

MAYA DEREN: DIE FILMISCHE ALS CHOREOGRAPHISCHE GESTE TRAUMWANDLERISCH

PETRA MARIA MEYER

»Diese primitivste, diese instinktivste aller
Gesten: etwas in Bewegung zu versetzen,
um es lebendig zu machen. Genau das hatte ich
immer mit meiner Kamera getan [...]«
(Deren 1984: 54ff.)

Maya Deren, deren experimentelle Filme aus den 1940er Jahren für den Film ebenso wie für die spezifische Kunstform des Videotanzes wegweisend waren, hat ihrem künstlerischen Schaffen theoretische Reflexionen beigelegt, in denen – lange vor Vilém Flussers »Phänomenologie der Gesten« – eine filmische Geste benannt wird, die dem Tanz ebenso wie dem Traum nahe steht. Diese spezifische Geste gilt es im Weiteren mit theoriegeleitetem Rückgriff auf ihre Selbstdarstellungen in Text und Bild, sowie mit Blick auf konkrete Filmbeispiele aus ihrem Œuvre herauszustellen.



Abb. 1

Mittels einer Portraitfotographie versinnlicht Maya Deren ihre bevorzugte Stellungnahme in der intersensorischen Welt und präsentiert sich

gleichsam in ihrer spezifischen Weise des »Zur-Welt-Seins« (vgl. Merleau-Ponty 1966: z.B. 126) im Sinne von Maurice Merleau-Ponty. Der Betrachter der Fotografie sieht sie draußen auf den Knien am Boden hockend, eine Bolex-Filmkamera auf einem Stativ mit Fokus auf einen Innenraum haltend. Als würde sie gerade noch eine Regieanweisung geben, bevor sie zu drehen beginnt, schaut Maya Deren an der Kamera vorbei. Eine Geste im Umgang mit der Filmkamera lässt sich hier vermittelt über das fotografische Sehen betrachten, das sich wiederum einer fotografischen Geste verdankt, die es in medienspezifischer Weise zur Erscheinung bringt. Systemtheoretisch formuliert, beobachtet der Fotograf als Beobachter, dass die Filmemacherin auf ihre Weise beobachtet. Das intermediale Wechselspiel stellt den Betrachter zugleich auf eine medienspezifische Positionssuche im Ausgang von den jeweiligen apparativen Bedingungen ein, die Fotografie und Film einerseits gemeinsam haben, andererseits unterscheiden. Auch für Maya Deren ist das fotografische Bild »Grundelement« ihrer Filme (Deren 1984b: 34) Sie nutzt die medialen Praktiken, die fotografieren und filmen gemeinsam haben: die Fokussierung von einem bestimmten Standpunkt aus, eine Inszenierung und Manipulation durch die Rahmensetzung und Auswahl oder auch besondere Möglichkeiten der Selbstreflexion des eigenen medialen Verfahrens. Die spezifische Aussageform der Fotografie, die durch Einwirkung des Lichtes geradezu magisch ein Bild dessen hervorbringt, was vor der Linse passierte, nutzt sie allerdings abseits eines »Objektivitätsanspruches« oder wirklichkeitsgetreuen Abbildverlangens künstlerisch, künstlich und subjektiv, indem sie das, was vor der Kamera geschieht, höchst artifizuell choreographiert. Die Zeitkunst des Tanzes erweist sich als modellhaft im Umgang mit den speziellen Möglichkeiten des Films, die sich von denen der Fotografie deutlich unterscheiden. Aus den technischen Unterschieden ergeben sich bezeichnende Differenzen in der Strukturierung der fotografischen und der filmischen Geste (vgl. Flusser 1994: 111). Während sich die filmische Strukturierung der Zeitdimension in Verwandtschaft zum Tanz entfalten kann, eröffnet das »filmische Denken« (Deren 1984a: 19)¹ andere Versinnlichungen des »Zur-Welt-Seins«, die sich auch von codierten Gesten des Tanzes lösen. Choreographie, zumeist verstanden als skripturale Ordnung von Bewegung, erfolgt bei Maya Deren sowohl in kinematographischer Andersartigkeit als auch abseits sinnstiftender Codierungen, die durch eine Traumlogik außer Kraft gesetzt werden.

1 Deren spricht hier bereits ein filmisches Denken an, für das später Gilles Deleuze in seinen Kinobüchern eine philosophisch-theoretische Grundlage markiert.

Für Maya Deren ist der Film das Medium, ihre »besondere Wahrnehmung des Lebens zu vermitteln« (Deren 1995: 24) – wie sie selber sagte. Er erlaubt ihr auch die »inneren Wirklichkeiten« zu entwerfen, »in denen die Menschen leben« (25).

Diese »inneren Wirklichkeiten« zeigen sich insbesondere im Modus des Traumes, nicht derart wie sie gewöhnlich gesehen, sondern vielmehr in der Weise wie sie empfunden werden. Eine Form, die das Empfinden des Menschen einerseits und das energetische Prinzip des Lebens andererseits zu versinnlichen mag, ist der Tanz. Diese Körper- und Bewegungskunst wurde Maya Deren insbesondere durch die Anthropologin und Tänzerin Katherine Dunham vermittelt. Die Pionierin des *Black Dance*² verband karibische Einflüsse, insbesondere haitianische Rhythmen, mit Elementen aus dem klassischen Ballett und dem Modern Dance.

Hinsichtlich der Frage danach, wie zur Verständnisgewinnung an eine Künstlerin heranzugehen ist, die Film, Tanz und Traumlogik miteinander verbindet, erweist sich die Geste als intermediale Vergleichskategorie³ und erkenntnistiftender Zugang. Zur Erläuterung dieser Annäherung erscheint es zunächst sinnvoll, ein diskursives Bedingungs-feld für das künstlerische Schaffen der Maya Deren und damit verbunden ein Verständnis von Geste zu skizzieren, das sich vom Bedeutungsspektrum der Geste als einem konventionellen Zeichen ebenso befreit wie von ihrer Zweckgebundenheit auch im Einsatz als psychologischer Ausdruck von Gefühlen. Diese theoretischen Überlegungen münden in die Betrachtung zweier konkreter Beispiele aus dem Film-Œuvre von Maya Deren.

