

Hinter den Spiegeln, im Wunderland

Das bekannteste Bild von Maya Deren ist eine Kadervergrößerung aus ihrem ersten Film, *Meshes of the Afternoon* (1943), und stammt von Alexander Hammid, dem Martina Kudláček bereits ein Künstlerporträt gewidmet hat. Es geriet zum Emblem des amerikanischen Avantgardefilms, zum (Vor-)Zeichen des unabhängigen Nachkriegsfilms und wird jüngst auch als Beispiel für das Motiv des Identitätswechsels in der Kunst weiblicher Selbstdarstellung gelesen. Darüber hinaus steht es für die moderne Wahrnehmung und für den heterogenen Erfahrungszustand des unbewegten Reisenden, den Deren mit Blick auf ihren zweiten Film *At Land* (1944) „invertierte Odyssee“ genannt hat. Das Schwarzweiß-Photo zeigt in Nahaufnahme die Hauptfigur, eine junge, schöne, schwarzgelockte Frau mit schrägen Augen, an einem Fenster stehend, die beiden Hände leicht erhoben gegen das Glas gelegt, mit Blick nach draußen, Richtung Betrachter gewandt. Die Pose ähnelt der eines neugierigen Kindes, und doch strahlt sie Weiblichkeit aus. Auf der Glasscheibe, über und rund um Derens Kopf tanzen die Lichtreflexe der Bäume, die sich jenseits des Bildfelds auf der Seite des Betrachters befinden. Die gespiegelte Projektion überlagert wie ornamentaler Schmuck das Haar.

Alexander Hammid, heute ein alter Mensch, Derens einstiger Ehemann, damals Kameramann und Mitautor des Films, erzählt zu Beginn von *In the Mirror of Maya Deren*, daß diese Aufnahme ursprünglich gar nicht für *Meshes of the Afternoon* vorgesehen war, daß er sie allein wegen der außergewöhnlichen visuellen Konstellation gedreht hätte, und daß er und Maya das Bild später das „Botticelli-Picture“ genannt hätten. Martina Kudláček führt dieses Photo in ihr filmisches Porträt von Deren ein, indem sie es in die Hand seines Machers legt. Hammid breitet für die junge Filmemacherin in seiner New Yorker Wohnung Photos und Kontaktabzüge wie Erinnerungsstücke aus. Das Bild wird im Porträt abermals auftauchen, zunächst als bewegtes Filmzitat, als Teil der ursprünglichen Einstellungsfolge. Dabei läßt sich erkennen, wie der Blick aus dem Fenster sich wandelt, wenn er mit zwei Einstellungen verknüpft wird, in denen dieselbe Figur draußen die Straße entlangläuft, einer rätselhaften schwarzen Gestalt mit Spiegelkopf hinterher. Der Blick zum Zuschauer hin erschließt sich in der Einstellungsfolge als Selbstbetrachtung, als metaphorischer Spiegelblick. Stillgestellt kehrt die Aufnahme schließlich an einer späteren Stelle von Kudláčeks Film wieder. Das Photo findet sich nun in eine im Archiv gedrehte Szene eingebunden, in der die reichhaltigen Zettelkästen der legendären Filmemacherin, Schriftstellerin und Ethnographin durchblättert werden, wobei das Photo diesmal nicht in seiner Materialität betrachtet, sondern bildfüllend zu Derens Karteikarte mit dem Stichwort „window versus mirror“ assoziiert wird. So erscheint es als imaginäre, im Bild verdichtete Darstellung einer auf der Karte wahrnehmungstheoretisch ausgerichteten Frage. An dieser Stelle des Films schreibt sich das „Botticelli-Bild“ in Derens anthropologische Reflexionen, aber auch in ihr komplexes mythologisches System ein, zu dem ab Ende der 40er Jahre auch die haitianische Kosmologie gehörte, deren rituellen Ausdruck Deren nicht nur während langer Monate filmisch und photographisch dokumentierte, sondern auch mit einer ethnographischen Pionierstudie beschrieb, nämlich mit dem 1953 erstmals erschienenen Buch „Divine Horsemen. The Living Gods of Haiti“ (der Film *Divine Horsemen* wurde nach Derens Tod von ihrem letzten Ehemann Teiji Ito fertiggestellt). „Der Spiegel ist die Metapher für die Kosmographie des haitianischen Mythos“, schreibt Deren in dieser Studie über den Voodoo-Kult, dessen sakrale Symbole oft in symmetrischer, gespiegelter Form gezeichnet werden und dessen Götter häufig in verbalen Spiegel-Metaphern angerufen werden. Vor diesem Hintergrund könnte man *In the Mirror of Maya Deren* als den Versuch lesen, in den Bann zu ziehen, eine Anfang der 60er Jahre jung verstorbene zentrale Figur des New Yorker Underground heraufzubeschwören, freilich mit filmischen Mitteln.

