

MAYA DEREN: DAS GESAMTWERK

MESHES OF THE AFTERNOON

USA 1943. Co-Regie: Alexander Hammid (= Alexander Hackenschmied); Musik: Teiji Ito; Darsteller: Maya Deren; 16 mm, schwarz-weiß, Ton, 12 Minuten.

AT LAND

USA 1944. Mitarbeit: Alexander Hammid; Kamera: Hella Heyman; Darsteller: Maya Deren; 16 mm, schwarz-weiß, stumm, 15 Minuten

A STUDY IN CHOREOGRAPHY FOR THE CAMERA

USA 1945. Tänzer: Thalley Beatty; 16 mm, schwarz-weiß, stumm, 15 Minuten.

RITUAL IN TRANSFIGURED TIME

USA 1946. Kamera: Hella Heyman; Choreographie: Frank Westbrook; Darsteller: Maya Deren; 16 mm, schwarz-weiß, stumm, 15 Minuten.

MEDITATION ON VIOLENCE

USA 1948. 16 mm, schwarz-weiß, Ton, 12 Minuten.

THE VERY EYE OF NIGHT

USA 1959. Musik: Teiji Ito; Choreographie: Anthony Tudor; 16 mm, schwarz-weiß, Ton, 15 Minuten.

Zu den Filmen

Unter den amerikanischen Filmavantgardisten ihrer Zeit hatte Maya Deren die professionellste Technik; im Gegensatz zu den anderen bevorzugte sie lange Einstellungen, deren sorgfältig komponierte Bilder sie in raffinierten Montagen verbindet. Ihre Filme sind von seltener Eleganz, die die ihnen zugrunde liegende verworrene Ideologie, die sich weit mehr als die frühen surrealen Filme auf die Psychoanalyse beruft, fast vergessen läßt.

Der surreale Effekt in Derens ersten Filmen entsteht weniger durch Inszeniertes (wie bei Peterson) als vielmehr durch die Montage raum-zeitlicher Elemente zu einer neuen irrealen Zeitfolge. Symbolisches und Psychoanalytisches wird gleichermaßen verwendet. In traumähnlichen Situationen begegnen einander mehrere Ichs der Protagonistin (Deren) oder verwandeln sich in andere Personen. In MESHES schläft sie in einem Fauteuil, während sie sich gleichzeitig an einem Tisch gegenüber sitzt. Durch das Fenster sieht sie sich selbst einer schwarzen Gestalt nachlaufen, die hinter einer Wegbiegung verschwindet. Wenn sie sich mit einem Messer, das sich vorher mehrmals in einen Schlüssel verwandelte, der Schlafenden nähert, ist plötzlich an ihrer Stelle ein Mann. Die Schlafende wacht auf und folgt dem Mann, dem sie schließlich das Messer ins Gesicht wirft. Tot ist jedoch die Schlafende im Fauteuil. In RITUAL wird durch ähnliche Schnittfolgen assoziiert, daß Deren und eine Negerin eins sind. In AT LAND bringt Deren die Montage zur besten Wirkung, die psychologischen Bezüge treten mehr in den Hintergrund. Ein Mädchen wird vom Meer an den Strand gespült. Sie zieht sich an einem toten, kahlen Baum, der am Strand liegt, empor - sie erreicht den Rand eines langen Tisches in einem Saal, an dem viele Personen sitzen und

essen - ihr Fuß hebt sich von dem Baum - sie kriecht über den Tisch - sie bewegt sich durch Laub in einem Wald - sie erreicht das Ende des Tisches. Ähnliche Bild-Metaphern verwendete sie bereits in MESHES, wenn sie aufsteht, um ihr schlafendes Ich zu erstechen. Großaufnahme: der erste Schritt ist auf Sand, der zweite auf Gras, der dritte auf Pflaster, der vierte im Zimmer. Die Überwindung der räumlichen Distanz wird zum Ausdruck der inneren Distanz.

In A STUDY IN CHOREOGRAPHY FOR THE CAMERA wird ein Tanz aus rein filmischen Mitteln zusammengesetzt, z.B. wird eine Tanzbewegung im Freien begonnen und in einem Raum beendet. (Solche Montage verschiedener Bewegungen zu einer Kontinuität findet sich übrigens bereits in Leni Riefenstahls Olympiade-Film (1936 - 38) in der Sequenz der Turmspringer.)

RITUAL setzt den Stil der ersten beiden Filme fort, versucht aber eine tänzerische Stilisierung realer Bewegungen, etwa bei den Gästen einer Party, die später in einem Garten als Tänzer wieder in Erscheinung treten. Deren verwendet dabei mehrmals Zeitlupe und Stehkader, die Montagetechnik der ersten Filme hingegen kaum.

