

**N°079**

# Raimundas Malašauskas

With / Mit Christodoulos Panayiotou,  
Ruth Robbins, H el ene Vanel,  
Jessica Warboys

Raimundas Malašauskas  
*Meeting Dixie Evans—How to Burlesque /  
Wie macht man Burlesque?  
Eine Begegnung mit Dixie Evans*

With / Mit Christodoulos Panayiotou,  
Ruth Robbins, Hélène Vanel,  
Jessica Warboys

Raimundas  
Malaškauskas  
*Meeting Dixie  
Evans—How to  
Burlesque /  
Wie macht man  
Burlesque? Eine  
Begegnung mit  
Dixie Evans*

The opening ceremonies  
of the Miss Exotic World  
Contest, June 2001, at the  
Exotic World Museum of  
Burlesque in Helendale,  
California.

Eröffnung des Miss Exotic  
World Contest, Juni 2001,  
Exotic World Museum of  
Burlesque in Helendale,  
Kalifornien.



# Where Dixie Evans Meets Carolyn Christov- Bakargiev, Christodoulos Panayiotou, Ruth Robbins, Hélène Vanel, Jessica Warboys, and Countless Other Burlesque Stars

As told by Raimundas Malašauskas

Index of voices:

## **Dixie Evans**

Raimundas Malašauskas

Christodoulos Panayiotou

## **Ruth Robbins**

Jessica Warboys

1 | Jessica Warboys,  
“Vanelephant,” 2011.

As in one of those sentences that starts with a new subject and is followed by composing two parts that are familiar (“Kiwi: strawberry meets gooseberry,” for example), we may be in search of some new character here. Not necessarily entirely composed of existing parts, though.

Roosevelt calls. “President Roosevelt?!?” Carolyn jumps up. “Of course, President Roosevelt if you’re Sally Rand!” Dixie pipes up. The phone is blue. The same one that Dixie fell on a floor with in 1962 when Marilyn died. “I fell with a blue phone. When I woke up, people were applauding me.” This is a scene from the first meeting of Marilyn Monroe of burlesque and Carolyn Christov-Bakargiev of DOCUMENTA (13).

“I’ll show you more than Marilyn. A lot more!” Dixie assures.

As a living legend deserves, Dixie lives in Las Vegas. Las Vegas is a living legend in its own right—it draws on a variety of cities. According to Fyodor Dostoyevsky (or that unreliable narrator in *Notes from Underground*), cities are invented and non-invented. Las Vegas performs both types, including itself as an uninhabited terrain of this habitation. Dostoyevsky in Las Vegas in the 1860s looks like Dixie Evans in Kassel in the 1950s: out of context, strange, like a small catwalk figure cut out by a thirteen-year-old girl. A highly unlikely occurrence of historically unproven consequences. Anything can happen. Fyodor can be replaced by another investigator of psychosis who played invented and non-invented symptoms (of hysteria, faulty functions, and trauma created by social and sexual repression) at her *L’acte manqué* dance at the International Surrealism Exhibition in Paris, 1938. Her name is Hélène Vanel.

The Vanelephant, returns from the corner in order  
to stop time to step to the past  
finally leaving her print in the present<sup>1</sup>

When Jessica discovered Hélène Vanel’s manuscripts at an artist’s retirement house in Nogent-sur-Marne, outside Paris in 2011,

Hélène was 113 years old (Dostoyevsky—190, documenta—56, Carolyn—54, trauma—re-approached).

Las Vegas, 2011. A city that drags other cities up. “Dragging” meaning as in drag performance. Or more precisely: voguing balls where gender bends elastically. There is also an aspect of dragging up other species here. We always dragged them up, making them look and act like humans. Talking snails with condominiums on their backs, witty foxes and blue-eyed UFOs summiting in eternal apocalypses of human drama. We belong to the drama-queen species. Now we are at the Hall of Fame of Burlesque. Dixie Evans is eighty-six. This is the first time I meet Marilyn Monroe in my life.

First I am tempted to see burlesque stage characters as those whom Diane Arbus described in her photo series:

These are five singular people who appear like metaphors somewhere further out than we do, beckoned, not driven, invented by belief, author and hero of a real dream by which our own courage and cunning are tested and tried; so that we may wonder all over again what is veritable and inevitable and possible and what it is to become whoever we may be.<sup>2</sup>

Yet it is not only our own courage but also our own sensuousness that is tested by a real dream (invented and non-invented, as a real dream is), I would add.

Miami, 1950s. For ten years, Dixie Evans inhabits Marilyn Monroe in a burlesque show in Miami Beach. She is coached by one of the Minsky brothers, whose youngest, Harold, dies in 1987. Dixie’s last gig is at five in the morning. Burlesque is big. It is high striptease but is driven by vaudeville. Striptease is a tease, but not the meat. Basic ingredients of the show are girls, gags, and music. (“Burlesque as You Like It—Not a Family Show,” claimed the Minskys in the 1920s.) Girls travel from East to West and back in search of good business, new numbers, and new audiences. Then TV arrives, people stop going to theaters, and burlesque is destined for a slow death. Girls either go to strip or to porno. (**You could say “more explicit strip” or something, really lots of burlesque dancers identify as strippers.**) “But who wants to go to porno?” asks Dixie. It means facelessness. Dixie is totally convinced that TV killed burlesque. Carolyn lifts her camera up and asks about the Internet. Dixie leaves it to the tape.

After Marilyn’s death, Dixie considers quitting performing as Marilyn. She still does it once more, and the audience cries, “Thanks for bringing Marilyn back!” She does it again, and a man from the audience says, “I thought you were dead.” This is the last time. The blue telephone rings silent.

2 | Diane Arbus, “The Full Circle,” *Harper’s Bazaar* (November 1961).





Ruth Robbins  
*Untitled | Ohne Titel (Enhanced Shoes)*, 2012



Ruth Robbins  
*Untitled | Ohne Titel (Producer)*, 2012

I was numb and sick with fear that night. I felt certain the audience would boo me and toss tomatoes in my face. I could almost see them storming the stage. But outside, the people read billboards shouting “The Return of Dixie Evans, the World’s Most Famous Stripper . . . DOING HER FAMOUS ACT,” and they packed the theater. I was certain, though, that my “famous act” would sicken, frighten, and horrify the audience. Why would anyone want to see a cadaver arise from its crypt and dance across the stage?