Diskursive Voraussetzungen

Das Schaffen von Maya Deren steht in einem diskursiven Bedingungs-feld, in dem sprachkritische, philosophische und künstlerische Diskurse in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts einen Wertewandel ermöglichten. Nach dem *pictorial turn* (oder auch *iconic turn*) mag es zweifelhaft erscheinen, dass eine erneute Erinnerung an Sprachtheorie und Sprachkritik zur Annäherung an eine Filmemacherin nötig sind. Wenn Maya Deren ihren Umgang mit der filmischen Bildersprache als ein »heimisch werden in einer Welt, deren Vokabular, Syntax, Grammatik wie [ihre] eigene Muttersprache war« (Deren 1984c: 49) beschreibt und ihr Erlernen des Filmens als Spracherwerb kenntlich macht, veranlaßt sie dazu,

2 1937 gründete Dunham die Tanzgruppe »Negro Dance Group«

3 Vgl. bezogen auf andere Kunstformen auch: Meyer 2004: 55-73.

ihre künstlerische Arbeit in den 1940er Jahren des 20. Jahrhunderts im Wirkungsfeld der Diskurse zu betrachten, die eine historische Avantgarde und ihre experimentellen Folgeerscheinungen beeinflussten. Dazu gehören maßgebliche Veränderungen des Theaters und damit auch der Beziehungsstiftung zwischen Theater und Film sowie eine neue Modellfunktion des Tanzes und des Filmes. Die Phase der Sprachkritik um 1900 mit Schlüsseltexten von Friedrich Nietzsche (»Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne«) und Hugo von Hofmannsthal (»Brief an Lord Chandos«), hat das wortführende Wort im Sprechtheater problematisch werden lassen und die »schweigenden Künste« (Hofmannsthal 1979: 479f.) des Theaters aufgewertet. Neben der Musik sind es die Pantomime und insbesondere der Tanz, die in der Hierarchie der Künste zentralen Stellenwert erlangten. Angesichts des medialen Wandels, der veränderten Wahrnehmungsgegebenheiten und beschleunigter Lebensgeschehnisse im nun schneller möglichen Wechsel von Zeiten und Räumen, waren veränderte Befindlichkeiten gegeben, denen der Tanz als Bewegungskunst besonderen Ausdruck verleihen konnte. Er vermochte das neue Lebensgefühl quasi zu »verkörpern« und avancierte zum »Symbol der Moderne« (Brandstetter 1995: 35)⁴ im technischen Zeitalter. Neue Verkörperungsformen erschienen nötig in einer Zeit, in der die Sprachkritik auch Gesten die Überzeugungskraft raubte, die durch Rhetorik geschult an der Sprache orientiert wurden. Mit der Sprachkrise kommt auch diese kulturelle Aus- und Zurichtung von Körpersprache in die Krise. Wegweisend wird von Friedrich Nietzsche über Henri Bergson bis Maurice Merleau-Ponty eine neue Verhältnisbestimmung von Sprache und Geste vorgenommen. Im Unterschied zur Rhetorik und ihrer codierten Gestensprache wird bei diesen Vertretern einer Philosophie des Leibes und der Phänomenologie nicht die Geste von der Sprache, sondern die Sprache von der Geste aus verstanden.

Friedrich Nietzsche forderte eine »Geberdensprache« als »Zeichensprache des Leibes«, die medienübergreifend am Modell des Tänzers orientiert wurde.⁵ Unter »Geberde« versteht Nietzsche eine Körperbe-

-
- 4 Hinzuzufügen ist, dass Filmemacher entsprechend im Tanz eine bevorzugte Bewegungskunst fanden. Thomas Edison drehte mit Ruth St. Dennis, Georges Méliès richtete die Kamera auf die Tänzerinnen des Folies Bergère und diverse Filmemacher von Edison über die Skladanowski-Brüder bis zu einer der ersten Regisseurinnen, Alice Guy, widmeten sich dem Serpentinanz von Loïe Fuller, der auch Stéphane Mallarmé poetologisch inspirierte.
- 5 »Tanzen-können mit den Füßen, mit den Begriffen, mit den Worten: habe ich noch zu sagen, daß man es auch mit der Feder können muß,- daß man schreiben lernen muß?« (Nietzsche KSA: 110)

wegung, die aus der »Vernunft des Leibes« und der Verankerung im Leben heraus schöpferisch agiert (nicht reagiert). Mit »Geberdensprache« ist gleichsam nicht etwa ein vom Ich ausgedrückter Leib zu verstehen, sondern die Ausdrucks-Kraft des Leibes selbst, die dem Menschen zumeist unbewußt ist, ihm unkontrolliert entschlüpft. Derart führt sie in die »innere Wirklichkeit« des Menschen, die Maya Deren interessiert.

Seit Sigmund Freud wird diesem »inneren Ausland« der Schauplatz des »Unbewußten« zugewiesen, zu dem der Traum - ebenfalls seit 1900 - die via regia darstellt. Freuds »Traumdeutung« und Nietzsches Umwertung des Körpers am »Leitfaden des Leibes« (vgl. dazu auch: Meyer 2006: 223-257), die auch mit einer Bejahung des Traumes verbunden wird, bilden nicht nur die diskursiven Voraussetzungen für eine »Philosophie des Leibes«, sondern auch für eine neue Bedeutung des Körpers.

Obwohl der Körper immer schon wesentliches Medium des Theaters war, stützte sich seine Funktion als Zeichenträger doch lange Zeit auf eine »Entkörperlichung« des Schauspielerkörpers, die Grundlage der »Verkörperung« einer Rolle war (Fischer-Lichte 2001: 13). Im Tanz war er gleichsam Produkt der NATURBEHERRSCHUNG AM MENSCHEN (Rudolf zur Lippe 1974), Schauplatz der Disziplinierung und Ausdruck des Körper-Habens. Der Körper, den man hat, zeigt sich bevorzugt im »Körperbild«, das als Grundlage des Selbst-Verständnisses und der Selbst-Gestaltung im Alltag und als Modell der »Verkörperung« im Theater fungiert. Mittels des Körperbildes macht sich ein Subjekt zum Objekt. Am Leitfaden des Leibes löst sich nicht nur diese Subjekt-Objekt-Spaltung auf, sondern wird die physische, vitale Gegebenheit eines Körpers signifikant, der lebt, lebendig sich wandelt und verwandelt von Bild zu Bild. Nicht zuletzt durch den Einfluss Nietzsches und Vertreter der Lebensphilosophie erhält der Körper schon in den Bewegungen der historischen Avantgarde, im Ausdruckstanz und Modern Dance zu Beginn des 20. Jahrhunderts sowie später in der Fluxus- und Performance-Art neue Signifikanz. Eine immer mal wieder postulierte »Natürlichkeit« kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch am Leitfaden einer »Philosophie des Leibes« von der diskursiven Konstruiertheit der Begriffe »Natürlichkeit« und »Künstlichkeit« auszugehen ist. In diesem Zusammenhang spielten nicht nur eine Hinwendung auf die »KINDHEIT DER KUNST« (Sarah Kofman), eine noch ungebrochene »Einfühlung« des Kindes in die Welt, von der Hugo von Hofmannsthal spricht, eine Rolle für die Neuausrichtung der Künste, sondern auch Rückbezüge auf die »Kindheit« der eigenen Kultur, die griechische Antike, den Mythos und das Ritual werden zentral. Hinzu kommen intensive Auseinandersetzungen mit fremden Kulturen, mit orientalischen, asiatischen, südamerikanischen Kulturen und ihren Ritualen, Magie und Animismus. Maya Derens

filmisches Schaffen ist geradezu prototypisch geprägt von diesen diskursiven Neuausrichtungen.

Umwertung der Geste

Die Umwertung des Gesten-Begriffes⁶ ist in diesem Zusammenhang von besonderer Wichtigkeit, so dass zur Begriffsklärung und Erläuterung in- struktiver Konzepte noch einige Ausführungen notwendig erscheinen.

