

Vergleicht man *Histoire de détective* mit →Buñuels *Un Chien Andalou* aus demselben Jahr, so sieht man den weiten Vorsprung Dekeukeleires im Erfassen des technischen Mediums Film und seiner Sprache. Während Buñuel literarische Bilder ins Optische übersetzt, ironisiert Dekeukeleire dieses Verfahren und bezieht sein Vokabular aus dem damals noch fast unerschlossenen bzw. zum Teil wieder vergessenen Reservoir filmischer Möglichkeiten. Dekeukeleires Film wirkt daher heute weit »gegenwärtiger« als der von Buñuel.

Über den letzten der avantgardistischen Filme Dekeukeleires, *Flamme blanche*, den wir leider nicht sehen konnten, schrieb er: »Ausgangspunkt ist eine flämische Demonstration in Dixmude, die durch das Eingreifen von Gendarmen gestört wurde. Der Film entwickelt die Folgen der Demonstration in den Gedanken eines jungen Manifestanten.« (1)

Literatur

- 1 Charles Dekeukeleire, Brief an Hans Scheugl, 22. 1. 1970.
 Flouquet, *En dessinant Charles Dekeukeleire*, in: »L'Aurore«, 22. 4. 1929, Brüssel.
 Charles Vincent, *The independent cinema in Belgium*, in: *Close up*, Okt. 1929.
 André Cauvin, *A new Belgian Film*, in: *Close up*, August 1930.
 Charles Dekeukeleire, *Le Cinéma contre lui-même*, Brüssel 1933.
 Charles Dekeukeleire, *Afrique – Journal d'un voyage au continent noir*, Brüssel 1941.
 Charles Dekeukeleire, *Le cinéma et la pensée*, Brüssel 1947.
 Francis Bolen, *Charles Dekeukeleire et Henri Storck, les deux pionniers de la meilleure école belge*, in: *La Cinégraphie belge*, 13. 4. 1957.

Deren, Maya

Geb. 1917. Gest. 1961.

Russischer Abstammung, Tochter eines Psychiaters. Studierte an der Syracuse University. Literaturstudium an der New York University und am Smith College. Eine der wichtigsten Persönlichkeiten der zweiten amerikanischen Avantgarde. Ihr Film *Meshes of the Afternoon* leitete die surrealistisch beeinflusste Richtung im amerikanischen Film der vierziger Jahre

ein. Sie gründete eine »Creative Film Foundation« und trat durch zahlreiche theoretische Arbeiten hervor.

Filme (alle 16 mm)

- 1943 *Meshes of the Afternoon*; zus. m. Alexander Hammid (= Alexander Hackenschmid); sw, Ton, 12 Min. Musik: Teiji Ito. Darst.: M. Deren.
The Witch's Cradle; unbeeendet. Darst.: Marcel Duchamp, Pajarito Matta.
 1944 *At Land*; sw, stumm, 15 Min. Kamera: Hella Heyman. Darst.: M. Deren.
 1945 *A Study in Choreography for the Camera*; sw, stumm, 15 Min. Tänzer: Thalley Beatty.
 1946 *Ritual in Transfigured Time*; sw, stumm, 15 Min. Kamera: Hella Heyman. Choreogr.: Frank Westbrook. Darst.: M. Deren.
 1948 *Meditation on Violence*; sw, Ton, 12 Min.
 1959 *The Very Eye of Night*; sw, Ton, 15 Min. Musik: Teiji Ito. Choreogr.: Anthony Tudor.

Unter den unvollendeten Filmen befindet sich einer über Voodoo auf Haiti.

Unter den amerikanischen Filmavantgardisten ihrer Zeit hatte Maya Deren die professionellste Technik; im Gegensatz zu den anderen bevorzugte sie lange Einstellungen, deren sorgfältig komponierte Bilder sie in raffinierten Montagen verbindet. Ihre Filme sind von seltener Eleganz, die die ihnen zugrunde liegende verworrene Ideologie, die sich weit mehr als die frühen surrealen Filme auf die Psychoanalyse beruft, fast vergessen läßt.

