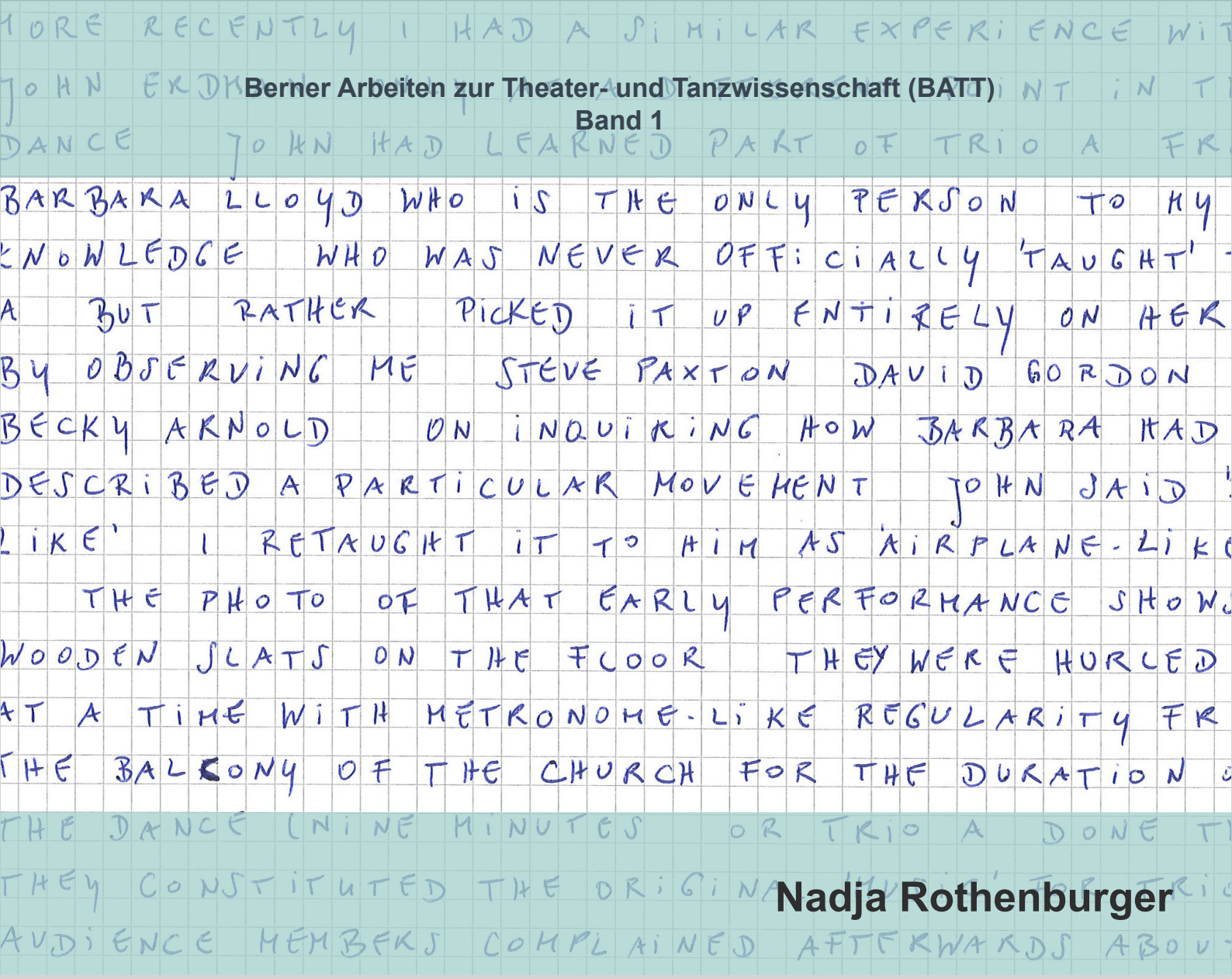
Berner Arbeiten zur Theater- und Tanzwissenschaft (BATT)
Band 1



Nadja Rothenburger

Keep on Reading *Trio A* / Yvonne Rainer

Die Choreografin Yvonne Rainer als Autorin im Kontext des ‹Postmodern Dance›

UNIVERSITÄT BERN

Berner Arbeiten zur Theater- und Tanzwissenschaft (BATT)

Herausgegeben von Beate Hochholdinger-Reiterer,
Alexandra Portmann und Christina Thurner
Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern

Nadja Rothenburger

Keep on Reading *Trio A* / Yvonne Rainer

Die Choreografin Yvonne Rainer als Autorin
im Kontext des ‹Postmodern Dance›

Bern Open Publishing

Institut für Theaterwissenschaft
Universität Bern
Schweiz

Bern Open Publishing BOP
bop.unibe.ch

2021

Impressum

ISBN: 978-3-03917-029-6
DOI: 10.48350/156800

Herausgeber: Christina Thurner
Institut für Theaterwissenschaft
Universität Bern
Mittelstrasse 43
CH-3012 Bern

Lektorat: Sari Pamer
Layout Titelei: Sari Pamer

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Text © 2021, Nadja Rothenburger

Titelfoto: Auszug aus dem Essay «Some non-chronological Notes of *The Mind is a Muscle*» von Yvonne Rainer, Work 1961–73, 1974, S. 75.

Bildnachweis: Nadja Rothenburger

INHALTSVERZEICHNIS

1. KEEP ON READING *TRIO A* / YVONNE RAINER 6

1.1. HISTORISCHE UND TANZGESCHICHTLICHE KONTEXTUALISIERUNG 6

1.2. *KEEP ON READING* – FRAGESTELLUNG & THESE 7

1.3. *TRIO A* (1966 / 1968) / *FEELINGS ARE FACTS* (2006): KORPUS UND QUELLENSITUATION 10

1.4. *PARALLELES LESEN* ALS TANZWISSENSCHAFTLICHE METHODE 12

1.5. *THE MIND IS A MUSCLE* – ZUM FORSCHUNGSSTAND 13

2. *TRIO A* LESEN 15

2.1. TÄNZER*INNEN, DIE SCHREIBEN; KRITIKER*INNEN, DIE TANZEN – ZUR QUELLENLAGE VON *TRIO A* 17

2.2. SCHREIBEN ALS LESE-, GESTALTUNGS- UND REFLEXIONSMODUS 18

2.3. ‹EIGENES› MATERIAL UND AUTORSCHAFT IN *WORK 1961–73* 20

2.4. AUTOBIOGRAFISCHES SCHREIBEN UND CHOREOGRAFIERTE AUTOBIOGRAFIE 24

2.5. YVONNE RAINER ALS AUTORIN VON *TRIO A* 28

3. EIN LEBEN FÜHREN WIE EIN ARGUMENT 30

3.1. *FEELINGS ARE FACTS* (2006) 30

3.2. AUTORSCHAFT UND AUTOBIOGRAFISCHE NARRATIVE IN *FEELINGS ARE FACTS* 31

3.3. TANZEND ARGUMENTIEREN: *TRIO A* IN *FEELINGS ARE FACTS* 33

3.4. *WHERE'S THE PASSION? WHERE'S THE POLITICS? – TRIO A* (2017) 34

3.5. POLYLOGES ERZÄHLEN UND *TRIO A* 36

3.6. YVONNE RAINER ALS AUTORIN IM KONTEXT DES ‹POSTMODERN DANCE› 39

4. *TRIO A* WEITER-LESEN 40

4.1. WEN KÜMMERT'S, WER SPRICHT IM ‹POSTMODERN DANCE›? 40

4.2. *TRIO A* IM KONTEXT DES ‹POSTMODERN DANCE› 42

4.3. DIE TERPSICHORE IN COMBAT BOOTS-DEBATTE 45

4.4. GLEICHRANGIGE ANORDNUNG VERSCHIEDENER KOMPONENTEN 48

4.5. MULTIPLE AUTORSCHAFT ODER *SOCIAL BREAKDOWN*? 50

5. FAZIT 52

6. LITERATUR-, MEDIEN- UND STÜCKVERZEICHNIS 54

1. Keep on Reading *Trio A* / Yvonne Rainer

1.1. Historische und tanzgeschichtliche Kontextualisierung

«If you are interested in Plato, you're reading the wrong book. If you're interested in difficult childhoods, sexual misadventures, aesthetics, cultural history, and the reasons that a club sandwich and other meals – including breakfast – have remained in the memory of the present writer, keep reading.»[1] Der Titel der vorliegenden Arbeit, *Keep on Reading Trio A* / *Yvonne Rainer*, variiert eine Vorbemerkung Rainers aus ihrer 2006 erschienenen, schriftlichen Autobiografie *Feelings Are Facts. A Life.*[2] Die Tänzerin, Choreographin, Buchautorin und Videokünstlerin[3] assoziiert an dieser Stelle eine anscheinend willkürliche Aufzählung von Beobachtungen. Darauf folgt die Aufforderung zum (Weiter-)Lesen unter der Massgabe, dass die Lesenden interessiert sind zu erfahren, *warum* gerade diese Beobachtungen der Autorin in Erinnerung blieben. Zur Einführung möchte ich drei Annahmen aus diesem Zitat ableiten, auf die ich in den folgenden Kapiteln detaillierter eingehe: 1) Das Verständnis von Autorschaft, mit dem Yvonne Rainer in den untersuchten Arbeiten operiert (*Trio A* 1966 / 1968; *Feelings Are Facts* 2006), ist ein selbstreflexives. Sie versteht Autorschaft als eine Art Funktionszusammenhang. Dies impliziert wiederum einen progressiven (performativen) Werkbegriff, der das Prozesshafte und das künstlerische Erzeugnis gleichwertig gewichtet. Daraus ergibt sich die These, dass die autobiografische Form im Text bzw. die autobiografischen Verfahren in den anderen Medien nicht gewählt wurden, um eine in sich stimmige, lineare Lebenserzählung voranzutreiben, die einen personenbezogenen, auktorialen Autorbegriff stärkt, sondern dass bereits diese kurze Vorbemerkung implizit auf Ich-Konstruktionen verweist, die es der Buchautorin Rainer ermöglichen unterschiedliche, teils widersprüchliche Blickwinkel auf ihr Leben *und* ihre künstlerischen Tätigkeiten einzunehmen. Gemäss dieser Annahme liegt – knapp auf den Punkt gebracht – 2) ebenfalls aus produktionsästhetischer Sicht dem autobiografischen Erzählen Rainers nicht die Absicht zugrunde, rückblickend ein intaktes ‹Ich› zu (re-)konstruieren, sondern das Bestreben der Autorin sich durch das Schreiben den Formationsfunktionen ihrer *Autor-Persona* gewahr zu werden.[4] Dies bedeutet u. a. zu verstehen, warum und wie sie sich erinnert: «if you´re interested in the reasons that [difficult childhoods, sexual misadventures, etc.; NR] have remained in the memory of the present writer, keep reading.»[5] Oder anders ausgedrückt:

[1] Die Platzierung des Zitats zwischen Prolog und erstem Kapitel ihrer schriftlichen Autobiografie legt ein Selbstzitat der Buchautorin nahe. Allerdings wird dieses dort nicht explizit Rainer zugeschrieben, wodurch streng genommen auch nicht eindeutig zu bestimmen ist, wer spricht. Rainer, Yvonne: Feelings Are Facts. A Life. Cambridge 2006, o. S.

[2] Bei der Gross- und Kleinschreibung der englischsprachigen Titel orientiere ich mich an der zitierten Textvorlage. Diese gestaltet sich nicht immer einheitlich, weshalb ich im Zweifelsfall auf die Schreibweise in Rainers Materialsammlungen zurückgreife.

[3] Im Folgenden spreche ich zumeist von der *Tänzerin* und / oder *Choreographin* Yvonne Rainer, es sei denn, der Kontext und die Argumentation erfordern die Nennung einer anderen Tätigkeit. Zudem verwende ich geschlechtergerechte Sprache, behalte mir in Anbetracht des spezifischen Aussagekontexts jedoch vor, das generische Maskulinum zu nutzen, wenn dies die gesellschaftlichen und historischen Bedingungen adäquater wiedergibt.

[4] Ich verwende das Konzept der *Autor-Persona,* um zwischen der ‹realen› Person und der Autorin Yvonne Rainer zu unterscheiden. Vgl. Zanetti, Sandro: Gespensterbelebung. Autorschaft und Autorität. In: Geschichte der Gegenwart, Online-Magazin für Beiträge aus geistes- und kulturwissenschaftlicher Perspektive, 24.11.2019, https://geschichtedergegenwart.ch/gespensterbelebung-autorschaft-und-autoritaet/, 30.4.2021.

[5] Rainer 2006, o. S.

Rainer ist an den Konstruktionsmodi ihrer Erinnerung interessiert und bestrebt, sich diese durch das Schreiben zu erschliessen. Ich möchte 3) noch etwas ausführlicher auf die Aufforderung *keep reading* eingehen, die den Prolog des Buches abschliesst und den autobiografischen Text einleitet.[6] Rainer stellt mit dem Verweis auf das Lesen ihrer schriftlichen Autobiografie eine Aufforderung voran, die den andauernden Charakter des (Weiter-)Lesens unterstreicht und auf den Rezeptionsprozess hinweist, der sich mit jeder Annäherung an eine künstlerische Arbeit aufs Neue vollzieht. Dieser Auffassung folgend bleibt stets ein Teil der Konstruktionsleistung den Lesenden überlassen und ist nicht vollends (durch die Autor*in, Lektor*in, den Verlag, etc.) bestimmbar.[7] Die Betonung des Lesens als gestaltenden Akt teilt Rainer mit Vertreter*innen des französischen *(Post-)Strukturalismus* und der *Postmoderne*, weshalb ich u. a. auf Schnittstellen ihrer künstlerischen Praxis mit diesen Denkbewegungen eingehe.[8]

1.2. *Keep on Reading* – Fragestellung & These

Die Formulierung «keep reading» verweist, wie oben bereits angerissen, auf die Unabgeschlossenheit des Lesevorgangs.[9] Die imperativische Form des Verbs *keep* drückt aus, dass die Sprecher*in von dem*der Adressat*in verlangt, den Lesevorgang weiter auszuführen, den diese*r im Begriff ist zu vollziehen. Die Aufforderung zum Lesen richtet sich an das adressierte, aber nicht genannte Subjekt des Satzes (der*die Adressat*in sind in diesem Fall die Lesenden), das unausgesprochen vorausgesetzt wird. Mit dem Satz wird also keine Aussage getroffen, vielmehr intendiert die Sprecherin, dass die Angesprochenen eine Handlung ausführen. Diese Konstellation macht die Formulierung «keep reading» oder *keep on reading, lies weiter* besonders interessant, da das Verb *keep* beziehungsweise das Adverb *weiter* die Annahme eines (lesenden) Subjekts voraussetzt, das gegeben ist, noch bevor die Aufforderung überhaupt ausgesprochen / aufgeschrieben wird. Des Weiteren nimmt die Sprecher*in an, dass der*die Adressat*in im Begriff ist zu lesen, was wiederum bedeutet, dass nur Personen adressiert werden können, von denen die Sprecher*in vermutet oder weiss, dass sie bereits lesen. Eine Person, die nicht liest, würde diese Aufforderung nicht wahrnehmen können.

Der Titel der vorliegenden Arbeit variiert den Imperativ «keep reading» und verweist somit auf strukturelle Ähnlichkeiten in und mit Rainers (künstlerischer) Vorgehensweise.[10] Das stetige, teils selbstreflexive (Weiter-)Lesen beziehungsweise Aufnehmen von Narrativen und Verfahrensweisen; das (Selbst-)Zitat, seine Iterationen und Variationen gehen in Rainers Arbeiten mit äusserst subtilen Modifikationen einher, die wiederum auf die Inhalte zurückwirken. So werden beispielsweise Beschreibungen aus der ersten schriftlichen

---

[6] Vgl. Rainer 2006, o. S.

[7] Diesbezüglich konstatiert die Tanz- und Literaturwissenschaftlerin Gabriele Brandstetter, dass diese Konstruktionsleistung auch übergeordneten Wahrnehmungsgewohnheiten unterliegt, beziehungsweise durch diese konstituiert wird. Vgl. Brandstetter, Gabriele: Still / Motion. Zur Postmoderne im Tanztheater. In: dies.: Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien. Theater der Zeit, Recherchen 26. Berlin 2005, S. 55–72, hier S. 56.

[8] Vgl. u. a. Barthes, Roland: Der Tod des Autors. Und: Foucault, Michel: Was ist ein Autor? Beide in: Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis u. a. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000, S. 185–197, 198–229. Sowie: Lyotard, Jean-François: The postmodern condition. In: Rivkin, Julie u. Ryan, Michael: Literary Theory. An Anthology. Malden 2004, S. 355–364.

[9] Jakob Maché sei an dieser Stelle herzlich für seine fundierten Hinweise gedankt.

[10] Die Formulierung «keep reading» wurde dabei um das Verbpartikel *on* ergänzt, um die Unabgeschlossenheit dieses Weiterlesens verstärkend zu betonen.

Materialsammlung Rainers[11] in der anders gelagerten Textkonstellation von *Feelings Are Facts* wieder aufgenommen und auf diese Weise neu perspektiviert.[12] Leitende Fragestellung für meine Untersuchung ist also, welcher Autorschaftsbegriff diesem künstlerischen Vorgehen zugrunde liegt und ob sich daraus andere Perspektiven auf die Versprachlichung und Auslegung des ‹Postmodern Dance›,[13] insbesondere von *Trio A* ergeben.
Überlegungen zum Lesen und zur Autorschaft, wie sie Roland Barthes (1968) oder Michel Foucault (1969) vornehmen, liegen meiner Argumentation zugrunde. Ähnlich wie in der Literaturwissenschaft, der Linguistik[14] und den Performance Studies[15] vollzog sich auch in der Theoretisierung der aufführenden Künste in den vergangenen Jahrzehnten eine Hinwendung zur *Performativität.* Hans-Thies Lehmann erfasst diese Entwicklung aus theaterwissenschaftlicher Sicht im deutschsprachigen Raum mit seiner Veröffentlichung *Postdramatisches Theater,* während Erika Fischer-Lichte in einer umfangreichen Studie die *Ästhetik des Performativen* erforscht.[16] In der deutschsprachigen Tanzwissenschaft sind es u. a. Gabriele Brandstetter,[17] Sabine Huschka[18] und Jochen Schmidt,[19] die in ihren Texten zwar nicht immer explizit auf *Performativität* oder *Postdramatik* eingehen, aber die von Sally Banes'[20], Roger Copeland[21], Ann Daly[22], Michael Kirby[23], Susan Leigh Foster[24] u. a. geprägten Konzepte einer *(Post-)Moderne* im Kontext des US-amerikanischen Bühnentanzes aufgreifen und diskutieren. Jüngere Studien dazu stammen u. a. von Ramsay Burt, Thomas de Frantz, Mark Franko, Carrie Lambert-Beatty, Catherine Wood und Yutian Wong.[25] Die Unschärfe oben

[11] Vgl. Rainer, Yvonne: Work 1961–73. Halifax u. New York 1974.
[12] Vgl. Rainer 2006, S. 225.
[13] Ich benutze den Begriff ‹Postmodern Dance› stets in der gleichen Schreibweise, es sei denn das Zitat oder der inhaltliche Zusammenhang erfordern eine Anpassung.
[14] Vgl. Austin, John L.: Zur Theorie der Sprechakte. Zweite Vorlesung. In: Wirth, Uwe (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main 2002, S. 63–71.
[15] Vgl. Schechner, Richard: Theateranthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich. Reinbek 1990.
[16] Vgl. Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main 1999. Und Fischer-Lichte, Erika: Die Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main 2004.
[17] Vgl. Brandstetter, Gabriele: ‹La Destruction fut ma Béatrice› – Zwischen Moderne und Postmoderne: Der Tanz Loïe Fullers und seine Wirkung auf Theater und Literatur. In: Fischer-Lichte, Erika u. Schwind, Klaus (Hg.): Avantgarde und Postmoderne. Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen. Tübingen 1991, S. 191–208. Sowie die Monografie: Still / Motion. Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien. Theater der Zeit, Recherchen 26. Berlin 2005.
[18] Dies ist zum einen Sabine Huschkas Monografie *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien,* darin insbesondere das Kapitel: Der amerikanische postmodern dance. Gefundenes reaktiviert, Gesetztes rearrangiert. Reinbek 2002, S. 246–277. Des Weiteren ihr Lexikoneintrag *Postmodern Dance*. In: Hartmann, Annette u. Woitas Monika (Hg.): Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke. Laaber 2016, S. 474–477.
[19] Vgl. Schmidt, Jochen: Von der Moderne zur Postmoderne. In: ders.: Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band. Mit 101 Choreographenporträts. Berlin 2002, S. 277–279.
[20] Vgl. Banes, Sally: Terpsichore in Sneakers. Post-modern Dance. Hanover 1987.
[21] Vgl. Copeland, Roger: Postmodern Dance, Postmodern Architecture, Postmodernism. In: Performing Arts Journal, Vol. 7, No. 1. 1983, S. 27–43.
[22] Vgl. Daly, Ann (Hg.): What has become of Postmodern Dance? Answers and Other Questions by Marcia B. Siegel, Anna Halprin, Janice Ross, Cynthia J. Novack, Deborah Hay, Sally Banes, Senta Driver, Roger Copeland and Susan L. Foster. In: Tulane Drama Review, Vol. 36, No.1. 1992, S. 48–69. Und dies.: Critical Gestures: Writings on Dance and Culture. Middletown 2002.
[23] Vgl. Kirby, Michael (Hg.): Post-Modern Dance Issue. In: Tulane Drama Review, Vol. 19, No. 1. 1975.
[24] Vgl. Foster, Susan Leigh: Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance. Berkely 1986.
[25] Vgl. u. a. Burt, Ramsay: Judson Dance Theater: Performative Traces. New York 2006. DeFrantz, Thomas F.; Gonzalez, Anita (Hg.): Black Performance Theory. Durham, North Carolina 2014. Franko, Mark: Dancing Modernism / Performing Politics. Bloomington, Indianapolis 1995. Lambert-Beatty, Carrie: Being Watched. Yvonne Rainer and the 1960s. Massachusetts 2008. Wood,

genannter Begriffe sowie die zeitlichen und inhaltlichen Überschneidungen mit dem Theorem der *Postmoderne* erscheinen mir zur Einführung wichtig zu erwähnen, weil sie die beiden Themenfelder dieser Untersuchung abstecken: Zum einen sind dies Fragen der Autorschaft, zum anderen die diskursiven Formationen, denen künstlerische Arbeiten aus dem Kontext des sogenannten US-amerikanischen ‹Postmodern Dance› unterliegen beziehungsweise diese hervorbringen; insbesondere im Hinblick auf autobiografische Verfahren.
Vor diesem Hintergrund liesse sich zugespitzt fragen, ob das, was die Lesenden mit der Autorfunktion (nicht mit der Person) Yvonne Rainers in Verbindung bringen, sich überhaupt von dem trennen lässt, was sie über *Trio A* erfahren und zu wissen glauben. Doch diese Frage stellt sich nur unter der Voraussetzung, dass es sich bei Yvonne Rainer und *Trio A* um Phänomene handelt, denen wir als Lesende habhaft werden könnten. Dieser Annahme will ich mit Derrida entgegnen, dass *beide* niemals vollends mit sich und miteinander identisch sein können, sondern dass bei deren Einordnung ein unbestimmbares, kontingentes Moment verbleibt.[26] Die eingangs mittels der Formulierung *keep [on] reading* herausgearbeitete Adressierung einer Leserschaft steht für dieses unbestimmbare Moment im Wechselspiel von künstlerischer Produktion und Rezeption, das durch den autobiografischen Zugriff noch einmal verstärkt in den Fokus rückt. Damit spricht diese Formulierung auch von der (diskursiven) Verschränkung von Kunst und Leben, Künstler*in und Werk, auf die ich in 1.3. näher zu sprechen komme.
Darüber hinaus ist mit den Kunsthistoriker*innen Peter Schneemann und Judith Welter davon auszugehen, dass die autobiografischen Verfahren in Rainers Arbeiten, wie eingangs angerissen, auf Ich-Konstruktionen schliessen lassen, die es der Autor-Persona Rainer ermöglichen eine andere Perspektive auf ihr Tun einzunehmen.[27] Diese erlaubt das Erfassen Rainers künstlerischer Tätigkeit aus der Sicht eines schreibenden, choreografierenden oder tanzenden Ichs (und nicht zugunsten einer teleologisch erzählten Lebensgeschichte). Gegenstand dieser Untersuchung ist also dezidiert nicht ein historischer Abriss über eine bestimmte ‹Epoche› der Tanzgeschichte oder einen spezifischen Tanzstil, noch soll eine Ästhetik ‹postmoderner Autobiografie› formuliert werden, vielmehr geht es um die Erfassung und Teilanalyse Rainers künstlerischer, autobiografischer Verfahrensweisen beziehungsweise deren Ineinanderwirken, insbesondere im Hinblick auf das Theorem der Autorschaft unter Einbeziehung autobiografischer Erzeugnisse. Die Rolle als Autorin wird von Rainer entworfen und durch verschiedene Funktionen bestimmt, wobei diese Wechselwirkung wiederum als performatives Moment in das (eigene) (Selbst-)Verständnis eingeschrieben ist und zur vertieften Reflexion der künstlerischen Arbeitsweise genutzt wird. Zudem wird diese (Autor-) Funktion bisweilen bewusst zugunsten einer breiteren Sichtbarkeit im Kunstbetrieb eingesetzt. Die öffentliche Inszenierung einer Autor-Persona ist demnach auch ein Potential oder gar eine Art Kapital, das eine Tänzerin ins Spiel bringt, um es verschiedentlich für die eigene Arbeit zu

Catherine: Yvonne Rainer. The Mind is a Muscle. London 2007. Wong, Yutian: Choreographing Asian America. Middletown 2010.

[26] Vgl. Derrida, Jacques: Die différance. In: Engelmann, Peter (Hg.): Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Stuttgart 2015, S. 76–113.

[27] Die Bezeichnung Ich-Konstruktionen dient mir als Arbeitsbegriff und weist auf die Konstruiertheit der verschiedenen ‹Ichs› einer Tänzerin hin. Dabei ist mir bewusst, dass mit dem Wort *Konstruktion* die Kontingenz dieser Konstellationen etwas ins Hintertreffen gerät; ich will sie hier dennoch vorläufig zugunsten der Verständlichkeit verwenden.

nutzen.[28] Eine Beobachtung, die jüngst auch in der Tanzwissenschaft mit Begriffen wie *Self-Fashioning* theoretisiert wird.[29]

1.3. *Trio A* (1966 / 1968)[30] / *Feelings Are Facts* (2006): Korpus und Quellensituation

Um diese Annahmen zu erschliessen, fokussiere ich auf bestimmte Teilaspekte des Verhältnisses von Autorschaft und autobiografischen Narrativen in zwei Texten Yvonne Rainers, die im Abstand von etwa 30 Jahren entstanden sind und mit / in jeweils verschiedenen textuellen beziehungsweise medialen Kontexten operieren.[31] Um diese breit gespannte Perspektive einzugrenzen, setze ich die Bewegungsfolge *Trio A* an den Ausgangspunkt meiner Untersuchung, wobei die hier vorgenommene Diskussion – in Ermangelung der Möglichkeit *Trio A* als Aufführung zu rezipieren – vornehmlich die Auslegung des Stücks in den Blick nimmt. Indem ich die Versprachlichung und Auslegungen von *Trio A* unter Einbeziehung von theoretisch-historischem Material untersuche, erarbeite ich mir eine – freilich rückblickend erstellte – Einordnung von *Trio A* und vergegenwärtige mir im Verhältnis dazu die Rezeption der Choreographin und Autorin Yvonne Rainer unmittelbar nach der vorläufigen Beendigung ihrer Tätigkeit als Tänzerin in den Jahren 1974 / 1975. Hier wird es darum gehen ausgewählte Funktionsmodi der Rezeption kenntlich und für die Teilanalyse fruchtbar zu machen. Aus dieser Anordnung ergibt sich ein intermedialer Konnex, da sich am Beispiel von *Trio A* die Wechselwirkungen zwischen Schreiben und Beschreiben von Bewegung (choreographisch, oral, textuell und filmisch) in den Blick nehmen lassen. Schliesslich entsteht *Trio A* in einem Umfeld, das geprägt ist von einem regen interdisziplinären und intermedialen künstlerischen Austausch sowie einer Zeit, in der sich Medien wie Video und Fernsehen als Gebrauchsgegenstände im alltäglichen Leben etablieren.[32] Dieser Umstand verändert die Wahrnehmungsgewohnheiten und damit auch die künstlerischen Arbeitsweisen.