Then I heard the drumbeat and the MC crow: “Here’s the girl you’ve been waiting for! Dixie! DOING THE ACT YOU ALL KNOW AND LOVE.” I was pale as a ghost when I stepped into the spotlight wearing a platinum-blond wig and a skintight red sequined dress. My eyelashes were heavily mascaraed. My mouth was pursed into a sexy pout. Someone in the front row gasped. It might have been aversion, but I believe he was shocked.

Burlesque was half-dead for half a century till the neo-burlesque movement was sparked in the U.S.A. and Europe in the 1990s. Part of this rebirth is attributed to the use of video-playback devices at home. This is perhaps where a notion of re-performance comes into play. It may mean at least a couple of things: re-performing a particular, historic routine or re-performing audiences gazing back on themselves. This spiraling logic is at the core of the neo-burlesque.

Dixie is much more keen on using catapult instead. I mean “catapult,” the word. “Catapulting into Marilyn,” she says. Catapulting into another being, character, self, species, an unexplored feeling.

“Re-performing,” “catapulting,” and the “resurrection of Marilyn” make me think of a certain zombie ideology that exists in theater . . . supposing that the character lives somehow outside its personification (by an actor) . . . or better to say its humanization through the act of acting. I am thinking of an exceptional text in the dramaturgy of the twentieth century: Luigi Pirandello’s *Six Characters in Search of an Author*, where six unfinished characters hijack a rehearsal and implore the director and actors to “finish” them . . . to “personify” them, to “humanize” them.

**For me it feels like this: tonight my job is to make the performers look like sex gods and feel like rock stars. My job is to give the audience permission to be seduced and to remind them that this gift, years in the making, is especially for them. I am on a platform in the center of the audience and the screams are all around us. Blackout. It’s beer and sweat and bodies pressed together, and now in the dark I feel the audience sound in my chest cavity, and I know I need to be here as much as they do. I send the tight spots flying across the audience and land stage**

**right, where Julie will rip out her heart and eat it. No, really, the blood is all over the stage. Blackout.**

Burlesque is not only a noun, I learn. It is also a verb: *to burlesque*. I may burlesque you as a reader or you may burlesque me as a character of a story—we may find a mutual enjoyment. Carolyn often uses etymology as a device of analysis or interpretation. *Burla* is a joke in Italian. But what may “catapulting” mean in Carolyn’s world? Going from joke to dead earnestness (and back)? Suspending the frame of *curating in transition* from familiar epistemologies to unidentified conceptual landscapes? Sliding from conceptual to sensual through socio-pedagogical? Embracing all of it in thousands of exploded moments? (She does not like too many questions as a rhetorical device, I know.)

Blue telephone rings again. “This is Billy Minsky, a friend of Ruth’s, can I get to talk to [ . . . ]”

At this point, I am busy with a report from another performance: “No one danced like Narcissister: she was a self-transforming image of pure non-verbal fantasy, almost a non-human creature, always behind a mask, an inanimate object pulling itself out of another object, a living artwork produced by a meeting of *matryoshka* and intergalactic dildo. She was that organ without a body, ejaculating onstage in the ultimate self-cannibalizing arousal, that I saw on a burlesque stage one night in New York.”

Artaud’s Theatre of Cruelty radicalizes a dangerous desire for a “theater of organs” . . . already suggested modestly and fragmentally by Aristotle. A theater that excludes the intellect and talks directly to the senses . . . Lights, sound, and a revolutionary way of performing language should be violently directed (“catapulted,” maybe) toward the public. They were meant to take place in a new type of venue, the “theater cathedral.” It was never built. Other cathedrals were about to be built during this period. After being saved from starvation in the psychiatric hospital during World War II, Artaud explains in his radio play *To Have Done with the Judgment of God*: “When you will have made him a body without organs, then you will have delivered him from all his automatic reactions and restored him to his true freedom.” The body without organs is not, I believe, the last chapter of the Theatre of Cruelty . . . It is rather an “erratum.” What may an organ without a body be?

Speaking about what you expect to see: “that hole women are built around” (Avital Ronell)—an ultimate figure of re-performance that skips clothes, body, and tropes. Dancing vagina becomes an isolated image of desire in front of a mirror. Or: dancing vagina is a mirror. Like the Nose in Gogol that wanders around like a



cock. Narcissister pulls herself out of her own self. It is an essentially neo-burlesque act: sci-fi, Conceptual art, agitprop, and athletics (or your very own body) meet. Neo-burlesque is much more about inventing a complex character than performing a familiar dance routine. That's why that paragraph from Diane Arbus may make sense.

Both these ideas could use a bit more context—is this Avital Ronell bit from her text about Valerie Solanas? If so, that seems relevant to flesh out a bit. Isn't the title *Nose* a kind of multiple play on words in Russian? Isn't it both “dream” spelled backward and somehow also “cock”? I'm not sure how this works as I have no Russian, but it seems very burlesque—a nose, the center of the face. Think about “on the face of things”—at first glance. The most obvious outward presentation of a person gone rogue, free roaming, becoming a dream, now a joke, now a dirty joke.

One way to tell this story is from the super-local landscape of my body and sex and fluids and the feeling in my gut and cunt when Margaret stood onstage with her feather fans and her grin and her cock for a two-minute eternity. While we are speaking of fluid, I might need to write about my gender expression and how I learned the gender codes through accidental violation and flooding shame. Right now in Texas, a woman could lose custody of her child because she chooses to love me. She doesn't sleep. And now that burlesque and gay are being commercially packaged and sold, it feels passé to talk about this violence. All of this shouldn't and must be written.

Remember Normal in *Paris Is Burning*? This is one of my favorite tropes among many attempts in search of a character. It proves that being normal is just another performance. Black queer dancers appropriate the codes of the normal and play them back, not with vengeance, more with nonchalance, grace, and expertise.