Kudláček nimmt sich in der Tat die schillernde Persönlichkeit der russischen Emigrantentochter Eleanora Derenkovskaya mit dem Künstlernamen Maya Deren als widersprüchliches und letztlich nicht vollständig faßbares Kraftfeld vor. Sie will damit augenscheinlich weniger der einzigartig dokumentierten mehrbändigen Biographie „The Legend of Maya Deren“ (an der seit den 70er Jahren VeVe Clark, Millicent Hodson und Catrina Neiman arbeiteten) Konkurrenz machen, als

vielmehr filmische Verdichtungsarbeit leisten. Dabei stellt sich das Porträt der großen Herausforderung, die Legendenbildung nicht weiter zu treiben oder gar zu gewichten, sondern bloß als Zeichen einer unvergleichlichen Intensität anklängen zu lassen. So führen umfangreiche Recherchen die Filmemacherin und ihr Team vom Tonarchiv der Boston University in Jonas Mekas' berühmte Anthology Film Archives, von Choreographinnen, Filmemachern und Kulturvermittlern zu Protagonisten haitianischer Possessionsrituale. Mit einer architektonisch präzisen Gestaltungsvielfalt integriert *In the Mirror of Maya Deren* Zeugenschaften, Photographien, Filme, Outtakes, diverse Arbeitsmaterialien, Tonaufnahmen, Schauplätze, Symbole und vieles mehr aus der Welt der einflußreichen und integrativen Künstlerin.

Deren experimentelle und dokumentarische Filmarbeit erschließt sich im Porträt zunächst über die Beschäftigung mit Choreographie und Rhythmus, die Kudláček nicht allein über sorgfältig montierte Filmausschnitte, sondern insbesondere auch über Zitate aus Vorträgen von Deren und darüber hinaus mit Hilfe von eindrucksvollen Interviews mit Künstlerinnen und Künstlern dokumentiert. So erzählen unter anderem die Choreographin Katherine Dunham, die die junge Deren in die Welt des Tanzes eingeführt hat, die Tänzerin Rita Christiani, mit der Deren *Ritual in Transfigured Time* (1946) gedreht hat, und der Tai-Chi-Lehrer Chao-Li Chi, dessen Schwert-Tanz Deren mit *Meditation on Violence* (1948) in eine herausragende filmische Bewegungsstudie übersetzt hat, und dessen gealterter Körper für Kudláčeks/Lehners Kamera noch einmal die imaginären Linien dieser Performance nachzeichnet. Darüber hinaus läßt Kudláček die außerordentliche anthropologische Einfühlung vorscheinen, mit der Deren die hauptsächlich durch Trancetänze vermittelte haitianische Diaspora-Kultur zugänglich machte. Über zahlreiche Zeugenschaften von Zeitgenossen gibt das Porträt schließlich auch eine Vorstellung von der kulturellen Kraft, mit der Deren im New York der 40er und 50er Jahre dem Experimentalfilm zur sozialen Anerkennung und vor allem zu einem Publikum verhalf. Neben Amos Vogel und Jonas Mekas erhält Stan Brakhage ein besonderes Gewicht, als damals junger Wegbegleiter von Derens Arbeit, wohl auch als einer der großen Vertreter dieser experimentellen Filmkultur, die als Coop-Bewegung durch Deren in New York begründet wurde, und die er, wie sie, nicht bloß über sein Werk, sondern auch durch seine Arbeit als Kritiker und Kunstvermittler in der Folge großzügig zu stützen mußte.

In Kudláčeks filmischem Dispositiv erscheint Maja Deren doppelt gespenstisch. Zum einen, weil die 44jährige Verstorbene im Gegensatz zu ihren heute großteils betagten Zeitgenossen für immer jung bleibt; dies umso mehr, als in den bewegten, schwarzweißen, stets stummen Aufnahmen ihr eine unglaublich intensive Präsenz eignet, ob als tanzende und sich ständig wandelnde Gestalt in *At Land*, ob mit erhobenen Händen im brusttiefen Wasser wadend in *Ritual in Transfigured Time*, ob als regieführende Kamerafrau bei Studioaufnahmen zu *The Very Eye of Night*, ihrem letzten Film, oder als Ethnographin in Haiti. Zum anderen erscheint Deren gespenstisch, weil sich über den Ton etwas nicht Greifbares einwebt. Denn Kudláček läßt Derens Stimme immer wieder aus dem Off ertönen, energische Proben einer öffentlichen Vortragstätigkeit, in denen die Künstlerin über Tanz, über die ästhetischen Möglichkeiten des Mediums Film oder über Trance spricht. So erschließt sich die sinnliche Gestalt der Porträtierten als eine Doppelfigur zwischen einem stummen Körper, der über seine



