

## PRIVILEGE

Land	USA 1990
Produktion	Yvonne Rainer
<hr/>	
Buch, Regie, Schnitt	Yvonne Rainer
<hr/>	
Kamera	Mark Daniels
Bauten/Ausstattung	Anne Stuhler, Michael Selditch
Kostüme	Alexandra Welker
Regieassistentz	Christine Le Goff
2. Regieassistentz	Robin Guarino
Ton	Antonio Arroyo
Produktionsleitung	Kathryn Colbert
<hr/>	
Darsteller	
Jenny	Alice Spivak
Yvonne Washington	Novella Nelson
Brenda	Blair Baron
Carlos	Rico Elias
Digna	Gabriella Farrar
Stew	Tyrone Wilson
Robert	Dan Berkey
Signer	Claudia Gregory
'Helen Caldicott'	Yvonne Rainer
Weißer in Brendas Apt.	Mark Niebuhr
Jennys Double	Minnette Lehmann
<hr/>	
Interviewpartner	Faith Ringgold, Shirley Triest Helen Moglen, Minnette Lehmann Catherine English Robinson Evelyn Cunningham Gloria Sparrow Audrey Goodfriend Vivian Bonnano
<hr/>	
Textzitate	Lefty Barretto, Susan Brownmiller Lenny Bruce, Dr. Helen Caldicott Eldridge Cleaver, Judy Grahn Oliver C. Cox, Frantz Fanon Piri Thomas, Heresies Collective No.6, Calvin C. Hernton Joel Kovel, Harlan Lane Teresa de Lauretis, Nicholasa Mohr
<hr/>	
Uraufführung	6. September 1990, San Francisco
<hr/>	
Format	16 mm, Farbe und s/w
Länge	103 Minuten
<hr/>	
Weltvertrieb	Zeitgeist Films, Ltd. 200 Waverly Place New York, NY 10014 Fax (212) 727-1658

### Inhalt

Mit galligem Witz und großem Scharfsinn hat sich Yvonne Rainer mit dem letzten Tabuthema im Film auseinandergesetzt: der Menopause. Dieser wirklich subversive Film enthält u.a. Aus-

schnitte aus einem alten Lehrfilm und aus einer Lenny-Bruce-Performance, Fakten und Daten, die von einem Computer abgefilmt wurden, sowie eine Reihe von Interviews und Berichten mit provozierenden und häufig kontrastierenden politischen Äußerungen. (...)

Ein wichtiger Film über sexuelle Identität und die ungleichen Wirklichkeiten von Rasse, Geschlecht und Klasse.

### Die Regisseurin über ihren Film

Das Ganze begann vor fünf Jahren, als ich das Bedürfnis hatte, eine Geschichte zu schreiben. Es handelte sich um eine Erinnerung, eine Begebenheit, die sich mehr oder weniger in dieser Form zugetragen hatte und an der ich - in den frühen 60er Jahren - selbst beteiligt gewesen war. Zunächst schrieb ich einfach eine Zusammenfassung der Ereignisse und gab den Charakteren Namen, und gleichzeitig machte ich mir Gedanken, wie die Geschichte ausgeschmückt, durchbrochen, in Frage gestellt oder sozusagen nach außen gestülpt werden könnte. Zum Teil sollte dies dem Geschlossenheitspotential entgegenwirken, das jeder Geschichte eignet, sobald die verschiedenen Elemente und Personen ihren Platz und ihre entsprechenden Positionen eingenommen haben. Ich wollte Widersprüche bloßlegen und neue Bedeutungen aufdecken, unter anderem den gesellschaftlichen Sinn innerhalb meiner Geschichte hinter der Geschichte, unter der Geschichte. In PRIVILEGE wird das Geschehen - ein vorgeblicher Vergewaltigungsversuch einer Weißen durch einen Schwarzen - von der Person Jenny, die Zeugin des Vorfalles ist, teils berichtet, teils nachgestellt. Dieses Geschehen bildete meinen Ausgangspunkt, aber gleichzeitig nahm ich Material aus *The Man Who Envied Women* wieder auf, zum Beispiel die Themen 'Klimakterium' und 'Altern', die ich dort zu Beginn angesprochen, aber nicht weiter vertieft hatte.

