

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 38 (1986)
Heft: 12

Buchbesprechung: Film im Buch

Autor: Acklin, Claudia

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 10.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Claudia Acklin

Poetische Experimente einer Amateurin

«Nachdem ich 15 Jahre lang Experimentalfilme gemacht habe, bin ich bestimmt kein Neuling mehr, aber meine Begeisterung für das Medium hat noch zugenommen, weil diese Möglichkeiten so etwas wie eine Einladung waren, und jedesmal, wenn ich sie annahm und mich ganz darauf einliess, führte mich das wieder zu einer neuen Möglichkeit. Irgendwo auf diesem Weg erkannte ich, dass dies eine Spur war, die mich zum Film als Kunstform führte.»

Diese Worte stammen von der Amerikanerin Maya Deren (1917–1961). Ende 1984 kam im Merve-Verlag ein kleiner Band mit einem Ausschnitt ihres essayistischen Werkes heraus. Neben theoretischen Aufsätzen finden sich darin Briefe, Kommentare und eine kurze Bildfolge aus einem ihrer Filme. Im Schatten des sich seit den dreissiger Jahren aufschwingenden Hollywood initiierte Maya Deren die zweite amerikanische Filmavantgarde wesentlich mit. Sie entwickelte die Technik einer Amateurin bis zur Professionalität und entwarf eine eigene Filmtheorie, die sie aus ihren unmittelbar praktischen Erfahrungen herleitete. Kontinuierlich und frei von filmindustriellen Zwängen erforschte sie die Möglichkeiten des Films als Kunstform und

entwickelte eine Poetik dieses Mediums.

Maya Deren war die Tochter eines russischen Psychiaters. Sie besuchte in Los Angeles die Syracuse University, wo sie sich für Film zu interessieren begann, und drehte 1943 ihren ersten Experimentalfilm zusammen mit Alexander Hackenschmidt: «*Mesches of the Afternoon*». 1944 wechselte sie nach New York, wo sie Literatur studierte und einen grossen Teil ihrer weiteren Filme drehte. Sie finanzierte alle selber (bis auf ein einmaliges Guggenheimstipendium), indem sie für Magazine fotografierte, Texte schrieb und Vortragsreisen unternahm. 1947 mietete sie das Provincetown Playhouse und führte ihre Filme mit grossem Erfolg vor. Dieses Beispiel machte bei der damaligen Filmavantgarde Schule.

Nach dem Krieg nahm die Schmalfilmproduktion ihren Aufschwung: Die Ausnutzung der 16mm-Kamera für kriegerische Zwecke brachte eine technische Vervollkommenung und erhöhte schlagartig deren Produktion. Für Einzelpersonen wurde sowohl die Ausrüstung wie auch das Filmmaterial erschwinglich. Im Unterschied dazu waren die schweren und teuren 35mm-Kameras der industriellen Produktion vorbehalten. Die Generation der «Experimentalfilmer» (Kenneth Anger, John und James Whitney, Curtis Harrington, Sidney Peterson, James Broughton u. a., die Vorbereder des späteren «Underground-Films») wusste sich das zunutze zu machen. Die erste Filmavantgarde der zwanziger Jahre in Europa (Hans Richter, Man Ray, Fernand Léger, Henri Chomette, Marcel Duchamp, Louis Buñuel, Salvador Dalí) hatte erste Schritte dazu unternommen, den Film als Kunstform zu entwickeln. Darauf basierend, löste die zweite amerikanische Filmavantgarde den

Maya Deren: Poetik des Films. Wege im Medium bewegter Bilder. Aus dem Amerikanischen übersetzt und eingeleitet von Brigitte Bühler und Dieter Horstel. Berlin 1984, Merve-Verlag, 94 Seiten, illustriert, Fr. 10.–

Film als künstlerisches Medium ganz von der Malerei, der Fotografie und Literatur los, um die dem Medium innewohnenden Ausdrucksmöglichkeiten zu erforschen, und grenzte ihre Arbeit radikal von der industriell standardisierten Produktion Hollywoods ab.

Maya Deren war eine der Schlüsselfiguren und Theoretikerinnen dieser Bewegung. Sie gründete die «Creativ Film Foundation», um den Film als Kunstform zu fördern, und schrieb zahlreiche Artikel in der 1955 gegründeten Zeitschrift «Film Culture».

Ihre Ausrüstung bestand in einer 16mm-Kamera ohne Motor, bei der sie die zehn bis zwölf Meter langen Filmstreifen, was etwa 30 Sekunden entspricht, von Hand weiterdrehte. Diese diskontinuierliche Aufnahmetechnik stellte sie vor das Problem, wie sie aus dem Haufen belichteter Filmstreifen Kontinuität herstellen konnte, und zwang sie zu einer exakten, visuellen Vorausplanung, dies allein schon aus ökonomischen Gründen, um kein Material zu verschwenden.

Ihre Darsteller – oft war es nur sie selbst – waren befreundete Laien ohne schauspielerische Ausbildung; ein Grund dafür, dass sich die Figuren, anstatt mit bewegtem Mienenspiel, durch ihre Bewegungen oder durch ihre Anordnung im Raum charakterisierten, das heisst durch ihre *visualisierbaren* Beziehungen zueinander. Da ihre Kamera über keine Synchron-Aufnahme verfügte, konnte sie nicht mittels psychologisie-

render Dialoge die Charakterisierung der Figuren herstellen. Sie verzichtete auch auf eine Nachsynchronisation, einerseits wohl, weil sie damit die Möglichkeiten ihrer Kamera «hintertrieben» hätte, andererseits weil sie sich völlig auf das Visualisierbare konzentrierte, darauf, was sich ins «Bild setzen» liess.