Im Anschluß an Nietzsche herrscht von Henri Bergson über Roland Barthes und Vilém Flusser bis Giorgio Agamben Einigkeit darüber, dass sich die Geste von einer Tat, die ein Resultat herbeiführen will, unter- scheidet. Henri Bergson versteht »unter G e s t e n die Haltungen, Be- wegungen, ja die Reden, die einen seelischen Zustand kundtun, der ganz ziel- und nutzlos nur aus einer Art von innerem Jucken hervorgeht. Eine solche Geste unterscheidet sich gründlich von einer Tat. Die Tat ist ge- wollt, auf jeden Fall bewußt; die Geste entschlüpft, sie ist automatisch.« (Bergson 1948: 80) Roland Barthes fügt hinzu, dass sie die wichtige Zu- Gabe (supplement) an jeder Tat ist, »die unbestimmte und unerschöpfli- che Summe der Gründe, der Triebe und der Trägheiten, die die Tat mit einer Atmosphäre (im astronomischen Sinn des Wortes) umgeben.« (Bar- thes 1990: 168).⁷

Bezogen auf die basalen Medien Sprache und Schrift gibt der franzö- sische Phänomenologe Maurice Merleau-Ponty in seiner Studie »La pro- se du monde« besonders deutliche Hinweise zu den Möglichkeiten einer Überschreitung des sprachlich Vorgegebenen und einer Neuartikulation durch diese Zu-Gabe der Geste. Die Unterscheidung zwischen einer »ge- sprochenen Sprache« (»le langage parlé«) und einer »sprechenden Spra- che« (»le langage parlant«) (Merleau-Ponty 1993) ermöglicht Merleau- Ponty, der konventionell gegebenen Sprache eine »sprechende« entge- genzusetzen, die im gestischen Vollzug über vorgeschriebene Sprache hinausgeht und als singuläre Sprache einen je eigenen Bezug zur Welt

-
- 6 Das im 15. Jh. in der Wendung »gesten machen« überlieferte Wort ist aus lat. *gestus* »Gebärdenspiel des Schauspielers oder Redners« abgeleitet, das zum lat. Verb *gerere* »tragen, zur Schau tragen, sich benehmen« gehört. Im Weiteren ist davon *gesticulus* »pantomimische Bewegung« und *gesticulari* »heftige Gebärden machen« (gestikulieren, Gestikulation) abgeleitet. Vgl.: Drosdowski 1989: 238.
- 7 Barthes Unterscheidung zwischen einer »Botschaft, die eine Information hervorbringen will«, dem »Zeichen, das eine Erkenntnis hervorbringen will« und »der Geste, die Zusätzliches hervorbringt«, erscheint in diesem Zusammenhang erhellend.

herstellt, der sich dem Anteil an einer je spezifischen Existenz verdankt. Für Merleau-Ponty zeigt sich das je eigene »Zur-Welt-Sein« eines jeden Menschen erst in der Geste. Während es einerseits die zur Erhaltung des Lebens erforderlichen Gesten gibt, so sieht er beispielsweise im Tanz die Möglichkeit, mit diesen lebensnotwendigen Gesten zu spielen (vgl. Merleau-Ponty 1966: 176) und sich durch sie hindurch auf neue Bedeutungen – abseits der Regelsysteme – zuzubewegen.

In den Phänomenologien der Geste finden wir einen weiten Gestenbegriff. Für Merleau-Ponty kann prinzipiell jede leibliche Bewegung des Menschen – willkürlich ebenso wie unwillkürlich, bewußt wie unbewußt – als Geste verstanden werden,⁸ wenn sie der »bedingten Freiheit« entspringt, sie zu vollziehen oder zu lassen.⁹ Einem ähnlich weit gefaßten Verständnis mit anderer Ausrichtung begegnet man auch bei Vilém Flusser, der den Begriff der Geste folgendermaßen definiert: »Die Geste ist eine Bewegung des Körpers oder eines mit ihm verbundenen Werkzeugs, für die es keine zufriedenstellende kausale Erklärung gibt.« (Flusser 1994: 8)¹⁰ Es besteht Einigkeit darüber, dass ein Fehlen von Kausalität die Geste widerständig und irritierend macht, Codierung diese Widerständigkeit jedoch mildert. Das gilt ebenso für die kleine, fast unmerkliche Geste, mit der das Ungesagte, Untersagte entschlüpfen mag wie für die Geste des Tanzes, Fotografierens oder Filmens. Konstitutiv ist immer auch das sinnliche Erfahrungspotential der Geste, das in seiner physischen, ästhetischen und immer auch medialen Realität¹¹ liegt. Ein heute im Unterschied zu den anderen, hier angeführten Definitionen der Geste vielfach in Anspruch genommenes Verständnis von Giorgio Agamben korrespondiert den Vorläufern unter den Theoretikern der Geste mit medientheoretisch wichtiger Zuspitzung, die in der Formulierung zur Geste des Tanzens deutlich wird.

-
- 8 »Le geste« bezeichnet im Französischen sowohl die willkürliche als auch die unwillkürliche Ausdrucksbewegung (vgl. Robert 1977: 865). Eine scharfe Unterscheidung zwischen Geste und Gebärde oder zwischen bewußter und unwillkürlicher Ausdrucksbewegung weist auch die deutsche Sprache nicht auf. (Vgl. Drosdowski 1989: 238.)
- 9 Der Lidschlag des Auges wird somit nicht als Geste verstanden, obwohl es eine Bewegung des Körpers ist.
- 10 Später fügt auch Flusser seiner Definition die wichtige Ergänzung hinzu, dass auch er die Geste als »Ausdruck einer Freiheit« versteht. (Vgl. 222.)
- 11 Ein erweiterter, medienübergreifender Begriff von Geste wird bereits etymologisch nahe gelegt. Vgl. die Komposita lat. re-gerere »zurückbringen, hinbringen; (übertragen), eintragen, einschreiben« und sug-gerere »von unten herantragen: unter der Hand beibringen; eingeben«. (Drosdowski 1989: 238)

»Wenn der Tanz Geste ist, dann indes nur, weil er nichts anderes ist als die Austragung und Darbietung des medialen Charakters der Körperbewegungen. Die Geste ist die Darbietung einer Mittelbarkeit (medialità), das Sichtbarmachen eines Mittels (mezzo) als solchem. Sie lässt das In-einem-Medium-Sein (l'essere-in-un-medio) des Menschen erscheinen und öffnet ihm auf diese Weise die ethische Dimension.« (Agamben 2001: 60)

Das gestische Zur-Erscheinung-Bringen des »In-einem-Medium-Seins« ist nicht nur Grundlage einer Selbstreferentialität der Geste, sondern impliziert eine ethische oder auch politische Dimension, die Maya Deren in besonderer Weise durch den Rückgriff auf den Traum als Schauplatz eines Gegen-Gedächtnisses tänzerisch und filmisch zu nutzen weiß.¹²

