

Es ist interessant, dass in der Moderne die visuellen, »realistischen« Künste Gestaltungsmittel des Magischen eher genutzt haben als die »idealistische« Musik – und dadurch »musikalisiert« wurden. Die Autorin gibt dafür einige Beispiele aus der Frühzeit der filmischen Avantgarde. (Die Redaktion)

Ein Ursprung des Films liegt in der Magie. Schon lange vor der Erfindung der Kinetographie bedienten sich Zauberkünstler aller Art optischer Spielzeuge wie der Laterna Magica, welche die Illusion von bewegten Bildern und von räumlichen Täuschungen erschufen. Insofern ist es auch kaum verwunderlich, dass es ein Magier war, der in der Frühzeit des Kinos das Phantastische und die Magie in den Film einbrachte. George Méliès, der, seiner Leidenschaft für die Zauberkunst nachkommend, das Théâtre Robert Houdin betrieb, integrierte mit dem Aufkommen der Kinetographie zunächst filmische Aufführungen in seine Theaterprogramme, bevor er einige seiner Bühnentricks für die Kamera adaptierte und die illusionistischen Möglichkeiten des Films selbst erkundete. Mit seinen Stopptricks, Überblendungen und Mehrfachbelichtungen ließ er in seinen Filmen Menschen aus dem Nichts erscheinen oder verschwinden, Gegenstände vervielfachen oder rückwärts bewegen und legte damit den Grundstein für viele der zukünftigen Spezialeffekte, mit denen das Publikum bis heute in Erstaunen versetzt wird. So resümierte er denn auch später: »Ohne Prahlerei – das wird jeder Fachmann bestätigen – kann ich sagen, dass ich selbst nach und nach alle sogenannten »geheimnisvollen« Verfahren der Kinetographie erfunden habe.«¹ Méliès erkannte als Erster das Potenzial des Films zur Überwindung der Wirklichkeit, in dem der Filmschöpfer jederzeit die herkömmlichen Gesetze von Raum und Zeit, von Ursache und Wirkung aufzuheben in der Lage ist. Darum ist es für eine Reihe von Avantgarde-Filmemachern naheliegend, den Film nicht nur in dieser Hinsicht als magischen Raum zu benutzen, sondern sein Illusionspotential mit der Inszenierung magischer Rituale zu verknüpfen, wie im folgenden beispielhaft am Werk dreier Filmemacher gezeigt werden soll.

Kenneth Anger

Kenneth Anger positionierte sich selbst in der Tradition von Méliès, wenn er diesen als einen seiner Helden bezeichnete, den Cinematographen als magische Waffe und sein Lebenswerk als Magick.² Dabei verwendete er ganz bewusst die Schreibweise »Magick«, die Aleister

Sandra Naumann

Die Überwindung der Wirklichkeit

Der Film als magischer Raum

Crowley einführte, um die von ihm vertretenen okkulten Lehren von der bloßen Bühnensmagie abzugrenzen. Denn Anger war nicht nur bekennender Anhänger des von Crowley initiierten spirituellen Systems der Thelema, sondern betrachtete dessen Schriften auch als eine seiner wichtigsten Inspirationsquellen. So sind etliche seiner Filme auch gespickt mit Referenzen auf Crowley, sei es als Widmung, als Rezitation aus seinen Texten oder die Inkorporation von Porträts. Dies ist insbesondere der Fall in Werken wie *Inauguration of the Pleasure Dome* (US 1954/66), *Invocation of My Demon Brother* (US 1969) oder *Lucifer Rising* (US 1966/81), in denen Anger magische Rituale und Zeremonien mit mythologischen Figuren – und vor allem sich selbst als Magus – inszeniert.³ Dabei übersetzte Anger diese Beschwörungsfeste in orgiastische Bilderräusche mit ebenso kunstvollen wie symbolhaften Überblendungen, Mehrfachbelichtungen und Montagen. Somit agiert Anger gewissermaßen in einer Doppelrolle als kinematographischer Magus. In diesem Sinne schreibt James Peterson in Bezug auf *Lucifer Rising*: »It is quite easy to see Anger the filmmaker as parallel to the magus in *Lucifer Rising*. In a literal sense, Anger has orchestrated the appearances of these mythical figures by staging and shooting the film, just as the magus makes them appear through ritual. Metaphorically, we might view Anger-the-filmmaker as the magus-like orchestrator of cinematic effects: he has mobilized these forces (that is to say, these images and sounds) to awe and amaze the viewer. We might even take this one step further, and suggest that Anger actually is the magus who invokes Lucifer through the film.«⁴

Maya Deren

Auch bei Maya Deren findet sich ein solch zweifaches Verhältnis zum Ritual, welches sie gleichermaßen zum Gegenstand ihrer Filme wie auch zum konzeptionellen Prinzip erhob. So begann sie aus einem anthropologischen Interesse heraus 1947 mit den Dreharbeiten zu einem Dokumentarfilm über die Voodoo-Kultur auf Haiti, in deren Zuge sie in die Prak-

Der Film ist ein Beschwörungsmittel, der Filmschöpfer ein Magier. (Peter Weiss)

3 Von *Inauguration of the Pleasure Dome* und *Lucifer Rising* existieren verschiedene Fassungen.

1 Georges Méliès, »Die Filmaufnahme« (1907), in: F. Kessler, S. Lenk, M. Loiperdinger (Hrsg.), *Georges Méliès – Magier der Filmkunst* (= Kintop 2. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films). Basel/Frankfurt am Main 1993, S. 25.

