

In:

Brauerhoch, Annette / Koch, Gertrud / Lippert, Renate /
Schlüpfermann, Heide (Hg.innen) (2002):
Frauen und Film. Heft 63 Baden gehen.
Frankfurt am Main / Basel: Stroemfeld Verlag.

S. 55 - 70.

Thema 4 (7)

Ute Holl »A Mechanism Capable of Changing Itself« Zu Maya Derens Kinotheorie

Worauf es ankäme

»Marxism – only theory of politics which designed a mechanism capable of changing itself – as in the concept of the withering away of the state,« schrieb Maya Deren am 3. Februar 1947 beiläufig in ihr Notizbuch. Selten wurde, noch dazu in den vierziger Jahren des letzten Jahrhunderts, gerade der systemische Aspekt der Marxschen Theorie hervorgehoben. Während damals eher lineare Begriffe wie Front, Prozess, Richtung oder eben Linie den politischen Diskurs durchzogen, interessierte sich Maya Deren, ehemalige trotzkistische Studentenfürhrerin, für die rekursiven Bewegungen, in deren Verlauf sich, nach Marx, ein gesellschaftliches System aufgrund seiner eigenen Logik und infolge seiner eigenen Transformationsregeln selbst verändert. Damals interessierte sich Deren wahrscheinlich sogar mehr noch für den Zauber einer Theoriebildung selbst, in der ein autoreferentielles System als Ursprung sozialer Transformationen gedacht wird. Kurz zuvor nämlich hatte Maya Deren ihre beiden zentralen Texte zum Kino geschrieben: in den Sommerferien auf Long Island »An Anagram of Ideas on Art, Film and Form« und dann noch, im Herbst, »Cinema as an Art Form«. In beiden Texten ist das Kino als eine Struktur entworfen, die weit über die Zeit der Zerstreuung im Dunkel der Projektion hinaus nicht nur die Wahrnehmung in ihren grundlegenden Parametern verändert, sondern auch nachhaltig in die sinnlichen und sozialen Verhältnisse aller interveniert, die an dieser laufenden Kommunikation teilhaben. Der Mechanismus eines sich selbst verändernden sozialen Systems, den Deren in der Marxschen Theorie wiederentdeckt, findet sich auch in ihrer eigenen Kinotheorie.

Der tendenzielle Fall*

In ihren Schriften, seien es die früheren, sozialkritischen aus der Studienzeit, seien es die Schriften zum Film oder die späteren über die Voudoun-Götter Haitis, blieb Maya Deren stets den Interferenzen von historischen Technologien und sozialen Prozessen auf der Spur. Auch ihre Überlegungen zum Kino stellt sie in dieses Spannungsfeld. Wenn technische Entwicklungen in die Parameter von Zeit und Raum eingreifen, relativiere das alles, auch die Bedingungen von Subjektivität. Das Ich als Unteilbares steht nicht mehr mit beiden Beinen auf dem Boden der Realität, sondern beginnt zu kreiseln:

Today the airplane and the radio have created, in fact, a relativistic reality of time and space. They have introduced to our immediate reality a dimension which functions not as an added spacial location but which, being both temporal and spacial, relates to all other dimensions with

which we are familiar. There is not an object that does not require relocation in terms of this new frame of reference, and not least among these is the individual.²

Mit der Formulierung von der »relativistischen« Realität spielt Deren sowohl auf die Paradigmen eines damals noch neuen wissenschaftlichen Denkens an, das eine entsprechend neue Realität konstituiert, als auch auf die Komplexität, Vielfalt und Vieldeutigkeit, von der menschliches Sehen seitdem bestimmt ist; auf Ungleichzeitigkeiten, Unschärfen und Unwuchten im menschlichen Wahrnehmen. Parameter wie Zeit und Raum sind für Deren historischen und selbstverständlich technischen Entwicklungen unterworfen – wie ihr seit 1945 fast schon insistierender Hinweis auf die gleichzeitige Entwicklung von Kino-, Radio- und Raketentechnik zeigt: »[Cinema] emerges in a period marked by the development of radio in communication, the airplane and the rocket-ship in transportation and the theory of relativity in physics.«³ Das Kino ist aber Gründungsmitglied dieser neuen Verhältnisse. Es ist nicht auf Schienenverkehr angewiesen und hat selbst Anteil an der Transformation von Zeiten und Räumen, das heißt, in dem umfassenden Sinn, den Deren ihm gibt, kann Kino, insofern es Technik und Wahrnehmung, Maschinen und Menschenkörper, Bilder und Blicke in seinem Rhythmus verbindet, selbst Realität schaffen: »Cinema – and by this is understood the entire body of techniques, including camera, lighting, acting, editing, etc. – is a time-space art with a unique capacity for creating new temporal-spatial relationships and projecting them with an incontrovertible impact of reality [...].«⁴

Gegen den Zauber der Film-Projektion ist der Menschenkopf machtlos, und die Menschmaschine aus Kamera, Licht und Schauspielerkörpern klinkt sich ein. Komplementär zur »unbestreitbaren Realitätswirkung« entwickelt Deren in ihren Texten zum Kino den Begriff der Erfahrung, »experience«. Dieser Begriff überbrückt auf den ersten Blick einfach nur die epistemologische Lücke zwischen der technisch-physiologischen, das heißt, der Produktionsseite eines Kinobildes einerseits, und seiner psychischen Wirkung in der Rezeption andererseits, einer Rezeption allerdings, die Spuren hinterläßt und damit ein für allemal verändert, wie Raum und Zeit wahrgenommen werden. Erfahrung wäre mithin schon ein erster zirkulärkausaler Mechanismus: im kinematographischen Raum verändert das Filmsehen die Wahrnehmung, welche ein neues Filmsehen bedingt, das wiederum die Wahrnehmung verschiebt etc. Und genau am Begriff der Erfahrung unterscheidet Deren die Arbeiten unabhängiger oder experimenteller Filmemacher, die eine genuin visuelle Wirkung mit ihren Arbeiten realisieren wollen, von der Realität und Wirkung des Hollywoodkinos, das überhaupt nicht filmisch funktioniert, sondern literarische Ausdrücke metaphorisch zu einem System einfältiger Transkriptionen zusammengesetzt hat. Hollywood, mit anderen Worten, ist in Derens strengem Sinne gar kein Kino, weil es die visuelle Wahrnehmung nicht affiziert und also nicht verändert:

[...] the Hollywood fiction film has created a kind of visual shorthand of clichés with which we have become so familiar that we are not even aware of the effort of transcription. As we watch the screen we continually »understand« this gesture to stand for this state of mind, or that grimace to represent that emotion. Although the emotional impact derives not from what we see, but from the verbal complex which the image represents, the facility with which we bridge the gap and achieve this transcription deceives us, and we imagine that we enjoy a visual experience. Actually, this has nothing in common with the directness with which we would experience a truly visual reality, such as falling [...].⁵