Auch zum Zusammenhang von Geste und Film hat sich der italienische Philosoph Giorgio Agamben geäußert. Er diagnostizierte zur Zeit Friedrich Nietzsches einen Verlust der gewohnten Selbstverständlichkeit von Gesten. In der Philosophie Nietzsches sei der »Höhepunkt in der Spannung zwischen der Auslöschung und dem Verlust der Geste einerseits und deren Transfiguration in ein Schicksal andererseits« erreicht (56). In diesem Zusammenhang spricht Agamben dem Kino eine besondere Funktion zu: »Im Kino versucht eine Gesellschaft, die ihre Gesten verloren hat, sich das Verlorene wieder anzueignen, und registriert zugleich den Verlust.«¹³ Während Agamben bei Isadora Duncan oder Diaghilev bis zum Stummfilm diese Wiedergewinnungs-Versuche vermerkt, halte ich Maya Derens choreographierte Filme für endgültige Befreiungsversuche von einer an der »gesprochenen Sprache« orientierten Geste, die zuvor verloren ging. Maya Deren setzt vielmehr – so meine These – an der Geste als »Darbietung einer Medialität« an, um von dort aus neue Möglichkeiten einer »sprechenden Sprache«¹⁴ des Tanzes und des Filmes im Sinne von Merleau-Ponty einerseits und Gilles Deleuze andererseits zu schaffen. Der Körper ist kein Hindernis des Denkens mehr (vgl. Deleuze 1997: 244), sondern vielmehr ist das Denken durch den Körper veranlaßt und durch diese Rückbindung geradezu gezwungen, ein zumeist aus dem Denken Ausgeschlossenes zu denken: das Le-

12 Auch Agamben kommt ausgehend von gesellschaftlichen Gesten zu seiner Betrachtung künstlerischer Gesten. Im Falle von Maya Deren ist diese Wechselwirkung untrennbar mit ihrem Rekurs auf eine Ästhetik des Traumes verbunden, der dem kulturellen Gedächtnis ein Gegen-Gedächtnis in selbstreferentieller Reflexion entgegengesetzt.

13 Nach Agamben ist »eine Epoche, die ihre Gesten verloren hat [...] eben darum zwanghaft von ihnen besessen.« (Ebd.)

14 Vgl. zur Freisetzung einer »sprechenden Sprache« in anderen Künsten auch: Meyer 2003: 477-486.

ben. Dieses Leben zeigt sich auch nach Deleuze in den Verhaltensweisen des Körpers, in den Gesten (vgl. 245ff.).

Maya Deren knüpft choreographisch, d.h. über die dem Tanz eigene Strukturierung der Zeit, ein Band zwischen »Kino, Körper und Denken« im Sinne von Deleuze, um die »instinktivste aller Gesten: etwas in Bewegung zu versetzen, um es lebendig zu machen« (Deren 1984c: 54ff.), freizusetzen. Dabei nimmt sie bereits filmphilosophische Neuorientierungen vorweg, die in den Kino-Büchern von Gilles Deleuze theoretisch fundiert werden: ein filmisches Denken in Bewegungs- und Zeitbildern. Maya Deren – und damit leite ich zu den konkreten Beispielen über – fängt nach eigenen Aussagen nie mit einer außerhalb des Filmes gedachten Handlung an, die dann in einem Bild illustriert würde. Nicht eine vorgeschriebene Geschichte ist Ausgang ihrer Filme, die »in der Sprache visueller Elemente gedacht« (Deren 1984a: 28) werden. Vielmehr setzt sie an einem Bild, das bereits in sich einen Komplex von Gedanken hat, durchaus Verdichtung verschiedener Geschichten sein kann, mit einer filmischen Geste als choreographischer Geste an, die Verzeitlichung des Raumes und Verräumlichung der Zeit ist. Meine These läßt sich nun dahingehend präzisieren, dass im Œuvre von Maya Deren eine »sprechende« filmische Bilder-Sprache von der Geste aus freigesetzt wird.¹⁵

Zugleich lassen sich bislang vernachlässigte, ästhetische Aspekte herausstellen. Anders als die bisherige Forschung, die eher die Spur der haitianischen magisch-rituellen Einflüsse oder Formprinzipien des surrealistischen Filmes (z.B. Buñuel/Dali: 1929) verfolgte, möchte ich eine andere Wechselwirkung mit ostasiatischer Ästhetik unterstellen, die durch den m.W. bislang unberücksichtigten Einfluß von John Cage und den zu wenig berücksichtigten Marcel Duchamp gegeben sind.¹⁶

Damit komme ich zu den konkreten Beispielen *AT LAND* (1944)¹⁷ und *A STUDY IN CHOREOGRAPHY FOR CAMERA* (1945).¹⁸

-
- 15 In diesem Zusammenhang sei auf die Vergleiche verwiesen, die Maya Deren zur sprachlichen Artikulation, somit zur Sprechgeste zieht, die sie in ihrer performativen Hervorbringung betont. (Vgl. Deren 1984c: 49.)
 - 16 Unterstützend sei auch auf Maya Derens *HAIKU-FILM-PROJEKT* hingewiesen, das sie 1959-60 als Woodstock-Workshop realisiert hat. Dieser Film ist im Anthology Film Archive, 32th Sec Ave, New York zu sehen.
 - 17 *AT LAND*, ein stummer, 16mm Schwarz-Weiß-Film wurde 1944 unter Mitarbeit von Alexander Hammid in New York und auf Long Island gedreht. Kamera: Hella Heyman; Darsteller: Maya Deren, 15 Min.
 - 18 *A STUDY IN CHOREOGRAPHY FOR CAMERA*, ein das Genre des »Videotanzes« vorwegnehmender, stummer 16 mm Schwarz-Weiß-Film, der 1945 gedreht wurde und den Tänzer Talley Beatty in neuer Weise in Szene setzt, 5 Min.

Der Anfang von *At Land* als Ouvertüre zu einer besonderen Filmsprache



Abb. 2

Zu Beginn ihres Schwarz-Weiß-Filmes *AT LAND* setzt Maya Deren hohe Wellen des Meeres ohne das gewohnte Rauschen der Meeresbrandung in Szene. Die Tonspur bleibt still (silence), das Bewegungsbild jedoch derart kraftvoll, dass so mancher Zuschauer es synästhetisch zu ergänzen vermag. Plötzlich taucht ein Frauenkörper in den Wellen auf. Er wird an Land gespült, bevor sich die Wellen wieder zurückziehen. Diese erste Sequenz impliziert nicht nur eine Vielfalt von Geschichten der Meerjungfrau, der Nymphe Undine, der Schaumgeborenen, die wir im kollektiven Gedächtnis haben, vielmehr beginnt mit der wandlungswirksamen Energie des Wassers eine andere Odyssee der gestrandeten Protagonistin Maya Deren. Von Beginn an wird der Betrachter ins Wahrnehmungsmilieu des Wassers versetzt, in das Fließen eines Bilderstroms, das im Folgenden eine traumlogische Reise durch Zeiten und Räume ermöglicht.



