

"Les infos du paradis" : invisible scenario = unsichtbares Szenario

Autor(en): **Greskovic, Robert / Aeberli, Irene**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1998)**

Heft 52: **Collaborations Ugo Rondinone, Malcolm Morley, Karen Kilimnik**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680428>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

« LES INFOS DU PARADIS »

*Scenario—an outline of the plot
of a dramatic work, giving the particulars
of scenes, characters, etc.*

ROBERT GRESKOVIC

Invisible Scenario

What seems fine to me, what I would like to do, is to write a book on nothing, a book without any extraneous support which would sustain itself by the inner force of its style as the world, without being held up, riding through space, a book which would be almost devoid of subject, or at least in which the subject would be invisible, if that were possible. Gustave Flaubert, 1852¹⁾

Before Merce Cunningham's SCENARIO (1997)—a choreographic spectacle with no scenario for fifteen dancers with setting and costumes by Rei Kawakubo and score by Takehisa Kosugi—the history of dance theater had a kind of precedent in Oscar Schlemmer's 1922 *Triadisches Ballett* (*Triadic Ballet*). The Stuttgart-born painter and Bauhaus teacher who became fascinated with theater had devised a non-ballet for figurine-like characters dressed in body-distorting costumes. Padded, molded and metalworked costume details made the dancers puppet-like. A pivotal figure, *Der Abstrakte* (*The Abstract*, performed by Schlemmer himself) took the form of a wildly asymmetrical personage, exemplifying the principle of disequilibrium. But for all his anomalies—mismatched legs, an un-

evenly masked head sheared up the middle, contrastingly prehensile "hands," one like a pointy bell-clapper, the other like a baseball bat—Mr. Abstract cut a dapper figure with his human frame still recognizably intact. Even his fellow players, some who looked like squat chess pieces and others seemingly dressed in slinkies, revealed the essential outline of their human physicality. In an age when things mechanistic and the industrial were being canonized as ideal, the human form beneath Schlemmer's fanciful, geometric figures was intentional: "Not machine, not abstract—always man!"²⁾

In our postmodern age, we have some apt words from Cunningham: "And though dancing appeals through the eye to the mind, the mind instantly rejects its meaning unless the meaning

is betrayed immediately by the action. The mind is not convinced by kinetics alone, the meaning must be clear, or the language familiar and readily accessible. But clarity is the lowest form of poetry, and language, like all else in our lives, is always changing." And from Kawakubo: "I want to rethink the body, so the body and the dress become one. The idea is, no references. Today there are so many trends yet everything looks the same. It's our job to question convention."

When Cunningham's lithe and expert dancers enter Kawakubo's bright, bleached arena defined by

ROBERT GRESKOVIC is a freelance writer and dance critic. His book, *Ballet 101* will be published by Hyperion this spring.