Fallen, stürzen, straucheln, diese ohnmächtigen Bewegungen der Körper im Raum sind ein gutes Beispiel für die Erfahrungen, die Deren im doppelten Sinne filmisch machen will, weil sie einerseits eine strenge Komposition in künstlichen konstruierten Räumen und Zeiten voraussetzen und außerdem das Moment des Unwillkürlichen, das die Wahrnehmung im Kino bestimmt, noch einmal aufnehmen und reflektieren: auch die Steuerung der Aufmerksamkeit im Kino, die Verführung des Denkens im Laufe einer Filmsequenz oder das Aufschrecken angesichts einer plötzlichen Großaufnahme können Erfahrungen von mentalem Fallen und Stürzen sein. Einfälle und Bestürzungen. Vor allem aber geht es Maya Deren in ihren Filmen darum, die Körper selbst aus den präfigurierten Blicken zu befreien, die sie in symbolischen oder metaphorischen Posen und Gesten fesseln und fixieren. Dazu nimmt Deren das Unvorhersagbare und Unkontrollierbare in den Bewegungen auf. Allerdings hat das, wie viele ihrer Mitarbeiterinnen am eigenen Leibe zu spüren bekamen, nichts mit einfachem Sichgehenlassen oder gar Entspannen zu tun, im Gegenteil, um Sequenzen von Fallen, Kreiseln, Springen oder Stürzen herzustellen, verlangte Deren den Laien und professionellen Tänzern, mit denen sie arbeitete, enorme Disziplin ab, denn was als Gefühl im Kino entstehen sollte, mußte aus Fragmenten der Wirklichkeit zu einer neuen, eben filmischen Realität zusammengesetzt werden. »Film-Spontaneity« is impossible,⁶ heißt es kurz und schnippisch in Richtung der Surrealisten. Schweinsaugen.

Die Möglichkeit, in der Kunst, und also auch im Kino Erfahrung zu machen, setze, so Deren, voraus, daß das Wesen des Produktionsinstrumentes im zunächst einfach technischen Sinne in diese Erfahrung eingehe: »[...] a »creative« work of art implied the creation of an imaginative experience or reality rather than a reproduction of one already existent; and [...] that that experience would be created out of the nature of the art instrument by which it was, in fact, realized.«⁷

Diese Bemerkung ist für die Filmtheorie noch sehr viel entscheidender als für die bildende Kunst. Von Anfang an haben Untersuchungen filmischer Wahrnehmung wie die von Arnheim oder Panofsky darauf insistiert, daß im Kino nicht mehr von Repräsentation die Rede sein könne, da insbesondere die Bewegungswahrnehmung eine ganz eigene und eigentümliche kinematographische Wahrnehmung sei, »not the re-experience, but the experience of motion.«⁸ Maya

Deren wird in ihren Filmen vorführen, daß dasselbe genauso für die Wahrnehmung von spezifisch filmischen Räumen und Zeiten gilt. Wenn Erfahrung also die Adaption, die Angleichung von Wahrnehmungsstrukturen an das Kino voraussetzt, dann jedenfalls nicht als einfache Unterwerfung unter Apparate, sondern als gleichzeitige Aneignung und Bearbeitung der Technik. Double exposure, splitscreen, reverse mode. Aber nicht: flash-back, die Reinvention des göttlichen Blicks, der bekanntlich (sic!) niemals reversibel ist. Die Zentralperspektive wird zentrifugiert. Sie ist nicht das Wesen des Kinos, aber das Kino muß erst noch von ihrer Vorherrschaft befreit werden.

Wirklichkeit wird im erweiterten Kontext des Kinos erschaffen, um so mehr, je kompromißloser die Geschichtlichkeit und Relativität in der Abbildungstechnik freigelegt werden und die Bedingungen der Subjektivität ins Bild kommen. Kino-machen heißt, Erfahrung weiter zirkulieren und mehr Wissen und Sinnlichkeit akkumulieren zu lassen: »After the first film was completed, when someone asked me to define the principle it embodied, I answered that the function of film, like that of other art forms, was to create experience.«⁹

Allgemeine und besondere Äquivalente

In allen Filmen Derens, von *MESHES OF THE AFTERNOON*, den sie mit Sascha Hammid 1942 drehte, bis hin zum Rohmaterial ihrer Dreharbeiten bei Voudoun-Ritualen in der Karibik, bestimmt die Verschiebung und Verschachtelung von Zeit- und Raum-Verhältnissen die filmische Technik und auch das, was als Handlung, Erzählung der Filme bezeichnet werden könnte, oder, etwas antiquierter, als Geschehnisse. Die Protagonistinnen, Tänzer und Tänzerinnen, verlieren sich in verwirrenden raumzeitlichen Labyrinthen und begegnen sich selbst als andere auf ihren Wegen durch die fremden und unbekanntes Räume wieder. Und wiederum sind diese Odysseen nicht als progressive Ausbildungsfahrten der Heldinnen zu sehen, sondern als zirkuläre Bewegungen in Räumen, die den einfachen Durch- oder Überblick verstellen, Räume, in denen sich Bilder reflektieren und falten und Fragen aufwerfen: wie das Ich ins Verhältnis zu den Anderen oder dem Anderen verstrickt ist.

Im Film *MESHES OF THE AFTERNOON*, der, nach Hammids Formulierung, als »Home-Movie« im gemeinsamen Häuschen in der Kings Road in Los Angeles, ein paar Blocks nördlich von Sunset Boulevard, gedreht wurde, ist das Spektrum der Empfindungen, von der die Protagonistin ergriffen wird, nicht durch Mimik und Körpersprache, sondern fast ausschließlich durch Zeitlupen und Zeitverschiebungen inszeniert, durch in der Montage verschränkte Räume oder durch Doppel- und Dreifachbelichtungen, die die Protagonistin duplizieren. Duplizieren oder aufspalten. Je nach Blickwinkel, je nach Relation. Je nach Identifikation im Kino fängt das Bild auf der Leinwand an, seine unterschiedlichen Wirkungen zu entfalten, unterschiedliche Rezeptionshaltungen zu generieren und zum Vexierbild zu werden, das sich in die Sehzentren und Vorstellungen der Zuschauer, der Zuschauerinnen fortsetzt. Hier bereits werden wir von Derens Filmen selbst gespalten und verdoppelt, und werden oszillieren zwischen den

perzeptiven Polen der Objektivität und der Subjektivität. So entsteht ein Labyrinth der Wahrnehmung, das sich als ein Labyrinth der Selbstwahrnehmung erweist.

