GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

The Struggles of Others : Yvonne Rainers Film 'Privilege' (1990) im Kontext ästhetischer und theoretischer Debatten um Intersektionalität

Zimmermann, Anja

2014

https://doi.org/10.25595/2195

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Zimmermann, Anja: *The Struggles of Others : Yvonne Rainers Film 'Privilege' (1990) im Kontext ästhetischer und theoretischer Debatten um Intersektionalität*, in: FKW : Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur (2014) Nr: 56, 37–48. DOI: https://doi.org/10.25595/2195.

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

// Anja Zimmermann

THE STRUGGLES OF OTHERS / YVONNE RAINERS FILM ‚PRIVILEGE' (1990) IM KONTEXT ÄSTHETISCHER UND THEORETISCHER DEBATTEN UM INTERSEKTIONALITÄT

In Erinnerung an den Produktionsprozess des Films *Privilege* (1990) berichtet die US-amerikanische Tänzerin, Choreographin und Filmemacherin Yvonne Rainer von folgenden Vorbehalten bei der Konzeption des Films:

„How could I in good conscience, as a white middle-class woman, portray working-class people of color, especially men? The script drove me half crazy to the point where I was ready to give up filmmaking and go back to school." (Rainer 2006: 465)

Wie können, so die Frage, im Film einer weißen Regisseurin die Erfahrungen schwarzer Frauen und Männer repräsentiert und thematisiert werden? Diese Frage, die in strukturell vergleichbarer Form auch in der deutschsprachigen Diskussion über „neokolonial-rassistische [...] Implikationen" der Kunstgeschichte und die „Risiken einer westlich dominierten Praxis postkolonialer Theorie" eine wichtige Rolle spielte, ist nicht nur rhetorisch zu verstehen (Below / von Bismarck 2005:13). Vielmehr verweist Rainers Frage auf eine grundlegende Problematik, wie sie die feministische Theoriebildung in der Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Rassismen und Sexismen bereits seit längerem beschäftigt (Kerner 2009). Das Unbehagen mit den älteren Analogiemodellen (Sexismus = Rassismus) oder Differenzmodellen (Rassismus und Sexismus sind nicht zu vergleichen), führte dazu, dass mit dem Begriff der Intersektionaliät das komplexe Verhältnis beider Diskriminierungsdiskurse besser erfasst werden sollte (Crenshaw 1989). Neuere Positionen haben allerdings auch davor gewarnt, nun „alles intersektional" zu deuten, wie beispielsweise Ina Kerner 2009 polemisch in einem Aufsatz zum Thema feststellte, in dem sie statt dessen die Gleichzeitigkeit von „Ähnlichkeiten, Unterschiede[n], Kopplungen *und* Intersektionen" in Diskriminierungsdiskursen stark machte (Kerner 2009a: 48). Dies geschah vor dem Hintergrund, dass „in der gegenwärtigen Auseinandersetzung mit dem Begriff ‚Intersektionalität'" bislang immer noch „[...] unklar ist [...] was genau [damit] bezeichnet wird" (Ebd.: 45).

Folgt man jedoch, wie ich es hier tun möchte, Helma Lutz u.a., die 2010 den Begriff als „Suche nach einer angemessenen Theoretisierung des Ineinandergreifens und der Wechselwirkungen zwischen verschiedenen sozialen Strukturen" beschrieben

haben, so schließt er die von Kerner geforderte Berücksichtigung von „Ähnlichkeiten, Unterschieden [...] *und* Intersektionen“ unterschiedlicher Diskriminierungsformen gerade nicht aus. Vielmehr korrespondiert die von Lutz gegebene Definition sehr eng mit den in *Privilege* verhandelten Themen des Durchkreuzens und Aufeinander-Einwirkens unterschiedlicher Differenzkategorien (Lutz 2010: 9).

Die leitende Fragestellung des vorliegenden Beitrags lautet daher, inwiefern sich das Konzept der Intersektionalität für die Beschreibung und Deutung *ästhetischer* Strategien anbietet. Denn die Metapher des Kreuzens, auf der der Begriff beruht, impliziert eine Nähe zu solchen ästhetischen Verfahren, die mit visueller Überblendung, Überschneidung, Zitat und Kopie arbeiten und damit Material aus unterschiedlichen Quellen miteinander konfrontieren, ohne damit Homogenität erreichen zu wollen. Ziel ist es, im Folgenden diesem Zusammenhang zwischen Intersektionalität als Begriff politischer Theoretisierung und ästhetischer Praxis am Beispiel von Yvonne Rainers Film *Privilege* nachzugehen. Dabei gehe ich von der Überlegung aus, dass *Privilege* an dekonstruktive ästhetische Verfahren anschließt, wie sie insbesondere in der feministischen Kunst der frühen 1970er Jahre entwickelt und erprobt wurden, und diese gezielt dazu einsetzt, dem von Rainer beschriebenen Dilemma einer angemessenen Repräsentation der „struggles of others“ zu begegnen.

