universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Jonas Mekas und das New American Cinema“

Verfasserin

Eva Mikes

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, Februar 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 0306281
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuerin / Betreuer:	Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

Dank

Für die hilfreiche Unterstützung und Geduld möchte ich mich besonders bei folgenden Personen bedanken:
Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte, Dr. Marc Siegel (HU Berlin), Robert A. Haller (Anthology Film Archives), Margaretha Mikes, Walter Mikes, Irina Ivanovic, Timothy Lafitte, Silvia Swoboda, C. Mate

Besonderen Dank möchte ich an Jonas Mekas für die für mich sehr wertvolle Zeit der Unterstützung richten, sowie an das Büro für Internationale Beziehungen der Universität Wien für die Zuerkennung eines Stipendiums für "Kurzfristiges Wissenschaftliches Arbeiten im Ausland", wodurch mir eine Recherche an den *Anthology Archives* in New York City ermöglicht wurde.

„One could also say, there is an area in the human mind (or heart) that can be reached only through cinema, through that cinema that is always awake, always changing. Only such cinema can reveal, describe, make us conscious, hint at what we really are or what we aren't, or sing the true and changing beauty of the world around us."[1]

Jonas Mekas, 1962

[1] Mekas, Jonas: Notes on the New American Cinema. In: Film Culture Reader. Sitney, P. Adams (Hg.). New York: Cooper Square Press 2000. S. 105.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung 6
2. New American Cinema 10
   2.1. Diskussionen um den Terminus 10
   2.2. Definition des Terminus 12
   2.3. Gesellschaftspolitischer Kontext der Bewegung 17
   2.4. Geschichte des New American Cinema in den USA 19
   2.5. New York und die New American Cinema-Filmszene in den Sechzigern 28
   2.6. New American Cinema als kulturelle Formation 30
3. Jonas Mekas 34
   3.1. Biographie 34
   3.2. Jonas Mekas und das New American Cinema 37
   3.3. Anthology Film Archives 43
4. Filme 47
   4.1. GUNS OF THE TREES 49
   4.2. NOTES ON THE CIRCUS 58
   4.3. DIARIES, NOTES AND SKETCHES. ALSO KNOWN AS WALDEN 63
   4.4. Vergleich der Filme 74
5. Tagebuchfilm 79
6. Fazit 86
7. Anhang 91
   7.1. Abstract (Deutsch/ Englisch) 91
   7.2. „Darwinian Selection in Art“ – Ein Gespräch mit Jonas Mekas 92
   7.3. Filmprogramm des “Festival of two worlds”, Spoleto 97
   7.4. Literaturverzeichnis 99
   7.5. Internet Ressourcen 103
   7.6. Filmverzeichnis 104
   7.7. Abbildungsverzeichnis 104
   7.8. Film- und Videographie von Jonas Mekas 105
   7.9. Publikationen/ Schriften von Jonas Mekas 108
   7.10. Lebenslauf 110

1. Einleitung

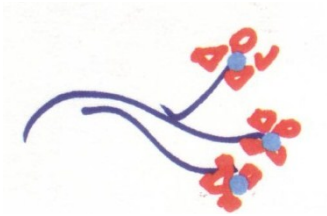


Abb. 1

Sie könnten ebenso von Kinderhand gezeichnet sein, doch diese einfachen Blumen stammen von einem der bekanntesten Avantgardefilmemacher unserer Zeit – Jonas Mekas. Dieses Motiv ziert einige Ränder filmhistorisch bedeutender Manuskripte, Manifeste und publizierter Annoncen. Der Ernsthaftigkeit so manch theoretischen Textes fügte Mekas dieses verspielte Element bei und enthebt Theorie dadurch der Unnahbarkeit und der Distanz zu Alltäglichem. Jonas Mekas‘ Begabung, Einfachheit und Alltäglichkeiten erstrahlen zu lassen, und seine einzigartige Sensibilität für Schönheit, für Poesie, sind auch in seinen Arbeiten zu finden.

Nicht nur als Filmemacher erlangte Jonas Mekas seine heutige Bekanntheit, sondern auch durch sein kulturpolitisches und kuratorisches Engagement in der sich ab den Sechziger Jahren entwickelnden unabhängigen Filmbewegung in den USA, dem *New American Cinema*, ebenfalls als *Undergroundfilm* bezeichnet. Jonas Mekas gilt als deren Leitfigur.

