

Passagen zwischen Tanz, Fotografie und Film

Zu Yvonne Rainers Film „Lives of Performers“ (1972)

Susanne Holschbach (Berlin)

Lives of Performers, erschienen im Jahr 1972, markiert eine Wende in der Laufbahn von Yvonne Rainer, die sie weg vom Tanz und hin zum Film führen wird. Bereits zuvor hatte Rainer Kurzfilme realisiert, die sie in Aufführungen ihrer Tanzstücke integrierte; *Lives of Performers* ist jedoch ihr erster Langfilm, ihr erster eigenständiger Film. Rückblickend lässt er sich als eine Form des Transits begreifen, ein Abschied von der Tätigkeit der Choreographin, die sie nach ihrer Phase als Filmemacherin erst um das Jahr 2000 wieder aufgreifen wird.

Der Beginn der 1970er Jahre ist für Rainer biografisch und künstlerisch eine Phase des Umbruchs, der Krise. Sie zweifelt an ihrer Arbeit, verspürt ein Ungenügen an der eigenen Praxis als Tänzerin und Choreographin, problematisiert die narzisstische Selbstbezogenheit des Tanzes, die Einseitigkeit im Bezug zu den Zuschauern. Es ist aber auch eine Zeit neuer Entdeckungen und Einflüsse: Auf einer Indienreise Anfang 1971 lernt sie eine Form des Tanzes kennen, der narrative Elemente einbezieht, indem beispielsweise mythologische Erzählungen re-enacted werden. Sie beschäftigt sich intensiv und erstmalig mit feministischer Theorie^[1] und zwar im Kontext der Rückkehr der Frauenbewegung, die, wie Rainer rückblickend einräumt, den eigentlichen Katalysator für ihren Wechsel vom „bewegten Körper zum bewegten Bild“ dargestellt habe. (Rainer 2006: 385) Und sie lernt die Kamerafrau und spätere Filmemacherin Babette Mangolte kennen, die 1970 nach New York kam und von ihrer Freundin, der Filmhistorikerin Annette Michelson in die dortige Avantgarde-Szene eingeführt wurde.

In ihren Choreographien wandte Rainer Strategien an, die auch in der minimalistischen Kunst der Zeit zum Einsatz kamen: Wiederholungen, Muster, Aufgaben – sogenannte tasks –, Spielstrukturen. Es ging um die Bewegung als solche, die faktische Präsenz des Körpers: kein Gefühlsausdruck, kein Narrativ, keine Persona sollte von diesem ablenken. „The Mind is a Muscle“, diese prägnante Formel Rainers – sie wurde als Titel einer abendfüllenden Aufführung von 1968 verwendet – steht emblematisch für diese Werkphase. Die Aufführung von *The Mind is a Muscle* zeigte aber auch schon ein Ungenügen an der minimalistischen Reduziertheit vorheriger Choreographien Rainers: Es wurden nicht nur Requisiten wie Matratzen, Hanteln, Schaukeln, ein Holzkubus (u. a.) als eigenständige Elemente des Stücks eingesetzt, sondern auch Tonbandaufnahmen abgespielt, Filme und Dias projiziert. Eigentlich dem Ideal der „neutralen Aktanten (neutral doer)“- verpflichtet^[2], stellte Rainer fest, dass ihr diese Auffassung von Performance zu wenig Raum für die Untersuchung emotionaler und psychischer Fragestellungen ließ, die sowohl in ihrer Arbeit als auch in ihrem Leben so dringlich geworden waren. „Feelings are Facts“, die Formulierung, die sie einem Therapeuten verdankt (Rainer 2006: 391), wird zu einem neuen Wahlspruch Rainers – der „the Mind is a Muscle“ nicht ersetzen will, aber erweitert.