AUTO/BIOGRAFIE

Privilege beginnt als Film „über die Menopause“. Die erste Einstellung zeigt ein close-up der US-amerikanischen Künstlerin Faith Ringgold, die sich über das Älterwerden äußert („das Älterwerden ist beschissen“). Es folgen weitere kurze Interviewausschnitte mit anderen Frauen zum selben Thema. „Jenny“, die als zentraler Charakter des Films sehr bald eingeführt wird, wird zu Problemen und Erfahrungen des Älterwerdens befragt. Und auch die immer wieder eingeblendeten wissenschaftlichen Filme der 1950er und 1960er handeln von den – vermeintlichen – Pathologien weiblichen Alterns.

Es ist daher auch kein Wunder, dass *Privilege* sehr oft als Rainers „Film über die Menopause“ rezipiert wird (Zimmermann 1999). Dabei verkompliziert bereits der Anfang diese scheinbare Eindeutigkeit, indem eine Reihe weiterer Schauplätze der Identitätskonstruktion eingeführt wird; bereits zu Beginn des Films etwa die Frage der Autorschaft. Auf dem Bildschirm eines Apple-Computers erscheint folgender Zwischentitel: „Privilege – Ein Film

von Yvonne Rainer und vielen anderen […]“. Wenige Minuten später beginnt der Film gleichsam noch einmal mit einem neuen Zwischentitel, der diesmal lautet „Privilege – Ein Film von Yvonne Washington und vielen anderen“. Yvonne Washington, die fiktive Regisseurin des Films ist es auch, die mit der Weißen Jenny ein ausgedehntes Interview führt, in der diese dann von ihrer Situation als junge Tänzerin berichtet, die nach New York gezogen ist und dort Zeugin einer Vergewaltigung wird.

Auf der Folie dieser Geschichte wird nach den Verbindungen zwischen Sexismus, Rassismus und ökonomischer Macht gefragt. Ein wichtiges Mittel hierzu bilden die im Film immer wieder genutzten Modi des (Auto-)Biografischen. So zeigt der doppelte Beginn des Films, der jeweils zwei unterschiedliche Autorinnennamen nennt, bereits an, dass das Subjekt der biografischen Erzählung, auf dem der Film beruht, alles andere als eindeutig ist. Diese Verunsicherung des (auto)biografischen Subjekts setzt sich auch im Film weiter fort. Yvonne Washington, gespielt von Novella Nelson und Yvonne Rainers *alter ego,* ist die schwarze Interviewerin der bereits erwähnten Hauptfigur Jenny (Alice Spivak). Jennys Geschichte wird, ausgehend von diesem Interview, teils in mündlichen Erzählungen, teils in filmischen Rückblenden, in denen Jenny sich selber darstellt, thematisiert. Diese Rückblenden werden dazu genutzt, um den fiktionalen Charakter der autobiografischen Erzählung zu betonen, denn Jenny taucht in den Rückblenden im selben Alter und in derselben Kleidung wie zum Zeitpunkt des Interviews auf – schon allein damit stört sie die filmische Suggestion eines ‚Blicks in die Vergangenheit‘. Die Frage, wie sich die sogenannte persönliche Erfahrung über ihre mediale Repräsentation vermittelt, ist hier ebenso angesprochen wie die Überlegung, dass diese Repräsentation schließlich auch in das eingreift, was Erinnerung konstituiert.

In der Geschichte des Feminismus spielte die Deutung persönlicher oder privater Erfahrung als politisch („The personal is political“, Carol Hanisch, 1969) eine entscheidende Rolle: Die Praxis des *consciousness raising* setzte auf die gesellschaftsverändernde Kraft eines politisch gefärbten Blicks auf die eigene Lebenserfahrung (Adorf / John 2010). Hanischs Formulierung lässt sich darüber hinaus mit der in der kritischen Geschichtswissenschaft seit den 1960er Jahren entwickelten Praxis der *oral history* in Verbindung bringen, die die biografische, persönlich gefärbte Erzählung von Zeitzeugen als Quelle historischer (und damit politischer) Forschung ernst zu nehmen begann (Niethammer 1980).