Ein revolutionäres, verruchtes Flair umgibt diese Filmbewegung bis zum heutigen Tag: „Allein das Wort [Undergroundfilm] steckt voller Ahnungen von Gefahren und Geheimnissen, von Widerstand, Revolution und Befreiung - und nicht zu vergessen: Verkommenheit, Verlorenheit, sogar Wahnsinn.“[2] Die Filme bestechen auch noch beinahe fünf Jahrzehnte später durch ihren unkonventionellen Charakter und ihre individuelle Ästhetik. Die Ansicht, dass der Individualismus der KünstlerInnen in den USA verhindere eine Avantgardefilm-Bewegung entstehen zu lassen, vertritt P. Adams Sitney:

> „Avant-garde film-making in the United States has never been a movement; the individualism of the artist prevented that. Yet there have been collective drifts, general tendencies (always with contemporary exceptions, of course), around which the film historian can structure his observations.”[3]

Tatsächlich scheint diese Szene, durch die sehr unterschiedlichen Werke, die ihr zugeschrieben werden und die teilweise zerstreut wirkenden Strömungen, die parallel

---

[2] Hoberman, James/ Rosenbaum, Jonathan: Undergroundfilm. In: Mitternachtskino. St. Andrä-Wördern: Hannibal Verlag 1998. S. 44.

[3] Sitney, P. Adams (Hg.): Film culture reader. New York: Cooper Square Press 2000. S. 4.

verliefen, nur schwer fassbar. Eine theoretische Annäherung an das New American Cinema findet oftmals durch eine Auseinandersetzung mit charakteristischen Aspekten auf formaler und thematischer Ebene statt, oder mit KünstlerInnen und deren Arbeiten. Häufig vertreten sind unter anderem Stan Brakhage, Ken Jacobs, Marie Menken, Kenneth Anger, Andy Warhol und eben auch Jonas Mekas.

> „In no career are the trials and the triumphs of alternate cinema more completely exemplified than in that of Jonas Mekas; in his endeavors as a filmmaker, a theorist, a critic, an archivist, an exhibitor, a distributor, a tireless publicist, and in many cases a self-sacrificing financier of other filmmakers, this self-styled "raving maniac of cinema" was the underground's nurturing genius."[4]

Zu dem umfangreichen filmischen Werk von Mekas, das mittlerweile ungefähr siebzig Film- und Videoarbeiten umfasst und Aufnahmen der letzten sechzig Jahre enthält, und zu seiner Position im Umfeld des New American Cinema liegen einige Studien vor. Seine künstlerische Praxis betreffend konzentrieren sich die theoretischen Auseinandersetzungen weitgehend auf die gleichen Werke,[5] vor allem über seine aktuellen Arbeiten liegen nur wenige theoretische Abhandlungen vor. Jonas Mekas' ebenfalls recht umfangreiches literarisches Werk bleibt ebenso bis heute eher unbeachtet. Dies ist unter Umständen auch auf den sprachlichen Aspekt zurückzuführen, denn viele seiner Gedichte und Prosawerke erschienen bis dato ausschließlich in seiner Muttersprache Litauisch.

In dieser Arbeit möchte ich mich nach näheren Erläuterungen der verschiedenen Termini, die für die unabhängige Filmszene der Sechziger Jahre in den USA verwendet werden, durch eine Skizzierung charakteristischer Merkmale der Filme des New American Cinema einer Definition annähern. Ein geschichtlicher Überblick soll die Vorgänge und Entwicklungen der damaligen Zeit und im Anschluss daran der Bewegung vermitteln und die nötige Basis bilden, um folgend im Detail auf die Person Jonas Mekas, seine verschiedenen Tätigkeitsbereiche und seine daraus resultierende Schlüsselposition einzugehen. Die Entwicklung seiner künstlerischen Arbeitsweise soll anhand der vergleichenden Analyse von drei in den Sechziger Jahren entstandenen Filmen, GUNS OF

---

4 James, David: Leaping from the Graves. In: Allegories of Cinema. American Film in the Sixties. Princeton: Princeton University Press 1989. S. 100.

