

Herausgegeben von
Horst Bredekamp, Matthias Bruhn und Gabriele Werner

Verantwortlich für diesen Band
Gabriele Werner

Redaktion
Das Technische Bild

Bildwelten des Wissens

Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik. Band 5,1

Systemische Räume



Akademie Verlag

Inhaltsverzeichnis

Editorial	7
Eva Barlösius: Gesellschaftsbilder – die Grafik des Sozialen	9
Werner Rammert: Die Macht der Datenmacher in der fragmentierten Wissensgesellschaft	18
Angelika Bartl: Aufteilen der Räume. Perspektiven auf und mit einem Dokumentarvideo in der Kunst	28
Ute Holl: Über die Kunst, an Land zu navigieren. Zu Maya Derens <i>At Land</i>	39
Farbtafel	50
Faksimile: Who Shall Survive? Die sozialen Netzwerke des Jakob L. Moreno	51
Bildbesprechung: Ein Bild und seine Geschichte – Containerisierung: Die Syntax der Systeme	55
Ulrike Bergermann: Im „No man's land“ der Cybernetics	58
Marianne Klemun: Räume und Paradies zwischen Insel, Schiff und Garten – Pflanzentransportbehälter im Bild	67
Interview: Kunst und Kybernetik. Ein Gespräch der <i>Bildwelten des Wissens</i> mit Claus Pias	77
Bücherschau: Wiedergelesen / Rezensionen	87
Projektvorstellung: Mit dem Auge denken. Social Network Analysis (SNA) – Die Wissenschaft von der Messung und Visualisierung von Beziehungen	92
Bildnachweis	95
Die AutorInnen	96

Editorial

In seiner 1679/80 verfassten Schrift *Zur Characteristica*, die in die Sammlung *Schöpferische Vernunft* (1955) eingegangen ist, verräumlicht Gottfried Wilhelm Leibniz die Wissenschaft zu einem Körper. Einem Ozean gleich, stetig, ohne Unterbrechung und Einteilung, sei der Raum des Wissens als eine unerschlossene Sphäre der Entdeckung, der Risiken und der Kontingenzen zu begreifen. In diesem Raum dienen die „Charaktere“ den Gedanken, die Leibniz im Bild des Schiffes fasst, als Navigationsmittel. In einem physikalischen Bild, in dem die Materialität der Praxisformen, aber auch unanschauliche Begriffe gemeinsam sinnfällig werden, begreift Leibniz die Wissenschaft in ihrem Doppelaspekt als Raumfeld und Tätigkeit. Mit diesem Bild verdeutlicht Leibniz, dass die Raummetaphern leer bleiben, wenn nicht das Augenmerk auf die in ihnen stattfindenden Handlungen gelegt wird. Raum, dies ist von der Soziologie bekräftigt worden, hat nicht unabhängig vom Sozialen seine Funktion. Soziale Verhaltensweisen sind daher auch jenseits der Wissenschaft immer zugleich von territorialer Art. Bilder, in denen die politischen und gesellschaftlichen Sphären und Handlungen von der Wissenschaft räumlich transformiert werden, sind in diesem Band unter dem Titel *Systemische Räume* zusammengestellt.

Gerade weil, wie in der Illustration von Henning Wagenbreth (Abb. 1), die Anmutung so überwältigend ist, dass Daten wie in einem Irgendwo des Niemandslandes entstehen, erscheint der Hinweis notwendig, dass Daten Produkte ihrer eigenen Auswertung sind. Damit die Aussage der Illustration über den