Der surreale Effekt in Derens ersten Filmen entsteht weniger durch Inszeniertes (wie bei →Peterson) als vielmehr durch die Montage raum-zeitlicher Elemente zu einer neuen irrealen Zeitfolge. Symbolisches und Psychoanalytisches wird gleichermaßen verwendet. In traumähnlichen Situationen begegnen einander mehrere Ichs der Protagonistin (Deren) oder verwandeln sich in andere Personen. In *Meshes* schläft sie in einem Fauteuil, während sie sich gleichzeitig an einem Tisch gegenüber sitzt. Durch das Fenster sieht sie sich selbst einer schwarzen Gestalt nachlaufen, die hinter einer Wegbiegung verschwindet. Wenn sie sich mit einem Messer, das sich vorher mehrmals in einen



Maya Deren: »At Land« (1944)

Schlüssel verwandelte, der Schlafenden nähert, ist plötzlich an ihrer Stelle ein Mann. Die Schlafende wacht auf und folgt dem Mann, dem sie schließlich das Messer ins Gesicht wirft. Tot ist jedoch die Schlafende im Fauteuil. In *Ritual* wird durch ähnliche Schnittfolgen assoziiert, daß Deren und eine Negerin eins sind. In *At Land* bringt Deren die Montage zur besten Wirkung, die psychologischen Bezüge treten mehr in den Hintergrund. Ein Mädchen wird vom Meer an den Strand gespült. Sie zieht sich an einem toten, kahlen Baum, der am Strand liegt, empor – sie erreicht den Rand eines langen Tisches in einem Saal, an dem viele Personen sitzen und essen – ihr Fuß hebt sich von dem Baum – sie kriecht über den Tisch – sie bewegt sich durch Laub in einem Wald – sie erreicht das Ende des Tisches. Ähnliche Bild-Metaphern verwendete sie bereits in *Meshes*, wenn sie aufsteht, um ihr schlafendes Ich zu erstechen. Großaufnahme: der erste Schritt ist auf Sand, der zweite auf Gras, der dritte auf Pflaster, der vierte im Zimmer. Die Überwindung der räumlichen Distanz wird zum Ausdruck der inneren Distanz.

In *A Study in Choreography for the Camera* wird ein Tanz aus rein filmischen Mitteln zusammengesetzt, z. B. wird eine Tanzbewegung im Freien begonnen und in einem Raum beendet. (Solche Montage verschiedener Bewegungen zu einer Kon-

tinuität findet sich übrigens bereits in Leni Riefenstahls *Olympiade*-Film (1936–38) in der Sequenz der Turmspringer.)

Ritual setzt den Stil der ersten beiden Filme fort, versucht aber eine tänzerische Stilisierung realer Bewegungen, etwa bei den Gästen einer Party, die später in einem Garten als Tänzer wieder in Erscheinung treten. Deren verwendet dabei mehrmals Zeitlupe und Stehkader, die Montagetechnik der ersten Filme hingegen kaum.

Meditation on Violence zeigt einen rituellen japanischen Tanz, ist aber eher konventionell gestaltet. Effektiv hingegen ist *The Very Eye of Night*: Deren kopiert einen nächtlichen Sternenhimmel zusammen mit Aufnahmen von Tänzern. Die Gestalten erscheinen im Negativ, also weiß vor dem schwarzen Himmel, so daß sie zu schweben scheinen. Deren unterstreicht diesen Effekt, indem sie durch Schwenks die Tanzenden in und aus dem Bild schweben läßt, oder das Bild um seine eigene Achse dreht.

Aus Derens zahlreichen Schriften ist zu ersehen, daß sie ihre handlungslosen Filme von ihren ersten surrealen Psycho-Filmen abhebt und sie mit einem neuen metaphysischen Überbau versieht. Den rituellen Tanz in *Meditation* bezeichnet sie als »das körperliche Statement eines metaphysischen Systems. Es basiert auf dem Buch der Veränderungen von Konfuzius«. Über *The Very Eye* schreibt sie: »Die Form [...] basierend auf Visuellem und Bewegung [...] ist vergleichbar einem Ritual, nicht so sehr dem verbalen Ausdruck von Lyrik und Prosa.« Für Deren ist ein Ritual ein Übergang von einem Zustand in einen anderen, ganz im Sinne okkulten (religiöser) Handlungen (Deren beschäftigte sich eingehend mit den Voodoo-Riten auf Haiti). Sie verbindet also Rituelles (den Tanz) mit Metaphysischem. Es wird erkennbar, wo der Surrealismus der ersten Filme geblieben ist. Er rettete sich in fernöstliche Philosophien, die in der Beatnik-Bewegung der fünfziger Jahre zur Entfaltung kamen (Zen), aber auch im →Mystizismus des Undergrounds noch fortwirken. So kann man also

einen Großteil des New American Cinema (→USA) wenn schon nicht im Formalen, so doch ideologisch als Erben von Maya Deren bezeichnen.

