

7. internationales forum des jungen films

berlin
26.6. – 3. 7.
1977

17

KRISTINA TALKING PICTURES

Land	USA 1976
Produktion, Regie, Buch, Schnitt	Yvonne Rainer
Kamera	Roger Dean, Babette Mangolte
Kameraassistentz	Byron Lovelace, Marite Kavaliauskas
Ton	Lawrence Loewinger
Darsteller	Bert Barr, Kate Parker, Frances Barth, Lil Picard, James Barth, Ivan Rainer, Edward Ciccirelli, Yvonne Rainer
Uraufführung	2. September 1976, Edinburgh International Film Festival
Format	16 mm, Farbe, Lichtton, 1 : 1,33
Länge	90 Minuten

Zu diesem Film

KRISTINA TALKING PICTURES ist ein erzählender Film, insofern er eine Serie von Ereignissen enthält, die zu einer Geschichte zusammengesetzt werden können, wenn man dazu disponiert ist. (Eine europäische Löwenbändigerin kommt nach Amerika und beschäftigt sich mit Choreographie.) Der Film wird aber auch charakterisiert durch seine Abweichungen von einer strengen erzählerischen Linie: er fügt Reflexionen über Kunst, Liebe und Katastrophen ins Geschehen ein, die von den Stimmen Kristinas, der Heldin und Erzählerin, sowie Raouls, ihres Geliebten, vorgetragen werden.

Im Inneren seiner Form sich verschiebender Relationen zwischen Wort und Bild, Person und Darsteller, Verkörperung und Illustration, Erklärung und Zweideutigkeit bewegt sich KRISTINA TALKING PICTURES in immer engeren Spiralen auf seine Hauptthemen zu: die unbestimmte Beziehung von öffentlichem Tun zu persönlichem Geschick, die Unterschiedlichkeit zwischen öffentlich dirigiertem Bewußtsein und privatem Willen.

Nachdem man gerade seinen Scheck an Amnesty International in den Briefkasten gesteckt hat, wird man überfallen ... oder entdeckt, daß man Krebs hat ... oder vielleicht verrät man einen alten Freund. Nichts kann uns sichern, ehrenwert zu bleiben, noch uns vor Verrat und Tod erretten.

30th Edinburgh International Film Festival

Yvonne Rainers dritter Film, KRISTINA TALKING PICTURES benutzt – im Gegensatz zu *Lives of Performers* und *Film About a Woman Who ...* – verbale Texte, die größtenteils anderen Quellen entnommen wurden (unter anderem Texte von Simone de

Beauvoir, Beckett, Cortazar, Schklovsky, Sontag, Speer und Verlaine), aber ihr eigenes Gefühl für pop-artige Banalität und für Inkongruenz sind so auffallend, daß es im allgemeinen leicht ist, die Dialogzeilen Yvonne Rainers herauszuhören: „Ihr Gesicht holte sie ein, wie das Nixons.“ „Sind Sie abgestoßen von der Folterung politischer Gefangener, aber eifersüchtig auf den Erfolg ihrer Frau?“ „Ich möchte gern sehen, wie Elvis Presley und Doris Day ihre Erfahrungen in Dachau beschreiben.“ „Ich träumte, ich hätte mit Marlon Brando geschlafen. Er sagte: 'Warum putzt Du nicht Deine Zähne? Du hast den Atem eines Löwen.'“

Viele dieser Motive (Nixon, Löwen, politische Gefangene) und andere (wie James Cagney) werden auf verschiedene Weise abgewandelt; sie finden ihren Nachhall oder ihre Vorausahnung in Photos an einer Wand, über die die Kamera manchmal hinwegwandert, wenn sie andere Interessenzentren verfolgt oder aufgibt. Alle Filme Yvonne Rainers sind präzise, ernst/komische Porträts einer spezifischen urban-intellektuellen Mentalität, die sich als vielschichtige, überlappende 'Texte' präsentieren, wobei jede Schicht isoliert ist als eigener, wenn auch in Beziehung zu anderem stehender Diskurs – zum Beispiel der Ton gegenüber dem Bild –; Aufgabe des Zuschauers ist es, die fehlenden Verbindungen herzustellen. Ein entscheidender Faktor ist die ironische Zweideutigkeit der verbalen und visuellen Elemente selbst, die einen Bereich okkupieren, wo solche Werte wie 'bewußtes Klischee' und 'Aufrichtigkeit' nicht mehr ohne schöperische Eigenarbeit auseinandergehalten werden können. Und viele (wenn nicht alle) der daraus resultierenden Verwirrungen sind auf wunderbare Weise komisch, zum Teil dank der unnachahmlich stoischen Vortragsweise der Dialoge und der visuellen Klischees.