In künstlerischen Arbeiten wie Mary Kellys *Post Partum Document* (1973-79), in der die Künstlerin aus psychoanalytischer Perspektive die Beziehung mit ihrem Sohn von dessen Geburt an über mehrere Jahre dokumentierte und analysierte oder auch Faith Wildings auf die Erfahrungen weiblicher Biografien zielende Performance *Waiting* (1971), sind Beispiele für dieses politische Interesse am sogenannten Persönlichen in der feministischen Kunst der 1970er Jahre. Immer wieder interessierten Künstlerinnen dabei auch medienspezifische Aspekte der Identitäts- und Erinnerungskonstruktion. So schuf Lynn Hershman 1974 den fiktiven Charakter „Roberta Breitmore", der in den folgenden Jahren ihr *alter ego* wurde **(Abb. 1).** Vergleichbar mit Marcel Duchamps künstlerischem *alter ego* Rrose Sélavy, unter dessen Namen der Künstler Arbeiten signierte und sich in entsprechender Verkleidung von Man Ray fotografieren ließ, belebte auch Hershman die von ihr geschaffene Figur. Allerdings beschränkte sie sich nicht auf einzelne Situationen, in denen sie „Roberta Breitmore" der Öffentlichkeit präsentierte, sondern ließ sie zwischen 1974 und 1978 das Leben einer weißen Mittelstandsamerikanerin führen. In *construction charts* dokumentierte Hershman den Prozess ihrer Verwandlung von „Hershman" in „Breitmore": Eine Fotografie der Künstlerin ist durch entsprechende Übermalungen und Beschriftungen auf die Verwandlung in Roberta Breitmore hin inszeniert.

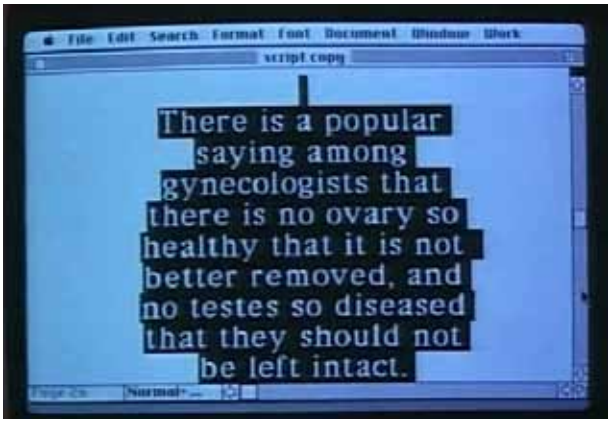


// Abbildung 01
Lynn Hershman: Roberta Breitmore – Construction Charts, 1970

Im Lauf der vierjährigen Arbeit sammelte sich ein Konvolut von materiellen Zeugnissen von Breitmores Existenz, so u.a. Fotografien, die Breitmores Treffen mit verschiedenen männlichen Bekannten dokumentieren, die sie über eine Kontaktanzeige kennengelernt hatte oder die sie auf dem Weg zur Arbeit zeigen. Neben den Fotografien wurden aber auch andere Modi und Medien autobiografischer Identitätsbildung durchgespielt, etwa die Form des Tagebuchs.

Hershman bediente sich damit einer Vielzahl unterschiedlicher Archivalien, durch die Breitmores Existenz zugleich bezeugt

und auch rekonstruiert wurde. Ähnlich wie Rainer in *Privilege* interessierte auch Hershman die Verknüpfung disparater, sowohl dem privaten wie auch dem öffentlichen Kontext zugeordneter Spuren des Subjekts. Und ähnlich wie Rainer kehrt Hershman in ihrer Arbeit das Verhältnis von beidem um: Nicht das Subjekt hinterlässt Spuren, sondern die Spuren hinterlassen, d.h. konstituieren das Subjekt. Im Falle von „Roberta Breitmore" sind dies z.B. Röntgenaufnahmen ihrer Zähne. In *Privilege* erhalten Ausschnitte aus historischen medizinischen Lehrfilmen, die im Laufe des Films immer wieder gezeigt werden, eine veränderte, im feministischen Sinn *private* Bedeutung: Sie strukturieren die vermeintlich private Erfahrung der Menopause, von der die Zuschauer/innen in den Interviews erfahren und lassen jene als Teil eines medizinisch-gesellschaftlichen Komplexes deutlich werden.



// Abbildung 02
Still aus: Yvonne Rainer: Privilege, 1990

Zu dieser Verknüpfung von medizinischem, öffentlichem Diskurs und privater Erfahrung tragen in *Privilege* auch die immer wieder eingeblendeten Zwischentitel bei, die einen Kommentar zur Narration des Films bilden. So etwa der prägnante Hinweis auf die sexistische Struktur medizinischer Verfahren in Hinblick auf die unterschiedlichen ärztlichen Routinen bei der Entfernung von Eierstöcken – „there is no ovary so healthy that it is not better removed" – und Hoden – „no testes so diseased they should not better be left intact" **(Abb. 2).**