PRIVILEGE ist sicherlich narrativer als mein voriger Film, *The Man Who Envied Women*, der keine Handlung hat, keinen Höhepunkt, keine Geschlossenheit - Qualitäten, die in PRIVILEGE durch die eingearbeitete Geschichte suggeriert werden. Aus Gründen, die mit der derzeitigen Diskussion über und um das Narrative als Form und als Verstärkung sozialer Positionierungen zu tun haben, kam mir diese Geschichte mit all ihrem traditionell 'riskanten' Potential wie gerufen. Noch nie hatte ich mit einer Geschichte begonnen, die Anfang, Mitte und Schluß besaß. Und sobald die Geschichte stand, war der Kampf eröffnet - ich mußte sie erzählen und wiedererzählen und ent-zählen. Ich habe irgendwie das Gefühl, daß sich meine Polemik in diesem Film fruchtbar ausgewirkt, sich in gewisser Weise ausgezahlt hat. Die Geschichte, die zunächst in Fakten verankert war, hat mir Gelegenheit geboten, sie in der Analyse offenzulegen und erneut zu betrachten, sie sehr sorgfältig aus vielen verschiedenen Winkeln zu sezieren. Die Tatsache, daß der Film so viel Spielhandlung enthält und daß so viele sexuelle und gewalttätige Elemente in ihm eigens wiederholt und nachgestellt werden, wird PRIVILEGE sicher mehr Verbreitung bescherten als meinen früheren Filmen. Aber ich glaube eigentlich nicht, daß ich Zugeständnisse gemacht habe, die mein filmisches Konzept beeinträchtigen.

Mein Interesse an der Geschichte zielte nicht darauf, Lösungen vorzuschlagen; was mich interessierte, war, Fehlwahrnehmungen und Fehldarstellungen zu hinterfragen. Ich suchte nach Möglichkeiten, wie sich die Geschichte so erzählen ließ, daß sie Sinn

machte und produktiv wurde (entsprechend meinem Interesse am Narrativen) und sich mit dem rassistischen Stereotyp anlegte - dem Gespenst des schwarzen Vergewaltigers, das ja immer wieder hochkommt, wenn es um sexuelle Gewalttaten zwischen den Rassen geht. (...) Mit anderen Worten: diese Geschichte, meine Geschichte, Jennys Geschichte ließ sich nicht auf einfache Weise erzählen, sondern mußte hin- und hergewendet und aus verschiedenen Perspektiven betrachtet werden - aus der sexuellen und aus der rassistischen Perspektive, im Rahmen des Kolonialismus, im Rahmen sozialer Ungerechtigkeiten und weißer Vorherrschaft. Hätte ich mich an ein Massenpublikum gewandt, so hätte ich die Sache ganz anders anfassen können: Eine junge, ehrgeizige weiße Tänzerin kommt nach New York, zieht in eine Straße, in der hauptsächlich Schwarze und Puertoricaner wohnen, wird Zeugin davon, wie eine Nachbarin sexuell bedrängt wird, erhält eine Vorladung vom Staatsanwalt, mit dem sie im folgenden eine Affäre hat, und kommt, nach der Trennung von ihm, zu Ruhm und Reichtum als erfolgreiche Tänzerin. Schluß der Geschichte, sehr schön. Alle anderen Charaktere sind lediglich schmückendes Beiwerk in der Geschichte dieser jungen Frau. Man könnte einen sehr unterhaltsamen Film daraus machen, wie *Dirty Dancing* oder *Flashdance*. Am Schluß könnte ein Tanz stehen, die Protagonistin könnte eine Rolle in einem Broadway-Musical erhalten. Aber die Perspektive ist hier von Grund auf falsch, sie ist einseitig. Ich habe Recherchen zur Sprechweise der übrigen Beteiligten meiner Geschichte, Carlos, Brenda, Stew angestellt, Charaktere, von deren Prototypen ich wenig verstand. Ich griff zu diversen Romanen und Berichten über Puertoricaner in New York. Ich griff zu Frantz Fanon, studierte viktorianische Medizin und durchstöberte filmisches Archivmaterial. Ich stellte sprechbare Texte für meine verschiedenen Charaktere zusammen. Dies folgt natürlich meiner gewohnten Plagiatspraxis, wenn man so will, meiner Technik, den Personen literarisches und rhetorisches Material in den Mund zu legen. (...)