Meshes of the Afternoon

gestische und mimische Performanz sich ausdrückt, und einer körperlosen Stimme, die zuweilen unvermittelt mit einer solchen Suggestivkraft erklingt, als wäre sie zu Denkwürdigkeiten nach dem Tode bestimmt. Das Phantomhafte vermittelt sich bei Kudláček also nicht so sehr über die Legenden, die sich um Derens Possessionszustände ranken, oder über Figuren von Somnambulismus und Traum, wie sie in Derens Filmen zu finden sind, als über die filmische Gestaltung des mehrspurig verfahrenen Porträts.

Die Annäherung an das Phänomen Deren erfolgt induktiv. In einer subtilen Komposition ergibt sich eine figurativ abgestützte Argumentationskette, die Kudláček mit symbolischen Bildern interpunktiert, selbst nur andeutungsweise dort im Bild, wo in Archiven die Materialien und Fundstücke taktil erfahrbar gemacht werden. Es geht in diesem Porträt nicht darum, Derens Selbstsicht um künstlerische Kontexte zu erweitern, die – mehr oder weniger explizit – sich in ihre Filme und sonstigen Äußerungen einschreiben (Breton, Duchamp oder auch Cocteau). Martina Kudláček hat sich wohl auch nicht das fragwürdige Ziel gesetzt, Derens Wirkung über den weiten Kreis ihrer Kollegen, Freunde und Mitstreiter hinaus zu ermesen. Kudláček läßt Deren vorzugsweise selbst sprechen, beispielsweise über die Analyse von Bewegung durch Zeitlupe oder Rückwärtslauf, über die raumzeitlichen Sprünge, durch die sich Derens Filmfiguren wandeln, oder über eine am Körper orientierte Mobilisierung der Kamera. Es entspricht ganz der Logik des Films, daß Stan Brakhage in leidenschaftlichen Plädoyers wider den vorherrschenden Geschmack das Werk gewichtet, indem er die Qualitäten von *Meditation on Violence* hervorhebt, oder die Fähigkeit Derens, in *The Very Eye of Night* kindliche Vorstellungen zu übersetzen und dabei tricktechnisch auf Méliès zurückzugehen.

Wenn am Ende des Porträts Graeme Ferguson zu Derens plötzlichem Tod vermerkt: „I don't credit the voodoo theory“, kehrt ein symbolisches Bild aus *Meshes of the Afternoon* wieder, das Deren mit einem Schlüssel im Mund zeigt. Vielleicht will diese Assoziationsmontage weniger die von Brakhage nicht näher ausgeführte Legende zum Schwingen bringen, als uns zurück hinter die Spiegel in ein unendliches Wunderland führen. Es zeigt sich hier nämlich einmal mehr, daß Maya Derens einzigartige Integration in den Voodoo-Kult ihren frühen Filmen mythologisch entspricht: die Transformation einer Gestalt in eine andere, durch Trance im Voodoo, durch Montage oder Überblendung im Film, und in beiden „Medien“ die Assoziation der Identitätswechsel, Inkarnationen und Beschwörungen mit Objekten (Spiegel und Messer), Elementen (Wasser und Feuer) oder auch mit symmetrischen Figurationen.



Martina Kudláček

Die Lebensgeschichte der Maya Deren

Maya Deren wird mit dem Namen Eleanora Derenkovskaya am 29. April 1917 in Kiev, Ukraine im Jahr der russischen Revolution geboren. Ihr Vater Solomon Derenkovsky ist Psychiater. Ihre Mutter Marie Fiedler genöß eine musikalische Ausbildung. Es ist eine privilegierte und sehr gebildete Familie. Pogrome, die wirtschaftliche Lage und des Vaters politische Nähe zu Trotzki treiben die jüdische Familie 1922 verarmt in die Emigration. Sie flüchten in die USA zum Bruder des Vaters und wohnen in Syracuse, New York, wo der Vater seinen Beruf ausüben kann. Maya ist fünf Jahre alt. Bei der Einwanderung verkürzt die Familie ihren Nachnamen auf Deren.