Die Faktizität von Gefühlen, die Anerkennung ihrer Bedeutung, ihrer Kraft, ihrer Performanz hält sie ihrem künstlerischen Umfeld, dem des Minimalismus, entgegen; und beschreibt diese im Nachhinein gar als das Verdrängte, das Unbewusste der Minimal Art.: "Ignored or denied in the work of my 1960s peers, the nuts and bolts of emotional life shaped the unseen (or should I say 'unseemly?') underbelly of high U.S. Minimalism. While we aspired to the lofty and cerebral plane of a quotidian materiality, our unconscious lives unraveled with an intensity and melodrama that inversely matched their absence in the boxes, beams, jogging, and standing still of our austere sculptural and choreographic creations."(Ebenda) Die Hinwendung zu den Gefühlen bedeutet für Rainer auch eine Hinwendung zu einem, wie sie es beschreibt, gänzlich neuem Vokabular dem der populären Kultur, der Romane, Comics, Melodramen.

Melodrama als Versuchsanordnung

Lives of Performers wird im Vorspann dem Genre des Melodramas zu geordnet. Dass man jedoch keinen Film mit einer Narration im konventionellen Sinn, eine Verkörperung dramatischer Gefühle durch Charaktere, eine auf Identifikation durch das Publikum zielende Darstellung der Schauspieler erwarten kann, deutet sich schon im Prolog an, einem Textzitat des Literaturtheoretikers Leo Bersani, der mit der Behauptung „Cliché is, in a sence, the purest art of intelligibility [...]“[3] die intellektuelle Ebene des Films orchestriert und so etwas wie eine Lektüeranleitung darstellt: Achtung, hier handelt es sich um eine Reflexion *über* das Melodrama.

Lives of Performers ist ein experimenteller Film, eine komplexe Montage aus Aufnahmen von Tanzproben und Performance-Sequenzen, einem Solotanz, einer Serie von nachgestellten Filmstandbildern. Ton und Bild sind bis auf wenige Ausnahmen asynchron, wobei die Tonspur ebenfalls aus einer vielstimmige Montage besteht: aus Kommentaren, Dialogen, Erzählungen, Reflexionen sowie Tonbandaufnahmen von Aufführungen eines Stücks von Rainer. Der einzige offenkundige Bezug zum Melodrama der Stummfilmzeit sind die Zwischentitel, die den Film als ein weiteres Textelement strukturieren. Der Plot, wenn man ihn so bezeichnen will, besteht aus der Geschichte einer unglücklichen Liebe: Es ist eine Geschichte über einen Mann, der eine Frau liebt und diese nicht verlassen kann, als er sich in eine andere Frau verliebt, fasst Valda, eine der Charaktere des Dramas, lakonisch zusammen. Rainer selbst beschreibt den Film als einen „patchwork quilt of disconnected, ironic takes on representations of amourous misadventures.“ (Rainer 2006: 430)

Es geht also nicht um Verkörperung, sondern um Repräsentation von Gefühlszuständen und Beziehungskonstellationen, die mit den Mitteln der Performance einer Art von Versuchsanordnung unterzogen werden. Eine tragende Rolle spielt dabei die Fotografie und das Fotografische. So arbeitet der Film in großem Ausmaß mit Inszenierungsformen wie der Pose, dem *Mise en abyme* und dem *Tableau vivant*.

Nach dem Prolog wird zunächst eine Probesituation gezeigt. Eingübt wird die Choreographie *Walk, she said*, die während des Stücks *Performance* im April 1972 am Whitney Museum New York erstmals gezeigt wurde. Einige Tänzer_innen bewegen sich in einem Loft-Raum mit rohen Wänden und einfachen Holzdielen. Sie gehen durch den Raum, wechseln dabei abrupt die Richtung, Nach einigen Minuten hören wir die Anweisungen der Choreographin, Yvonne Rainer

selbst, aus dem Off, die Verständigung der Performer untereinander, Geräusche. Die Sequenz ist ausgesprochen filmisch, in dem Sinne, dass die Kamera gleichsam eine eigene Choreographie entwirft: Sie gleitet im Close-up die Körper der Performer entlang, konzentriert sich mal auf die Füße, mal auf die Torsi, bewegt sich unabhängig von der Bewegung der Tänzer_innen im Raum hin und her und gibt dabei nur selten den Blick auf die Choreographie als solche, auf das Zusammenspiel und die Formation der Tänzer_innen im Raum frei.