Im Kontext von Rainers Arbeiten fungiert *Trio A* (in Überblendung mit Rainers Autor-Persona) als eine Art Identifikationsfigur ihres umfangreichen Korpus und wird in verschiedensten Beiträgen entsprechend referenziert.[33] In der vergleichsweise kurzen Bewegungssequenz von viereinhalb Minuten seien alle Prinzipien angelegt, die für die künstlerische Entwicklung

---

[28] Vgl. Schneemann, Peter J. u. Welter, Judith: Formate und Lektüren des Autobiografischen. In: Kunstmuseum Bern (Hg.): Ego Documents – Das Autobiografische in der Gegenwartskunst [Katalog der Ausstellung: Bern, Kunstmuseum Bern, 14. November 2008 – 15. Februar 2009]. Heidelberg 2008, S. 55–71.

[29] Vgl. Thurner, Christina: ‹my dance! my style!› Self-Fashioning, Selbstreflexion und Stil im zeitgenössischen Tanz. In: Schneider, Katja (Hg.): Das Rauschen unter der Choreographie. Überlegungen zu ‹Stil›. Tübingen 2019b, S. 77–87.

[30] Die Erstaufführung von *Trio A* erfolgte als Teil des abendfüllenden Stückes *The Mind is a Muscle* im Jahr 1968, zuvor öffentlich gezeigte Entwürfe und Texte von *Trio A* datieren bereits auf das Jahr 1966. U. a. tanzte Rainer die Arbeit gemeinsam mit Steve Paxton und David Gordon in einem *Judson concert*. Videoaufnahmen aus dem Jahr 1978 zeigen Rainer in *Trio A* als Solistin und werden dann 2002 in dem Film *Rainer Variations* mit anderen Aufnahmen von ihr und Richard Move gegengeschnitten. Vgl. Rainer 2006, S. 269. Sowie Rainer 1974, S. 63. Und: Atlas, Charles u. Rainer, Yvonne: Rainer Variations. Chicago 2002.

[31] Dies sind Rainers schriftliche Autobiografie *Feelings Are Facts* (2006) und die Materialsammlung *Work 1961–73* (1974).

[32] Vgl. Lambert-Beatty, Carrie: Mediating *Trio A*. In: dies.: Being Watched. Yvonne Rainer and the 1960s. Massachusetts 2008, S. 127–165.

[33] Vgl. u. a. Huschka, Sabine: Szenen der Entleerung und Transgression. Reflexionen zu Yvonne Rainers *NO Manifesto*. In: Dogramaci, Burcu u. Schneider, Katja (Hg.): ‹Clear the Air›. Künstler-Manifeste seit den 1960er Jahren. Bielefeld 2017, S. 51–68, hier S. 63.

Rainers eine Rolle spielten, so lautet zumindest ein Narrativ der tanzwissenschaftlichen Forschung.[34] Die Verknappung künstlerischer Mittel – Rainer befasst sich zur Entstehungszeit von *Trio A* u. a. mit Konzepten des sogenannten *Minimalismus*[35] – macht die Choreografie trotz ihrer Komplexität auch auf andere, nicht tänzerisch ausgebildete Körper übertragbar. Zudem wurde *Trio A* im Gegensatz zu anderen Arbeiten auch filmisch dokumentiert. Ein Umstand, der entscheidend zur Diffusion und Kanonisierung von *Trio A* beitrug: «It was the only dance of mine to be documented in film and thus survived in its entirety.»[36] Die Arbeit wird also von Rainer selbst, als auch durch Zuschreibungen anderer, immer wieder prominent im Sprechen über Yvonne Rainer und den sogenannten US-amerikanischen ‹Postmodern Dance› erwähnt. Um diese Setzung und ihre Mechanismen zu verstehen, ging ich ebenfalls von der Annahme aus, dass Rainers Arbeiten und die entsprechenden Lebenserzählungen ohne die Kenntnisnahme von *Trio A* nicht angemessen zu kontextualisieren sind. Demnach liegt dieser Untersuchung die Frage zugrunde, inwiefern die schriftliche Autobiografie *Feelings Are Facts* (2006) als mögliche Weiterführung und Ausdifferenzierung bestimmter Aspekte von *Trio A* zu verstehen sein könnte. Des Weiteren gilt es im Zuge dessen die Kanonisierung von *Trio A* zu problematisieren und zu eruieren, inwiefern die Annahme, *Trio A* sei für die Erschliessung des künstlerischen Werdegangs Yvonne Rainers unerlässlich, bisher im Sprechen über *Trio A* hinterfragt wurde.

Die Fokussierung auf autobiografische Verfahren und Autorschaft ermöglicht es bei der Teilanalyse von Quellen auch Erkenntnisse aus uneindeutigen autobiografischen Erzeugnissen einfliessen zu lassen (und dies entsprechend zu kennzeichnen) sowie Tagebuchaufzeichnungen, Briefe, Protokolle oder Gespräche für meine Fragestellung zu konsultieren. Zwar sind diese Erzeugnisse in der Regel nicht explizit als autobiografisch ausgewiesen, dennoch ist ihr epistemischer Gehalt für meine Untersuchung von Interesse. Zum einen, weil Rainer in ihrer schriftlichen Autobiografie auf dieses Material zurückgreift, zum anderen, weil die Zuordnung zur Gattung Autobiografie, wie Wagner-Egelhaaf zeigt, ohnehin nicht eindeutig vorzunehmen ist.[37]

In den zu untersuchenden Arbeiten wird also nicht die übergreifende Perspektive auf die Gesamtheit eines Lebens bemüht – so die These –, sondern eine Vielheit der Sprecher*in als einer Lebens- und Arbeits-Konstellation, deren Beschreibung sich stets in mehr oder weniger zufälligen Anekdoten zerstreut.[38] Diesem Narrativ folgend und entsprechend der gegebenen Ausgangslage hinsichtlich Rainers künstlerischer Erzeugnisse (die Kanonisierung von *Trio A* verschränkt sich auf vielschichtige Weise mit ihren schriftlichen und filmischen Arbeiten) ergibt sich die hier vorgenommene Setzung von *Trio A* als Ansatzpunkt für meine Untersuchung.[39]

---

[34] Vgl. Banes 1987, S. 44.

[35] Robertson nennt als künstlerische Verfahrensweisen Rainers u. a. «incongruity, defamiliarization, fragmentation, and repetition to create a kind of ‹stuttering› body». Robertson, Bruce: Dance Is Hard to See: Yvonne Rainer and the Visual Arts. In: ders.; Bennahum, Ninotchka u. Perron, Wendy (Hg.): Radical Bodies. Anna Halprin, Simone Forti, and Yvonne Rainer in California and New York, 1955–1972. Katalog der Ausstellung: Santa Barbara, Art, Design & Architecture Museum, University of California; 14. Januar – 30. April 2017. Santa Barbara 2017, S. 120–147, hier S. 135.

[36] Rainer 2006, S. 269.

[37] Vgl. Wagner-Egelhaaf, Martina: Autobiographie. 2. aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart 2005, S. 6–7.

[38] Vgl. Brandstetter, Gabriele: Xavier Le Roy: *Product of Circumstances* (1998 / 1999). In: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): Exemplary Texts. Berlin u. Boston 2018b, (= Handbook of Autobiography / Autofiction, Bd. 3), S. 2064–2073, hier S. 2069.

[39] *This is the story of a woman who…* (1973), das Marvin Carlson als «autobiographical performance» bezeichnet, spielt für meine Überlegungen eine untergeordnete Rolle. Zwar beziehe ich mich auf Carlsons Konzept *Performing the Self,* im Gegensatz zu *Trio A* steht *This is a story of a woman*

1.4. *Paralleles Lesen* als tanzwissenschaftliche Methode

Der autobiografische Zugriff wird von Rainer selbst in verschiedenen Medien und bereits mit den ersten Dokumenten ihrer künstlerischen Praxis vorgenommen, sodass sich beim Blick auf ihre (Lebens-)Erzählungen ein vielschichtiges Ineinanderwirken der Künste und Disziplinen ergibt.[40] Dieser Umstand erfordert ein *paralleles und ergänzendes Lesen* autobiografisch-künstlerischer Erzeugnisse,[41] das wiederum nahelegt diese Konstellationen entsprechend eines spezifischen Kontexts stets neu zu denken, um sie für die tanzwissenschaftliche Forschung produktiv machen zu können.[42]

Basierend auf der Beobachtung intermedialer Übertragungen ermittelt Gabriele Brandstetter in ihrem – auch für diesen Text grundlegenden – Aufsatz über Medialität in der tänzerischen Postmoderne Fragestellungen und schliesslich Analysekriterien, die einer «Organisation von Raum-Zeit-Strukturen» entsprechen, «die nicht (mehr) allein aus den Codes und Konventionen der jeweiligen Künste (des Tanzes, des Theaters, der Literatur) hervorgehen, sondern über eine dritte – eine übersetzende, den Transfer vermittelnde – Instanz oder Kategorie sich herstellen».[43]

Ohne an dieser Stelle näher auf den äusserst umfangreichen und komplexen Übersetzungsdiskurs eingehen zu können, will ich doch knapp die Bedingungen skizzieren, auf denen dieses, im Folgenden vorgenommene *parallele Lesen* fusst. Das ist zum einen die Annahme, dass den jeweiligen Zeichensystemen mit Bezugnahme auf ihre Zeichenhaftigkeit selbst ein Moment der Entfremdung innewohnt und somit jedem Ausdruck eine gewisse Distanzierung eignet.[44] Diese Annahme gründet auf sprachphilosophischen Theorien, die wiederum zugunsten eines diskursanalytischen Vorgehens auf die tanzwissenschaftliche Forschung übertragen werden. Nun ist die Zielstellung dieser Arbeit nicht eine Diskursanalyse von *Trio A* vorzunehmen, dieses Vorhaben wäre in dem gegebenen Rahmen nicht zu realisieren. Dennoch wird eine zu erfüllende Vorgabe sein, grundlegende, wiederholt auftretende Narrative über *Trio A* zu verstehen und für die Fragestellung herauszuarbeiten.

Gabriele Brandstetter schlussfolgert weiterführend in ihrem Aufsatz über die Postmoderne im Tanztheater im Hinblick auf Intermedialität, dass Wahrnehmung eine «medial konstituierte»[45] sei. Auch die Auslegung von *Trio A* beruht teils auf interdisziplinären Ansätzen, weshalb ich diese in ihrer medialen Spezifik betrachte, ohne dabei den tanzwissenschaftlichen Fokus aus den Augen zu verlieren. Die Parallelen zu Kunstgeschichte, Literatur- und Filmwissenschaft sind also nicht nur methodischer Natur, sondern auch epistemologisch zu verstehen; wobei sich aus dem Fokus auf die Autorschaft wiederum ein Schwerpunkt auf literaturtheoretische

---

who… aber nicht so prägnant mit dem ‹Postmodern Dance› in Verbindung. Vgl. Carlson, Marvin: Performing the Self. In: Modern Drama, Volume 39, No. 4. 1996, S. 599–608, hier S. 600.

[40] Vgl. die drei als Schriften publizierte Materialsammlungen Rainers, die sich einer Gattungszuordnung entziehen: Work 1961–73, Halifax u. New York 1974; A Woman Who... Essays, Interviews, Scripts. Baltimore, London 1999; Moving and Being Moved. Arnhem u. Como 2017.

[41] Vgl. Brandstetter, Gabriele: Autobiography in / as Dance. In: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): Theory and Concepts. Berlin u. Boston 2018a (= Handbook of Autobiography / Autofiction, Bd. 1), S. 542–546, hier S. 542.

[42] Vgl. Thurner, Christina: ‹I was seeking and finally discovered the central spring of all movement›. Configurations of Energy Discourses in Dancers' Autobiographies. Übers. v. Ali Jones. In: Huschka, Sabine u. Gronau, Barbara (Hg.): Energy and Forces as Aesthetic Interventions. Politics of Bodily Scenarios. Bielefeld 2019a, S. 71–84.

[43] Brandstetter 2005, S. 56.

[44] Vgl. Benjamin, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers. In: Baudelaire, Charles: Tableaux Parisiens. Deutsche Übertragung mit einem Vorwort über die Aufgabe des Übersetzers von Walter Benjamin. Heidelberg 1923, S. V–XVII, hier S. XVI.

[45] Brandstetter 2005, S. 56.

Erkenntnisse ergibt. Die kritischen, bisweilen assoziativen autobiografischen Verfahren der Arbeiten Rainers oszillieren zwischen Fiktion und Fakten; und setzen sich so mit einem dezentrierten Autorsubjekt und einer disparaten Erzählsituation auseinander, wobei die künstlerische Programmatik Rainers freilich nicht mit einer Theoriebildung gleichzusetzen ist.[46] Ähnlich einer schriftlichen Autobiografie, in der Erzähler*in, Protagonist*in und Autor*in zusammen fallen, ist auch eine Tänzerin zugleich Ausführende und beurteilende Instanz einer Bewegung, also potenziell Objekt *und* Subjekt ihrer Choreografie.[47] Mittels ihres Tanzes ordnet sie beziehungsweise der*die Choreograph*in Bewegung in Zeit und Raum und ist zugleich Zuschauer*in seiner*ihrer Bewegungen (wenn auch nicht im konventionellen Sinne). Dies lässt wiederum an den eingangs ausdifferenzierten Satz «keep [on] reading» denken und legt nahe, dass Autor*in und Rezipient*innen nicht dichotom zu trennen sind. Basierend auf dieser Annahme führt meine Argumentation später auf ein *close reading* von autobiografischen Narrativen in *An imperfect reminiscence*[48] und *Feelings Are Facts* hin, die parallel zu ausgewählter tanzwissenschaftlicher Literatur gesichtet und neu gelesen werden.

1.5. *The Mind is a Muscle*[49] – zum Forschungsstand

Im Vergleich zu anderen ‹Epochen› und Themenfeldern der Tanzwissenschaft ist der sogenannte *Postmodern Dance* vergleichsweise gut dokumentiert,[50] insbesondere was den US-amerikanischen Kontext betrifft. Dies gilt auch für *Trio A*, dessen Verhältnis zum *NO Manifesto* – eine von Yvonne Rainer verfasste Textpassage – jüngst in einem Sammelband in verschiedenen Beiträgen aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet wurde.[51] Aus diesem Grund konnte ich für diese Untersuchung auf eine Vielzahl von Publikationen aus Disziplinen wie der Kunstgeschichte, der Tanz- und Kulturwissenschaft zurückgreifen. In der Forschungsliteratur liegt der Schwerpunkt dabei meist auf dem *Judson Dance Theater*, das im Verhältnis zu *The Grand Union*[52] oftmals stärker gewichtet wird, wobei ein historiografischer Zugriff auf das Quellenmaterial erfolgt. Des Weiteren gilt es im Hinblick auf den ‹Postmodern Dance› zwischen Literatur aus dem englischsprachigen Raum und der deutsch- beziehungsweise französischsprachigen Tanzforschung zu unterscheiden, wobei der Begriff häufig unscharf verwendet wird.[53]

Ähnliches lässt sich hinsichtlich des Forschungsstandes rund um Autorschaft und Autobiografie feststellen, so werden autobiografische Erzeugnisse in den englischsprachigen Forschungstraditionen anders bewertet als dies im mitteleuropäischen Kontext der Fall ist. Renate Berger konstatiert dahingehend aus kunsthistorischer Sicht: «Fundierte Biographien oder sogar Doppel-Bio&Monographien (unter Beachtung wissenschaftlicher Standards *und* lesbar geschrieben) über Künstlerinnen findet man eher in Ländern mit ausgeprägter

[46] Vgl. Brandstetter 2018b, S. 2069.
[47] Vgl. Huschka 2002, S. 25.
[48] Rainer 1974, S. 1–10.
[49] Die offizielle Erstaufführung von *Trio A* erfolgt als Teil eines abendfüllenden Programms namens *The Mind is a Muscle* im Jahr 1968, zuvor öffentlich gezeigte Versionen und Texte von / über *Trio A* datieren bereits auf das Jahr 1966. Vgl. Rainer 1974, S. 70.
[50] Vgl. Brandstetter 2005, S. 59.
[51] Vgl. Dogramaci u. Schneider 2017.
[52] Rainer ist Mitglied der *Grand Union* (1970–1976), die sie u. a. mit ehemaligen Tänzer*innen des *Judson Dance Theaters* gründete. Die Gruppen werden meist dann referiert, wenn es um die Auseinandersetzung mit kollektiven Arbeitsweisen geht. Vgl Banes 1987, S. 203–234.
[53] Vgl. Brandstetter 2005, S. 71.

biographischer Tradition (England, USA).»[54] Aus diesem Grund beziehe ich mich u. a. auf Einträge des *Handbook of Autobiography / Autofiction*, das von Martina Wagner-Egelhaaf im Jahr 2018 herausgegeben wurde.[55] Für diese Arbeit ist also von Interesse, ob und inwiefern das autobiografische Schreiben Rainers die Kontextualisierung von *Trio A* im Diskurs verändert haben könnte, wobei ich insbesondere ein Augenmerk auf Rainer als Autorin lege. Andere Aspekte wie beispielsweise Theorien der Autobiografie werden zwar ergänzend erläutert, sind aber nicht vordergründig Gegenstand dieses Textes. Daraus ergibt sich folgendes methodisches Vorgehen: so soll es nicht um eine Ästhetik autobiografischer Erzeugnisse im US-amerikanischen Tanz der 1960er und 1970er Jahre gehen, sondern um eine Analyse autobiografischer Verfahren (also die Verwendung autobiografischer Figuren in verschiedenen Medien). Damit erkundet die Arbeit auf sekundärer Ebene die Handhabung autobiografischer Erzeugnisse und das von Brandstetter vorgeschlagene *parallele Lesen* für tanzwissenschaftliche Fragestellungen.
Um diese Einleitung abzuschliessen, möchte ich noch einen Ausblick auf das Verhältnis von Leben, Schreiben und Choreografieren vornehmen. Der Rückgriff auf Foucault erlaubt es einen Arbeitsbegriff zu formulieren, der die komplexen Verflechtungen von künstlerischer Arbeit und Leben fassbar macht:

> I think that from the theoretical point of view, Sartre avoids the idea of the self as something which is given to us, but through the moral notion of authenticity, he turns back to the idea that we have to be ourselves–to be truly our true self. I think, the only acceptable practical consequence of what Sartre has said is to link his theoretical insight to the practice of creativity–and not of authenticity. From the idea that the self is not given to us, I think that there is only one practical consequence: we have to create ourselves as a work of art. In his analyses of Beaudelaire, Flaubert, etc., it is interesting to see that Sartre refers the work of creation to a certain relation to oneself–the author to himself–which has the form of authenticity or of inauthenticity. I would like to say exactly the contrary: we should not have to refer the creative activity of somebody to the kind of relation he has to himself, but should relate the kind of relation one has to oneself to a creative activity.[56]

Diesem flüchtigen Selbst, das nicht zu erfassen ist, da ihm kein übergreifender Wesenskern innewohnt, ist demnach durch den lebenspraktischen Bezug – einer kreativ-künstlerischen (anstelle einer authentischen) Praxis – zu begegnen. Was Foucault bezüglich der Autorschaft anmerkt, stellt Wagner-Egelhaaf auch für die Autobiografie fest: «Der autobiographische Emanzipationsprozess des Individuums ist dabei begleitet von einem sich bereits im 19. Jahrhundert verschärfenden Krisenbewusstein des Ichs [...] Aus dem sich emanzipierenden neuzeitlichen Individuum wird [...] das sich seiner Abgründigkeit zunehmend bewusst werdende moderne Subjekt[.]»[57] Dieses krisenhafte, zusehends brüchige Ich-Verständnis setzt Almuth Finck relational, indem sie ähnlich wie Foucault, das *Verhältnis* von Leben und

---

[54] Berger, Renate: Navigation im Lebensmeer. Zur Renaissance des weiblichen Subjekts in Autobiographie und Biographie. In: Muysers, Carola u. Georgen, Theresa (Hg.): Bühnen des Selbst. Zur Autobiographie in den Künsten des 20. und 21. Jahrhunderts. Kiel 2006 (= Gestalt und Diskurs, Bd. 6), S. 87–110. hier S. 99. Hervorhebung und Zeichensetzung wie im Original.

[55] Vgl. Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): Handbook of Autobiography / Autofiction. Bd. 1–3. Boston, Berlin 2018.

[56] Das Zitat stammt aus einem englischsprachigen Arbeitsgespräch mit Michel Foucault, das die beiden Herausgeber 1983 in Berkeley führten. Dieses und andere Gespräche des Bandes gewähren Einblick in die damaligen Forschungen Foucaults. Vgl. Dreyfus, Hubert L. u. Rabinow, Paul: On the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in Progress. Chicago 1983, S. 229–252, hier S. 237.

[57] Wagner-Egelhaaf 2005, S. 10.

Schreiben für die literaturwissenschaftliche Forschung in den Blick nimmt.[58] Demnach ist weder das Leben der künstlerischen Praxis vorgelagert, noch die Kunst dem Leben. Beide durchdringen einander vielmehr und sind insbesondere seit dem Aufkommen der Moderne nicht mehr getrennt voneinander zu denken. Demzufolge steht die dichotome Unterscheidung zwischen einem Ich und den Anderen, Leben und Kunst, Vernunft und Sinnlichkeit, die ein abgeschlossenes Ich-Verständnis impliziert, zur Debatte. Nicht zuletzt lassen sich in derartigen Dichotomien auch tradierte Geschlechterverhältnisse ausmachen, die sich dann wiederum in konventionellen Lebenserzählungen niederschlagen. Barbara Kirchner konstatiert entsprechend:

> Berichte wie der [Alexandra Kollontais Autobiographie; NR], den ich mit diesem Text einleite, sind von besonderem Wert auch deshalb, weil die klassisch sexistische Trennung von Denken und Empfinden, die das Zerebrale dem Mann zubilligt und das Emotionale der Frau aufbürdet, darin von einer einfachen Geste widerlegt wird, die sagt, dass man ein Leben so führen kann wie ein Argument.[59]

Aus dieser Betrachtungsweise lässt sich ableiten, dass sich auch Rainers Arbeiten mit entsprechenden Fragen auseinandersetzen, da schon deren Titel von dem Versuch zeugen oben genannte Dichotomien zu unterlaufen (vgl. z. B. den Buchtitel ihrer schriftlichen Autobiografie *Feelings Are Facts* und den Stücktitel *The Mind is a Muscle*). Im Gegensatz zur Literatur- oder Kunstgeschichte findet sich das prekäre Moment der Tanzgeschichtsschreibung jedoch vermutlich weniger in männlich konnotierten ‹Meistererzählungen›, von denen es sich abzusetzen gilt, als in der Fixierung und Dokumentation einer gemeinhin als flüchtig geltenden Kunstform.
Obwohl es bei dieser Analyse dezidiert darum geht kritisch vorzugehen und bestimmte, für die Fragestellung relevante, tanzwissenschaftliche Auslegungen von *Trio A* präzise abzubilden, wird dennoch nicht das Erkenntnisinteresse aus dem Blick zu verlieren sein, den autobiografischen Text Rainers mit diesen Deutungen gegenzulesen. Dabei geht es mir darum abzugleichen, inwiefern autobiografische Konventionen aufgerufen und / oder subvertiert werden. Ein weiterer Gesichtspunkt ist die Darstellung und Kontextualisierung von *Trio A* in diesen Texten. Diese Konstellation aus kritischem und konstruktivem Lesen einer spezifischen Quellenlage möchte ich für meine Überlegungen fruchtbar machen. Die eingangs formulierte Fragestellung nach den Verschränkungen der Ästhetisierung von Autorschaft und der Kanonisierung von *Trio A* wird dabei sukzessive ausdifferenziert.

2. *Trio A* lesen

Um mich mit den eingangs formulierten Fragestellungen auseinanderzusetzen, skizziere ich eine begrenzte Auswahl von Untersuchungen, die auf *Trio A* und / oder den sogenannten US-

[58] Vgl. Finck, Almut: Subjektivität und Geschichte in der Postmoderne. Christa Wolfs Kindheitsmuster. In: Holdenried, Michaela (Hg.): Geschriebenes Leben. Autobiographik von Frauen. Berlin 1995, S. 309–323.
[59] Kirchner, Barbara: Kampf der allgemeinen Einsamkeit! In: Amlinger, Carolin u. Baron, Christian (Hg.): Alexandra Kollontai: Autobiographie einer sexuell emanzipierten Kommunistin. Hamburg 2012, S. 7–26, hier S. 21.

amerikanischen ‹Postmodern Dance› Bezug nehmen.[60] Diese Studien beziehen sich aus tanzwissenschaftlicher, kunsthistorischer und kulturwissenschaftlicher Perspektive auf die vorliegenden Quellen. Teils sind es von Zeitzeug*innen verfasste Texte, die ihre Zeitgenossenschaft mehr oder weniger reflektieren, teils wird eine mitteleuropäische Sicht auf das Geschehen wiedergegeben. Dies bedeutet jedoch nicht, dass sich das Phänomen allein auf den US-amerikanischen Kontext beschränkt.[61] Im Folgenden operiere ich dennoch mit der englischsprachigen Bezeichnung ‹Postmodern Dance›, weil es sich bei Yvonne Rainer um eine Tänzerin und Choreographin aus dem US-amerikanischen Kontext handelt.[62]

Als die Diskursivierung des Begriffs in den 1960er und 1970er Jahren in den USA beginnt, bezeichnet die Tanzkritikerin und Historikerin Sally Banes *Trio A* als «signal work for both Rainer and for the entire post-modern dance».[63] Diese These möchte ich im Folgenden problematisieren. Bei der Auswahl und Paraphrasierung der Texte lege ich zunächst einen Fokus auf die Autorfunktion bei der Versprachlichung und Auslegung von *Trio A*, um mich dann im zweiten Schritt dem Kontext des ‹Postmodern Dance› zuzuwenden. Dies tue ich, um meinen Begriff von Autorschaft zu konturieren und anhand einer – freilich konstruierten, fragmentarischen, nicht-linearen, kontingenten und retrospektiv geschriebenen – Geschichte zu spezifizieren. Neben der Autorschaft und *Trio A* liegt ein weiterer Schwerpunkt auf der Annahme Rainers Arbeiten basierten auf einer ‹demokratischen› künstlerischen Praxis.[64] Diese Zuschreibung erfolgt in verschiedenen Quellen mit jeweils divergierenden Schlussfolgerungen und unterliegt für sich genommen einer Historisierung, die bei meiner Fragestellung eine untergeordnete Rolle spielt.[65] Ich werde diese Zuschreibung vor allem in Hinblick auf die Autorschaft aufgreifen. Dabei verstehe ich Autorschaft als einen mehrdimensionalen Begriff, der, versehen mit verschiedenen Funktionen und Möglichkeiten,

---

[60] Mein Vorgehen und das entsprechende (Tanz-)Geschichtsverständnis, das diesen Überlegungen zugrunde liegt, orientiert sich an dem Tanzgeschichtsschreibungsmodell der Tanzwissenschaftlerin Christina Thurner. Dies insofern, als dass ich von einer diskontinuierlichen, heterogenen und fragmentiert ordnenden Tanzgeschichtsschreibung ausgehe, die es erlaubt Ereignisse ähnlich einer Landkarte in einem sozio-historischen Feld räumlich zu gruppieren. Die räumliche Metapher ermöglicht es, unterschiedliche Zeitschichten miteinander in Verbindung zu bringen, die andernfalls getrennt betrachtet würden – in diesem Fall die Verschränkungen in Rainers Selbsterzählungen von autobiografischem Material und künstlerischer Tätigkeit ab Ende der 1960er Jahre bis in die 2000er Jahre hinein. Vgl. Thurner, Christina: Zeitschichten, -sprünge und -klüfte. Methodologisches zur Tanzgeschichtsschreibung. In: Forum Modernes Theater, Heft 1, Bd. 23. München 2008, S. 13–18.

[61] Ramsay Burt revidiert in seiner Untersuchung über das *Judson Dance Theater* jenen Ansatz Sally Banes, der den ‹Postmodern Dance› als US-amerikanisches Phänomen einordnet. Vielmehr argumentiert Burt, dass entsprechende transnationale künstlerische Phänomene auch im europäischen zeitgenössischen Tanz zu finden sind, beispielsweise in den Arbeiten von Pina Bausch. Vgl. Burt 2006, S. 1, 5.

[62] Gabriele Brandstetter differenziert in ihrer Monografie Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien zwischen der Bezeichnung ‹Postmodern Dance› der 1960er Jahre und der Theoretisierung des Begriffs in den 1970er Jahren. Zunächst wurde die Bezeichnung von Tänzer*innen und Choreograph*innen verwendet. Dann erfolgte in den 1970er Jahren die Theoretisierung des Begriffs in der Tanzwissenschaft, u. a. durch Sally Banes. Vgl. Brandstetter 2005, S. 58, 71.