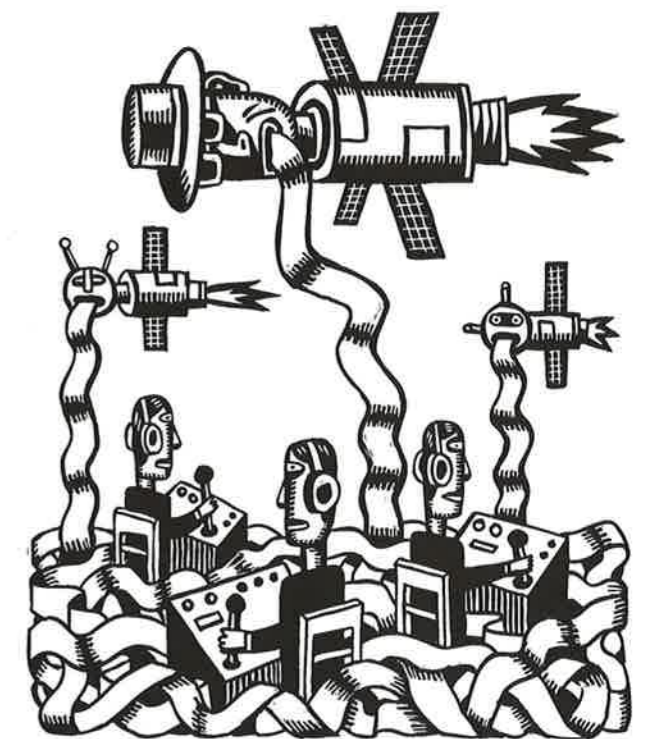


Abb. 1: Henning Wagenbreth, o.T., um 1998

Orte und Anteile bestimmt werden“.²⁶ Das ‚Sinnliche‘ beschreibt an dieser Stelle nicht mehr eine unmittelbare Authentizität, sondern jenes mediale Vermögen des Videos, welches die formalen und narrativen Räume *im* Video mit dem Raum *vor* dem Video, der Rezeption, verbindet. Eine *Aufteilung* der Räume in *Hot Water* bedeutet damit einerseits eine *Unterteilung* in die verschiedenen Positionen und Machtbereiche, welche die Künstlerin, die BetrachterInnen und die repräsentierten Frauen einnehmen; andererseits beschreibt dies aber auch ein *Teilen* des gemeinsamen Raumes der Repräsentation im konkreten, pragmatischen Umgang mit dem Video. *Hot Water* bietet folglich keine privilegierte und politisch korrekte Position des Feminismus an, die sich die ZuschauerInnen durch Bildobjekte mit protestierenden Frauen bewusst und aus der Distanz aneignen können. Das Feministische erscheint im Video vielmehr als eine „Form der Erfahrung“²⁷, in der die ‚feministische Wahrheit‘ selbst ins Wanken gerät und die BetrachterInnen in den widersprüchlichen Räumen des Videos in eine durchaus problematische und zum Teil auch enttäuschende Interaktion mit den verschiedenen Frauen treten müssen. Genau darin formiert sich jedoch eine situierte, sinnliche Perspektive, die eine feministische Gemeinschaft möglich werden lässt.

26 Rancière (s. Anm. 3), S. 25.

27 Rancière (s. Anm. 3), S. 26.

Ute Holl

Über die Kunst, an Land zu navigieren. Zu Maya Derens *At Land*

Zufall und Rauschen

In Maya Derens Film *At Land* aus dem Jahr 1944 gehört das Schachspiel zu den Raum und Zeit strukturierenden Grundordnungen, aus denen sich die Bewegungen des Films ergeben. Die schwarzweißen Felder auf dem Brett signalisieren einen Pol der Bewegung: ein Höchstmaß an Konvention und Codierung. Die Koordinaten des Systems regeln alle Bewegungen der Figuren im Feld. Die Schönheit einer Partie zeigt sich in der Formation der Möglichkeiten, deren Bedingung das einfache Schwarz-Weiß des Brettes ist. Genauso ließe sich auch *At Land* als Film-Partie beschreiben: eine Variation von Kombinationen, die sich der Verschränkung von Raum, Zeit und Körpern im Schwarz-Weiß des Kinos verdanken. Maya Deren, die, laut Legende, vom Schachmeister Marcel Duchamp das Spiel gelernt haben soll, erweist sich in *At Land* ganz dem Kalkül des Kinos verpflichtet, wenn sie Emotionen macht.¹ Aber auch die Filmpartie ist, wie jede Schachpartie, ein Machtspiel: es geht darum, wer wen bewegt (Abb. 1 und 2). Ist das eine Extrem der filmischen Ästhetik von *At Land* die strikte Konventionalisierung, so zeigen seine Anfangsbilder den dieser planimetrischen Ordnung entgegengesetzten Raum: das unkalkulierbare Rauschen des Ozeans, dessen schäumende Wellenkämme sich im Teleobjektiv der Kamera zu allen Schattierungen von Weiß auf der Leinwand verdichten. Das Rauschen der Natur und das technische Rauschen des Kinos – Bilder des Meeres und Effekte der Überstrahlung des Filmmaterials – vermischen sich in den Augen der Zuschauer. Das Unberechenbare, das Erhabene, das „schlechthin Große“ und das „schlechthin Mächtige“, welches, nach Kant, das Unendliche und die Ohnmacht der Einbildungskraft zu denken gibt, ist im „sturmbewegten Ozean“ festgehalten, den Maya Deren noch während des Krieges am Strand von Long Island filmte.² Strikte Koordinatensysteme einerseits, wie sie unvorhergesehene Kontingenzen erst ermöglichen, und die scheinbar unberechenbaren Turbulenzen der See andererseits sind nicht zufällig die paradigmatischen Bilder, denen Deren ihren Film *At Land* unterstellt: Zufall und Rauschen, mathematisch und dynamisch Erhabenes, sind die beiden systembedingten Größen, die im Laufe des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der Thermodynamik und später in der Informationstheorie, berechenbar gemacht wurden. Die Wissenschaften bilden