The pleasure I find in neo-burlesque performance comes when it feels like a sensuous response to a trauma and regards social boundaries felt so painfully as a kind of playground. Crucial to this strategy is an articulation of the dual awareness found in the margins, a fluency with the language of the center (a survival strategy) and cultivation of a particular critical vernacular (a resistance strategy). Set in ultra-sensual conditions, dark, close, loud, drunk, this articulation brings to mind the multiple meanings of being “turned on.” The double collective turn-on, both a sexual arousal and a social activation, produces a radical response to trauma, and an evening of burlesque performance becomes a space for proposing, exploring, and test-

ing new ways of being and doing. Each act reconfigures some marker of identity or power, and the evening connects these markers, forming a new constellation. The new groupings and connections create fresh meanings for the existing points and describe an entirely new space inside the lines of the constellation. This is the site of inquiry, and the various arousals form a technology for discovery of the new territory: a flight simulator for a proposed world. The conditions of the constellation are discovered, reflexes are developed, and its limits are tested. The experience produces muscle memory, a lived experience of a momentary world; it germinates a multitude of gestures and is a research tool for articulating the logos of a new conceptual landscape. The perceptions, sensations, and responses developed during the event linger in the participating bodies as a kind of sensuous knowledge. I would like to propose this production as a place for further inquiry or as a case study of an emancipatory practice.

Late Sunday night at the Crazy Horse in Paris, girls are floating like lotuses and centaurs, some symmetrical creatures, swirling rhythmically in floral anatomy and geometric lighting. Projection looks like horizontal stripes of Daniel Buren. Edgy moons float in silky glow of fizzy fabric—it feels gorgeously synthetic. Almost as if you were watching a 3-D movie with champagne glasses only, and all the actresses are the same height. Like flutes or oceans on high heels.

“I am convinced after seeing the Crazy Horse for the second time that eroticism is somehow based on a segmentation of the total (the female body in that case),” says Christodoulos. Jean nods. **I have to disagree. It's not a segmentation of the female body, it's a segmentation of the feminine. Or better yet, a dissection of your expectations and arousals, with a twist. The twist is the crucial organ in the anatomy of any joke. A slicing of gender roles, the body is the vehicle, the movement is the articulation. So which body is the surgeon and which is the patient in this operating theater?**

In my dream after the show I am flipping through the announcement of upcoming programs at the Crazy Horse and suddenly see my name among the performers. The graphic design suggests it must be a solo show onstage. I become worried because I don't know how I'll be able to combine a rigorous working schedule at the Crazy Horse with my commitment to dOCUMENTA (13). A friend said it must have been someone else if it were my name in the program. Because you always perform under a name given by the club's establishment at the Crazy Horse. That horse does not even call itself a burlesque show.



Blue telephone rings again. "This is Carolyn, do you know when Dixie is coming to Kassel? We need her now!"

**Minsky's Theater, 1954: My act then was strictly a "burlesque" routine of Marilyn—a humorous caricature of the sex goddess . . . I also showed as much flesh as legally possible. The big laughs came when I brought out a "dummy" of Joe DiMaggio, who was then married to M. M. He had just divorced Marilyn, but it was common knowledge that he was still very much in love with her.**

I appeared wearing a very abbreviated Yankees uniform and swinging a gold-plated baseball bat. The act ended with the line "And when you left me, Joe . . . you left me FLAT!" On the word "flat" I did an exaggerated bump and bent forward to show the boys in the front row (and in the bleachers) that I was anything BUT flat!

When I heard that DiMaggio was in the audience, I told the manager that I couldn't possibly go on. "He'll be furious when he sees my routine!" But the manager introduced me to Joe, who was sitting at a table with a gang of his friends . . . "Mr. DiMaggio, I can't go on," I pleaded. "I'm afraid you'll be offended." "Please do your act," Joe begged me. "I've traveled so many miles just to see it." . . .

When I left the club that night, I met Joe DiMaggio standing alone on the sidewalk. He had been waiting two hours for me. "You're a nice girl, and you remind me of Marilyn," he said. "May I walk you home?" I was flattered.

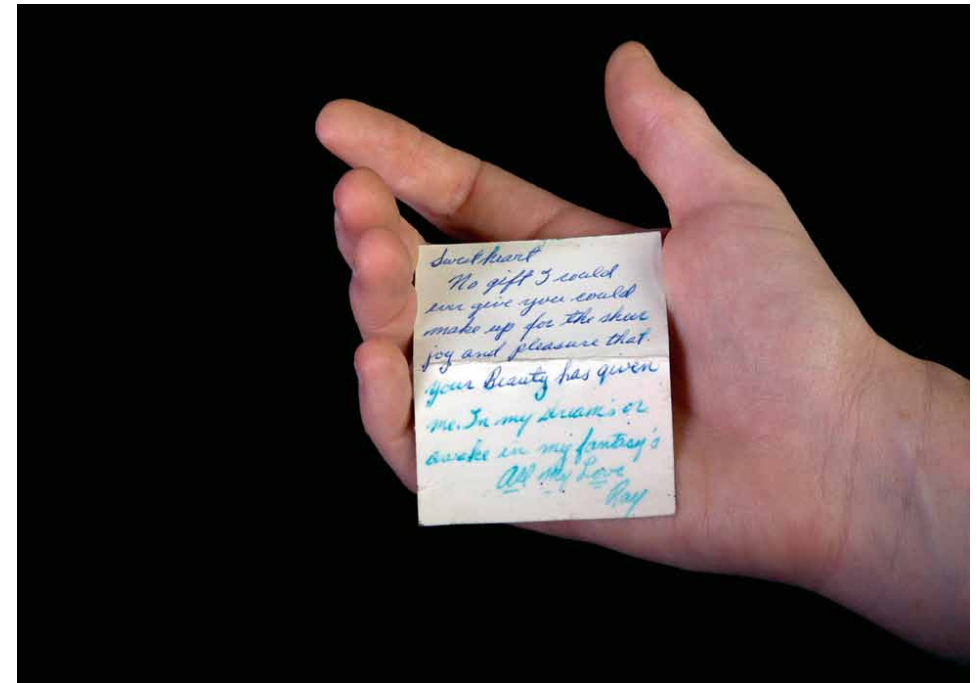
I am wondering how neo-burlesque performance might be sympathetic magic, that is, a re-performance of ritual dance movements in which the performer's body is a proxy for a communal engagement with some non-physical power. What being is being invoked through these gestures? I also notice other markers of ritual cultures here: a strong oral history, a reverence for elders, a practice of pilgrimage. I wonder how the dancers' strong engagement with the history of burlesque contributes to their ability to create such a productive performance space.