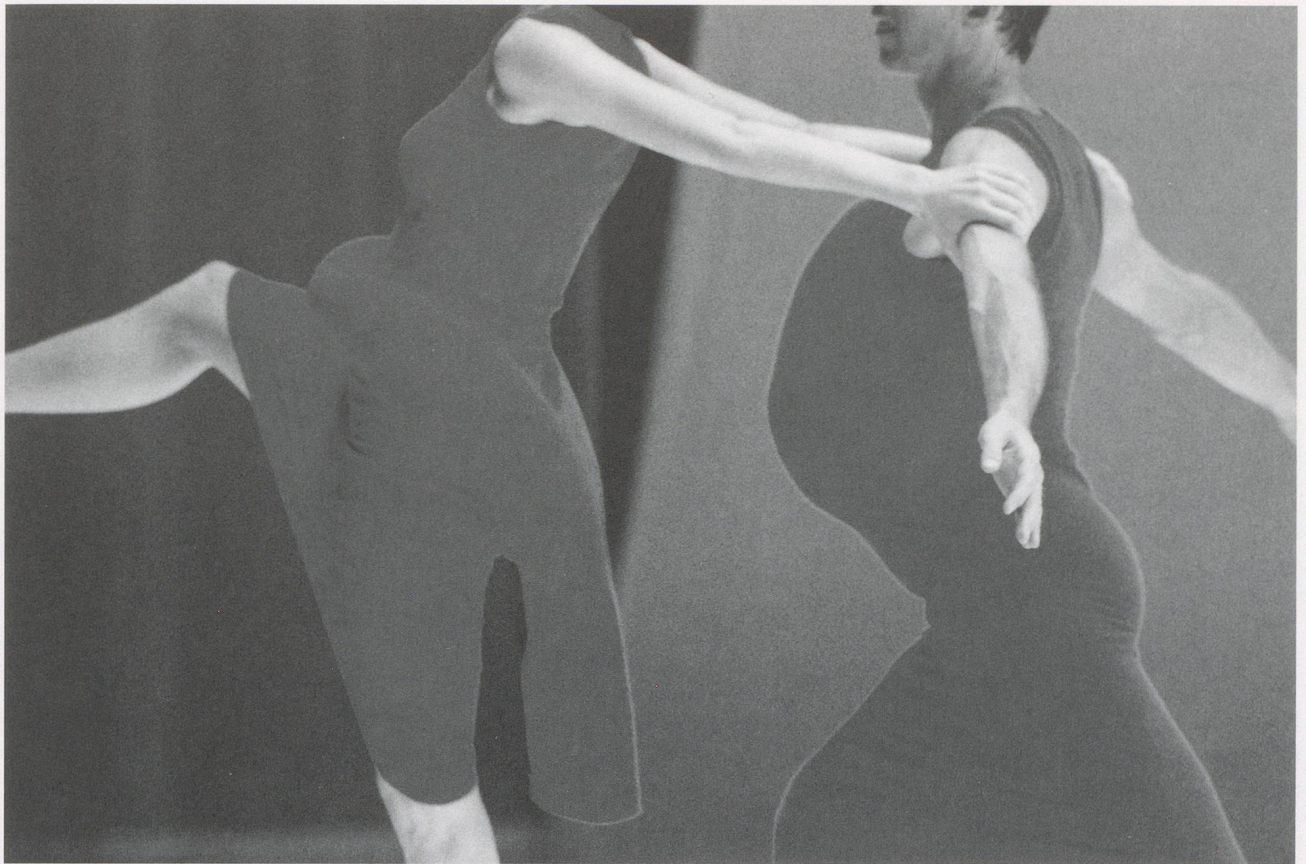
naked fluorescent light on white floor and sides, and background of taut, cream scrim, they pace, bolt, gesture, and pick their way with naked limbs working out of artfully blobular bodies. If we didn't know better from Cunningham's career-long insistence on lean and lithe dancers with necks so supple and articulate that they function like a fifth limb, we might think he'd gone extra-inclusional, going beyond multibody type and multigenerational personnel into a realm best termed "multideformational." In one sense the dancers of SCENARIO remain men and women, in another, not. They appear altogether grotesque, whimsical, absurd, off-putting, amazing.

During more than fifty years of dance-making, Cunningham has bodied forth with related events, mostly in collaboration with Robert Rauschen-

berg: In 1958, for *ANTIC MEET*, the dancer/choreographer performed with a bentwood chair strapped to his back, which he described "like a large mosquito that won't go away"; in 1977, for *TRAVELOGUE*, company member Robert Kovitsch danced, somewhat hyperactively, with strings of tin cans attached to his legs like cowboy chaps. Like Schlemmer's oddly formed costumes, previous eccentric costuming for Cunningham's dances stopped short of thoroughly deforming the body, or of somehow competing with it. The basic dancer's figure remained more or less in clear view.