Nach einem Zwischentitel („plötzlich entspannten sie sich“), wechselt der Film auf eine andere Ebene der Repräsentation, ein erstes *Mise-en-Abyme*. In einer jeweils minutenlangen, statischen Einstellung zeigt die Kamera nacheinander insgesamt sechs Foto-Dokumentationen einer Aufführung von *Grand Union Dreams*, einem Tanzstück, das Rainer mit dem von ihr gegründeten Tanzkollektiv *The Grand Union* entwickelt hatte und das im Mai 1971 im *Emmanuel Midtown* in New York gezeigt worden war. Die Choreographie dieses Stücks steht bereits für Rainers Hinwendung zum Narrativen: Den Tänzer_innen wurden Rollen zugewiesen, sie teilten sich in „Sterbliche“, „Helden“ und „Götter“ auf.

Die Fotografien werden nicht in Richtung einer immersiven Wirkung animiert – durch das Eindringen in den fotografischen Raum mittels Zoom und Kamerabewegung etwa –, wie wir es aus vielen zeitgenössischen Dokumentationen oder auch Spielfilmen kennen, sondern sie werden, so wie sie auf anderen Fotografien und Notizblättern liegen, dezidiert als Foto-Objekte, als Arbeitsmaterial präsentiert. Die Aufnahmen selbst sind ein Beispiel für die zentrale Funktion, die die Fotografie in den Kunstbewegungen der 1960er und frühen 1970er Jahre eingenommen hat: sie dienen der Dokumentation von Happenings, von temporären, ortsspezifischen Installationen, von konzeptionellen Aktionen. Fotografien wirken der proklamierten Dematerialisierung des Kunstobjekts in gewisser Weise entgegen, konstituieren ein Archiv der flüchtigen Kunstformen und etablierten sich schließlich als eine eigenständige Form konzeptueller Kunst. Im Kontext der Performance sollten sie einen möglichst großen Teil der visuellen Erfahrung einer Aufführung gewährleisten, und zwar aus der Perspektive des Publikums.

In *Lives of Performers* erzielen die fotografischen Dokumente einer realen Aufführung einen Authentizitätseffekt und wirken zugleich auf der Ebene der Erzählung, des Plots, distanzierend, antiillusionistisch. Und sie sind in Bezug auf die Darstellung einer zeitbasierten Kunstform defizitär, bedürfen einer Erklärung. So werden sie von Rainer ausführlich erläutert. In Rainers Erklärungen mischen sich sukzessive andere Stimmen, die aus der Ich-Perspektive Erinnerungen an die Ereignisse schildern, die das Beziehungsdrama in Gang gesetzt haben, das heißt die Situationen des Kennenlernens rekapitulieren. Diese Erzählungen werden allerdings nicht hörspielartig ‚performt‘, sondern vorgelesen, sogar ziemlich ausdruckslos heruntergeleiert, sie werden unterbrochen durch Fragen von Rainer, durch eine Auseinandersetzung über ein C. G. Jung Zitat, dem Wiederaufnehmen der Kommentare zur Aufführung. Gegen jeglichen Illusionismus oder auch nur die Anteilnahme der Zuhörer_innen arbeitet darüber hinaus unpassend wirkendes Gelächter.[4]

Der Vorgeschichte folgt das Beziehungsdrama selbst, das als eine Performance aufgeführt wird. Dass dieses Drama nach einem Skript abläuft, dass es einem Muster folgt, das von den Charakteren gleichsam ‚re-enacted‘ wird, zeigt die Überleitung zu dieser Sequenz bereits an: Am Ende der Fotosequenz nimmt die Kamera einen Zettel in den Blick, auf dem wir das Anfangszitat identifizieren können – wir bekommen also einen Teil des Drehbuchs zu sehen. Die Kamera nimmt