Aufgrund der beginnenden Trennung ihrer Eltern schicken sie diese für eine gute Schulausbildung in die Schweiz, wo sie 1930 bis 1933 das Internat „Ecole Internationale de Genève“ besucht. In diesen Jahren lernt sie französisch, deutsch und hat auch weiter Russischunterricht. Ihre Mutter lebt mehr als ein Jahr in Paris, wo Maya sie besucht und sich für die französische Kultur begeistert. Der Vater bleibt ihr das ganze Leben ein großes Vorbild. Wieder in den USA, beginnt sie mit sechzehn Jahren, Journalismus an der Syracuse Universität zu studieren, wo auch ihr Interesse für Film geweckt wird. Sie schreibt Artikel für Studentenmagazine. Nach der Heirat 1935 mit dem aus Rußland stammenden Studenten und Sozialisten Gregory Bardacke geht sie nach New York City. Sie beteiligt sich an zahlreichen Aktivitäten der nationalen Antikriegsbewegung, betätigt sich in der Organisation der Young Peoples Socialist League und setzt ihr Studium an der NYU fort. Ihre Ehe wird 1938 geschieden. Sie erhält 1939 ihr Master of Arts Degree in Englischer Literatur am elitären Smith College. Sie schreibt Poesie und verdient ihren Lebensunterhalt als Sekretärin und Assistentin von diversen Schriftstellern und Verlegern.

Sie interessiert sich für Tanz und schließt sich 1941 der Choreographin, Tänzerin und Anthropologin Katherine Dunham und ihrer Tanztruppe an. Diese stellt sie als Sekretärin während der Tour des Musicals „Cabin in the Sky“ ein. In dieser Zeit wird sie Zeugin von Vorurteilen gegenüber schwarzer Hautfarbe. Katherine Dunham wird berühmt in der Geschichte des „Black Dance“ werden. Maya ist begeistert von den anthropologischen Studien Katherine Dunhams 1936 in Haiti. Sie besucht auch manchmal das Tanztraining, bei dem die besten Trommler den Rhythmus angeben. Maya beginnt, den Essay „Religious Possession in Dancing“ zu schreiben. Der Zweite Weltkrieg tobt. In Los Angeles mit Katherine Dunham lernt sie 1942 den aus Prag emigrierten Filmemacher Alexander Hackenschmied, der sich später Hammid nennt, kennen und heiratet ihn. Ihr Vater stirbt, und mit der kleinen Erbschaft kauft Maya eine gebrauchte 16mm-Bolex-Filmkamera. Sie macht mit Alexander Hammid 1943 ihren ersten Film *Meshes of the Afternoon*, in Hollywood, Kalifornien. Dieser Film wird zu einem fundamentalen Werk des Avantgardefilms und leitet die surrealistisch beeinflusste Richtung im amerikanischen Avantgardefilm der vierziger und fünfziger Jahre ein.

Sie sucht einen neuen Namen und nennt sich Maya. Maya bedeutet in alten Sprachen Wasser oder in der Hindumythologie auch in etwa Illusion. Die Göttin Maya ist die Mutter von Buddha. Ab 1943 lebt sie in Greenwich Village, New York City, wo ihre Wohnung in der Morton Street 61 bald zum Treffpunkt bekannter Künstler und junger Filmemacher wird. Sie begegnet André Breton, Marcel Duchamp und Oskar Fischinger, die ebenfalls als Emigranten in Amerika leben. Sie ist kurz mit Anaïs Nin befreundet. Filmemacher wie Willard Maas, Kenneth Anger, Stan Brakhage, Sidney Peterson, James Broughton, Gregory J. Markopoulos und Curtis Harrington sind von ihrer Arbeit beeinflusst.

Weitere Filme in 16mm entstehen in den folgenden Jahren – *At Land* (1944), *A Study in Choreography for Camera* (1945), *Ritual in Transfigured Time* (1946) und *Meditation on Violence* (1948). Sie mietet 1946 das Provincetown Playhouse in New York City, in dem sie ihre drei ersten Filme unter dem Programmtitel „Three Abandoned Films“ zeigt. Diese Filmvorführungen ihrer Filmgedichte in einem Theater geben einen richtungsweisenden Impuls für Generationen von Filmemachern, Präsentation und Distribution ihrer Werke selbst zu organisieren. Im gleichen Jahr erhält sie das erste Guggenheim Foundation Fellowship für „Creative Work in the Field of Motion Pictures“. Sie schreibt einen filmtheoretischen Essay mit

dem Titel „An Anagram of Ideas on Art, Form and Film“, der ihre Ideen zum Film als Kunstform zusammenfaßt. Viele von Maya Deren verfaßte Artikel über das Medium Film und von ihr fotografierte Portraits werden in verschiedenen Magazinen veröffentlicht. Sie unternimmt Vortragsreisen, zeigt ihre Filme an Universitäten und gibt Filmkurse.