Enter Kawakubo's recent fashion experiments and statements in her Spring/Summer 1997 collection—"Body meets dress, dress meets body/body becomes dress, dress becomes body"—and Cunningham's SCENARIO becomes

a brave new world. Down-filled pads variously attached to the dancers' torsos—some as plump as sofa bolsters, some like bulging fanny packs, others shaped like wading-pool inner tubes—act to distend stretch-fabric garments cut like clinging sleeveless sheaths, sarongs, straight skirts, or biker shorts. At the beginning of SCENARIO, Kawakubo's creations work their strangeness in a mix of gigantic turquoise gingham checks and clear periwinkle awning stripes; the patterning extra-dramatizes the topology of the swollen distortions. Subsequently, the undaunted, limber dancers with bulbous bodies change color. Patterns give way to black hole black, so that their bare limbs act as if they emanate from silhouette ink blobs. Into the arms and manipulations of a quartet of such black-clad men, Cunningham has



dancer Jeannie Steele passed around, swaddled like a bloated mummy in finely gathered scarlet. Red, the hue of valentine hearts and healthy blood, colors the final set of costumes and the closing segment of SCENARIO. The white lighting doesn't vary, and the dancing pays no particular heed to the segmenting defined by the costume changes. The solo, duet, and group work that make up the grand choreographic plan remain filled with the complexities and unpredictabilities of accent that Cunningham so loves to explore, particularly of late in combinations inspired by working with computer-generated dance figures.

To preempt the might of Kawakubo's harumphing deformations, Cunningham noted that the sights outside the windows of the studio in which SCENARIO was created included that of a

pedestrian with a big parka and backpack expanding his body silhouette. Further observations about the world of SCENARIO keep surfacing during the play of poetically marvelous movement from dancers sporting unpredictable blobs, paunches, humps, and other sundry growths from their persons. What constitutes traditional curvaceousness? When are rich, protruding curves from a woman's torso not erotic, or anti-erotic? What about the sometimes fashionable notion of men "showing it"? When is a bulge from a male torso's midsection not provocative or lewd? What about the "pouter-pigeon silhouette" that so captivated poet/critic Edwin Denby in his 1959 writing about the Bolshoi Ballet's Galina Ulanova, where the puffed-up torso is about as fulsome as the real bird's? What about Hugo's Quasimodo sil-

CUNNINGHAM DANCE FOUNDATION, *COMME DES GARÇON* COLLABORATION, 1997. (ALL PHOTOS: TIMOTHY GREENFIELD-SANDERS)

houette, recently reintroduced to the world by Disney, where that hunchback sits on a willowy dancer? The non-existent scenario of SCENARIO answers nothing for us while it floats on a stream of beguiling questions.

- 1) Gustave Flaubert in a letter to Louise Colet (January 16, 1852).
- 2) Quote by Oscar Schlemmer in: Arnold Lehman and Brenda Richardson, eds., *Oscar Schlemmer* (exhibition catalogue) (The Baltimore Museum of Art, 1986), p. 132, excerpted from Schlemmer's diaries (February, 1922), collected in: *The Letters and Diaries of Oscar Schlemmer*, selected and edited by Tut Schlemmer, trans. Krishna Winston (Wesleyan University Press, 1972).

Unsichtbares Szenario

*Was mir schön vorkommt, was ich machen möchte,
das ist ein Buch über nichts, ein Buch, das an nichts Äusserem hängt, das sich durch die innere
Kraft seines Stils von selbst hält, so wie sich die Erde, ohne gestützt zu werden, in der Luft hält, ein Buch, das fast kein
Thema hätte, oder in dem das Thema beinahe unsichtbar wäre, wenn das möglich ist. Gustave Flaubert, 1852¹⁾*

SCENARIO (1997), Merce Cunninghams choreographisches Spektakel ohne Szenario für 15 Tänzer, mit Kostümen und Bühnenbild von Rei Kawakubo und Musik von Takehisa Kosugi, hat in der Geschichte des Tanztheaters in Oskar Schlemmers 1922 uraufgeführtem *Triadischem Ballett* eine Art Vorläufer. Der theaterbegeisterte Stuttgarter Maler und Bauhaus-Lehrer hatte ein ungewöhnliches Ballett für figurinenhafte Gestalten geschaffen, deren Kostüme ihre Körper verfremdeten. Polsterungen, Modellierungen und Metallgebilde verwandelten die Tänzer in marionettenhafte Spielzeuge oder Puppen. Eine zentrale Figur, *Der Abstrakte* (von Schlemmer selbst dargestellt), verkörperte das Prinzip des Ungleichgewichts und war vollkommen asymmetrisch gestaltet. Doch trotz aller Absonderlichkeiten und der nicht zueinander passenden Körperteile (verschiedenartige Beine, einen nur zum Teil maskierten, in der Mitte hochgeschorenen Kopf, unterschiedlich greiffähige «Hände», die eine wie ein Glockenklöppel, die andere wie ein