5 WALDEN (1969), LOST LOST LOST (1976), REMINISCENES OF A JOURNEY TO LITHUANIA (1971/ 1972), HE STANDS IN A DESERT COUNTING THE SECONDS OF HIS LIFE (1985)

THE TREES (1961), NOTES ON THE CIRCUS (1966) und DIARIES, NOTES AND SKETCHES. ALSO KNOWN AS WALDEN (1968/ 1969), veranschaulicht werden. Mit dem gegen Ende der Sechziger Jahre produzierten Film DIARIES, NOTES AND SKETCHES. ALSO KNOWN AS WALDEN leitete Mekas seine Arbeit mit der filmischen Tagebuchform ein, dem *diary film* oder dem Tagebuchfilm. Im Bereich des Tagebuchfilms leistete Jonas Mekas einen wesentlichen Beitrag zur Weiterentwicklung, da er neben seiner künstlerischen Praxis auch am Diskurs teilnahm. Im abschließenden Kapitel werde ich näher auf seine Arbeitsweise in seinen Tagebuchfilmen eingehen und verschiedene Stilelemente ausarbeiten.

„And it's the miracle of it all that the human spirit has so many different nooks and corners- including a little corner labeled 'Avant-garde Film'- where one can find privacy of one's soul."[6]

Jonas Mekas, 1967

[6] Pruitt, John: Jonas Mekas. A European Critic in America. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S.60 Zit.n.: Mekas, Jonas: Movie Journal. In: Soho Weekly News. 20. Mai 1976. S. 15.

2. New American Cinema

2.1. Diskussionen um den Terminus

Die Begriffe Avantgarde Film, New American Cinema, Undergroundfilm, Experimental Film, Personal Film und Independent Film sind allgegenwärtig bei einer näheren Auseinandersetzung mit der damals und bis heute noch unkonventionellen Filmbewegung der Sechziger Jahren in den USA. Die Werke der FilmemacherInnen dieser Zeit können zwar in die Genres Avantgarde Film, Independent Film oder Experimental Film eingeordnet werden, jedoch bei genauerer Analyse erscheinen die Termini Undergroundfilm und New American Cinema weitaus präziser.

Eine hilfreiche Differenzierung der Begrifflichkeiten unternimmt Daniel Lopez in *Films by Genre*[7] und verweist sowohl auf die vielfachen Überschneidungen, als auch auf die Verwendung der Termini als Synonyme, obwohl ihre Bedeutungen durchaus nuanciert sind.

Zeitgleich mit der Gründung der New American Cinema Group durch FilmemacherInnen und ProduzentInnen 1960 in New York, deren Ziel es war, unabhängige Filme zu fördern und zu vertreiben, entstand der Terminus *New American Cinema*. Er findet jedoch nur noch selten Gebrauch, an seine Stelle trat der Begriff *Undergroundfilm*.

Über die erste Verwendung dieser Bezeichnung gibt es verschiedene Versionen. David James verweist beispielsweise auf den 1957 veröffentlichten Essay „Undergroundfilms: A bit of male truth“ des Kritikers Manny Fabers, in dem dieser über in Hollywood als Außenseiterfilme gehandhabte Actionfilme schrieb.[8] Die erstmalige Verwendung des Begriffs mit der heute allgemeingültigen Bedeutung schreiben Hoberman und Rosenbaum dem Regisseur Stan Vanderbeek zu, der in seinem 1961 in *Film Quarterly* veröffentlichten Manifest „The Cinema Delimina: Films from the Underground“ den Terminus benutzte.[9] Vanderbeek und später auch Jonas Mekas verwiesen mit dem Begriff *underground* auf Filme "*from* the underground“, wie David James vermerkt.[10] Auch

---

7 Lopez, Daniel: Films by genre. Jefferson: McFarland 1993.

8 Vgl.: James, David: Leaping from the Graves. In: Allegories of Cinema. American Film in the Sixties. Princeton: Princeton University Press 1989. S. 95.

9 Vgl.: Hoberman, James/ Rosenbaum, Jonathan: Undergroundfilm. In: Mitternachtskino. St. Andrä-Wördern: Hannibal Verlag 1998. S. 45.