Der Blick in diesem Film wird in alle Paradoxien geführt, die die Funktionen des Sehens bereithalten. *MESHES* realisiert, was Lacan als Verhängnis des Begehrens in einem Bild bezeichnete: »In dieser Materie des Sichtbaren wird alles zur Falle und ist auf sonderliche Weise [...] *Flechtwerk/entrelacs*. Es gibt nicht eine einzige Teilung, nicht eine einzige der doppelten Seiten, die die Funktion des Sehens aufweist, die sich uns nicht als Labyrinth darstellen würde.«¹⁰ Ebenso handelt das Flechtwerk von *MESHES OF THE AFTERNOON* vom Sehen des Sehens selbst und wie das Subjekt darunter verrückt und verschoben wird.

Die Mittel sind banal und doch grundlegend, wie Panofsky es für den Film beschrieben hat: »Diese spezifischen Möglichkeiten des Films lassen sich spezifizieren als *Dynamisierung des Raumes* und entsprechend als *Verräumlichung der Zeit*. Das ist evident bis zur Selbstverständlichkeit, aber eine Wahrheit jener Art, die gerade ihrer Selbstverständlichkeit wegen leicht vergessen oder übersehen wird.«¹¹ Durch einfache Montage-tricks wird das kleine Haus in der Kings Road zu einer Villa mit endlosen Treppenfluchten und grenzenlosen Räumlichkeiten. Ein Montageverfahren zur Manipulation des Raumgefühls ist beispielsweise die Verbindung von Räumen durch die Verbindung zweier Reißschwenks. Ein langer und stetig beschleunigter Schwenk durch ein Wohnzimmer wird in der Bewegungsunschärfe umgeschnitten auf einen Schwenk, der immer langsamer wird und in einem ganz anderen Raum endet. Später im Film werden dieselben Räume ohne Schnitte abgeschwenkt, und eine Treppe, die vorher nicht da war, wird in der Mitte sichtbar. So entsteht ein neuer topologischer Zusammenhang eines scheinbar bereits wohlbekanntes Raumes. Ein borromäischer Raum, der seine Knoten versteckt. Das Unbehagen an dieser Konstellation stellt sich nicht nur als schwerer Zweifel an der Wahrnehmung der Protagonistin im Film, sondern auch als leichter Zweifel am eigenen Erinnerungsvermögen ein. Solche Räume erscheinen als komplexe surrealistische Strukturen, sind jedoch das Ergebnis ziemlich einfacher Montage-tricks, die die Schwelle bewußter Wahrnehmung durch Geschwindigkeit nur eben gerade unterschreiten.

Illusionäre Kontinuität durch Reißschwenks stellen Hammid und Deren auch zur Verdichtung der Zeit her. In einer Verfolgungs-Szene zwischen der schönen Protagonistin und einer schwarzgekleideten Figur verbinden die Reißschwenks nicht nur unterschiedliche Räume, sondern auch unterschiedliche Aufnahmegeschwindigkeiten: in Zeitlupe geht die schwarzgekleidete Figur eine kleine Straße hinauf, die Kamera folgt ihr und schwenkt dann sehr schnell zurück. In der Bewegungsunschärfe wird die nächste Einstellung angeschnitten, die entsprechend mit einem langsamer werdenden Reißschwenk beginnt, und dann auf der jüngeren Frau endet, die, jetzt aber in Normalgeschwindigkeit, die Verfolgung aufnimmt. So entsteht die paradoxe Zeitstruktur, daß die Davonlaufende sich äußerst langsam bewegt, während die Verfolgerin sehr schnell läuft, die andere aber dennoch nicht einholen kann. Soviel die bewußte Wahrnehmung weiß, befinden sich die beiden aber im gleichen Raum und also im gleichen Zeit-

kontinuum. Die Paradoxie, daß die schnellere Läuferin die langsamere nicht einholen kann, löst die visuelle Wahrnehmungslogik, die nichts von den technischen Tricks weiß, indem sie kompensatorische »Schlüsse« zieht: Weil sich die Räume optisch nicht differenzieren lassen, werden die unterschiedlichen Bewegungsqualitäten den Figuren als emotionale Qualitäten zugeordnet. Die schwarze Frau erscheint in ihren Bewegungen »unheimlich«, »bedrohlich«, die jugendliche Verfolgerin dagegen »verzweifelt«, »machtlos« und »enttäuscht«. Das wäre eine weitere kinematographische Transformation zwischen Kinobild und Wahrnehmung. Eine Transformation von Technik in Emotionalität. Diskreter Charme des Malteserkreuzes.

Diese Transposition von der Qualität einer technisch aufgezeichneten und also kinematographisch produzierten und definierten Bewegung auf den Charakter der Person, die sich bewegt, ist für das Kinosehen grundlegend. Es ist jedoch eine kulturelle und kulturgeschichtlich eingeführte Wahrnehmungsweise, und sie wiederholt die taktische Geschichte des Dispositivs: den Weg von der physiologischen Vermessung des Menschen, wie Étienne-Jules Marey es in seinen Studien zur soldatischen Bewegung mit den ersten chronophotographischen Geräten unternahm, bis hin zu psychiatrischen Diagnosen aufgrund von Filmaufnahmen, wie sie in späteren neurologischen Filmen gestellt wurden, ein Urteil, das die Operationen des Vermessens ausblendete. Kinematographie war von einem chronometrischen Meßverfahren zu einem Testverfahren geworden, das psychologische Urteile nach Augenschein von den Körperoberflächen und den Bewegungsarten fällte. Weil die ersten Konventionen der Laboratorien mit »Normalformat«, »Normaloptik« und »Normalgeschwindigkeit« ein Referenzsystem festlegten, konnten aus kinematographischen Abbildungen Krankheitsbilder erstehen werden. So wurden mithilfe von Kamera-Konstruktionen, die dann aber nicht in der Anamnese erschienen, soziale Wirklichkeiten – und zum Teil grausame politische Diskriminierungen – als vollendete Tatsachen geschaffen. Je automatisierter das Filmemachen wurde, desto stiller und verschwiegener setzten sich technische Normen als soziale Normalität in der Abbildung durch. Der vermeintlichen Objektivität dieser Zeit-Raum-Konstruktion hatte sich, bis in Derens unmittelbare Gegenwart, jede politische Wirklichkeit, jedes politische Machtssystem gebeugt.

»This concern with time and space is not purely technical and one is not aware of the devices of the camera because of the emotional ramifications of this concern [...],«¹² bemerkte Deren im Hinblick auf Kritiker, die ihren Filmen technisches Experimentieren vorwarfen. Die emotionalen Verästelungen sind aber, um im Bild des Pflanzlichen zu bleiben, fest mit dem Stamm der Technik verwachsen.