[63] Banes 1987, S. 44.

[64] So heisst es beispielsweise im *International Dictionary of Modern Dance* in dem Eintrag zu Yvonne Rainer: «Anyone, no matter what their physique or training, should be able to perform a dance, she believed. Rainer also felt that the choreographer was not supreme, but rather that dancers should take part democratically and collaboratively in the creation of dance.» (Raugast 1998, S. 658)

[65] Vgl. Foster, Susan Leigh: Dances that describe themselves. The improvised choreography of Richard Bull. Middletown 2002. Dies.: Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance. Berkely 1986. Burt, Ramsay: Judson Dance Theater. Performative Traces. New York 2006. Sowie Wood, Cathrine: Yvonne Rainer. The Mind is a Muscle. London 2007. Und Lambert-Beatty, Carrie: Being Watched. Yvonne Rainer and the 1960s. Massachusetts 2008.

eine Art spekulatives Potential generiert. Dieses Potential begründet der US-amerikanische Tanzwissenschaftler Jens Richard Giersdorf im Falle von *Trio A* weder mit dessen kanonischem Status, noch mit seiner choreographischen Struktur und ästhetischen Kohärenz, vielmehr betont er die *Übertragungsfähigkeit* der Bewegungssequenz. Der damit verknüpfte Wissenstransfer – bereits bei den ersten Proben gibt Rainer das Bewegungsmaterial an ihren Kollegen David Gordon weiter, woraus sich eine langjährige eigene Weitergabe-Praxis entwickelt – ist laut Giersdorf konstitutiv für *Trio A*. Demnach generiert die Auseinandersetzung mit dem in vielerlei Hinsicht spröden Bewegungsmaterial ein aktivierendes Momentum.[66]
Dieses Potential möchte ich hinsichtlich der Autorschaft diskutieren und ins Verhältnis zur Auslegung von *Trio A* setzen. Es wird herauszuarbeiten sein, inwiefern dabei ein autobiografisch perspektivierter Zugriff auf das Quellenmaterial von *Trio A* für eine tanzwissenschaftliche Analyse von Nutzen ist und wie sich dieser Zugriff zum Autorschaftsbegriff von Yvonne Rainer verhält. Für meine Fragestellungen bedeutet dies, Rainers Ästhetisierung von Autorschaft und die Kanonisierung von *Trio A* zu untersuchen. Um dies umzusetzen, arbeite ich im Folgenden meist mit höchstens zwei bis drei Quellen, anhand derer ich den gesetzten Fokus der Arbeit exemplarisch verhandle. Aus diesen Vorüberlegungen ergeben sich also zwei Annahmen, die ich meinen Ausführungen voranstellen möchte: 1) *Trio A* stehe exemplarisch für den ‹Postmodern Dance› und die Arbeiten von Yvonne Rainer.[67] Und 2) bei der (tanz-)wissenschaftlichen Versprachlichung und Auslegung von *Trio A* wirken Autorfunktion und autobiografische Narrative ineinander, was Sally Banes in ihren Annahmen nur bedingt reflektiert.[68]

2.1. Tänzer*innen, die schreiben; Kritiker*innen, die tanzen – zur Quellenlage von *Trio A*

Yvonne Rainer beginnt mit den Proben zu *Trio A* im Winter 1965 / 66, wobei die Bewegungssequenz als Solo konzipiert ist. Erstmals zeigt sie die viereinhalbminütige Arbeit zusammen mit Steve Paxton und David Gordon in einem *Judson Concert* im Januar des Jahres 1966.[69] Im Mai desselben Jahres folgt ebenfalls in der New Yorker *Judson Memorial Church* eine vierzigminütige Work-in-Progress-Aufführung von *The Mind is a Muscle,* bei der Bewegungsfolgen von *Trio A* variiert werden. 1968 erscheint nahezu zeitgleich zu dem nunmehr abendfüllenden Programm *The Mind is a Muscle* ein von Rainer 1966 verfasster Essay: *A Quasi Survey of Some ‹Minimalist› Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A*.[70] Dieses und anderes Quellenmaterial,

---

[66] Giersdorf entwickelt seine Argumentation in Abgrenzung zu einer teleologischen Tanzgeschichtsschreibung, die eine vermeintlich lineare tänzerische Entwicklung nachzeichnet und der ein Emanzipationsnarrativ zugrunde liegt. Bei dieser entwickelt sich der Tanz vom Ritual zum ‹Tanz als Feier der Macht› (Barocktanz). Es folgt der ‹Tanz als Spektakel› (Ballett) und der Ausdruckstanz bzw. Modern Dance hin zu einer quasi ‹endgültigen› Ablösung der Bewegung von ‹äusserlichen› Faktoren mit George Balanchine und dem ‹Postmodern Dance›. Vgl. Giersdorf, Jens Richard: Trio A Canonical. In: Dance Research Journal, Vol. 41, No. 2, 2009, S. 19–24, hier insbesondere S. 23.

[67] Banes 1987, S. 44.

[68] Da es mir nicht darum geht *Trio A* eigens in der Tanzgeschichte zu situieren, sondern die Mechanismen seiner bisherigen historiografischen Verortung zu vergegenwärtigen, erübrigt sich eine eingehende Beschreibung von *Trio A*. Aufgrund fehlender Gelegenheit das Stück als Aufführung zu rezipieren, wäre diese ohnehin nur bedingt zu leisten. Für die wertvollen Diskussionen sei meinem Kollegen Marcel Behn an dieser Stelle herzlich gedankt.

[69] Vgl. Rainer 2006, S. 269.

[70] Erstmals erschien der Essay in der von Gregory Battcock herausgegebenen Anthologie *Minimal Art. A Critical Anthology*. New York 1968, S. 263–273. Hervorhebung wie im Original.

das bezüglich *Trio A* vorliegt, wird 1974 in der schriftlichen Materialsammlung *Work 1961–73* von Yvonne Rainer editiert und veröffentlicht. Diese Publikation umfasst Bewegungs-, Film- und Stückskripte, Programmhefte, Fotos, Kritiken und Artikel aus den Jahren 1961 bis 1973. Daneben enthält der Band essayistische Texte, die zahlreiche selbstreflexive Bezüge zur Autorfunktion Rainers herstellen, u. a. in der Einleitung und im ersten und letzten Kapitel des Bandes.

Zum Zeitpunkt der Publikation blickt Rainer als nunmehr vierzigjährige Tänzerin auf einen 20 Jahre dauernden künstlerischen Werdegang zurück.[71] Unter dem Titel *An imperfect reminiscence of my studies and the beginning of a career and contingent events* erfolgt einleitend eine Selbstbeschreibung dieses Werdegangs.[72] In knappen, anschaulichen Sätzen skizziert die Autor-Persona dort gleichermassen ‹berufliche› wie ‹persönliche› Ereignisse, die – so der Eindruck beim Lesen der Texte – nicht getrennt voneinander zu erzählen sind. Weitere Beiträge des Bandes, die nicht eindeutig einer Textgattung zuzuordnen sind, sind abgedruckte Briefe von Yvonne Rainer an ihre Kolleg*innen: *Letters to performers*[73] und das Kapitel *Late random notes and quotes on four points of focus: Performance, Autobiography, Fiction, Media,*[74] das den Band beschliesst. Dort reflektiert Rainer mittels unterschiedlicher Strategien die autobiografischen, intertextuellen Bezüge ihrer Materialien und kommentiert diese rückblickend. Bereits in dieser ersten umfangreichen Publikation wechselt der Schreibgestus damit zwischen der dokumentarischen, der fiktionalen und der autobiografischen Ebene, wobei diese verschiedenen Perspektiven bisweilen fliessend ineinander übergehen.

2.2. Schreiben als Lese-, Gestaltungs- und Reflexionsmodus

Ausgehend von dieser Quellen-Konstellation möchte ich die mit Brandstetter in der Einleitung vorgestellten Analysekriterien erneut aufgreifen. Diese besagen, 1) dass Wahrnehmung medial konstituiert wird und 2) die Raum-Zeit-Strukturen künstlerischer Arbeiten nicht allein aus den jeweiligen Künsten hervorgehen.[75] Daraus leitet sich u. a. der *Topos des Schreibens* als Reflexionsmodus für das Tanzen ab, mit dem Brandstetter die etablierten, auf den US-amerikanischen ‹Postmodern Dance› ausgerichteten Analysekriterien modifiziert.[76] Ein verändertes Verhältnis zum Schreiben konstatiert auch der Tanzhistoriker Ramsay Burt für das künstlerische Umfeld Rainers in New York, wie beispielweise die Tanzkritikerin Jill Johnston, die zunehmend experimentell schreibt und schliesslich selbst zur Kuratorin und Performerin wird.[77]

---

[71] Rainer wendet sich ab 1972 zunehmend dem Film zu und stellt ihre tänzerische Arbeit von 1975 bis 1999 vorübergehend ein. Vgl. Rainer 2008, S. 9.

[72] Rainer 1974, S. 1–10.

[73] Rainer 1974, S. 146–154.

[74] Rainer 1974, S. 275–279.

[75] Vgl. Brandstetter 2005, S. 56.

[76] Vgl. Brandstetter 2005, S. 57. Das Verhältnis von Tanzen und Schreiben als tanzwissenschaftliches Paradigma verweist auf einen vielgestaltigen Diskurs, der hier freilich nur bezüglich der Autorschaft Yvonne Rainers ausdifferenziert werden kann. Dieser umfasst u. a. Fragen der Dokumentation und Archivierung einer auf den ersten Blick flüchtigen Kunstform. In dem Aufsatz *Prekäre physische Zone* argumentiert die Tanzwissenschaftlerin Christina Thurner, dass das Theater seit Lessing zwar als transitorisch gilt und damit die Aufführung eines Stückes als flüchtig. Der Eindruck, den es hinterlässt, ist allerdings durchaus unter gewissen Bedingungen reproduzier- und damit auch wiederholbar – eine Auffassung, die ich teile. Vgl. Thurner, Christina: Prekäre physische Zone. Reflexionen zur Aufführungsanalyse am Beispiel von Pina Bauschs *Le Sacre du Printemps*. In: Brandstetter, Gabriele u. Klein, Gabriele (Hg.): Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs ‹Le Sacre du Printemps / Das Frühlingsopfer›. Bielefeld 2015, S. 53–64, hier insbesondere S. 53.

[77] «Rather than maintaining a conventional ‹critical› distance from the artists of the Greenwich Village scene, Johnston became involved with them.» (Burt 2006, S. 120) Anhand der Tätigkeit von Jill

Dass sich das Verhältnis zwischen Schreiben und Tanzen auch aus Sicht der Tänzer*innen verändert, zeigt sich an der eingangs vorgestellten Publikation *Work 1961–73*, mit welcher Rainer ihren künstlerischen Werdegang dokumentiert und selbstreflexiv kommentiert. Bemerkenswert ist, wie das Schreiben in der Einleitung des Bandes eingeführt wird, stellt Rainer dort doch einen direkten Bezug zu ihrer tänzerischen Praxis her:

> When I first started dancing in performances, someone said ‹But she walks as though she's in the street.› If it could be only said ‹She writes about her work as though she's performing it›, I would be happy indeed.[78]

Diese knappe, beiläufige Äusserung wiederholt, modifiziert und revidiert ein dem ‹Postmodern Dance› oftmals vereinfachend zugeschriebenes Stilmittel, die Bezugnahme auf Alltagsgesten. Rainers Bestreben sich vom theatralen Gestus des *Modern Dance* abzusetzen und den Bedeutungsüberschuss alltäglich vollzogener Handlungen für ihre Tanzpraxis zu erschliessen, wird durch den Bezug auf das Schreiben in einem Chiasmus mit dem Bühnengeschehen verschränkt. Das Be- und Erschreiben eines Tanzstückes soll demnach – so ihr Votum – ebenso beiläufig *und* wirkungsvoll erfolgen, wie der körperliche Tonus ihrer Stücke an alltägliche Verrichtungen erinnert. Derlei produktive Vexierspiele zwischen Form und Inhalt erweitern die Texte auch an anderen Stellen um eine performative Ebene.
Schreiben und Tanzen informieren dabei einander, wobei der sprachliche Ausdruck dennoch deutlich von choreographischen Mitteln abgesetzt wird. Das Versprachlichen ihrer Arbeiten biete «a key to clarity»[79], so Rainer. Die Reflexion der eigenen Arbeiten geschehe in der Absicht, das, was mit tänzerischen Mitteln bereits adäquat ausgedrückt wurde, nun auch schriftlich niederzulegen, da es andernfalls verloren ginge.[80] Die erschwerte Dokumentation tänzerischer Aufführungen dient der Autorin als Leitfaden, wobei ihr das Schreiben eine zugleich vertiefte und distanziertere Auseinandersetzung mit ihren Erfahrungen ermöglicht, der Rainer ein gewinnbringendes Moment attestiert: «I have a long-standing infatuation with language [...] Not that it can replace experience, but rather holds a mirror to our experience, gives us distance when we need it.»[81] Rainers Choreografien werden also nicht ‹wirklicher›, indem sie aufgeschrieben oder anderweitig festgehalten werden, sondern sie erhalten durch die Verschriftlichung ein zusätzliches performativ-reflexives Bedeutungsangebot, das über das Geschriebene hinausweist und sich auf den gestaltenden Akt des Lesens rückbezieht.[82] Zudem verspricht das Schreiben Wirksamkeit über die Tanzaufführung hinaus, denn durch die Schrift kann Rainer als Autorin wenigstens teilweise auf die Auslegung ihrer Arbeiten einwirken. Das schriftliche Festhalten ist somit nicht allein eine Reduzierung, sondern bietet Möglichkeiten zur Fiktionalisierung oder Relativierung ihres (teils persönlichen) Materials, das

---

Johnston verhandelt Burt diese Veränderung exemplarisch. Vgl. Burt 2006, S. 26–27, 64–65, 68–69, etc. Von einer zunehmenden Eigenständigkeit beim Verfassen und Publizieren von Texten sprechen auch andere Beispiele wie etwa das Tanzjournal *Contact Quarterly*, das Mitte der 1970er Jahre von Tänzer*innen gegründet wurde.

[78] Rainer 1974, S. vii.

[79] Rainer 1974, S. vii.

[80] Rainer 1974, S. vii.

[81] Rainer 1974, S. vii.

[82] Dieses performative Moment kommt insbesondere dann zum Tragen, wenn vertraute sprachliche Mittel leicht verändert werden, sodass sich die Wirkung des Geschriebenen beim mehrmaligen Lesen verändert. Das sogenannte *NO Manifesto* gilt als eine dieser Textpassagen, bei der beispielsweise die Zeichensetzung weggelassen wird: «NO to spectacle no to virtuosity no to transformation and magic and make-believe no to the heroic no the antic-heroic no to trash imagery no to involvement of performer or spectator no to style no to camp no to seduction of spectator by the wiles of the performer no to eccentricity no to moving or being moved.» (Rainer 1974, S. 51)

dadurch weiter ausdifferenziert wird. Dies zeigt, dass der eingangs genannte Topos des Schreibens entscheidend ist für das Verständnis von *Trio A* im Verhältnis zum ‹Postmodern Dance› als auch zur Autorschaft Rainers. Anhand dieser Konstellation und den auf komplexe Weise mit der Autorfunktion verschränkten autobiografischen Narrativen in der Materialsammlung *Work 1961–73* lassen sich die Mechanismen des Diskurses ausschnitthaft nachzeichnen. Daher führen meine Überlegungen im Folgenden auf ein *close reading* von *An imperfect reminiscence* im Kontext der Materialsammlung *Work 1961–73* hin.

2.3. ‹Eigenes› Material und Autorschaft in *Work 1961–73*

An imperfect reminiscence of my studies and the beginning of a career and contingent events lautet die Überschrift des ersten Kapitels von Rainers Materialsammlung *Work 1961–73*.[83] Dieses lässt nicht nur Erinnerungen anklingen, sondern beruft sich wiederholt, bisweilen mittels starker Überzeichnungen oder auffälliger Aussparungen auf berufsautobiografische Topoi: Angefangen bei Rainers Geburtstag und -ort, über frühe Bewegungseindrücke, prägende Wegbegleiter*innen wie Lehrer*innen oder Kolleg*innen bis zu ersten sexuellen Erfahrungen und wegweisenden Bekanntschaften mit anderen Künstler*innen.[84] Im Zeitraffer schildert die Ich-Erzählerin ihren schulischen und beruflichen Werdegang, die Zufälle und Umstände, die ihre Entscheidung begünstigen eine Laufbahn als Tänzerin einzuschlagen.
Beispielsweise schildert sie ihre ersten Tanzerfahrungen – eine oftmals wesentliche Erzählfigur in anderen Tänzerinnen-Autobiografien[85] –, die bei Rainer allerdings auffällig knapp gerät: «Mama sent me to tap and acrobatic schools from the age of 5. At age 8 I was mercifully allowed to stop.»[86] Es folgen ähnliche Beschreibungen, bei denen Ereignisse unverbunden aneinandergereiht und gleichwertig gewichtet werden:

> Then there followed a succession of events of which the exact sequence eludes my memory: I saw Erick Hawkin's *Here and Now with Watchers* and decided to become a dancer; I dropped the acting classes; I became restless with Edith and started studying elsewhere [...]; I started going to a psychiatrist again; I split up with Al Held and moved into a small apartment on E. 25th St.; I became friendly with Nancy Meehan; the ‹first professional› dancer I had known; I got myself knocked up from a ‹one-night stand›; I decided I was ‹fucking-around› in more ways that (sic!) one, that I was getting too old to be a dancer, that I had better buckle down; I wrote to my mother and asked her for $ 5.000 so I could study full-time without having to work, not telling her that it was also for an abortion.[87]

Eine Anmerkung über das Erinnerungsvermögen der Autor-Persona verschränkt sich in der Aufzählung mit alltagspraktischen Anforderungen und der beruflichen Entwicklung. Ähnlich dem Zitat, das Rainer ihrer schriftlichen Autobiografie voranstellte,[88] werden auch hier mittels anscheinend beliebiger Aufzählungen Erinnerungsmodi rekonstruiert und -produziert. Indem die Ich-Erzählerin auf ihre Erinnerungslücken hinweist, wird deutlich, dass sich diese Erinnerungen im Verlauf des Erzählens beziehungsweise Schreibens und Lesens jeweils neu

[83] Vgl. Rainer 1974, S. 1.
[84] Vgl. Rainer 1974, S. 1–2.
[85] Vgl. Duncan, Isadora: Memoiren. Zürich, Leipzig u. Wien 1928. Graham, Martha: Der Tanz – mein Leben. Eine Autobiographie. München 1992. Plissezkaja, Majia: Ich, Majia: Die Primaballerina des Bolschoi-Theaters erzählt aus ihrem Leben. Bergisch Gladbach 2006.
[86] Rainer 1974, S. 1.
[87] Rainer 1974, S. 4.
[88] «If you are interested in Plato, you're reading the wrong book. If you're interested in difficult childhoods, sexual misadventures, aesthetics, cultural history, and the reasons that a club sandwich and other meals – including breakfast – have remained in the memory of the present writer, keep reading.» (Rainer 2006, o. S.)

konstituieren. Dies zeigt auch eine zweite Aufzählung rund um die Gründung des *Judson Dance Theater* – ein häufig referiertes Narrativ hinsichtlich des Begriffes ‹Postmodern Dance›:

> I remember David Gordon's macabre Mannequin Dance (either from the Cunningham studio or a rehearsal at the church); I remember Fred Herko on roller skates; I remember John Herbert McDowell with a red sock and a mirror; I remember Deborah Hay hobbling around with something around her knees; I remember doing my own Ordinary Dance; I remember being in Steve's Proxy with Jennifer Tipton.[89]

An die Begebenheiten erinnert sich die Autor-Persona schlaglichtartig und lückenhaft. Es werden eher beiläufige Details der Aufführungen erwähnt, anstatt besonders eindrucksvolle Momente hervorzuheben. Das (Wieder-)Erinnern, Lesen, Zitieren und Neuanordnen von ‹eigenem› Material ist dabei nur eine ungefähre Annäherung an das Erlebte, wobei die mosaikartige Reihung der Ereignisse an zeitgenössische choreographische Zufallsverfahren anknüpft, bei denen Bewegungsabläufe akkumuliert wurden und auf die der Text auch Bezug nimmt:

> The emphasis on aleatory composition reached ridiculous proportions sometimes. [...] And of course the Cagean idea that chance offered an alternative to the masterpiece was operating very strongly. In retrospect this must have secretly galled me, as I continue (secretly) to aspire to making ‹masterpieces›.[90]

Bei diesen Aufzählungen fällt die gleichzeitige An- und Abwesenheit der Ich-Erzählerin ins Auge, wenn es beispielsweise über die Schullaufbahn der Protagonistin heisst: «The teacher urged me to write about subjects more in keeping with my own experience.»[91] Der Verweis auf das vergangene Schreiben stellt unweigerlich einen Bezug zum gegenwärtigen Schreiben der Autor-Persona her, was wiederum das *Wirklichkeitsbegehren* der Lesenden adressiert.[92] Die angedeutete Geschichte wird jedoch nicht auserzählt. Die in der Vergangenheit liegende fiktive oder tatsächlich erfolgte Anmahnung des Lehrers, sich an die eigenen Erfahrungen zu halten, beeinflusst gleichwohl das gegenwärtige Schreiben Rainers, wenn auch mit einer gänzlich anderen Funktion für den Text. Daher geht es bei dieser Anekdote eben nicht um das Herstellen von Glaubwürdigkeit, sondern im Gegenteil, um die Offenlegung von Ich-Erzählungen als Konstruktionen. Die inhaltliche wie formale Dopplung der Schreib-Anweisung weist Kategorien wie ‹Authentizität› als relational, veränderlich, kontingent und konstruiert aus. Denn obgleich die autobiografischen Topoi des Textes eine Lebenserzählung andeuten, bleiben die Aussagen für sich genommen weitgehend blosse Feststellungen. Die autobiografischen Narrative der Autor-Persona Rainer stellen nur ein Materialkorpus unter vielen und werden nicht mehr oder weniger gewichtet als andere (Selbst-)Erzählungen des Bandes.

Dies zeigt sich beispielsweise dann, wenn die Autorin die veröffentlichten Stück-, Film- und Bewegungsskripte als «more true to the spirit of their original presentation» bezeichnet, «than anything else in the book».[93] Da diese Textgattungen aufgrund ihres Entstehungskontexts bereits als fiktiv ausgewiesen sind, erzeugen sie im Gegensatz zu den eigens für den Band verschriftlichten Lebenserzählungen Rainers eben auch kein Wirklichkeitsbegehren. Die

---

[89] Rainer 1974, S. 8.
[90] Rainer 1974, S. 7. Die Textpassage von 1974 wird – wie einige andere Textstellen – wörtlich in die Autobiografie von 2006 übernommen wird. Vgl. Rainer 2006, S. 220.
[91] Rainer 1974, S. 1.
[92] Vgl. Wagner-Egelhaaf 2005, S. 8.
[93] Rainer 1974, S. viii.

wiederholt aufgegriffen Lebensbezüge werden variiert und mittels verschiedener intertextueller Mittel unterlaufen. Bereits der Titel *An imperfect reminiscence of my studies and the beginning of a career and contingent events* referiert auf diese unvollständigen Selbsterzählungen. Mittels solcher Setzungen kennzeichnet Rainer ‹eigenes› Material und weist dessen Verwendung als Teil ihrer künstlerischen Praxis aus. Das Vexierspiel verschiedener Erzählperspektiven und teils widersprüchlicher, autobiografischer Narrative konstituiert und erweitert ihre künstlerische Praxis, was Rainer anhand von Familienfotos wie folgt veranschaulicht:

> And then of course, the fictional thrust sometimes reverses itself: A ‹real› family photo juxtaposes with a ‹fake› family photo. Two members of the latter also appear in the ‹real› photo. Or one person in the real photo and two in the fake are actual performers in the work. A cross-sectioned slice of truth made as strange as fiction.[94]

Dieses Verhältnis zwischen künstlerischer Praxis und ‹realer› Person (beziehungsweise Ausgangsmaterial) möchte ich hinsichtlich der Autorschaft noch etwas vertiefen. In der Einleitung habe ich mit Foucault festgestellt, dass Kunst und Leben einander durchdringen und beeinflussen. Das eine geht dem anderen nicht voraus, vielmehr sind beide miteinander verschränkt und zudem von einer gewissen ökonomischen Logik durchzogen.[95] Um diese komplexe Gemengelage von Autor*in und ‹realer› Person zu handhaben, formuliert Sandro Zanetti den Begriff der Autor-Persona.[96] Zanetti fragt mit Barthes und Foucault, ob eine Autor-Persona Einfluss auf die Versprachlichung und Auslegung ihrer künstlerischen Erzeugnisse nehmen kann und – diese Frage möchte ich hinzufügen – inwiefern das (autobiografische) Schreiben den Versuch beinhaltet, sich nachträglich von fremdbestimmten Auslegeordnungen der ‹eigenen› künstlerischen Praxis zu distanzieren oder gar von diesen zu ermächtigen. Anhand Barthes‘ Polemik über den *Tod des Autors* stellt Zanetti diese Einflussnahme zur Disposition, da ein*e Autor*in ab dem Zeitpunkt der Veröffentlichung einer künstlerischen Arbeit eben nicht mehr über diese verfügt: «Der Tod des Autors besteht darin, dass er sein Leben *nicht* in die Schrift hineinretten kann, dass vielmehr umgekehrt die Schrift das Zeug dazu hat, ihn zu überleben und dass fortan die Lektüre der Ort ist, an dem Literatur, in der Regel unabhängig vom Autor *als realer Person*, stattfindet.»[97] Der Einfluss eines*r Autor*in auf die Auslegung des eigenen ‹Werkes› und / oder Werdegangs ist demzufolge kontingent und lässt sich wohl auch kaum für die ‹Gesamtheit› eines Lebens nachzeichnen. Vielmehr geht es

---

[94] Rainer 1974, S. 277. Hervorhebung wie im Original.

[95] Daher untersucht die Germanistin Katharina Lammers die Arbeitsleben verschiedener Berufsgruppen anhand literarischer Berufsautobiografien, wobei sie davon ausgeht, dass die schriftliche Autobiografie eine*r Künstler*in als Fortsetzung von deren künstlerischer Praxis zu lesen ist. Auch wenn Berufsautobiografien bezüglich meiner Fragestellung keine vordergründige Rolle spielen, so will ich sie doch aus zwei weiteren Gründen hier erwähnen: Erstens fokussiert die Berufsautobiografie eine*r Künstler*in das Wechselspiel zwischen den Ich-Konstruktionen der Autor*in und ihrer künstlerischen Praxis und spitzt damit die Frage nach der Autorschaft zu. So verdeutlicht diese Konstellation im Falle Rainers denn auch ein vielfaches Ich, aus dessen anekdotischen Lebenserzählungen ein tanzendes *und* schreibendes, sprechendes *und* choreografierendes Ich mal als Autorin / Choreographin, mal als Erzählerin oder Tänzerin hervorgeht. Zweitens beziehe ich mich auf Berufsautobiografien, weil die Darlegung eines Berufslebens gewissen narrativen Mustern folgt, deren (De-)Konstruktion ich anhand Rainers schriftlicher Autobiografie *Feelings Are Facts* erläutere. Vgl. Lammers, Katharina: Lebenswerke. Zur Berufsautobiographie in der Gegenwart. Würzburg 2019 (= Film – Medium – Diskurs, Bd. 95), S. 6, 211.

[96] Vgl. Zanetti 2019, S. 3.

