

Kamerachoreographie bei Maya Deren

Von Romi Agel



I.

“Because Maya Deren was both dance-trained and film-oriented, her brief pictures (...) achieved a magical integration of avant garde camera techniques and modern choreography.”(1) Dieser Auszug aus dem 1967 in der Zeitschrift *Dance Perspectives* erschienene Artikel „Cine-Dance“ des Tanzkritiker Arthur Knight deutet bereits auf die magische Verbindung zwischen Tanz und Film im Oeuvre der 1917 in Kiev geborenen und nach Amerika immigrierten Jüdin Maya Deren.

In der Tat durchziehen die von Peter Weiss dem Avantgardefilm zugeschriebenen „neuen Formen von Bewegungen und Rhythmen“(2) auf stets innovative Art und Weise kontinuierlich die sechs vollendeten Filme der „mother of the Underground Film“.(3) Dabei galt Derens Leidenschaft bereits dem Tanz, noch bevor sie sich ab 1942 mit *Meshes of the Afternoon* dem Medium Film widmete. So arbeitete sie von 1941 bis 1942 als Managerin und Pressesprecherin für die farbige Choreographin Katherine Dunham und ihre Kompanie(4) und lernte auf diese Weise Tänzer kennen, die später in ihren Filmen auftauchten. Mit Dunham verfasste Deren einige Artikel über Tanz wie z.B. *The Negro Dance*, der in einer Anthologie von Sterling Brown veröffentlicht wurde.(5) Zudem interessierte sie sich für Ethnologie und untersuchte religiöse Besessenheit anhand von rituellem Tanz, insbesondere auf Haiti.(6) Mit ihrem dritten Film *A Study in Choreography for Camera* (1945)

wurden vor allem Tanzkritiker auf ihre Arbeit aufmerksam und fokussierten nunmehr den Blick auf ihre Inszenierung der Bewegungsabläufe – auch jene in ihren vorherigen Filmen *Meshes of the Afternoon* (1943) und *At Land* (1944). Der Journalist John Martin sprach von dem Beginn einer neuen Kunst des „Chorecinema“, (7) in dem „the dance and the camera collaborate on the creation of a single work of art“. (8) Dabei wird Deren in der Forschungsliteratur stets als Vorreiterin dieses neuen Genre des „Cine-Dance“ oder „Chorecinema“ genannt. (9) Sie veröffentlichte Artikel im *Dance Magazine* (10) und galt als Erfinderin eines „new choreographic concept“, (11) was den bekannten Choreographen Antony Tudor dazu veranlasste, 1954 die Bewegungen der Absolventen der Metropolitan Opera Ballett School für Deren in ihrem letzten Film *The Very Eye of Night* zu konzipieren. Die Begeisterung für Film und Tanz im persönlichen und beruflichen Bereich sowie die Notwendigkeit Bewegung ihren eigenen filmischen Ansprüchen entsprechend umzusetzen, durchzog demnach das Leben von Maya Deren bis zu ihrem Tod im Jahre 1961.

Im Zentrum dieser Arbeit steht Derens grenzüberschreitende Verbindung von Choreographie und Film, ihre Art und Weise Bewegungen in einer „magical integration of avant garde camera techniques and modern choreography“ (12) darzustellen. In einem ersten Teil werden anhand ihrer Texte *Cinema as an Art Form*, *Amateur versus Professional* und *Cinematography: The Creative Use of Reality* zunächst kurz Derens Theorien zum Film als Kunstform erläutert. Im Vergleich dazu folgt eine kurze Beschreibung der formalen Erneuerungen avantgardistischer Choreographien. Die magische Verbindung beider Kunstformen, die „no one had combined successfully“ (13) als Deren, wird schließlich anhand der Analyse von *A Study in Choreography for Camera* aufgezeigt. Dabei soll insbesondere auf die Elemente ihrer persönlichen choreographischen Filmsprache eingegangen werden, mit der sie einen einmaligen Beitrag zur Kreation des Genre „Chorecinema“ geleistet hat.

II. Filmische Realitäten nach Maya Deren

2.1. Film als Kunstform und Raum-Zeit Manipulation

Maya Deren wird in zahlreichen Abhandlungen als Initiatorin der Avantgarde bezeichnet, (14) ihre theoretische Schriften wie *Cinema as an Art Form*, *Amateur versus Professional* und *Cinematography: The Creative Use of Reality*, auf die sich hier berufen wird, gelten als Grundlage der Beschäftigung mit dieser Bewegung. Ihr Wunsch „Filme zu schaffen, die Lyrik sind“, (15) ihre Sicht auf Avantgarde-Filme, die sich „zu anderen Filmen verhalten, wie die Poesie zur Gesamtheit der Literatur“, (16) ihre Auffassung von Tanz, der sich von natürlichen Bewegungen wie Poesie von Prosa abgrenze, (17)