Um diese Verknüpfungen zwischen privater und öffentlicher Sphäre deutlich zu machen, nutzt *Privilege* daher Verfahren, wie sie die feministische Kunst seit den 1970er Jahren entwickelte. Allerdings werden diese bei Rainer nun dazu eingesetzt, gezielt nach den erwähnten Wechselwirkungen zwischen verschiedenen Differenzkategorien zu fragen – etwas, das zuvor allenfalls implizit geschehen war (Zimmermann 2007). So dienen in *Privilege* u.a. die erwähnten Rückblenden der Reflexion der Auslassungen und Ausblendungen in der biografischen Rekonstruktion in Hinblick auf Jennys Weiß-Sein. Im Modus der Rückblende erfahren wir von Jenny, dass sie als Zeugin in einen Vergewaltigungsfall verwickelt wurde. Im Zuge der darauffolgenden Gerichtsverhandlung verliebt sie sich in den weißen Staatsanwalt, mit dem sie einige Monate lang ein Verhältnis hat. In ausgewählten Szenen erzählt der Film diese Episode aus Jennys Leben. In den Szenen, in denen Jenny und der Staatsanwalt Robert gemeinsam auftreten, sind diese stets von

einer weiteren Person begleitet, die sie aber offenbar nicht sehen können (oder wollen): Digna, einer jungen Puertoricanerin. Die Unsichtbarkeit Dignas für Robert und Jenny wird zur visuellen Metapher für die Unsichtbarkeit der ethnischen und klassenspezifischen Privilegien Jennys.

Es sind mehrere Szenen, in denen Digna das Paar begleitet und die zugleich exemplarisch für Momente in Jennys Leben stehen, in denen sie sowohl von den erwähnten Privilegien profitiert als auch selber für deren Perpetuierung sorgt; so etwa in der Szene, in der das Paar die Aufführung eines Komikers besucht, der sexistische Witze erzählt, die beide – auch Jenny – mit schallendem Gelächter quittieren. Auch hier ist Digna immer dabei, wird aber nicht gesehen **(Abb. 3).** Sie wird in der Rückblende sichtbar gemacht, womit deren konstruierter Charakter betont ist, der weniger Aufschluss gibt über das, was in der Vergangenheit *tatsächlich* geschah, sondern mehr über die Funktion dieser Erinnerung für Jennys Identität im Moment des Erinnerns. Digna hat dabei die Rolle einer kritischen Kommentatorin: „Jenny [nahm] ihren sozialen Status als Selbstverständlichkeit hin. Was für sie nur bedeutete, dass sie ihn ignorierte. Gesellschaftliche Unterschiede waren für sie nicht erkennbar, genauso wie ich für sie unsichtbar war [...]. Sie war einfach unfähig, den eigenen blinden Fleck im Auge zu erkennen, geschweige denn, ihn auch noch zu untersuchen." (Rainer 1994: S. 329)



// Abbildung 03
Still aus: Yvonne Rainer: Privilege, 1990

Es ist nicht zu weit hergeholt, diese Äußerung auch als Kommentar zu Rainers eigenem, früheren Werk zu lesen, das hier in selbstkritischer Weise auf seine aus heutiger Sicht problematischen Auslassungen hin befragt wird. Was mir jedoch noch wichtiger erscheint, ist, dass die Auseinandersetzung mit dem Autobiografischen, die sowohl für die Neue Frauenbewegung als auch für feministische Kunst eine entscheidende Rolle spielte, hier auch als künstlerisches Verfahren nochmals auf den Prüfstand kommt. Schien für die frühe feministische Kunst der Rekurs auf das als politisch gedachte Private vielfach keiner weiteren Differenzierung mehr zu bedürfen, so problematisiert die erwähnte Sequenz die *Repräsentation* der „persönlichen Erfahrung", fokussiert also auf die ästhetischen Bedingungen. Auch in Hinblick darauf, inwiefern diese selbst wieder Auslassungen produzieren: die von Digna erwähnten blinden Flecken.