[97] Zanetti 2019, S. 2. Hervorhebung wie im Original.

mir darum hinsichtlich der Autorschaft von *Trio A* den spezifischen Umgang Rainers mit autobiografischem Material zu berücksichtigen.
Mein Verständnis von Autorschaft basiert dabei ebenfalls auf Barthes und Foucault, die Autorschaft nicht einer individuellen Person zuschreiben, sondern als Funktion bezeichnen, die für bestimmte *Diskurse* gilt. Demnach zeigt die Autorfunktion von Diskursen 1) eine bestimmbare Eigentumsbeziehung zwischen Autor*innen und Text an (diese Zuschreibung trifft erst seit dem 18. und 19. Jahrhundert mit der Etablierung des Urheberrechtes zu), die 2) an bestimmte zeitlich bedingte, gesellschaftliche und kulturelle Kodifizierungen gebunden ist. Und 3) wird die Autorfunktion konstruiert, indem das *Vernunftwesen Autor* geschaffen wird; eine psychologisierende Projektion, die es uns erlaubt mit Texten umzugehen und diese unter bestimmten (auf die Autorfunktion bezogene) Gesichtspunkten einzuordnen. Um auf diese Konstruktion hinzuweisen, nutze ich ebenfalls Zanettis Begriff der *Autor-Persona*. Und 4) ein fragmentiertes Sprecher-Ich, aus dessen Äusserungen im Text sich nicht auf die individuelle Person oder die Schreibgeste allein schliessen lässt, sondern das dazu führt, dass diese Texte einen Diskurs begründen können. Diese diskursbegründenden Texte sind nicht allein ‹Werke› im herkömmlichen Sinne, sondern sie eröffnen gewissermassen die strukturellen Möglichkeiten für neue Text- und Diskursformationen.[98]
Wenn Roland Barthes also polemisch den *Tod des Autors* proklamiert,[99] dann betrifft dies das Abgeben der Deutungshoheit über das künstlerische Erzeugnis bei dessen Veröffentlichung. Autor*innen haben ab diesem Zeitpunkt keinen Einfluss mehr auf die Kontextualisierung und Auslegung ihrer Arbeiten. Manifestiert sich die künstlerische Praxis erst einmal in einem Medium – sei es nun als Schrift, Choreografie o. a. – dann birgt dieses als Ort der Lektüre das Potential den Autor als individuelle Person zu überdauern. Dies erzeugt aber auch ein unlösbares Spannungsverhältnis zwischen Autor-Persona und Rezeption, welches die Kunsthistorikerin Renate Berger dahingehend problematisiert, als dass ihrer Meinung nach die Rede von der Autorfunktion eine selbstermächtigende Darstellung als Autorsubjekt verunmögliche.[100]
Zweifellos ringt auch Rainer im Hinblick auf *Trio A* um ein stimmiges Verhältnis zwischen ‹Werkherrschaft›, Autorität und Bereitstellung der Choreografie für die Rezeption beziehungsweise als Quelle für die tanzwissenschaftliche Forschung. Rainers Selbsterzählungen in *Work 1961–73* oszillieren zwischen Selbstdarstellungen als Autorin beziehungsweise Tänzerin und dem Spiel mit entsprechenden Gattungskonventionen. Dies impliziert, dass Rainer in ihrer künstlerischen Praxis von verschiedenen Ich-Konstruktionen ausgeht (auch hinsichtlich ihrer Autor-Persona), die sich aus bestimmten kontingenten Konstellationen ergeben beziehungsweise diese zugleich konstituieren. Die verschiedenen Ichs sind in ein Wechselspiel von Leben und Kunst eingebunden, ohne dass dabei eines dieser Ichs das alleinige Zentrum markiert. Die Auseinandersetzung mit diesen eigenen und fremdbestimmten Selbsterzählungen vor dem Hintergrund einer kritischen künstlerischen Praxis ermöglicht es der Autor-Persona Rainer die Mechanismen ihrer Erinnerung durch das autobiografische Schreiben zu reflektieren. Auf diese Weise re- und (de-)konstruiert Rainer zugleich verschiedene Ichs *und* auch ihr Autoren-Ich. Umso kritischer ist demzufolge wissenschaftlichen Zuschreibungen wie der von *Trio A* als *signal work* zu begegnen, zeugen

[98] Vgl. dazu die Einleitung von Jannidis u. a. zur deutschsprachigen Übersetzung von Michel Foucaults Vortrag *Qu'est-ce qu'un auteur?* (2000, S. 194–197) und auch Thurner, Christina: Die Stimme erhoben. ‹Ich›-Sagen und Autorschaft in den Tänzerporträts von Jérôme Bel. In: Krüger Anne-May u. Dick, Leo (Hg.): Performing Voice. Vokalität im Fokus angewandter Interpretationsforschung. Büdingen 2019c, S. 209–215.
[99] Barthes in Jannidis u. a. 2000, S. 185–193.
[100] Berger 2006, S. 106.

diese doch von einem statischeren Autorschafts- und Werkbegriff, als es in Rainers Materialsammlung angelegt ist. Um im Folgenden dieses Verhältnis von Rainers Autorschaft, Autobiografie und Choreografie näher bestimmen zu können, möchte ich zunächst in einem Exkurs die dafür relevanten Parameter des *autobiografischen Schreibens* beziehungsweise der *choreografierten Autobiografie* näher erläutert.

2.4. Autobiografisches Schreiben und choreografierte Autobiografie

Autobiografisches Schreiben entzieht sich eindeutigen Gattungszuordnungen,[101] weshalb der Literaturwissenschaftler Philippe Lejeune den *Autobiografischen Pakt* entwickelt.[102] Dieser berücksichtigt jedoch nicht die Diskrepanz zwischen dem*der Autor*in als ‹realer› Person und der Autor-Persona. Um dennoch autobiografische Wirkmechanismen untersuchen zu können wird in der Kunstgeschichte, Literatur- und Tanzwissenschaft zusehends mit der etymologischen Ableitung des Begriffs Autobiografie gearbeitet. Demzufolge ist ein künstlerisches Erzeugnis dann als Autobiografie lesbar, wenn es sich um eine Beschreibung (graphein) des Lebens (bios) eines Einzelnen durch sich selbst (auto) handelt.[103] An diese Herangehensweise knüpft auch die vorliegende Arbeit an und argumentiert vertiefend, dass die künstlerische Auseinandersetzung mit Lebenserzählungen für Rainer ein gewinnbringendes performatives Moment freisetzt. Dabei ist eben nicht mehr von einem in sich geschlossenen Ich auszugehen, das eine kohärente, zielgerichtete Entwicklung durchläuft, sondern von einem fragmentierten Selbst.[104] Meine Fragestellung und der Arbeitsbegriff der Ich-Konstruktionen sind also zwischen (autobiografischer) Autorschaft und einem brüchigen Ich-Verständnis angesiedelt, wobei Lejeunes Trias aus Autor*in / Erzähler*in / Protagonist*in sich bei einer (autobiografisch konnotierten) Solo-Tanzaufführung aufgrund der körperlichen Präsenz der Tänzer*in um eine weitere Referenzebene erweitert, aus der sich zusätzliche Bedeutungsangebote ergeben.
In schriftlichen Autobiografien ist die Autor-Persona an- und abwesend zugleich, da sie selbst spricht und auch sprechen lässt. Die Sprechinstanz wird dabei durch die erzählte Handlung realisiert, wobei deren Sprechen nach einer «zeitlich und räumlich von dieser sprechenden Instanz unterschiedene[n] Position» ausgerichtet ist, nämlich das Ich, das beschrieben wird. Diese «doppelte sprachlogische Funktion»[105] ähnelt in gewisser Weise der Funktion eines*r Choreograph*in, die während einer Bühnentanzaufführung in den Handlungen der Tänzer*innen ebenfalls zugleich an- und abwesend ist. Tritt nun aber eine Solo-Tänzerin wie beispielsweise Isadora Duncan in ihrem eigenen Tanzstück auf, verstärkt sich der Fokus auf die Autorin, da die Autorfunktion, das Tanzen *und* die Ich-Erzählerin in einer Person gebündelt sind. Dennoch fragt die Tanz- und Literaturwissenschaftlerin Gabriele Brandstetter, ob Autobiografie in der Tanzkunst überhaupt möglich sei und fasst autobiografisch grundierte Tanzstücke in Abgrenzung zur literarischen Autobiografie als kontingente Selbsterzählungen, da sie sich vor und durch ein Publikum konstituieren. Dazu stellt sie anhand eines Stückes von Xavier Le Roy fest: «The concept that this performance of a self staging itself as ‹I›, is itself a

[101] Vgl. Wagner-Egelhaaf 2005, S. 5–12.
[102] Vgl. Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt. Frankfurt am Main 1994.
[103] Vgl. u. a. Muysers u. Georgen 2006, S. 11.
[104] Bedingt durch gesellschaftliche Veränderungen wie die voranschreitende Industrialisierung, eine zunehmende Säkularisierung und neue Gesellschaftsordnungen sowie das Aufkommen der Psychoanalyse, schlägt sich auch in künstlerischen Arbeiten die Auseinandersetzung mit einem anderen Ich-Verständnis nieder. Vgl. Wagner-Egelhaaf 2005, S. 10.
[105] Vgl. Wagner-Egelhaaf 2005, S. 11.

‹product of circumstances› becomes a feature of the dance-autobiographical self-presentation.»[106] Die autobiografischen Bezüge und die Bündelung verschiedener Funktionen in einer Autor-Persona beziehungsweise Tänzer*in dienten laut Brandstetter dazu, die Zuschauenden anhand einer oder mehrerer Lebenslinien durch das Stück zu führen. Anders als im geschriebenen Text der literarischen Autobiografie, in dem ein Ich retrospektiv erzählt (wird), realisieren sich autobiografische Narrative auf der Bühne durch gegenwärtige, individuelle wie fiktionale körperliche Präsenz, der eine andere Zeitlichkeit innewohnt als einem schriftlichen Text. Brandstetter verknüpft diese Beobachtung mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts, wo sich der Modus der (Selbst-)Darstellung im Tanz zu verändern beginnt. Solo-Tänzerinnen wie Isadora Duncan oder Loïe Fuller gestalten den Umgang mit autobiografischen Bezügen zusehends performativ, wobei deren Tanzstücke mit einem neuen Verständnis von Autorschaft operieren, nämlich dem einer weiblichen Autorschaft als Selbstperformance.[107]

Diese knapp skizzierten Veränderungen lassen sich ähnlich auch anhand von Rainers Arbeiten nachzeichnen. Schon in den 1960er Jahren beginnt die Tänzerin sich zunehmend kritisch mit konventionellen Erzählweisen auseinanderzusetzen, was schliesslich dazu führt, dass sie ab Mitte der 1970er Jahre das Choreografieren vorerst einstellt und sich dem Film zuwendet.[108] 1973 entwickelt sie im Zuge dieser Veränderung mit *This is the story of a woman who* ihr vorläufig letztes Stück.[109] Das von Rainer als «mixed-media theatre piece»[110] bezeichnete Stück, das auf ‹eigenem› Material beruht, untersucht der Theaterwissenschaftler Marvin Carlson in seinem Essay *Performing the Self* als eines von mehreren autobiografischen Stücken.[111] Autobiografische Narrative erlauben demnach einen Zugriff auf spezifische ‹eigene› Erfahrungen, die als formbares Material behandelt werden. Aus diesem persönlich grundierten Zugriff lassen sich laut Carlson wiederum übergeordnete Aussagen ableiten, da der auf sich selbst gerichtete Blick Wissen über historische und soziale Zusammenhänge erschliessen kann und anhand der persönlich grundierten Erzählung fassbar macht. Bisher marginalisierte Narrative könnten auf diese Weise artikuliert und in einer vorherrschenden Kultur verortet werden.[112]

---

[106] Brandstetter 2018b, S. 2069.

[107] Diese Überlegungen basieren auf den Ausführungen Gabriele Brandstetters in der Vorlesungssitzung *Autobiografie als Performance. Dancing the Self?* vom 19.11.2019 an der Universität Bern. Um Brandstetters Argumentation nachzuvollziehen, orientiere ich mich ausserdem an ihren beiden Beiträgen in Wagner-Egelhaafs *Handbook Autobiography / Autofiction*, in denen sie das Verhältnis von Autobiografien und Tanzkunst untersucht. Vgl. Brandstetter 2018a, S. 542–546 und 2018b, S. 2064–2073.

[108] Vgl. Rainer 2006, S. 446–447.

[109] Daraus geht ein Jahr später die Videoarbeit *Film About a Woman Who* hervor, deren Skript wiederum in die schriftliche Autobiografie Rainers eingefügt ist. Rainer nimmt 1999 mit *Trio A Pressured* ihre choreographische Tätigkeit wieder auf.

[110] Rainer 1974, S. 249.

[111] Anhand der Formel «A impersonates A while C looks on» zeigt Carlson auf, dass sich Performer*innen im US-amerikanischen Kontext der 1980er und 1990er Jahre zusehends vom bildbasierten Kunstschaffen der vorherigen Jahrzehnte abwenden. Stattdessen entwickeln sie wortbasierte Praktiken, bei denen sie als (Erzähler*-)Subjekte auftreten, die von spezifischen gesellschaftlich-kulturellen Bedingungen und Disziplinierungen durchformt sind. In dieser intensivierten Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Verhältnissen sieht Carlson eine der Ursachen für den Rückgriff auf Beschaffenheit und Erzählmuster von Sprache für die künstlerische Praxis. Vgl. Carlson, Marvin: Performing the Self. In: Modern Drama, Volume 39, No. 4. 1996, S. 599–608.

[112] Carlson unterscheidet zwischen *autobiographical narrative, alternate selves* und *autobiographical fantasies*, wobei er die beiden letzteren insofern von autobiografischen Narrativen abgrenzt, als dass diese eben nicht auf personenbezogenes autobiografisches Material beruhen. Vgl. Carlson 1996, S. 604.

Das Vexierspiel zwischen vermeintlicher Authentizität und Fiktion, das aus dieser selbstreflexiven Verwendung von Fotos, Tagebucheinträgen oder Briefen resultiert, macht einen solchen Zugriff für Künstler*innen reizvoll. Wobei auch dieses – so Carlson – wie jedes andere Material bestimmten Auswahlprozessen unterliegt und mittels Handlungsanweisungen (Scores) oder Skripts einer gewissen Erzähllogik unterstellt wird. Das ‹Ich› einer Aufführung birgt daher dieselbe Distanz zum ‹realen Ich› wie auch eine ‹reale› Lebenserfahrung und das darauf Bezug nehmende autobiografische Tanzstück notwendigerweise niemals deckungsgleich sein können. Das Erzählte und der*die Erzähler*in sind also konstruiert. Das autobiografische Ich wird durch kulturell bedingte ‹Codes› vermittelt, genauso wie auch die jeweiligen Vorstellungen von autobiografischem Erzählen kulturell, historisch und gesellschaftlich geprägt sind.[113] Insofern könnte man mit Carlson von einer Art kultureller Autorschaft sprechen, oder, wie es Annemarie Matzke formuliert:

> Das Subjekt präsentiert sich als ‹sujet-subject›, als Objekt-Subjekt, das sich auf keine autonome Position berufen kann. [...] Das Verhältnis von Betrachter und Betrachtetem, von Zuschauer und Darsteller kommt dort [im Theater; NR] zur Aufführung. Statt die (sic!) Frage nach dem Subjekt tritt die Frage nach der Konstruktion von Repräsentation in den Vordergrund.[114]

Eine ähnlich gelagerte Feststellung trifft Lambert-Beatty im Hinblick auf *Trio A*, wenn sie über die Bewegungssequenz konstatiert, dass diese als eine Art Austragungsort für das Aufeinandertreffen von repräsentationskritischen Darstellungsformen mit spezifischen historischen und gesellschaftlichen Bedingungen fungiert. [115] Ähnlich wie in der Theaterwissenschaft gibt es auch in der Tanzwissenschaft zu diesem Themenkomplex keine tradierte Autobiografieforschung, auf die ich für meine Überlegungen zurückgreifen könnte. Ein Verhältnis, das es für meine Fragestellungen daher noch abzustecken gilt, ist jenes zwischen Choreografie und Autorschaft.[116]
Um diese historisch und kulturell geprägten Begrifflichkeiten näher zu bestimmen und zueinander ins Verhältnis zu setzen, bin ich zunächst vom literarischen Schreiben ausgegangen. Mit Zanetti und Lejeune habe ich gezeigt, dass es sich beim autobiografischen Zugriff um eine konstruierte Entsprechung und je nach künstlerischem Erzeugnis eigens zu bestimmendes Verhältnis von Erzähler*in, Protagonist*in und Autor*in handelt, weshalb ich – um dies hervorzuheben – den Begriff der Autor-Persona verwende. Schliesslich habe ich mit Carlson erläutert, dass auch Selbsterzählungen in Aufführungen als Konstruktionen zu behandeln sind. Um das Verhältnis von Autorschaft und Choreografie nun noch einmal präziser zu bestimmen, greife ich auf Brandstetters Diskussion einer *Signatur des Tanzens* zurück. Diese bezieht sich auf das Unterzeichnen eines schriftlichen Textes, die Signatur, die – traditionell mit einem Schreibakt verbunden – die Autorschaft anzeigt.[117] Das aus dem

---

[113] Vgl. Carlson 1996, S. 604.
[114] Vgl. Matzke, Annemarie M.: Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern. Formen szenischer Selbstinszenierung im zeitgenössischen Theater. Hildesheim, Zürich u. New York 2005, S. 15.
[115] Vgl. Lambert-Beatty 2008, S. 132.
[116] Wobei es mir hier weniger um das Zusammenwirken von Dramentext und Choreografie geht, als dass ich Choreografieren und Schreiben als künstlerische Praktiken ins Verhältnis setzen möchte. U. a. auch, weil der Autorbegriff historisch bedingt enger an die Literatur und die bildende Kunst geknüpft ist. Dabei ist die Bezeichnung Urheberschaft zwar nach wie vor als Rechtsbegriff in Gebrauch, er gilt aber mittlerweile als überholt, da er auf einen konventionellen Werkbegriff aus dem 18. Jahrhundert zurückzuführen ist. Vgl. Jannidis u. a. 2000, S. 7–34.
[117] Anhand der Fragestellung, ob es im Tanz eine Signatur geben kann, rückt Brandstetter das Verhältnis zwischen Tanzen und Schreiben beziehungsweise Choreografie und Autorschaft in den Blick. Vgl. Brandstetter, Gabriele: Signatur des Tanzens. Autorschaft und Zeichnung der Bewegung mit einer Performance von Amos Hetz: «I am drawing you are dancing. You are drawing I am dancing.» In:

Lateinischen stammende *auctor* steht dabei für die Urheberschaft, die von dem*der unterzeichnenden Autor*in mit seiner*ihrer Signatur verifiziert wird. Mittels der Signatur weist sich der*die Autor*in sowohl als Verfasser*in als auch als glaubwürdige Anstifter*in oder Verantwortliche*r aus. [118] Brandstetter konstatiert den Ballett-Choreografien des 19. Jahrhunderts noch eine «multipel-offene Figuration von Autorschaft», in Abgrenzung zum Diskurs um Originalität und Künstlergenie in der Literatur des 18. Jahrhunderts.[119] Mit der Moderne entwickelt sich dann ein emphatischer Autorbegriff im Tanz, der sich anhand der spezifischen Arbeitsweise von Tänzerinnen wie Isadora Duncan, Loïe Fuller u. a. zeigt. Diese vereinen nahezu alle Funktionen eines Aufführungsgefüges in einer Person. Sie zeichnen verantwortlich für die Urheberschaft im Sinne der ‹Erfindung› der Choreografie, sie treten als Tänzerinnen ihrer Solo-Stücke auf und sie übernehmen die Verbreitung und Vermarktung ihrer Arbeiten. Dies bringt eine zunehmende Verschränkung von künstlerischer Praxis und Person mit sich oder wie es Gabriele Brandstetter ausdrückt: «Auf intrikate Weise sind Autor-*Sein* und diskursive Autor-*Konstruktion* ineinander verstrickt.»[120]

Daran anschliessend definiert Brandstetter eine *Signatur des Tanzens* vor dem Hintergrund poststrukturalistischer Theorie als offenen (choreographischen) Raum – im Gegensatz zur «Fixierung und Bewahrung einer Intention von Bewegung».[121] Dieser geöffnete Raum vollzieht sich in einer Tanzaufführung mittels der bei den Zusehenden ausgelösten Erfahrung. Dabei geht es nicht darum deren Sinn oder die vermeintliche Absicht der Autor*in zu entschlüsseln, sondern eine *performative Lektüre* anzustreben, also eine Lektüre, die auch die Autorität der Zuschauenden als Mit-Autor*innen dieser Erfahrung aufzeigt. Laut Brandstetter verschiebt sich damit die *«Funktion* des Künstler-Autors in der Moderne und in der zeitgenössischen Kunst: vom Urheber zum Organisator von ästhetischen Prozessen, dessen ‹Arbeit› weniger durch schöpferische poïesis als durch wahrnehmungsorientierte aisthesis bestimmt ist».[122] Diese Setzung evoziert freilich ein Spannungsverhältnis zwischen Autorschaft als ‹Werkherrschaft› beziehungsweise Urheberschaft des*der Choreograph*in und multipler Autorschaft oder *Co-Choreografie*, die von der Mitbestimmung anderer Beteiligter des künstlerischen Arbeitsprozesses gekennzeichnet ist. [123] Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass ich die Bezeichnungen Choreograph*in und Autor*in im Hinblick auf die Autorschaft insofern synonym verwende, als dass diese als Verfasser*innen einer künstlerischen Arbeit verantwortlich zeichnen.

Haitzinger, Nicole u. Fenböck, Karin (Hg.): Denkfiguren. Performatives zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden. Für Claudia Jeschke. München 2010, S. 38–53, hier insbesondere S. 40.

[118] *Auctor* beinhaltet demnach sowohl *agere* – handeln als auch *augere* – fördern. Vgl. Brandstetter 2010, S. 41.

[119] Sie erläutert dies anhand des Balletts *Schwanensee*. Obwohl Marius Petipa für die Choreografie und Peter Tschaikowsky für die Musik verantwortlich zeichnen, ist die Zusammenarbeit so differenziert und verflochten (u.a. auch mit dem, für den erkrankten Petipa eingesprungenen Lew Iwanow, der Petipas Choreografie vollendete), dass sie sich eindeutigen Zuschreibungen entzieht. Vgl. Brandstetter 2010, S. 42.

[120] Brandstetter 2010, S. 43.

[121] Brandstetter 2010, S. 44.

[122] Brandstetter 2010, S. 44. Hervorhebung wie im Original.

[123] So kann eine ‹multiple Autorschaft› beispielsweise dann prekär werden, wenn die künstlerische Praxis, die Hierarchien der Repräsentation und die Vermarktungsstrategien insofern auseinanderdriften, als dass nur der Name *eines* Autors beziehungsweise Choreographen zirkuliert, andere Beteiligte hingegen unerwähnt bleiben.

2.5. Yvonne Rainer als Autorin von *Trio A*

In Anlehnung an Carrie Lambert-Beatty verstehe ich *Trio A* als eine Bewegungsfolge, die gleichermassen mit Bewegungselementen des Balletts und des Modern Dance operiert, ohne dabei – ähnlich wie in Rainers Schreibgestus – spezifische Bewegungsabschnitte durch die Phrasierung besonders hervorzuheben: «no one part of the series is made any more important than any other.» [124] Diese repräsentationskritische Darstellung ermöglicht es abstrakte Körperlichkeit ins Verhältnis zu deren kulturell-gesellschaftlichen Prägungen und historischen Bedingungen zu setzen.[125] Daraus leitet sich die Annahme ab, dass die Bewegungssequenz zunächst eine diskursbegründende Funktion einnimmt, die u. a. die Rede über den ‹Postmodern Dance› ermöglicht und, dass sie weiterführend als eine Art Signatur für Rainers Autor-Persona fungiert. Dafür spricht der Umstand, dass Yvonne Rainer die Bewegungssequenz nach ihrer Erstaufführung in zahlreiche andere Stücke einarbeitet. Beispielsweise beschliesst *Trio A* Rainers Stück von 1973, *This is the story of a woman who*, das von Carlson als autobiografisch eingeordnet wird.[126]
Zudem gibt Rainer *Trio A* an andere Tänzer*innen weiter. Dieses ‹Unterrichten› erfolgt u. a. im Rahmen von Aufführungen und wird also als ein gestalterisches Element ihrer Stücke ästhetisiert. Die Weitergabe der Bewegungssequenz dient jedoch weniger dazu, sich in die Autorschaft von *Trio A* einzuschreiben, sondern sie ermächtigt die Tänzer*innen, sich die Autorfunktion ebenfalls anzueignen, da die Tänzer*innen bei deren Ausführung *erfahren*, dass sie in der Lage sind die Sequenz zu tanzen.[127] Im Zusammenwirken mit anderen Elementen des Diskurses um *Trio A* versetzt dies die Tanzenden in die Lage potentiell selbst zur Autor*in zu werden und eine eigene Signatur zu entwickeln. Dadurch, dass die Weitergabe von *Trio A* in Aufführungen integriert wird, schlüsselt Rainer als Autor-Persona die Parameter von dessen Vermittlung detailliert auf und macht diese sichtbar.[128]
Texte, wie die der Tänzerin Pat Catterson sprechen von dieser Ermächtigung:

> The manner in which *Trio A* was performed was as unique as its moves. [...] there was only the concentrated doing. It was like watching the ease, calm attention to detail, elegance, efficiency, and flow of someone doing anything in life that is practiced and familiar. It was like seeing my mother make a bed, or a cobbler fix a pair of shoes.[129]

Die Faszination, die *Trio A* bei Catterson auslöst, führt dazu, dass sie die Bewegungssequenz nach dem ersten Schauen selbstständig rekonstruiert und zum Zeitpunkt des Schreibens auf eine 40-jährige Geschichte mit der Weitergabepraxis von *Trio A* zurückblickt.[130] Bei dieser Erzählung verwendet Catterson ähnliche sprachliche Figuren wie in der tanzwissenschaftlichen Forschung, auf die sie sich auch explizit bezieht. Sie unterstreicht den Bruch mit damals üblichen Tanzstilen anhand des Darstellungsmodus von *Trio A*, den sie

---

[124] Rainer 1974, S. 67.
[125] Gemeint sie hiermit u. a. die Übertragung eines alltäglichen körperlichen Tonus in den Aufführungskontext (in Abgrenzung zum theatralen Gestus des Modern Dance), das Vermeiden von Blickkontakt zum Publikum, die unterlassene Phrasierung der Bewegung, etc. Vgl. Lambert-Beatty 2008, S. 127–165.
[126] Vgl. Rainer 1974, S. 248–274.
[127] Rainer 1974, S. 75.
[128] Vgl. Where's the Passion? Where's the Politics? or How I Became Interested in Impersonation, and End Running Around My Selves and Others', and Where Do I Look When You're Looking At Me? In: Rainer, Yvonne: Moving and Being Moved. Arnhem u. Como 2017, S. 16–28.
[129] Catterson, Pat: A Dancer Writes. Yvonne Rainer's *Trio A* Now. I Promised Myself I Would Never Let It Leave My Body's Memory. In: Dance Research Journal, Vol. 41, No. 2. 2009, S. 3–11, hier S. 4.
[130] Catterson 2009, S. 3.

folgendermassen beschreibt: «performing as just normal doing, not a special way or being that happens when one is on stage.»[131]
Über die Wirkung der Ausführung von *Trio A* befindet Catterson denn auch emphatisch: «In fact, whenever I got to the end of the piece I just wanted to do it again, for doing it brought me inner calm. […] It so changed my sense of myself inside my own dancing and performing that I never wanted to let it escape my body's memory.»[132] In diesen Schilderungen erwähnt sie auch die Lektüre von *A Quasi Survey* sowie den Umstand, dass sie sich mit der Erarbeitung einer rückwärts ablaufenden Version der Choreografie selbst in die Geschichte von *Trio A* einschreibt: «Although this was not my motivation, the retrograde performance has cemented me into *Trio A's* history.» [133] Äusserungen, die darauf hindeuten, dass sich durch die Auseinandersetzung mit der Bewegungssequenz Cattersons Verständnis für die Versprachlichung und Deutung von Tanz verändert und dass sie sich als Ausführende in die Konstitution der Bewegungssequenz einschreibt.
Sie beschreibt ausserdem Rainers veränderte Haltung bezüglich der Autorschaft von *Trio A*. So erhält Catterson in den 1970er Jahren noch umstandslos die Erlaubnis Rainers «to do whatever I wanted with it.»[134] Mit *Trio A Pressured* Ende der 1990er Jahre ändert sich dies allerdings: «Although Yvonne has become more protective of her dance, more doctrinaire about the details of it than she seemed to be in 1969, still each person's enactment of it, no matter how attentive one is to its details, will look different.»[135] Cattersons Ausführungen zeugen also auch von der Etablierung von *Trio A* als tanzhistorisches Zeugnis. Im Hinblick auf die Autorschaft lässt sich zusammenfassend feststellen, dass Rainer die Bestandteile und Komposition ihrer tänzerischen Signatur als offen zugängliches Material behandelt, dessen Autorschaft eindeutig der Autor-Persona Rainers zugeschrieben ist. Dafür spricht, dass Rainer bei der Weitergabe von *Trio A* äusserst genau auf bestimmte ästhetische Spezifika achtet, indem sie diese präzise herleitet und vermittelt.[136]
Basierend auf diesen Überlegungen möchte ich meiner Analyse von *Feelings Are Facts* folgende Prämissen vorausschicken: 1) Ich unterscheide zwischen Autor-Persona, (Ich-) Erzählerin und Protagonistin, wobei ich sowohl diese Instanzen als auch deren Erzählungen als Konstruktionen begreife. 2) Die Autor-Persona Yvonne Rainer versteht Autorschaft als Verschränkung alltagspraktischer und künstlerischer Erfahrung. Beide fliessen in die Konstruktion von Autorschaft gleichwertig ein.[137] In Rainers schriftlicher Autobiografie *Feelings Are Facts* werden die Narrative über diese Autor-Persona entsprechend ästhetisiert. In diesem Sinne ist ihre Autobiografie nicht als abschliessendes Resümee ihres Lebens zu lesen, sondern als Fortsetzung ihrer künstlerischen Praxis zu verstehen. Dabei erweist sich der Rückgriff auf ‹eigenes› Material als besonders produktiv für die Ästhetisierung der Autorschaft. 3) Im Folgenden nutze ich für Rainers Tätigkeit die Begriffe Autorin oder Autor-Persona. Somit können neben der Diskursivierung von *Trio A* auch Text- und Bildmaterial untersucht werden. 4) *Trio A* fungiert als bewegungsbasierte Signatur für die Autorschaft der Autor-Persona Yvonne Rainer. Zudem ist vor dem Hintergrund meiner bisherigen Überlegungen die Frage zu stellen, ob es sich bei *Trio A* um eine *diskursbegründende* Choreografie handelt. 5) Zwar beansprucht die Autor-Persona Rainer bei der Aufführung, Versprachlichung und Deutung von

[131] Catterson 2009, S. 4.
[132] Catterson 2009, S. 6.
[133] Catterson 2009, S. 7.
[134] Catterson 2009, S. 8.
[135] Catterson 2009, S. 9.
[136] «On inquiring how Barbara had described a particular movement, John [Erdman] said: ‹bird-like›. I re-taught it to him as ‹airplane-like. ›» (Rainer 1974, S. 75)
[137] Wagner-Egelhaaf 2005, S. 48.

