erzähllogik weiter. Die Musik, ein nonverbaler Gesang, enthält hypnotisches Stöhnen, Litaneien und Seufzer anstelle von Wörtern. Die mythische Reise, welche eine Gruppe Frauen in Monks *EDUCATION OF A GIRLCHILD*



(*Erziehung eines Mädchens*, 1972/73) unternimmt, hält teilweise inne, wenn Menschen als Zeichen für einen Bühnenbildumbau Landschaftsbilder über die Bühne tragen.

Mit ihrer Performance *JUICE* (Saft, 1969) sprengte Meredith Monk jeglichen traditionellen Begriff vom Zuschauen. Der Tanz war unterteilt in drei für sich stehende Sektionen, jede fand woanders statt, so dass das Publikum sich von einem Spielort zum anderen begeben musste. Die Einbezogenheit des Zuschauers verschob sich im Verlauf des Stücks von der monumentalen zur privaten Größenordnung. Die Distanz wurde zusammengedrängt, Verwicklungen der Aufführung wurden offengelegt und die theatralische Illusion verringert. Für die erste Installation nutzte Monk die Spiralstruktur des Guggenheim-Museums, wo fünfundachtzig Tänzer und ihre Zuschauer, den Anweisungen der Choreographin folgend, umherstreiften. Die Tänzer trugen rote Stiefel und weisse Roben, mit Ausnahme der vier rotgekleideten Hauptdarsteller, die miteinander verbunden waren und wie ein sich windendes Ungeheuer aussahen. Die nächste Sektion, drei Wochen später im Barnard College's Minor Latham Playhouse, enthielt zahlreiche Echos der vorherigen Performance, allerdings in jeweils reduzierter Form. Ein Kind auf einem Spielzeugschaukelpferd spiegelte verkleinert die Frau auf dem Pferd wider, die im ersten Teil des Stücks vor dem Guggenheim-Museum zu sehen war. Die vier roten Tänzer, nunmehr

getrennt, tauchten wieder auf und diskutierten verschiedene Seiten ihrer Persönlichkeiten, während sie «Alltags»-Beschäftigungen nachgingen. Die Reproduktion eines Roy-Lichtenstein-Gemäldes (das Original war im Guggenheim ausgestellt) erschien als Teil des Bühnenbilds. Der letzte Teil war eine Woche später in Monks Loft angesetzt, wo die Zuschauer durch eine Ausstellung der Bühnenrequisiten und Kostüme wanderten, die in den ersten beiden Sektionen verwendet worden waren. Wieder waren die vier Hauptdarsteller zu sehen – diesmal nur auf Video –, wie sie das Entstehen ihrer Bühnenrollen beschrieben.

Vielleicht liegt es daran, welchen Wert sie auf ein interdisziplinäres Theater, auf Techniken der Distanzierung und der Spielort-Gebundenheit legt – Meredith Monk hat stets betont, dass der eigentliche Gehalt ihrer Arbeit im Produktionsprozess selbst liege. Sie ist jedoch keine Formalistin, die lediglich die strukturellen Möglichkeiten der dramatischen Darstellung erforscht; ihr Ziel ist es, eine selbstgefällige Zuschauerhaltung aufzustören, die beunruhigenden Seiten der Wirklichkeit aufzudecken, die sich normalerweise dem Blick entziehen, und das Surreale ins menschliche Bewusstsein einzubringen.⁵ In der Tradition des Brechtschen epischen Theaters stehend, ist Monks Arbeit grundsätzlich dialektisch – die Wahrnehmung beinhaltet eine visuelle Verführung durch die dramatische Illusion, während zugleich eine verunsicherte Bewusstheit von der Mechanik



FROM/AUS: MEREDITH MONK, QUARRY/BEUTE, 1976

(PHOTOS: NAT TILESTON, JOHAN ELBERS, PHILIP HIPWELL, LANNY HARRISON)

hinter dem Trugbild erzeugt wird. Fakten und Fiktion vermengen sich und stellen jeglichen objektiven Sinn für die – theatralische oder sonstige – Wirklichkeit in Zweifel. Das Publikum wird in diese sich verschiebenden Zeichensysteme hineingezogen und befindet sich zugleich innerhalb und ausserhalb des Dramas.