Maya Deren ersetzte den Handlungsstrang durch eine Choreografie, indem sie, die Charakteristiken der Bewegungen herausarbeitend, die Bilder parallel oder kontrapunktisch montierte. Sie wandte sich damit von einer horizontalen Montage und deren narrativer Filmgrammatik ab («Weil dies geschieht, geschieht folgendes») und einer vertikalen, wie sie es definierte, poetischen Montage zu («Das entspricht/widerspricht dem»). Die *metamorphorische Eigenschaft* des Filmmaterials bezeichnete sie als dessen Haupteigenschaft: das Veränderliche und ewig sich Bewegende (was ihr Interesse für die chinesische Philosophie erklärt, wie sie im «Buch der Wandlungen» darstellt, oder für die kulturell verschiedenen Erscheinungsformen des Rituals).

In ihren ersten Filmen («*Meshes of the Afternoon*», 1943, und «*At Land*», 1944) waren es Personen, die sich durch unterschiedliche Räume und Landschaften über längere Strecken bewegten, was gleichzeitig deren inneren Weg symbolisierte und sie durch das Mittel der Montage in eine neue Zeitstruktur einordnete. Später wandte sie sich den Bewegungen des Tanzes zu («*A Study in Choreography for the Camera*» (1945), «*Ritual in Transfigured Time*» [1946]), dann der Kombination von Tanz und Sport, die in fernöstlichen Formen eine Symbiose eingegangen sind, im WU-TANG etwa oder im SHAO-LIN («*Meditation on Violence*» [1948], «*The Very Eye of Night*»

[1959]). Das Thema, dem sie sich bis zu ihrem Tode widmete, war schliesslich das Ritual in seinen Variationen: vom Kinderspiel in der westlichen Welt bis zu den Ritualen auf Bali oder Haiti und dort speziell Voodoo.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Maya Deren Inhalte vorwegnahm, die später in der Beatnik-Bewegung Amerikas und im «Underground»-Film ihre Blüte hatten (Zen, Psychedelik, Mystizismus). Ihr Interesse war allerdings formaler Natur und nicht von ideo-logischen oder ausschliesslich metaphysischen Motiven geleitet.

Maya Deren arbeitete konsequent mit den Möglichkeiten und Begrenzungen ihrer Kamera und gab sich Rechenschaft darüber, ob sie diese voll aus-schöpfte. Sie begriff ihre Kamera als eine Art von Organismus und hatte ein fast «physi-sches Verhältnis» zu ihr. So ar-beitete sie selten mit einem Stati-v, sondern betrachtete ihren Körper als das ausgeklügelste aller Stativ-Systeme. Sie stellte Analogien her zwischen der Ka-mera und dem Menschen: Das Objektiv und die Linsen ent-sprechen dem menschlichen Auge, der Filmstreifen ist unserem Gedächtnis vergleichbar, und die Montage, das heisst die Manipulation des Filmmaterials, ist die Bewertung durch unser reflektierendes Bewusstsein. Sie erreichte durch diesen per-manenten Erforschungsprozess ein professionelles Niveau und beantwortete in ihren Theorien die Frage nach der Identität des fotografischen Bildes. Sie schnitt und montierte häufig lange, fotografisch komponierte Aufnahmen zu einem choreo-grafisch anmutenden Bilder-fluss. Ihr Kreativitätsbegriff ba-sierte auf der dialektischen Aus-einandersetzung mit den techni-schen Grenzen und Möglichkei-ten: Ihre Kamera war nicht nur

ein Mittel zur Umsetzung ihrer Ideen, sondern inspirierte wie eine «Muse» ihre Arbeit.

Maya Deren grenzte ihre Tä-tigkeit als Amateurin gegenüber der professionellen Filmindu-strie ohne Ressentiments oder Neid ab. «Minderwertigkeitsge-fühle» verleiten zu jenen Imita-tionsversuchen, die schliess-lich als «verheerende Amateur-Resultate» der Lächerlichkeit preisgegeben sind. Demgegen-über begrüsste sie die Unab-hängigkeit der Experimentalfilmerin – Amateur verstand sie dem Wortlaut nach als «amatör» = Liebhaber. Das Fehlen eines grossen und schwerfälligen Mit-arbeiterstabes von Spezialisten machte sie terminlich und geo-graphisch unabhängig; sie konnte ihre Kamera problemlos selber überallhin mitnehmen, um die Landschaft, im Unter-schied zu aufwendigen Kulis-senaufbauten, «gratis» als Hin-tergrund zu verwenden. Da ihre Produktionskosten gering wa-ren, war sie nicht gezwungen, durch die Standardisierung des Produktes die Kosten wieder einzuspielen. Der bescheidene Umfang einer Produktion beinhaltete vor allem auch die Frei-heit des Scheiterns: «Die Gefahr des Scheiterns ist ein wesentlicher Bestandteil jeder kreativen und originären Arbeit; sie ist eine Voraussetzung und ein Pri-vileg jeder experimentellen Tä-tigkeit.» ■

AZ
3000 Bern 1

Reiseführer
Klassiker
Kunstbände
Belletristik
Landkarten
Jugendbücher
technische Literatur
Bildbände
Religion
Hobby
Recht und Wirtschaft
Geschichte
Naturbücher
Philosophie
Wörterbücher und Lexika
Spiel und Sport

Bücher aus allen Verlagen werden besorgt

BUCHSTÄMPFLI

Die Versandbuchhandlung der Firma
Stämpfli & Cie AG Bern besorgt Ihnen
raschmöglichst jedes lieferbare Buch

BUCHSTÄMPFLI

Postfach 263, 3000 Bern 9
Tel. 031/23 7171 (auch ausserhalb der Geschäftszeit)
Telex 911 987