1 VèVè Clark, Millicent Hodson, Catrina Neiman: *The Legend of Maya Deren. A Documentary Biography and Collected Works. Volume I, Part 1 and 2. Anthology Film Archives/Film Culture, New York 1984, S. 142 (Im Folgenden: The Legend).*

2 Jean-François Lyotard: *Das Inhumane*, Wien 1988, S. 174.



Abb. 1: Maya Deren „At Land“ (USA, 1944).

die mathematische Grundlage der Kybernetik, wenn diese zirkulärkausale Rückkopplungs-, Regelungs- und Steuersysteme in Lebewesen und in Maschinen untersucht und die Fusion und Konfusion von beiden zum Emblem einer Epoche werden lässt. Derens Filme gehen von der Frage aus, inwiefern die neuen Wissenschaften und die Interferenzen von Apparaten und Maschine ein neues Konzept des Subjekts herausfordern, eines, das sich einem Regelsystem des Sozialen verdankt und nicht mehr dem selbstbewussten Cogito eines cartesianischen Raumes:

„Today the airplane and the radio have created in fact a relativistic reality of time and space. They have introduced into our immediate reality a dimension, which functions not as an added spacial location but [...] relates to all the other dimensions with which we are familiar. There is not an object which does not require relocation in terms of this new frame of reference, and not least among these is the individual.“³

³ Maya Deren: „Cinema as an Art Form“. In: *New Directions*, No. 9, Fall 1946, S. 110–120. Wiederveröffentlicht in: *Legend*, I, 2 (s. Anm. 1), S. 313–321, S. 319.

Das Kino gehört zu den Künsten, die diese „relocation“ des Individuums hervorrufen. Seine Implementierung einer post-Newton'schen Wahrnehmung gilt Deren als politische Intervention. Dass der Film den Unterschied zwischen Newton'scher und thermodynamisch erfassbarer Zeit sichtbar machen kann, nutzte schon Norbert Wiener zur Erläuterung kybernetischer Zeitformen:



Abb. 2: Maya Deren „At Land“ (USA, 1944).

„Wenn wir also die Planeten filmen würden, um ein wahrnehmbares Bild ihrer Bewegung zu zeigen, und den Film rückwärts ablaufen ließen, so ergäbe sich noch, übereinstimmend mit der newtonschen Mechanik, ein mögliches Bild der Planeten. Wenn wir dagegen die Turbulenzen der Wolken in einem Gewitter filmten und den Film rückwärts laufen ließen, erschiene er gänzlich verkehrt: Wo wir Aufwinde erwarteten, würden wir Abwinde sehen, die Turbulenzen würden an Intensität abnehmen, das Blitzen ginge den Veränderungen der Wolke, die ihm gewöhnlich vorausgehen, voran, und so beliebig weiter.“⁴

Maya Deren konfrontiert und fusioniert in ihren Filmen diese Zeitrelationen. Sie setzt das Schachspiel mit seinen geometrisierten Bewegungen von Bauern, Läufer oder Damen in turbulente Umgebungen von Zigarettenrauch, Lichteffekten, Wind, Sand und Meeresrauschen. Sie konfrontiert anatomische Bewegungen mit chaotischen. Was dabei entsteht, sind paradoxe Prozesse, Bewegungen, die nicht einfach vorwärts oder rückwärts laufen, sondern ein Werden aus der Dauer der Wahrnehmung zeigen.