I don't know. I think of Diane Arbus again, where she speaks about taking a picture of a gap between intention and appearance. Isn't it that in burlesque we see materializing a picture of a gap between what we expect to see, what we see, and what we don't see? That gap is alive and a shared bond rather than a prescribed frame to fill in.

Here there. A small clown has been born, a small clown who theatricalizes. Who laughs on the rocks, who clammers, who calls to the deep neighbor. Too cold, too hard, life it doesn't matter too much, he jumps, he searches, he loves.

Who is the soul?  
Who is the body?  
Who is the expression?<sup>3</sup>

3 | Introduction to Hélène Vanel's unpublished memoir.



Ruth Robbins  
*Untitled / Ohne Titel (All my Love, Ray)*, 2012

Next page / Folgende Seite:  
Ruth Robbins  
*Untitled / Ohne Titel (Pasties)*, 2012



*Wo Dixie Evans  
mit Carolyn  
Christov-Bakargiev,  
Christodoulos  
Panayiotou, Ruth  
Robbins, Hélène  
Vanel, Jessica  
Warboys und  
zahllosen anderen  
Stars der Burlesque  
zusammentrifft*

Wie von Raimundas Malašauskas erzählt

Index der Stimmen:

**Dixie Evans**

Raimundas Malašauskas

Christodoulos Panayiotou

**Ruth Robbins**

Jessica Warboys

Wie bei einem jener Sätze, die mit einem neuen Subjekt beginnen und dann zwei uns vertraute Teile miteinander kombinieren («Kiwi: Erdbeere trifft Stachelbeere«, zum Beispiel), sind wir hier möglicherweise auf der Suche nach einer neuen Figur. Auch wenn diese nicht unbedingt aus bereits vorhandenen Teilen zusammengesetzt sein muss.

Roosevelt ruft an. »Präsident Roosevelt?!?«, Carolyn springt auf. »Natürlich, Präsident Roosevelt, wenn du Sally Rand bist!«, lässt Dixie verlauten. Das Telefon ist blau. Dasselbe, mit dem Dixie 1962, als Marilyn starb, auf den Boden fiel. »Ich fiel mit einem blauen Telefon hin. Als ich wieder zu mir kam, klatschten die Leute Beifall.« Dies ist eine Szene aus der ersten Begegnung der Marilyn Monroe der Burlesque mit der Carolyn Christov-Bakargiev der DOCUMENTA (13).

»Ich werde dir mehr zeigen als Marilyn. Viel mehr!«, bekräftigt Dixie.

Wie es sich für eine lebende Legende gehört, lebt Dixie in Las Vegas. Las Vegas ist selbst eine lebende Legende und baut auf einer Vielfalt von Städten auf. Fjodor Dostojewski (oder dem unzuverlässigen Erzähler in *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch*) zufolge werden Städte erfunden und »nicht-erfunden«. Las Vegas verkörpert beide Typen, einschließlich seiner selbst als unbewohntes Terrain dieser Behausung. Dostojewski in Las Vegas in den 1860ern wirkt wie Dixie Evans in Kassel in den 1950ern: aus dem Zusammenhang gerissen, seltsam, wie eine kleine, von einer Dreizehnjährigen ausgeschnittene Laufstegfigur. Ein höchst unwahrscheinliches Auftreten historisch nicht belegter Folgen. Alles kann passieren. Fjodor kann durch eine andere Ermittlerin der Psychose ersetzt werden, die in ihrem *L'acte manqué* auf der Internationalen Surrealistischen Ausstellung in Paris 1938 erfundene und nicht-erfundene Symptome – für Hysterie, Fehlfunktionen und durch soziale und sexuelle Unterdrückung erzeugte Traumata – spielte. Ihr Name lautet Hélène Vanel.



Die Vanelefant in kehrt aus der Ecke zurück, um die Zeit daran zu hindern, in die Vergangenheit einzutreten, und endlich ihren Abdruck in der Gegenwart zu hinterlassen<sup>1</sup>

1 | Jessica Warboys, »Vanelephant«, 2011.

2 | Diane Arbus, »The Full Circle«, *Harper's Bazaar*, November 1961, zit. n.: Dies., *Zeitschriften Arbeit*, Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 1984, S. 14.

Als Jessica 2011 Hélène Vanels Manuskripte in einem Altersheim für Künstler in Nogent-sur-Marne bei Paris entdeckte, war Hélène 113 Jahre alt (Dostojewski–190, die documenta–56, Carolyn–54, das Trauma–wieder angegangen).

Las Vegas 2011. Eine Stadt, die andere Städte travestiert. Wie bei einer Drag-Performance. Oder genauer gesagt: Voguing-Bällen, bei denen das soziale Geschlecht sich elastisch biegt. Doch es gibt hier auch den Aspekt des Travestierens anderer Arten. Wir haben sie schon immer travestiert und sie wie Menschen aussehen und handeln lassen. Sprechende Schnecken mit Eigentumswohnungen auf dem Rücken, gewitzte Füchse und blauäugige UFOs, die in den ewigen Apokalypsen des menschlichen Dramas einen Gipfel abhalten. Wir gehören zur Spezies der Drama Queen. Jetzt befinden wir uns in der Ruhmeshalle der Burlesque. Dixie Evans ist 86. Es ist das erste Mal in meinem Leben, dass ich Marilyn Monroe treffe.

Zunächst bin ich versucht, burlesque Bühnencharaktere als diejenigen anzusehen, die Diane Arbus in ihrer Fotoserie beschrieb:

Dies sind [...] einzigartige Menschen, die uns wie Metaphern erscheinen. Sie haben sich weiter hinausgewagt als wir, nicht getrieben, sondern einer Eingebung folgend. Erfindungen eines gläubigen Vertrauens, Träumer und Helden eines Wirklichkeit gewordenen Traums, der unseren Mut und Erfindergeist auf die Probe stellt, damit wir uns erneut und wie zum ersten Mal fragen, was wahrhaftig und unausweichlich und möglich ist, und was es bedeuten mag, einmal das zu sein, was vielleicht aus uns wird.<sup>2</sup>

Doch nicht nur unser Mut, sondern auch unsere eigene Sinnlichkeit wird von einem realen Traum (einem erfundenen und nicht-erfundenen, wie dies bei einem realen Traum so ist) auf die Probe gestellt, würde ich hinzufügen.