Meiner Meinung nach funktioniert dieses Verfahren am eindrucksvollsten in *Film About a Woman Who ...*, vor allem wegen der raffinierten Vielfalt von Mehrfach-Text-Verfahrensweisen dieses Films (eine Sequenz von Fotos, die den Mord unter der Dusche aus *Psycho* illustrieren, wird von der Rezitierung einer anderen Erzählung begleitet; die Kamera kreist um das Gesicht einer Frau, das mit verbalen Botschaften, lauter Liebeserklärungen, gepflegt ist) und wegen der brillanten Photographie Babette Mangoltes. Aber alle Filme von Yvonne Rainer sind Gemmen: *Lives of Performers*, der ihre Arbeit im Bereich des Tanzes am deutlichsten reflektiert, vermischt reale und fiktive Aspekte der Rollen ihrer selbst und ihrer Darsteller auf faszinierende Weise; und KRISTINA, ihre erste längere Arbeit in Farbe, enthält zumindest zwei Sequenzen, die so bemerkenswert sind wie alles frühere, das sie gemacht hat. In der ersten wandert die Kamera ruhelos durch einen Raum – während 'Kristina' aufwacht und sich anzieht; dabei kehrt sie wieder und wieder zu bestimmten Objekten und Orten mit Schlüssel-Funktion zurück; im Verlauf ihrer Reise überfliegt sie fortlaufende Fragmente aus einem Abschiedsbrief von Raoul, Kristinas Liebhaber, der auf dem Boden liegt – ein Verfahren, das auf glänzende Weise die linearen, 'erzählerischen' Bewegungen der Sprache und der Kamera miteinander verflocht. Die zweite Episode verfolgt eine Unterhaltung, in der einer Stimme sich synchron die Stimmen mehrerer Frauen überlagern, während eine anmutige Montage die Sätze gleichzeitig zerlegt und durch den Raum springt, wobei sie auf jedem 'Sprecher' stehenbleibt. Weil Kristina von verschiedenen Schauspielerinnen (einschließlich der Regisseurin selbst, in einer langen, zentralen Episode) dargestellt wird, demonstrieren diese Sequenzen verschiedene Anwendungen des gleichen Prinzips: sie erschaffen und zerstören das Vergnügen am Illusionismus und

und an der fortlaufenden Erzählung zur gleichen Zeit.

Jonathan Rosenbaum in : *Sight and Sound*, London, Winter 1976/77, S. 6 f.

Sprechende Bilder, stumme Worte

Yvonne Rainers neue Filme

Von Luca R. Lippard

(...) Yvonne Rainers Filme sind im wesentlichen Serien von Tableaux, die verbunden sind durch ein unsichtbares Netz von Spannungen und Bezügen. Sie nennt ihre Methode die „eines Collagen-Künstlers, praktiziert von einem möchte-nicht-gerne Schriftsteller, der zum Filmemacher geworden ist“,¹ und ihren Arbeitsprozeß einen des „Zuwachses, wobei es gilt, die zugrundeliegenden Verbindungen thematischer, visueller, psychologischer, zeitlicher oder welcher Ordnung auch immer zu finden – nachdem ich einmal alle Dinge zusammengebracht habe, die mich interessieren. Es kommt ein Punkt, wenn ich alle möglichen Verbindungslinien gezogen habe und immer noch Material herumliegt, das nicht hereinpaßt. Dann erfinde ich neue Verbindungen, um auch dieses hereinzubringen, aber es ist kein Prozeß, bei dem man weiß, wohin es geht, bei dem alles bloß zusammengesetzt zu werden braucht ... darin liegt das Risiko, die Zerbrechlichkeit meiner Kunst, die Eigenschaft eines Mäanders, das sich ständig um Ecken herum bewegt.“²

Dieser 'Zuwachs' – ein Verfahren, so transparent, daß es fast indifferent läßt, und zugleich so reich an Implikationen – ist das, was ich am allermeisten an ihrem Werk schätze. Diese Eigenart charakterisiert auch die besten experimentellen Romane, die sich so passiv und stoisch geben, daß sie nach rückwärts in das Drama zurücktendieren. Im Mittelpunkt von Yvonne Rainers Filmen liegt eine absichtliche Reibung zwischen Wort und Bild, dem Persönlichen und dem Politischen, dem Formalismus und dem emotionalen Inhalt.