Trio A nicht die alleinige Autorität über dessen Auslegung, dennoch ist sie bemüht sich durch körperliche und sprachliche Äusserungen in die Auslegung von *Trio A* einzuschreiben.

3. Ein Leben führen wie ein Argument

In den vorangegangenen Kapiteln habe ich relevante tanzwissenschaftliche Deutungen von *Trio A* skizziert und die Auswahl der verwendeten Quellen dargelegt und erläutert. Des Weiteren habe ich Autorschaft im Verhältnis zu autobiografischem Schreiben und Choreografieren betrachtet und daraus einen Arbeitsbegriff abgeleitet. Mit diesem Fokus überprüfe ich nun, inwiefern autobiografisches Material im Korpus Yvonne Rainers aufgegriffen, erweitert, umgeschrieben und / oder unterlaufen wird. Hierzu lese ich Auszüge aus Rainers *An imperfect reminiscence (1974)* und *Feelings Are Facts* (2006) auf mögliche andere Auslegungen von *Trio A* und ziehe ergänzend den Essay *Where's the Passion? Where's the Politics* (2017) hinzu.[138]
Bei dieser Materialkonstellation reihe ich die jüngeren Publikationen bewusst vor jene aus den 1970er Jahren, um meine – aus heutiger Sicht perspektivierte – Teilanalyse der Selbstaussagen Rainers von 1974 zu berücksichtigen und kenntlich zu machen. Dieses Vorgehen stützt sich auf das eingangs referierte tanzhistoriografische Modell, das u. a. von einem Ineinanderwirken verschiedener Zeitschichten ausgeht.[139] Bei diesem (Weiter-)Lesen interessiert insbesondere das Verhältnis von autobiografischen Narrativen und Autor-Persona sowie deren Bezugnahme auf das Narrativ von *Trio A* als *signal work* im Kontext des ‹Postmodern Dance›.

3.1. *Feelings Are Facts* (2006)

Der Prolog zu Rainers autobiografischem Buch *Feelings Are Facts* beginnt, wie häufig in autobiografischen Texten, mit einer (Selbst-)Erklärung über die Schreibabsicht und Motivation der Ich-Erzählerin. Diese wird unmittelbar mit einer Krisenerfahrung verschränkt, wenn Rainer über die Ereignisse des 11. Septembers 2001 in New York berichtet.[140] Dem *Statement* ähnlich, das 1968 die Erstaufführung von *The Mind is a Muscle* flankiert, wird auch hier das Erleben der Autor-Persona im Text mehrfach vermittelt. Beispielsweise wenn die Ich-Erzählerin anmerkt, dass die Motorengeräusche der abstürzenden Flugzeuge so laut zu hören gewesen seien, dass es ihr erschiene, als ob diese sich direkt über ihrem Wohnhaus in Manhattan befänden (etwa einen Kilometer vom *World Trade Center* entfernt), während sie den Rest des Tages die Ereignisse via Fernsehübertragung mitverfolgt.[141] Dies erinnert sowohl in der Erzähllogik als auch dem Gestus an die Äusserungen der Autor-Persona von 1968, die ebenfalls das körperliche Erleben mit dem medialen Geschehen parallelisiert.[142]

---

[138] Vgl. Rainer 2017, S. 16–28.
[139] Vgl. Thurner 2008.
[140] «I started this memoir because I was stumped, caught up short, at a loss.» (Rainer 2006, S. xiiv)
[141] Vgl. Rainer 2006, S. xiiv.
[142] 1968 bezog sich Rainer auf die Erschiessung eines Vietkong-Kämpfers. Film- und Fotomaterial von dessen Hinrichtung zirkulierte zwei Monate vor der Erstaufführung von *The Mind is a Muscle* im US-amerikanischen Fernsehen.

Die Ich-Erzählerin bezeichnet den Text als «memoires» oder «book»[143] und stellt formale Analogien zu Rainers früheren Arbeiten her. Wie schon in der Publikation *Work 1961–73* greift sie auch in *Feelings are Facts* wieder auf Briefe, Tagebucheinträge, Aufführungsnotizen und Skripte zurück, was sie eingangs entsprechend reflektiert:

> My art making response to our own ‹remarkable time› has been to [...] look to the past, in this case my personal past, and I set out to trace the development of an individual consciousness through a maze of cultural, familial, and historical events. In interest of supplying varied angles of access to my life, this memoir includes letters, journal entries, occasional program notes form performances, and, where relevant, excerpts from film scripts that are fictionalized versions of autobiographical material. All of this constitutes a methodology that very much resembles the mosaic-like construction of my work in general––spanning over forty years, back and forth between dance and film—with its juxtapositions of texts and images culled from a wide variety of sources.[144]

Dieses oftmals bereits benutzte Material kombiniert sie neu und / oder verfremdet es, sodass sich eine andere Perspektive darauf ergibt.[145] Der Zugriff auf derart unterschiedliche Materialien, so die Ich-Erzählerin, erfolge in der Absicht, verschiedene Blickwinkel auf ihr Leben einzunehmen. Trotz ihrer Bedenken den Text autobiografisch zu rahmen und die Ereignisse künstlerisch zu bearbeiten, beschliesst die Ich-Erzählerin Zeugnis ablegen zu wollen: «Rather than confession I prefer to think of this enterprise as a more guilt-free kind of testimony: to a life, to the products of that life, and to its public and private interplay.»[146]

3.2. Autorschaft und autobiografische Narrative in *Feelings Are Facts*

Mit dem Vorhaben Materialien und Dynamiken eines ‹öffentlich / privaten› Lebens in einem Text bündeln zu wollen grenzt die Autorin ihre Erzählung von blosser Selbstversicherung oder -darstellung ab.[147] Der Blick zurück ermöglicht ihr gewissermassen ein Gespräch zwischen den jüngeren und älteren Ichs ihrer Autor-Persona. Dieses polyloge Sprechen wird im Text durch verschiedene rhetorische Figuren hergestellt, u. a. mittels selbstreflexiver Kommentare der Ich-Erzählerin, die vom Schreiben berichtet und Anmerkungen macht zu dem gewählten autobiografischen Format. Das erzählte Leben oszilliert dabei durchgehend zwischen der Perspektive mehrerer Ich-Erzählerinnen unterschiedlichen Alters und jener der Autor-Persona.[148] Diese kommentiert das Geschehen häufig mit Formeln wie «As I write, it seems»[149] oder «At this moment as I quote»[150] und beschreibt daran anschliessend das Empfinden der Autor-Persona / Ich-Erzählerin beim (Er-)Schreiben dieses Rückblicks.
Ab dem dritten Kapitel des Buches, *School Years and Incidentals,* werden zusehends Tagebucheinträge und andere Textformen wie beispielsweise der Wortlaut eines psychologischen Gutachtens eingeschoben. Dieses Material gibt laut Autor-Persona anschaulicher die Prozesse und Stimmungen wieder als retrospektive Beschreibungen oder

[143] Rainer 2006, S. xiiv und xv.
[144] Rainer 2006, S. xiv–xv.
[145] Bisweilen werden ganze Passagen aus *An imperfect reminiscence* in den Text *Feelings Are Facts* übernommen.
[146] Rainer 2006, S. xv.
[147] Vgl. Rainer 2006, S. xv.
[148] Vgl. Rainer 2006, S. xvi.
[149] Rainer 2006, S. 64.
[150] Rainer 2006, S. 85.

selbstironische Kommentare.[151] Das in die Erzählung grafisch eingefügte Material illustriert nicht das Beschriebene, sondern unterfüttert, erweitert oder verfremdet die autobiografisch grundierte Erzählung, indem die Abbildungen oder Textfragmente Details aufgreifen und verstärken beziehungsweise abschwächen, wobei das kontinuierliche, gleichwertige Aneinanderreihen von Begebenheiten beibehalten wird. Beispielsweise ist das Porträt einer Verwandten neben einem Filmskript platziert. Auf dem Foto ist Rainers Schwägerin Belle (gemäss der Bildunterschrift) zu sehen, die nachdenklich zur Seite blickt und dabei mit der linken Hand ihr Kinn berührt. Das Foto teilt mit dem Filmskript einen leicht verfremdeten formalen Aspekt: «Image of a woman touching a necklace at her throat».[152] Mit dieser Regieanweisung beginnt wiederum das Filmskript von *Film About a Woman Who,* das grafisch abgesetzt in die Ich-Erzählung von *Feelings Are Facts* eingearbeitet ist. Es erläutert ein Vorkommnis, das zuvor von der Ich-Erzählerin geschildert und nun verfremdet von einer anderen Ich-Konstruktion Rainers erzählt wird. Das Geschehen um die von der Schwägerin als Geschenk erhaltene Kette wird mit anderen Materialien verwoben und fiktionalisiert. Rainer liest (wieder) ihr eigenes Material, fügt es anders zusammen, zitiert, (ver-)dichtet oder ordnet es um und fügt diesem so neue Beschreibungen hinzu. Dabei versteht sie ihr Filmschaffen als Autofiktion, dies zeigt sich z. B. anhand der Überschrift des fünften Kapitels *Past / Forward Interlude*, die den Filmschnitt als Metapher für das autobiografische Schreiben aufgreift.[153]
Auch die schriftliche Autobiografie Rainers enthält ein *Statement*. Es ist auf den 16. November 1990 datiert und zwischen dem letzten Kapitel und dem Epilog am Ende des Buches platziert. Vergleichbar mit jenem im Programmheft von *The Mind is a Muscle*, formuliert es eine Art Status Quo Rainers künstlerischer Praxis, insbesondere hinsichtlich ihrer Filme:

> My films can be described as autobiographical fictions untrue confessions, undermined narratives, mined documentaries, unscholarly dissertations, dialogic entertainments. […] to create incongruous juxtapositions of modes of address and conventions governing pictorial and narrative coherence so that the spectator must wrestle meaning from the film rather than lose him / herself in vicarious experience or authoritative condensations of what's what.[154]

Diese Selbstaussagen kreuzen sich mit der Beendigung von Rainers tänzerischer Tätigkeit Mitte der 1970er Jahre, womit auch der Bericht des autobiografischen Buches abbricht. Der (fiktive) Dialog mit einer befreundeten Filmemacherin im Epilog von *Feelings Are Facts* beginnt denn auch mit der Frage: «Why stop now?» Worauf die Autor-Persona entgegnet: «I argue that the point at which I left dance and became a filmmaker seems a logical place to end the book.»[155] Mit der Hinwendung zum Film verbindet die Ich-Erzählerin / Autor-Persona denn auch eine veränderte Lebenseinstellung:

> And there´s something else: Sturm and Drang makes a better read than a stable life. [...] If this book has been–in a major way, if not entirely–a chronicle of a struggle and ultimate accommodation with them, then any further variations on the ‹living with› side of things could only be anticlimactic.[156]

Mit diesem Rückbezug Rainers auf die eingangs dargelegte Schreibmotivation, endet die autobiografische Erzählung Mitte der 1970er Jahre, also ungefähr zum Zeitpunkt der

[151] Vgl. Rainer 2006, S. 73.
[152] Rainer 2006, S. 80–81.
[153] Rainer 2006, S. 103.
[154] Rainer 2006, S. 432.
[155] Rainer 2006, S. 433.
[156] Rainer 2006, S. 436.

Veröffentlichung von *Work 1961–73* und 30 Jahre vor der Veröffentlichung von *Feelings Are Facts*. Diese Setzung unterläuft die Topoi einer Berufsautobiografie. Das autobiografische Erzählen wird als künstlerische Strategie zur Bewältigung krisenhafter Erlebnisse ausgestellt und zugleich unterlaufen, da das Bedeutungsangebot des Buches – also der selbstverfasste, resümierende Lebensrückblick einer Künstlerin auf ihr ‹Lebenswerk› – aufgrund der unterbrochenen Erzählung nicht eingelöst wird. Der Prozess des (Be-) und (Er-)Schreibens beziehungsweise An- und Umordnens der verschiedenen Lebenserzählungen wird genauso gewichtet wie der Versuch die formalen Konventionen einer tradierten literarischen Autobiografie aufzugreifen. Da Rainers Leben aber seit den 1970er Jahren keine signifikanten Wendungen mehr durchgemacht hätte, tauge es auch nicht als weiterführender Stoff für ihre Autobiografie, so die Autor-Persona. Hier wird erneut, wie schon zuvor festgestellt, augenzwinkernd auf die gewählte Form (der Autobiografie) Bezug genommen, die sich dadurch wiederum nur teilweise und diffrakt als solche erschliesst.

3.3. Tanzend argumentieren: *Trio A* in *Feelings Are Facts*

Die Schilderungen von *Trio A* beschränken sich auf wenige Seiten des zwölften Kapitels der schriftlichen Autobiografie. Unter der Kapitelüberschrift *Implosions* ist das sogenannte *NO Manifesto* einige Seiten vor der Ich-Erzählung von *Trio A* platziert, wobei das Textfragment auf die Vorder- und Rückseite desselben Blattes gedruckt ist und sich daher nicht mehr zusammenhängend lesen lässt.[157] *Implosions* markiert im Gesamtbild des Buches einen Bruch, dem auf inhaltlicher und formaler Ebene Rechnung getragen wird. Das *Trio A*-Narrativ wird an dieser Stelle mittels des grafisch angeordneten Textes in andere (Lebens-)Narrative eingeflochten, indem der Fliesstext mit Fotos, Zeitungsartikeln und Selbstzitaten aus anderen Texten gegengeschnitten wird.
Rainer erwähnt die Weitergabe von *Trio A* in Vorbereitung auf eine erste öffentliche Aufführung mit David Gordon und Steve Paxton in einem *Judson Concert*. Sie nennt ausserdem die Videoaufnahme, die die Dokumentation und Weitergabe des Tanzes vereinfacht.[158] Der konzisen Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Positionen vermittelt durch Betrachtungen über *Trio A* – wie sie sich noch in *Work 1961–73* findet – wird in der Autobiografie ein verletzliches Ich hinzugefügt. Die dort geschilderten Eindrücke parallelisieren eine scheiternde Beziehung und den darauffolgenden körperlichen Zusammenbruch mit dem Arbeitsprozess rund um *Trio A*. In den beiden Jahren zwischen der ersten Work-in-progress-Aufführung von *Trio A* im Januar 1966 und der offiziellen Erstaufführung von *The Mind is a Muscle* im April 1968 wird die Ich-Erzählerin drei Mal wegen entzündeter Verwachsungen in der Bauchhöhle operiert. Ohne dass dies explizit gemacht wird, entsteht durch den Einsatz von grafischen Mitteln ein Bezug zwischen dieser Erfahrung der Ich-Erzählerin und der Erarbeitung von *Trio A*. Das Narrativ über *Trio A* ist demnach mit einem krisenhaften Moment verbunden, das von körperlichen Einschränkungen zeugt. Damit reiht sich dieses in die von Lammers genannten berufsautobiografischen Topoi als *Krise* ein.[159] Dies entspricht der im Prolog und Epilog formulierten Schreibabsicht Rainers, angesichts einer anhaltenden gesellschaftlichen und / oder persönlichen Erschütterung Zeugnis ablegen zu wollen (wenngleich diese Absicht am Ende des Buches auch wieder humorvoll relativiert wird)[160] und

[157] Vgl. Rainer 2006, S. 265–275.
[158] Vgl. Rainer 2006, S. 269.
[159] Vgl. Lammers 2019, S. 6.
[160] Zum Humor als gestalterisches Moment in Rainers künstlerischer Praxis vgl. Robertson in Bennahum u. Perron 2017, S. 124.

sich als Autor-Persona dazu in Beziehung zu setzen. Die körperlich-psychische Verfasstheit Rainers während der Erarbeitung von *Trio A*, die sich in *Work 1961–73* nur andeutet, wird in *Feelings Are Facts* um ein Krisennarrativ ergänzt, ohne dass daraus kausale Schlussfolgerungen gezogen werden. Dies macht die in *Work 1961–73* weggelassenen individuellen Empfindungen zu relevanten Fakten und begreift sie als gleichwertigen Teil der Materialkonstellation von *Trio A*. Damit integriert die Autor-Persona Rainer ein weiteres Argument in ihr Berufs- beziehungsweise Lebensnarrativ.
Neben sprachlichen Autobiografie-Bezügen referiert das Buch auf der Bildebene auch die Lebenserzählungen anderer Tänzerinnen, etwa die von Isadora Duncan. Das dazugehörige Material wird wiederum intertextuell angeordnet, bearbeitet und erweitert: Auf einer Doppelseite findet sich eine Tanzfotografie von *Satie for Two* aus dem Jahr 1962 neben einer aus *Work 1961–73* übernommenen Textstelle. Das Probenbild zitiert eine Fotografie Isadora Duncans, während die Textstelle augenzwinkernd das Bestreben ‹Meisterwerke› zu schaffen gleich zwei Mal als «secretly» attribuiert.[161] Anhand dieser bildlichen Bezugnahme auf Duncans Autobiografie veranschaulicht der Kunsthistoriker Bruce Robertson Rainers produktive (graphische, bildliche, textuelle, etc.) Kenntnisnahme / Auseinandersetzung mit der Historisierung vorheriger Tänzerinnen, weshalb ihre «mythic presence in the historical record» insbesondere auf visuell arbeitende Künstlerinnen starke Anziehungskraft ausübe.[162] Liest man diese Materialkonstellation nun hinsichtlich Rainers Selbsterzählung als Autor-Persona, dann wird deutlich, dass diese gewissermassen in / mit einem Spannungsfeld operiert zwischen betont schöpferisch-künstlerischer Autorschaft von ‹Meisterwerken› und einer multiplen, dynamischen Autorschaft, die auf bereits vorhandenes Material zurückgreift.[163] Zudem situiert sie sich mit der Bezugnahme auf Duncan in einer Art Genealogie (autobiografisch) schreibender Tänzerinnen.[164]
Indem die Autor-Persona also tänzerisch-choreographische (und auch filmische) Prinzipien im Kontext einer schriftlichen Autobiografie neu denkt, versteht sie sich nicht allein als Buchautorin, sondern bezieht andere Funktionen der Autorschaft in ihre Selbsterzählung ein. Allerdings bleiben jene Fragen, die sich dezidiert auf die Autorschaft von *Trio A* beziehen, bei meiner Lektüre von *Feelings are Facts* weitgehend unbeantwortet, weshalb ich meine Teilanalyse um einige Aspekte aus der jüngsten Publikation Rainers *Moving and Being Moved* (2017) ergänzen möchte.

3.4. *Where's the Passion? Where's the Politics? – Trio A* (2017)[165]

In *Where's the Passion? Where's the Politics?* erörtert Rainer ihr Verständnis von *Trio A* entlang dreier Axiome: *Self / Expression*, *Looking / Looked At* und *Impersonation / Politics*. Der hybride Text geht spielerisch mit Stückskripten und dem wissenschaftlichen

[161] Rainer 2006, S. 220.
[162] Robertson relativiert diese etwas erratische Zuschreibung gleichwohl mit dem Hinweis auf das umfangreiche Korpus aus Proben- und Aufführungsfotografien, das Rainers Arbeit facettenreich dokumentiert und damit ausreichend Material zur Auseinandersetzung bietet. Vgl. Robertson in Bennahum u. Perron 2017, S. 143.
[163] Vgl. Wood 2007, S. 19. «We can't have it both ways: no desire and no God. To have no desire – for ‹improvements on creation› – is necessarily coequal to having no quarrel with – God-given – manifestations of reality. Any such dispassionate stance in turn obviates the necessity of ‹re-telling› the way things have been given.» (Rainer 1999, S. 95)
[164] Vgl. Rainer 2006, S. 220, 322. Robertson bezieht sich in seinem Essay auf Isadora Duncans Autobiografie. Vgl. Duncan, Isadora: The Art of the Dance. New York 1928. Ich konnte eine bildliche Entsprechung in der Ausgabe von 1927 auf S. 204a finden. Vgl. Duncan, Isadora: My Life. New York 1927.
[165] Vgl. Rainer 2017, S. 16–28.

Argumentieren um, wobei auf einer der Erzählebenen die Vermittlung von *Trio A* in einer Unterrichtssituation nachvollzogen wird. Der Text liest sich wie eine (Selbst-)Erklärung, die nunmehr – im Vergleich zu dem Essay *A Quasi Survey* (1974) – auf bestimmte Spezifika der *Rezeption* von *Trio A* fokussiert und weniger eine Abgrenzung gegenüber Zuschreibungen und bestimmten Kategorisierungen vornimmt. Das sprechende Ich adressiert stellenweise die Lesenden direkt (diese erhalten u. a. Handlungsanweisungen in eckigen Klammern) und re-inszeniert auf diese Weise textuell eine Unterrichtssituation, in der die Weitergabepraxis von *Trio A* quasi auf die Lesenden übertragen wird. Folgende Begebenheit wird dahingehend geschildert: Im Rahmen einer solchen Unterrichtseinheit fragt eine Studentin bei der Videosichtung von *Trio A* bezogen auf dessen tänzerische Ausführung nach der vermeintlich fehlenden Leidenschaft in der Darstellung. Die Autor-Persona antwortet darauf mit einer Bemerkung, die sich humoristisch auf ihre verschiedentlich vorgebrachte künstlerische Praxis bezieht:

> At this point I feel like an aging parrot that, constrained by its limited vocabulary, can get its ideas across only with ever shriller squawks. In response to the question–‹Where's the passion?› […] I want to scream: PASSION PASSION PASSION! EXCESS, EXULTATION, CATHARSIS, EXORCISM, MADNESS, RAGE FEAR, PITY, ENVY, CONFLICT, ECSTASY, MURDER, WAR, EPIPHANY, CRUELTY, DUPLICITY, JOY, BETRAYAL, AMBIVALENCE, TERROR. To repeat: [repeat the above in a calm voice].[166]

Anhand dieser Textstelle lassen sich die von Robertson konstatierten künstlerischen Verfahrensweisen Rainers nachvollziehen. Der Kunsthistoriker nennt u. a. das Erstellen von Listen als «a way to analyze one's process and announce a manifesto simultaneously».[167] Sowie die gleichrangige Aufzählung von Vorkommnissen, die Rainer angeregt von Improvisationen mit Simone Forti und dem Studium eines Tagebuchs von William Bentley, als Gestaltungsmittel aufgreift und u. a. dem Score von *Parts of Some Sextexts* (1965) zugrunde legt.[168] Die Relektüre von *Trio A* begründet Rainer in *Where's the Passion?* sowohl mit dessen tanzwissenschaftlicher Aufarbeitung als auch mit ihrer eigenen Unterrichtspraxis. Dementsprechend denkt Rainer verschiedene (tanz-)wissenschaftliche Argumente zusammen mit ihren Erklärungsmustern von *Trio A*, wodurch sie beide Herangehensweisen in einer Art Vermittlerfunktion zwischen schriftlicher und tänzerischer Praxis verschränkt. Weder der eine noch der andere Zugriff wird hervorgehoben, vielmehr zeigt Rainers Herleitung auf, dass beiden Herangehensweisen Aspekte innewohnen, die lediglich mittels des jeweiligen schriftlichen oder tänzerischen Zeichensystems ausgedrückt werden können und die im anderen Zugriff nicht vollständig aufgehen:

> Despite the fact that this dance has already been theorized and expatiated on with great acuity by Carrie Lambert-Beatty, Sally Banes, Peggy Phelan, and numerous others, I find to my amazement that I still have things to say about it and that the bloody thing still has ‹legs›, so to speak. So, at risk of redundancy, I would like to talk about it initially in connection with the above calumniated category of self-expression, if not with the erudition of that historians, then from my recent experience of having taught it and having had to articulate, yet again, its complexities and contradictions.[169]

---

[166] Die grafischen und formalen Setzungen verleihen dem Text ein performatives Element, das beim Lesen die Aufmerksamkeit von der Bedeutungsebene der Aussagen auf deren Wirkung lenkt. Rainer 2017, S. 17. Hervorhebung wie im Original.
[167] Robertson in Bennahum u. Perron 2017, S. 123.
[168] Vgl. Robertson in Bennahum u. Perron 2017, S. 136.
[169] Rainer 2017, S. 18.