4 Peterson, a.a.O., S. 36.

2 So Anger in einem Booklet von Notizen zum *Magick Lantern Cycle* von 1966, zit.n. James Peterson: *Dreams of Chaos, Visions of Order: Understanding the American Avantgarde Cinema*. De-troit, MI 1994, S.108.

Saalbau Witten | Märkisches Museum | Rudolf Steiner Schule | Johanniskirche

Wittener

Tage
für
Kammermusik

23. bis 25. April

2010

Novitäten u.a. von | Ondrej Adamek | Malin Bång | Friedrich Cerha | Roland Dahinden | Beat Furrer | Georg Friedrich Haas | Adriana Hölszky | Evan Johnson | Bernhard Lang | José Javier Torres Maldonado | Eduardo Mognillansky | Erik Oña | Matthias Pintscher | Enno Poppe | Roger Reynolds | Salvatore Sciarrino | Miroslav Srnka | Gianluca Ulivelli | Rolf Wallin | Jörg Widmann
 Ausführende u.a. | Marino Formenti - Klavier | Carolin Widmann - Violine | Martin Winkler - Stimme | Gareth Davis - Bass- und Kontrabassklarinette | Bernhard Haas - Orgel | Ernst Kovacic - Violine | Steven Dann - Viola | Anssi Karttunen - Violoncello | Arditti String Quartet | Klangforum Wien, Leitung: Stefan Asbury und Beat Furrer | Vokalensemble Nova, Leitung: Colin Mason | ensemble recherche

Kulturforum Witten Saalbau Witten, Bergerstraße 25, 58452 Witten **Kartenvorbestellung** Tel. 02302-581-2426 / -2486, Fax 02302-581-2499, Email: tickets@wittenerstage.de **Auskunft** Tel. 02302-581-2426 / -2486, Email: info@wittenerstage.de, www.wittenerstage.de **Hotelinformationen** Verkehrsverein Witten e.V., Tel. 02302-122 33, Fax 02302-122 36 **Veranstalter** Kulturforum Witten, Westdeutscher Rundfunk Köln **gefördert** vom Ministerpräsidenten des Landes Nordrhein-Westfalen **unterstützt** vom Landschaftsverband Westfalen-Lippe **Schirmherr** Hans-Heinrich Grosse-Brockhoff, Staatssekretär für Kultur | Änderungen vorbehalten

Der Ministerpräsident
des Landes Nordrhein-WestfalenLandschaftsverband
Westfalen-Lippe

5 Maya Deren hat den Film nicht fertig gestellt und stattdessen das Buch *Divine Horseman. The Living Gods of Haiti* geschrieben, das 1953 erschien. Ihr Ehemann Teiji Ito hat mit seiner späteren Partnerin das von Deren gefilmte Material geschnitten und 1985 unter demselben Titel herausgebracht.

6 Da sie den Film *A Study in Choreography for Camera* (US 1945) als Duett von Tänzer und Kamera betrachtete, betitelte sie diesen alternativ auch als *Pas de deux*.

7 Maya Deren: »Chamber Films«, in: Bruce R. McPherson (Hrsg.): *Essential Deren: Collected Writings on Film by Maya Deren*. Kingston, NY 2005, S.252.

tiken dieses Glaubens eingeweiht wurde und plante im Anschluss ein Projekt über die rituellen Aspekte von Kinderspielen.⁵ Andererseits verstand sie ihre choreographierten Filme oder vielmehr filmischen Choreographien, in denen sie Gestaltungsmittel des Tanzes und der Kinetographie als gleichberechtigte Partner behandelte, selbst als Rituale.⁶ Besonders anschaulich wird dies in ihrem Film *Ritual in Transfigured Time* (US 1945-46) über den sie notierte: »A ritual is an action distinguished from all others in that it seeks the relation of its purpose through the exercise of form. In this sense ritual is art; and even historically, all art derives from ritual. In ritual, the form is the meaning. More specifically, the quality of movement is not a merely decorative factor; it is the meaning itself of the movement. In this sense, this film is a dance.«⁷

Dabei sind für Maya Deren Form und Instrument im »Film-Ritual« untrennbar miteinander verbunden, basieren ihre Choreographien doch wesentlich auf rein filmisch konstruierten Raum- und Zeitgefügen, die sie unter Einsatz des gesamten Arsenal der filmtechnischen Möglichkeiten wie Mehrfachbelichtungen, Zeitlupenaufnahmen, Freeze Frames oder Match Cuts montiert hat.