MEDITATION ON VIOLENCE zeigt einen rituellen japanischen Tanz, ist aber eher konventionell gestaltet. Effektiv hingegen ist THE VERY EYE OF NIGHT: Deren kopiert einen nächtlichen Sternenhimmel zusammen mit Aufnahmen von Tänzern. Die Gestalten erscheinen im Negativ, also weiß vor dem schwarzen Himmel, so daß sie zu schweben scheinen. Deren unterstreicht diesen Effekt, indem sie durch Schwenks die Tanzenden in und aus dem Bild schweben läßt, oder das Bild um seine eigene Achse dreht.

Aus Derens zahlreichen Schriften ist zu ersehen, daß sie ihre handlungslosen Filme von ihren ersten surrealen Psycho-Filmen abhebt und sie mit einem neuen metaphysischen Überbau versieht. Den rituellen Tanz in MEDITATION bezeichnet sie als 'das körperliche Statement eines metaphysischen Systems. Es basiert auf dem Buch der Veränderungen von Konfuzius'. Über THE VERY EYE schreibt sie: "Die Form (...) basierend auf Visuellem und Bewegung (...) ist vergleichbar einem Ritual, nicht so sehr dem verbalen Ausdruck von Lyrik und Prosa." Für Deren ist ein Ritual ein Übergang von einem Zustand in einen anderen, ganz im Sinne okkulten (religiöser) Handlungen (Deren beschäftigte sich eingehend mit den Voodoo-Riten auf Haiti). Sie verbindet also Rituelles (den Tanz) mit Metaphysischem. Es wird erkennbar, wo der Surrealismus der ersten Filme geblieben ist. Er rettete sich in fernöstliche Philosophien, die in der Beatnik-Bewegung der fünfziger Jahre zur Entfaltung kamen (Zen), aber auch im Mystizismus des Undergrounds noch fortwirken. So kann man also einen Großteil des New American Cinema (USA) wenn schon nicht im Formalen, so doch ideologisch als Erben von Maya Deren bezeichnen.

Aus: Hans Scheufl/Ernst Schmidt jr., Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms. Suhrkamp, Frankfurt 1974, Band 1, S. 183 ff.

Grundsatzserklärung

Von Maya Deren

Meine Filme sind für jeden.

Ich beteilige mich, weil ich glaube, daß ich ein Teil der Menschheit bin und nicht abseits von ihr stehe; daß nichts, was ich fühlen, denken, wahrnehmen, verachten, begehren oder woran ich verzweifeln mag, für jeden anderen Menschen wirklich unbekannt ist.

Ich spreche vom Menschen grundsätzlich, nicht in der Einzahl noch

in der Mehrzahl.

Ich lehne die Buchhalter-Mentalität ab, die ein solches vollendetes Wunder zerstückeln würde, um darauf die simple Arithmetik der Statistik anzuwenden - die dieses Grundsätzliche auf Teile reduzieren würde, auf Machtpluralitäten und Statussingularitäten, als sei der Mensch ein Tier oder eine Maschine, dessen Sinn in der Funktion entweder seines Umfangs oder seiner Anzahl bestünde - oder ein wegen seiner einmaligen Rarität geschätztes Sammlerobjekt.

Ich lehne auch jene Verdrehung von Demokratie ab, die Unentschiedenheit bedeutet, diese Unentschiedenheit, die sich in der Formel von den gleichberechtigten und doch verschiedenen Meinungen ausdrückt - der üble Snobismus, der die Verdeutlichung und Abgrenzung von Unterschieden toleriert und sogar willkommen heißt, die oberflächliche Gleichheit, die die Entdeckung und Entwicklung der Einheit in Schach hält und hemmt.

Ich glaube, daß es in jedem Menschen einen Bereich gibt, der die poetische Sprache spricht und hört - etwas in ihm, das in der Wüste noch zu singen vermag, wenn die Kehle zum Sprechen fast zu trocken ist.

Auf diesem Vermögen aller Menschen beharrlich bestehen, daran meine Filme richten - das ist für mich wahre Demokratie.

Ich meine, daß kein Mensch ein Recht hat, dies in sich selbst zu unterdrücken; noch auch jeder andere Mensch, solch eine Selbstverleugnung eines anderen unter dem Vorwand des demokratischen Privilegs zu akzeptieren.

Meine Filme können metaphysisch genannt werden, bezieht man sich auf ihren thematischen Gehalt. Es hat Jahrtausende mühseliger Entwicklung der Natur gebraucht, um dieses komplizierte Wunder zu schaffen, das der menschliche Geist ist. Dies ist es, was ihn von allen anderen Lebewesen unterscheidet, er reagiert nicht nur auf die Dinge, er vermag über ihren Sinn nachzudenken. Diese metaphysische Tätigkeit des Geistes ist ebenso wirklich und wichtig wie die stofflichen und physischen Tätigkeiten seines Körpers. Meine Filme befassen sich mit Bedeutungen - Ideen und Konzepten -, nicht mit Sachen.