ZITAT Zitate spielen in *Privilege* auf mindestens zwei Ebenen eine wichtige Rolle. Zum einen ist vielfach die direkte Rede der Personen im Film ein Zitat, das dann auch als solches gekennzeichnet wird, beispielsweise durch Zwischentitel, die auf einem Computerbildschirm eingeblendet werden. So z.B. auch nach einem längeren Monolog von Stew, dem afro-amerikanischen Freund von Carlos, der im Laufe des Films der Vergewaltigung an einer Weißen angeklagt werden wird. Stews Äußerungen sind ein Zitat aus Piri Thomas' autobiografischem Bericht *Down These Mean Streets,* der 1967 erstmals erschien und in dem der Autor, Sohn einer puertoricanischen Mutter und eines kubanischen Vaters, geboren 1928 in Harlem, von seinen Erfahrungen als dunkelhäutiger Bewohner New Yorks berichtet. Immer wieder geht es dabei um Fragen der Ein- und Zuordnung: als Schwarzer, Weißer, Puertoricaner und den damit einhergehenden Rassismen. Im Buch entfaltet sich dieses Thema anhand der Diskussionen zwischen „Piri" und seinem schwarzen Freund Brew. In *Privilege* findet sich eine ähnliche Konstellation zwischen dem Afro-Amerikaner Drew und Carlos, der in Puerto Rico geboren ist. Stew zitiert in *Privilege* den wütenden Kommentar Drews, den dieser in der erwähnten Erzählung gegenüber seinem ebenfalls puertoricanischen Freund formuliert:
„Ja, Brew" sagte ich, „es muß wirklich hart sein für Euch Neger." / „Was meinst Du, uns Neger? Schließt Du Dich da nicht ein? Verdammt, Du bist vielleicht etwas heller als ich, aber auch wenn Du noch hellere Haut hättest, wärst Du immer noch ein Neger." / Ich fühlte mich immer beklommener. Ich sagte: „Ich bin kein verdammter Neger. Ich bin Puertoricaner."
Direkt im Anschluss an diesen Austausch findet dann der im Film zitierte längere Ausbruch von Drew, voller Wut auf seinen puertoricanischen Freund, der mit ihm die diskriminierenden Effekte des amerikanischen Rassismus teilt, aber sich dennoch in eine andere ethnische ‚Kategorie' einordnen will, statt. *„[...]. Bloß weil ihr ein bisschen 'ne andere Sprache faseln könnt, das ändert eure Hautfarbe kein bisschen."* (Ebd.: 302)

In einem 1994 auf deutsch veröffentlichten Interview bezeichnete Rainer dieses Verfahren, die Figuren im Film aus verschiedenen Textquellen zitieren zu lassen, als „Raubpraxis" (Poitras / Fairfy / Easterwood 1994: 83). Das in diesem Begriff anklingende transgressive Potenzial, die Kennzeichnung als eigentlich verbotene Handlung, verweist auf die Störung im Erzählverlauf. Es sind,

wie Rainer in dem erwähnten Interview sagt, „Wörter die [die Figuren im Film] normalerweise nicht sprechen würden“ (Ebd: 81). Dies führt zu einer Verknüpfung von realistischen Handlungselementen und den als solchen gekennzeichneten Zitaten, die andere Narrative aufrufen und in die Filmhandlung einbringen. *Privilege* zeigt sich dadurch als medialer und narrativer Hybrid.

An Jennys Geschichte, die aus feministischer Perspektive erzählt wird und mit einem Interview zum Thema Menopause beginnt, lagern sich auf diese Weise eine Fülle weiterer Erzählungen an. Sie erwecken aber gerade nicht den Eindruck der Vollständigkeit. Vielmehr eröffnen sie durch den Verweis auf *andere* Texte und *andere* Bilder (dazu gleich noch mehr) das Bewusstsein für die möglichen, potenziell unendlichen Erweiterungen oder Hybridisierungen dieser im Film thematisierten persönlichen Erfahrungen. Auch hier wäre damit wieder an Positionen feministischer Kunst der 1970er und 1980er Jahre zu erinnern – womit *Privilege* auch als Kommentar zu diesen zu lesen wäre, z.B. zu Positionen wie Cindy Shermans früher Arbeit *Cover Girls* von 1976 **(Abb. 4).** Die technisch aufwendig hergestellte Serie besteht jeweils aus einem Originalcover einer Zeitschrift und zwei veränderten Versionen. Bei diesen ist das Gesicht des Models durch Shermans Gesicht ersetzt, womit die drei Fotografien eine durchaus der von Rainer beschriebenen „Raubpraxis“ ähnliche künstlerische Strategie des subversiven Zitierens verfolgen. Während es bei Sherman eine Zeitschrift ist, die gleichsam geentert wird, sind es bei Rainer ganz unterschiedliche Bild- und Textquellen, die durch neue Kombinationen veränderte Wirkung entfalten. Auf gravierende Weise findet bei Sherman eine Veränderung von Rahmen und Bild, im erweiterten Sinne auch von Text und Kontext statt, die in *Privilege* noch weiter zugespitzt wird. Bei Sherman wird die Oberfläche des Bildes aufgebrochen, das Gesicht des Models zur Leerstelle, in die sich Shermans Gesicht einfügt und auf diese Weise das gesamte Cover (das ‚Ursprungsmaterial‘) verändert.



// Abbildung 04
Cindy Sherman: Cover Girls (Mademoiselle), 1976/2011

Auf vergleichbare Weise wirken auch die neu kontextualisierten, als solche kenntlich gemachten semantischen und visuellen Zitate in *Privilege*. Sie wirken *zurück* auf das verwendete Material und legen zugleich auch die Produktionsbedingungen des

Films offen, wie auch an mehreren Einstellungen deutlich wird, in denen beispielsweise Kameraleute, Beleuchtung etc. deutlich sichtbar sind.