Eldridge Cleavers Rede 'Ich wurde Vergewaltiger' ist besonders problematisch - denn hier wird der schwarze Vergewaltiger in all seinem Terror für die weiße Welt evoziert. Wie sollte ich das distanzieren, wie klarmachen, daß es sich nicht nur um die Darstellung und Aufführung handelte, sondern um einen Text, dessen gesellschaftliche Verankerung analysiert werden muß? Die Einstellung beginnt damit, daß die Kamera buchstäblich von den Sprechern distanziert ist - sie steht auf einem Kran -, und ich ließ den Anfang der Rede außerdem von einem weißen Schauspieler sprechen (um daran anzuknüpfen, wie schwarze Rhetorik dieser Art in den 60er Jahren von militanten - männlichen - Weißen verteidigt wurde). Die Rede beginnt also auf den Lippen eines Weißen, die Kamera ist weit entfernt, zeigt so viel vom Set und seiner Umgebung als möglich, man sieht Angehörige des Teams, bis wir uns allmählich Stew, dem eigentlichen Stellvertreter Cleavers, nähern - als ob diese Rede einer ganzen Batterie visueller Vermittlungsschritte unterzogen werden müßte, um überhaupt aufgeführt werden zu dürfen. Andere Rezitationen sind weniger problematisch, z.B. Digna in der Nervenklinik Bellevue oder Carlos auf den Eingangsstufen. Ich betrachtete diese Texte als eine Art pädagogischer Ansprachen, die mir die Gelegenheit gaben, aus der Handlung auszuscheren.

(...) Der Film ist voller Verschiebungen. Ich spiele Helen Caldicott, ein Teil meiner eigenen Geschichte steckt in Jennys Geschichte, und es gibt zwei Yvones. Ich setze meine physische Präsenz als eine Art Irreführung oder Umleitungs-Technik ein oder begehe sozusagen Fahrerflucht. Ich glaube nicht, daß Y.R. als Autorin und Motor des Films in den Vordergrund treten muß. Es gibt eine reale und eine fiktionale Regisseurin, in gleicher Weise wie es reale und fiktionale Interviewpartner gibt. Yvonne ist ein üblicher afro-amerikanischer Name, und ebenso Washington. Die Idee gefiel mir, daß die ursprüngliche Vaterfigur unseres Landes sich in die Mutter meines Films verwandeln würde.

(...) Der Film beginnt mit einem doppelten Vorspann. Die Vorstellung, zweimal zu beginnen, hat mir schon immer gefallen. Der erste Anfang hat ein paar lose Enden, die an keiner Stelle wieder aufgegriffen werden. Die Helen-Caldicott-Rede führt das Motiv 'Sexualität' mit dem Lippenstift ein. Dann kommt die schwarze Taubstummens-Übersetzerin und führt das Motiv 'Rasse' oder 'rassistisch' ein, indem die Positionen, die üblicherweise Sprecher und Übersetzer zugeteilt sind, vertauscht werden. In einer Vierundzwanzigstelsekunde ist die Sprecherin 'an den Rand gedrängt'. Die Übersetzerin gibt Yvonne Washington Gelegenheit, die Einstellungen der Medizin zu Taubheit und Klimakterium zu vergleichen, die ja beiden den Status einer Krankheit zuweist. Und dann beginnt der fiktionale Dokumentarfilm. (...) In meinem Film *The Man Who Envied Women* wurde der Wahrheitsgehalt der dokumentarischen Segmente nicht angezweifelt. PRIVILEGE spielt mehr mit dem Dokumentarischen. Ich verwende insgesamt drei dokumentarische Formen, drei Formen vermittelter Erfahrung: die traditionellen Experten, die als sprechende Köpfe ins Bild kommen (die Ärzte, die den Sprechduktus der Autoritäten repräsentieren); sogenannte 'echte' Interviews - mit ihrer 'spontanen' Redeweise -, die ich sehr sorgfältig aus vielen Stunden Material ausgewählt habe; und den 'gefälschten' Dokumentarfilm, in dem Yvonne Jenny interviewt. Ich glaube, daß all diese Formen sich gegenseitig modifizieren. (...)