deuten auf ihre nicht konventionelle Betrachtungsweise der Künste. In der Tat lehnt Deren den abbildenden Charakter der kommerziellen Filmindustrie, die für sie aus unterhaltenden Spielfilmen oder pädagogischen Dokumentarfilmen besteht, vehement ab. Dem realitätsgetreuen Film als „Werkzeug, das literarische Erzählformen illustriert“ (18) steht der Film als unabhängige Kunstform gegenüber, in dem „der bekannten Realität entgegen“ (19) gearbeitet werden könne. Zur Schaffung neuer Erfahrungsmöglichkeiten und einer damit einhergehenden Veränderung der Wirklichkeit, eignet sich nach Deren insbesondere der im Film mögliche manipulative Eingriff in das Raum-Zeit-Gefüge: „Cinema - and by this is understood the entire body of techniques including camera, lightning, acting, editing, etc - is a time-space art with a unique capacity of creating new temporal-spatial relationship and projecting them with an incontrovertible impact of reality.“ (20) Dabei grenzt sie mit ihrer Forderung nach Manipulation von Raum und Zeit im Film etablierte filmische Techniken wie Flashback oder Parallelmontage aus, da sie den chronologischen Handlungsraum in keinerlei Weise betreffen würden: „These affect not the action itself, but the method of revealing it“. (21) Stattdessen könnten Zeitlupe, Rückwärtslauf oder fotografisches Negativ mit ihren aufdeckenden und expressiven Funktionen Zeit aufheben, übliche Werte umkehren und somit eine nur im Film mögliche Realität kreieren. (22) Der Film als „Zeit-Raum-Kunst“ (23) lässt nach Derens Vorstellungen neue Bezüge zwischen verschiedenen Zeitpunkten, Orten und Personen entstehen. In diesen „Time-Space-Manipulations“ (24) erhält die Bewegung des Körpers eine verbindende Funktion: „The potentialities of cinema are rich and unexplored. It can relate two unrelated geographies by the continuous unity of an un-interrupted movement begun in one and concluded in the other.“ (25)

2.2. Amateur versus Professional

Derens Offenheit mit dem Umgang der Realität im Film wird auch in ihrem Einsatz für den Amateurfilmemacher ersichtlich: „Like the amateur still-photographer, the amateur film-maker can devote himself to capturing the poetry and beauty of places and events and, since he is using a motion-picture camera, he can explore the vast world of the beauty of movement.“ (26) Sie kritisiert die aufwendigen Produktionskosten des abbildenden konventionellen Hollywoodkinos und bezeichnet es als großen Vorteil, dass der Amateurfilmemacher unabhängig von Bedingungen und Arbeitsweisen einer industriellen Filmproduktion seiner Kreativität freien Lauf lassen kann. Auf diese Art und Weise erreiche er „freedom-both artistic and physical“, (27) um die ihn professionelle Filmschaffende nur beneiden müssten. Die künstlerische Freiheit

liege dabei im willkürlichen Experimentieren mit visuellen Ideen, welches auch Fehler toleriere. Physische Freiheit hingegen ergebe sich für den Amateurfilmemacher aus seinem leichten Equipment, das aus einer 16mm Kamera und seinem beweglichen Körper fern von „monsters, cables and crews“ (28) der professionellen Filmschaffenden bestehe.

Sich selber sieht Deren ebenfalls als Amateurfilmemacherin, die die Probleme eines jeden Amateurs kenne und sich dennoch dafür ausspricht: „The most important part of your equipment is yourself: your mobile body, your imaginative mind, and your freedom to use both.“ (29)

2.3. Neues Verständnis von Raum und Zeit

Das Aufkommen und die durch die Kriegsberichterstattung vorangetriebene Entwicklung der 16mm Kamera in den Vierziger Jahren förderte die von Deren gefragte Verbreitung des Amateurfilms. Auch die in anderen Bereichen technischen Fortschritte, Erfindungen und Entdeckungen wie Radio, Rakete, Flugzeug oder Relativitätstheorie veränderten das vorherrschende Verständnis von Raum und Zeit. Das Individuum sei, so Deren in Cinema as an Art Form, dadurch einer „relativistic reality of time and space“ (30) ausgesetzt, in der sich alle bekannten Dimensionen verschieben. In Bezug auf den Begriff des Raumes bedeute dies „(...) the absolutistic differentiation between here and there loses meaning as here and there, being so mutually accessible, becomes, in effect, almost identical“. (31) Auch hinsichtlich der Wahrnehmung der Zeit habe die Chronologie von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft die herkömmliche Signifikanz verloren. (32) Ein Konzept von unantastbaren beständigen Werten sei durch diese veränderten Wahrnehmungsprinzipien von Verhältnissen ersetzt, die unablässig hergestellt, aufgelöst und wiederhergestellt werden müssten. (33) Um jene Veränderungen darzustellen, sei der Film hervorragend geeignet: „Cinema, with its capacity to manipulate time and space seems eminently appropriate as an art form in which such problems can find expression.“ (34)

III. Choreographie in der Avantgarde

Die zunehmenden Erfindungen im Bereich der Technik und der Medien veranlassten nicht nur Deren zu ihrem persönlichem Umgang mit Film als unabhängige Kunstform. Auch in anderen künstlerischen Ausdrucksformen wie Literatur, bildende Kunst oder Theater fanden Wandlungsprozesse statt. Insbesondere im Bereich der Choreographie wurde der bewegte Körper auf revolutionäre Art und Weise in neue Beziehungen zu den veränderten Raum-Zeit-Erfahrungen des 20. Jahrhunderts gesetzt: „Der Tanz verkörpert mithin ein Grundmuster der Ästhetik der Moderne und tritt damit

aus seiner Hintergrundposition in der Hierarchie der Künste plötzlich ins Zentrum: Er wird zum Symbol der Moderne und zum Schlüsselmedium aller Künste, die das neue technische Zeitalter als eine durch Bewegung definierte Epoche zu reflektieren suchen.“(35)