Nach derselben Kino-Konvention, die in MESHES von der Zeitachsenmanipulation auf Emotionalität schließen läßt, ordnen wir Zuschauer im Kino hergestellte Geschwindigkeits- und Bewegungsvarianten immer schon den Schauspielerkörpern zu, nicht den Kinotechniken, die sie realisieren: Die Heiterkeit des Slapsticks bei 18 Bildern pro Sekunde, die Konzentration der Wu-Tang Kämpfer, wenn das Bild kurz vorm Kampf angehalten wird. Auch Maya Deren

hat einen Film über die Bewegungen des Schattenboxens im Wu-Tang und Shao-Lin gemacht: MEDITATION ON VIOLENCE. Der Film verschiebt Kamera- und Körperbewegungen gegeneinander und ist so zugleich eine Studie über das Kino und die Philosophie des Wu-Tang, die sich aus dem Buch der Wandlungen ableitet und das Leben als permanente Metamorphose betrachtet.

Auch wenn Deren ihre Montage zunächst nur als Poesien des Mediums versteht, legt sie in ihren paradoxalen Konstruktionen gleichzeitig die Funktionen des Mediums frei: einfachste Manipulationen der Zeitstruktur sind es, die aus derselben Schauspielerin – in MESHES OF THE AFTERNOON ist es immer nur Maya Deren – zwei unterschiedliche Charaktere herstellen. Arnheim hat es in der Terminologie des experimentellen Psychologen, der er in der Frankfurter Gestaltsschule gewesen war, bestätigt: »Die bloße Geschwindigkeitsveränderung bewirkt zugleich eine grundlegende Ausdrucksveränderung.«¹³

MESHES OF THE AFTERNOON schickt die Blicke in die Irre. Unentscheidbar bleibt in diesem Kino, ob es die Gefühle der Protagonistin oder die Gefühle der Zuschauer, unsere eigenen Gefühle sind, die wir wahrnehmen. Sie entstehen im Kinoraum zwischen Leinwandbildern und unseren eigenen Sinnen und Nerven. Eine »unbestreitbare Realitätswirkung« erhalten sie dadurch, daß sich die Wahrnehmung und Vorstellungskraft der Zuschauer sofort mit den künstlich konstruierten Verhältnissen liiert. Leinwand fusioniert mit Netzhaut. Die Aufmerksamkeit unterwirft sich willig der Optik und Montage. *Sujet supposer de voir*.

In diesem Zusammenhang sprengt Deren auch den Begriff der Identifikation aus der theoretischen Verkalkung, die, spätestens im Laufe der vierziger Jahren, sowohl im psychoanalytischen, als auch im weiteren politischen Sinne daraus eine Geste der Idealisierung und der Unterwerfung unter ein höheres Prinzip hat werden lassen. Identifikation, wie Deren sie für ihre Kintotheorie braucht, ist einfach ein Prozess der Verwandlung. Auch das hatte Deren ins Heft ihrer seltsam anachronistischen Relektüre der Marxschen Theorie notiert: »Identification – the idea of becoming something else – is a democratic, not a hierarchical concept.«¹⁴

Fetischcharakter und theologische Mucken

In »Cinema as an Art Form« hat Deren für Hollywood-Produktionen unterschieden zwischen Horror-Filmen, die den Ursprung des Unheimlichen in die Außenwelt, und Psycho-Filmen, die ihn in die Innerlichkeit der Protagonisten legen. In ihren eigenen Filmen ist diese einfache Zuordnung verstellt und die kinematographische Realität verbindet äußere und innere, objektive und subjektive, kollektive und individuelle Bewegungen, um Wahrnehmen selbst als Interferenz zwischen inneren und äußeren Impulsen zu initiieren. Aus dieser Position macht sich Deren über die Psychoanalyse lustig, wenn sie als unbewußte Kraft am Ursprung aller Kunstwerke nur neurotische Vignetten des Künstlerlebens ausgräbt: »Psycho-analysis [...] defeats its own purpose as a method of art criticism, for it implies that the artist does not create out of the nature of an instrument [...]. It implies that there is no such thing as art at all but merely more or less accurate self-expression.«¹⁵

Wenn Maya Deren das Unbewußte im Sinne einer individuellen Wunsch- oder Triebstruktur als Produktivkraft für Kunst auch ausschließt, so setzen die Transformationen, die sie für das Kino beschreibt, dennoch die Annahmen von bestimmten unbewußten Prozessen voraus. Erfahrung beispielsweise, »experience«, und der Effekt »unbestreitbarer Realitätswirkung« durch das Kino, ebenso wie der Prozess der Identifikation als »becoming something else« schließen ein begleitendes Bewußtsein zumindest für die Dauer der Wandlung aus: im Nachhinein erst können diese Prozesse reflektiert und, mehr noch, in neue filmische Verfahren und in neue Kinotechniken überführt werden.

In Derens Kinotheorie ist die Differenz zwischen bewußten und unbewußten Wahrnehmungsprozessen in einer Theorie des Ritualen aufgehoben, die sie ebenfalls in ihrem Anagramm-Aufsatz im Detail entwickelt. Das Rituelle in der Kunst ist Drehscheibe nicht nur zwischen innen und außen, sondern zwischen den Verfassungen des Subjekts, seinen historischen Bedingungen und den sozialen Verhältnissen, in denen es sich bewegt und von denen es umgetrieben wird: »Above all, the ritualistic form treats the human being not as the source of the dramatic action, but as the somewhat depersonalized element in a dramatic whole.«¹⁶

In der Vorstellung der Depersonalisation wird Derens Kinotheorie zur Beschreibung einer sozialisierenden Praxis. So stark das Individuum analysiert und zerstückelt ist – schließlich wird die Bedingung von Subjektivität ganz ins Außen der sozialen Relativierungen jedes individuellen menschlichen Dramas gelegt –, so stark wird gleichzeitig diese Verwandlung als Wachsen und Schärfen der Sinne und, davon handeln alle Deren-Filme, der Sinnlichkeit verstanden: »The intent of such a depersonalisation is not the destruction of the individual; on the contrary, it enlarges him beyond the personal dimension, and frees him from the specializations and confines of personality. He becomes part of a dynamic whole which, like all such creative relationships, in turn, endows its parts with a measure of its larger meaning.«¹⁷

Kinosehen ist mithin ein Verwandlungsprozess, der sich als stetige Zirkulation zwischen Depersonalisation und Identifikation denken läßt. Alle Manipulationen der Wahrnehmung von Zeit, Raum und von Bewegung werden physisch und etwas unterhalb der bewußten Wahrnehmung übertragen. Wie in Trance. Deren verlangt entsprechend, daß die Zuschauer im Kino sich gehen lassen, das heißt, ihre persönliche Erfahrung zur Disposition stellen müssten, wenn sie Filme als Realität erfahren wollten. »[...] the appreciation of a work based on experiential, or inner, realities consists not in a laborious analysis based on the logic of a reality which a »prepared« spectator brings to the work. It consists, rather, in an abandonment of all previously conceived realities. It depends upon an attitude of innocent receptivity which permits the perception and the experience of a new reality.«¹⁸ Der paradoxe Befehl, eine unschuldig ahnungslose Haltung einzunehmen, wird vom Arrangement des Kinos selbst ausgeführt: die Diskretion der 24 Einzelbilder pro Sekunde in der Dunkelheit des Kinosaales nur ignorierend können wir bewegte Bilder sehen.