Nach meinem Gefühl ist der Dokumentarfilm genauso manipuliert, ausgewählt und gemäß vorgefaßten Plänen geformt wie der Spielfilm. Nicht, daß es keine Unterschiede gäbe. Spontane Rede hat sicherlich eine andere Qualität, trägt ein anderes Gewicht, suggeriert einen höheren Rang von Glaubhaftigkeit. Aber für mich hat der Wahrheitsgehalt der sogenannten spontanen Rede nicht den Vorrang vor anderen sprachlichen Formen. Offensichtlich sind die Texte von Frantz Fanon genauso 'wahrhaftig' wie alles, was die Frauen in meinem Film über das Klimakterium sagen. Es gab für mich keinen Grund, jedes Thema in ausgewogener Weise mit den gleichen Mitteln darzustellen. Wie ich glaube, darf man mit der Form des Dokumentarischen genauso frei umgehen wie mit der Fiktion.

Aber was ich versäumt habe - und hier kritisiere ich meinen eigenen Film -: ich habe versäumt, die schwarzen Frauen im Film zu befragen, wie sich ihrer Meinung nach ihre Rassenzugehörigkeit auf ihr Altern und ihre Behandlung durch die etablierte Medizin auswirkt. Diese Frage hat mich nicht beschäftigt, weil ich dem fiktionalen Konzept meines Films verhaftet war, nachdem es um einen Dokumentarfilm über das Klimakterium, nicht über den Rassismus ging. Ich weiß nicht -, wenn ich mehr darüber nachgedacht hätte, dann hätte ich vielleicht versucht, beide Aspekte in den Interviews zu verbinden. Aber dann hätte ich die Interviews mit einem vorgefaßten Programm geführt, dem sie hätten entsprechen müssen. Und das wollte ich nicht.

(...) Wie er jetzt steht, tendiert der Film dazu, das Problem des Klimakteriums zu universalisieren, und das ist gefährlich. Arme Frauen haben sicherlich größere Probleme - mit der Einhaltung einer Diät, mit der Möglichkeit, Ärzte zu konsultieren und behandelt zu werden. Sicherlich haben sie anders gelagerte Probleme als Frauen der Mittelklasse. Obwohl nicht alle Frauen in meinem Film derselben finanziellen Schicht angehören, geht es doch allen besser als solchen, die von der Wohlfahrt leben müssen. Und das bringt uns zurück zum Titel des Films - der besagt, daß es um Privilegien geht, um rassische ebenso wie um ökonomische. Als Schluß des Films gefiel mir die Idee, alle verschiedenen beteiligten Leute in geselligem Umgang miteinander auf einem Fest zu zeigen. Hier hat der Film eine utopische Note. Man hat mich kritisiert, weil diese Stelle die amerikanische Phantasie vom Schmelztiegel der Nationen evoziert, die natürlich längst ihre Glaubhaftigkeit verloren hat. Ich war mir dieser Konnotation bewußt, wußte, daß ich einen traumartigen Kontext brauchte oder eine utopische Geste in dem Sinn, daß alle Spannungen und



sozialen Konflikte für den Augenblick vergessen oder eines schönen Tages vielleicht gelöst wären, so daß ein Zusammenleben ohne Rassenkonflikte möglich würde. Und der Zwischentitel 'Die Utopie: je unmöglicher sie scheint, desto notwendiger wird sie' suggeriert ja, daß wir noch immer an der Utopie arbeiten müssen.