3.1. Parallelen in den Ausdrucksformen der avantgardistischen Choreographie und der filmischen Avantgarde

Bereits ab 1892 brachen die Reformen von Loïe Fuller, sowie die Auftritte der Tänzerinnen Isadora Duncan oder Ruth St. Denis mit der Tradition der klassischen Ballettästhetik zu Gunsten der Etablierung eines freien Tanzes, d.h. eines „neuen Stils einer natürlich einfachen, aus der Körpermitte mobilisierten Bewegungsweise“. (36) Beim freien Experimentieren mit dem Körper wurden neue Verhältnisse zum Raum geschaffen und verbindliche Perspektiven aufgegeben(37): „Nicht mehr die zentralperspektivische Organisation und Balance von Teil und Ganzem, sondern die Autonomisierung der Einzel-Elemente, die Desintegration von Figur und Grund bestimmen die Raumstrukturen: als Auflösung der Illusion eines konkreten, funktionalen Raumes, als Dispersion der Formen im Schwerelosen.“ (38)

Auch im Ausdruckstanz, der ab 1910 mit Choreographien von Rudolf von Laban, Mary Wigman, Sigurd Leeder, Kurt Jooss oder Palucca entstand, rückte die „Bewegung als Kraft und Raum-Erlebnis“ (39) sowie die „Akzentuierung der Körperschwere und Spannung“ (40) ins Zentrum des tänzerischen Schaffens, das sich ebenfalls auf theoretische und pädagogische Abhandlungen wie z.B. Labans bekannter „Raumharmonielehre“ oder der „Labonotation“ verlagerte. Die Infragestellung des Subjekts und der Einheit von Persönlichkeit, die auch später Maya Deren beschäftigten sollte, fand im freien Tanz ihren Ausdruck durch die „Depersonalisation und Destruktion von Ich-Grenzen“ (41) in Form von Dreh- und Feuertänzen im ekstatischen Bewegungsrausch. Der einheitliche Ordnungsrahmen des Balletts mit traditionelle Bewegungsschema wie Solo, Pas de deux, klassischen Musikkompositionen und einer zentralperspektivischen Bühne wurde von der Entwicklung eines neuen Körper- und Bewegungsmodells sowie einer veränderten Behandlung von Raum und Zeit abgelöst: „Es gibt nicht mehr einen vorgegebenen Tanz-Raum, sondern eine Vielgestalt von Räumen des Tanzes, so verschieden, dass jeder Tanz, jeder neue choreographische Stil seinen eigenen Raum hervorbringt.“ (42) Fand die Etablierung des Freien Tanzes und des Ausdruckstanzes etwa vierzig Jahre vor der Schaffenszeit von Maya Deren statt, so lassen sich dennoch in beiden Kunstformen Übereinstimmungen in der Betrachtungsweise des Individuums feststellen. Dessen neue Verortung vollzog sich sowohl bei den freien Choreographen als auch

bei Deren mit einem Bruch etablierter Traditionen, mit der Forderung nach neuen Zeit-Raum-Gefügen und einer beständigen Hinterfragung der Depersonalisierung. „Die Reflexion des eigenen Mediums, die diskursive und die tänzerische Auseinandersetzung mit der Konstruktion und Transformation von Körperbildern, Bewegungsmustern und Sinn-Konzepten“ (43) gilt als Basisveränderungen des freien Tanzes der Avantgarde, ist aber im weitesten Sinn auch auf den Film, wie Deren in realisierte, anwendbar. Ihre eigentliche Pionierarbeit liegt jedoch in der magischen Verbindung beider Kunstformen.

IV. Chorecinema in A Study in Choreography for the Camera

Zum ersten Mal vollkommen unabhängig von ihrem zweiten Ehemann, dem tschechischen Avantgardekünstler Alexander Hackenschmied, entstand im Jahre 1945 Derens dritter dreiminütiger Film A Study in Choreography for Camera. Bereits im Titel werden die beiden Substantive ‚Choreographie‘ und ‚Camera‘ miteinander verbunden. Der Begriff ‚Studie‘ deutet zudem darauf hin, dass es sich um einen Entwurf bzw. eine Darstellung handelt. Der ursprüngliche Titel lautete zunächst ‚Pas de Deux‘. (44) Im klassischen Ballett bezeichnet eine solche Bewegung den Paartanz, bei Deren bezieht sich ‚Pas de deux‘ auf ein Duett zwischen dem Tänzer und der „time-space shaping camera.“ (45)

4.1. Eingriff in die Wahrnehmung von Zeit durch manipulierte Choreographie

Im Oktober 1945 veröffentlichte Deren im Dance Magazin, der damaligen meist gelesenen Zeitschrift der Tanzszene (46) einen Artikel über A Study in Choreography for Camera, in dem sie die Machart des Films und ihre darin befindlichen Intentionen erklärte. Mit dem Tänzer Talley Beatty aus der Kompanie um die Choreographin Katherine Dunham, fand Deren einen unermüdlichen Protagonisten, der zugunsten der Möglichkeit filmischer Choreographie auf Theatertraditionen verzichtete. (47) Katherine Dunham war Anhängerin von Harald Kreutzberg und Mary Wigman (48), demnach also dem deutschen Ausdruckstanz zugewandt und galt als „Pionierin des schwarzen Tanzes und Vorläuferin farbiger Kompanien“. (49) Talley Beatty wendete Muster des freien Tanzes an, die er bei Dunham erlernt hatte, unterlag in seinen Bewegungen doch Derens Vorstellung von Choreographie, die sowohl aus „movement“ als auch aus „spatial area“ bestehe: „Choreography consists not only of designing the dancer’s individual movements but also of designing the patterns which he and his movements, as a unit, make in relationship to a spatial area.“ (50) Nach Rudolf Arnheim eignet sich der bewegte Körper hervorragend, um durch die „Kontinuität der Wahrnehmungsfaktoren“ (51) „Lücken