Harry Smith

Ein ganz ähnliches Verhältnis zum Ritual wie Maya Deren und zur Magie wie Kenneth Anger entwickelte Harry Smith, der sich vor allem als Herausgeber der *Anthology of American Folk Music* einen Namen machte, ab den 1940er Jahren aber ein eigenständiges filmisches Œuvre produzierte, das er in der Tradition des magischen Illusionismus verortete. Er bezeichnete sich selbst als Sohn von Aleister Crowley, der als Mitglied des *Hermetic Order of the Golden Dawn* zu der Überzeugung gelangt war, dass es eine Droge gäbe, welche die wahre Natur der Dinge offenbaren würde und in der Folgezeit mit den verschiedensten Rauschmitteln experimentierte. Entsprechend schrieb auch Harry Smith Drogen ein mystisches Potential zu und setzte sie gezielt im filmischen Schaffensprozess ein. So merkte er zur Herstellung seiner durchnummerierten Filme an: »For those who are interested in such things: Nos. 1 to 5 were made under pot; No. 6 with schmeck (it made the sun shine) and ups; No. 7 with cocaine and ups; Nos. 8 to 12 with almost anything, but mainly deprivation, and 13 with green pills from Max Jacobson, pink pills from Tim Leary, and vodka; No. 14 with vodka and Italian Swiss white port.«⁸

Positionen zweiundachtzig

In den 1940er Jahren stellt er zunächst eine Reihe gegenstandsloser Filme her und schloss damit an jene Filmemacher an, die in den 1920er und 1930er Jahren in Europa und insbesondere in Deutschland eine absolute Filmsprache zu schaffen suchten, eine »universelle Sprache« der abstrakten Formen. Sie verfolgten dabei ganz ähnliche Konzepte wie in der Literatur mit der Sprachmagie, wo der Fokus nicht auf der Generierung von Bedeutung, sondern vielmehr im Klang des einzelnen Wortes oder Buchstabens lag und dabei auf die Absolutheit der Musik referierten, ebenso wie die Vertreter der abstrakten Filmkunst. Im Unterschied zu seinen europäischen Kollegen produzierte er diese Filme jedoch nicht durch Abfotografieren und Einzelbildanimation, sondern indem er unmittelbar auf den Filmstreifen arbeitete, diesen bemalte und batikte.⁹ In dieser direkten Manipulation des Filmstreifens finden sich Parallelen zu alchemistischen Ritualen der Transformation und Transmutation während der Renaissance und der frühen Neuzeit.

In den 1950er Jahren schuf er dann semi-realistische Collagen, die eine immer größere Fülle von kabbalistischen, schamanistischen, ritualmagischen und alchemistischen Symbo-

len enthalten. Dazu zählt *Film No. 12*, auch bekannt als *Heaven and Earth Magic* (US, circa 1957-62).¹⁰ Obschon von dieser Arbeit nur eine knapp siebzigminütige Schwarz-Weiß-Version im Umlauf ist, hatte sich Smith eine mehrstündige Performance erträumt, bei welcher der Film durch verschiedene Farbfilter und Masken projiziert wird.¹¹ Er entwickelte dafür keine stringente Narration, sondern versuchte, die einzelnen Bildelemente nach dem Verfahren der *écriture automatique* auf assoziative Weise miteinander in Verbindung zu setzen, weshalb *Heaven and Earth Magic* häufig mit den Vorgängen des Unbewussten oder der Wahrnehmung unter Drogen verglichen wurde. Genau in diesem Versuch, dem Prinzip der sichtbaren »Realität« eine unsichtbare »Wahrheit« entgegenzusetzen, die nur durch eine Veränderung von Bewusstsein und Wahrnehmung zu erfahren ist, liegt die eigentliche Nähe der Avantgarde-Filmemacher zu den magischen Ritualen vergangener Zeiten. ■

8 Film-Makers' Cooperative Catalogue, 3, 1965, S.58, zit.n. P. Adams Sitney, *Visionary Film: The American Avant-Garde*, 1943-2000. Oxford, NY 2002, S.236.

9 Eine Ausnahme ist der gebürtige Neuseeländer Len Lye, der bereits 1935 im Vereinigten Königreich mit *A Colour Box* einen „direct film“ herstellte. Nach eigenen Aussagen waren Smith Lyes Arbeitsmethoden aber unbekannt.

10 Die Entstehungsdaten von Smiths Filmen gelten als unsicher. Ich verwende hier die Datierung der Harry Smith Archives.

11 Der Film wurde allerdings nur einmal auf diese Weise aufgeführt. Vgl. Sitney, a.a.O., S.250.



Foto-Essay *Künstliche Zeit*, Arne Reinhardt, Foto 11