Bewegung auf, gleitet von den Notizen, auf denen eine männliche Hand liegt, über den Boden bzw. das Bett, auf dem der Mann lagert, sie fährt in extremem Close-up seinen Körper entlang, schwenkt dann auf eine sitzende Frau – die Woman No 1 –, ihr Gesicht, ihren Hals, wieder ihr Gesicht in Großaufnahme: das Affektbild des Melodrams. Die Frau spricht, ist aber nicht zu hören, stattdessen ihr *Voice over*, sie spricht von sich in der dritten Person. Sukzessive wird der spärlich möblierte Raum sichtbar, ein matratzenartiges Bett, Stühle, Plakate von Aufführungen an der Wand. In diesem kargen Raum entfaltet sich ein stark formalisiertes Spiel zwischen vier Personen, das einer Versuchsanordnung gleicht. Fernando, Shirley, Valda und John, dargestellt von Shirley Soffer, Fernando Torm, Valda Setterfield und John Erdman. Soffer, Torm und Erdman hatten weder eine professionelle Schauspiel- noch Tanzausbildung. Shirley Soffer beispielsweise war über einen von Rainers Workshop zum Tanz gekommen, nur Valda Setterfield arbeitete als Tänzerin in der *Merce Cunningham Dance Company*. Sie ist auch der einzige *Type-Cast* – markiert als Femme fatale durch ihr langes Samtkleid, das Halsband, künstliche Wimpern und ondulierte Haaren – sie könnte eine Heroine aus einem Film Fassbinders sein, der zeitgleich mit Rainer das Melodrama für sich entdeckt hatte. Sie bildet einen Kontrast zum betont legeren Outfit der anderen – auch dies gewissermaßen ein V-Effekt im Brechtschen Sinne. Die Stadien der Beziehung werden verräumlicht über die Positionen der Personen zueinander: Sie sitzt auf dem Bett, er läuft herum, eine neue Person, Woman No 2 tritt auf, die Konstellationen ändern sich. Einen Höhepunkt bildet eine nahezu parodistische Bäumchen-Wechsel-Dich-Choreographie, die ihre Komik aus der Reduktion und Schematisierung der Handlungselemente, dem Einsatz von Wiederholung und Variation bezieht. Die nebeneinander platzierten Personen wenden sich abwechselnd einander zu, ab, wieder zu, die Frauen legen sich hin, werden aufgehoben, es wird sich umarmt und wieder losgelassen. Es folgt ein Wechsel der Ebene durch eine plötzliche Synchronizität: Die sitzende Shirley spricht hörbar den Satz „which woman is the director most sympathetic to“ (Rainer 1989: 67) – eine Metareflexion auf die filmische Herstellung von Hierarchien, auf die Arbeit der Kamera, die Protagonist_innen in unterschiedlicher Weise zur Erscheinung bringt.

Die Kamera wird ruhiger, fotografischer, wenn man so will. Sie scheint den richtigen Ausschnitt zu suchen, bleibt stehen, während die Protagonist_innen den Rahmen verlassen. Das Festhalten an Gefühlen, das Nicht-Auflösen-Können der Fixierungen zeigt sich in einer Reihe von Konstellationen, die zu Standbildern einfrieren. Die Gefühlszustände werden zu Posen, in denen die Protagonist_innen verharren: die Umarmungen, oder das stumme Nebeneinandersitzen – er auf dem Bett, sie auf dem Stuhl. Auch hier werden die Konstellationen variiert – die Männer im Zwiegespräch auf dem Bett, dann die beiden Frauen in der gleichen Haltung zueinander. Andere Konstellationen zitieren melodramatische Gesten: Valda wirft sich weinend auf das Bett, Shirley tröstet sie. Man erkennt einen Teil des Repertoires an Posen, das Cindy Sherman einige Jahre später in ihren *Untitled Filmstills* durchdeklinieren wird, aber völlig ohne den immersiven Effekt, den Shermans Fotografien vermitteln. Wir bleiben immer auf der Ebene der Performance, der theatralen Aufführung, des Dramas in Anführungszeichen. Die Voice-over stützt diese Lesart, indem sie beispielsweise innerhalb eines langen Briefs, den Valda von Shirley erhält, von „ cliché ridden, and superficial characterisations“ (Rainer 1989: 71) spricht, in die sie beide als Frauentypen wie einem Kasten eingeschlossen sind – Typisierungen und Festlegungen, die auch das Melodrama seinen Figuren als Einschränkungen zuschreibt. Übrigens spielt eine Box, in die sich die Tänzer_innen hineinquetschen, eine prominente Rolle in Rainers Performances.