in Raum und Zeit zu überbrücken“. (52) Deren jedoch etabliert mit dem Einfluss von Zeitlupe, Beschleunigung oder Rückwärtslauf auf den bewegten Körper eine manipulierte Kontinuität, durch die sie ihre individuelle Konzeption von Zeit und Raum demonstriert. So setzt sich die Pirouette in *A Study in Choreography for Camera* aus drei Einstellungen in Verbindung mit einer veränderten Aufnahmegeschwindigkeit zusammen: Auf eine Nahaufnahme des sich drehenden Kopfes von Beatty folgt eine Großaufnahme der selben Bewegung, die jedoch von einer extremen Zeitlupe in eine extreme Beschleunigung übergeht. Mit der Montage dieser beiden Einstellungen in Verbindung mit einer veränderten Geschwindigkeit wird die reale Zeitspanne manipuliert. Die daran montierte Großaufnahme des sich auf Spitze drehenden Fußes verbindet der Zuschauer zu einem einheitlich dynamischen Bewegungsablauf einer vermeintlichen Pirouette. Die Stabilität und das Gleichgewicht, die Beattys Kopfumdrehung aufweisen, wären bei einer Pirouette auf Spitze physikalisch jedoch nicht möglich. Deren selber beschreibt, Beatty habe während der Aufnahme seines Kopfes mit den Füßen einen Derwish-Tanz ausgeführt, (53) woran beispielhaft deutlich wird, wie jenseits menschlicher Bewegungsgrenzen „the camera can collaborate in creating dance movements.“ (54)

4.2. Kreation von Räumen durch montierte Choreographie

Deren kritisiert in ihrem im *Dance Magazine* veröffentlichten Artikel *Regisseurs*, die sich bei der filmischen Abbildung von Tanz dazu gezwungen sähen, von der Beweglichkeit der Kamera Gebrauch zu nehmen. Stellten freier Tanz und Ausdruckstanz zwar neue Raum-Zeitkonzeptionen innerhalb der Bewegung dar, wurden sie nichtsdestotrotz für ein Publikum und damit im weitesten Sinne für eine Bühne choreographiert. Diese auf einen begrenzten Raum zugeschnittenen Bewegungsmuster, so Deren, würden durch die unüberlegte „restiveness of a camera“ (55) solcher Filmschaffender zerstört. Auch die meisten Tänzer wären über die Möglichkeiten von Schnitt und Kamera nicht informiert und böten aus diesem Grund keine Kooperation für die Erschaffung einer filmischen Choreographie. Darüber hinaus seien sie abhängig von ihren körperlichen Bewegungsmöglichkeiten. Bei der konventionellen Darstellung von Tanzfilmen ergebe sich daraus: „The usual unsatisfactory result is neither fish nor fowl – it is neither good film nor good dance.“ (56) Vielmehr solle die Kamera von Theatertraditionen befreit und der Tänzer in einem grenzenlosen cinematographischen Raum platziert werden: “[...] *A Study in Choreography for Camera* was an effort to remove the dancer from the static space of a theater stage to one which was as mobile and volatile as he himself.“ (57)

Der Tanz in *A Study in Choreography for Camera* vollzieht sich in

einer "geography that knows no bounds", (58) indem er "interior and exterior-living room and forest clearing, museum and palisades"(59) in einem scheinbar ununterbrochenem Bewegungsfluss menschlichen Rhythmus miteinander verbindet. So schreibt Deren 1945 im Dance Magazin: „I have used the integrity of a human movement –its continuity of rhythm and pacing- to bind together locations which are otherwise unrelated.“(60) In der Tat vereint das in einer Halbtotalen im rechten Bildrand langsam gestreckte Bein von Talley Beatty die Waldsequenz in einer fortlaufenden Bewegung mit der Atelierszene. Hier gleitet das Bein in einer Halbnahen langsam in den linken Bildrand. Der Übergang von diesem Innenraum in die ägyptische Ausstellungshalle des Metropolitan Museums findet wiederum durch die elegante Weiterführung einer begonnenen tänzerischen Bewegung statt: In einer Halbtotalen deutet Beatty eine Drehung an, die in der nächsten Einstellung in einer Halbnahen auf seine Beine vollendet wird. Der durch die Montage entstandene Sprung befördert Beatty wiederum vermeintlich ununterbrochen von einem Innenraum, der Museumshalle, in einen Außenraum, den Wald.

Der Raum, d.h. der „cinematographic space“(61) wird dadurch ebenso wie die Bewegungsabläufe, durch die er entsteht, zum aktiven Element des Tanzes. In seiner Abhandlung über die Bewegung im Film merkt Arnheim an: „Der Raum wird zu einer realen Größe, wenn ihn der Tänzer durchschreitet.“(62) Deren übersteigert diese Feststellung, indem sie aus der Montage einen filmischen Tanz kreiert, der in einem künstlichen Raum ohne jegliche Grenzen stattfindet.