Abb. 3, 4, 5

Die Frau im dunkel gestreiften Trägerkleid (Maya Deren) bleibt eine Weile am Strand liegen, schaut in den Himmel den Vögeln nach, bis sie nach einem Stück Treibholz, einem abgestorbenen Baum greift, an dem sie schließlich hochklettert. Für den Betrachter kommt dieses Klettern in verschiedenen Einstellungen aus wechselnden Blickwinkeln zur Erscheinung. Die filmische Versinnlichung transformiert ein kurzes Stück Holz

in einen langen, knorrigen Baumstamm. In dieser Minimalstudie mit Treibholz wird nicht nur die Protagonistin weitergetrieben, sondern auch der Bildwert von Relation zu Relation bedeutungsgenerierend verschoben. Während ihre nackten Füße noch am knorrigen Baumstamm Halt suchen, zieht sich die Frau bereits – wie ein Kind, das gerade über die Tischkante sehen kann – an einem Tisch hoch, der zu einer Tafel gehört, an der eine Festgesellschaft trinkend und Konversation betreibend sitzt. Nicht nur Wasser und Erde wie zu Beginn, auch Außen- und Innenräume, Natur und Kultur werden durch klare Schnitte in ihrer Heterogenität bewahrt und gleichsam aneinandergefügt. Ein solches Ineinanderübergehen von heterogenen Räumen, das hier von der Körperbewegung der Protagonistin motiviert wird und eine dadurch gegebene Verbundenheit des Getrennten entsprechen deutlich der Traumtätigkeit und ihrer anderen Logik, die modellhaft genutzt wird. Der Übergang vom Treibholz oder abgestorbenen Baumstamm zum Tisch, von »Natur« zu »Kultur« hat insofern keine logische, aber eine traumlogische Begründung. Eine assoziative Verknüpfung über das Material, über den kulturgeschichtlichen Übergang vom Baum zum Tisch oder vom naturverbunden am Strand spielenden Kind zur Teilnahme an den Sitten und Gebräuchen der Erwachsenenwelt ist für jeden Betrachter sofort gegeben.

Ohne von der Tischgesellschaft bemerkt zu werden, krabbelt Maya Deren im Weiteren über den Tisch zwischen den Gästen wie zwischen Gestrüpp hindurch, das in einem Zwischenschnitt visualisiert wird, in dem sie durch das Unterholz einer dschungelartigen Landschaft kriecht. Der Zuschauer begegnet hier keiner stringenten Handlung, keiner Kontinuität in Raum und Zeit, aber einer Kontinuität ihrer Bewegung, ihrer Geste des »Zur-Welt-Seins«, durch die sich die Bedeutungen prozesshaft neu zusammenfügen. An die Stelle von Handlung tritt Transformation. Die filmische Geste kaschiert die heterogenen Orte und Szenen nicht, setzt sie vielmehr in harten Filmschnitten derart gegeneinander, dass sie wie Polaritäten erscheinen, die sich nicht ausschließen, sondern gegenwärtig zueinander verhalten. Die Kameraführung und Montage als gestisches Dazwischen (medialità) hat eine andere Wirksamkeit, die nicht direkt vom Mittel zum Zweck, sondern indirekt von der Bedingung der Möglichkeit zur Konsequenz verläuft.

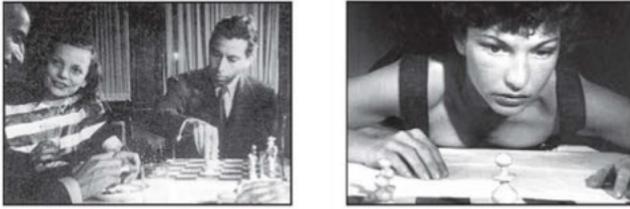


Abb. 6, 7

Maya Deren robbt in dieser Sequenz auf das Kopfende des Tisches zu, an dem ein Mann Schach spielt. Kurz bevor sie ihn erreicht, steht er auf und geht. Sein Schachspiel bleibt zurück und wird nun zum Schauplatz eines blickgesteuerten Spieles. Die Spielzüge folgen Derens Blickregie. Das Wertesystem der Sprache, das Ferdinand de Saussure mit dem Schachspiel (de Saussure 2001: 106) verglichen, wird hier deutlich in Szene gesetzt und sei kurz erinnert.

Nach Saussure entspricht das Stellungsspiel der Schachfiguren auf dem Brett dem Zusammenspiel der sprachlichen Einzelheiten. »Der Wert der einzelnen Figuren hängt von ihrer jeweiligen Stellung auf dem Schachbrett ab, ebenso wie in der Sprache jedes Glied sein Stellungsverhältnis zu den anderen Gliedern hat« (106). Vergleichbar mit der Veränderung der Konstellation von Figuren in einem Spielzug beim Schach verschiebt sich die stets relative Bedeutung von Zeichen beim Sprechen, da diese nicht positiv durch ihren Inhalt, sondern negativ durch ihre Beziehungen zu anderen Zeichen Bedeutungen erlangen. Diese prozessuale Bedeutungsgenerierung hat System. Es handelt sich um das veränderliche System eines Spieles, das durch die unveränderliche Übereinkunft einer Spielregel in seinem Spiel-Raum eingegrenzt wird. Auch die Stellungsverhältnisse beim Schach hängen von konstanten Spielregeln ab; ein Pferd unterscheidet sich durch seine ganz spezifische Bewegungsfähigkeit in jedem Zustand des Spieles von einem Turm. Saussure vergleicht diese Festlegung mit den Grundsätzen der Semiologie, die auch Sprache festlegen. Beachtenswert ist jedoch eine Unstimmigkeit in dieser Analogie zwischen beiden Spielen, die Saussure anspricht. Im Unterschied zum Schachspiel kann die Veränderung in der Sprache nicht im Voraus berechnet werden. Der Schachspieler wirkt intentional umgestaltend, während dagegen »[...] die Sprache nichts im voraus überlegt« (106). Das unbewußte Spiel der Sprache zeigt sich nach Jacques Lacan, der Ferdinand de Saussures sprachtheoretische und Sigmund Freuds traumtheoretische Überlegungen zusammen bringt, insbesondere auf dem Schauplatz des Traumes. Die Entdeckung Freuds, dass das Unbewußte

Schauplatz eines Verweisungssystems mit eigener Logik und Symbolsystemen ist, wird bei Lacan im berühmten Diktum präzisiert, dass das »Unbewußte strukturiert ist wie eine Sprache«. Beziehungen der Elemente sind hier durch Metapher und Metonymie gekennzeichnet, die nicht nur mit der poetischen Sprache verwandt sind, sondern auch den Verdichtungen und Verschiebungen der Traumarbeit korrespondieren, die auch die »Poetik des Films« von Maya Deren prägen.

Orientiert an Traumprozessen – wie sie nächtlich erlebbar oder in Traumdiskursen beschrieben werden – handelt es sich beim filmischen Träumen im Unterschied zum nächtlichen Traum eines Menschen jedoch um den gewollten Einsatz überraschender Verknüpfungen, a-kausaler Geschehnisse und Transformationen, in denen häufig die andere Logik des Traumes, die hier willentlich genutzt wird, selbstreferentiell reflektiert wird. Der Kurzfilm *AT LAND* von Maya Deren ist sowohl bezogen auf die Traumlogik als auch auf die Entfaltung einer Bildsprache von der Geste aus beispielhaft. Ein Verzicht auf linguistische Zeichen erscheint konsequent in dieser Ausrichtung, denn im filmischen Denken der Maya Deren wird das unbewußte Spiel der Sprache in ein anderes Wertesystem transformiert, in dem Bedeutungen visueller Elemente aus körperlicher Bewegung resultieren.