Ein weiteres zentrales Beispiel für diese Offenlegung der filmischen Produktionsbedingungen ist eine Autofahrt Jennys mit dem Staatsanwalt, auf der sie von Digna, im Kostüm der Carmen Miranda, begleitet wird – ohne jedoch, dass diese die Frau auf dem Rücksitz wahrnehmen. Nachdem wir zuerst Jenny und Robert im Auto gesehen haben, folgt ein umgekehrter Blickwinkel **(Abb. 5).** Die Kamera befindet sich nun hinter dem Auto und wir sehen, dass das Auto von einem Lastwagen gezogen wird, auf dessen Ladefläche die Regisseurin, Regie-Assistenten, Tonaufzeichner, Script- und Kamera-Assistenten sitzen.

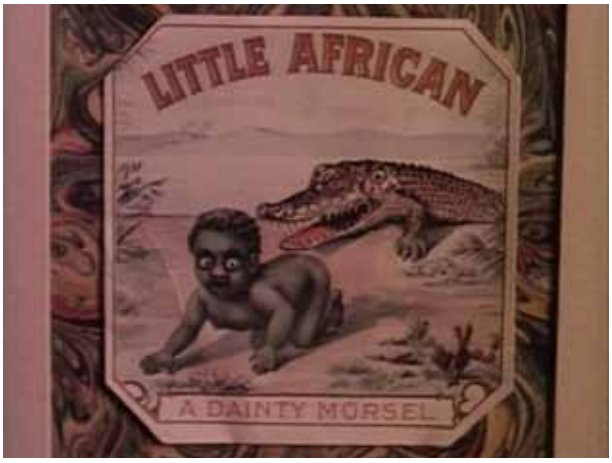


// Abbildung 05
Still aus: Yvonne Rainer: Privilege, 1990

Einen vergleichbaren Effekt haben in diesem Zusammenhang auch die Zitate, die die Recherchefunde der Regisseurin belegen. Im bereits erwähnten Interview charakterisiert Rainer diese Suche nach geeignetem Material wie folgt:
„Ich stellte Forschungen an, um eine Sprache für die anderen Beteiligten zu finden… Ich las verschiedene Romane und Geschichten von Puertoricanern in New York City, ich beschäftigte mich mit Frantz Fanon, mit viktorianischer Medizinpraxis und Archivfilmmaterial.“ (Ebd.: 83)

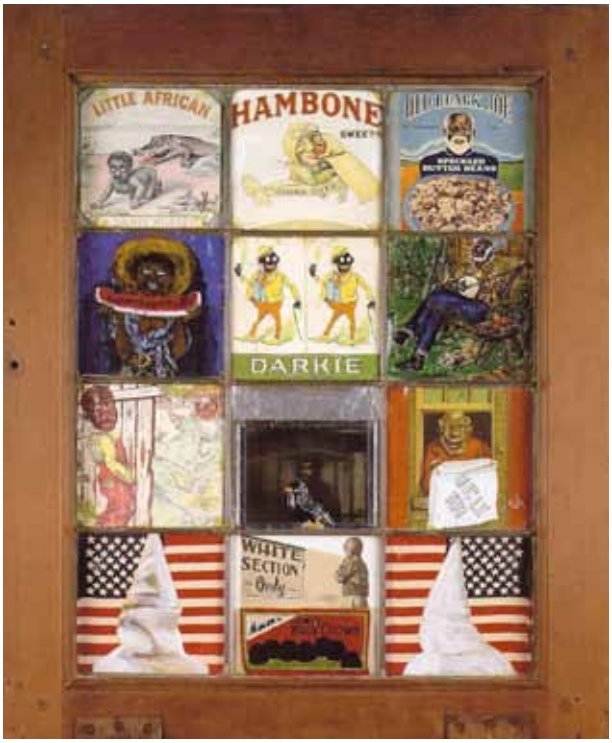
Die außerfilmischen Texte und Bilder sind Teil des Films geworden, treiben die Handlung voran und verweisen zugleich auf den Vorgang der Konstruktion. D.h. die Offenlegung dieser Konstruktionsbedingungen findet auf mehreren Ebenen statt: zum einen durch die erwähnte Sichtbarmachung der Herstellungsbedingungen des Films in Hinblick auf seine technischen Voraussetzungen. Zum anderen aber auch auf der Ebene der künstlerischen Strategie des Zitats, deren Bedeutung im Kontext feministischer Kunst der 1970er Jahre ich am Beispiel Sherman versucht habe anzudeuten. An einer weiteren Stelle des Films taucht ein Bildzitat auf, das sich auf noch spezifischere Weise mit den Kunstpraxen der 1970er Jahre in Verbindung bringen lässt und zwar insbesondere im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit der in *Privilege* behandelten Verknüpfung sexueller und ethnischer Differenz **(Abb. 6).** Eingebettet in ein längeres Zitat von Frantz Fanon, in dem er über die diskriminierende Kategorisierung als „Schwarzer“ berichtet,