„Es ist eine alte Geschichte ...“ (Heinrich Heine, 1822)

Die Form der Performance – die Abfolge aus statischen Gesten und ritualisierten Interaktionen – transferiert das Melodrama auf eine abstrakte, analytische Ebene. Der Gefühlsausdruck wird zur Pathosformel, das heißt zu etwas, für das es ein Skript gibt, das als ein Archiv, ein Repertoire vorliegt, welches wiederholbar, immer wieder aufführbar ist. Das Gefühl wird auf der Ebene seiner Repräsentation vorgeführt – seiner Darstellung im Hollywoodkino, vor allem aber seiner wiederholten, wiederholbaren Aufführung im Alltagsleben.

Schließlich wird, eingeleitet von dem Zwischentitel „Valda führt Fernando ein Solo“ vor, die Ebene der Repräsentation erneut gewechselt: von der Bühne des Alltagsleben zur Bühne als Bühne: Valda Setterfield führt einen expressiven Tanz – einen modernen Ausdruckstanz – vor, dramatisch beleuchtet und mit bewegter Kamera aufgenommen, der als eine Wieder-Aufführung, als ein Zitat der historischen Form des Ausdruckstanzes allein schon durch die Kontrastierung zum vorherigen Minimalismus der Performance markiert wird. Aufgenommen im Whitney Museum stehen die weißen Wände und der Parkettboden der Schägigkeit des Probenraums gegenüber. Die Choreografie adaptiert den Schleiertanz der Salome aus dem gleichnamigen Stummfilm von Alla Nazimova aus dem Jahr 1923. Aufgeführt wird also ein Stereotyp weiblicher Verführung, eine Inszenierung der Frau-als-Erscheinung – *Woman-as-Appearance* – eine Formel bzw. Formulierung, auf die Laura Mulvey einige Jahr später, in ihrem berühmten Aufsatz, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ (Mulvey 1975), der die feministische Filmtheorie begründen wird, die Bühnenauftritte weiblicher Stars im klassischen Hollywoodkino bringen wird; Auftritte, die die Handlung unterbrechen und die Frau als Objekt des Blicks hypostasieren. Immer wieder friert Valda in dramatischen Posen ein, die durch die Silhouetten an der Wand gespiegelt werden. Fernando zeigt sich jedoch unbeeindruckt: „He has seen it hundred times“. (Rainer 1989: 75) Vom Ausdruckstanz wechselt das Register wieder zum postmodernen Tanz – wir werden erneut Zuschauer_innen der Probe vom Anfang, die Klammer schließt sich. Die Protagonist_innen des Dramas stehen nun im Gespräch an der Wand, üben Bewegungsfolgen ein, folgen wieder den Anweisungen der Choreografin. Sie quetschen sich in die schon erwähnte Holzbox, verlassen sie, die Kamera bleibt auf dem leeren Rahmen stehen.

Noch ist der Film aber nicht zu Ende, es folgt ein Epilog, der das Spiel mit dem Zitat noch einmal aufgreift, es als ein Spiel inszeniert, angekündigt wieder durch einen Zwischentitel: „Final Performance. LULU in 35 shots“. Die vier Protagonist_innen des Melodrams führen eine Serie von 35 *Tableaux vivants* vor, die dieses Mal buchstäblich das Genre der *Lebenden Bilder* zitiert. In diesem Fall sind das Vorbild Filmstandbilder, sogenannte Production Stills aus dem Stummfilm-Melodrama *Die Büchse der Pandora* von Georg Wilhelm Pabst. Das Drehbuch war kurz zuvor in New York erschienen und damit als Archiv verfügbar[5]. Nachgestellt werden also Fotografien, die als Para-Bilder zum Film eigens hergestellt wurden und die Szenen des Films in besonderer Weise verdichten oder dramatisieren, ihn re-präsentieren sollen (im Vorfeld als Werbung, in Nachhinein als Erinnerungsbilder)[6]. Imitiert und parodistisch überzeichnet werden die expressive Gestik und Mimik der Stummfilmzeit, das Erstarren in der Pose wird ausgekostet, ausgereizt; dass wir jeweils sehen, wie sich die Darsteller_innen wieder aus der Pose lösen, verstärkt dieses Effekt noch. Die Beleuchtung der *Tableaux* greift den dramatisierenden Beleuchtungsstil der Stummfilmzeit auf