Das Verfahren, das Yvonne Rainers absichtlich 'vermischte Syntax'³ am deutlichsten reflektiert, ist die Vervielfältigung (oder Aufspaltung) der Personen in zwei oder mehr Schauspieler. In der 'Performance', die den Ausgangspunkt für *About A Woman Who* abgab, spielten ein Mann und eine Frau das Paar im Zentrum. In diesem Film werden aus zwei Personen vier – ein Mittel, die lineare Handlung weiter zu trüben und dem Film eine neue Richtung hinzuzufügen. „Hätte es nur ein Paar gegeben, so hätte der Film nur von ihm gehandelt, und das wäre zu eng gewesen.“⁴

In *KRISTINA TALKING PICTURES* komplizierte sich dieser Aufspaltungsprozeß. Die beiden Hauptfiguren des Films – Kristina, eine Löwenbändigerin, die aus Budapest nach Amerika kommt und sich mit Choreographie zu beschäftigen beginnt, und ihr Liebhaber Raoul – werden jeweils von verschiedenen Darstellern gespielt, die untereinander keine Ähnlichkeit haben. Gegenstände und Worte identifizieren die 'Handlungslinie' mehr als individuelle Gesichter und Körper. In einer einzigen Szene können diese verschiedenen Personen auch ihre Kleidung ändern, oder ein Dialog kann sich in einem ganz anderen Dekor fortsetzen. So wird auf durchaus private Erfahrungen angespielt, aber das Spezifische sogleich wieder verallgemeinert. Der Dialog wird absichtlich forciert, die Sprechweise ist weder dramatisch noch einem Unterhaltungston angenähert, sondern gleicht einem monoton-distanzierten Vorlesen. Dies hatte für mich manchmal eine ärgerlich präntentöse Wirkung, aber Yvonne Rainer hat mich dafür getadelt, daß ich Personen nicht 'mag', die zugeständenermaßen nur 'Puppen' sind. Sie möchte daß ihre Personen uninteressant sind, so daß man erst „zu dem, was gesagt wird, durchdringen muß“.⁵ Trotzdem ist es schwer, zur gleichen Zeit natürlich und unnatürlich zu sprechen. Ich glaube, daß die vielen synchron gesprochenen Dialogpassagen in *KRISTINA* meine Irritation verursachten; die Trennung zwischen Handlung und Texten war in den distanzierten Kommentar- und Erzählstimmen von *About a Woman Who ...* deutlicher.

(...)

Der wichtigste Unterschied zwischen *About a Woman Who ...* und *KRISTINA TALKING PICTURES* besteht darin, daß der letztere sich aus dem Bereich persönlicher Erfahrung herausbewegt, um sich einer offen politischen Thematik anzunähern – obwohl hier kein spezifisch theoretischer Gesichtspunkt vorherrscht und das Ziel offensichtlich keine Propaganda ist. Yvonne Rainer hat das, worum es ihr in *KRISTINA* geht, definiert als die 'unbestimmte Beziehung von öffentlichem Tun zu persönlichem Geschick, die Unterschiedlichkeit zwischen öffentlichem Bewußtsein und privatem Willen'.⁶ Diese Unterschiedlichkeit – die sehr gut zu ihrer sprunghaften Technik paßt – wird oft als reiner Widerspruch vorgestellt, der im Licht der Absurdität des modernen Lebens seine Rechtfertigung erfährt. Der Ton wird von einer Serie tragikomischer Fragen bestimmt, die durch das Drehbuch hindurchlaufen: „Glauben Sie an den Vorsitzenden Mao, weigern sich aber, mit Ihrem Hund auszugehen?“ „Sind Sie abgestoßen von der Folterung politischer Gefangener, aber eifersüchtig auf den Erfolg Ihrer Frau?“ „Spenden Sie für Amnesty International, aber überhören Sie den Schrei auf der Straße?“ „Sagte man Ihnen, daß Sie Krebs haben, als Sie das Papier und die Flaschen zur Altmaterialsammlung brachten?“