Die Trance dieser Depersonalisation hat eine längere Tradition in Derens

Arbeiten. Schon Anfang der vierziger Jahre, noch bevor sie ihren ersten Film gedreht hatte, schrieb Deren einen Aufsatz über Trance und Tanz, in dem sie einen Vergleich zwischen archaischen Formen der Besessenheit und modernen Formen der Hysterie anstellte. Beide Zustände beschreibt sie als soziale Phänomene. Im Mittelpunkt dieser Arbeit, die schließlich stark gekürzt als Artikel in der Zeitschrift *Educational Dancing* erschien, steht der interkulturelle Vergleich von außergewöhnlichen Zuständen, die als Trancen, Absenzen, Anfälle oder Besessenheiten gelten.

Auch hier untersucht Deren sowohl die technischen Mittel, die diese Zustände hervorrufen können, als auch die sozialen Verhältnisse, die damit korrelieren. Sie vergleicht die physiologischen Bedingungen der Trancen und die Techniken, mit denen die Physiologie der Wahrnehmung in unterschiedlichen kulturellen Systemen stimuliert oder manipuliert wird: »If one compares hysteria with possession in terms of the individual, the similarities become so striking as to tempt one to combine the two phenomena into a single category. [...] Both are marked by the retraction of cerebral control and the emancipation of a complete sub-conscious system of ideas. Both are marked by resultant alterations of personality, by related hallucinations, fugues, etc.«¹⁹ Entscheidend ist im Kontext der späteren Kinotheorie, daß die künstliche Erregung der Sinnesnerven von außen kommt: »[...] just as various mechanical devices such as crystals and light are employed in hypnotism, so, I believe, drum rhythms are extremely important in inducing possession.«²⁰ Hinzu kommt, daß es immer zuerst eine Erregung des Nervensystems ist, die allen diesen Übertragungen vorausgeht.

Als wesentlichen Unterschied entdeckt Deren, daß Hysterie in der europäischen Medizin pathologisiert wird, weil sie als Symptom individueller Konflikte erscheint, während in karibischen oder afrikanischen Gesellschaften Besessenheit als Ausdruck kritischer oder besser krisenhafter kollektiver Prozesse etabliert ist, in denen sogar mögliche Lösungen offenbar und vor allem öffentlich werden können. Sie entdeckt die Durchlässigkeit der Körper – und in diesem Zusammenhang ist die sinnliche Wahrnehmung ganz auf die Seite der Physiologie geschlagen – für Techniken, die unwillkürlich soziale Beziehungen stiften, durch Rhythmen und Blicke, nicht durch Worte und bewußte Bewertungen. Kino, Tanz und rituelle Praktiken erfüllen die gleiche Funktion im Hin und Her zwischen Depersonalisierung und Identifikation. Deren hat sie alle als Kulturtechniken entziffert.

Die intensive Beschäftigung mit archaischen Trancen eröffnet Deren einen befremdeten Blick auf die eigene Kultur und ihre kultischen Techniken. In ihren Filmen nimmt sie diese Techniken auf, um sie dann auf Kino-Bilder und Kino-Bewegungen anzuwenden und dadurch den synthetischen Zusammenhang, den sie stiften, unter dem zeiträumlichen Mikroskop der Kameraarbeit zerfallen zu lassen. Daß sie sich im Laufe ihrer Arbeit über Trance und Besessenheit mit der europäischen experimentellen Psychiatrie, zum Beispiel mit den Werken Bleulers intensiv auseinandergesetzt hat, schlägt sich jetzt nieder. Auch den europäischen »minds«, den mentalen Funktionen der Europäer, liegen kulturtechnisch festgelegte Rhythmen zugrunde. Durch die Zeitlupe führt Deren das beispielsweise im

Film RITUAL IN TRANSFIGURED TIME aus. Wie im experimental-psychologischen Laboratorium analysiert Deren eine lange Partyszene, in der die Gäste sich in den immer gleichen Posen und Gesten begrüßen, und entdeckt im Inneren der Clichés eine weitere und mit bloßem Auge unsichtbare Schicht sozialer Interaktion: das Zögern, Zaudern und Zittern, das fast alle Begegnungen begleitet. Der Blick im und durch das Kino wird zerlegt als einer, der technischen Manipulationen und menschlichen Bezüglichkeiten ausgeliefert ist. Die emotionalen Elemente, aus denen sich die Dynamik und die Anmutung einer Gesellschaft in Gesellschaft zu einem Ritual verwandelt, zerlegt Deren in eine kinematographische Psychoanalyse des Alltags:

[...] apart from such scientific uses, slow-motion can be brought to the most casual activities to reveal in them a texture of emotional and psychological complexes. For example, the course of a conversation is normally characterized by indecisions, defiances, hesitations, distractions, anxieties, and other emotional undertones. In reality these are so fugitive as to be invisible. But the explorations by slow-motion photography, the agony of its analysis, reveals, in such an ostensibly casual situation, a profound human complex.²¹

Poetisch ist dieser Film, weil er die analysierten Momente zu etwas Neuem verdichtet, das den emotionalen Kern einer solchen Party herauspräpariert und überträgt. Ganz unabhängig vom Fall eines einzelnen furchtsamen Individuums wird die emotionale Realität des Ganzen ins Werk gesetzt. Zur rituellen Kunstform gehört der Film, weil er nicht einfach Invention über ein Thema ist, sondern in seiner Selbstreflexion des Mediums zurückgeht zu den Ursprüngen der Kinematographie selber. Diejenige Wissenschaft, die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts den Anspruch erhoben hat, zur Grundlage aller technischen Abbildungen vom Wesen des Menschen zu werden, wird in Derens Filmen inventarisiert: die Chronometrie, die alle mentalen Leistungen und auch die physischen Bewegungen des Menschen in Abhängigkeit von Rhythmen und Zeiteinheiten kalibriert und kodifiziert hat. Durch die filmischen Verfahren der Zeitverdichtungen und -verschiebungen bleibt die Geschichte der Chronometrisierung der Wahrnehmung in der Psychologie und Neurophysiologie als Referenz für die phantastischen Manipulationen filmischer Seelen immer gegenwärtig, egal, ob diese Geschichte im Detail der Tatsachen bekannt ist oder nicht. Unsere eigenen kulturellen Reaktionen bestätigen die Normalisierung auf jeden Blick.