und im vorletzten Bild auch den typischen Einsatz des Affektbilds, die Großaufnahme eines Gesichts mit expressiven Ausdruck in leichter Untersicht[7].

Der Bezug zum Melodram wird also noch einmal *Mise-en-abyme* gestellt, in einem Rahmen präsentiert. Der Historismus wird am Schluss gebrochen durch das Einsetzen eines Soundtracks, dem damals aktuellen Stück der Rolling Stones, „No Expectations“, in dem es unter anderem heißt: „never in my whole life I felt like this“.

Shabby Loft Living Lives of Performers als Zeitkapsel

Der Schlussteil des Films ist noch einmal ein Beispiel für die Montage verschiedener Zeitebenen, mit denen *Lives of Performers* arbeitet, Temporalitäten, die sich überlagern, gegeneinander laufen, verschränkt werden: die Zeitlichkeit der Performance mit der Zeitlichkeit der Erzählung, das Erinnernde Es-ist-so-gewesen der Fotografie im Unterschied zu der körperlichen Vergegenwärtigung des Re-enactments, die Historizität und zugleich Aktualität/Aktualisierung überlebter Tanzformen und filmischer Repräsentationsweisen, das Ineinander-Verschränken der Zeitlichkeiten von Probe, aktueller Aufführung, Archiv.

Für uns ist der Film insgesamt zu einem historischen Dokument geworden. Das Schwarzweiß, die historischen Avantgardegesten, die zeitspezifische Körperlichkeit der Akteur_innen: die langen Haare der Männer, die betont geschlechtsneutrale Kleidung der Frauen auf der einen, die Künstlichkeit der Femität auf der anderen Seite (Valda), der Sprachduktus, die Referenzen. Was sehen wir heute? Nehmen wir den Titel *Lives of Performers* beim Wort, kann man zumindest recht klar sagen, was er nicht bedeutet: Wir bekommen keine Homestory der Performer zusehen, keinen voyeuristischen Blick ins *Back Stage*, in die Garderobe, in die Künstlerkneipe geboten. Das Leben der Performer findet auf der Bühne statt, es ist ihre Arbeit an der Performance, das Proben, Aufführen, Kommentieren. So beschreibt es auch Rainer selbst im Rückblick: „Because the melodramatic moments and references are so discontinuous and schematic, what remains is a spectacle of a group of people intensely involved in a kind of *work*, in the task of performing. We are performers whose commitment to our work is palpable in the film. In the sense that we share the work of performance – and the work of performance is foregrounded – I can understand how we might be perceived as a ‚real‘ community beyond the boundaries of the film.“ (Rainer 2006: 430–431)

Das Leben – die Liebesgeschichten, die Träume, die Lektüren – gehen als Material in diese Arbeit ein. Was wir sehen, zeugt von einer anderen Verschränkung von Arbeit und Leben – davon geht man zumindest aus – als der heutigen, unter dem Regime des Neoliberalismus. Yvonne Rainer hat selbst, wie so oft, eine besonders treffende Analyse bzw. Beschreibung gegeben, sowohl für das, was der Film für die Mitwirkenden bedeutet hat, als auch für das, was er dokumentiert und dadurch archiviert:

„In *Lives* we constituted a group of dance students, one professional dancer, and a choreographer, all of whom had assembled for a very brief period to execute a series of fabrications: of alleged romantic entanglements no less than our performances and cheap imitations of performances. True, the representations of our lives as performers and lovers were both real and fictional, deliberately

confounded by our addressing each other on the soundtrack by our given names. But far from the appearance of a community, I thought, the film might conceivably be seen as a documentation of shabby loft living and downtown 1960s fashion (with exception of Valda's chic gown).“ (Rainer 2006: 430)