Relevant ist dies für meine Argumentation insofern, als dass Rainer dezidiert die künstlerische Programmatik von *Trio A* an den tänzerischen Ausdruck und ihr Subjektverständnis koppelt. Sie spricht von einem Selbst, das vieldeutig und flüchtig bleibt, wobei ihr die ‹Postmoderne› durchaus, wenn auch implizit, als Folie dient. Vor diesem Hintergrund überdenkt Rainer beispielsweise ihre Formulierung *neutral doer* der 1960er Jahre für die Ausführung von *Trio A* und erläutert, dass sie nunmehr die Bezeichnung einer *low-key impersonation* vorziehe:

> Now I prefer to describe the mode of that performance as low-keyed impersonation, suggesting a provisional or ambiguous self that is at once produced, erased, and confounded. It can be said that the performing self of *Trio A* takes care of its self and its expression by a mode of expression that recuses the self. Needless to say, I plodded on, unaffected by the disappointment of that clueless spectator.[170]

Das ‹provisorische› Selbst von *Trio A* wird in Rainers künstlerischer Praxis zugleich hergestellt, verändert und zum Verschwinden gebracht, was in der Textkomposition von *Where's the Passion?* eine strukturelle Entsprechung findet. Indem die Ich-Erzählerin zwischen der Perspektive der Tänzerin, der (unterrichtenden) Choreographin und der Autorin wechselt, (re-)konstituiert sich dieses brüchige Selbst von *Trio A* auf der Text- *und* Bewegungsebene.[171] Diese Schlussfolgerung ergibt sich nur in der Zusammenschau von Rainers sprachlichen *und* tänzerischen Äusserungen und lässt sich auf Textpassagen von *Feelings Are Facts* übertragen, bei denen von einem ähnlich selbstreflexivem (Autor-)Ich ausgegangen werden kann, das wiederum mit / durch verschiedene Perspektiven operiert.[172]

3.5. Polyloges Erzählen und *Trio A*

In den vorherigen Kapiteln habe ich mittels der Analysekriterien der Literatur- und Tanzwissenschaftlerin Gabriele Brandstetter für den sogenannten ‹Postmodern Dance› herausgearbeitet, dass sich die choreographischen Praktiken der 1960er und 1970er Jahre bezüglich des Lesens und Schreibens verändern. Anhand der Einleitung von *Work 1961–73* habe ich weiterführend festgestellt, dass das Verschriftlichen ihrer künstlerischen Arbeit für die Autor-Persona Rainer ein performatives Moment birgt. Die Ich-Erzählerin nimmt dort zunächst kein distanziertes Verhältnis zu ihrer Autor-Persona ein. Die Sätze beginnen häufig mit dem Personalpronomen Ich und sind oftmals simpel und verständlich strukturiert. Eine Distanz stellt sich eher durch die Brüche und das Spiel mit den Erwartungen der Lesenden ein, die an das Verhältnis von Inhalt und Form gekoppelt sind. Beispielsweise wenn die erste Begeisterung für die Bühne mit einem Narrativ der Selbstermächtigung verschränkt wird; dabei schafft es die Protagonistin mithilfe des Schauspielunterrichts, sich das Lispeln abzugewöhnen:

> So for the next two weeks I slowed my speech by half – no matter whom I talked to: boss, parents, friends, pets – and spoke with no other ‹s› but that new ‹s›. And by the end of two

[170] «At that time I referred to myself as a ‹neutral doer›, a questionable designation, as I've indicated above. But my position was clear: As far as *Trio A* was concerned, PASSION [shout] was a given; it resided offstage, in the obsessions of the artist, among other excesses and more quotidian expressions of emotion.» (Rainer 2017, S. 21)

[171] Die Verweise auf Theorien von John Dewey und Siegmund Freud führen Rainer zu der Feststellung, dass ein*e Tänzer*in einer abstrakten Choreografie in gewisser Weise auf die Verkörperung eines übergeordneten Selbst zurückgeworfen sei: «I maintain that the aspiring performer of abstract choreography, is intentionally or not, inevitably relegated to an impersonation of self.» (Rainer 2017, S. 26)

[172] «Self-expression has here been replaced by self-reflexivity, a kind of anxiety around the very notion of selfhood. The mantle of impersonation has fallen away to be replaced by a ‹performance persona›, an executor of references rather than an impersonator of a singular individual.» (Rainer 2017, S. 27)

> weeks I had it licked (sic!). Twenty-one years old and my first triumph! I was intoxicated with success. The other good thing that happened there was that they let me be on the stage. [...] I loved it. There was no doubt about it; I had become stage-struck.[173]

Die tragikomische Beschreibung verkehrt konventionelle Vorstellungen einer anmutigen, stummen Tänzerin ins Gegenteil. Es wird nicht mehr die Geschichte einer virtuosen Tänzerin erzählt, die aufgrund ihrer Leidenschaft und ihrer Disziplin reüssiert, sondern – und auch daran lässt die Ich-Erzählerin keinen Zweifel – weil diese einen Nachteil zu ihrem Besten umzudeuten weiss: «By this time I was committed to the idea of being a choreographer, not just because of desire, but because I suspected that I would never be ‹good enough› to dance in an official company.» [174] In einer weiteren emphatischen Beschreibung der ersten Bühnenerfahrung spielt das erzählende Ich *und* die Autor-Persona mit dem (Selbst-)Zitat, indem diese Erfahrung zugleich beschrieben *und* zitiert wird:

> I have described that performing experience so many times that I can't be bothered re-creating it again here; so I will just quote from a recent interview in Avalanche: (Question: ‹What does performing mean to you now?›) It means less and less to me; I don't need to perform to survive, and at one point I did. My first intense feeling of being alive was in performance...As (sic!) the date drew close, I really had the distinct sensation of butterflies in my stomach. I stood waiting for the curtain to go up – no, it didn't go up, it parted, and I had the sense of uh… it was like an epiphany of beauty and power that I have rarely experienced since. I mean, I knew I *had* them – the audience. Partly it was adrenalin, I`m sure, but also a cathartic kind of love, an intense feeling of being in the moment. It was the first time I had experienced myself as a whole person. There was no part of my consciousness that was anywhere else....in (sic!) 1961 [performing] was the most urgent thing I could do.[175]

Diese Schilderungen erschliessen den Lesenden die Autor-Persona sowohl als gegenwärtige Schreibende als auch als vergangenes sprechendes Ich. Das macht die Autor-Persona vielfach präsent und zerstreut die auktoriale Perspektive auf Yvonne Rainers Leben. Der (fiktive) Polylog veranschaulicht die Auseinandersetzung zwischen den verschiedenen Ich-Konstruktionen, die sich mittels Rede und Gegenrede verständigen. Es folgen ähnliche Passagen, etwa die an Steve Paxton gerichtete Nachfrage im Fliesstext angesichts der lückenhaften Erinnerung der Autor-Persona an das erste *Concert of Dance* des *Judson Dance Theater*:

> Steve, did you do *Transit*? A distinct pall is settling over my role as a historian. From here on, one should consult Ballet Review Vol. 1 No. 6, for a more complete perspective of what came to be known as the Judson Dance Theater. Without consulting it myself, I shall continue my meanderings.[176]

Auch hier operiert die Autor-Persona erneut mit mehreren Ebenen, wenn zugleich Kolleg*innen und die Lesenden angesprochen werden. Die Autorschaft von *Work 1963–71* (und damit auch von *An imperfect reminiscence*) ist dabei durchgängig der Choreographin Yvonne Rainer zugeschrieben. Um Rainers Autorfunktion hinsichtlich *Trio A* abzubilden, werden in *Work 1961–73* das Programmheft von *The Mind is a Muscle*,[177] ein von Rainer

[173] Rainer 1974, S. 3.
[174] Rainer 1974, S. 5.
[175] Rainer 1974, S. 6. Hervorhebung wie im Original.
[176] Rainer 1974, S. 8.
[177] Rainer 1974, S. 70–71.

verfasster Essay,[178] Fotos, Notizen, Erinnerungen, Skizzen und Handlungsanweisungen des Aufführungsgeschehens,[179] sowie sprachlich ausformulierte beziehungsweise kommentierte Bewegungsskripte veröffentlicht:

> *Trio A[1]* [eine Sequenz von *The Mind is a Muscle*; NR] – originally for two men and a woman and later for three men – mainly involved traveling back and forth on a diagonal between two mattresses, also two people getting the third one aloft in various ways, some of them quite spectacular.[180]

Den beschriebenen Bewegungssequenzen wird ein Kommentar hinzugefügt, der autobiografisch anmutet und die dokumentarische, auktoriale Perspektive des Textes um eine Ich-Erzählung ergänzt:

> I had dreams of flying then, as I had earlier momentarily in the no. 7 of *Diagonal* of *Terrain*, and later in the *Group Hoist of Continuous Project – Altered Daily*. It was definitely an extension – or inversion – of the ballerina fantasy. Later the women [in *Trio* A*[1]*; NR] would again participate equally in getting the men into the air. It just took more than one to do it.[181]

Die Erzählperspektive wechselt hier unvermittelt und es werden wieder konkrete Bewegungsabläufe beschrieben. Fiktionale, dokumentarische und autobiografische Beschreibungen gehen fliessend ineinander über. Ihren Umgang mit autobiografischem Material kommentiert Rainer denn auch im letzten Kapitel der Materialsammlung:

> Autobiography, as I use it, is a rich source of material, and like all material, can be manipulated: fragmented, redistributed, magnified, analyzed, juxtaposed. I am a performer, a dancer, a director, a person who has been through shit and come up smiling, etc. The actuality of these roles lends a credibility to what otherwise I have to invent totally from my imagination, which I'm not prepared to do. Autobiography saves me needless work.[182]

In diesen Selbstaussagen erfolgt der Rückgriff auf persönliches Material eben nicht zugunsten einer Authentifizierungsstrategie, die Rainers künstlerische Arbeiten zugänglicher oder gar glaubwürdiger macht. Vielmehr bieten die persönlichen Erfahrungen Stoff für die Fiktionalisierung beziehungsweise Relativierung autobiografischer Erzählungen und sprechen damit eher von einer Autorisierung ihres Selbst. Dementsprechend grenzt sich Rainer an derselben Stelle als Autorin auch von konventionelleren Autobiografien ab, denen in der Regel ein geschlossener Ich-Begriff und kohärente Lebenserzählungen zugrunde liegen. Indem sie auf persönliches Material zugreift und dieses dann bearbeitet, unterläuft sie das Konzept von tradierten Autobiografien:

> When it [autobiography; NR] is distributed among a number of people, as in *Lives of Performers*, or depersonalized by the use of the third person pronoun, as in *This is the story of a woman who…,* it has the possibility of becoming more objectively biographical, and finally, fictional. […] I kind of have my feet in two different places. I go back and forth between documentation and fiction. […] My work is personal, but not strictly autobiographical, if for no other reasons than that I don't intend it as such. It contains many autobiographical elements, sometimes identifiable, sometimes not. One way it saved from

[178] Rainer 1974, S. 63–69.
[179] Rainer 1974, S. 72–106.
[180] Rainer 1974, S. 89. Hervorhebung wie im Original.
[181] Rainer 1974, S. 89. Hervorhebung wie im Original.
[182] Rainer 1974, S. 275.

> being autobiographical, or *merely* personal, however, is by being so frequently pushed into the realm of fiction.[183]

Autorschaft und Autobiografie sind bei Rainer also komplex ineinander verschränkt. Um diesbezügliche Narrative – die auf den eigenen Erfahrungen zugleich beruhen *und* diese konstituieren – zu verfremden, werden sie von anderen Tänzer*innen beziehungsweise in der dritten Person und damit polylog erzählt.

3.6. Yvonne Rainer als Autorin im Kontext des ‹Postmodern Dance›

Bei der Lektüre der Materialsammlung *Work 1961–73* und des autobiografischen Textes *Feelings Are Facts* zeigte sich, dass sich Rainer von Zuschreibungen wie *Trio A* als *signal work* des ‹Postmodern Dance› abgrenzt, indem sie diese Begriffe / Konzepte nicht erwähnt beziehungsweise verfremdet. Zwar beschreibt Rainer in beiden Publikationen die Arbeitsweisen des *Judson Dance Theater* und der *Grand Union*; auf Konzepte der sogenannten ‹Postmoderne› bezieht sie sich jedoch meist nur indirekt und im humoristischen bisweilen auch ironischen Gestus. Diese und andere Einordnungen Rainers differenzieren und / oder revidieren bestimmte Befunde der Tanzforschung. Das ‹demokratische› Moment der (vermeintlich kollektiven) Arbeitsweisen verschiebt sich dadurch in die Anordnung der gestalterischen Mittel von *Trio A* und das ‹Politische› überträgt sich – im Sinne der Selbstermächtigung zum Subjekt – in den Umgang mit Autorschaft. Diese Konstellation ermöglicht es, eine Subjekt-zentrierte ‹Werkherrschaft› begrifflich zu fassen und dennoch das Augenmerk auf die Organisation ästhetischer Prozesse und deren wahrnehmungsgebundene Wirkung zu lenken. Die autobiografische Rahmung von persönlichem Material in *Feelings Are Facts* nutzt Rainer, um Narrative als konstruiert auszuweisen und für ihre Arbeiten produktiv zu machen. Damit ist die schriftliche Autobiografie Yvonne Rainers als Fortsetzung ihrer künstlerischen Praxis zu lesen, und nicht davon getrennt zu betrachten.
Daraus lassen sich folgende Schlussfolgerungen ableiten: 1) Autobiografie und Autorschaft wirken insofern ineinander, als dass autobiografische Narrative als Material fungieren und fiktionalisiert, aber auch relativiert werden. Die Autorschaft über diese Erzählungen obliegt dabei nicht allein der Autor-Persona Yvonne Rainer, sondern wird von einer Vielzahl unterschiedlicher, teils kontingenter Faktoren bestimmt. 2) Die autobiografischen Erzählungen von Rainers Autor-Persona sind nicht an sie als auktoriale Erzählerin gebunden. Die Ich-Erzählungen können von anderen Tänzer*innen beziehungsweise Erzählstimmen ‹übernommen› oder in der dritten Person erzählt werden. Die Autorschaft bleibt dabei ‹Yvonne Rainer› zugeschrieben. 3) Die autobiografischen Stilfiguren dienen nicht vordergründig dazu, ein Leben zu erzählen, sondern ermöglichen es Rainer das Vorgehen ihrer Autor-Persona zu (re-)konstruieren.

[183] Rainer 1974, S. 275–276. Hervorhebung wie im Original.

4. *Trio A* weiter-lesen

4.1. Wen kümmert's, wer spricht im ‹Postmodern Dance›*?*

Untersuchungen, die bei der Analyse von Rainers Arbeiten autobiografische Gesichtspunkte berücksichtigen, wurden in der tanzwissenschaftlichen Forschung durchaus schon vorgenommen. In dem 2017 erschienen Sammelband *‹Clear the Air›. Künstler-Manifeste seit den 1960er Jahren*[184] reflektieren u. a. fünf Tanzwissenschaftlerinnen über das sogenannte *NO Manifesto* von Rainer, ein Textfragment, das 1965 als Absatz eines Artikels erscheint.[185] Bis auf den performativen Charakter des *NO Manifesto*, der hier von Interesse ist, weil er auch *Trio A* zugeschrieben wird, will ich die Befunde des Bandes an dieser Stelle nur knapp erwähnen.[186] Für meinen Argumentationsgang ist vor allem festzuhalten, dass dort sowohl der Artikel *A Quasi Survey of Some ‹Minimalist› Tendencies*[187] als auch das sogenannte *NO Manifesto*[188] und *Trio A* in den einzelnen Beiträgen jeweils als Fragmente einer spezifisch definierten Konstellation Rainers künstlerischer Arbeiten verstanden werden. Dies zeugt zum einen von den vielfältigen intertextuellen Bezügen, die Rainer selbst zwischen ihren Arbeiten herstellt.[189] Zum anderen spricht dies auch von einem prozesshaften Vorgehen Rainers, das über einen abgeschlossenen Werkbegriff hinausweist.

In dem erwähnten Sammelband deutet Gabriele Brandstetter *Trio A* und das *NO Manifesto* als Bestandteile des abendfüllenden Stücks *The Mind is a Muscle*.[190] Sabine Huschka wiederum liest beide «als ein[en] ästhetisch[...] und medial vermittelte[n] und historisch weitergetragene[n] Werkkomplex».[191] Isa Wortelkamp arbeitet in ihrem Beitrag heraus, wie das Textfragment des späteren *NO Manifesto* durch Bedeutungszuschreibungen, Dekontextualisierungen und Umstellungen, also quasi durch die Mechanismen der Rezeption, zum Manifest umgeschrieben wurde und auf diese Weise einen Statuswechsel durchläuft.[192] Sie kommt zu dem Schluss, dass Rainer erst nachträglich mit der Arbeit *A Manifesto Reconsidered* [193] für das Textfragment als Manifest verantwortlich zeichnet. [194] Nicole Haitzinger wiederum untersucht *Trio A* und das *NO Manifesto* mithilfe des Topos der

---

[184] Vgl. Dogramaci, Burcu u. Schneider, Katja (Hg.): ‹Clear the Air›. Künstler-Manifeste seit den 1960er Jahren. Bielefeld 2017.

[185] Das Textfragment erschien zunächst im Fliesstext des Essays *Some retrospective notes on a dance for 10 people and 12 mattresses called Parts of Some Sextets* als einer der letzten Absätze und wurde demnach von Rainer nicht als Manifest betitelt. Vgl. Rainer 1974, S. 45.

[186] Vgl. u. a. Brandstetter, Gabriele: Yes! Das Manifest als künstlerische Praxis. In: Dogramaci, Burcu u. Schneider, Katja (Hg.): ‹Clear the Air›. Künstler-Manifeste seit den 1960er Jahren. Bielefeld 2017, S. 17–35, hier S. 23.

[187] Vgl. Rainer 1974, S. 63–69.

[188] Vgl. Rainer 1974, S. 51.

[189] Das Spiel mit ‹Original› und Zitat bezeichnet Gabriele Brandstetter als «Pla(y)giarism». Dieses Wechselspiel entsteht, indem Yvonne Rainer älteres Material aufgreift und mit neuerem Material kombiniert. Dabei ist das Schreiben – sowohl von Bewegung als auch von Texten – unmittelbar an das Lesen gekoppelt, da älteres Material neu gelesen werden muss, um es mit neuerem Material kombinieren zu können. Dies nennt Brandstetter ein «Lesen als Schreiben». Vgl. Brandstetter 2005, S. 64.

[190] Vgl. Brandstetter 2017, S. 25.

[191] Mit dieser Setzung rückt sie allerdings einen tradierten Werkbegriff wieder stärker in den Blick. Vgl. Huschka 2017, S. 63.

[192] Vgl. Wortelkamp, Isa: Vom Fragment zum Manifest. Das No Manifesto von Yvonne Rainer in seinem medialen Kontext. In: Dogramaci, Burcu u. Schneider, Katja (Hg.): ‹Clear the Air›. Künstler-Manifeste seit den 1960er Jahren. Bielefeld 2017, S. 37–49.

[193] Vgl. Rainer, Yvonne: Moving and being moved. Arnhem, Como 2017, S. 29.

[194] Vgl. Wortelkamp 2017, S. 49.

Dematerialisierung, wobei sich Figuren der Ablehnung und Reduzierung auch in anderen Forschungstexten wiederfinden.[195] Miteinander einig gehen die Autorinnen in der Annahme – ob explizit gemacht oder nicht –, dass das *NO Manifesto* in «der Postmodern-Rezeption, in der zweiten Generation der 1960er-Jahre [...] den Status eines Vorreiters und Aushängeschilds des Postmodernen (Nicht-)Tanzes» erhielt. [196] Diese Auslegungen bestätigen und reproduzieren – zumindest teilweise – die eingangs infrage gestellte These bezüglich *Trio A* und übertragen sie auf den Status des sogenannten *NO Manifesto*.[197] Zusammenfassend fällt auf, dass in den Beiträgen meist dann ein Konnex zu autobiografischen Materialien Rainers hergestellt wird, wenn es gilt, die wissenschaftliche Auslegung des *NO Manifesto* kritisch zu diskutieren. Den von Gabriele Brandstetter und Sabine Huschka im Ansatz bereits biografisch perspektivierten Zugriff auf das *NO Manifesto* möchte ich aufgreifen und hinsichtlich *Trio A* weiterdenken, da dort eine autobiografische Perspektivierung bezüglich des Begriffes ‹Postmodern Dance› noch aussteht. Dies ist von Interesse, da die Zuschreibung *Trio A* sei ein «signal work for both Rainer and the post-modern dance»[198] der Logik eines autobiografischen Narrativs folgt, welches implizit *Trio A* in Rainers tänzerisch-künstlerischem Werdegang als ‹Meisterwerk› platziert.

In Abgrenzung dazu lassen sich in dem Essay *A Quasi Survey*[199] zum Begriff ‹Postmodern Dance› keine Äusserungen finden, die Bezeichnung wird weder dort noch in dem autobiografischen Text *Feelings Are Facts* (2006) häufig verwendet. Aus diesem Grund liegt die Vermutung nahe, dass Rainer sich von dieser Zuschreibung distanziert, indem sie diese meidet.

Des Weiteren zeigte sich, dass Rainers künstlerische Auseinandersetzung in der Tendenz als ‹Theorie› bezeichnet und für die Forschung übernommen wird.[200] Rainers Selbstaussagen werden so jedoch von einem spezifischen Kontext in einen anderen übertragen. Dies fällt auf, weil Rainer ihr Material stets mit genauen Quellenangaben versieht und diese Einordnung selbst nicht vornimmt, sondern ihr Verhältnis zur Wissenschaft als ein spekulativ-produktives

---

[195] Vgl. Haitzinger, Nicole: Choreographie als transmediale Denkfigur. Zur Verflüssigung in Yvonne Rainers performativen (*Trio A*) und textuellen (*No Manifesto*) Arbeiten der 1960er Jahre. In: Dogramaci, Burcu u. Schneider, Katja (Hg.): ‹Clear the Air›. Künstler-Manifeste seit den 1960er Jahren. Bielefeld 2017, S. 71–79, hier S. 79. Banes betitelt einen ihrer ersten Texte über *Trio A* mit *The Aesthetics of Denial*. Vgl. Banes 1987, S. 41–54, hier S. 41. Sabine Huschka spricht in ihrem Beitrag von *Szenen der Entleerung und Transgression.* Dogramaci u. Schneider 2017, S. 51–68, hier S. 51. Sie stellen eine weitere signifikante Komponente in der tanzwissenschaftlichen Auslegung von *Trio A* dar und ziehen meist Parallelen zur Minimal Art, an der sich Rainer zur Entstehungszeit von *Trio A* u. a. orientierte.

[196] Brandstetter 2017, S. 25.

[197] Dabei fällt auf, dass Yvonne Rainer das Textfragment in ihrer Publikation von 1974 weder besonders kennzeichnet noch als Manifest ausweist. Auch in ihrem autobiografischen Text *Feelings Are Facts* distanziert sich Rainer dezidiert von dessen Hervorhebung und seiner Auslegung in der Tanzkritik. Wenngleich Rainer diesen Befund in gewisser Weise mit *A Manifesto Reconsidered* (2008) überdenkt, schlägt sich dieses Spannungsverhältnis doch in ihrer schriftlichen Autobiografie nieder: «That infamous ‹NO Manifesto› has dogged my heels ever since it was first published. Every dance critic who has ever come near my career has dragged it out» (Rainer 2006, S. 264)

[198] Banes 1987, S. 44.

[199] Vgl. Rainer 1974, S. 63–69.

[200] «Rainer's theory is that dance should be perceived as simply what it is – a series of physical movements – and nothing more.» (Raugast 1998, S. 658) Dieser Satz ist insofern missverständlich formuliert, als dass er insinuiert, Rainer hätte sich dezidiert wissenschaftlich geäussert. Ausserdem entsteht durch die verkürzte Darstellung Spielraum für ein weitaus gravierenderes Missverständnis: zwar setzte sich Rainer mit der *Minimal Art* auseinander, die Schlussfolgerung, dass es eine Art ‹Essenz› des Tanzes gäbe, die sich allein durch körperliche Bewegung auszeichne, leitet sie daraus jedoch nicht ab.

beschreibt.[201] Freilich schliesst dies die Produktivmachung von Rainers Äusserungen für die Tanzwissenschaft nicht aus. Im Gegenteil liesse sich gerade *Trio A* – um mit Christina Thurner zu sprechen – als wissensbildend bezeichnen.[202] Eine entsprechende Herleitung und Kontextualisierung ist jedoch erforderlich, wenn aus derlei Übertragungen valide tanzwissenschaftliche Befunde abgeleitet werden sollen.
Meine Ausführungen zum ‹Postmodern Dance› operieren also mit einem doppelten Fokus: Zum einen möchte ich eine Auslegeordnung von *Trio A* ins Verhältnis zum Begriff ‹Postmodern Dance› setzen. Zum anderen ergibt sich eine zweite thematische Schnittstelle aus der Schwerpunktlegung auf autobiografisch grundierte künstlerische Strategien und die Autorfunktion, die wiederum mit Konzepten der Postmoderne verknüpft sind.[203] Der Rückgriff auf postmoderne Konzepte ist für das Verständnis des ‹Postmodern Dance› unter Berücksichtigung der Definition der US-amerikanischen Tanzhistorikerin und -kritikerin Sally Banes allerdings nur bedingt sinnvoll, denn Banes führte die Bezeichnung zunächst ein, um auf die vermeintlich zeitversetzte Realisierung moderner Ansätze im US-amerikanischen Tanz der 1960er und 1970er Jahre aufmerksam zu machen und diese zugleich von der Tanzmoderne der frühen 1920er Jahre abzugrenzen.[204] Das Präfix *post* bezieht sich demnach zu Beginn von Banes' Schreiben auf die verzögerte Umsetzung der Tanzmoderne und nicht, wie die Bezeichnung ebenfalls insinuiert, auf poststrukturalistische Theorien.[205]

4.2. *Trio A* im Kontext des ‹Postmodern Dance›

Dem sogenannten ‹Postmodern Dance›, den Banes 1987 rückblickend als «new style with its own aesthetic canon»[206] bezeichnet, ist dabei weder eine eindeutig bestimmbare Ästhetik zu eigen, noch ist er ohne Weiteres als tanzhistorische ‹Epoche› einzugrenzen. In erster Linie markiert der Begriff einen Bruch mit dem US-amerikanischen Modern Dance der 1960er und 1970er Jahre. Daher könnte die Bezeichnung auch als überzeitliche Bedingtheit oder eine Art *modus operandi* zu verstehen sein,[207] der an ein anderes Verständnis der künstlerischen Avantgarden gekoppelt ist: Während die Kunst der Moderne «kämpferisch auf die Zukunft

[201] Vgl. Rainer 1974, S. viii und auch Rainers Überlegungen zur Autorschaft in *Looking Myself in the Mouth*. Vgl. Rainer 1999, S. 85–97.
[202] «Wenn man Wissenschaft als Wissen Schaffen, also als epistemische oder heuristische Tätigkeit, begreift, dann können die Praktiken von Choreografinnen und Choreografen wie Xavier Le Roy, Jérôme Bel, Boris Charmatz, Meg Stuart, usw. insofern als wissenschaftsadäquat begriffen werden, als sie ihre Disziplin Tanz mit den Mitteln des Tanzes befragen, reflektieren und Erkenntnisse produzieren oder eher: provozieren. Die Diskursivierung / Ausformulierung und -deutung dieser kommt dann wieder den Rezipienten zu.» (Thurner 2014, S. 169)
[203] Da mein Augenmerk auf der Verschriftlichung und Auslegung des Begriffs ‹Postmodern Dance› im Verhältnis zu *Trio A* liegt, spielen die Beschreibungen ästhetischer Spezifika eine weitgehend untergeordnete Rolle, es sei denn, diese stützen meine Argumentation. Solche und weiterführende Angaben zum ‹Postmodern Dance› sind den äusserst anschaulichen Beiträgen der Tanzwissenschaftlerin Sabine Huschka zu entnehmen, die sich in mehreren Artikeln mit der *(Post-) Moderne* im Tanz befasst. Vgl. Huschka, Sabine: Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien. Reinbek 2002. Und dies.: Postmodern Dance. In: Hartmann, Annette & Woitas, Monika (Hg.): Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke. Laaber 2016. S. 474–477.
[204] Freilich prägt Banes diesen Diskurs nicht allein, hier wären u. a. auch Jill Johnston oder Michael Kirby zu nennen. Banes gehört jedoch zu jenen Wissenschaftler*innen, die *Trio A* bei ihren Überlegungen zum ‹Postmodern Dance› prominent platzieren. Aus demselben Grund fokussiere ich auch ihren Band *Terpsichore in Sneakers*. Vgl. Banes 1987, S. xiv–xv, hier S. xi.
[205] Vgl. Burt 2006, S. 8.
[206] Banes 1987, S. xiv.
[207] Vgl. Huschka 2002, S. 246.

fixiert» ist, wird «in der Postmoderne [...] der Blick zugleich in die Vergangenheit und in die Zukunft gerichtet.»[208]

Die Theoretisierung dieser Entwicklungen ab den 1970er Jahren überschneidet sich mit der Etablierung der Tanzwissenschaft als eigenständige wissenschaftliche Disziplin in den USA.[209] Sally Banes stellt ein Gros der Literatur und prägt daher die Kanonisierung des Begriffs entscheidend. Ihre Erstveröffentlichung *Terpsichore in Sneakers* wurde in der zweiten Auflage um eine Einleitung ergänzt, in der es heisst, dass der Begriff ‹Postmodern Dance› auf Yvonne Rainer zurückgehe: «When Yvonne Rainer started using the term ‹post-modern› in the early 1960s to categorize the work she and her peers were doing at Judson Church and other places, she meant it in a primarily chronological sense.»[210] Dieses Argument findet sich, wie bereits herausgearbeitet, in zahlreichen tanzwissenschaftlichen Analysen wieder und Banes' Publikationen werden in nahezu allen hier zitierten Quellen genannt.[211] Dabei hält sich in der Forschung die Annahme, Rainer zeichne für den Begriff ‹Postmodern Dance› verantwortlich. Um diesbezüglich die eingangs erarbeiteten Fragestellungen zu erörtern, möchte ich im Folgenden weniger auf die inhaltlichen Aussagen in *Terpsichore in Sneakers* Bezug nehmen als das Augenmerk auf die Textrahmung und den Schreibgestus legen. Neben der Einleitung fokussiere ich daher vor allem den Beitrag über *Trio A* und das Inhaltsverzeichnis des Bandes. Auf diese Weise möchte ich zeigen, dass Banes' Diskursivierung von *Trio A* auf einer Legitimationsgeste beruht.

Wie eingangs bereits angerissen, ist die Bezeichnung ‹Postmodern Dance› irreführend, ein Umstand, den Sally Banes ihrerseits in der zweiten Auflage von *Terpsichore in Sneakers* darlegt:

> In dance, the confusion the term ‹post-modern› creates is further complicated by the fact that historical modern dance was never really *modernist*. […] Thus, in many respect it is post-modern dance that functions as modernist art. That is, post-modern dance came after modern dance (hence, post-) and, like the post-modernism of the other arts, was antimodern dance.[212]

Um dies zu veranschaulichen, versammelt der Band jeweils zwei Beiträge über / von zehn Tänzer*innen aus dem Umfeld des New Yorker Aufführungsortes *Judson Memorial Church*. Am Ende des Buches findet sich ausserdem ein Gespräch mit einigen ehemaligen Mitgliedern der *Grand Union* und ein Essay über die Probenprozesse der Gruppe, die in den 1970er Jahren mit Improvisation experimentierte.[213] Das Inhaltsverzeichnis des Bandes vermerkt die Namen der Tänzer*innen und zwei dazugehörige Titel, wodurch zunächst der Eindruck entsteht, die Tänzer*innen seien die Autor*innen der genannten Texte.[214] Die von Banes

---

[208] Brandstetter 1991, S. 191.