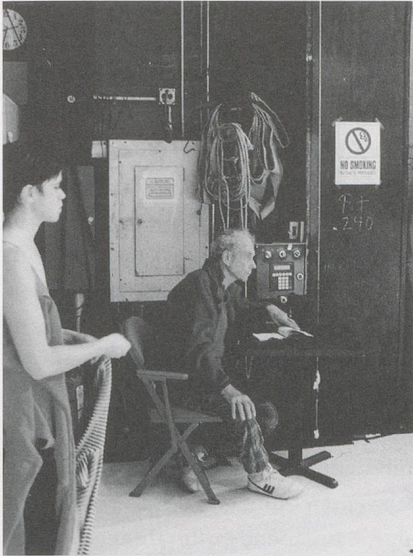
Baseballschläger geformt) war Herr Abstrakt ein schmuckes Geschöpf, dessen Körper wohl umgewandelt, aber immer noch als menschliche Gestalt erkennbar war. Selbst jene Darsteller, die wie gedrungene Schachfiguren aussahen oder Kostüme trugen, die aus Sprungfedern zu bestehen schienen, offenbarten eindeutig ihre menschliche Körperform. Schlemmer liess in seinem Kommentar zu einem Zeitalter, das alles Mechanistische und Industrielle glorifizierte, die menschliche Gestalt unter den phantastischen, geometrischen Kostümen ganz bewusst erkennbar bleiben: «Nicht Maschine, nicht abstrakt – immer der Mensch!»²⁾

In unserem postmodernen Zeitalter haben wir treffende Worte von Cunningham: «Und obwohl der Tanz den Geist durch das Auge anspricht, verweigert sich der Geist der Bedeutung, wenn diese nicht unmittelbar durch die Handlung offenbar wird. Kinetik allein vermag den Geist nicht zu überzeugen, die Bedeutung eines Tanzes muss klar sein, seine Sprache vertraut und leicht fassbar. Doch Klarheit ist

die einfachste Form der Poesie, und die Sprache verändert sich ständig, wie alles andere in unserem Leben.» Und von Kawakubo: «Ich möchte den Körper neu erfinden, so dass Körper und Bekleidung eins werden. Es geht darum, ohne Referenzen auszukommen. Heutzutage gibt es so viele Trends, und doch sieht alles gleich aus. Es ist unsere Aufgabe, Konventionen in Frage zu stellen.»

Wenn Cunninghams graziöse und routinierte Tänzer Kawakubos helle, ausgebleichene Arena betreten, die durch nacktes Neonlicht auf weissem Boden und einen Hintergrund und Seitenwände aus straffem, cremefarbenem Stoff definiert ist, schreiten, flitzen, gestikulieren und suchen sie ihren Weg mit nackten Gliedmassen, die aus listig aufgeblähten Leibern herauswachsen. Wüssten wir nicht, dass Cunningham seit jeher grossen Wert auf

ROBERT GRESKOVIC ist freischaffender Publizist und Ballettkritiker. Sein Buch *Ballet 101* erscheint dieses Frühjahr bei Hyperion.