Eine starke Aura von Düsterei und Angst durchdringt *KRISTINA*, anfangs ausgedrückt in mikroskopischen Details, persönlichen oder privaten Anspielungen, Verweisen, von denen der erste Teil des Films durchsetzt ist. Eine Geldbörse wird im hellen Tageslicht gestohlen; eine immer wiederkehrende Geschichte (von Julio Cortazar) über einen Tiger in einem Schlafzimmer erinnert an eine klassische Schauergeschichte aus der Kindheit; Fälle von Tod, Verrat und Verschwinden werden am Rande erwähnt. Außerhalb von Kristinas bequemem Wohnungsinterieur und den oft leeren Dialogen der eleganten Bewohner lauert Das Schwarze Loch – ein Bild, das visuell und verbal immer wieder im Film auftaucht. Dann, im letzten Viertel des Films, verschmelzen alle diese Hinweise plötzlich zu einem Makrokosmos – der Ausrottung der Juden im 2. Weltkrieg. Das Empfinden für eine mögliche Katastrophe ist jetzt zwischen dem Persönlichen und dem Historischen eingespannt; Sätze wie „Nichts kann uns sichern, ehrenhaft zu bleiben, noch uns von Verrat oder Tod erretten“ gewinnen eine verstärkte Bedeutung. Das wiederholte Bild, das die politische Thematik einführt, basiert typischerweise auf einem Klischee, wenn auch auf einem tragischen Klischee. Die Schauspieler werden als Gruppe von unsichtbaren Puppeln durch die Straßen getrieben, die Hände über ihren Köpfen erhoben, einen Blick des Entsetzens im Gesicht; die Kamera bewegt sich auf sie zu oder von ihnen weg, immer in Bewegung. Im Drehbuch nennt Yvonne Rainer diesen Abschnitt 'Choreographie der Opferwerdung'. Er wird immer in schwarzweiß aufgenommen und erscheint klar als eine Art von 'Performance'. Gegen Ende des Films wird dieses Bild zu einer längeren Interieurszene ausgedehnt. Die Schauspieler kauern ängstlich in einem dunklen Raum. Sie laufen herum, stürzen auf ein Sofa, dann liegen sie als Leichen auf- und durcheinander; ein verwirrter Überlebender wird mit einem Löffel gefüttert. (...) Auf die Szene der Abschachtung folgt der Satz des Erzählers: „Für mich waren es Photos von Bergen-Belsen und Dachau, auf die ich im Juli 1945 in einer Buchhandlung in Santa Monica stieß.“ (...)

Man könnte die Wahl des Genozid-Bildes als 'politisches' Zentrum des Films kritisieren und sich daran erinnern, wie die sechs Millionen von *Anne Frank* bis zum *Marathon Man* ausgebeutet worden sind, aber ich nehme an, daß dieses Thema gerade aus diesem Grund gewählt wurde. Yvonne Rainer interessiert sich für die Möglichkeit, diffuse Emotionen durch formale Methoden wieder mit Bedeutung zu versehen. In den Einstellungen der 'Opferwerdung' wird die physische Gegenwart der Angst, das Gefühl, durch dunkle Straßen einem unbekanntem, schicksalhaften Ziel entgegenzustolpern, ganz spürbar, obwohl die Szene offensichtlich 'choreographisch' gestaltet wurde. Diese Wirkung kommt zustande *trotz* der Einbettung dieser Szene in das historisch Bekannte und teilweise *wegen* ihrer Gegenüberstellung mit all diesen attraktiven Leuten mit eleganter Kleidung und interessanten Wohnungen, sauberen Küchen, glänzenden Geräten – und einem kulturellen Weltschmerz. (...)