10 Vgl.: James, David: Leaping from the Graves. In: Allegories of Cinema. American Film in the Sixties. Princeton: Princeton University Press 1989. S. 95.

Renan führt Vanderbeek als einen der ersten an, die den Begriff gebrauchen, und verweist auf die ab 1959 einsetzende Verbreitung des Begriffes.[11]
Im Jahr 1965 äußert sich Jonas Mekas in einem Statement:

> „We do not mind too much that we are being called the 'underground', although there is an implication that there is something unclean, or sensational about our work. […] Much more damaging is the innocent word 'experimental'. It is this little word that has kept and is still keeping […] much of our work in the non-art category, no man's land."[12]

Der Prozess der Marginalisierung der Werke liegt somit bereits in der Bezeichnung dieser Bewegung. Die Ablehnung der damaligen Gesetze, welche laut Mekas Kunst in den Untergrund drängten, führte somit auch zu einer Weigerung, diese Ausgrenzung zu akzeptieren und den damit verbundenen Terminus zu verwenden.[13] In den Medien wurde schon in den Sechziger Jahren überwiegend der Begriff *Undergroundfilm* benutzt.[14] Die Bezeichnung wird von den meisten FilmtheoretikerInnen verwendet, doch lehnen damals wie heute viele FilmemacherInnen diese vehement ab und bevorzugen den Terminus *New American Cinema*. In den Sechziger Jahren wäre es sogar eine Beleidigung gewesen, als „UndergroundfilmemacherInnen" bezeichnet zu werden.[15] In wissenschaftlichen Kreisen hat sich der Terminus *Undergroundfilm* für die Filmbewegung in den Sechziger Jahren durchgesetzt und kann mittlerweile als „historical term" [16] bezeichnet werden.
Den Aspekt der Ausgrenzung hält O'Pray als verbindendes Element der verschiedenen Begrifflichkeiten fest: "In the end, all of these nomenclatures - avant-garde, underground, experimental, modernist, independent - share some senses of outsideness, of marginality, of independence."[17] Schlemmer vertritt die Ansicht, dass die Bezeichnungen keine Rückschlüsse auf formale und inhaltliche Merkmale zulassen, sondern vielmehr auf kulturelle Formationen hinweisen:

---

[11] Vgl.: Renan, Sheldon: An Introduction to the American Underground Film. New York: Dutton 1967. S. 22.
[12] Mekas, Jonas: Man Cannot Live by Melodrama Alone. In: Engelbach, Barbara (Hg.): Jonas Mekas. Köln: König 2008. S. 82.
[13] Vgl.: Ebd. S. 88.
[14] Vgl.: James, David: Leaping from the Graves. In: Allegories of Cinema. American Film in the Sixties. Princeton: Princeton University Press 1989. S. 95.
[15] Vgl.: Darwinian Selection in Art. Ein Gespräch mit Jonas Mekas. Siehe Anhang 7.2.
[16] Ebd.
[17] O'Pray, Michael: Avant-garde film. Forms, Themes and Passions. London: Wallflower 2003. S. 7.

> „Aktuelle Begriffe wie ‚Undergroundfilm', ‚Das andere Kino' oder ‚Unabhängiger Film' geben kaum Auskunft über künstlerische Richtungen, sondern signalisieren eher die Haltung von in einem spezifischen Bereich tätigen Individuen gegenüber der Gesellschaft."[18]

Laut Sheldon Renan sind letztlich alle Begriffe eher unzureichend und er bezeichnet sie als „[…] attempts to group together various kinds of films that don't fit into other categories."[19] Im folgenden Kapitel möchte ich jedoch gemeinsame Merkmale darstellen, die es durchaus gibt, und mich dadurch einer Definition annähern.

Die folgende Auflistung der verschieden angewandten Begrifflichkeiten einiger FilmtheoretikerInnen und FilmemacherInnen soll der Veranschaulichung und der Orientierung dienen:
avant-garde (David Curtis, Scott Mac Dondals, Walter Metz, Gottfried Schlemmer, Michael O'Pray), *experimental cinema* (David Curtis), *formal film* (Malcom Le Grice), *New American Cinema* (Birgit Hein, Jonas Mekas), *poetic film* (Maya Deren), *subversive film* (Amos Vogel), *underground film / underground cinema* (David James, James Hoberman, Sheldon Renan, Jonathan Rosenbaum, Janet Staiger, Juan Suàrez, Parker Tyler), *visionary film* (P. Adams Sitney).