Kybernetische Zeiterfahrung unterscheidet sich, laut Wiener, von der Newton'schen nicht durch eine Komplexität ihrer Regeln, sondern durch die Unmöglichkeit, unendlich viele Partikel und partikulare Prozesse gleichzeitig

⁴ Norbert Wiener: *Kybernetik, Regelung und Nachrichtenübertragung in Lebewesen und Maschine*, Rowohlt's deutsche Enzyklopädie, Hamburg 1968, S. 54.

zu beobachten, zumal deren genaue Anfangspositionen und Geschwindigkeiten unmöglich zu beschreiben sind. Kino ist ein Hybrid: Es hat einen mechanischen, Newton'schen, leicht reversiblen Uhrwerks-Kern, der die Wahrnehmung durch eine 16-mm-Bolex-Kamera, wie Deren sie verwendete, in beliebigen Zehntelsekundenbereichen steuerbar macht. Kino produziert andererseits irreversible Zeiterfahrungen des Werdens und der Dauer, insofern es im Schäumen der Wellen, im Zittern der Blätter im Wind oder im Rieseln des Sandes in den Dünen – alles Motive aus *At Land* – chaotische Zustände aufnehmen und diese nur als fundamentale Verfälschungen invers wiedergeben kann. Diese Fälschung allerdings ist Ausgangspunkt und Ziel von Derens Theorie einer realitätsproduzierenden Filmform.

Maya Derens Kunst in den Kontext der Kybernetik zu stellen erscheint nur auf den ersten Blick kurios. Zwar werden ihre konkreten Affären mit kybernetischem Wissen erst nach Ende des Zweiten Weltkrieges virulent: So datieren zum Beispiel die Begegnung und der berühmte Briefwechsel mit Gregory Bateson über kybernetische Fragen zur visuellen, filmischen Anthropologie und zu Prozessen eines Persönlichkeitswandels unter veränderten Medienbedingungen zum Beispiel erst auf Februar 1947.⁵ Aber sie war durch ihren Vater, einen Psychiater aus Odessa, sehr früh mit Prinzipien homöostatischer und systemischer Prozesse vertraut und formulierte ihre Überlegungen zum Tanz und zum Kino in Begriffen psychophysiologischer Modelle.⁶ Zwar ist das Prinzip der Rückkopplung, das im Herzen kybernetischer Prozesse anzusiedeln wäre, in ihren Texten nie explizit genannt, eine Kopplung von Wahrnehmung und Apparatur hingegen, von Sensorischem und Motorischem zur Erschaffung einer eigenen Realität, ist die Grundlage ihrer Filmtheorien. In ihrem Essay *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*, der 1946 in New York erschien, formuliert Deren dies als systematische Verschränkung von Kulturtechniken, Wahrnehmung und künstlerischen Instrumentarien:

„Art ist the dynamic result of the relationship of three elements: the reality, to which a man has access – directly and through the researches of all other men; the crucible of his own imagination and intellect; and the art instrument by which he realizes, through skillful exercise and control, his imaginative mani-

⁵ Maya Deren and Gregory Bateson: An Exchange of Letters. In: *October*, Nr. 14, Fall 1980, S. 16–19.

⁶ Ute Holl: *Kino, Trance und Kybernetik*, Berlin 2002, S. 80ff.

pulations. [...] The reality from which man draws is knowledge and the elements of his manipulation has been amplified not only by the development of analytical instruments; it has, increasingly, become itself a reality created by the manipulation of instruments. The reality which we must today extend [...] is the relativism which the airplane, the radio and the new physics has made a reality of our lives.“⁷



Abb. 3: Maya Deren „At Land“ (USA, 1944).