In präzise diesem Sinne bezeichnet auch Deren ihre Arbeit an der ritualistischen Form als wissenschaftliche: »In its method – a conscious manipulation designed to create effect, in contrast to the spontaneous compulsions of expression – and its results – the new man-made reality, in contrast to the revelation or recapitulation of one which exists – the ritualistic form is much more the art equivalent of modern science than the naturalism which claims to be so based.«²²

Vor dem Hintergrund der Kinogeschichte, die Körper normiert und Einstellungen codiert, konnten die amerikanischen Experimentalfilme der vierziger und fünfziger Jahre, in denen Körper in unberechenbaren Bewegungen, unvor-

hergesehenen Perspektiven und unglaublichen Verwandlungen zu sehen waren, eine politische Provokation darstellen. In diesen Filmen wurden Bewegungen der Schauspielerinnen und Schauspieler zu Tänzen, die die kinematographisch begründete Körperordnung mitsamt ihrer vermeintlich objektiven Ordnungen von Rasse-, Klasse- und Geschlechtsmerkmalen zur Farce gerinnen ließen. Vor diesem Hintergrund der normativen Kino-Bewegung entwickeln sich auch erst die vielen Ebenen in Derens Filmen, die alle viel mehr von Choreographien als von Narrationen getragen sind – Choreographien, die mit den technischen Mitteln des Kinoapparates soziale Konventionen und Normen zur Disposition stellen; Choreographien, in denen normative Realität relativ wird. »Slow motion can create movements which are deceptively normal,«²³ schrieb Deren.

Natürlich lassen sich die Handlungslinien von Derens Filmen auch in anderen und symbolischeren Beziehungs-Kategorien interpretieren, aber die genuin kinematographische Inszenierung der Körper ist das Verstörendere und das eigentlich Experimentelle daran, weil sie im Entwurf unbekannter und wandelbarer Körperbilder die Filmvorstellung selbst zu einer Realisierung von sozialen Beziehungen werden lassen. In den vierziger Jahren gehörten die kleinen Filme Derens deshalb zu den großen politischen Aktionen. Sie hat die Operationen, die noch in der Psychologie als Tätigkeiten von Geist und Seele untersucht wurden, in mediale Techniken und Wahrnehmungsverhältnisse übersetzt und die Willkür der Uhrwerke gleichzeitig subvertiert: Die Chronometrie der Apparate bleibt als Referenzrhythmus, auf dem die Abweichungen, die Unregelmäßigkeiten produziert werden können.

Um die rekursiven Fäden in Derens praktischer Theorie immer weiter zu spinnen, wäre jetzt noch die Gegenbewegung zu diesem Trance-Blick auf die Wissenschaft zu beschreiben: Als Deren 1947 nach Haiti fährt, um dort Voudoun-Rituale kennenzulernen und zu filmen, sieht sie die archaischen Techniken, in deren Mechanismen sie früher die Grundlage der eigenen Kulturtechniken gefunden hatte, nun selbst mit neuen Augen: genauso, wie sie zuvor als Anthropologin und Tänzerin entdeckt hatte, daß auch die Transzendenzen der westlichen Kulturen Manifestationen historischer Kulturtechniken sind, sieht sie nun mit Kinoaugen die Tricks, mit denen Götter (die im Voudoun »loa« heißen) künstlich auf den Plan gerufen werden können: wie im Kino werden in den Ritualen des Voudoun Manipulationen der Zeit als Tore zu anderen Wahrnehmungsebenen eingesetzt, als »doors of perception«:

There are even ritual details in which inversion and reversal suggest a mirror held up to time. When it is ritualistically necessary for a special guardian loa of a *hounfor* (parish) to be present, and if that loa has not become manifest by possessing some one, his presence may be represented ritually by the *la-place*, one of the high functionaries of the *hounfor*. To signify this, the *la-place* emerges backwards through the door leading from the sacred altar to the ceremonial area. It is like a motion-picture projected in reverse, a diver shooting back up out of the water on to the spring-board.²⁴

Zeiten, Räume und Bewegungen werden in bestimmten Kulturen nach bestimmten Gesetzen verknüpft, die die Wahrnehmung derer, die in dieser Kultur leben, initiiert, wandelt und bildet. *Loa, Loi, Gesetz*: Ob die Integration dieser Formen als Götter oder als Medien verstanden wird; wichtig vor allem ist, daß dieses Kulturelle nicht als festes Prinzip verstanden wird, sondern als eines, das in einer ständig rekursiven Praxis immer neu realisiert werden muß – um Kontakt zu den Göttern zu halten oder seinen Ort im Weltverkehr wahrzunehmen.

Tauschwert in Perle oder Diamant

Noch ein letztes der rekursiven Verhältnisse, die das Kino als soziale Praxis konstituieren, muß im Hinblick auf die Wirklichkeitsproduktion berücksichtigt werden: Das Verhältnis zwischen Blick und Bild im Kino. Zunächst ist es bei Maya Deren als die zwei Seiten des Produktionsprozesses angesprochen, als Photographie und Montage, insofern darin die Rückkopplungen an mentale Bewegungen eingeschlossen sind: »film-making consists of two distinct but inter-related processes: *photography* – by which actuality is recorded and revealed (by the refined optics of the lens, the slow-motion analysis of the movement, etc.) in its own terms; and *editing*, by which those elements of actuality proper may be re-related on an imaginative level to create a new reality.«²⁵

Das photographische Bild unterscheidet Deren von allen anderen dadurch, daß jedes Objekt sein eigenes Abbild auf lichtempfindliche Platten oder Filmstreifen zeichnet, allerdings nicht, wie sie ständig wiederholt hat, bevor es nicht die Analyse der Aufnahmetechnik passiert hat: »the refined optics of the lens, the slow-motion analysis of the movement, etc.«²⁶ Erst die kulturtechnische Bearbeitung, das Speichern und Zusammensetzen, läßt Wirklichkeit sichtbar, erfahrbar und kommunizierbar werden, und somit ist Wirklichkeit für Deren eine je historische. Zunächst hieß die technische Herstellung des Bildes, daß in der Photographie die Feinmechaniker und Optiker einen größeren Anteil an der Realisierung der Bildproduktion haben als jeder Photograph. Im technischen Apparat sind die Verbindungen zwischen Bildern und Blicken präfiguriert, und das ist das große Es der photographischen Wahrnehmung. Die Leute von Kodak haben es der knispenden Welt entgegengehalten: »You push the button, it does the rest.« Genau diese photomechanische Abbildungsweise, die als Licht-Eindruck selbst weitergegeben werden kann, begründet die Realitätsform, die jede Photographie ist: »The photograph not only testifies to the existence of that reality (just as a drawing testifies to the existence of an artist) but is, to all intents and purposes, its equivalent. This equivalence is not at all a matter of fidelity but is of a different order altogether. If realism is the term for a graphic image which precisely simulates some real object, then a photograph must be differentiated from it as a *form of reality itself*.«²⁷