Zur Vereinheitlichung und Vermeidung von Irritationen war es notwendig, mich für einen Terminus zu entscheiden. In meiner Arbeit werde ich den Begriff *New American Cinema* verwenden und bitte vorab um Verständnis für die in Zitaten teilweise abweichenden Begrifflichkeiten und die daraus resultierende Uneinheitlichkeit.

2.2. Definition des Terminus

Bei dem Versuch einer Definition des Terminus *New American Cinema* stellt sich schnell heraus, dass dies einige Schwierigkeiten birgt, denn Abgrenzungen sind nicht präzise möglich. Die Verwendung verschiedener Termini für diese Filmrichtung kann Verwirrung

[18] Schlemmer, Gottfried (Hg.): Avantgardistischer Film 1951- 1971. Theorie. München: Hanser 1973. S. 18.
[19] Vgl.: Renan, Sheldon: An Introduction to the American Underground Film. New York: Dutton 1967. S. 22.

stiften und exakte Unterscheidungen erschweren.

> „Definitions are risky, for the undergroundfilm is nothing less than an explosion of cinematic styles, forms, and directions. If it can be called a genre, it is a genre that can be defined only by cataloguing of the individual works assigned to it."[20]

Um sich abseits einer Katalogisierung der Filme einer Definition des New American Cinema zu nähern, ist eine Herausarbeitung der wiederkehrenden Merkmale in vielen Werken notwendig. Die Filme grenzen sich laut Hoberman und Rosenbaum von anderen ab durch „[…] bewusste Primitivität, einen lustvollen Bruch sexueller Tabus sowie eine obsessive Ambivalenz gegenüber der amerikanischen Pop-Kultur (speziell Hollywood) sowohl vom klassischen Spielfilm wie auch von früheren Tendenzen in der Avantgarde […].“[21]

Die wesentlichsten Merkmale sind, dass die Filme meist von einer einzigen Person gemacht werden, mit geringen finanziellen Mitteln entstehen und nicht kommerziell ausgerichtet sind.
Als „[…] marked by the extremely precarious financing for the films, most often drawn from personal funds“[22] beschreibt Metz die Werke des New American Cinema zu Beginn der Sechziger Jahre. Speziell die finanzielle Situation bedingte viele für die Bewegung später signifikante Merkmale und beeinflusste die Entwicklung wesentlich. Die Verwendung des zuvor meist nur von Amateuren benutzten 8mm- oder 16mm-Filmmaterials verbreitete sich schnell aufgrund damals zunehmend kostengünstiger und leichter Verfügbarkeit und begann die Grenzen zwischen *Home Movies* und Kunstwerken aufzulösen.[23] Die Produktionsbedingungen und die daraus entstehenden Methoden hält David James für aussagekräftiger als formale Aspekte der Bewegung: „[…] the term *underground* invokes not a set of formal qualities, as do the earlier *experimental* and the

---

[20] James, David: Leaping from the Graves. In: Allegories of Cinema. American Film in the Sixties. Princeton: Princeton University Press 1989. S. 95.
[21] Hoberman, James/ Rosenbaum, Jonathan: Undergroundfilm. In: Mitternachtskino. St. Andrä-Wördern: Hannibal Verlag 1998. S. 45.
[22] Metz, Walter: ‘What Went Wrong?’. The American Avant- Garde Cinema of the 1960s. In: Monaco, Paul (Hg.): The Sixties. The History of American Cinema Series. New York: Scribners and Sons 2002. S. 259.
[23] Vgl.: Renan, Sheldon: An Introduction to the American Underground Film. New York: Dutton 1967. S. 23ff.

later *structural*, so much as a method of production.“[24]