Die Herstellung von dezentralen und dezentrierenden Beziehungen, die auch den Beobachter mit in den Strudel und, wie in *At Land*, in Turbulenzen brechen der Wellen ziehen, gehört zu den Zielen, die Deren in ihrer Filmarbeit verfolgt. Dabei sind die spezifischen Effekte des Filmischen entscheidend in der Herstellung unvorhersagbarer künstlerischer Erfahrung. Zu ihrem ersten Film, *Meshes of the Afternoon*, heißt es, „first, that a ‚creative‘ work of art implied the creation of an imaginative experience or reality rather than a reproduction of one already existent; and second, that that experience would be created out of the nature of the art instrument by which it was, in fact, realized“.⁸

Wege und Kreuzungen

Die Wellen am Anfang von *At Land* laufen nach einigen Einstellungen fast unmerklich für den Zuschauer rückwärts und zeigen damit eine Bewegung, die es 1944 nur im Kino zu sehen gab: Eine unbekannte Kraft zieht das Meer gegen alle Gesetze der Gravitation und der Gezeiten aus dem Bild. Am Strand bleibt der Körper einer Frau liegen. Sie schaut in den Himmel, sie beobachtet den Flug der Vögel (Abb. 3). Unter diesen Auspizien werden entropische Prozesse in Wind und Wolken sichtbar, während das Hin und Her der Augenbewegungen der Beob-

⁷ Maya Deren: *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*. Wiederveröffentlicht in: *The Legend* I.2. (s. Anm. 1), Anhang, S. 17.

⁸ Maya Deren: *Film in Progress. Thematic Statement. (1945–1947)*. In: *Film Culture*, Nr. 39, Winter 1965, S. 11–17, S. 11.

achterin keinen Schluss darüber zulassen, ob sich ihre Zeit vorwärts oder rückwärts bewegt. Die BeobachterInnen im Kino wiederum sehen und beobachten, während die Zeit dauert und – vorwärts oder rückwärts – vergangen sein wird. Wenn die Frau aus dem Meer später die Räume an Land erkundet, folgt sie dem Weg der Königin, die im Laufe des Films vom Schachbrett geraubt wird, und wie die Königin muss sie neue Bewegungen generieren, die sich den jeweiligen Umgebungen oder Feldern verdanken, die sie durchquert. Neben dem schäumenden Reich des Ozeans sind das: eine Dünenlandschaft am Strand, eine Abendgesellschaft, deren Bewegungen in hohem Maß durch Konventionen geregelt sind, Felsenformationen, eine Landschaft mit Feldweg und ein weißverhängtes Zimmer, in dem ein Sterbender liegt. Hier weist ein Detail auf die Logik der Wege und Bewegungen in Derens Bildern hin: Im weißen Zimmer modulieren Lichtreflexe wie von Wasseroberflächen das Gesicht der Protagonistin. Den Zuschauern öffnet sich der Raum vom Glitzernden her. Maya Deren, die, wie stets in ihren Filmen, die Hauptrolle spielt, zeigt sich angezogen, angeschaut und gesteuert durch Lichteffekte, die sie treffen, die sie ‚angehen‘ und die sie steuern im Raum – genauso wie die Schachdame durch die Felder und Kräfteverhältnisse ihrer Umgebung gelenkt ist, und so wie die ZuschauerInnen vom Licht des Kinos durch die Realität ihrer Wahrnehmung navigiert werden. Zirkuläre Kausalität verknötet diese Kreisläufe.

Regeln und Steuern

Der Begriff der *Kybernetik*, vom griechischen Wort für Steuermann, *kybernetes*, hergeleitet, bezeichnet vor allem einen korrektiven Prozess, der bestimmte Zustände in einem System ansteuert. Der Weg der *Kybernetik* wird durch sensorische Rückkopplung geleitet:

„Sie mögen sich erinnern, daß die durch die *Kybernetik* initiierte geistige Revolution darin bestand, einer ‚Maschine‘, bei der es sich im wesentlichen um ein motorisches Energiesystem handelt, einen ‚Sensor‘ hinzuzufügen, der die Aktivitäten der Maschine (oder des Organismus) ‚registrieren‘ kann und – nötigenfalls – bei auftretenden Abweichungen von einem ‚Sollwert‘ (goal) Korrekturen dieser Aktivität einleitet.“⁹

At Land ist der Landgang der Navigation, Odysseus, anverwandelt den Sirenen. An Land und mit festem Boden unter den Füßen unterzieht sich das System

⁹ Heinz von Foerster: *Kybernetik*. Berlin 1993, S. 99.