-
- [1] „As a white, unconsciously ambitious artist, oblivious to art world sexism and racism and ensconced in dancing (a socially acceptable female pursuit), I started reading the angry experimental writing in Robin Morgan's anthology *Sisterhood Is Powerful* and the fiery polemics of Valerie Solana's *SCUM Manifesto* and Shulamith Firestone's *Dialectics of Sex*“. (Rainer 2006: 385).
- [2] Vgl. beispielsweise Yvonne Rainer im Gespräch mit Christophe Wavelet und Véronique Fabbri: „Ich habe diesen Tänzer/Performer ‚neutralen Aktant‘ getauft, wenngleich das unmöglich ist, da es ja keine Neutralität gibt, da sie ein Mythos ist.“(Rainer 2008: 21). Vgl. auch Peggy Phelan: „Comitted to the ideal of the neutral doer, in the early seventies Rainer had come to feel her art gave her little room to explore the emotional and psychic questions that were pressing very urgently on both her work and her life.“ (Phelan 1999: 7)
- [3] Das Drehbuch zu *Lives of Performers* ist abgedruckt in: Rainer 1989: 59–76.
- [4] Es handelt sich dabei um Publikumsreaktionen auf die Aufführung des Stücks *Performance*, das einmal an der Hofstra University in Hempstead, ein anderes Mal am Whitney Museum in New York gezeigt wurde. Material der Tonbandaufzeichnung dieser zwei Aufführungen ist Teil der Tonmontage von *Lives of Performers*.
- [5] Die Übersetzung des Drehbuchs ins Englische durch Christopher Holme erschien 1971 in der Reihe 'Classic Film Scripts': Pabst 1971.
- [6] Siehe Pauleit: 2004: 67–110.
- [7] In diesem Fall das Gesicht von John, der den Ripper gibt. Das ins Grimassieren gehende mimische Spiel in den *Tableaux* steht in starkem Kontrast zum Understatement der übrigen *Performance*. Dort bleiben die Gesichter annähernd ausdruckslos: zu wenig/zu viel.

Literatur:

- Buchmann, Sabeth: Technologien der Präsenz: Yvonne Rainer*, in: dies.: *Denken gegen das Denken. Produktion, Technologie, Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticica*, Berlin 2007: 198–227.
- Lambert–Beatty, Carrie: *Being Watched: Yvonne Rainer and the 1960s*, Cambridge/Mass. (MIT Press) 2008.
- Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: *Screen. Oxford Journals*, 16 (3), 1975: 6–18.
- Pabst, G.W.: *Pandora's Box*. Translated from the German by Christopher Holme (Classic Film Script), New York 1971.
- Pauleit, Winfried. *Passagen zwischen Kunst und Kino*. Frankfurt am Main/Basel 2004.
- Phelan, Peggy: Yvonne Rainer: From Dance to Film. In: Yvonne Rainer. *A Woman Who. Essays, Interviews, Scripts*. Baltimore/Maryland 1999: 3–17.
- Rainer, Yvonne: *Raum, Körper, Sprache*. Ausst.–Kat., hg. v. Kunsthau Bregenz und Museum Ludwig Köln, Köln 2012.
- Rainer, Yvonne im Gespräch. Öffentlicher Tanz und Gemeinschaft: *Trio A* und andere Stücke und Filme von Yvonne Rainer. In: *Allesdurchdringung. Texte, Essays, Gespräche über den Tanz*. Mit Beiträgen von Y. Rainer, L. Berio, D. Kishik, J.–L. Nancy, M. Serres, R. Thom, Berlin 2008: 7–30.
- Rainer, Yvonne. *Feelings Are Facts. A Life*. Cambridge/Mass. 2006.
- Rainer, Yvonne: *The Films of Yvonne Rainer*. Indianapolis/In. (Indiana University Press) 1989: 59–76.
- Rainer, Yvonne: *Talking Pictures. Filme, Feminismus, Psychoanalyse, Avantgarde*. Wien 1994.
- Wood, Caterine: *The Mind Is a Muscle*. London 2007.