Miami, 1950er. Zehn Jahre lang bewohnt Dixie Evans in einer Burlesque-Show in Miami Beach Marilyn Monroe. Trainiert wird sie von einem der Minsky-Brüder, deren jüngster, Harold, 1987 stirbt. Dixies letzter Auftritt ist um fünf Uhr morgens. Die Burlesque steht hoch im Kurs. Es ist hochgradiger Striptease, aber vom Vaudeville motiviert. Striptease ist ein Scharfmacher, aber nicht das Fleisch selbst. Die wesentlichen Elemente der Show sind Girls, Gags und Musik (»Burlesque wie Sie sie mögen – Keine Familienshow«, behaupteten die Minskys in den 1920ern). Auf der Suche nach guten Geschäften, neuen Nummern und einem neuen Publikum

reisen die Mädchen von Ost nach West und zurück. Dann kommt das Fernsehen, die Leute hören auf, ins Theater zu gehen, und der Burlesque ist ein langsamer Tod beschieden. Die Mädchen wechseln entweder ins Strip- oder ins Pornofach. (Man könnte sagen »expliziterer Strip« oder so, tatsächlich begreifen sich viele der Burlesque-Tänzerinnen als Stripperinnen.) »Aber wer möchte zum Porno gehen?«, fragt Dixie. Es bedeutet Gesichtslosigkeit. Dixie ist fest davon überzeugt, dass das Fernsehen die Burlesque getötet hat. Carolyn hebt ihre Kamera hoch und fragt nach dem Internet. Dixie überlässt es dem Tonband.

Nach Marilyn's Tod erwägt Dixie, nicht mehr als Marilyn aufzutreten. Sie macht es noch einmal, und das Publikum ruft: »Danke dafür, dass du Marilyn zurückgebracht hast!« Sie macht es noch einmal, und ein Mann im Publikum sagt: »Ich dachte, du seist tot.« Das ist das letzte Mal. Das blaue Telefon klingelt stumm.

**Ich war in dieser Nacht starr und krank vor Angst. Ich war mir sicher, dass mich das Publikum ausbuhen und mir Tomaten ins Gesicht werfen würde. Ich konnte fast sehen, wie es die Bühne stürmte. Doch draußen lasen die Leute Werbetafeln, die prahlerisch verkündeten »Die Rückkehr von Dixie Evans, der berühmtesten Stripperin der Welt ... MIT IHRER BERÜHMTESTEN NUMMER«, und das Theater war rappellvoll. Doch ich war mir sicher, dass meine »berühmte Nummer« das Publikum anwidern, einschüchtern und entsetzen würde. Warum sollte irgendjemand sehen wollen, wie ein Leichnam aus seiner Gruft steigt und über die Bühne tanzt?**

**Dann hörte ich den Trommelschlag und der Conférencier krächte: »Hier ist das Mädchen, auf das Sie gewartet haben! Dixie! MIT DER NUMMER, DIE SIE ALLE KENNEN UND LIEBEN.« Ich war bleich wie ein Gespenst, als ich mit meiner platinblonden Perücke und einem hautengen roten Paillettenkleid ins Rampenlicht trat. Ich hatte viel Tusche auf den Wimpern. Ich machte einen sexy Schmolmund. In der ersten Reihe rang jemand nach Luft. Vielleicht war es Abscheu, aber ich glaube, er war schockiert.**

Ein halbes Jahrhundert lang war die Burlesque halbtot, bis in den 1990ern in den USA und Europa die neoburlesque Bewegung zündete. Teilweise wird diese Wiedergeburt mit dem Einsatz von Videoplayern daheim in Zusammenhang gebracht. An dieser Stelle kommt vielleicht ein Begriff wie »Re-Performance« ins Spiel. Er kann Verschiedenes bedeuten: die Wiederaufführung einer spezifischen historischen Nummer oder ein Wiederaufführen, bei dem das jeweilige Publikum auf sich selbst zurückblickt. Diese spiralförmige Logik bildet den Kern der Neo-Burlesque.

Dixie hält wesentlich mehr davon, stattdessen den Ausdruck Katapult(ieren) zu verwenden. Ich meine »Katapult(ieren)«, das

Wort. »Sich in Marilyn hineinkatapultieren«, sagt sie. Sich in ein anderes Wesen, einen anderen Charakter, ein anderes Selbst, eine andere Spezies hineinkatapultieren, ein unerforschtes Gefühl.

»Re-performen«, »Katapultieren« und die »Wiederauferstehung Marilyn's« lassen mich an eine bestimmte Zombie-Ideologie denken, die es im Theater gibt ... Man geht dabei davon aus, die Figur lebe irgendwie außerhalb ihrer Verkörperung (durch einen Schauspieler) ... oder besser gesagt ihrer Vermenschlichung durch den Akt des Schauspielens. Ich denke an einen außergewöhnlichen Text in der dramatischen Literatur des 20. Jahrhunderts, Luigi Pirandello's *Sechs Personen suchen einen Autor*, in dem sechs unvollendete Figuren in eine Theaterprobe hineingelassen und den Regisseur und die Schauspieler anflehen, sie zu »vollenden« ... sie zu »verkörpern«, sie zu »vermenschlichen«.