[209] Vgl. Burt 2006, S. 5.

[210] Banes 1987, S. xii.

[211] Das *International Dictionary of Modern Dance* verzeichnet beim Eintrag *Postmodern Dance*: «American dancer Yvonne Rainer is credited with first coining the phrase ‹postmodern dance›. It was first used in print by Michael Kirby in 1975 in the ‹Post Modern Dance Issue› of the *Drama Review.*» (Burt 1998, S. 640. Hervorhebung wie im Original.) Und auch in Gabriele Brandstetters Monografie *Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien* lässt sich eine entsprechende Textstelle finden. Vgl. Brandstetter 2005, S. 71.

[212] Banes 1980, S. xvi–xv.

[213] Rainer ist Gründungsmitglied der Gruppe. Vor der Gründung erarbeitete Rainer mit einigen der Tänzer*innen u. a. *A Continuous Project Altered Daily* (1969–1970).

[214] Es handelt sich dabei in der Reihenfolge des Inhaltsverzeichnisses um Simone Forti, Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown, David Gordon, Deborah Hay, Lucinda Childs, Meredith Monk, Kenneth King und Douglas Dunn.

verfassten Beiträge beziehen sich neben biografischen Eckdaten der Tänzer*innen auch auf Beschreibungen von Choreografien sowie Textfragmente verschiedener choreographischer Skripte.[215] Diese Beiträge beschränken sich auf jeweils zwei bis fünf Seiten, weshalb es sich meist um Auszüge handelt, die nur mit spärlichen Angaben über den Kontext und die Entstehung versehen sind.
In einem dieser zehn Beiträge antwortet der Tänzer David Gordon auf Banes' Beschreibungen seiner Arbeit. Er argumentiert, dass es sich bei ihren Einschätzungen um verdichtete Darstellungen eines eigentlichen kontingenten Geschehens handelt.[216] Ausserdem macht er geltend, dass den wissenschaftlichen Einordnungen eine gewisse Deutungsmacht inne liegt, insofern als diese mittels eines institutionellen Rahmens das Geschehen breiter sichtbar machten, es (wieder)erzählten, verschriftlichten und schliesslich kanonisierten. Gordon weist darauf hin, dass der Bedeutungsüberschuss künstlerischer Erzeugnisse versprachlicht und ‹theoretisiert› werden müsse, um schliesslich auch rezipiert zu werden. Er selbst antwortet in der Publikation auf Banes' Ausführungen, sie zitierend:

> ‹Inventing new systems for ordering movement – changing the rules – means criticizing and discarding academic formulas.› Actually, ‹inventing new systems for ordering movement...› means yippee and some terrific Chinese food if you happen to know at the time that you have indeed invented a new system which most likely you don't even know until someone writes about it. Or tells you. […] I'm trying to say that what reads as a matter of fact plan achieved with intelligence and foresight is often a network of chance or fate and foolishness and paranoia and alternating aggressiveness and passivity and envy and naivety and good humor and some smarts and time and more time.[217]

An dieser Äusserung wird die Diskrepanz deutlich, die sich hinsichtlich des Begriffs ‹Postmodern Dance› zwischen den Selbstaussagen der Künstler*innen und der tanzwissenschaftlichen Forschung eröffnet. Augenfällig ist dies auch bei dem Beitrag von / über Yvonne Rainer. In diesem handelt es sich um die erste Seite des siebenseitigen Essays *A Quasi Survey.*[218] Der Essay wird in gekürzter Form in der Publikation abgedruckt und von Banes als eine Art Positionspapier des ‹Postmodern Dance› gelesen. Dieser Lesart stehen die Selbstaussagen Rainers gegenüber, die in der Einleitung von *Work 1961–73* ihre Äusserungen über *Trio A* im Text als *polemical conclusions* kennzeichnet. Diese Feststellung geht einher mit der Aufforderung ihre Schlussfolgerungen im Rahmen des Entstehungskontextes *und* im Verhältnis zu den anderen Dokumenten des Bandes zu lesen.[219]

---

[215] Dies sind beispielsweise *Animal Stories* von Simone Forti (S. 38–39), zwei Scores von Steven Paxtons *Satisfyin' Lover* (S. 71–74) und *Skymap* von Trisha Brown (S. 92–95), etc.

[216] «Writing about someone's life, in relationship to their work, leaves out the days, the weeks, when nothing was happening, or when nothing good was happening. Or the times when one doubted. Or the times when one doubted everyone else. The lows seem not to have existed and the great highs seem somehow flatter than they were.» (Gordon in Banes 1987, S. 107)

[217] Gordon in Banes 1987, S. 109–110.

[218] Vgl. Rainer 1974, S. 63.

[219] «The polemical conclusions of the previously published essays on *Parts of Some Sextets* and *Trio A* have been neither changed nor commented on directly. I would like to allow the tone of my more recent writing – in both script and overview – to demonstrate howsoever my uneven development from intransigent artist-as-an-outraged-young-woman. This struggle-to-change sometimes took the form of an ironic dialogue between diametrically opposed positions within a single piece (e.g. the conflict over music in *Performance Demonstration*). I would hope that for the most part, however, my process has become progressively less burdened with dogma and counter-dogma determined by others' positions, and more of an inner dialogue between my own work and needs.» (Rainer 1974, S. viii)

Liest man nun den Beitrag über *Trio A* und den Artikel Rainers *A Quasi Survey* vergleichend, dann fällt auf, dass die bei Banes aufgerufenen «aesthetic goals of post-modern dance»[220] den Argumentationsstrukturen und Aussagen in Rainers Artikel ähneln, ohne dass der jeweilige Zugriff auf die verschiedenen Textsorten und deren Bezug zur Choreografie thematisiert wird. Dabei fungiert die Person Rainer als Topos für *Terpsichore in Sneakers*. Der Titel des Bandes – die tanzfreudige Muse aus der griechischen Mythologie, die nun allerdings in Turnschuhen tanzt – bezieht sich auf ein Foto von Rainer, das sie im Studio beim Tanzen von *Trio A* zeigt.[221] Dabei trägt sie eine leger geschnittene Hose aus leichtem Stoff, ein kurzärmliges Hemd und Turnschuhe, die angesichts des fotografisch festgehaltenen Sprunges und der Bildgestaltung den Blick auf sich lenken. Das Foto und der Titel des Bandes beziehen sich auf das Weglassen der Ballettschuhe und mit ihnen ein durchweg kodiertes, tradiertes und mit Bedeutung beschriebenes Bewegungssystem. Bei genauerem Hinsehen trifft dieser Befund auf *Trio A* jedoch nicht zu. Das als Abwendung vom *Modern Dance* interpretierte Aufgreifen von Alltagsbewegungen, der entspannte körperliche Tonus während der Aufführung, sowie das Tragen von Alltagskleidung als Kostüm geschehen doch immer vor der Folie der Moderne.[222] Dabei greift Rainer ganz bewusst – wie auch Banes bemerkt – auf Bewegungen des Balletts und des Modern Dance zurück und arbeitet diese als Zitate in die Sequenz ein.[223]

Solch klärende Kontextualisierungen werden aber zugunsten eines Plädoyers für den ‹Postmodern Dance› wiederholt weggelassen. Dies zeigt sich auch anhand der zeitlichen Gliederung der vermeintlichen ‹Tanz-Postmoderne›, die in der Einleitung von *Terpsichore in Sneakers* vorgenommen wird: Beginnend mit «Breakaway Post-Modern Dance» in den 1960er Jahren, stünden die 1970er Jahre des ‹Postmodern Dance› im Zeichen von «Analytic Post-Modern Dance» und «Metaphor and Metaphysical», während es dann in den 1980er Jahren zu einem «Rebirth of Content»[224] komme, der die Ära des *New Dance* einleite. Diese Einteilung greift Susan Manning in der sogenannten *Terpsichore in Combat Boots*-Debatte als Ausdruck eines «modernist dogma»[225] auf. Da diese Debatte meines Erachtens grundlegende Fragen hinsichtlich der Theoretisierung des ‹Postmodern Dance› veranschaulicht, möchte ich deren leitende Argumente im Folgenden skizzieren.

4.3. Die Terpsichore in Combat Boots-Debatte

1988 kommt es in der *Tulane Drama Review* zu einer Diskussion zwischen Susan Manning und Sally Banes. Auf Mannings Besprechung der zweiten Auflage von *Terpsichore in Sneakers* antwortet Banes mit einer Entgegnung unter der Überschrift *Terpsichore in Combat Boots*. Daraufhin antwortet Manning ein zweites Mal auf Banes‘ Ausführungen.[226] Mannings Diskussion der Begriffsbildung von Banes basiert dabei auf zwei Argumentationssträngen: 1) Durch das Vorwort der zweiten Auflage von *Terpsichore in Sneakers* und die Rahmung des Bandes konstituiert Banes den Begriff ‹Postmodern Dance› basierend auf der künstlerischen Programmatik einzelner Tänzer*innen und Choreograph*innen beziehungsweise durch die

[220] Banes 1987, S. 44.
[221] Vgl. Banes 1987, S. 40.
[222] Vgl. Huschka 2002, S. 252.
[223] Vgl. Banes 1987, S. 45.
[224] Banes 1987, S. xv.
[225] Manning, Susan: Modernist Dogma and Post-Modern Rhetoric. A Response to Sally Banes’ «Terpsichore in Sneakers». In: Tulane Drama Review, Vol. 32, No. 4, 1988, S. 32–39, hier S. 33.
[226] Vgl. Banes, Sally u. Manning, Susan: Terpsichore in Combat Boots. In: Tulane Drama Review, Vol. 31, No. 1. 1989, S. 13–16.

Zugehörigkeit zu einem bestimmten Personenkreis. Diese Definition unterläuft allerdings ihre bisherigen Aussagen über den ‹Postmodern Dance›.[227] Indem einzelne Personen, Gruppen und Aufführungsorte besonders hervorgehoben und somit institutionalisiert werden, widerspricht sie ihrem eigenen Befund, der diesen Künstler*innen bisher eine radikale Abkehr von allen, mit dem Tanz verknüpften Institutionen zuschrieb.

2) Sally Banes operiert bei ihrer Geschichtsschreibung mit *modernen Parametern*.[228] Dazu zählen die Einteilung des ‹Postmodern Dance› in Etappen, sowie die vorausgesetzte Dichotomie zwischen Ausdruck und Technik: «The history of dance theory has been the repeated conflict between those who value technique and those who value expression.»[229] Diese vermeintliche Opposition soll mit dem Begriff ‹überwunden› werden, was eine Weiterentwicklung insinuiert, die Banes auf prägnante Weise an *Trio A* koppelt: «With *Trio A* this cycle is at last broken. It is not simply a new style of dance, but a new meaning and function, a new definition.» [230] Banes‘ Vorgehen in *Terpsichore in Sneakers* ergibt im Gesamtbild also eine «Gemengelage aus historischen Fakten und ästhetischen Beschreibungen»,[231] die die Begriffsbestimmung prägt. Die vermeintliche Notwendigkeit des Begriffes konstruiert und legitimiert Banes mit dessen Herleitung aus der künstlerischen Praxis.[232] Diese Konstellation verstärkt jedoch gleich mehrere Widersprüche: Zum einen theoretisiert Sally Banes den Begriff Ende der 1970er Jahre höchstwahrscheinlich schon in Kenntnis anderer postmoderner Konzepte, begründet aber die Bezeichnung mit ihrer zeitlichen Ausrichtung.[233] Zum anderen erfolgt die Herleitung des Begriffs aufgrund von Beobachtungen aus der Tanzpraxis, ohne dass dabei die inhaltlichen Widersprüche zwischen der Definition des ‹Postmodern Dance› als zeitlich verzögerte ‹tatsächliche› Tanzmoderne und poststrukturalistischen Positionen problematisiert werden.

Diese Argumentationsstrukturen setzen sich Anfang der 1990er Jahre in einer Sammlung von Diskussionsbeiträgen fort: *What has become of Postmodern Dance?* ist einer der Ausläufer der *Terpsichore in Combat Boots*-Debatte zwischen Susan Manning und Sally Banes.[234] Die Beiträge vertreten unterschiedliche Perspektiven, u. a. äussern sich Tänzerinnen wie Anna Halprin, Deborah Hay oder Senta Driver zu dem Begriff. Der tanzwissenschaftlichen Perspektivierung werden Aussagen wie die von Halprin hinzugefügt, die nach ihrer

---

[227] Vgl. Manning 1988, S. 33.

[228] Vgl. Manning 1988, S. 34–35.

[229] Banes 1987, S. 49.

[230] Banes 1987, S. 49. Ramsay Burt führt Sally Banes teleologisches Geschichtsverständnis auf Konzepte des Kunstkritikers Clement Greenberg und des Kunsthistorikers Michael Fried zurück. Demzufolge schreibt Banes der Tanzkunst notwendigerweise eine Postmoderne zu, die – wie in den anderen Künsten auch – auf die Moderne zu folgen hat. Sein Einwand ist, dass dadurch künstlerische Entwicklungen nicht im Verhältnis zu gesellschaftlichen Veränderungen gedacht werden, sondern den Künsten quasi eine autarke, in sich geschlossene Entwicklungslogik eignet, die unabhängig vom gesellschaftlichen Geschehen aus sich selbst heraus erfolgt. Vgl. Burt 2006, S. 6–8.

[231] Huschka 2002, S. 249. Mit der poststrukturalistischen Theoriebildung liesse sich einwenden, dass Banes das Phänomen ‹Postmodern Dance› als unumgängliche, folgerichtige tänzerische Entwicklung darlegt und somit eine dominante Erzählung in den Diskurs einschreibt, was sich anhand der konsultierten Literatur auch nachweisen lässt.

[232] Vgl. Banes in Daly 1992, S. 58–61.

[233] Auf welchem Kenntnisstand Banes Argumentation diesbezüglich beruht, ist ein Desiderat, das es zu erschliessen gälte.

[234] Vgl. Daly, Ann (Hg.): What has become of Postmodern Dance? Answers and Other Questions by Marcia B. Siegel, Anna Halprin, Janice Ross, Cynthia J. Novack, Deborah Hay, Sally Banes, Senta Driver, Roger Copeland and Susan L. Foster. In: Tulane Drama Review, Vol. 36, No.1. 1992, S. 48–69.

Begriffsdefinition gefragt, unbedarft antwortet: «Oh God, who cares?»[235] Diese etwas salopp formulierte, rhetorische Frage ist bei näherem Hinsehen durchaus berechtigt, insbesondere dann, wenn man die Unschärfe des Begriffs mit einem Paradigmenwechsel in der Tanzwissenschaft zusammen denkt. Damalige tanzhistoriografische Parameter sind dabei sich zu verändern. Es sind nicht mehr allein Beschreibungen und Diskussionen stilistischer Fragen erforderlich, sondern es werden Forschungsfragen formuliert, die gesellschaftliche und kulturelle Gegebenheiten einbeziehen. Tanzwissenschaftliche Untersuchungen beginnen mit eigens entwickelten Analysemodellen zu operieren, die es ermöglichen entsprechende Fragestellungen zu bearbeiten. Dazu konstatiert Ann Daly in der Einführung zu den Beiträgen:

> In dance studies, the term ‹postmodern› originated as an historical category. Decades later, much of the vigorousness of the discourse results from the effort to reconcile that use of the word with the very different paradigms informing the concept in art, architecture, and cultural theory. One of the reasons that this effort remains so problematic is the traditional model of dance *history*, rather than dance *studies.*[236]

Doch wie ist nun mit der vorhandenen Gemengelage aus divergierenden tanzhistoriografischen Ansätzen, Fakten, Beschreibungen und Narrativen hinsichtlich meiner Fragenstellungen umzugehen? Rainers Autor-Persona distanziert sich von *Trio A* als *signal work* und Kategorisierungen wie ‹Postmodern Dance› meines Erachtens noch bevor diese überhaupt Eingang in den tanzwissenschaftlichen Diskurs finden. Davon spricht insbesondere eine Textpassage aus ihrer Materialsammlung *Work 1961–73*, in der Rainer im Hinblick auf die Weitergabepraxis von *Trio A* durchaus augenzwinkernd kommentiert:

> When I first began teaching Trio A to anyone who wanted to learn it – skilled, unskilled, professional, fat, old, sick, amateur – and gave tacit permission to anyone who wanted to teach it, I envisioned myself as a post-modern dance evangelist bringing movement to the masses, watching with Will Rogers-like benignity the slow, inevitable evisceration of my elitist creation. Well, I finally met a Trio A I didn't like. It was 5th generation and I couldn't believe my eyes.[237]

Rainers humoristischer Gestus (der sich auch in ihren Stücken wiederfindet) und ihre Umschreibung von *Trio A* als «elitist creation» widerlegen die von Banes‘ 1987 in *Terpsichore in Sneakers* bekräftigte Einschätzung, die Arbeit stünde stellvertretend für den ‹Postmodern Dance›. Ob Rainer in ihren Selbstaussagen die Zuschreibungen anderer oder die eigene Unbedarftheit ironisiert (oder beides), bleibt freilich unbeantwortet, weshalb ich den Blick auf die Weitergabepraxis von *Trio A* lenken möchte.

Bereits bei den Proben und ersten grösseren Aufführungen spielt die Weitergabe der Bewegungssequenz an andere Tänzer*innen eine Rolle. Obwohl *Trio A* als Solo konzipiert ist, übernehmen schon bei der Erstaufführung drei Tänzer*innen «simultaneously but not in unison»[238] die Ausführung der Bewegungssequenz. In den Jahren 1968 bis 1970 entwickelt Rainer ein Format namens *Performance Demonstration*, in dem sie Fragmente älterer Arbeiten mit neueren Arbeiten kombiniert.[239] Im Rahmen dieses Formats integriert Rainer die Ausführung von *Trio A* durch Frances Brooks, einer «untrained non-professional» Tänzerin, sowie das Unterrichten der Bewegungssequenz in die Aufführung: «Teaching Becky [Arnold, NR] *Trio A* right in the performance was probably my first venture into bringing an aspect of

[235] Halprin in Daly 1992, S. 53.
[236] Daly 1992, S. 48.
[237] Rainer 1974, S. 77.
[238] Rainer 2006, S. 269.
[239] Vgl. Rainer 1974, S. 109.

rehearsal into the performance proper.»[240] Die Weitergabe von Material im Rahmen einer Aufführungssituation ist von da an eine grundlegende Komponente von Rainers mehrere Jahre andauernder Recherche, die sie mit den Worten «changing view of performance» [241] umschreibt. 1970 folgt eine Wiederaufführung von *Trio A* in der *Judson Memorial Church* im Rahmen der *Judson Flag Show*. Ramsay Burt versteht diese Aufführung als eine Art Wendepunkt im Hinblick auf die politische Haltung der damaligen Tänzer*innen[242]:

> The Judson Flag Show performance of *Trio A* nevertheless marked the moment when the naive idealism I have been criticizing [...] began to face the consequences of political disappointment. Rainer's 1968 statement that her dancing body remained an enduring reality had not been an attempt to disengage from the world that appeared to be disintegrating around her, but should be seen as part of a countercultural attempt to disengage from reactionary forces.[243]

Das von Burt erwähnte *Statement* ist ein häufig herangezogenes Dokument in der tanzwissenschaftlichen Forschung. Es ist Teil des Programmheftes und wird dem Publikum bei der Erstaufführung von *The Mind is a Muscle* ausgehändigt.[244] Der Gestus des Textes entspricht nicht den üblichen Einführungen. Vielmehr erläutert Rainer dort die Strategien, mit denen ihr Programm operiert, sowie die Bedingungen, unter denen es entstanden ist.

4.4. Gleichrangige Anordnung verschiedener Komponenten[245]

Bei den folgenden Ausführungen beziehe ich mich, was die Verwendung des Begriffs ‹Postmodern Dance› betrifft, sofern nicht anders ausgewiesen, auf die Auslegung Susan Mannings, die diesen relational zum *Modern Dance* setzt. Dementsprechend nimmt sie zunächst eine Bestimmung der US-amerikanischen Tanzmoderne vor, der sie zwei Bedingungen zuweist: 1) «the reflexive rationalization of movement» und 2) «the dual practice of modern dance and modern ballet». [246] Die Zuschreibung ‹Postmodern Dance› kann demzufolge dann getroffen werden, wenn eines der beiden Kriterien auf eine Arbeit nicht zutrifft. Um mich des Weiteren Fragen der Autorschaft anzunähern, möchte ich zunächst knapp die gesellschaftlichen Bedingungen skizzieren, unter denen Rainer und ihre Kolleg*innen zu Beginn der 1960er Jahre Tanz produzierten: Die sozialen und politischen Bewegungen, die das Selbstverständnis der damaligen Künstler*innen prägen, zeugen zunächst einmal von einem kulturellen Wandel, bedingt durch neue Massenmedien wie Radio und Fernsehen als nunmehr alltägliche Konsumgüter.[247] Die (westliche) Weltordnung, durch die beiden Weltkriege erschüttert, richtet sich in den Nachkriegsjahren zunehmend entlang den Linien des Ost-Westkonflikts zwischen der Sowjetunion und den USA aus, wobei Orte wie Berlin, Prag oder Vietnam als sinnbildliche wie reale Schauplätze des kalten Krieges fungieren, der wiederholt zu eskalieren droht. Die Realität der Atombombe sowie das entfremdete und mittels neuer Medien zunehmend zur Ware stilisierte Erleben dieser Konflikte sind dabei Motive, die zur Mobilisierung der Bürgerrechtsbewegungen beitragen. Die Kunsthistorikerin

[240] Rainer 1974, S. 113.
[241] Rainer 1974, S. 130.
[242] Es tanzten David Gordon, Nancy Green, Barbara Lloyd, Steve Paxton, Lincoln Scott und Yvonne Rainer. Vgl. Burt 2006, S. 137.
[243] Burt 2006, S. 137.
[244] Vgl. Rainer 1974, S. 70–71.
[245] Dies greift Rainers rückblickende Feststellung auf, dass *Trio A* von einer «democratic organization of components» strukturiert ist. (Rainer 2017, S. 28.)
[246] Manning 1988, S. 37.
[247] Vgl. Wood 2007 und Burt 2006.

Carrie Lambert-Beatty macht dieses verstärkt medialisierte Erleben zum zentralen Gegenstand ihrer Analyse *Mediating Trio A.* Mittels Radio- und vor allem Fernsehnachrichten werden politische Konflikte unmittelbar in das häusliche Wohnzimmer transferiert und damit ihrer bis dahin für sie geltenden zeitlichen und räumlichen Begrenzungen enthoben. Das, was hingegen als ‹realer› Abgleich bestehen bleibe, sei der Körper als «enduring reality», so die Auslegung Lambert-Beattys des *Statements* von Yvonne Rainer.[248] Ab den 1960er Jahren gewinnen die Kriegsprotestbewegungen in den USA an Einfluss und auch der gesellschaftliche Widerstand gegen die anhaltende Segregation wächst. Die zweite Frauenbewegung reformuliert ihre Forderungen und es kommt zu zahlreichen Aufständen gegen die sowjetische Besatzung in Städten östlich des Eisernen Vorhangs. Die Vorbehalte gegenüber dem Kräftemessen der Weltmächte schlagen sich auch im Skeptizismus der sogenannten Postmoderne nieder, womit sowohl sprachtheoretische Konzepte des Poststrukturalismus wie die von Jacques Derrida oder Jean-François Lyotard als auch diskursanalytische Ansätze gemeint sind, wie sie Michel Foucault entwickelt.
Beim Blick in die tanzwissenschaftliche Forschungsliteratur finden sich unterschiedliche Befunde darüber, in welchem Verhältnis der politisierte Zeitgeist in den USA der 1960er und 1970er Jahre zum ‹Postmodern Dance› zu sehen ist. Dies zeigt sich exemplarisch anhand der Untersuchungen von *Trio A* durch die Kuratorin Catherine Wood beziehungsweise den Tanzhistoriker Ramsay Burt und die eingangs bereits erwähnte Studie Lambert-Beattys. Alle drei stammen aus den 2000er Jahren und diskutieren diese Frage kritischer als Banes‘ Publikation *Democracy’s Body*.[249] In ihren Überlegungen greifen Wood und Burt auf das von Rainer zur Aufführung ausgehändigte Programmheft zurück und besprechen dieselbe Passage, die auch Lambert-Beatty zum Dreh- und Angelpunkt ihrer Argumentation macht:

> Just as ideological issues have no bearing on the nature of the work, neither does the tenor of current political and social conditions have any bearing on its execution. The world disintegrates around me. My connection to the world-in-crisis remains tenuous and remote.[250]

Darin stellt Rainer ein sprechendes Ich vor, das sich von den gesellschaftlichen Veränderungen distanziert. Einerseits betont es damit seine künstlerische Unabhängigkeit, andererseits bezieht es gleichwohl Position, indem es vom Zeitgeschehen berichtet. Dabei changiert der Text zwischen dystopischen Überspitzungen und selbstreflexiven Kommentaren:

> Perhaps nothing short of universal female military will affect my function (The ipso facto physical fitness of dancers will make them the first victims.); or a call of world-wide cessation of individual functions, to include the termination of genocide. This statement is

[248] Rainer 1974, S. 71. An selber Stelle verknüpft Rainer ihre Aussagen mit dem Verweis auf die zuvor in den US-amerikanischen Medien gezeigte Erschiessung eines vietnamesischen Gefangenen im Vietnamkrieg: «seeing a Vietnamese shot dead on TV». Dabei handelte es sich um Nguyễn Văn Lém, einen Angehörigen des Vietkongs, der am 01.02.1968 von General Nguyễn Ngọc Loan mit einem Kopfschuss hingerichtet wurde. Der US-amerikanische Kriegsjournalist Edward Thomas Adams fotografierte die Erschiessung und am Abend desselben Tages zirkulierte das Bild im US-amerikanischen Fernsehen. Das den Moment der Erschiessung festhaltende Bild erscheint am Folgetag in den Zeitungen und die NBC überträgt daraufhin Filmmaterial des Vorfalls. Vgl. Lambert-Beatty 2008, S. 143–152.

[249] Vgl. Banes, Sally: Democracy’s Body. Judson Dance Theater, 1962–1964. Durham, London 1993. Susan Manning bezeichnet Sally Banes‘ Vorgehen, bei dem sie als Sprecherin einer vermeintlichen Generation oder Schule von Tänzer*innen aufritt, zugespitzt als «partisan histories» (Manning 1988, S. 35).

[250] Rainer 1974, S. 71.

> not an apology. It is a reflection of a state of mind that reacts with horror and disbelief upon seeing a Vietnamese shot dead on TV.[251]

Die dort anklingende Distanzierung nehmen auch Burt und Wood auf und grenzen in ihren Untersuchungen Rainers künstlerische Arbeitsweisen von vereinfachenden Zuschreibungen wie ‹demokratischer Kooperation› ab, wenn auch mit unterschiedlichen Argumenten.[252] Während Wood eher Techniken des Selbst im Blick hat, die in den Folgejahren eine zunehmend (neoliberale Selbst-)Disziplinierung mit sich bringen[253] und die Rainer später in Bezug auf *Trio A* als «self-management» oder «governmentality» reflektiert,[254] situiert Burt wiederum *The Mind is a Muscle* explizit im Kontext der Geschehnisse von 1968. Dennoch distanziert auch er sich von der Zuschreibung des ‹Demokratischen›, indem er die künstlerische Programmatik Rainers als avantgardistisch ausweist.[255] Wie im folgenden Abschnitt zu zeigen ist, verschiebt sich dabei in den (wissenschaftlichen) Lesarten von *Trio A* das ‹demokratische› Moment zusehends von den Arbeits- und Organisationsweisen der Tänzer*innen hin zu einer gleichwertigen Gewichtung aller involvierten (auch gesellschaftlichen) Komponenten.