Trotz aller beabsichtigten und unbeabsichtigten Absurditäten, Banalitäten, Manierismen und Details, die mich irritierten, war ich von KRISTINA ebenso bewegt wie von *A Woman Who ...*, trotz einiger Momente der Rebellion gegen den Ästhetizismus des Films. Yvonne Rainers geheimnisvolle Verschmelzung von 'Kalkül und Sentiment', ihr leichtes 'sich-bewegen zwischen Behaglichkeit und Unbehaglichkeit'⁷ basiert auf einer fast sexuellen Spannung zwischen dem Spezifischen und dem Allgemeinen, zwischen Optimismus und Pessimismus. Beide Filme haben zwei Enden – ein 'emotionales' oder 'romantisches' und ein formal-didaktisches Ende, das mit Humor oder Theorie die beherrschende Qualität des ersten wieder in Frage stellt. In *A Woman Who ...* wird das romantische Ende repräsentiert durch „Jetzt, da sie ihre Gefühle kannte, war sie frei, ihn wieder zu lieben“ und das formale durch „Man kann immer ein Ende mit einem Ozean haben“. KRISTINAS Ende besteht aus einem dreifachen Spiel: Rezitierung eines Liebesbriefes („Du siehst also, es ist nicht alles so schlimm“),⁸ aus einem ominösen Tanker, der durch das Bild fährt, und aus Kristina, die auf die Tafel ein verzweifertes Zitat von Samuel Beckett schreibt („Ohne den Mut, ein Ende zu setzen, oder die Kraft, weiterzumachen“), während alle anderen Schauspieler auf der Erde hocken wie Kinder in einem Klassenzimmer und hysterisch lachen; als die Kamera die einzige Person erfaßt (eine Frau), die ernst ist, kommt die Kommentirstimme „Für mich waren es die Photos von Bergen-Belsen ...“, dann folgt der Titelnachspann und, auf der Tafel, die Worte: „wird fortgesetzt“.

(...) Der Film handelt vom Überleben. „Wenn ich in Dachau gewesen wäre, hätte ich den Willen zum Überleben gehabt, während so viele umkamen?“ fragt jemand in dem Film. Er handelt von dem Überleben des Bewußtseins, der Bemühung um 'moralische Stärke' mehr noch als von ihrer Verwirklichung.

Anmerkungen

- 1) Aus Yvonne Rainer, 'Work 1961 - 73', New-York 1974
- 2) Yvonne Rainer in 'Yvonne Rainer on Feminism and her Film', Lucy R. Lippard, 'From the Center; Feminist Essays on Women's Art', New York 1976
- 3) The Camera Obscura Collective, 'Introduction' und 'Interview' mit Yvonne Rainer, 'Camera Obscura', Nr. 1, Herbst 1976 (das Interview wurde 1975 gemacht)
- 4) Lippard, Interview, März 1975. Der Film wich auf drastische Weise von der 'Performance' ab, sobald diese zum Film wurde; das größte Dilemma dieses Überganges bestand darin, „wo die Vorgänge situiert werden sollen – wenn nicht auf einer Bühne – und wer die Leute sein sollen – wenn nicht Tänzer,“ wie sie es in *Lives of Performers* waren (Brief von Yvonne Rainer an die Autorin, 1977)
- 5) Brief von Yvonne Rainer an die Autorin, 1977
- 6) KRISTINA TALKING PICTURES, 'Program Notes'
- 7) Aus dem Drehbuch von *Film About a Woman Who ...*
- 8) KRISTINA TALKING PICTURES, 'Program Notes'

Lucy Rippard : Talking Pictures, Silent Words. Yvonne Rainer's Recent Movies. In : Art in America, New York, Mai/Juni 1966, S. 86 ff.

Biofilmographie

Yvonne Rainer. 1971 - 72 'Live Shows' : Tanz, Filme und Dia-Projektionen. 1972 erster Spielfilm *Lives of Performers*. 1973 Drehbuch und Aufnahmen für *Film About a Woman Who ...* Zunächst Aufführung als 'Performance Around an Unfinished Film'. September - Oktober 1974 Abschluß der Dreharbeiten und Schnitt von *Film About a Woman Who ...* 1976 KRISTINA TALKING PICTURES. Yvonne Rainer lebt gegenwärtig als Gast des Berliner Künstlerprogramms des Deutschen Akademischen Austauschdienstes in Berlin.

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welslerstraße 25 (kino arsenal)
druck: b. wollandt, berlin 31