Aus dem Interview 'Declaring Stakes' mit Kurt Easterwood, Susanne Fairfax und Laura Poitras, San Francisco Cinematheque 1990

## Kritiken

Yvonne Rainers Filme sind so komplex wie das Denken, voll von unvermuteten Bildern, Tonfetzen, tiefgründigen oder albernen Äußerungen, die alle gleichzeitig auf der gleichen Perzeptionsebene wahrgenommen werden wollen. Mit dieser filmischen Flechttechnik verwebt sie weit auseinanderliegende Themen zu Werken, die mit den Grenzen des Mediums experimentieren. In ihrem neuesten Film, PRIVILEGE, sind es die Themen Vergewaltigung, Rassismus und das weibliche Klimakterium; die Stimmen, die darin ertönen, gehören so verschiedenen Personen wie der Abrüstungsadvokatin Helen Caldicott oder dem militanten Autor Eldridge Cleaver. Obwohl PRIVILEGE weniger avantgardistisch daherkommt als Rainers frühere Ton- und Bewegungsexperimente, hat er doch die gleiche Qualität persönlicher Gedanken. "Man hat mich gefragt, wie ich dazu komme, das Klimakterium im gleichen Film zu behandeln wie den Rassismus: Als alternde Frau lebe ich in einer rassistischen Gesellschaft, und ich spüre das jeden Tag - besonders in New York", so Yvonne Rainer. Indem sie beide Probleme miteinander verschränkte, schuf Yvonne Rainer einen Film zum Thema Macht - wer besitzt sie, wer übt sie aus, wer verliert sie.

(...) Yvonne Rainers filmisches Vokabular verletzt ebenso viele Tabus wie die Themen, die sie wählt. Sie eliminiert den Ton, setzt Off-Stimmen ein, die gestellte Texte rezitieren, und verwendet Dialoge, die den Bildern auf der Leinwand widersprechen. Sie läßt dieselbe Person von verschiedenen Schauspielern darstellen, beleuchtet sie mit einem einzigen harten Spotlight, überträgt ihre Bilder auf einen Videomonitor und filmt sie nochmals ab - oder verwirft sie gänzlich, zeigt stattdessen die Textur einer Wand oder läßt die Kamera willkürlich durch den Raum wandern. Das Ergebnis ist "eine Durchbrechung der glatten, vereinheitlichten Oberfläche des professionellen Kinos...durch Filme, bei denen man von Szene zu Szene erneut entscheiden muß, ob Ton oder Bild die Priorität haben."

Stille ist ein wichtiges Element in PRIVILEGE, dessen erste Bilder eine gestikulierende Schwarze zeigen, die den Eingangstext in Zeichensprache überträgt. Diese Stille thematisiert zugleich "die Stille, die mir von Freunden und Familienangehörigen entgegenzuschlug, wenn es um die Einzelheiten meines unverheirateten Lebens als älter werdende Frau ging", wie Rainer in dem Film erläutert.

"Jetzt, wo ich nicht mehr nach einem Mann Ausschau zu halten schien, waren meine sexuellen Wünsche offenbar allgemein uninteressant geworden." Diese Wünsche sind jedoch ein zentrales Thema des Films. Die Protagonistin, Jenny, wird zu einem gefürchteten Problem interviewt - dem Klimakterium. Jenny möchte nicht darüber sprechen. "Die Würde zu bewahren, wenn man in die Wechseljahre kommt, ist genauso schwer, wie sich mit der Regierung anzulegen," sagt sie. "Ich habe junge Frauen sagen hören, das Leben sei mit dem Klimakterium vorüber, die Libido ebenso wie die Attraktivität seien vorbei", so Rainer weiter. "Es ist ein Gefühl, als habe man alles verloren, besonders wenn die Identität einer Frau hauptsächlich durch ihre äußere Erscheinung bestimmt war."

Statt der Hitzewellen ('hot flashes') beschreibt Jenny eine 'heiße Rückblende' ('hot flashback'), ein Erlebnis, das sie als junge

Tänzerin in New York hatte, als eine Nachbarin fast vergewaltigt worden wäre. Der Vorfall - der auf einem Ereignis in Yvonne Rainers Leben gründet - verklammert die Querbezüge zwischen Geschlecht, Rasse und Macht. (...)