4.5. Multiple Autorschaft oder *social breakdown*?

Banes' Ausgangsthese im Hinblick auf Autorschaft im Kontext des ‹Postmodern Dance› lautete, dass neue ‹kollektive› Arbeitsweisen die Demokratisierungsbestrebungen der damaligen Bürgerrechtsbewegungen veranschaulichten, ja geradezu verkörpern.[256] Dabei übersieht sie allerdings – so die Kritik Burts –, dass avantgardistischen Arbeiten ein ablehnender Gestus gegenüber bestehenden Verhältnissen innewohnt.[257] Auch Rainer selbst relativiert in einem Interview in *Terpsichore in Sneakers* diese Einschätzung Banes:

> Grand Union was the result of total social breakdown! Your [Sally Banes, NR] chapter gives it more dignity than it had. There were never votes, or anything like democratic process. […] A lot happened through individual conversations which then were relayed to other people.[258]

Dort klingt an, dass in der tanzgeschichtlichen Einordnung der *Grand Union* durch Sally Banes zeitbezogene Aspekte wie besagte Demokratisierungsbestrebungen der Bürgerrechtsbewegungen eine übergeordnete Rolle spielen. Banes' Emphase mag dem Bestreben geschuldet sein, den künstlerischen Entwicklungen gebührend Rechnung zu tragen

---

[251] Rainer 1974, S. 71.
[252] Burt 2006 und Wood 2007, S. 19.
[253] «Democracy in 1960s America may have felt like the anarchic, rule-breaking joyousness that Sally Banes describes, but in retrospect, it was underwritten by a new material affluence that gave birth to an idea of open-to-all ‹participation› that has been negatively reinterpreted by political and economic theorists since the 1980s.» (Wood 2007, S. 21)
[254] Rainer 2017, S. 24.
[255] «Avantgarde attacks on art are an attack on the only institution over which artists have any influence. But in attacking art as an institution, their attitude towards institutions in general is made clear. Whereas Banes believed the new dance of the 1960s embodied democracy, it would be more appropriate to describe the dancers as anarchic.» (Burt 2006, S. 11) Wobei hier die Verwendung des Begriffes ‹Avantgarde› zu problematisieren ist, verweist dieser doch zunächst auf die historischen Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts, deren künstlerische Agenda sich in wesentlichen Punkten von postmodernen Konzepten unterscheidet. Als Arbeitsbegriff möchte ich diese Bezeichnung aber vorerst stehen lassen. Vgl. Brandstetter 1991, S. 191.
[256] Vgl. Banes 1987 und Banes 1993.
[257] Vgl. Burt 2006, S. 11.
[258] Rainer in Banes 1987, S. 230.

und ihre Tragweite für den zeitgenössischen Tanz zu betonen. Unbenommen bleibt, dass damit der tänzerischen Praxis Merkmale zugeschrieben werden, die sich nicht aus den eigentlichen Vorgängen ableiten und die daher als Zuschreibungen und Herleitungen entsprechend kenntlich gemacht werden müssten.

Überträgt man diese Kritik auf die tanzwissenschaftliche Diskursivierung der Autorschaft von *Trio A*, dann eröffnet sich ein ganzes Spektrum möglicher Fragestellungen und Aspekte, weshalb ich erneut bei dem von Rainer veröffentlichten Material ansetzen möchte: In *Work 1961–73* wird die Autorschaft der Choreografie eindeutig ausgewiesen. Das abgedruckte Programmheft nennt alle beteiligten Tänzer*innen und schreibt die Autorschaft des Abends Yvonne Rainer zu.[259] Genauso verhält es sich mit der Publikation *Work 1961–73*, die ebenfalls Rainer zugeeignet ist. Diese Setzungen, die eine Akzentuierung der Autor-Persona mit sich bringen, erinnern an das Vorgehen von Tänzerinnen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die – wie es Gabriele Brandstetter ausdrückt – «weibliche Autorschaft als Selbstperformance» inszenierten.[260] Dafür spricht die Videoaufzeichnung von *Trio A* aus dem Jahr 1978, die massgeblich zur Diffusion und Kanonisierung von *Trio A* beiträgt und in der Rainer bereits nach dem Ende ihrer aktiven Tanzkarriere die Choreografie als Solo eigens für die Aufnahme tanzt.[261]

Zugleich wird *Trio A* seit seiner Erstaufführung von verschiedenen Tänzer*innen getanzt und in Aufführungen ‹unterrichtet› und das Bewegungsmaterial ist als Vorlage weitgehend nutzbar. Diese Aspekte sprechen von einem kritischen Umgang Rainers mit ihrer Autorschaft und gegen eine Inszenierung der Bewegungssequenz als ‹Meisterwerk›. Anders als Banes‘ Auslegung von *Trio A* als *signal work*, die auf einem konventionellen Autorbegriff basiert und an eine teleologische Lebenserzählung gekoppelt ist, bezeichnet Rainer die Arbeit ab den 2000er Jahren als *trademark work* und Carrie Lambert-Beatty wählt die Bezeichnung «signature piece».[262] Die Idee einer Bewegungssequenz als Markenzeichen oder Signatur der Autorschaft schliesst wiederum an Brandstetters Konzept einer *Signatur des Tanzens* an.

Aus dieser Konstellation lässt sich Folgendes ableiten: 1) Die Frage, ob (und wenn ja, ab wann) *Trio A* als Signatur Rainers zu lesen sein könnte, mit der sie ihre Autorschaft choreographisch beglaubigt. Und 2) folge ich weitgehend Lambert-Beattys Auslegung von *Trio A,* die es in einer Konstellation situiert, die der kritischen Haltung Rainers gegenüber den gesellschaftlichen Umbrüchen Rechnung trägt als auch den Friktionen zwischen der sogenannten ‹Postmoderne› im Tanz und den neuen sozialen Ordnungen, sowie einem anderen Umgang mit dem Publikum. Ergänzt wird diese Konstellation durch neue Formen von Repräsentation, die sich in der Medienberichterstattung rund um den Vietnamkrieg und der dominanten Rolle des Minimalismus im Kunstgeschehen der 1960er und 1970er Jahre niederschlagen. Demzufolge offeriert *Trio A* die Möglichkeit das Aufeinandertreffen von einem ahistorischen, abstrakten Körperverständnis mit spezifischen historischen Bedingungen zu problematisieren.[263] Wobei Rainer in *Trio A* alle Aspekte, die zu seiner Formierung beitragen in einer «democratic organization of components» angeordnet sieht.[264] Indem ich hier also die Auslegung von *Trio A* im Hinblick auf den ‹Postmodern Dance› nachgezeichnet habe, ergab

[259] Vgl. Rainer 1974, S. 70–71.

[260] Das Zitat stammt aus der Vorlesungssitzung *Autobiografie als Performance. Dancing the Self?*, gehalten am 19.11.2019 an der Universität Bern.

[261] Sally Banes produzierte diese Videoaufnahme. Vgl. Rainer, Yvonne: Gespräch mit Yvonne Rainer. Öffentlicher Tanz und Gemeinschaft: *Trio A* und andere Stücke und Filme von Yvonne Rainer. In o. A.: Allesdurchdringung. Berlin 2008, S. 7.

[262] Das Zitat stammt aus dem Voiceover einer Videoarbeit. Vgl. Lambert-Beatty, S. 159, 320.

[263] Vgl. Lambert-Beatty 2008, S. 131–132.

[264] Rainer 2017, S. 28.

sich, dass Rainer die Autorschaft von *Trio A* ästhetisiert und dabei alle Elemente gleichrangig einbezieht. Insofern ist die vorliegende Untersuchung von Yvonne Rainer als Autorin im Kontext des ‹Postmodern Dance› auch mit einem unlösbaren Problem verbunden, da der Diskurs um eine *Postmoderne* im US-amerikanischen Tanz bei der tanzwissenschaftlichen Verortung von *Trio A* kontinuierlich mitschwingt, während sich Rainer von dieser Zuschreibung distanziert und die Autorschaft von *Trio A* zwischen multipler Ko-Autorschaft und der Bewegungssequenz als beglaubigender Signatur ansiedelt.

5. Fazit

Bezugnehmend auf die eingangs ausgebreitete Auslegeordnung, wonach ich 1) die Deutung von *Trio A* im Verhältnis zum ‹Postmodern Dance›, 2) Yvonne Rainers selbstreflexives Verständnis von Autorschaft und 3) das parallele (Weiter-)Lesen von (autobiografischem) Material untersucht habe, möchte ich abschliessend meine Erkenntnisse zusammenfassend bündeln. Aus den genannten Themenkomplexen leitete ich entsprechende Fragestellungen ab und behandelte diese vertiefend.

Hinsichtlich der Auslegung und Deutung von *Trio A* habe ich skizziert, dass die Rede über den ‹Postmodern Dance› gleichermassen als Bezugnahme *und* Abgrenzung zum Diskurs des *Modern Dance* gelesen werden kann. Damit ging die Feststellung einher, dass der tanzhistorischen Einordnung von *Trio A* als *signal work* des ‹Postmodern Dance› ein teleologisches autobiografisches Narrativ über Yvonne Rainer zugrunde liegt. Meiner Auslegung zufolge ist *Trio A* anfangs eine Bewegungssequenz, die (neben anderen zeitgenössischen Tanzstücken und in Konstellation mit verschiedenen Quellen) das Sprechen über den sogenannten ‹Postmodern Dance› ermöglicht. Damit ist *Trio A* Träger einer *diskursbegründenden* Funktion und markiert *einen* Beginn (von vielen) des Sprechens und Nachdenkens über eine ‹Postmoderne› im Tanz.

Des Weiteren habe ich aufgezeigt, dass die tanzwissenschaftliche Forschung die künstlerische Praxis Rainers tendenziell als ‹Theorie› übernimmt. Der Verweis von Seiten der Tanzforschung auf die Tanzpraxis Rainers dient dabei als Legitimationsfigur für die Kanonisierung von *Trio A* im Kontext des ‹Postmodern Dance›. Umgekehrt bietet das (Weiter-)Lesen und Schreiben von *Trio A* der Autor-Persona Yvonne Rainer Gelegenheit, sich nachhaltig mit der Auslegung der Bewegungssequenz auseinanderzusetzen. Diese Auseinandersetzung begründet Rainer mit ihrer langjährigen Weitergabepraxis von *Trio A*, bei deren Durchführung und Reflexion Rainer ihre eigene Auslegung der Bewegungssequenz vermittelt, sodass sie diese nachdrücklich in den Diskurs einschreibt.

Aus meiner parallelen Lektüre von *Work 1961–73* (1974) und *Feelings Are Facts* (2006) ergab sich zudem, dass Rainer ihr selbstreflexives Verständnis von Autorschaft zum Gegenstand ihrer Arbeiten macht. Der Umstand, dass Rainer ihre Autorschaft ästhetisiert und damit als konstruiert und kontingent ausweist, steht im Widerspruch zur Kanonisierung von *Trio A* als *signal work* des ‹Postmodern Dance›, da dieser Einordnung ein anderes Verständnis von Autorschaft zugrunde liegt.

Ausgehend vom autobiografischen Schreiben und choreografierter Autobiografie entwickelte sich die These, dass Yvonne Rainer im Verlauf ihres tänzerischen Werdeganges mittels *Trio A* ihre Autorschaft beglaubigt. Dafür spricht u. a., dass Rainer *This is the story of a woman who* gewissermassen mit *Trio A* ‹unterzeichnet›, indem die Bewegungssequenz die

Aufführung beschliesst.[265] Die gleichzeitige Bereitstellung des Bewegungsmaterials von *Trio A* verortet die Choreografie dabei bewusst im Spannungsverhältnis von ‹Werkherrschaft› und einem weiter gefassten Autorbegriff, der nicht mehr an *eine* Person gebunden ist. Yvonne Rainer führt dieses in *Trio A* angelegte Vorgehen in *Feelings Are Facts* fort: Indem im autobiografischen Text die Ich-Erzählung der Protagonistin von unterschiedlichen Materialien flankiert, relativiert und fiktionalisiert wird, wird auf die verschiedenen Ich-Konstruktionen der Autorin verwiesen und damit das organisierende und das schöpferische Moment ihrer Autorschaft nebeneinandergestellt. Die zusätzliche autobiografische Perspektivierung dieses Materials in *Feelings Are Facts* nutzt Rainer, um ihre Erzählungen und ihre Autor-Persona als konstruiert auszuweisen. Durch diese autobiografische Perspektivierung werden die Ich-Konstruktionen von Yvonne Rainer als Tänzerin, Choreographin, Filmemacherin, Autorin, etc. offengelegt.

Ein Desiderat der Forschung wäre die Frage, inwiefern die sogenannten Lecture Performances des zeitgenössischen Tanzes der 1990er Jahre Rainers Weitergabepraxis von *Trio A* in Tanzaufführungen (Performance Demonstration) aufgreifen. Eine ähnlich gelagerte Bezugnahme deutet Gabriele Brandstetter in ihrer Analyse von Xavier Le Roys *Product of Circumstances* an, indem sie darauf verweist, dass Le Roy mit der Nennung von Yvonne Rainer und Steve Paxton seine (tänzerische) Autobiografie mit tanzhistorischen, tanztheoretischen und tanzpädagogischen Aspekten verschränkt.[266]

In Ergänzung zur autobiografischen Erzählung Feelings Are Facts greift der Film *Rainer Variations* (2002) die Ästhetik von *Trio A* strukturell und visuell auf.[267] Aufnahmen der Bewegungssequenz von 1978 werden auf verschiedene Weise verfremdet und damit zum Gegenstand der filmischen Darstellung. Das (Weiter-)Lesen des Filmes vor dem Hintergrund der Lektüre von *Work 1961–73* und *Feelings Are Facts* ergibt ein weiteres Desiderat der tanzwissenschaftlichen Forschung. Dies insofern, als sich anhand dieser Konstellation weiterführende Erkenntnisse zur Intermedialität sowie zu den choreographischen Praxen von Martha Graham und Yvonne Rainer andeuten. In gewisser Weise stellt damit der Titel dieser Arbeit, *Keep on Reading*, eine Handlungsaufforderung an die künstlerische und wissenschaftliche Rezeption dar, Rainers Arbeiten sowohl als die einer Tänzerin, Schriftstellerin und Filmemacherin, als auch einer Autor-Persona zu verstehen und weiterführend zu lesen.

[265] Vgl. Rainer 1974, S. 248–274.
[266] Vgl. Brandstetter 2018b, S. 2068.
[267] Vgl. Atlas u. Rainer 2002.

6. Literatur-, Medien- und Stückverzeichnis

Austin, John L.: Zur Theorie der Sprechakte. Zweite Vorlesung. In: Wirth, Uwe (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main 2002, S. 63–71.

Atlas, Charles u. Rainer, Yvonne: Rainer Variations. DVD. Chicago 2002.

Banes, Sally: Democracy's Body. Judson Dance Theater, 1962–1964. Durham, London 1993. Reprint. Previously published: Michigan 1980.

Banes, Sally u. Manning, Susan: Terpsichore in Combat Boots. In: Tulane Drama Review, Vol. 31, No. 1. 1989, S. 13–16.

Banes, Sally: Terpsichore in Sneakers. Post-modern Dance. Hanover 1987. Reprint. Originally published: Boston 1980. With new introduction.

Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis u. a. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000, S. 185–197.

Benbow-Pfalzgraf, Taryn (Hg.): International Dictionary of Modern Dance. Detroit 1998.

Benjamin, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers. In: Baudelaire, Charles: Tableaux Parisiens. Deutsche Übertragung mit einem Vorwort über die Aufgabe des Übersetzers von Walter Benjamin. Heidelberg 1923, S. V–XVII.

Berger, Renate: Navigation im Lebensmeer. Zur Renaissance des weiblichen Subjekts in Autobiographie und Biographie. In: Muysers, Carola u. Georgen, Theresa (Hg.): Bühnen des Selbst. Zur Autobiographie in den Künsten des 20. und 21. Jahrhunderts. Kiel 2006 (= Gestalt und Diskurs, Bd. 6.), S. 87–110.

Brandstetter, Gabriele: Autobiography in / as Dance. In: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): Theory and Concepts. Berlin u. Boston 2018a (= Handbook of Autobiography / Autofiction, Bd. 1), S. 542–546.

Brandstetter, Gabriele: ‹La Destruction fut ma Béatrice› – Zwischen Moderne und Postmoderne: Der Tanz Loïe Fullers und seine Wirkung auf Theater und Literatur. In: Fischer-Lichte, Erika u. Schwind, Klaus (Hg.): Avantgarde und Postmoderne. Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen. Tübingen 1991, S. 191–208.

Brandstetter, Gabriele: Signatur des Tanzens. Autorschaft und Zeichnung der Bewegung mit einer Performance von Amos Hetz: «I am drawing you are dancing. You are drawing I am dancing.» In: Haitzinger, Nicole u. Fenböck, Karin (Hg.): Denkfiguren. Performatives zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden. Für Claudia Jeschke. München 2010, S. 38–53.

Brandstetter, Gabriele: Still / Motion. Zur Postmoderne im Tanztheater. In: dies.: Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien. Theater der Zeit, Recherchen 26. Berlin 2005, S. 55–72.

Brandstetter, Gabriele: Xavier Le Roy: *Product of Circumstances* (1998 / 1999). In: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): Exemplary Texts. Berlin u. Boston 2018b, (= Handbook of Autobiography / Autofiction, Bd. 3), S. 2064–2073.

Brandstetter, Gabriele: Yes! Das Manifest als künstlerische Praxis. In: Dogramaci, Burcu u. Schneider, Katja (Hg.): ‹Clear the Air›. Künstler-Manifeste seit den 1960er Jahren. Bielefeld 2017, S. 17–35.

Burt, Ramsay: Postmodern Dance. In: Benbow-Pfalzgraf, Taryn (Hg.): International Dictionary of Modern Dance. Detroit 1998, S. 640–641.

Burt, Ramsay: Judson Dance Theater: Performative Traces. New York 2006.

Carlson, Marvin: Performing the Self. In: Modern Drama, Volume 39, No. 4. 1996, S. 599–608.

Catterson, Pat: A Dancer Writes. Yvonne Rainer‘s *Trio A* Now. I Promised Myself I Would Never Let It Leave My Body’s Memory. In: Dance Research Journal, Vol. 41, No. 2. 2009, S. 3–11.

Copeland, Roger: Postmodern Dance, Postmodern Architecture, Postmodernism. In: Performing Arts Journal, Vol. 7, No.1. 1983, S. 27–43.

Giersdorf, Jens Richard: *Trio A* Canonical. In: Dance Research Journal, Vol. 41, No. 2, 2009, S. 19–24.

Daly, Ann: Critical Gestures: Writings on Dance and Culture. Middletown 2002.

Daly, Ann (Hg.): What has become of Postmodern Dance? Answers and Other Questions by Marcia B. Siegel, Anna Halprin, Janice Ross, Cynthia J. Novack, Deborah Hay, Sally Banes, Senta Driver, Roger Copeland and Susan L. Foster. In: Tulane Drama Review, Vol. 36, No.1. 1992, S. 48–69.

DeFrantz, Thomas F.; Gonzalez, Anita (Hg.): Black Performance Theory. Durham, North Carolina 2014.

Derrida, Jacques: Die différance. In: Engelmann, Peter (Hg.): Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Durchgesehene und aktualisierte Auflage. Stuttgart 2015, S. 76–113.

Dogramaci, Burcu u. Schneider, Katja (Hg.): ‹Clear the Air›. Künstler-Manifeste seit den 1960er Jahren. Bielefeld 2017.

Duncan, Isadora: My Life. New York 1927.

Duncan, Isadora: Memoiren. Zürich, Leipzig u. Wien 1928.

Duncan, Isadora: The Art of the Dance. New York 1928.

Fischer-Lichte, Erika: Die Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main 2004.

Foster, Susan Leigh: Dances that describe themselves. The improvised choreography of Richard Bull. Middletown 2002.

Foster, Susan Leigh: Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance. Berkely 1986.

Finck, Almut: Subjektivität und Geschichte in der Postmoderne. Christa Wolfs Kindheitsmuster. In: Holdenried, Michaela (Hg.): Geschriebenes Leben. Autobiographik von Frauen. Berlin 1995, S. 309–323.

Foucault, Michel: Qu’est-ce qu’un auteur? In: Jannidis, Fotis u. a. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000, S. 198–229.

Foucault, Michel: On the Genealogy of Ethics. An Overview of Works in Progress. In: Dreyfus, Hubert L.; Rabinow, Paul (Hg.): Michel Foucault. Beyond Structuralism and Hermeneutics. Second Edition. With an Afterword by and an Interview with Michel Foucault. Chicago 1983, S. 229–252.

Franko, Mark: Dancing Modernism / Performing Politics. Bloomington, Indianapolis 1995.

Graham, Martha: Der Tanz – mein Leben. Eine Autobiographie. Übers. v. Dagmar Ahrens. München 1992.

Haitzinger, Nicole: Choreographie als transmediale Denkfigur. Zur Verflüssigung in Yvonne Rainers performativen (*Trio A*) und textuellen (*No Manifesto*) Arbeiten der 1960er Jahre. In: Dogramaci, Burcu u. Schneider, Katja (Hg.): ‹Clear the Air›. Künstler-Manifeste seit den 1960er Jahren. Bielefeld 2017, S. 71–79.

Huschka, Sabine: Der amerikanische postmodern dance. Gefundenes reaktiviert, Gesetztes rearrangiert. In: dies.: Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien. Reinbek 2002, S. 246–277.

Huschka, Sabine: Postmodern Dance. In: Hartmann, Annette u. Woitas Monika (Hg.): Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke. Laaber 2016, S. 474–477.

Huschka, Sabine: Szenen der Entleerung und Transgression. Reflexionen zu Yvonne Rainers *NO Manifesto*. In: Dogramaci, Burcu u. Schneider, Katja (Hg.): ‹Clear the Air›. Künstler-Manifeste seit den 1960er Jahren. Bielefeld 2017, S. 51–68.

Jannidis, Fotis u. a. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000.

Kirby, Michael (Hg.): Post-Modern Dance Issue. In: Tulane Drama Review, Vol. 19, No. 1, 1975.

Kirchner, Barbara: Kampf der allgemeinen Einsamkeit! In: Amlinger, Carolin u. Baron, Christian (Hg.): Alexandra Kollontai: Autobiographie einer sexuell emanzipierten Kommunistin. Hamburg 2012, S. 7–26.

Lambert-Beatty, Carrie: Being Watched. Yvonne Rainer and the 1960s. Massachusetts 2008.

Lammers, Katharina: Lebenswerke. Zur Berufsautobiographie in der Gegenwart. In: Jahraus, Oliver u. Neuhaus, Stefan (Hg.): FILM – MEDIUM – DISKURS. Würzburg 2019 (= Film – Medium – Diskurs, Bd. 95).

Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main 1999.

Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt. Frankfurt am Main 1994.

Le Roy, Xavier: Product of Circumstances. UA 1998 / 1999.

Lyotard, Jean-François: The postmodern condition. In: Rivkin, Julie u. Ryan, Michael: Literary Theory. An Anthology. Malden ^{2}2004, S. 355–364.

Manning, Susan: Modernist Dogma and Post-Modern Rhetoric. A Response to Sally Banes' «Terpsichore in Sneakers». In: Tulane Drama Review, Vol. 32, No. 4, 1988, S. 32–39.

Matzke, Annemarie M.: Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern. Formen szenischer Selbstinszenierung im zeitgenössischen Theater. Hildesheim, Zürich u. New York 2005.

Muysers, Carola u. Georgen, Theresa (Hg.): Bühnen des Selbst. Zur Autobiographie in den Künsten des 20. und 21. Jahrhunderts. Kiel 2006 (= Gestalt und Diskurs, Bd. 6).

Plissezkaja, Majia: Ich, Maija. Die Primaballerina des Bolschoi-Theaters erzählt aus ihrem Leben. Aus dem Russischen übers. v. Bernd Rullkötter. Bergisch Gladbach ^{2}2006.

Rainer, Yvonne: A Quasi Survey of Some ‹Minimalist› Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of *Trio A*. In: Battcock, Gregory (Hg.): Minimal Art. A Critical Anthology. New York 1968, S. 263–273.

Rainer, Yvonne: Feelings Are Facts. A Life. Cambridge 2006.

Rainer, Yvonne: Film About a Woman Who. New York 1974.

Rainer, Yvonne: Gespräch mit Yvonne Rainer. Öffentlicher Tanz und Gemeinschaft: *Trio A* und andere Stücke und Filme von Yvonne Rainer. In: O. A.: Allesdurchdringung. Berlin 2008, S. 7–30.

Rainer, Yvonne: Looking Myself in the Mouth. In: dies.: A Woman Who... Essays, Interviews, Scripts. Baltimore u. London 1999, S. 85–97.

Rainer, Yvonne: The Mind is a Muscle (*Trio A*). UA 1966 / 1968.

Rainer, Yvonne: This is the story of a woman who. UA 1973.

Rainer, Yvonne: *Trio A* Pressured. UA 1999.

Rainer, Yvonne: Where's the Passion? Where's the Politics? or How I Became Interested in Impersonation, and End Running Around My Selves and Others', and Where Do I Look When You're Looking At Me? In: dies.: Moving and Being Moved. Arnhem u. Como 2017, S. 16–28.

Rainer, Yvonne: Work 1961–73. Halifax u. New York 1974.

Robertson, Bruce: Dance Is Hard to See: Yvonne Rainer and the Visual Arts. In: ders.; Bennahum, Ninotchka u. Perron, Wendy (Hg.): Radical Bodies. Anna Halprin, Simone Forti, and Yvonne Rainer in California and New York, 1955–1972. Katalog der Ausstellung: Santa Barbara, Art, Design & Architecture Museum, University of California; 14. Januar – 30. April 2017. Santa Barbara 2017, S. 120–147.

Raugast, Karen: Rainer, Yvonne. In: Benbow-Pfalzgraf, Taryn (Hg.): International Dictionary of Modern Dance. Detroit 1998, S. 656–659.

Schechner, Richard: Theater-Anthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich. Reinbek 1990.

Schmidt, Jochen: Von der Moderne zur Postmoderne. In: ders.: Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band. Mit 101 Choreographenporträts. Berlin 2002, S. 277–279.

Schneemann, Peter J. u. Welter, Judith: Formate und Lektüren des Autobiografischen. In: Kunstmuseum Bern (Hg.): Ego Documents – Das Autobiografische in der Gegenwartskunst Katalog der Ausstellung: Bern, Kunstmuseum Bern, 14. November 2008 – 15. Februar 2009. Heidelberg 2008, S. 55–71.

Thurner, Christina: Die Stimme erhoben. ‹Ich›-Sagen und Autorschaft in den Tänzerporträts von Jérôme Bel. In: Krüger Anne-May u. Dick, Leo (Hg.): Performing Voice. Vokalität im Fokus angewandter Interpretationsforschung. Büdingen 2019c, S. 209–215.

Thurner, Christina: ‹I was seeking and finally discovered the central spring of all movement›. Configurations of Energy Discourses in Dancers' Autobiographies. Übers. v. Ali Jones. In: Huschka, Sabine u. Gronau, Barbara (Hg.): Energy and Forces as Aesthetic Interventions. Politics of Bodily Scenarios. Bielefeld 2019a, S. 71–84.

Thurner, Christina: ‹my dance! my style!›. Self-Fashioning. Selbstreflexion und Stil im zeitgenössischen Tanz. In: Schneider, Katja (Hg.): Das Rauschen unter der Choreographie. Überlegungen zu ‹Stil›. Tübingen 2019b, S. 77–87.

Thurner, Christina: Prekäre physische Zone. Reflexionen zur Aufführungsanalyse am Beispiel von Pina Bauschs *Le Sacre du Printemps*. In: Brandstetter, Gabriele u. Klein, Gabriele (Hg.): Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs ‹Le Sacre du Printemps / Das Frühlingsopfer›. Bielefeld 2015, S. 53–64.

Thurner, Christina: Tanzwissenschaft und Kunsttanz – reziprok? In: Bischof, Margrit u. Nyffeler, Regula: Visionäre Bildungskonzepte im Tanz. Kulturpolitisch handeln – tanzkulturell bilden, forschen und reflektieren. Zürich 2014, S. 167–178.

Thurner, Christina: Zeitschichten, -sprünge und -klüfte. Methodologisches zur Tanzgeschichtsschreibung. In: Forum Modernes Theater, Heft 1, Bd. 23. München 2008, S. 13–18.

Wagner-Egelhaaf, Martina: Autobiographie. Stuttgart ^{2}2005.

Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): Handbook of Autobiography / Autofiction. Bd. 1–3. Berlin 2018.

Wortelkamp, Isa: Vom Fragment zum Manifest. Das *No Manifesto* von Yvonne Rainer in seinem medialen Kontext. In: Dogramaci, Burcu u. Schneider, Katja (Hg.): ‹Clear the Air›. Künstler-Manifeste seit den 1960er Jahren. Bielefeld 2017, S. 37–49.

Wirth, Uwe (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main 2002.

Wood, Catherine: Yvonne Rainer. The Mind is a Muscle. London 2007.

Wong, Yutian: Choreographing Asian America. Middletown 2010.

Zanetti, Sandro: Gespensterbelebung. Autorschaft und Autorität. In: Geschichte der Gegenwart, Online-Magazin für Beiträge aus geistes- und kulturwissenschaftlicher Perspektive, 24.11.2019, https://geschichtedergegenwart.ch/gespensterbelebung-autorschaft-und-autoritaet/, 30.4.2021.