**Für mich fühlt es sich folgendermaßen an: Heute Abend besteht meine Aufgabe darin, dass die Darsteller wie Sexgötter aussehen und sich wie Rockstars anfühlen. Meine Aufgabe besteht darin, es dem Publikum zu erlauben, sich verführen zu lassen, und es daran zu erinnern, dass diese, seit Jahren im Entstehen begriffene Gabe speziell für dieses Publikum gedacht ist. Ich befinde mich auf einer Plattform in der Mitte des Publikums, und überall um uns herum ertönen Schreie. Dunkel. Bier und Schweiß und Körper, aneinandergespreßt, und jetzt in der Dunkelheit spüre ich das Geräusch des Publikums in meiner Brusthöhle, und ich weiß, ich muss genauso hier sein wie sie. Ich schicke die Beklemmung einmal quer durchs Publikum und lande rechts auf der Bühne, wo Julie sich das Herz herausreißen und es essen wird. Nein wirklich, die ganze Bühne ist voller Blut. Dunkel.**

Burlesque ist im Englischen nicht nur ein Substantiv, erfahre ich, sondern auch ein Verb, *to burlesque*, [das im Deutschen so viel wie »parodieren« bedeutet, A. d. Ü.]. Ich kann Sie als Leser parodieren, oder Sie können mich als eine Figur in einer Geschichte parodieren, und wir können wechselseitig unsere Freude daran haben. Carolyn benutzt häufig die Etymologie als Analyse- oder Deutungsinstrument. *Burla* bedeutet auf Italienisch Scherz. Aber was mag »katapultieren« in Carolyn's Welt bedeuten? Der Weg vom Scherz zum tödlichen Ernst (und zurück)? Die Suspendierung des Rahmens des *Kuratierens im Übergang* von vertrauten Epistemologien zu nicht identifizierten konzeptionellen Landschaften? Das Gleiten vom Konzeptionellen zum Sinnlichen über das Soziopädagogische? Das Umfassen all dessen in Tausenden von explodierten Momenten? (Ich weiß, sie mag die Häufung von Fragen als rhetorisches Mittel nicht.)

Das blaue Telefon klingelt erneut. »Hier spricht Bill Minsky, ein Freund von Ruth, kann ich mit ... sprechen?«

Momentan bin ich mit einem Bericht über eine andere Aufführung beschäftigt: »Niemand tanzte wie Narcissister: Sie war ein sich selbst verwandelndes Bild einer reinen nicht-verbalen Fantasie, fast ein nicht menschliches Geschöpf, immer hinter einer Maske, ein unbelebtes Objekt, das sich selbst aus einem anderen Objekt herauszieht, ein lebendes Kunstwerk, das aus der Begegnung einer Matroschkapuppe mit einem intergalaktischen Dildo hervorgegangen ist. Sie war jenes Organ ohne einen Körper, das in der sich selbst kannibalisierenden Erregung schlechthin, die ich eines Abends auf einer Varieté Bühne in New York sah, auf der Bühne ejakulierte.«

Artauds Theater der Grausamkeit radikalisiert ein gefährliches Begehren nach einem »Theater der Organe« ..., das auf bescheidene und bruchstückhafte Weise bereits von Aristoteles angedacht wurde. Ein Theater, das den Intellekt ausschließt und unmittelbar die Sinne anspricht ... Licht, Ton und ein revolutionärer Umgang mit der Sprache sollen auf gewaltsame Weise an das Publikum gerichtet (oder vielleicht in das Publikum »katalpultiert«) werden. Das Ganze sollte an einem Schauplatz neuen Typs stattfinden, der »Theaterkathedrale«. Sie wurde nie errichtet. Andere Kathedralen standen in dieser Zeit unmittelbar vor ihrer Errichtung. Nachdem er während des Zweiten Weltkriegs in einer psychiatrischen Klinik vor dem Verhungern gerettet worden war, erklärt Artaud in seinem Hörspiel *Pour en finir avec le jugement de Dieu*: »Wenn man ihn zu einem Körper ohne Organe gemacht haben wird, wird man ihn von allen seinen automatischen Reaktionen erlöst und ihm seine wahre Freiheit zurückgegeben haben.« Der Körper ohne Organe ist, glaube ich, nicht das letzte Kapitel des Theaters der Grausamkeit Er ist eher ein »Erratum«. Was mag ein Organ ohne Körper sein?

Über das sprechen, was Sie zu sehen erwarten: »jenes Loch, um das herum Frauen gebaut sind« (Avital Ronell): eine äußerste Figur der Re-Performance, die sich Kleidung, Körper und Tropen schenkt. Die tanzende Vagina wird ein isoliertes Bild des Begehrens vor einem Spiegel. Oder: Die tanzende Vagina ist ein Spiegel. Wie die Nase bei Gogol, die wie ein Schwanz herumwandert. Narcissister zieht sich aus ihrem eigenen Selbst heraus. Es ist ein im Wesentlichen neoburlesquer Akt: Scifi, Konzeptkunst, Agitprop und Athletik (oder der eigene Körper) treffen aufeinander. Bei der Neoburlesque geht es vielmehr um die Erfindung eines komplexen Charakters als um die Aufführung einer vertrauten Tanznummer. Daher könnte jener Absatz von Diane Arbus einen Sinn ergeben.

Diese beiden Ideen könnten etwas mehr Kontext vertragen: **Stammt dieses Avital-Ronell-Zitat aus ihrem Text über Valerie Solanas? Wenn ja, wäre es wohl relevant, das ein bisschen auszuarbeiten. Ist der Titel *Nase* im Russischen nicht eine Art multiples Wortspiel? Bedeutet er nicht »Traum«, falsch herum buchstabiert, und irgendwie auch »Schwanz«? Ich weiß nicht, wie das funktioniert, da ich kein Russisch kann, aber es scheint sehr burlesque: eine Nase, der Mittelpunkt des Gesichts. Man denke an »on the face of things«, also »auf den ersten Blick«. Die offenkundigste äußerliche Präsentation einer Person, die böse geworden ist, das freie Umherstreifen, wird ein Traum, dann ein Witz, dann ein schmutziger Witz.**

Eine Möglichkeit, diese Geschichte zu erzählen, geht von der extrem heimischen Landschaft meines Körpers und Geschlechts und meiner Flüssigkeiten und dem Gefühl in meinem Bauch und meiner Möse aus, als Margaret mit ihrem Federfächer und ihrem Grinsen und ihrem Schwanz für eine zweiminütige Ewigkeit auf der Bühne stand. Während wir über Flüssigkeit sprechen, müsste ich wohl etwas über meinen Genderausdruck schreiben und darüber, wie ich die Gendercodes durch ihre zufällige Verletzung und eine Flut von Scham erlernte. Im heutigen Texas könnte eine Frau das Sorgerecht für ihr Kind verlieren, weil sie sich dazu entschieden hat, mich zu lieben. Sie schläft nicht. Und jetzt, da burlesque und schwul kommerziell verpackt und verkauft werden, wirkt es überholt, über diese Gewalt zu sprechen. All das sollte nicht und muss geschrieben werden.