Der Film trifft diverse Stereotypen unter der Gürtellinie und wird damit sicherlich Kontroversen auslösen. Das ist für Yvonne Rainer nichts Neues: "Freunde haben mir gesagt, ich könnte das Cleaver-Material heute nicht mehr verwenden, da es die Paranoia der Weißen nur noch weiter anfache. Aber ich habe das Gefühl, daß man sich durchaus auf unhaltbare Theorien einlassen kann, wenn man sie entsprechend dreht und wendet und auf neue Weise durchleuchtet. (...) Der Film entsprang den Schwierigkeiten und Herausforderungen, die sich aus der Erzählung des Vorfalls ergaben. Indem ich Jennys Leben einer solchen Analyse unterzog, klärte ich manches in meinem eigenen Leben. Es gab vieles aus den 60er Jahren, das ich überdenken mußte, zum Beispiel die Faktoren, die zu meinem Erfolg in jener Zeit geführt hatten - die von Weißen dominierte Kunstszene, die meine Arbeit unterstützte, und ein gewisser eingeleisiger Ehrgeiz, der sich auf die Realität sozialer Ungleichheit nicht einließ. Der Film bietet eine Art 'Kläranstalt', in der man über solche Privilegien nachdenken kann."

Chiori Santiago, in: San Francisco Chronicle, 9. September 1990

## Befrachtete Probleme

Yvonne Rainers neuer Film PRIVILEGE beschäftigt sich mit dem wenig diskutierten Thema der Wechseljahre. Er ist sprachlastig und dicht, wie alle ihre Arbeiten, und ein gewagter Film, der die Zuschauer nach Geschlechtern polarisieren könnte. Denn er behandelt Peinliches, Persönliches auf freimütige Weise und setzt sich mit der Sexualität, dem Selbstbild und dem körperlichen und sozialen Wandel auseinander, dem Frauen um die Fünfzig unterworfen sind. (...)

Es ist eine ernüchternde Geschichte, in der alle möglichen sexuellen Vorstellungen und mehrdeutigen Signale mitschwingen. Eine geniale Form, die Problematik des Klimakteriums und seine Bedeutung für eine Frau zu umreißen, deren Sexualität und sexuelles Wahrgenommenwerden durch die Öffentlichkeit sich so drastisch wandeln. Uns ist vermutlich allen bewußt, in welcher Weise ein einziges verstörendes Erlebnis unser mühsam modelliertes Selbstbild zu erschüttern vermag.

Leider geht der Film der Verletzlichkeit und Ambiguität dieser komplexen Gefühle aus dem Weg, um sich auf eine politische Analyse des Klimakteriums einzulassen, die zumindest mich nicht überzeugt. Rainer läßt sich zu einer langen theoretischen Erörterung hinreißen, wie der Verlust ihrer sexuellen Anziehungskraft sie "auf die Schattenseite der Privilegien" geworfen habe - eine, wie mir scheint, allzu simplizistische Betrachtung beider Seiten eines hochbefrachteten Problems.

In ihrer Methode, Texte und Kommentare verschiedener Denker und Theoretiker eklektizistisch zu versammeln, bilden Rainers Filme jeweils collagehafte Dokumente ihrer Zeit. Sie untersuchen die Ideen und persönlichen Erfahrungen einer gewissen amerikanischen Szene, die vorwiegend weißer Hautfarbe, linksintellektuell und künstlerisch orientiert ist und die während der politischen und kulturellen Umwälzungen der 60er Jahre heranwuchs. Diese Tendenz ist gleichermaßen die Stärke und die Schwäche des Films. An seinen besten Stellen dokumentiert PRIVILEGE die anspruchsvolle und sehr originelle Absicht, Bezüge zwischen den intrikaten Fragen um Sexualität und Rasse, Kultur und Macht zu stiften, die nur allzu oft isoliert betrachtet werden. An seinen Tiefpunkten scheint der Film unter dem Syndrom 'Ein Exemplar von jeder Sorte' zu leiden - je eine (weiße) Lesbierin, eine Schwarze, eine Latino -, so daß Unterschiede zu eindimensionalen und erstaunlich faden Karikaturen verflachen. (...)

Sie hat ein scharfes Auge für Details und Widersprüche, die sich

gut zu Karikaturen eignen: der Professor, der seinen beteuerten 'Feminismus' nutzt, um Frauenbekanntschaften zu machen; die durchreisende Intellektuelle, die mit poststrukturalistischen Argumenten ihr Verführungsspiel betreibt.