sehen wir eine längere Einblendung eines rassistischen Werbebildchens. Die Lakritzbonbons der Marke *Little African* warben mit einem vor einem Alligator flüchtenden schwarzen Kleinkind – ein „leckerer Happen“ für das Tier, wie die Bildunterschrift nahe legt. Die Plakette stellt eine der vielen Variationen der vom 19. bis weit ins 20. Jahrhundert hinein verwendeten menschenverachtenden Ikonografie von Schwarzen als Köder für Alligatoren dar.



// Abbildung 06
Still aus: Yvonne Rainer: Privilege, 1990

In Betye Saars Assemblage *Black Crows in the White Section Only* von 1972, findet sich besagtes Bild, zusammen mit ähnlichen, wieder **(Abb. 7).** Angesprochen ist hier der Zusammenhang rassistischer Bilderpolitik und politischer Diskriminierung. Die herabwürdigenden Stereotypisierungen der Werbeikonografie sind in Saars Arbeit kombiniert mit der Fotografie eines schwarzen Mannes hinter Gittern und einem Ausschnitt aus einem Foto, das einen schwarzen Jungen vor einem Schild mit der Aufschrift „White Section Only“ zeigt. In einem ihrer bekanntesten Werke, *The Liberation of Aunt Jemima* von 1972, ist aus der stereotypen schwarzen „Mummy“, die seit dem 19. Jahrhundert Packungen mit Pfannkuchenmix zierte, eine bewaffnete Kämpferin geworden, die bereit ist, sich ihrer zweifelhaften Position für die weiße Gesellschaft mit Hilfe einer Waffe und einer erhobenen Faust zu erwehren.



// Abbildung 07
Betye Saar: Black Crows in the White Section only, (Mischtechnik), 1972 (Sammlung Halley K. Harrisburg und Michael Rosenfeld, New York).

Das historische Werbebild, auf das in *Privilege* die Kamera eine längere Zeit gerichtet bleibt, taucht, ähnlich wie in Saars Assemblagen, als visueller Knotenpunkt rassistischer und sexistischer Diskurse auf, die in Zusammenhang mit den Erfahrungen gebracht werden, die auch die puertoricanische Filmfigur Carlos betreffen. Das Bildzitat wird zum Resonanzraum der Erzählung, die ihre außerfilmische Verankerung in einer Reihe ganz unterschiedlicher Medien findet.

In dem bereits mehrfach erwähnten Interview berichtet Rainer davon, dass in die Vorbereitungszeit von *Privilege* die Organisation einer Konferenz mit dem Titel *Sexism, Colonialism, Misrepresentation* zusammen mit Bérenice Raymond fiel. Rainer

sieht dabei ganz direkte Verbindungen zwischen der Vorbereitung und Durchführung der Konferenz zu den Themen Sexismus/Kolonialismus und der Arbeit an *Privilege*:
„...einige der Filme von Farbigen, die wir zeigen wollten, hatten bei mir schon ein Nachdenken ausgelöst, so wie Jahre zuvor feministische Literatur mich über mein Leben als Frau im Patriarchat nachdenken ließ. Der von der weißen Mittelschicht getragene Feminismus geriet aufgrund der Tatsache, daß er die Unterschiede in weiblicher Erfahrung nicht berücksichtigte – sowohl in Bezug auf Rasse als auch wirtschaftliche Umstände – ins Kreuzfeuer der Kritik und das Schreiben über Rassenfragen brachte die feministische Filmtheorie an ihre Grenzen.“ (Ebd.: 82)

Privilege lotet diese Grenzen aus. Und zwar einerseits in Hinblick auf die Verfahren, die feministische Kunst seit ihren Anfängen erprobte. Und andererseits in Hinblick auf Rainers eigene Bildpraxis. Wie ich versucht habe zu zeigen, ist es Rainers intensive Auseinandersetzung mit Verfahren der Montage, des Zitats und der Kombination von Bild- und Textfragmenten, die hier sowohl auf ihre Auslassungen als auch in Hinblick auf ihre Möglichkeiten der Thematisierung dieser Auslassungen hin befragt wird. *Privilege* führt daher vor Augen, inwiefern die Vervielfältigungen von Differenzkategorien auch auf ästhetischer Ebene verhandelt werden müssen. Rainers Beitrag ist von Bedeutung, weil er dabei die kritische Revision eigener ästhetisch-theoretischer Positionierungen mit einschließt.