Die finanzielle Situation zwang Künstler mit billigem, deshalb meist qualitativ schlechterem Material, mit gebrauchten technischen Geräten, rascher Planung, kurzer Vorbereitung, mit Laienschauspielern (meist Familienmitglieder oder Freunde) und an öffentlichen Drehorten oder in privaten Räumlichkeiten zu arbeiten. Daraus entstand, gezwungenermaßen, eine völlig neue Arbeitsweise und durch die Einbeziehung des nahen Umfeldes wurde den Filmen eine ganz persönliche und einzigartige Note verliehen. Improvisationsfähigkeit und Kreativität waren Voraussetzungen, um unter diesen Bedingungen Filme zu schaffen. Einige FilmemacherInnen produzierten ihre Werke sogar im völligen Alleingang oder übernahmen Tätigkeiten in mehreren Bereichen wie Schnitt, Drehbuch, Kameraführung und Ton. Dies erforderte einerseits breitgefächerte Kenntnisse und viel Verantwortung, andererseits resultierte daraus auch der positive Aspekt, komplette Kontrolle über die gesamte Produktion und das Werk zu haben.[25] Das für das New American Cinema charakteristische unvoreingenommene Herangehen und die forschende Neugier bezüglich der Möglichkeiten, die das Medium Film bietet, führt die Filmemacherin Birgit Hein unter anderem auf die fehlende professionelle Ausbildung zurück.[26]

Teilweise gezielt amateurhaft wirkende Techniken sowie ein ständiges Experimentieren und Erforschen der Grenzen von Film ist in den Werken spürbar und bei vielen ist das „poetische Potential des Mediums“ [27] der Handlung und den Rollen sogar völlig übergeordnet. Die durch Technik angestrebte Loslösung von Strukturen, die Befreiung von strikten Formvorgaben der Kunstrichtung und die Abgrenzung von anderen Kunstformen werden von Mekas wie folgt beschrieben:

> „We exaggerated the spontaneity, the hand held camera, the ‘home-movie’ idea, the 8mm idea, the 16mm idea, the ‘underground’ idea, the idea of the ‘new’, the ‘anti-art’ idea, the ‘anti-story’ idea, the very idea of ‘poetry’. But now we are beyond it all. Man’s vision, man’s eye has been shown, that

[24] James, David: Leaping from the Graves. In: Allegories of Cinema. American Film in the Sixties. Princeton: Princeton University Press 1989. S. 94.

[25] Vgl.: Renan, Sheldon: An Introduction to the American Underground Film. New York: Dutton 1967. S. 46f.

[26] Vgl.: Hein, Birgit: Der unabhängige Film in Amerika. In: Film im Underground. Von seinen Anfängen bis zum Unabhängigen Kino. Frankfurt am Main: Ullstein 1971. S. 55f.

[27] Vogel, Amos: Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus- von Eisenstein bis Kubrick. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000. S. 84.

there are no frontiers. Now we know that cinema, like any other art, is in a constant change, and has no final definitions. All subjects, all techniques, all sizes of film or screen or camera, all is open to us."[28]

Janet Staiger merkt zu den Filmen des New American Cinema an, dass vor allem folgende Merkmale typisch seien: „[…]badly shot by Hollywood standards […]: out of focus and overexposed images, lack of establishment shots, and panning too fast, which prevents the viewer's seeing what is likely (hopefully) there."[29]

Die bewusste Ablehnung sozialer Vorurteile, das Porträtieren sozialer Minderheiten und deren Subkulturen und die Thematisierung der Beziehung zwischen Frau und Mann sowie Afro-AmerikanerInnen und Weißen waren präsent in den Filmen des New American Cinema und damals aktuelle Thematiken, welche die Sechziger Jahre bestimmten.[30] Der offene Umgang mit Sexualität und deren Thematisierung spielen eine wichtige Rolle in vielen Werken, ein Aspekt, für den die Filme am heftigsten unter Kritik gerieten und der der Bewegung ein verruchtes Image verlieh. Pornographie war zu dieser Zeit noch nicht etabliert, Sexualität generell in der Gesellschaft kein sehr präsentes Thema, insofern schockierte der unkonventionelle offene Umgang damit umso mehr. Besonders gleichgeschlechtliche Sexualität unter Männern, merkt Janet Staiger an, war ein völliges Tabu und auch in den damals generell noch raren pornographischen Werken nicht auffindbar, in vielen Werken des New American Cinema wurde dies sehr wohl thematisiert.[31] Suàrez weist darauf hin, dass trotz der marginalisierten Rolle der Bewegung und der bewussten Widersetzung gegen kommerzielle Strömungen teilweise aus der kommerziellen Kultur entnommene Filmmotive verwendet werden, unter anderem in den Werken Kenneth Angers, Jack Smiths und Andy Warhols, deren Produktionen eine Mischung aus Parodie und Hommage an populäre Symbole und Mythen sind.[32]