Erinnern Sie sich an Normal in *Paris Is Burning*? Das ist eine meiner Lieblingstropen unter den vielen Versuchen, einen Charakter zu suchen. Sie beweist, dass das Normalsein lediglich eine Performance unter vielen ist. Schwarze schwule Tänzer eignen sich die Codes des Normalen an und geben sie wider, nicht mit Gewalt, sondern mit Lässigkeit, Anmut und Sachkenntnis.

**Das Vergnügen, das mir die neoburlesque Performance bereitet, stellt sich dann ein, wenn sie sich wie eine sinnliche Reaktion auf ein Trauma anfühlt und die so schmerzlich empfundenen sozialen Grenzen als eine Art Spielplatz betrachtet. Entscheidend für diese Strategie ist die Artikulation des doppelten Bewusstseins, das sich an den Rändern findet, eine fließende Beherrschung der Sprache des Zentrums (eine Überlebensstrategie) und die Kultivierung einer speziellen kritischen Umgangssprache (eine Widerstandsstrategie). Diese in extrem sinnlichen Bedingungen – dunkel, nah, laut, betrunken – angesiedelte Artikulation vergegenwärtigt die vielfältigen Bedeu-**

tungen des »Angeturnt«-Seins. Der doppelte kollektive »Anturner«, der sowohl eine sexuelle Erregung als auch eine soziale Aktivierung ist, bringt eine radikale Reaktion auf das Trauma hervor, und ein Abend mit burlesquer Performance wird zu einem Raum, in dem neue Formen des Seins und Handelns vorgeschlagen, erforscht und ausprobiert werden können. Jeder Akt gestaltet ein Identitäts- oder Machtkennzeichen um, und der Abend verbindet diese Kennzeichen miteinander und bildet eine neue Konstellation. Die neuen Gruppierungen und Verbindungen erzeugen frische Bedeutungen für die vorhandenen Punkte und beschreiben innerhalb der Grenzl意思ien der Konstellation einen völlig neuen Raum. Dies ist der Ort der Untersuchung, und die verschiedenen Erregungen bilden eine Technologie für die Entdeckung des neuen Territoriums: einen Flugsimulator für eine vorgeschlagene Welt. Die Bedingungen für die Konstellation werden entdeckt, Reflexe entwickelt und ihre Grenzen getestet. Die Erfahrung produziert das Muskelgedächtnis, eine gelebte Erfahrung einer flüchtigen Welt; sie generiert eine Vielfalt von Gesten und ist ein Forschungsinstrument, um die Logos einer neuen konzeptionellen Landschaft zu artikulieren. Die Wahrnehmungen, Sensationen und Reaktionen, die während des Ereignisses entwickelt werden, verweilen in den beteiligten Körpern als eine Art sinnliches Wissen. Ich möchte diese Produktion als einen Ort für eine weitere Untersuchung oder als eine Fallstudie einer emanzipatorischen Praxis vorschlagen.

Am späten Sonntag Abend schweben Mädchen wie Lotusse und Zentauren, einige symmetrische Kreaturen, und wirbeln rhythmisch in einer floralen Anatomie und geometrischen Beleuchtung. Die Projektion sieht aus wie horizontale Streifen von Daniel Buren. Scharfkantige Monde schweben im samtigen Schein eines glänzenden Stoffes; er fühlt sich prachtvoll synthetisch an. Fast so, als schau man sich einen 3-D-Film nur mit Champagnergläsern an, und alle Schauspielerinnen sind gleich groß. Wie Flöten oder Ozeane in Stöckelschuhen.

»Nachdem ich das Crazy Horse zum zweiten Mal gesehen habe, bin ich überzeugt, dass Erotik irgendwie auf der Segmentierung des Ganzen (in diesem Fall des weiblichen Körpers) beruht«, sagt Christodoulos. Jean nickt. **Da muss ich widersprechen. Es handelt sich nicht um eine Segmentierung des weiblichen Körpers, sondern um eine Segmentierung des Weiblichen. Oder besser noch, um eine Zergliederung der eigenen Erwartungen und Erregungen, mit einem Dreh. Der Dreh ist das entscheidende Organ in der Anatomie jedes Witzes. Ein Aufschneiden der Genderrollen,**



**der Körper ist das Vehikel, die Bewegung ist die Artikulation. Welcher Körper ist in diesem Operationssaal also der Chirurg und welcher der Patient?**

In meinem Traum nach der Show durchblättere ich die Ankündigung bevorstehender Programme im Crazy Horse und sehe plötzlich meinen Namen unter den Darstellern. Die grafische Gestaltung legt nahe, dass es sich um eine Soloshow auf der Bühne handelt. Ich beginne, mir Sorgen zu machen, weil ich nicht weiß, wie ich den starren Arbeitsablauf im Crazy Horse mit meinem Engagement für die dOCUMENTA (13) verbinden soll. Ein Freund sagt mir, das müsse jemand anderes sein, wenn da mein Name im Programm stünde. Weil man immer unter einem Namen aufträte, dem einen das Clubmanagement im Crazy Horse gebe. Dieses »Pferd« bezeichnet sich noch nicht mal selbst als Burlesque-Show.

Das blaue Telefon klingelt erneut. »Hier ist Carolyn, weißt du, wann Dixie nach Kassel kommt? Wir brauchen sie jetzt!«

**Minskys Theater, 1954: Meine Darbietung damals war eine ganz »burlesque« Marilyn-Nummer, eine humorvolle Karikatur der Sexgöttin ... Außerdem zeigte ich so viel blanke Haut, wie es das Gesetz noch gerade eben zuließ. Die meisten Lacher gab es, als ich einen »Dummy« von Joe DiMaggio hervorholte, der damals mit M. M. verheiratet gewesen war. Er hatte sich gerade von Marilyn scheiden lassen, doch es war allgemein bekannt, dass er sie nach wie vor sehr liebte.**

**Ich trat, einen goldüberzogenen Baseballschläger schwingend, in einer stark gekürzten Yankees-Uniform auf. Die Darbietung endete mit der Zeile: »Und als du mich verlassen hast, Joe, ... hast du mich völlig PLATT gemacht!« Bei dem Wort »platt« vollführte ich einen übertrieben dumpfen Schlag und beugte mich vor, um den Jungs in der ersten Reihe (und auf der Freitribüne) zu zeigen, dass ich ALLES ANDERE als platt war!**

Als ich hörte, DiMaggio sei im Publikum, sagte ich dem Manager, ich könne unmöglich weitermachen. »Er wird fuchsteufelswild sein, wenn er meine Nummer sieht!« Doch der Manager stellte mich Joe vor, der mit einigen seiner Kumpels an einem Tisch saß ... »Herr DiMaggio, ich kann nicht weitermachen«, flehte ich. »Ich habe Angst, es könnte sie beleidigen.« »Bitte führen Sie Ihre Nummer auf«, bat mich Joe. »Ich bin so viele Meilen gereist, um sie zu sehen.« ...