4.3. Choreographie durch vertikale Montage

Die Verbindung dieser tatsächlich unvereinbaren Räume sowie die Bewegungsabläufe an sich entstehen durch Montage. Bereits die russischen Konstruktivisten nutzten dieses filmische Gestaltungsmittel, um unzusammenhängende Einstellungen zu einer Einheit zu verbinden und dadurch psychologische Wirkungen zu erreichen. Im Gegensatz dazu wurde in der Avantgarde die Montage im weitesten Sinn von der Handlung losgelöst und zu einem rein funktionellen Prinzip der Darstellung von Raum-Zeit Verhältnissen.(63) Auch Deren kombiniert Bilder, die nicht ihrer „Position in der wirklichen Welt nach, sondern in einen gedanklichen oder lyrischen Zusammenhang zueinander gehören.“(64) Dabei etabliert sie die vertikale Montage, die nicht der linearen Handlungsachse der horizontalen Montage folgt, sondern unterschiedliche fragmentarisch bleibende Handlungseinheiten nebeneinander stellt. Der Schnitt wird innerhalb eines bestimmten Bewegungsablaufes gesetzt. Durch die Montage können auf diese Weise verschiedenartigste Bilder und Räume homogen ineinander

übergehen: „This principle of cutting into action is basic to the whole problem of the continuity of a film.“(65) Beispielhaft geschieht dies in dem finalen Sprung. Die Illusion eines plötzlichen Aufstieges wird hier durch das Rückwärtsfilmen des eigentlich sich im Landen befindlichen Torso und angeschnittenen Beins von Beatty erzeugt: “By photographing it (=Beatty’s dropping) in reverse, however, I created the illusion of his rising suddenly from the ground with the same quality of release and ease with which a balloon mounts when it is suddenly freed.“(66) Es folgen insgesamt vier unterschiedliche silhouettenhafte Nah- und Großaufnahmen von Beattys aufsteigendem und herabsinkendem Oberkörper, sowie eine Halbtotale seines Körpers aus leichter Untersicht während des Sprunges in der Luft. Die Gesamtheit dieser einzelnen Bewegungsabschnitte suggeriert durch die Montage einen physiologisch menschenunmöglich langen Flug.

Die Raum- und Zeitkontinuität der horizontalen Montage wird auf diese Art und Weise aufgehoben. Voraussetzung für die vertikale Montage (und damit bei Deren die einhergehende Schaffung einer neuen Realität) sind streng konzipierte und perfekt ausgeführte Bewegungsabläufe, die von den Beatty große Disziplin abforderte.(67) Durch die Kontinuität seiner Bewegung werden mit der vertikalen Montage die verschiedenen bereits beschriebenen Raumkonzeptionen fließend und tänzerisch elegant zusammengeführt. Um dergestalt „illusionäre Kontinuität“(68) herzustellen, gilt für Derens Arbeitsweise: „Film spontaneity is impossible“. (69)

Der Tanz in *A Study in Choreography for Camera* ist demnach aus rein filmischen Mitteln zusammengesetzt und besteht aus Bewegungen, die aufgrund der menschlichen physikalischen Grenzen selbst in der avantgardistischen Choreographie mit innovativen Forderungen nach neuen Raum-Zeit Verortungen nicht realisierbar wäre. Die von Deren gestaltete Choreographie ist somit nur im Rahmen des Medium Films durch das Zusammenspiel von Kamera und Montage aufführbar: “And the dancer shares, with the camera an cutting, a collaborative responsibility for the movements themselves. This results in a film dance which could not be performed except on film.”(70) Deren erweitert die „Ausdrucksformen des Tanzes, da sie seine Bewegungen aus einer Aufführungssituation befreit, die durch die Ausmaße der Theaterbühne, durch das immer gegebene Gesetz der Schwerkraft, oder durch die nicht umkehrbare Zeit begrenzt bleiben muss.“(71)

4.4. Filmische Choreographie

“I intend this film mainly as a sample of film-dance – that is a dance so related to camera and cutting, that it cannot be ‘performed’ as a unit anywhere but in this particular film.”(72) Diese eigene

Darstellung ihres Filmes *A Study in Choreography for Camera* im *Dance Magazine* beschreibt jenes Genre, das der Tanzkritiker John Martin zwanzig Jahre später „Chorecinema“ benennt: „Miss Deren's approach to the dance film has long been awaiting discovery by some such sensitive artist. (...) In her approach we have the beginnings of a virtually new art of 'chorecinema' in which the dance and the camera collaborate on the creation of a single work of art.“(73)

Bezeichnet der aus dem griechischen entlehnte Begriff ‚Choreographie‘ zu deutsch ‚Tanzschrift‘, so überwindet Deren mit ihrem „Chorecinema“ die Grenze zwischen Film und Tanz.