Literatur

- Maya Deren, *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*. New York 1946. Auszüge in: *Film Culture*, 39/1965.
 Maya Deren, *The Camera as a Creative Medium*, in: *Art in Cinema* von Frank Stauffacher. San Francisco 1947.
 Maya Deren, *The Cleveland Lecture* (6. 4. 1951), in: *Film Culture*, 29/1963.
 Maya Deren, *Devine Horsemen* (Buch über Voodoo), England 1953.
 Maya Deren, Parker Tyler, Dylan Thomas und Arthur Miller, *Poetry and the Film: A Symposium* (Okt. 1953), in: *Film Culture*, 29/1963.
 Maya Deren, *A Statement of Principles*, in: *Film Culture*, 22–23/1961. Deutsch in: *Filmkritik*, 4/1968.
 Maya Deren, *The Very Eye of Night – Statement of Purpose* (1959), in: *Film Culture*, 29/1963.
 Maya Deren, Aufzeichnungen, Essays, Briefe. Ausführliche Bibliographie. Spezialnummer von *Film Culture* über Maya Deren, 39/1965.

Deslaw, Eugène (Evgenij Stavčenko)

Geb. 8. 12. 1900 in Kiew, Ukraine.

Studien in Prag und Paris. Filmjournalist. Avantgardefilme in der Tschechoslowakei und in Frankreich. Arbeitet als Regieassistent bei mehreren Spielfilmen mit. Dreht selbst nur einen eigenen Spielfilm. Arbeitet dann vorwiegend für die Wochenschau in der Schweiz, Spanien und Portugal. Nach dem Zweiten Weltkrieg in Mexiko, ab 1952 in Spanien (Drehbücher). 1956 Experimentalfilme in der Schweiz.

Filme

- 1927 *Vieux châteaux*; in der Tschechoslowakei. Darst.: Zet Molan.
 1928 *La Marche des machines*; 14 Min., stumm. Kamera: Boris Kaufman. Kamera-Assist.: Fred Zinnemann. Musik von Luigi Russolo.
Les Nuits électriques; Kurzfilm, stumm.
 1929 *Montparnasse (Parnasse/A Café crème)*; 17 Min., stumm.

- 1932 *Vers les robots (Towards the Robots)*; unbeendet, wurde als Fragment gezeigt.
Négatifs
Le Monde en parade
 1933 *La Voix de Désert*; zus. m. Max Eddy. Darst.: Nora Ney.
 1936 *La Revue de la rail*
 1938 *A nous la jeunesse*; Darst.: René Lefèvre, Suzet Mais, Sylvia Bataille, Catalano, Suzanne Dehelly. Spielfilm.
 Nach 1952:
Meutre à Monte Nero; Dokumentarfilm in Spanien.
 1956 *Images en négatifs*; in der Schweiz. 35 mm, 10 Min. Prod.: Eugène Deslaw. Kamera: Sammy Z. Brill.
 1957 *Vision fantastique*; Schweiz/Spanien. 35 mm, sw, Ton, 66 Min. Prod.: Eugène Deslaw. Solarisation: André Amsler.

Mitarbeit

- 1926 Regieassistent bei *Napoléon* von Abel Gance.
 1934 Techn. Regie in *Vogue mon cœur* von Jacques Daroy.
 1936 Regieassistent bei *La Guerre des gosses* von Jacques Daroy.
 1937 Regieassistent bei *L'Île du pêche* von E. T. Gréville.
 Regieassistent bei *Le Monsieur de 5 heures* von Pierre Carron.
 1938 Regieassistent bei *Les Femmes collantes* von Pierre Carron.

Deslaws Filme werden fälschlicherweise oft mit dem »absoluten Film« bzw. dem *Cinéma pur* eines →Chomette in Verbindung gebracht. Sein bekanntestes Werk, *La Marche des machines*, ist jedoch ein ziemlich konventioneller Dokumentarfilm, der in Abschnitte wie »Kohle«, »Kräne«, »Bau«, »Krieg« usw. gegliedert ist und die Überlegenheit der Maschine über den Menschen zeigen will. In einigen Teilen des mäßig montierten Films erinnern die Großaufnahmen rhythmisch bewegter Maschinenteile entfernt an das *Cinéma pur*. Noch konventioneller ist der Dokumentarfilm *Montparnasse* gestaltet. In *Les Nuits électriques* fängt Deslaw Großstadtlichter ein. Erstaunlich, daß diese schwerfälligen Filme zur Zeit ihrer Entstehung einigen Anklang fanden. Deslaw selbst verfaßte zu seinen Filmen präventöse Theorien, die in seltsamem Gegensatz zu ihrer konventionellen Ausführung stehen. In dem unvollendeten *Vers les robots* etwa »erfährt das Maschinelle einen magischen Beschwörungscharakter«, indem »Walzen, Kolbenarme, die ganze weltliche Tätigkeit mit suggestiven Totembildern und primitiven Masken« (1) in Verbindung ge-