Als ich den Club an diesem Abend verließ, traf ich auf Joe DiMaggio, der allein am Straßenrand stand. Er hatte zwei Stunden auf mich gewartet. »Sie sind ein nettes Mädchen, und Sie erinnern mich an Marilyn«, sagte er. »Darf ich Sie nach Hause bringen?« Ich fühlte mich geschmeichelt.

**Ich frage mich, wie eine neoburlesque Darbietung Sympathiezauber sein kann, das heißt eine Re-Performance ritueller Tanzbewegungen, bei denen der Körper des Darstellers ein Stellvertreter für eine gemeinschaftliche Auseinandersetzung mit einer nicht-physischen Macht ist? Welches Wesen wird durch diese Gesten heraufbeschworen? Ich bemerke hier auch andere Merkmale ritueller Kulturen: eine starke Oral History, eine Ehrerbietung gegenüber den Ältesten, eine Pilgerpraxis. Ich frage mich, wie die starke Auseinandersetzung der Tänzer mit der Geschichte der Burlesque zu ihrer Fähigkeit beiträgt, einen solchen produktiven Performance-Raum zu erzeugen.**

Ich weiß nicht. Ich denke wieder an Diane Arbus, wo sie davon spricht, ein Bild von einer Kluft zwischen Absicht und Wirkung zu machen. Erleben wir in der Burlesque nicht die Materialisierung einer Kluft zwischen dem, was wir zu sehen erwarten, dem, was wir sehen, und dem, was wir nicht sehen? Diese Kluft ist lebendig und eher ein gemeinsames Band als ein vorgeschriebener Rahmen, den es aufzufüllen gilt.

Hier dort. Ein kleiner Clown wurde geboren, ein kleiner Clown, der theatralisch auftritt. Der auf dem Felsen lacht, der klettert, der dem Nachbarn weiter unten etwas zuruft. Zu kalt, zu hart, spielt das Leben keine allzu große Rolle, er springt, er sucht, er liebt.

Wer ist die Seele?

Wer ist der Körper?

Wer ist der Ausdruck?<sup>3</sup>





Photograph of H el ene Vanel wearing a mask, c. 1935 /  
Fotografie von H el ene Vanel mit Maske, ca. 1935

100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken

**N°079: Raimundas Malašauskas**

***Meeting Dixie Evans—How to Burlesque /  
Wie macht man Burlesque? Eine Begegnung mit Dixie Evans***

**dOCUMENTA (13), 9/6/2012 – 16/9/2012**

Artistic Director / Künstlerische Leiterin: Carolyn Christov-Bakargiev

Member of Core Agent Group, Head of Department /

Mitglied der Agenten-Kerngruppe, Leiterin der Abteilung: Chus Martínez

Head of Publications / Leiterin der Publikationsabteilung: Bettina Funcke

Managing Editor / Redaktion und Lektorat: Katrin Sauerländer

Editorial Assistant / Redaktionsassistentin: Cordelia Marten

English Copyediting / Englisches Lektorat: Melissa Lerner

Proofreading / Korrektorat: Stefanie Drobnik, Sam Frank

Translation / Übersetzung: Nikolaus G. Schneider

Image Editing / Bildredaktion: Frauke Schnoor

Graphic Design and Typesetting / Grafische Gestaltung und Satz: Leftloft

Junior Graphic Designer: Daniela Weirich

Typeface / Schrift: Glypha, Plantin

Production / Verlagsherstellung: Maren Katrin Poppe

Reproductions / Reproduktionen: weyhing digital, Ostfildern

Paper / Papier: Pop'Set, 240 g/m<sup>2</sup>, Munken Print Cream 15, 90 g/m<sup>2</sup>

Manufacturing / Gesamtherstellung: Dr. Cantz'sche Druckerei, Ostfildern

© 2012 documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel;

Hatje Cantz Verlag, Ostfildern; Raimundas Malašauskas

Illustrations / Abbildungen: p. / S. 1: View of / Ansicht des Monte Verità, ca. 1906

(detail / Detail), Fondo Harald Szeemann. Archivio Fondazione Monte Verità in

Archivio di Stato del Cantone Ticino; p. / S. 2: © Lisa Kereszi/trunkarchive.de;

pp. / S. 7, 11, 20, 27: courtesy of the Burlesque Hall of Fame; pp. / S. 8, 15–17: © Ruth

Robbins; p. / S. 30: La bibliothèque Smith-Lesouéf, Nogent-sur-Marne, courtesy of the

Fondation nationale des arts graphiques et plastiques (FNAGP), France

**documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH**

Friedrichsplatz 18, 34117 Kassel

Germany / Deutschland

Tel. +49 561 70727-0

Fax +49 561 70727-39

www.documenta.de

Chief Executive Officer / Geschäftsführer: Bernd Leifeld

**Published by / Erschienen im Hatje Cantz Verlag**

Zeppelinstrasse 32, 73760 Ostfildern

Germany / Deutschland

Tel. +49 711 4405-200

Fax +49 711 4405-220

www.hatjecantz.com

ISBN 978-3-7757-2928-4 (Print)

ISBN 978-3-7757-3108-9 (E-Book)

Printed in Germany

Gefördert durch die



funded by the German Federal  
Cultural Foundation

Raimundas  
Malašauskas  
*Meeting Dixie Evans—  
How to Burlesque /  
Wie macht man  
Burlesque?  
Eine Begegnung mit  
Dixie Evans*

With / Mit Christodoulos Panayiotou,  
Ruth Robbins, H el ene Vanel,  
Jessica Warboys