Meine Filme können poetisch genannt werden, bezogen auf die Haltung diesen Bedeutungen gegenüber. Wenn die Philosophie sich darum kümmert, den Sinn der Wirklichkeit zu verstehen, dann ist Poesie - Kunst allgemein - ein Feiern und Singen von Ideen und Werten. Ich verweise auch auf die Struktur der Filme - eine Logik mehr von Ideen und Qualitäten als von Ursachen und Ereignissen.

Meine Filme können choreographisch genannt werden, bezogen auf die Gestaltung und Stilisierung von Bewegungen, welche dem funktionellen Ablauf eine rituelle Dimension verleihen - genauso wenn einfache Rede in Gesang verwandelt wird, um die Vertiefung einer Steigerung auf ein höheres Niveau zu erreichen.

Meine Filme können experimentell genannt werden, bezogen auf die Anwendung des Mediums selbst. In diesen Filmen ist die Kamera nicht ein beobachtendes, aufzeichnendes Auge in gewohnter Art und Weise. Die volle Dynamik und expressive Kraft des totalen Mediums werden ganz und gar ausgeschöpft, den höchstmöglichsten bildlichen Ausdruck einer Bedeutung zu schaffen.

Indem ich mich mehr um kommunikative Prinzipien bemühe, als daß ich Einzelheiten ausbreitete, und einen bildlichen Ausdruck schaffe, der einer Idee entspricht und weniger der Erfahrungsgeschichte irgendeines von verschiedenen Individuen, wende ich mich nicht an irgendeine einzelne Gruppe, sondern an einen besonderen Bereich und eine bestimmte Fähigkeit in jedem oder irgendeinem Menschen - an diesen Teil von ihm, welcher Mythen schafft, Götter ersinnt und zu keinem erdenklichen praktischen Zweck über die Natur der Dinge nachdenkt.

Ich bin nicht gierig. Ich strebe nicht danach, den Löwenanteil Ihrer Tage zu besitzen.

Ich bin zufrieden, wenn Sie in jenen seltenen Augenblicken, de-

ren Wahrheit allein von der Poesie erfaßt werden kann, vielleicht eine Erinnerung an meine Filme, und wenn es nur ein Schimmer ist, wachrufen.

Und was mehr könnte ich als Künstler womöglich erbitten, als daß Ihre kostbarsten Visionen, wenn auch selten, so doch manchmal die Formen meiner Bilder annehmen?

Film Culture, Nr. 22 - 23 (Sommer 1961)

Zitiert nach Filmkritik, Nr. 4/1968

Für Maya Deren

Von Rudolf Arnheim

Es gibt eine Photographie von Maya Deren, die so bewegend und so bekannt ist, daß einige von uns an dieses Foto denken, wenn wir an sie denken. Es stammt aus einer Szene ihres Films MESHES OF THE AFTERNOON und zeigt ein Mädchen, das aus einem Fenster sieht. Die, die sie kannten, erkennen sie, und doch ist das Bild nicht wirklich sie selbst. Ihr Gesicht ist transformiert in photographische Materie - eine Umwandlung, die durch eines der zwei großen Wunder der Photographie möglich gemacht wurde. Welches sind diese beiden Wunder?

Durch eines der beiden, das geräuschvollere und spektakulärere der zwei, werden Objekte dazu befähigt, ihr eigenes authentisches Bild der empfindlichen Emulsion aufzuprägen. Durch dieses Wunder können wir selbst nach ihrem Tode das Gesicht Maya Derens sehen, aufgezeichnet mit der Authentizität eines Fingerabdrucks; sie ist fast physisch unmittelbar unter uns anwesend.

Dieses Wunder der Photographie ist in seinem Wesen materialistisch. Es gibt noch ein anderes das ruhiger, aber magischer ist: die Transformation der Wirklichkeit durch das Medium selbst. Während Photographien unseren Dank verdienen, weil sie den Anschein des Körperlichen bewahren, bewundern wir die neue Technik noch mehr, weil sie fähig ist, das vertraute Gesicht des Mädchens zu einer genauen Form von durchsichtigem Weiß zu entmaterialisieren. Wir sehen, wie ihr dunkles Haar in den Spiegelungen der Bäume auf der Fensterscheibe verschwindet. Die Fensterscheibe selbst ist nicht präsent. Sie wird durch die erhobenen Hände des Mädchens sichtbar gemacht, die leicht gegen die Scheibe drücken, gegen etwas, das nicht da ist. Diese Transformation ist das wahre Wunder der Photographie; und Maya Deren war eine der subtilsten Zauberinnen, die dieses Wunder beherrschten.