Als Besonderheit des New American Cinema streicht Sheldon Renan vor allem die

---

[28] Mekas, Jonas: Man Cannot Live by Melodrama Alone. In: Engelbach, Barbara (Hg.): Jonas Mekas. Köln: König 2008. S. 82.

[29] Staiger, Janet: Perverse spectators. The practices of film reception. New York: New York University Press 2000. S. 139.

[30] Vgl.: James, David: Underground Cinema. In: Allegories of Cinema. American Film in the Sixties. Princeton: Princeton University Press 1989. S. 124.

[31] Vgl.: Staiger, Janet: Perverse spectators. The practices of film reception. New York: New York University Press 2000. S. 140.

[32] Vgl.: Suàrez, Juan. Bike Boys, Drag Queens and Superstars: Avant- Garde, Mass Culture and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema. Bloomington: Indiana University Press 1996. S. XVII.

Freiheit hervor, die sich durch eine neu entstandene Leistbarkeit entwickelte und durch die Möglichkeit, Filme nur für sich selbst und nach eigenen ästhetischen Ansprüchen zu gestalten.[33] Die Persönlichkeit kann dadurch stark in die Arbeit einfließen und die behandelten Thematiken sind meist eng mit den FilmemacherInnen verbunden. Die häufigere Thematisierung von Homosexualität in den Werken des New American Cinema kann auf diesen Aspekt zurückgeführt werden, da die eigene Sexualität - im Gegensatz zu Hollywoodproduktionen - in den Filmen sichtbar gemacht werden konnte.[34] Die eigene Freude und das Vergnügen an der Schaffung des Kunstwerks werden dem des Publikums vorgezogen.

> „The ontological assumption of the personal cinema was that the filmmaker chose and juxtaposed images to reveal aspects of the self. The prerequisite of personal emotional investment was strong. Behind this ontology was the belief that cinema could reveal inner truths."[35]

Die Unabhängigkeit von Produzenten und Förderern und auch die Tatsache, dass einige der Filme zwar verboten und verbannt wurden, jedoch keine Szenen durch Zensur entnommen wurden, ermöglichte Filme in voller Ganzheit und purer Form. Die Vitalität und Originalität der Werke sei bis heute einzigartig und einige der vielen Formen des New American Cinema seien sogar in kommerziellen Filmen auffindbar, merkt Renan an.[36]

Die Möglichkeiten des Mediums entwickelten sich laut James durch das New American Cinema, indem Film als Anwendung anstatt als Produkt gesehen wird und die Option des Konsums von Filmen durch deren Produktion erweitert wurde:

> „The invention of filmmaking as performance, as activity- the institution of 'to film' as a transitive verb complete apart from its object- marks the utopian aspiration of the underground, the point where it simultaneously confronted the medium's material nature and the capitalist use with which it had been identified historically."[37]

---

[33] Vgl.: Renan, Sheldon: An Introduction to the American Underground Film. New York: Dutton 1967. S. 18.

[34] Vgl.: Renan, Sheldon: An Introduction to the American Underground Film. New York: Dutton 1967. S. 35.

[35] Turim, Maureen: Reminiscences, Subjectivities, and Truths. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 198.

[36] Vgl.: Renan, Sheldon: An Introduction to the American Underground Film. New York: Dutton 1967. S. 51.