Sie bereitet einen Film zum Thema Trance und Ritual vor, in dem sie plant, Kinderspiele und Trancetänze zu montieren, und setzt sich intensiv mit den ethnographischen Filmstudien zu Trance in Bali vom Anthropologenpaar Gregory Bateson und Margaret Mead auseinander. Es beginnt eine intensive Liebesgeschichte mit Gregory Bateson. 1947 erhält sie in Cannes in der Sektion für 16mm-Film für *Meshes of the Afternoon* den „Grand Prix International for 16mm Film, Experimental Class“, der zum ersten Mal an die USA und an eine Frau vergeben wird. Maya Derens Ehe mit Alexander Hammid wird 1947 geschieden.

Von 1947 bis 1955 reist Maya Deren viermal nach Haiti für ungefähr 21 Monate und dreht Vodoun-Rituale und Tänze. Sie beschäftigt sich eingehend mit Vodoun, nimmt daran teil und wird in Vodoun initiiert. Maya verehrt die Göttin der Liebe Erzulie. Diese Göttin nimmt auch immer wieder Besitz von Maya. Sie läßt das mehrstündige Filmmaterial *Haitian Film Footage* unbearbeitet und schreibt mit Unterstützung von Mythologe Joseph Campbell stattdessen das 1952 vollendete und 1953 publizierte Buch „Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti“, eine detaillierte Beobachtung der Religion des Vodoun von bislang einzigartigem Stellenwert in der Ethnographie. Maya beschreibt in dem letzten Kapitel des Buches ihre eigene Erfahrung der Besessenheit und verwendet den Begriff „Weiße Dunkelheit“. Ihre Tonaufnahmen der zeremoniellen Gesänge mit einem Drahtrecorder in Haiti werden auf Schallplatte veröffentlicht. Sie wird zu einer Vodoo-Expertin in New York City.

Der um achtzehn Jahre jüngere japanische Musiker Teiji Ito, der später zwei ihrer Filme vertont, ist seit 1952 ihr neuer Lebensgefährte, der sie bei ihrer letzten Reise nach Haiti begleitet. Maya Deren unterstützt Teiji Ito als Musiker und hilft ihm bei seiner Karriere mit all ihrer Kraft. Teiji hält mit Maya und einigen Musikern Vorträge über haitianische Musik, Trommeln und Voodoomythologie.

1953 organisiert Maya mit Amos Vogel, dem Leiter des „Cinema 16“, ein Symposium über Film und Poesie mit Willard Maas, Dylan Thomas, Parker Tyler und Arthur Miller. Bei diesem Symposium hat sie es schwer, sich gegenüber ihren Diskussionspartnern durchzusetzen, und sie muß um die Stellung der Frau in der Kunst an sich kämpfen. Sie gründet die „Creative Film Foundation“ zur Förderung unabhängiger Filmmacher. Die Filmmacher Stan van der Beek, Carmen D'Avino und Stan Brakhage erhalten Anerkennungspreise der „Creative Film Foundation“, die vor allem erste Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit bewirken. Es gelingt ihr nicht, finanzielle Unterstützung für den künstlerischen Film und Filmschaffende zu bekommen. Sie schreibt weitere Berichte und Artikel über Film, Tanz, Ritual und haitianischen Vodoun.

Ihr letzter vollendeter Film *The Very Eye of Night* entsteht 1952 bis 1955. Er hat 1955 Premiere in Port-au-Prince, Haiti. Aufgrund eines finanziellen Konflikts mit ihrem Produzenten wird der Film erst 1959 in New York gezeigt. 1960 heiraten Maya Deren und Teiji Ito, der zum Militärdienst muß, auf hoher See. Diese Zeremonie auf einem Schiff inszeniert Maya im Geiste der Wassergötter. Maya und Teiji sind von finanzieller Not bedroht. Am 13. Oktober 1961 stirbt Maya Deren überraschend an den Folgen einer Gehirnblutung im Alter von 44 Jahren. Es wird erzählt, sie sei an einem Voodoofluch, an den Folgen der „Vitaminspritzen“ mit Speed des sogenannten „Doctor Feelgood“ Max Jacobson oder an einem Wutanfall wegen des Erbschaftstreits von Teiji nach seines Vaters Tod gestorben.