In der beschriebenen Eingangsszene von *AT LAND*, in der Maya Deren ihre sprechende Filmsprache selbstreflexiv ausstellt, bringt sie zugleich eine »magische Welt« zur Erscheinung, denn »die Relationen, die zwischen den Vorstellungen bestehen, sind auch zwischen den Dingen gesetzt« (Freud 1980: 91). In diesem Sinne bedarf es keiner Handlung, um eine Spielfigur aus dem Spiel zu werfen und zur Figur eines anderen Spieles zu machen. Eine Blickbewegung steuert die schwarze Dame, die auf dem Spielfeld einen weißen Bauern schlägt, der dadurch in die Wasserwelt des Strandlebens zurückfällt, aus der die Protagonistin kommt. Sie wird ihm in eine Felsenlandschaft folgen, zwischenzeitlich einen Spaziergang im Grünen unternehmen, in ein Haus mit surrealistischem Ambiente nach der richtigen Türe suchen, um erneut in die Felsenlandschaft zu gelangen, wo sie den Strand wiederfindet, an dem sie durch menschenleere Dünen wandert, Steine sammelt, zwei Frauen, eine blonde und eine schwarzhaarige Frau, beim Schachspiel findet, die sie auf eine Seite lockt, ihre Haare streichelt, so dass sie ihr Spiel unbewußt weiterführen bis Maya Deren ihnen den weißen Bauern entwendet. Während sie mit der Schachfigur am Strand entlang läuft, läßt sie die einzelnen Etappen ihrer Odyssee Revue passieren. Der Film endet mit Blick auf ihre Spuren im Sand, während sie sich dem Blick immer mehr entzieht. Sie könnte nach dem nächsten Schnitt wiederkehren, ewig wiederkehren, an einem Baumstamm hängend, auf einem Felsen stehend, in ei-

nem Innenraum oder Außenraum. Dieses Auslaufen-Lassen des filmischen Bilderstroms verlangt nach Ergänzung.¹⁹

Das filmische Denken kennt hier keine Entfernungen und verknüpft traumlogisch das räumlich Auseinanderliegende und zeitlich Verschiedene mit Leichtigkeit in einer filmischen Geste. Während das Geschehen der magischen Weltsicht ebenso wie der Traumlogik korrespondiert, erweist sich die filmische Geste als eine aus der Technik heraus entfaltete choreographische. Zoombewegungen, eine durch Körperbewegungen akzentuierte Handkamera, Schwenks und Montage setzt Maya Deren »nicht nur innerhalb festgelegter Grenzen eines Blickwinkels, sondern vielmehr kühn und dynamisch ein« (Deren 1984b: 39). Deshalb erscheint ihr »Choreographie« ein passender Ausdruck zu sein, der nicht mehr nur auf Bewegungsverläufe von Tänzerkörpern anwendbar ist, sondern vielmehr eine Vielfalt von Bewegungsverläufen auch der Dinge umfaßt. Gerade weil die Stilisierung des Tanzes hier auf Nicht-Tänzer und Dinge übertragen wird, kommt der Bewegungsverlauf selbst in seiner Performativität zur Erscheinung. Vom Schachbrett gefallen und durch einen Felsbach ins Meer gespült wird die Schachfigur des Bauern in völlig neuen Bewegungsformen gezeigt, die weder Vor-Schriften des Tanzes noch das Regelsystem des Schachspiels vorsehen.



Abb. 8, 9, 10

Bezogen auf das inszenierte Schachspiel folgt Maya Deren in AT LAND den künstlerischen Diskursen von John Cage und Marcel Duchamp, die in ihren CHESS PIECES Schach als »das Spiel der Spiele« nutzten, um es von kanonisierten Regeln zu befreien.²⁰ Werden die Regeln des Schachspiels außer Kraft gesetzt, dann wird das Spiel zur Regel, nach der das Spielmaterial weder auf eine eindeutige Identität noch auf eine bestimm-

19 Maya Derens Film mag insofern an das Nachtbuch FINNEGANS WAKE von James Joyce erinnern, das mit einem »the« buchstäblich ausläuft, um nirgendwo anders zu münden als im Anfang: »riverrun«.

20 Insofern erscheint es vielsagend, dass Marcel Duchamp in Maya Derens Filmfragment WITCH'S CRADLE (1943) und John Cage im Film AT LAND auftreten.

te Funktion festgelegt ist. Das Schachbrett – und als ein solches fungiert AT LAND als Film in Gänze²¹ – ist Schauplatz ständiger Transformationen. Der Zuschauer kann die Spielzüge der einzelnen Figuren beobachten, die ihre Positionen wechseln und je nachdem, wo sie ihren Platz finden im immer anderen Relationssystem der Szenen, ihre Bedeutung und Position verändern. Zu diesen Figuren oder Elementen im Gesamtfeld des Filmes gehört ein Stück Treibgut ebenso wie die Schachfigur des Bauern oder Maya Deren, die nur deshalb die Protagonistin ihres Filmes sein kann, weil sie kein Rollen-, sondern ein Stellungsspiel betreibt, das nach einer traumästhetischen Logik und nicht nach Prinzipien eines psychologischen Realismus funktioniert. Als entpersönlichte Figur wechselt sie in AT LAND zwischen lichtdurchfluteten Außen- und dunklen Innenräumen wie zwischen weißen und schwarzen Spielflächen. In der dem Film immanenten selbstreflexiven Weise macht Maya Deren ihren dabei vollzogenen eigenen Positionswechsel in einer Szene gesondert deutlich. Im Gespräch mit einem Mann geht sie einen Feldweg entlang. Mittels subtiler, filmischer Montage wechselt zwischenzeitlich der Gesprächspartner. Zunächst erscheint sie in Begleitung von Parker Tyler, zuletzt von Alexander Hammid, ihrem zeitweiligen Ehemann,²² der an AT LAND mitgearbeitet hat. Dazwischen liegt ein Gespräch mit John Cage. Dieser durch Umschnitte realisierte, fast unmerkliche Wechsel, erscheint als Metonymie, in der jeweils ein anderer den Platz des Vorgängers einnimmt. Merkwürdig wird der Wechsel insbesondere durch den Stimmungswechsel im stummen Dialog. Während sie eher unbeteiligt neben dem ersten Gesprächspartner, dem Schriftsteller und Filmkritiker Parker Tyler weilt, entsteht im Miteinander mit dem Komponisten John Cage eine entspannte, freundliche Atmosphäre,²³ die vom gemeinsamen Weg mit dem Filmemacher Alexander Hammid abgelöst wird, dem sie gereizt hinterher rennen muß, in ein unwirtliches Haus hinein.

In den traumlogisch verknüpften Szenen kann auch eine Person mehrfach vorkommen, so Maya Deren in einer späteren Strandszene in

21 Diese Ansicht vertritt auch die Filmemacherin Friederike Rückert, die meinen Hinweis auf die Schachspielanalogie von Saussure aufgegriffen hat. Vgl. zu Maya Derens Filmen, insbesondere zu MESHES OF THE AFTERNOON: Rückert 2006: 203-221.

22 Die Ehe wurde 1947 geschieden.

23 Maya Deren vergleicht ihre filmische Arbeit auch mit dem Komponieren eines Musikstückes und nennt Photographie »die Kunst des kontrollierten Zufalls«. (Vgl. Maya Deren, Mit dem Auge planen, 1984 a+b, S. 28 und S. 35.) Dieses Prinzip, nach dem Deren ihren Spielraum festlegt, korrespondiert der »absichtsvollen Absichtslosigkeit« von Cage, um sich gleichzeitig durch andere künstlerische Verfahren zu unterscheiden.