Transformationen, die von den Umgebungen und ihren Regelsystemen initiiert sind. Nicht die Geschichte der Subjektwerdung, sondern die ihrer Veränderbarkeit wird vorgeführt, nicht Herrschaftswissen, sondern Systembasteln wird gezeigt: Kamerafrauwerden, Kinomädchenwerden sind Prozesse, die nicht nur den Status von *Subjektivierungen* in einem sozialen System hinterfragen, sondern am Schaltkreis selbst drehen, den Algorithmus des Werdens manipulieren. Homer und das Vokalalphabet, nicht Odysseus und die Seefahrt sind das Modell für *At Land*.

Allerdings sind es oft fast **unmerkliche** Transformationen, die als Halluzinationen des Kinosehens **inszeniert** sind. Das wird deutlich in einer Szene, die als filmisch produzierte „multiple Persönlichkeit beim Mann“ – wie es in einer psychoanalytischen Fallstudie hieß – gelten könnte: Die Protagonistin wandert einen Feldweg entlang, während ihr Begleiter, der durch verschiedene Kamera- und Schnittverbindungen in der immer gleichen Position neben ihr her geht, sein Aussehen verändert, zuerst unmerklich, dann immer deutlicher. Der Trick, durch den seine Identität entsichert wird, ist im Kino ein ganz einfacher: Während die räumliche Relation zwischen Mann und Frau stabil bleibt, wechselt die Besetzung des Mannes in den Phasen, in denen er im Off vermutet wird. Aber seine Physiognomien unterscheiden sich in der fotografischen Erkennung. Zuerst wechseln sich ähnliche Typen ab, zum Schluss geht ein wirklich fremder Mann, gespielt von Sasha Hammid,¹⁰ neben Maya Deren her.¹¹ Eine irritierende, irrende Identität des Mannes erscheint, gerade weil sie nicht gegen weibliche *Identität*, sondern gegen filmische *Identitätskonstruktionen* gesetzt ist. Maya Deren konstruiert im Navigationssystem Kino eben keine Psychologien, sondern legt das Sensorielle des Kinos auf Korrekturprozesse im Denken und Wahrnehmen der Zuschauer und Zuschauerinnen an.

Dass die visuelle Logik des Kinos diese alle regiert, hat schon Rudolf Arnheim dazu verleitet, am Beispiel alter Kreuzwegstationen die Identität des Herrn überhaupt aufzulösen: „Hier ist aus dem zeitlichen Nacheinander ein räumliches Nebeneinander gemacht, das Kontinuum des Vorgangs ist zu Teilphasen zerstückelt.“

¹⁰ Sasha Hammid, wie der tschechische Experimentalfilmer Alexander Hackenschmid im Exil hieß, war Maya Derens *Ehemann*, Koautor und -regisseur bei „Meshes of the Afternoon“ gewesen und zur Zeit der Dreharbeiten von „At Land“ mit der Kamerafrau dieses Films, Hella Hammid, verheiratet.

¹¹ Maya Deren: *Creating Movies with a New Dimension: Time*. In: *Popular Photography*, Dezember 1946. Wiederveröffentlicht in: *The Legend I.2*. (s. Anm. 1), S. 612–616, S. 614.

ckelt und die gleiche Figur kehrt in mehreren Darstellungen wieder, spaltet also ihre Identität auf.“¹²

Identität kann im Kino – ebenso wie ihre Spaltung – nur im Zusammenhang eines kinematografisch produzierten Zeit-Raum-Kontinuums erscheinen und entsprechend irritiert oder aufgelöst werden. Derens Herren-Film-Trick erweist Identität im Film immer als intersubjektive, inter-relationale und kulturtechnisch konstruierte. Im Kino sind Subjekte – Mann und Frau im Film genauso wie die Zuschauer im Kino – einander in spezifisch filmischen Verhältnissen unterworfen. Im Kino sind es nicht mehr Damen, Offiziere oder Könige, die sich und andere in Schach halten, sondern Bilder von physiologischen, von Licht- und Bewegungssillusionen modulierten Körper, die andere Körperbilder identifizieren.