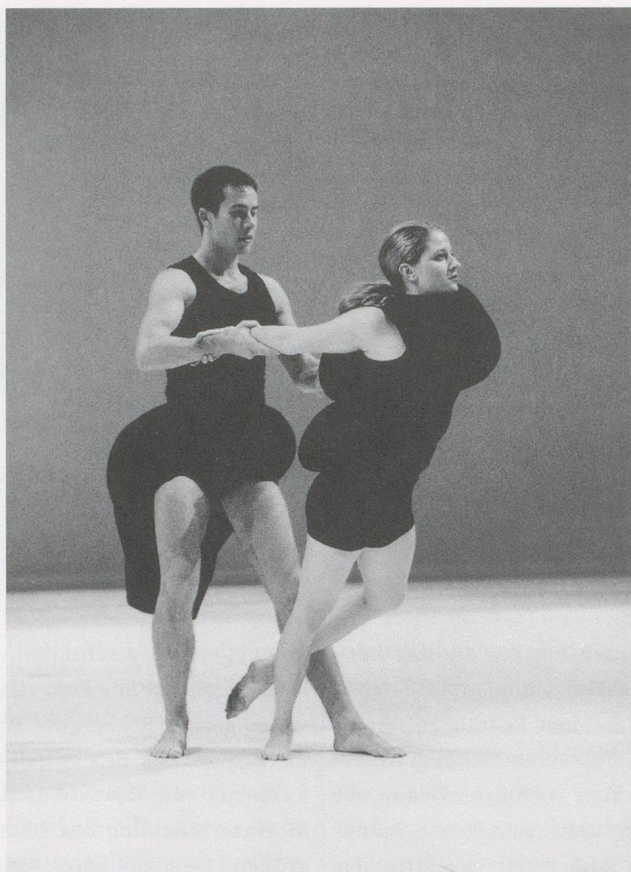
dünne und geschmeidige Tänzer legt, deren Hälse so biegsam sind, dass sie wie ein fünftes Körperglied funktionieren, glaubten wir vermutlich, er wolle zu viele Dinge einbeziehen und habe sich über die Wahl von vielfältigen Körpertypen und Darstellern verschiedenen Alters hinaus in einen Bereich hineinbewegt, der wohl am treffendsten als «multi-deformierbar» bezeichnet werden kann. Einerseits bleiben die in SCENARIO mitwirkenden Tänzer Männer und Frauen, andererseits aber auch nicht. Sie erscheinen ganz und gar grotesk, kurios, absurd, abstossend und verblüffend.

Während mehr als fünfzig Jahren choreographischen Schaffens hat Cunningham immer wieder verwandte Events gestaltet, meist in Zusammenarbeit mit Robert Rauschenberg: So 1958, als der Tänzer-Choreograph in ANTIC MEET (Groteske Begegnung) mit einem auf den Rücken geschnallten Wiener Stuhl auftrat und ihn als «riesige Stechmücke, die einfach nicht weggeht» bezeichnete; oder 1977 in TRAVELOGUE (Reisebericht), als das Ensemblemitglied

Robert Kovitsch mit Blechdosen die – ähnlich der Fransendekoration eines Cowboys – an einer Schnur an seinen Beinen festgebunden waren, hyperaktiv einen Tanz vorführte. Genau wie Schlemmers bizarr geformte Kostüme gingen die bisherigen exzentrischen Kostümierungen für Cunninghams Ballette niemals soweit, den Körper gänzlich zu deformieren oder irgendwie mit ihm in Konkurrenz zu treten. Die eigentliche Gestalt der Tänzer war stets mehr oder weniger klar erkennbar.

Lässt man sich auf Kawakubos neueste Modeexperimente und die Aussagen ein, die sie in ihrer Frühling-Sommer-Kollektion 1997 macht, formuliert als «Körper trifft Kleid, Kleid trifft Körper/Körper wird Kleid, Kleid wird Körper», so wird Cunninghams SCENARIO zu einer «schönen neuen Welt». Über daunengefüllte Polster, die da und dort am Körper der Tänzer befestigt sind, manche dick wie Sofakissen, andere modelliert wie pralle Pobacken, wieder andere geformt wie die wulstigen Luftkammern eines Kinderplanschbeckens, spannen sich die Kleidungsstücke aus