Von Anfang an untersucht Deren an der Qualität eines Bildes nicht die mögliche Ähnlichkeit mit dem Abgebildeten, sondern die Wirkung dieses Bildes selbst auf das Denken und Vorstellen, die mediale Wirkung als psychophysische: »[...] the term ›image‹ [...] presumes a mental activity.«²⁸ Jedes Bild gehört in eine

Reihe von Reaktionen, die als mentale selbst zur Erfahrung werden können. Die Realitätsform der Photographie bezeichnet einen Stellenwert in einer Reihe von Übertragungen, die die Wahrnehmung direkt treffen und verändern. Während Rudolf Arnheim an die Photographie die »anspruchsvolle Forderung« stellte, sie solle »nicht nur dem Gegenstand ähnlich sein, sondern die Garantie für diese Ähnlichkeit dadurch geben, daß sie sozusagen ein Erzeugnis dieses Gegenstandes selbst [...] sei, so wie die beleuchteten Gegenstände der Wirklichkeit ihr Bild mechanisch auf die photographische Schicht prägen,«²⁹ wollte Deren auf eine solche Garantie verzichten können, weil in der Logik psychophysischer Übertragungen die Wahrnehmung selbst an die Stelle einer reizempfindlichen Schicht getreten wäre. Reflektionen und Refraktionen, wie sie durch die funkelnden Linsen der Optik, den blitzenden Rhythmus des Malteserkreuzes und durch die katzenhaften Körperbewegungen der Kamerafrauen ins Bild gesetzt werden, reißen den Blick mit und relativieren uns in den Verhältnissen der Welt. Nicht als objektive Speicherung untersucht Deren die photographische Realität, sondern als objektive Erregung der mentalen Aktivitäten, die dann ihrerseits Spuren hinterlassen. Als Verlängerung in eine unaufhörliche Erregung kann die Filmform Realitätsform sein und nicht nur simulieren.

Weltverkehr

Nicht feststehende Agencements aus optischen Maschinen und menschlichen Körpern, sondern Vektoren sich permanent verschiebender Kraftfelder wären das richtige Modell für Derens Kinotheorie, Rückkopplungsmechanismen und zirkulärkausale Prozesse, wie sie in den vierziger Jahren in den USA von Anthropologen, Psychiatern, Computerspezialisten und Ingenieuren erforscht wurden: auf den Macy-Konferenzen für Kybernetik. Das Kino wäre als Apparat zu denken, der das fehlende Glied zwischen individueller Wahrnehmung und Sinnlichkeit einerseits und den materiellen Bedingungen im Sinne einer sozialen und emotionalen Rückkopplung darstellt. Wie Maya Derens *Home-Movie-Trance* zeigt, entwickeln sich in der Bewegung des Materials »emotional ramifications«, emotionale Verästelungen, die keineswegs reversibel sind, sondern auf Dauer irreversible Emotionen und emotionale Relationen bilden. Was immer aber »subjektiv als Gefühl bewußt wird«, ist, nach einer Vermutung Norbert Wieners »nicht nur eine nutzlose Begleiterscheinung von Nervenregung [...] sondern [kann] irgendein wesentliches Stadium des Lernprozesses und andere ähnlicher Prozesse steuern.«³⁰ Weil Maya Deren davon ausgeht, daß jede Rezeption im Kino zugleich die Rezeptoren transformiert, beschreibt ihr Konzept vom Kino ein kybernetisches Aggregat, dessen technische, sinnliche, soziale und ästhetische Elemente sich permanent gegenseitig verändern: »A mechanism capable of changing itself.« Es wäre – und die Vorgeschichte des Kinos in den psychologischen Laboratorien des 19. Jahrhunderts bestätigt das auch wissenschaftshistorisch – ein psychophysischer Apparat, ein Apparat sensomotorischer Integration, einer jedoch, der nicht einfach die Sinnlichkeit menschlicher Körper technischen Maschinenteilen unterwirft, sondern der mit Hilfe bewegter Bilder

eine Übertragung leistet zwischen den Nerven und den Verhältnissen der Welt. Eine Traum- und Wunschmaschine, die dennoch die Verbindung zur materiellen und historischen Realität stets hält: »[...] [Cinema] emerges in a period marked by the development of radio in communication, the airplane and the rocket-ship in transportation and the theory of relativity in physics. To ignore the implications of this simultaneity, or to consider it a historical coincidence, would constitute not only failure to understand the basic nature of these contributions to our civilization; it would also make us guilty of an even more profound failure, that of recognizing the relationships of human ideology to material development.«³¹

Weil Deren die Verbindungen von Psychischem und Physischen, von Wahrnehmung und Technik so durchlässig denkt, nimmt sie viele Fragen, die von der Apparatus-Theorie in den siebziger Jahren aufgeworfen werden, bereits vorweg und umgeht, wenn sie das Kino als umfassendes Interferenzfeld dieser Funktionen versteht, einige ihrer immer noch verbissen umkämpften Aporien. Insofern Derens Kino Wirkung, Wirklichkeit und die Transformation der Wahrnehmung im Kino realisieren will, durch bewußte Manipulationen und in Hinsicht auf Effekte »a conscious manipulation designed to create effect,« hat sie eine Medientheorie wie die Marshall McLuhans antizipiert. 1964 schrieb McLuhan: »Concern with effect rather than with meaning is a basic change of our electric time, for effect involved the total situation and not a single level of information movement.«³² Genauso wollte Deren in ihrer rituellen Form das Kino einsetzen; allerdings war es im Medium des Films weder leicht, die Ebenen der Information strikt zu trennen, noch die Fusion der Bilder zu einer effektiven Gesamtwirkung zu konzipieren. Deren hatte es eben nicht mit elektronischen Daten, sondern mit der komplexen Übertragung analoger zu tun. Die Schwierigkeit blieb, die unbewußte Signalebene der Rhythmen im Kino und die photographischen Oberflächen der Gestalten zu verbinden. Rudolf Arnheims Erinnerungen an Derens Filme zeigen immerhin, daß die Übertragung geglückt ist. In seinem Nachruf schrieb er ratlos: »What we can assert is that the sequences of her images are logical. They are never arbitrary nor absurd. They follow the letter of a law we never studied on paper; but guided by our eyes, our minds conform willingly.«³³ Der Filmkritiker befindet und beschreibt sich in voller Trance. Die Tänzerin hatte ihn als Technikerin und Wissenschaftlerin verzaubert.