// Literatur

Adorf, Sigrid / John, Jennifer (Hg.) (2010): Das Private bleibt politisch: Symptomatische Subjektentwürfe der Gegenwart, FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, Heft 49.
Below, Irene / von Bismarck, Beatrice (2005): Globalisierung / Hierarchisierung – Dimensionen in Kunst und Kunstgeschichte. In: Dies. (Hg.): Globalisierung / Hierarchisierung. Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte. Marburg, Jonas Verlag, S. 7–18.
Crenshaw, Kimberlé (1989): Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Politics and Antiracist Politics. In: The University of Chicago Legal Forum, S. 139–167.
Kerner, Ina (2009): Differenzen und Macht. Zur Anatomie von Rassismus und Sexismus. Frankfurt a.M., Campus Verlag.
Kerner, Ina (2009a): Alles intersektional? Zum Verhältnis von Rassismus und Sexismus. In: Feministische Studien, Jg. 27, Heft 1, S. 36–50.
Lutz, Helma / Herrera Vivar, Maria Teresa / Supik, Linda (2010): Fokus Intersektionalität – eine Einleitung. In: Dies. (Hg.): Fokus Intersektionalität: Bewegungen und Verortungen eines vielschichtigen Konzepts. Wiesbaden, Springer Verlag, S. 9–30.
Niethammer, Lutz (1980): Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der „Oral History“. Frankfurt a.M., Syndikat.
Poitras, Laura / Fairfy, Susanne / Easterwood, Kurt (1994): Die Karten offenlegen: Interview mit Yvonne Rainer. In: Rainer 1994, S. 81–94.
Rainer, Yvonne (1994): Talking Pictures. Filme, Feminismus, Psychoanalyse, Avantgarde.

Hg. v. Kunstverein München, SYNEMA-Gesellschaft für Film und Medien, Wien, Passagen.
Rainer, Yvonne (2006): Feelings are Facts. A Life. Cambridge/Mass./London, The MIT Press.
Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (2005): Das koloniale Unbewusste in der Kunstgeschichte. In: Below, Irene / von Bismarck, Beatrice (Hg.) (2005): Globalisierung / Hierarchisierung. Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte. Marburg, Jonas Verlag, S. 19–38.
Zimmermann, Anja (1999): „What's Wrong With Your Mother?" Representation of Menopausal Women in Television and Film. In: Ausst.-Kat. The Time of Our Lives, New Museum of Contemporary Art, New York, S. 36–49.
Zimmermann, Anja (2007): Medien und Metaphern des Schwarzweiß. Geschichte, Geschlecht und Bilderpolitik bei Kara Walker – mit einem kurzen Ausflug zu Cindy Sherman und Zwelethu Mthethwa. In: Frauen Kunst Wissenschaft: Körperfarben – Hautdiskurse: Ethnizität & Gender in den medialen Techniken der Gegenwartskunst. Hg. v. Marianne Koos, Heft 43, S. 10–21.

// Abbildungsnachweis

Abb. 01: Zit. nach http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/bern-d9999f51baa4e1852ce65563d3f0cca3d456247e (11.1.14)
Abb. 02, 03, 05, 06: Archiv der Autorin
Abb. 07: Zit. nach Ausst.-Kat. Betye Saar: Extending the Frozen Moment, University of California Press, 2005.

// Angaben zur Autorin

Anja Zimmermann, Dr. habil., z.Zt. Vertretungsprofessorin am Institut für Kunstgeschichte der LMU München; 1999–2005 Wissenschaftliche Assistentin am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg; 2009–2012 Heisenberg-Stipendiatin an der Universität Oldenburg; Vertretungsprofessuren seit 2006 in Hamburg, Klagenfurt und Zürich. Veröffentlichungen zu Kunstgeschichte und Gender (Hg., Berlin 2006), Transgressionen/Animationen: Das Kunstwerk als Lebewesen (Hg. zus. m. U. Pfisterer, Berlin 2005), Ästhetik der Objektivität (Bielefeld 2009), Biologische Metaphern in Kunst und Kunstgeschichte in Neuzeit und Moderne (Hg., Berlin 2014).

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT, DIE DEUTSCHE FORSCHUNGSGEMEINSCHAFT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE
// REDAKTION // SIGRID ADORF / KERSTIN BRANDES / SILKE BÜTTNER / MAIKE CHRISTADLER / HILDEGARD FRÜBIS / EDITH FUTSCHER / KATHRIN HEINZ / JENNIFER JOHN / MARIANNE KOOS / KEA WIENAND / ANJA ZIMMERMANN
// WWW.FKW-JOURNAL.DE