At Land, in der sie quasi gleichzeitig mit dem weißen Bauern am Strand entlang läuft, sich dabei die Haare ihrer Freundinnen streichelnd hinterher schaut, auf einem Felsen steht oder Steine sammelt. In wieder anderer Weise vervielfältigt tritt auch der Tänzer Talley Beatty in dem Kurzfilm *A STUDY IN CHOREOGRAPHY FOR CAMERA* (1945) auf.

A Study in Choreography for Camera²⁴

Diese filmische Studie, in der die Tänzerin und Filmemacherin Maya Deren keine Tanzperformance filmte, sondern Tanz filmisch choreographierte und performierte, indem sie filmische Mittel gleichsam performativ zur Wandlung des tänzerischen Vollzuges einsetzt, kann als Markstein für neue Raumzeitkonzepte im Videotanz und in der Performance-Art bezeichnet werden. Maya Deren nutzt hier den anderen medialen Spielraum im Zuge ihrer Emanzipationsbewegung von theaterspezifischen Tanzkonzeptionen. Dabei genügt ihr Film als bloße Repräsentation herkömmlicher Choreographien nicht. Es galt vielmehr, den Film selber choreographisch einzusetzen, Bewegungskunst und Zeitbild zu einer filmischen Form zu verbinden.

In dieser Studie werden Sprünge von Talley Beatty über heterogene Räume, vom landschaftlichen Außenraum über den persönlichen Innenraum einer Wohnung in den Zwischenraum eines Museums ausgedehnt, indem Deren den Sprung filmisch zusammensetzt. Das ist bereits vielfach thematisiert worden. Dass sie bei diesen, jede Raum- und Zeitgrenzen überwindenden, neuen Bewegungsphasierungen erneut die Polaritäten ineinander wendet, ist dagegen vernachlässigt worden. Ein Abheben vom Boden beim Absprung ist hier gleichsam aus einem rückwärts einmontierten Fallen generiert worden, das eine ist das andere und erscheint insofern umfassend dynamisch und wandlungsfähig. In diesem Zusammenhang läßt sich die These anschließen, dass Maya Deren – in Korrespondenz zu Cages Umgang mit dem I-Ging – einen Bildbegriff in ihrer filmischen Choreographie umsetzt, der dem chinesischen und insbesondere buddhistischen Kulturkreis nahe steht (vgl. Jullien 2005). Bild ist hier nicht Darstellung von etwas, sondern Prozeß der Transformation, Phänomen des Wandels. Filmische Geste ist hier keinesfalls Verweis auf außerfilmische Realität, sondern Schöpfung neuer Relationen, also von Lebens- und Weltzusammenhängen. Tanz ist gleichsam gestische Per-

24 Vgl. zu dieser Choreographie auch eigene Ausführungen der Filmemacherin: Deren 1995: 87-91.

formativität einer Lebensenergie, die das Spiel der Polaritäten im Wechselspiel mit der Geste des Filmens entfaltet.



Abb. 11

Maya Deren beginnt ihre Studie mit dem Tänzer Talley Beatty, indem sie seine gegenwärtige Vergangenheit im Film vervielfältigt. Der Tänzer, der umgeben von Bäumen in der »Natur« selber die Form von Bäumen annimmt, seine Arme und Beine wie Äste ausbreitet, befindet sich gleich mehrmals in der Landschaft, an der der Blick mittels eines Kameraschwenks von rechts nach links vorbeigleitet. Bei dieser filmischen Bewegungsgeste werden verschiedene Stadien einer spiralförmigen Drehung des Tänzers zeitlich neu strukturiert. Dabei kommt ein häufig von Deren verwandtes Stilmittel zum Zuge, die Doppelbelichtung. Sie ermöglicht eine Gleichzeitigkeit von zeitlich aufeinander folgenden Geschehnissen oder Dingen. Die technische Umsetzung der Doppelbelichtung erfolgt dadurch, dass man zuerst eine Person, hier den Tänzer, an einem Ort filmt, den Film dann zurückgespult und ihn noch einmal an einem anderen Platz filmt. Derart ist es möglich, ihn doppelt oder mehrfach auf dem Filmmaterial erscheinen zu lassen oder Abwesenheit und Anwesenheit einander durchdringen zu lassen. In dieser Anfangssequenz wird nicht nur das figurative Vermögen tänzerischer Bewegung aus der Gestaltungskraft der Natur abgeleitet – was der chinesischen Ästhetik entspricht –, sondern auch Bewegung als permanenter Wandlungsprozeß von einem Zustand in den anderen versinnlicht. Die filmische Technik wird entsprechend vielschichtig eingesetzt.

Eine weitere, immer wieder von Deren genutzte filmische Technik ist die Zeitlupe, durch die sie sowohl eine »Bedeutungsvielfalt, die sich unter der Oberfläche einer Handlung verbirgt« (vgl. Deren 1984b: 41), einfängt, als auch den performativen Verlauf von Bewegungen detailgenau betont. Dabei wird der Verflachung einer Bewegung entgegengewirkt, ihr Tiefenschärfe mittels Weitwinkelobjektiv gegeben. Immer wieder setzt Maya Deren filmtechnische Mittel (Stopp-, Trick- Verfahren oder auch das Rückwärts-Abspielen und Jump-Cut z.B bei der Montage) ein,

um die Dynamik einer Bewegung zu betonen, die grundlegend für den Film und stärker als alles andere im Film ist. Ihrer Selbsteinschätzung von *A STUDY IN CHOREOGRAPHY FOR CAMERA* ist insofern zuzustimmen: »Die Bewegung des Tänzers schafft eine Filmographie, die es in der Art niemals gegeben hat. Durch die Drehung seiner Füße macht er entfernte Orte zu Nachbarn« (Deren 1984c: 51).

Mit Hilfe filmischer und tänzerischer Gesten erschafft Maya Deren ungewohnte, neue Zeit- und Raumgefüge, die nicht nur für den Tanz eine neue Versinnlichung bieten. Der Film endet wie eine Vorwegnahme einer Szene des Filmemachers Andrej Tarkowskij:²⁵ der Tänzer Talley Beatty verweilt in der zweiten Position plié, eine Position, die sich sehr lange halten läßt, in der Natur mit dem Rücken zum Zuschauer, so dass dieser über seine Schulter, quasi mit seinem Blick, in die Landschaft schaut.



Abb. 12, 13

Tänzerische Bewegung erweist sich in Maya Derens *STUDY IN CHOREOGRAPHY FOR CAMERA* als kontinuierliche, energetische Durchquerung im Raum-Zeit-Wechsel zwischen Natur- und Kultur-Räumen. Sie zeigt sich zudem als Lebenspotential, das Polaritäten verbindet und den Bewegungsraum ausspannt. Tänzerische Phrasierung tritt gleichsam als Resonanz auf Welt und Leben in unterschiedlichen kulturellen Kontexten auf. So auch als Resonanz auf eine Hevajra-Statue aus Kambodscha (Angkor-Zeit)²⁶ im Museumsraum. Zu der nur als Büste im Metropolitan Museum of Art zu sehenden Statue einer der Hauptgottheiten des Mahayana

25 Die poetische Filmsprache von Andrej Tarkowskij wurde ebenfalls stark durch die chinesische und japanische Ästhetik geprägt.