Dieser scharfe Blick fürs Komische scheint in Rainers neuem Film zu fehlen, der sich vielleicht stärker darum bemüht, das 'Richtige' zu sagen, als darum, die oftmals dunklen, ungereinigten Zwischenräume, in denen rassistische, sexuelle und gesellschaftliche Macht sich paart, zu untersuchen. Für mich haben Rainers Einsichten immer dort am besten funktioniert, wo sie bereit ist, möglichst weit ins Bizarre vorzustoßen, und wo sie sich am spielerischsten gibt, zum Beispiel, wenn sie sich sorgfältig roten Lippenstift über den Mund schmiert, um Helen Caldicott zu spielen - ein merkwürdiger, aber irgendwie treffender Verweis darauf, daß Weiblichkeit in gleicher Weise gesellschaftliche Maskerade sein kann wie 'Blackface', das schwarz geschminkte Gesicht. Mehr als alles andere sind es Yvonne Rainers brillante Verrücktheiten und Exzentritäten, die mich während ihrer langen und durchaus schwierigen Filme bei der Stange halten, Filme, die oft nach mehrfachem Sehen noch sehr gewinnen.

Liz Kotz, in: San Francisco Weekly, 5. September 1990

### The Purple Rose of Soho

Mehr als alle anderen amerikanischen Filmemacher hat sich Yvonne Rainer auf der Schnittstelle zwischen dem Persönlichen und dem Politischen angesiedelt. (...) Sie ist jedoch weniger programmatisch als experimentell. Daß sie die wichtigste Filmemacherin der Avantgarde seit Maya Deren ist (die übrigens auch als Tänzerin begann), ist unbestritten. Aber vielleicht sollte sie als die bedeutendste Figur überhaupt innerhalb der gegenwärtigen filmischen Avantgarde Amerikas gelten, und ihr Einfluß ist in London oder Berlin ebenso fühlbar wie in New York.

Als Filmemacherin erinnert Rainer an Godard, aber ohne dessen Lyrizismus - oder oberflächliche Glätte. Manchmal ähnelt ihr kühles Gedankenkinno dem Werk Alexander Kluges; beiden eignet dieselbe visuelle Sperrigkeit - ein Mißtrauen gegen das gefällige Bild, ein Vermeiden des Kitschigen. Das Erregende in Rainers Filmen beruht auf ihren tonalen Sprüngen und der genuinen Dissonanz der Ideen.

Rainers erste beiden Spielfilme, *Lives of Performers* (1972) und *Film About a Woman Who...* (1974), kamen gleichzeitig mit einem Schub verwandter, quasi-narrativer Filme heraus, in denen die Filmemacherinnen selbst als Protagonistinnen auftraten und Probleme sexueller und persönlicher Identität dramatisierten - z.B. Jackie Raynals *Deux Fois* (1971) oder Chantal Akermans *Tu Il Elle* (1974). Sowohl in der filmischen Methode wie in den gewählten Themen ähneln sie dem Psychodrama, der ursprünglichen Gattung der amerikanischen Avantgarde, wie es von Maya Deren in den frühen 40er Jahren entwickelt und über ein weiteres Jahrzehnt von Kenneth Anger, Gregory Markopoulos und Stan Brakhage fortgeführt wurde. Doch das neue weibliche Psychodrama, das stärker von Godard als von Cocteau beeinflusst ist, gibt sich kühl, ironisch und behavioristisch - im Gegensatz zu seinen romantischen, symbolistischen, Jungianischen Vorläufern -, und spiegelt darin Einflüsse der feministischen Theorie zur Problematik des 'weiblichen' Bildes und der Konstruktion sexueller Identität. (...) Rainers Filme evozieren das Psychodrama noch immer, obwohl ihre eigene Gegenwart auf der Leinwand sowohl in *The Man Who Envied Women* wie in *Journeys From Berlin/1971* sehr begrenzt ist. (...) Ähnlich wie bei Brakhage, wenn auch mit völlig verschiedener Wirkung, ist die Protagonistin dieser Psychodramen weniger die Figur vor der Kamera als das Bewußtsein hinter ihr.