Meredith Monks Theater trägt eine Dichotomie in sich – jenes Element, das die Zuschauer in einen Zustand kritischer Selbstbewusstheit lockt –, die zu ihrer letztlich feministischen Arbeitsstrategie gehört. Die Frau, gleichzeitig Objekt der Darstellung und lebendes, historisch determiniertes Subjekt, erfährt ihr Selbst als grundlegend dialektisch.⁶ Obwohl «Frau» bereits ein von kulturhegemonischen Diskursen bestimmtes Konstrukt ist, stehen weibliche Subjekte – die im Kollektiv die Gruppierung «Frauen» einschliessen – zugleich innerhalb und ausserhalb der Ideologie von Geschlecht, Sprache und Darstellung.

Der weibliche Blick – der eher aktiv sieht, als den Zustand des Gesehenwerdens bloss zur Kenntnis zu nehmen – ist für Monks Theater von zentraler Bedeutung. Ihre Vision ist weitreichend, mystisch sogar; sie widerlegt die kulturelle Kodierung von der weiblichen Unfähigkeit zur Vision. Das kleine Mädchen in Monks Stück QUARRY (Beute, 1976) erfährt die enorme Weite ihrer Vision als etwas Schmerzhaftes und zugleich Machtverleihendes. Die Kleine liegt im Bett, die Welt um sie herum faltet sich auf, Despoten steigen auf und

stürzen, der Holocaust lauert, und sie schreit: «Ich fühle mich nicht wohl. Es sind meine Augen...» Sie überlebt die Schrecken aber und breitet vor der aufgehenden Sonne die Arme aus. In Monks neuestem Spielfilm BOOK OF DAYS (Buch der Tage; 1989) besitzt ein junges Mädchen die unheimliche Fähigkeit, in die Zukunft zu sehen, und ihre Vision überschreitet jegliche kulturelle Wirklichkeit. Der Film, der in einem mittelalterlichen jüdischen Ghetto spielt, zeigt die Bemühungen des Kindes, durch Pantomime (nicht Worte) die unerhörten Anblicke zu beschreiben, die es wahrnimmt, wenn es die Augen schliesst. Sein Grossvater, der örtliche Rabbiner, interpretiert die Visionen des Mädchens als alte, archetypische Bilder, wie sie in der Schrift angelegt sind. Mit anderen Worten, er führt die unbeschreiblichen Enthüllungen auf traditionelle Codes zurück, auf einen patriarchalischen Diskurs, der existiert, um die Zerlegung der Wirklichkeit zu verhindern und die kulturelle Repression zu garantieren. Er versucht, die radikalen und potentiell bedrohlichen Visionen des Kindes durch überlieferte Sprache zu erklären und letztlich abzutun. Das kleine Mädchen wendet sich schliesslich an die Wahnsinnige der Stadt und findet in ihr eine verwandte Seele.

BOOK OF DAYS lässt sich als verschleierter Kommentar zur dialektischen Natur der Frau interpretieren, die in eine andere als ihre eigene Sprache eingeschrieben (und hineingezeugt) wird. Historisch sind Frauen, wel-



FROM/AUS: BOOK OF DAYS, A FILM BY MEREDITH MONK, 1989

(PHOTOS: DOMINIQUE LASSEUR / ELLEN JACOBS ASSOCIATES, JERRY PANTZER)

che die phallo(go)zentrische Kultur aufstörten, als Aussenseiter wahrgenommen und bestraft worden. Sie waren unsere Hexen und, in der Neuzeit, unsere Hysterikerinnen.⁷ Meredith Monks feministisches Theater unterbricht abrupt den Fluss von Sprache und Darstellung, der für das kulturelle Gleichgewicht so wesentlich ist. Es führt Elemente unserer verdrängten Vergangenheit vor: Mystizismus, Ritual, Wahnsinn. Die Frauen beispielsweise, die *EDUCATION OF A GIRLCHILD* bevölkern, philosophieren, ernähren einander, befragen ihre Ahnfrau, streifen durch die Welt, altern und schauen dem Tod ins Auge, während sie in einer unverständlichen musikalischen und kinetischen Sprache miteinander

kommunizieren. Bedeutung lässt sich erahnen, niemals wird sie dingfest gemacht.