Verschiedene Artikel in *Clarks Legend of Maya Deren* verweisen immer wieder auf ihre Vorreiterstellung bei der Erfindung dieses Genre durch *A Study in Choreography for Camera*: „There wasn't anyone doing what Maya was doing“ (74) oder „Generally, there was little precedent for Deren's concept of cine-dance“ (75) seien dabei aus dem Fundus der Lobeshymen auf ihre Innovation nur beispielhaft erwähnt. Earl Leaf sieht erste chorecinematographische Versuche lediglich im experimentellen Film *Entr'acte* (1924) von Renée Clair oder in bestimmten Bewegungsabläufen von Jean Cocteau's *Le Sang d'un poète* (1930). (76) Allegra Fuller Snyder erwähnt die filmischen Experimente der Tänzerin Loïe Fuller (77) und Peter Weiss deutet auf das innovative „formales Streben“ (78) mit Tanz und Film in Sara Arledges unvollendeter choreographischer Studie *Introspection* (1946).

In der Tat eignet sich von Beginn der Filmgeschichte an insbesondere der tanzende Körper zur Präsentation von Bewegungen im Film. Allerdings handelt es sich bis auf die wenigen erwähnten Ausnahmen zunächst vornehmlich um Unterhaltungsfilme oder um die dokumentarische Abbildung eines Bühnenereignisses mit starrer Kamera. (79) „Heretofore the dance has either been filmed unimaginatively as a straight record of a stage performance, or, on the other hand, has been cut up and disorted to make a cameraman's holiday.“

Im freien Tanz wurden die Forderungen der avantgardistischen Choreographen nach neuen Zeit-Raum-Konzeptionen und Bewegungsabläufen zwar praktisch ansatzweise durchgesetzt, fanden jedoch stets natürliche Grenzen durch die physischen Bewegungsmöglichkeiten des menschlichen Körpers. Diese überschreitet Deren in ihrer beispielhaften Kombination aus ‚Choreographie‘ und ‚Cinema‘ zu „Chorecinema“ in *A Study in Choreography for Camera*. Indem sie die technischen Möglichkeiten des Mediums Film vollends ausschöpft, befreit sie sich in ihrer Konzeption einer filmischen Choreographie von natürlichen Gesetzen wie beispielsweise der Schwerkraft. Die Verbindung der beiden unterschiedlichen Kunstformen vollzieht sie durch die Verschmelzung

der gemeinsamen Elemente bestehend aus Dynamik, Bewegung, Zeit und Raum: „Choreography combines the purely formal relations inherent in both cinema and dance. Movement itself becomes the protagonist (...).“ (81) Es entsteht ein Tanz „with non-dance elements by choreographic use of the movie medium“ (82), den Maya Deren als eine der ersten aufführte: “Miss Deren’s film seems to be the first conscious effort to expand both arts of dance and cinema, retaining the integrity of each in a combined form.” (83)

4.5. Mögliche Interpretation

Bereits der Titel *A Study in Choreography for Camera* deutet an, dass es sich bei dem Film um eine Studie, einen Entwurf oder eine Darstellung handelt. In einer im Vergleich zu ihren anderen Filmen relativ kurzen Dauer von drei Minuten wendet Deren ihre Forderungen nach formalen Erneuerungen im Film als Kunstform beispielhaft an. Das besondere Augenmerk fällt insofern vor allem auf die äußerlichen neu geschaffenen Zeit-Raum-Bezüge. Inhaltlich lässt sich anmerken, dass der Tänzer in dieser sich schnell veränderten Umwelt den einzigen stabilen und fixen Punkt darstellt. In seiner Rolle erinnert er an Maya Deren in *At Land*. Dabei scheint Talley Beatty mit der Natur stark verbunden und fügt sich insbesondere in der Anfangssequenz harmonisch in den Wald ein. In einem simulierten Rundumschwenk werden vier Einstellungen, die ihn in stets veränderten Einstellungsgrößen zeigen, durch nahezu unmerkliche Schnitte miteinander verbunden: “We see his dance slowly unfold among the slim white birch trees, as subtly as if he himself were a creature of the forest, his movements as much a part of nature’s contours as any other living thing.” (84)

Jenseits der Schwerkraft, fern von lokalen oder zeitlichen Gesetzen bewegt sich der Tänzer elegant und ohne Mühe durch verschiedene Räumlichkeiten, schmiegt sich in die Natur, springt mit einer Leichtigkeit von dort hinaus und wieder hinein. Für die Choreographen des freien Tanzes und des Ausdruckstanzes galt es, den im fortschreitenden Prozess der Zivilisation und der technisierten Moderne der Großstätte verlorenen Menschen tänzerisch in eine enge Verbindung zur Natur darzustellen. (85)

Behauptet Deren in ihren Schriften stets, ihre Filme handelten von den „inneren Erfahrungen eines Menschen“, so lässt sich bei der filmischen Choreographie von Beatty in *A Study in Choreography for Camera* der Transfer zum freien Tanz ziehen, nach dem sich „im Tanz das Individuum als Medium der Bewegung des Weltalls feiert, in dessen individuellem Körper sich die Harmonie des großen Natur (...) auszudrücken vermag.“ (87)

V.