Der Kino-Komplex – denn nicht nur »the entire body of techniques«, wie Deren schrieb, sondern auch alle Körper der Zuschauer gehören dazu und der Korpus der Kontexte, die einen Film nach dem schöneren französischen Ausdruck »realisieren« – erscheint in Derens Theorie an der Stelle, an der in archaischen Kulturen die Rituale dafür sorgten, daß die Beziehungen unter Menschen und die Beziehungen den Göttern gegenüber immer neu geregelt wurden, daß, vor allem anderen, die Identität eines Menschen und was er als Individuum sei, geregelt wurde, welcher Ort ihm in der Matrix kultureller Differenzen zustehe, und wie er sich innerhalb einer gesellschaftlichen Realität verändern, verwandeln, etwas anderes werden kann, ohne verrückt, ohne ausgestoßen zu werden. So klingt etwas emphatischer, was Kybernetiker wie Wiener oder Maya Derens

Freund und Lehrer Gregory Bateson einfach als »lernen« bezeichneten. Daß das Kino uns selbst in Beziehung zum Fremden setzt, anstatt uns einer Norm zu unterwerfen, war Maya Derens Wunsch vom Kino. Daß dieser Mechanismus nicht als bewußte Manipulation einfach eingerichtet werden kann, sondern, wie in Trance und Besessenheit, ein Kollektivwerden verlangt, wußte Deren zum Glück auch: »Everything I have said in criticism of film may create an image of severe austerity and asceticism. On the contrary, you may find me many evenings in the motion-picture theater, sharing with the other sleepers (for nothing so resembles sleep), the selected dream without responsibilities.«³⁴

Anmerkungen

- * Alle Zwischentitel aus: Marx, Karl: MEW, Band 3 und 23.
- 1 Deren, Maya: Handschriftliches Notizbuch zum geplanten Film über Rituale. Maya-Deren-Nachlaß, Mugar Library, Boston. Das Notizbuch erschien auszugsweise in: *October*, Nr. 14, Herbst 1980, S. 21-46, aber gerade diese Stelle fehlt darin.
- 2 Deren, Maya: Cinema as an Art Form. In: *New Directions*, Nr. 9, Herbst 1946. Wieder in: Clark, Vévé; Hodson, Millicent; Neiman, Catrina (Hgg.): *The Legend of Maya Deren. A Documentary Biography and Collected Works. Volume 1, Part 2.* New York 1988, S. 313-321; hier: S. 319.
- 3 Ebd.
- 4 Ebd.
- 5 Deren, Maya: An Anagram of Ideas on Art, Form and Film. Yonkers, New York 1946, S. 40 (Wieder als Faksimile in: Clark, Hodson, Neiman: *The Legend of Maya Deren.* A.a.O., S. 550-603.)
- 6 Ebd., S. 38.
- 7 Deren, Maya: Film in Progress. Thematic Statement. In: *Film Culture*, Nr. 39, Winter 1965, S. 11-17; hier: S. 11.
- 8 Anderson, Joseph; Anderson, Barbara: Motion Perception in Motion Pictures. In: DeLauretis, Teresa; Heath, Stephen (Hgg.): *The Cinematic Apparatus.* New York 1980. S. 76-95; hier: S. 87.
- 9 Deren, Maya: An Anagram of Ideas on Art, Form and Film. A.a.O., S. 5.
- 10 Lacan, Jacques: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Olten, Freiburg 1978, S. 99.
- 11 Panofsky, Erwin: Stil und Medium im Film. In: Ders.: *Die ideologischen Vorläufer des Rollroyce-Kühlers.* Frankfurt/Main 1993, S. 19-48; hier: S. 22.
- 12 Deren, Maya: Program Note to AT LAND. New York 1944. Wieder in: *Film Culture*, a.a.O., S. 2.
- 13 Arnheim, Rudolf: Bewegung im Film. [1934] In: Helmut H. Diedrichs (Hg.): *Kritiken und Aufsätze zum Film.* Frankfurt/Main 1979, S. 41-46; hier: S. 41.
- 14 Deren, Maya: Typoskript. Maya-Deren-Nachlaß, Mugar Library, Boston, 28. Februar 1947.
- 15 Deren, Maya: An Anagram of Ideas on Art, Form and Film. A.a.O., S. 28.
- 16 Ebd., S. 20.
- 17 Ebd.
- 18 Deren, Maya: Cinema as an Art Form. A.a.O., S. 315.
- 19 Deren, Maya: Possessed Dancing in Haiti. Typoskript, 1941, S. 8 (Ich zitiere den Text hier nicht aus dem veröffentlichten Artikel, sondern aus dem längeren Typoskript, wie es im Deren-Nachlaß in der Bostoner Mugar Library aufgehoben ist.)
- 20 Ebd., S. 10.
- 21 Deren, Maya: An Anagram of Ideas on Art, Form and Film. A.a.O., S. 47.
- 22 Ebd., S. 20. Hervorhebungen im Original.
- 23 Deren, Maya: Adventures in Creative Filmmaking. In: *Home Movie Making*, 1960, zitiert nach Clark, Hodson, Neiman: *The Legend of Maya Deren.* A.a.O., S. 186.
- 24 Deren, Maya: Divine Horsemen. The Living Gods of Haiti. Kingston, New York 1953, S. 35.
- 25 Deren, Maya: Film in Progress. A.a.O., S. 11.
- 26 Ebd.
- 27 Deren, Maya: Cinema – the Creative Use of Reality. In: Daedalus. *Journal of the American Academy of the Arts and Sciences*, Winter 1960, Cambridge MA, S. 154-171; hier: S. 158; kursiv im Original.
- 28 Ebd., S. 157.

- 29 Arnheim, Rudolf: Systematik der frühen kinematographischen Erfindungen. In: Helmut H. Diedrichs (Hg.): Kritiken und Aufsätze zum Film. A.a.O., S. 27.
- 30 Wiener, Norbert: Mensch und Menschmaschine. Frankfurt/Main, Berlin 1952, S. 76.
- 31 Deren, Maya: Cinema as an Art Form. A.a.O., S. 319.
- 32 McLuhan, Marshall: Understanding Media. The Extensions of Man. First MIT Press Edition, Cambridge 1964/1994, S. 26.
- 33 Arnheim, Rudolf: To Maya Deren. In: *Film Culture*, Nr. 24, S. 1-2.
- 34 Deren, Maya: An Anagram of Ideas on Art, Form and Film. A.a.O., S. 44.