Stretchgewebe, geschnitten wie ärmellose, enganliegende Futteralkleider, Sarongs, gerade Röcke oder Bikerhosen. Zu Beginn des Stücks zeigt sich die Exzentrik von Kawakubos Kreationen in einer Mischung aus riesigen, blaugrünen Gingham-Karos und klaren, veilchenblauen Markisen-Streifen, wobei die Muster der Topologie der aufgeblähten Verformungen noch eine zusätzliche Dramatik verleihen. Später wechseln die unerschrockenen, gelenkigen Tänzer mit den knolligen Leibern die Farbe. Tiefstes Schwarz löst die Muster ab, so schwarz dass die nackten Gliedmassen der Tänzer sich bewegen, als würden sie aus Tintenklecksen wachsen, die nur aus Umrissen bestehen. In die Arme und unter der Führung eines Quartetts solch schwarzgekleideter Männer lässt Cunningham die Tänzerin Jeannie Steele hineingehen, die einer aufgeblasenen Mumie gleich in fein gekräuselte, scharlachrote Tücher gewickelt ist. Rot, die Farbe von Valentinsherzen und gesundem Blut, gibt bei der letzten Kostümserie und im Schlussab-



CUNNINGHAM DANCE FOUNDATION, *COMME DES GARÇON COLLABORATION*, 1997.



(ALL PHOTOS: TIMOTHY GREENFIELD-SANDERS)

schnitt von SCENARIO den Ton an. Die weisse Beleuchtung bleibt unverändert, und die Choreographie macht keine besonderen Zugeständnisse an die Gliederung des Stücks, die sich aus dem Wechsel der Kostüme ergibt. Die Soli, Duette und Gruppenparts, aus denen sich das grosse choreographische Konzept zusammensetzt, sind nach wie vor von der Komplexität und den unvorhersehbaren Akzenten durchdrungen, die Cunningham so gerne erforscht, vor allem in jüngster Zeit in Kombinationen, die von der Arbeit mit computergenerierten Tanzfiguren inspiriert sind.

Cunningham hielt fest, dass man – gleichsam als Vorankündigung von

Kawakubos eindrucklichen und krasen Deformationen – durch die Fenster des Studios, in dem SCENARIO entstand, unter anderem einen Passanten erblickte, der eine voluminöse Parka und einen Rucksack trug, die seine Silhouette aufblähten. Weitere Gedanken zur Welt von SCENARIO tauchen auf, wenn man den wunderbar poetischen Bewegungen zusieht, die von Tänzern ausgeführt werden, deren Körper alle möglichen bizarren Wülste, Rundungen, Buckel und andere Wucherungen aufweisen. Was macht traditionellen Kurvenreichtum aus? Wann sind üppige, ausladende Rundungen eines weiblichen Oberkörpers nicht erotisch oder gar anti-erotisch? Was hat es mit der Gewohnheit mancher Männer, ihn zur Schau zu stellen, auf sich? Wann wird eine Wölbung in der Mittelgegend eines Männerkörpers nicht als provozierend oder anstössig empfunden? Was ist mit der «Kropftauben-Silhouette», die den Dichter und Kritiker Edwin Denby 1959 so beeindruckte, als er über die Bolschoi-Tänzerin Galina Ulanowa schrieb, deren Oberkörper aufgeplustert war wie bei einem richtigen Vogel? Was geschieht mit der Silhouette von Victor Hugos Quasimodo, die uns dank Disney seit kurzem wieder vertraut ist, wenn der Buckel auf dem Rücken eines biegsamen Tänzers sitzt? Das nichtvorhandene Szenario von SCENARIO liefert uns keine Antworten, sondern wirft eine Flut faszinierender Fragen auf. (Übersetzung: Irene Aeberli)

1) Gustave Flaubert in einem Brief an Louise Colet vom 16. Januar 1852. Aus: Gustave Flaubert, *Die Briefe an Louise Colet*, Haffmans Verlag, Zürich 1995, S. 357.

2) Zitat aus Schlemmers Tagebüchern (Februar 1922), gesammelt in: Oskar Schlemmer, *Briefe und Tagebücher*, herausgegeben von Tut Schlemmer, Hatje, Stuttgart 1977, S. 56.