26 Ich danke dem langjährigen Lehrstuhlinhaber für asiatische Geschichte an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Hermann Kulke, für seine kompetente Unterstützung bei der Identifikation der Skulptur.

Buddhismus gehört nach neuesten Forschungen der verstümmelte, untere Teil der Statue, der sich in der berühmten Tempelanlage Angkor Wat befindet.²⁷ Dieser ausgesparte, untere Teil verdeutlicht, dass sich die hier siebenköpfige Statue,²⁸ die verschiedene Erfahrungsformen multiperspektivisch umfaßt, ursprünglich in einer tanzenden Position befand. Zu dieser tanzenden Gottheit gehörten acht Arme auf jeder Seite, die ihr eine dynamisch bewegte Erscheinung gaben, an die die Büste kaum zu erinnern vermag. In neuer Weise wird sie von Maya Deren choreographisch wiederbelebt. In einer erst durch die Kamerageschwindigkeit generierten, sonst unmöglichen Pirouette bringt der Tänzer Talley Beatty die multiplen Perspektiven für den Zuschauer in einer kontinuierlichen Bewegung zusammen, durchquert sie quasi im beschleunigten Tempo seiner Drehungen, die an die übermenschliche Dynamik der tanzenden Gottheit erinnern mag. Dabei erzeugt die Kamera die Bewegung des Tänzers und transzendiert das menschlich Mögliche.

Maya Deren nutzt die filmische als choreographische Geste, um Erfahrungsmöglichkeiten zu erweitern, zu transzendieren. Das Intransitive, Ungewollte, Unbestimmte und Leibliche der Geste weist ihr dabei einen mehrfachen Weg hin zum choreographischen Umgang mit der Kamera und zu einem Zeitbild im Prozess des filmischen Denkens sowie fort von der wachbewußten Narration hin zur Traumlogik. In *AT LAND* und in *A STUDY IN CHOREOGRAPHY FOR CAMERA* sind es weder Story und Handlungsdramaturgie noch Figurenpsychologie, durch die Sequenzen eines Filmes eine Einheit erhalten. Vielmehr ist es die Bewegung von Maya Deren oder eines Tänzers, im Zusammenspiel mit der Bewegung der Kamera, die Zeit und Raum gestisch umspannen. Ihre Filme lassen sich zugleich als Zeit-Bild-Choreographien im Sinne von Gilles Deleuze bezeichnen, denn sie machen nicht mehr »aus der Zeit das Maß der Bewegung, sondern aus der Bewegung eine Perspektive der Zeit« (Deleuze 1997: 37).

Literatur

- Agamben, Giorgio (2001): »Noten zur Geste« In: *Mittel ohne Zweck*, Freiburg und Berlin: Diaphanes, S. 53-62.
- Barthes, Roland (1990): »Cy Twombly oder Non multa sed multum«, In: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 168.

27 Vgl. www.metmuseum.org/toah/ho/07/sse/hod

28 In der Ikonographie der tanzenden Gottheit weist diese ursprünglich acht Köpfe und acht Arme auf.

- Bergson, Henri (1948): *Das Lachen*, Meisenheim am Glan: Westkulturverlag Anton Hain.
- Brandstetter, Gabriele (1995): *Tanz-Lektüren*, Frankfurt am Main: Fischer.
- Deleuze, Gilles (1997): *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Deren, Maya (1984a): »Mit dem Auge planen«, In: *Poetik des Films*, Berlin: Merve, S. 19-30.
- Deren, Maya (1984b): »Filmmedium als Muse und Mittel«, In: *Poetik des Films*, Berlin: Merve, S. 31 – 45.
- Deren, Maya (1984c): »Brief an James Card«, In: *Poetik des Films. Wege im Medium bewegter Bilder*, Berlin: Merve, S. 47-56.
- Deren, Maya: (1995): »A Study in Choreography for Camera«, In: *Choreographie für eine Kamera – Schriften zum Film*, Hamburg: Material-Verlag, S. 87-91.
- Deren, Maya (1995): *Choreographie für eine Kamera – Schriften zum Film*, Hamburg: Material-Verlag.
- Drosdowski, Günther (Hg.) (1989): *Duden-Etymologie. Das Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*, Wien/Zürich: Duden.
- Fischer-Lichte, Erika (2001): »Verkörperung/Embodiement«, In: (Hg. et al.), *Verkörperung*, Tübingen und Basel: Francke, S. 11-25.
- Flusser, Vilém (1994): *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Frankfurt am Main: Fischer.
- Freud, Sigmund (1980): *Totem und Tabu*, Frankfurt am Main: Fischer.
- Hofmannsthal v., Hugo (1979): *Reden und Aufsätze I, 1891-1913*, Frankfurt am Main: Fischer.
- Jullien, Francois (2005): *Das große Bild hat keine Form*, München: Fink.
- zur Lippe, Rudolf (1974): *Naturbeherrschung am Menschen. 2 Bde.*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Merleau-Ponty, Maurice (1966): *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: de Gruyter.
- Merleau-Ponty, Maurice (1993): *Die Prosa der Welt*, München: Fink.
- Meyer, Petra Maria (2003): »Intermedialität als Wirkungsbereich einer »sprechenden Sprache««. In: Christopher Balme/Erika Fischer-Lichte/Stephan Grätzel, *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*, Tübingen und Basel: Francke, S. 477-486.
- Meyer, Petra Maria (2004): »Die Geste als intermediale Vergleichskategorie. Zur Umwertung von Sprachgesten und Gestensprachen zwischen dem 18. und dem 20. Jahrhundert«. In: Christoph Balme/Markus Moninger (Hg.), *Crossing Media – Theater – Film*, München: epodium, S. 55-73.

- Meyer, Petra Maria (2006): »Medialisierung und Mediatisierung des Körpers. Leiblichkeit und mediale Praxis bei Valie Export und Nan Hoover«. In: (Hg.): Performance im medialen Wandel, München: Fink, S. 223-257.
- Nietzsche, Friedrich KSA, Bd. 6, S. 110.
- Robert, Paul (1977): Le Petit Robert. Dictionnaire de la langue française, Paris: Le Robert.
- Rückert, Friederike (2006): »Die choreographierte Kamera. Im Schachspiel von Maya Deren«. In: Petra Maria Meyer, Performance im medialen Wandel, München: Fink, S. 203-221.
- Saussure de, Ferdinand (2001): Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft, Berlin: de Gruyter.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Bildzitat aus: Deren, Maya (1995): Choreographie für eine Kamera – Schriften zum Film, Hamburg: Material-Verlag, S. 6.
- Abb. 2, 3: Bildzitate aus: Ebd., S. 71.
- Abb. 4: Film-Still aus: Deren, Maya (1944): At Land.
- Abb. 5: Bildzitat aus: Ebd., S. 72.
- Abb. 6: Bildzitat aus: Ebd., S. 73.
- Abb. 7, 8: Film-Stills aus: Deren, Maya (1944): At Land.
- Abb. 9, 10: Bildzitate aus: Ebd., S. 76.
- Abb. 11: Bildzitat aus: Ebd., 85.
- Abb. 12: Bildzitat: www.metmuseum.org/toah/ho/07/sse/hod
- Abb. 13: Film-Still aus: Deren, Maya (1945): A Study in Choreography for Camera.