Der Wandlungsprozess aufgrund technischer und medialer

Erfindungen und Neuerungen brachte am Beginn des 20. Jahrhunderts Veränderungen mit sich, die von Künstlern auf individuelle Art und Weise verarbeitet und umgesetzt wurden. Die beiden unabhängigen Ausdrucksformen des Filmes und des Tanzes miteinander zu verbinden und in ihrer Kombination ein neues Genre zu kreieren, darin lag die Pionierarbeit von Maya Deren: Sie fügte Aspekte der avantgardistischen Choreographie auf der einen, Merkmale des avantgardistischen Artcinema auf der anderen Seite zusammen und erweiterte sie in *A Study in Choreography for Camera* zu einem vollendeten Beispiel des „Chorecinema“. Jenseits der konventionellen Abbildung des Tanzes im Film gelang ihr durch die formale Etablierung neuer Raum-Zeit-Manipulationen der Spagat der Darbietung einer Kunstform in einer anderen, ohne durch eine Reproduktion die Aura des einen oder des anderen zu zerstören. Ansprüche der Choreographen an den freien Tanz sowie ihre eigenen an den Film als Kunstform wurden dabei erhalten und sogar zu neuen Bewegungsabläufen jenseits von körperlichen Grenzen erweitert. Alle Filme von Maya Deren sind nach „choreographischen Konzepten geplant und hergestellt“ (88): Chorecinematographische Strukturen wurden in *Meshes of the Afternoon* (1943) und in *At Land* (1944) bereits angelegt, in *Ritual in Transfigured Time* (1946) umgewandelt, in *Meditation on Violence* (1948) progressiv angewandt und schließlich in *The very Eye of Night* (1954) abgeschlossen. Die magische Integration von „avant garde camera techniques and modern choreography“ (89) unter Beachtung ihres „dance-trained and film-oriented“ Hintergrundes hat Deren dabei jedoch in keinem Film so deutlich, intensiv und verdichtet vollzogen, wie in *A Study in Choreography for Camera*. Hier entsteht ein Tanz zwischen Körper und Kamera, der durch die Montage die „Welt als Bühne“ eröffnet und nur im Universum der Maya Deren aufführbar ist. Der Zuschauer eines jenen Spektakels wird dabei in ein Staunen versetzt: „In Maya Derens Filmen verfallen wir einer alles ergreifenden Fremdartigkeit der vertrauten Umwelt“ (90), wobei die Betonung auf „verfallen“ liegt.

VI. Endnoten

- (1) Arthur Knight in: Clark 1985b, S. 289.
- (2) Weiss 1995, S. 7.
- (3) Clark 1985b, S. 238.
- (4) Vgl. Clark 1985a, S. 417.
- (5) Vgl. Clark 1985a, S. 418.
- (6) Vgl. Clark 1985, S. 480.
- (7) John Martin zitiert nach: Clark 1985b, S. 232.
- (8) Clark 1985b, S. 286.
- (9) Vgl. beispielsweise Clark 1985b, S. 228, S. 286, S. 288, S. 289.
- (10) Clark 1985b, S. 297.
- (11) Newton E. Meltzer in: Clark 1985b, S. 390.
- (12) Arthur Knight in: Clark 1985b, S. 289.

- (13) Clark 1985b, S. 286.
- (14) Vgl. beispielsweise Noll-Brinckmann 1984, S.42 oder Horak 1995, S. 335.
- (15) Deren in: Schlemmer 1973, S. 38.
- (16) Vgl. Deren in: Schlemmer 1973, S. 11.
- (17) Vgl. Deren in: Clark 1985b, S. 263.
- (18) Deren in: Hercher/Holl, S. 47.
- (19) Deren in: Schlemmer 1973, S. 12.
- (20) Deren in: McPherson 2005, S. 30.
- (21) Vgl. Deren in: McPherson 2005, S. 31.
- (22) Vgl. Deren in: McPherson 2005, S. 124.
- (23) Deren in: Holl 1995, S. 25.
- (24) Deren in: McPherson 2005, S.122.
- (25) Deren in: McPherson 2005, S. 32.
- (26) Deren in: McPherson 2005, S. 17.
- (27) ebda.
- (28) Deren in: McPherson 2005, S. 18.
- (29) ebda.
- (30) Deren in: McPherson 2005, S. 30.
- (31) ebda.
- (32) Vgl. Deren in: McPherson 2005, S. 30.
- (33) Vgl. Deren in: McPherson 2005, S. 31.
- (34) ebda.
- (35) Brandstetter 1995, S. 35.
- (36) Brandstetter 1995, S. 33.
- (37) Vgl. Brandstetter 1995, S. 31.
- (38) Brandstetter 1995, S. 318.
- (39) Brandstetter 1995, S. 34.
- (40) ebda.
- (41) Brandstetter 1995, S. 47.
- (42) Brandstetter 1995, S. 332.
- (43) Brandstetter 1995, S. 19.
- (44) McPherson 2005, S. 251.
- (45) Deren in: Clark 1985b, S. 231.
- (46) Vgl. Clark 1985b, S. 230.
- (47) Vgl. Deren in: McPherson 2005, S. 221.
- (48) Vgl. Dunham in: Clark 1985a, S. 429.
- (49) Schmidt 2002, S. 176.
- (50) Deren in: McPherson 2005, S. 220.
- (51) Arnheim 2000, S. 392.
- (52) ebda.
- (53) Vgl. Deren in: McPherson 2005, S. 223.
- (54) Deren in: McPherson 2005, S. 223.
- (55) Deren in: McPherson 2005, S. 220.
- (56) Deren in: McPherson 2005, S. 221.
- (57) Deren in: McPherson 2005, S. 225.
- (58) Deren in: Clark 1985b, S. 262.
- (59) ebda.
- (60) Deren in: McPherson 2005, S. 136.
- (61) Deren in: Clark 1985b, S. 310.
- (62) Arnheim 2002, S. 378.
- (63) Vgl. Scheugl 1974b, S. 619.
- (64) Arnheim 2002, S. 97.
- (65) Deren in: McPherson 2005, S 142.
- (66) Deren in: Clark 1985b, S. 267.
- (67) Vgl. Holl 2002, S. 57.
- (68) Vgl. Holl 2002, S. 59.
- (69) Deren in: Holl 2002, S. 57.