Meredith Monks revolutionäres Projekt beruht auf einer Zerlegung der Erzählstruktur, auf der Verwischung der Differenz und auf der Stärkung des Weiblichen; doch – wie Brecht – ist sie vor allem eine Entertainerin. Ihr Engagement für die kulturelle Veränderung schliesst nicht Vergnügen, ästhetischen Genuss und eine umgestaltende Sensibilität aus. Das magische Gewebe, das sie auf Bühne und Leinwand spinnt, will mehr erreichen als den blossen Kitzel der Illusion.

(Übersetzung: Frank Heibert)

¹ Bis zum Ende der sechziger Jahre hatten sich die Pioniere des Modern Dance – Martha Graham, José Limon, selbst Merce Cunningham zu einem gewissen Grad – dem historischen Kanon angepasst. Obgleich sie die Konventionen des klassischen Balletts ablehnten, legten ihre choreographischen Arbeiten doch den Hauptakzent auf technische Virtuosität und ein gewisses Heldentum.

² Der vollständige Text von Rainers Manifest findet sich bei Sally Banes: *TERPSICHORE IN SNEAKERS; POST-MODERN DANCE*, Boston 1980, S. 43.

³ Bertolt Brecht: *KURZE BESCHREIBUNG EINER NEUEN TECHNIK DER SCHAUSPIELKUNST, DIE EINEN VERFREMDUNGSEFFEKT HERVORBRINGT*. In: B. B., *Gesammelte Werke Bd. 15 (Schriften zum Theater 1)*, S. 341. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1967.

⁴ Roland Barthes, zitiert von Frederic Jameson: *THE PRISON HOUSE OF LANGUAGE: A CRITICAL ACCOUNT OF STRUCTURALISM AND RUSSIAN FORMALISM*, Princeton 1972, S. 58. Auch zitiert bei Christine Kiebuszinska: *REVOLUTIONARIES IN THE THEATER: MEYERHOLD, BRECHT AND WITKIEWICZ*, Ann Arbor/London 1988, S. 80. Deutsche Übersetzung F. H.

⁵ James Kolb: «An Interview with Meredith Monk», in: *THRUST*, März 1970, S. 2.

⁶ Die Weiterentwicklung dieser Theorie bei Teresa de Lauretis: *ALICE DOESN'T: FEMINISM, SEMIOTICS, CINEMA*, Bloomington 1984, und *TECHNOLOGIES OF GENDER*, Bloomington 1987, S. 10.

⁷ Laut Hélène Cixous (die sich wiederum auf Freud bezieht) ist es die verdrängte Vergangenheit, die in der Zauberin und der Hysterikerin weiterlebt. Es ist jener Teil der Psyche und der Kultur, der sonst verborgen bleibt. «Die weibliche Rolle, die Rolle der Zauberin, der Hysterikerin, ist zweideutig, gegen das Establishment und konservativ zugleich. Gegen das Establishment, weil die Symptome – die Anfälle – das Publikum, die Gruppe, die Männer empören und erschüttern... Die Zauberin heilt, gegen den Kanon der Kirche; sie führt Abtreibungen durch, unterstützt aussereheliche Liebe, wandelt den unbewohnbaren Raum eines erstickenden Christentums. Die Hysterikerin löst vertraute Bindungen, bringt Unordnung in den wohlorganisierten Ablauf des Alltagslebens... Diese Rollen sind konservativ, weil jede Zauberin schliesslich vernichtet wird, und nichts als mythische Spuren bleiben von ihr zurück. Jede Hysterikerin härtet die anderen gegen ihre Symptome ab, und die Familie schliesst sich wieder um sie, ob sie heilbar ist oder nicht.» *THE NEWLY BORN WOMAN*, übersetzt von Betsy Wing (Minneapolis 1986), S. 5. Deutsche Übersetzung F. H.