Krude Zauberer hatten wir viele. Manche nennen sich Surrealisten, obwohl sie nicht über die Realität hinausgehen, sondern ihr nur einige Tricks hinzufügen. Sie ergreifen den Zylinder und das Kaninchen, und eine Kombination des Zylinders und des Kaninchens ist alles, was sie anzubieten haben. Andere - die expressionistische Form der Zauberkünstler - haben unsere prosaische Umgebung mit wildem Makeup und schiefer Dekoration erobert. Maya Deren hatte für keines dieser Verfahren besonders viel übrig. Sie bestand darauf, daß die wahre Magie der bewegten Photographie mehr ist als eine Umschichtung von Rohmaterial, mehr als eine Maskerade. Und sie, die energisch bis zur Gewalttätigkeit werden konnte, wenn sie für ihre Ideen kämpfte, hatte die feinfühligsten Finger und Augen eines Chirurgen, wenn sie daran ging, ihre photographischen Visionen zu formen, ohne den Stoff der physischen Oberfläche zu verletzen.

Was zeigt sie uns? Wonach strebte sie? Sie gehörte zu den Künstlern und Denkern, die von der großen Paradoxie unserer Zeit sprechen; die sagen, daß, obwohl unsere Zivilisation die Geheimnisse der anorganischen und organischen Materie sehr weitgehend durchdrungen hat, wir uns in der Welt der berührbaren Dinge weniger auskennen als jeder menschliche Stamm vor uns. Und so fängt uns in Maya Derens Filmen die vertraute Welt vermöge ihrer durchdringenden Seltsamkeit ein. Die weißen Hände drücken gegen eine Fensterscheibe, die nicht da ist. Der menschliche Körper treibt durch gewichtslosen Raum. Geographische Entfernungen weichen neuen sichtbaren Verbindungen. Es gibt keinen praktischen Handlungsschlüssel für diese Filme. Wenn zwei Gesichter sich ansehen, so begegnen sich auch zwei Formen des Bewußtseins. Wenn ein Schau-

spieler oder Tänzer über die Leinwand geht, so durchmißt er gleichzeitig seinen Lebensweg. Die Treppe wird zum symbolischen Raum, und eine sitzende Frau wickelt schicksalhaft den Faden eines Wollknäuels auf.

Zeigen diese Bilder uns mehr als die Entfremdung des Vertrauten? Sind sie nur die Geister einer schon gestorbenen Welt? Ich möchte es nicht versuchen, die Vorgänge in diesen Filmen durch Worte explizit zu machen. Ich glaube auch nicht, daß sie in Mayas eigenen Gedanken explizit waren, so gut sie sich auch artikulieren konnte. Behaupten können wir, daß die Sequenzen ihrer Bilder logisch sind. Sie sind weder willkürlich noch absurd. Sie folgen den Buchstaben eines Gesetzes, das wir nie auf dem Papier studiert haben. Aber unser Bewußtsein folgt gern der Führung unserer Augen.

Maya Deren war immer am Ritual interessiert. Sie ging nach Haiti, auf der Suche nach einer Kultur, in der der Symbolismus der menschlichen Geste und des Raums, in dem sich der Körper bewegt, durch das festgelegt war, was ein Psychologe 'Gültig-Erklärung durch Übereinstimmung' genannt hat. Wir im New York des 20. Jahrhunderts profitieren nicht länger von dieser Übereinstimmung. Unsere gemeinsamen Normen sind aufs Praktische reduziert. Aber wir sind immer noch einer Bildsprache zugänglich, die - halb eingehüllt in persönliche Bedeutungen, halb enthüllt durch gemeinsame Empfindungen - zu uns spricht, so weit der Sprechende auch entfernt sein mag.

Rudolf Arnheim : To Maya Deren. In : Film Culture, New York, Nr. 24, Spring 1962, S. 1 ff.

Maya Deren

1917 - 1961. Studium der Literatur u.a. in New York. Filme ab 1943. Einige unvollendete Filme, darunter *The Witch's Cradle* (1943), mit Marcel Duchamp und Pajarito Matta, und ein Film über Voodoo auf Haiti.

Die zahlreichen theoretischen Arbeiten von Maya Deren sind vor allem in 'Film Culture' erschienen, besonders in der ihr gewidmeten Nummer 39, Winter 1965. Eine Vorlesung aus dem Jahre 1951 erschien auf deutsch in 'Avantgardistischer Film 1951 - 1971: Theorie, herausgegeben von Gottfried Schlemmer, Hanser Verlag, München 1973, S. 29 ff.

Weitere Literaturangaben bei Scheugl/Schmidt jr., 'Eine Subgeschichte des Films', a.a.O. S. 186