- (70) Deren in: Clark 1985b, S. 310.
- (71) Bergemann 2004, S. 7.
- (72) Deren in: McPherson 2005, S. 222.
- (73) John Martin in: Clark 1985b, S: 286.
- (74) Allegra Fuller Snyder in: Clark 1985b, S. 288.
- (75) Earl Leaf in: Clark 1985b, S. 287.
- (76) Vgl. Leaf in: Clark 1985b, S. 287.
- (77) Vgl. Snyder in: Clark 1985b, S- 288.
- (78) Weiss 1995, S. 109.
- (79) Ott in: Koebner 2002, S. 58.
- (80) Arthur Knight in: Clark 1985b, S. 289.
- (81) Deren in: Clark 1985b, S. 231.
- (82) ebda.
- (83) Richard Lippold in: Clark 1985b, S. 392.
- (84) Clark 1985b, S. 263.
- (85) Vgl Brandstetter 1995, S. 47.
- (86) Deren in: Hercher/Holl 1995, S. 20.
- (87) Brandstetter 1995, S. 60.
- (88) Bronstein/Grossmann 1976, S. 13.
- (89) Arthur Knight in: Clark 1985b, S. 289
- (90) Arnheim 1977, S. 300.

VII. Literaturverzeichnis

Arnheim, Rudolf: Kritiken zum Film. München 1977.

Arnheim, Rudolf: Film als Kunst. Frankfurt am Main 2002.

Arnheim, Rudolf: Kunst und Sehen – Eine Psychologie des schöpferischen Auges. Berlin/New York 2000.

Bergemann, Carsten: „Die Avantgarde der Maya Deren“. In: Ikonen (Hrsg. Marcus Stiglegger.) Herbst 2004 / Nr. 5, S. 4-9.

Brandstetter, Gabriele: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt am Main 1995.

Bronstein, M.; Grossmann, S.: „Zu Maya Derens Filmarbeit“. In: Frauen und Film, Nr. 10. Frankfurt am Main 1976.

Clark, Vévé A. (Hrsg.): The legend of Maya Deren, Vol 1, New York 1985a.

Clark, Vévé A. (Hrsg.): The legend of Maya Deren, Vol 2, New York 1985b.

Deren, Maya: „Cinema as an Art Form“. In: McPherson, Bruce R. (Hrsg): Essential Deren. Collected Writing on Film by Maya Deren. New York 2005, S. 19 – 35.

Deren, Maya: „Amateur versus Professional“. In: McPherson, Bruce R. (Hrsg): Essential Deren. Collected Writing on Film by Maya Deren. New York 2005, In: S. 17 –19.

Deren, Maya: „Cinematography: The Creative Use of Reality“. In: McPherson, Bruce R. (Hrsg): Essential Deren. Collected Writing on Film by Maya Deren. New York 2005, In: S. 110 – 128.

Hercher, Jutta; Holl, Ute u.a. (Hrsg): Maya Deren. Choreographie für eine Kamera – Schriften zum Film. Hamburg 1995.

Holl, Ute: „A Mechanism Capable of Changing itself“. In: Frauen und Film Nr. 63. Frankfurt am Main 2002.

Horak, Jan-Christopher: The first American Film Avant-Garde. Wisconsin 1995.

Knight, Arthur: „Cine Dance“. In: Clark, Vévé A. (Hrsg.): The legend of Maya Deren, Vol 2, New York 1985b.

Leaf, Earl: „Loose leaves from a Dance Notebook“. In: Clark, Vévé A. (Hrsg.): The legend of Maya Deren, Vol 2, New York 1985b.

Lippold, Richard: „Dance and Film: A Review in the form of a reflection“. In: Clark, Vévé A. (Hrsg.): The legend of Maya Deren, Vol 2, New York 1985b.

McPherson, Bruce R. (Hrsg.): Essential Deren. Collected Writing on Film by Maya Deren. New York 2005.

Meltzer, Newton: „Three abandoned Films“. In: Clark, Vévé A. (Hrsg.): The legend of Maya Deren, Vol 2, New York 1985b.

Noll-Brinckmann, Christine: „Avantgarde und Experiment“. In: Frauen und Film Nr. 37. Frankfurt am Main 1984.

Ott, Dorothee: „Ballettfilm / Tanzfilm“. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart 2002, S. 57 – 60.

Peterson, James: Dreams of Chaos. Visions of Order. Detroit 1957.

Rees, A. L.: A History of Experimental Film and Video. London 1999.

Scheugl, Hans; Schmidt jr, Ernst: Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms. Band 1, Frankfurt am Main 1974a.

Scheugl, Hans; Schmidt jr, Ernst: Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms. Band 2, Frankfurt am Main 1974b.

Schlemmer, Gottfried (Hrsg.): Avantgardistischer Film 1951 – 1971: Theorie. München 1973.

Schmidt, Jochen: Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band. Berlin 2002.

Weiss, Peter: Avantgarde Film. Frankfurt am Main 1995.

[ZURÜCK](#)

[NACH OBEN](#)

[ARTIKEL DRUCKEN](#)