Dass Medien, ob als Transport- oder Übertragungsmedien – „the airplane, the telephone, the radio“¹³ –, ihre Effekte in der Bildung und Entstellung von Subjektivität zeitigen, verlangt eine neue Kritik der ästhetischen Theorie. Nicht allein ein Bild oder eine Vorstellung, sondern der gesamte Prozess, in dem ein Bild historisch und medial produziert wird, der Prozess der Vorstellungsrepräsentanz mithin, wäre Gegenstand einer künstlerischen Transformation der Welt. In ihnen auf den ersten Blick vor allem tänzerisch traumhaften Filmen wird Derens Kulturkritik politisch. Das zeigen auch ihre strengen konzeptuellen Texte zur eigenen Kunst.

Mensch und Maschine

1946, ein Jahr nach dem Ende des zweiten Weltkrieges, verfasst Deren mit ihrem Essay *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film* ein Manifest ästhetischer Beziehung zur Welt als politischen Kommentar ihrer Kunstproduktion. Der Text beginnt emphatisch mit dem Verweis auf die Atombombe und der Virulenz globaler Zerstörung. Allerdings weist Deren in diesem Kontext sofort auf die prinzipielle Prozesshaftigkeit im Reich der Natur hin, in die sich technische Interventionen der Menschen integrieren:

„Man himself is a natural phenomenon and his activities may be either an extension and exploitation of himself as a natural phenomenon, or he can dedicate

¹² Rudolf Arnheim: Kritiken und Aufsätze zum Film, hg. v. Helmut H. Diederichs, Frankfurt a.M. 1979, S. 30.

¹³ Deren: Anagram (s. Anm. 7), S. 16.

himself to the creative manipulations and transfigurations of all nature, including himself, through the exercise of his conscious rational powers.“¹⁴

Der Essay richtet sich unter anderem vehement gegen den Surrealismus und dessen Verfahren einer automatischen Generierung von unbewussten Prozessen, die Deren als lediglich „compulsive“ und damit als im besten Fall als Ausdruck und Wiederholung laufender zerstörerischer Prozesse begreift, nicht als deren Veränderung: „That which the surrealists labor and sweat to achieve, and end by only simulating, can be accomplished in full reality, by the atom bomb.“¹⁵

Die Stärke des Anagram-Essays liegt darin, gegen politische, soziale oder ökologische Risiken eine notwendige Intervention künstlerischer Form und Formation und Transformation zu setzen – und nicht etwa künstlerische Abstinenz. Formgebung definiert Deren als Intervention, die künstlerische Instrumente und menschliches Denken verbindet, eine Fusion, in der weder das eine noch das andere determinierend wäre. Eine solche Kopplung von Bewusstsein und Apparatur begründet einen künstlerischen Prozess als kontinuierlichen homöostatischen Austausch zwischen Wahrnehmung und Welt. Diesen nennt Deren ritualistisch. Das Rituelle in ihren Filmen dekonstruiert das Subjekt westlicher Gesellschaften, analysiert die kultur- und medientechnischen Bedingungen seiner Kohärenz, um es, ganz im Sinne Arnheimscher Gestalttheorie der Kunst,¹⁶ als Teil eines größeren Ganzen wiederkehren zu lassen:

„The ritualistic form treats the human being not as the source of the dramatic action, but as a somewhat depersonalized element in a dramatic whole. The intent of such a depersonalitation is not the destruction of the individual; on the contrary, it enlarges him beyond the personal dimensions and frees him from the specializations and confines of personality.“¹⁷

Die Unterwerfung des Subjekts unter die historischen Bedingungen der Umwelt ist in *At Land* selbst als technischer Eingriff thematisiert und bearbeitet:

„In my *At Land* it has been the technique by which the dynamics of the Odyssey is reversed and the protagonist, instead of undertaking the long voyage of

¹⁴ Deren: Anagram (s. Anm. 7), S. 9.

¹⁵ Deren: Anagram (s. Anm. 7), S. 10.

¹⁶ An dieser Stelle böte sich ein Vergleich von Derens Text und Arnheims Essay „Entropie und Kunst“ an. Beide unterrichteten gemeinsam an der New School of Social Research und waren bis zu Derens Tod 1961 befreundet. Zu Rudolf Arnheims Essay „Entropie und Kunst“ siehe die Rubrik „Wiedergelesen“ im vorliegenden Band.

¹⁷ Deren: Anagram (s. Anm. 7), S. 20.