Daß Yvonne Rainers Werk sowohl mit dem von Godard wie dem von Brakhage Verwandtschaft aufweist, ist ein weiterer Maßstab ihrer zentralen Relevanz. Doch es wäre pervers, eine Filmema-

cherin, die nachgerade süchtig am Puls ihrer Gegenwart arbeitet, in ein avantgardistisches Ghetto abzuschieben. Das Verhältnis des Psychodramas zu den Filmen von Schauspieler-Autoren wie Charlie Chaplin oder Barbra Streisand zu untersuchen hätte eher akademischen Charakter; es ist jedoch offensichtlich, daß Rainer sich, *mutatis mutandis*, in vielen Punkten mit ihrem Weggenossen auf den Pfaden überzüchteter Stadtkultur, Woody Allen, berührt. Mit nur einem Jahr Abstand geboren, traten Rainer und Allen etwa gleichzeitig als Greenwich Village Performance-Künstler in die 60er Jahre ein, bevor sie zum Film überwechselten. Beide waren in den 40er Jahren aufgewachsen und sind nach wie vor empfänglich für die Rollenvorbilder und verbotenen Freuden Hollywoods, obwohl ihre intensive Verehrung des europäischen Kunstkinos dem enge Grenzen setzt. (Daß Rainers Idole Resnais und Godard, Allens Fellini und Bergman waren, läßt sich - etwa im Jahr 1963 - als Unterschied zwischen dem 'Judson Dance Theatre' und dem 'Bitter End' festmachen). Doch beide sind mit bestimmten Randgruppen zu identifizieren; und beiden dient die unpassende Verbindung von Großem und Kleinem als Basis des Humors.

Wie Allen ist Yvonne Rainer auf 'erwachsene' Filme spezialisiert (*The Man Who Envied Women* ist eine Art Erwachsenenmeditation über eine kindliche Phantasie, wie sie z.B. der Film *An Unmarried Woman* transportiert). Wie Rainer hat sich Allen von Zeit zu Zeit für den Charakter des Mediums interessiert (der witzige *What's Up, Tiger Lily*, entstanden 1966, antizipiert die poststrukturalistische Avantgarde, wenn er die Bilder durch Sprache unterläuft.) Allen und Rainer verbindet eine Faszination an intimen Beziehungen, ein Hang zu überartikulierten Charakteren, eine Liebe zum urbanen Milieu. Seifenoper, Psychoanalyse und Parodie sind der Maßstab ihrer Kunst - und damit mag zusammenhängen, daß sie beide Schwierigkeiten haben, befriedigende Schlüsse zu konzipieren.

Rainer ist jedoch weniger sentimental als Allen (...), und sie ist außerdem viel realistischer als er, wenn es darum geht, Milieus zu zeichnen. Seine Identifizierung mit den modischen, reichen und glamourösen Bewohnern New Yorks und sein Besitzerstolz auf die Stadt haben ihn gegenüber Verfallserscheinungen blind gemacht (...). Doch trotz ihrer komplexen politischen Position gleicht Yvonne Rainer wiederum Woody Allen in dem nervösen Gestus, mit dem sie ihr Werk mit gewichtigen kulturellen (oder gewitzten subkulturellen) Bezügen würzt.

Jim Hoberman, in: The Village Voice, New York, 8. April 1990

### Biofilmographie

Yvonne Rainer, geb. 1934 in San Francisco. Tanzausbildung in New York (wo sie seit 1957 lebt), eigene Choreographien seit 1960. Mitbegründerin des 'Judson Dance Theatre' (1962). Seit 1968 Einsatz von Dias und Kurzfilmen in ihren Performances. Zahlreiche Lehraufträge an Universitäten und Kunsthochschulen der USA. Nach diversen Preisen, Förderungen und Auszeichnungen 1990 ein MacArthur Life Achievement Award.

### Filme

- 1967 *Volleyball (Foot Film)*
- 1968 *Hand Movie*  
*Rhode Island Red*  
*Trio Film*
- 1969 *Line*
- 1972 *Lives of Performers* (Forum 1978)
- 1974 *Film About a Woman Who...* (Forum 1975)
- 1976 *Kristina Talking Pictures* (Forum 1977)
- 1980 *Journeys From Berlin/1971* (Forum 1980)
- 1985 *The Man Who Envied Women*
- 1990 PRIVILEGE