[37] James, David: Underground Cinema. In: Allegories of Cinema. American Film in the Sixties. Princeton:

Die Hinterfragung des Mediums und dessen Rezeptionsrahmen sind ein wesentliches Merkmal: „[...] almost all of the avant-garde films of the 1960s use these playful, aggressive aesthetic strategies to force their viewers to think about what it is we mean by cinema itself.“[38] Die Intention des *subversiven Filmes*, wie Amos Vogel Filme der Bewegung bezeichnet, sei die Unterwanderung des Bewusstseins, durch das Experimentieren mit Inhalten und Formen und das Ziel sei nicht die Anpassung an die ZuseherInnen, sondern deren Einbeziehung. Die Leistung der Avantgarde sieht er in der ständigen ‚Entweihung' des Mediums, die nichts unangetastet lässt und statt Lösungen oder Erklärungen komplizierte Anspielungen und Probleme anbietet.[39]

2.3. Gesellschaftspolitischer Kontext der Bewegung

Das New American Cinema kann teilweise als eine Gegenbewegung betrachtet werden mit dem Anspruch, eine Alternative zum Studiosystem und zu Hollywood zu bieten, somit eine Alternative zu Kommerzialisierung und Vereinheitlichung. Auf vielen Ebenen fand eine Auseinandersetzung mit damals aktuellen gesellschaftlichen Debatten im Rahmen des Mediums Film statt. Um die Geschichte und die Entwicklung dieser neuartigen Bewegung der Sechziger Jahre nachzuvollziehen und zu verstehen, ist somit eine nähere Auseinandersetzung mit dem politischen und sozialen Umfeld dieser Zeit notwendig. Wie wesentlich die Betrachtung des Kontextes und der Gesellschaft ist, der sich eine Bewegung entgegensetzt und Alternativen dazu entwickelt, führt Michael O'Pray an: "If we do acknowledge an avant-garde then we need to consider what it is the avant-garde of."[40]

Das Klima, in dem das New American Cinema entstand, beschreibt Renan als ein sehr flüchtiges, vergängliches.[41] Schon seit den Fünfziger Jahren war eine deutliche

---

Princeton University Press 1989. S. 120.

38 Metz, Walter: 'What Went Wrong?'. The American Avant- Garde Cinema of the 1960s. In: Monaco, Paul (Hg.): The Sixties. The History of American Cinema Series. New York: Scribners and Sons 2002. S. 232.

39 Vgl.: Vogel, Amos: Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus- von Eisenstein bis Kubrick. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000. S. 308.

40 O'Pray, Michael: Avant-garde film. Forms, Themes and Passions. London: Wallflower 2003. S. 3.

41 Vgl.: Renan, Sheldon: An Introduction to the American Underground Film. New York: Dutton 1967. S. 41.

Bewegung in Richtung persönlicher Freiheit erkennbar. Das Aufkommen einer Bohème Subkultur, die zunehmende Politisierung, der Vietnamkrieg, der verbreitete Gebrauch von halluzinogenen Drogen und das Aufkommen von Rockmusik sind charakteristisch für die Sechziger Jahre.[42] Der Widerstand gegen ein zunehmend unterdrückendes gesellschaftliches Umfeld und eine bewusste Distanzierung von gängigen Zielen und Lebensweisen nahm zu. Die Loslösung von alten Perspektiven und die Rebellion gegen Konventionen hatte eine Suche nach neuen Betrachtungsweisen zur Folge. Zunehmend wurde die eigene Erfüllung anstelle der Erfüllung einer gesellschaftlichen Rolle wichtiger.[43] In den Sechziger Jahren wurde besonders in urbanen Gegenden die Forderung nach Gleichberechtigung von Minderheiten immer stärker, vor allem in New York City und San Francisco, den Zentren des New American Cinema.
Auf die politischen Vorgänge in den Sechziger Jahren reagierten viele Avantgarde Künstler verärgert, wie Metz anmerkt:

> „The avant-garde's response was angry and refused to remain silent, choosing instead to engage aesthetically, thematically, and ideologically with a sense of wrong-ness that was not yet self-evident to mainstream Americans."[44]

Viele Debatten und Problematiken der Sechziger Jahre werden in den Werken des New American Cinema aufgegriffen und thematisiert, teilweise kann der Bewegung sogar eine Erweiterung politischer Debatten zugeschrieben werden, besonders die Thematiken Sexualität und ethnische Herkunft betreffend.[45]

> „The same economic conditions that fuelled the emergence of student protest and counterculture movements sanctioned a perception of filmmaking as amalgamation of work and play. For the first time an entire generation […] was able consciously and realistically to harbour the ambition to become 'moviemakers' believing this epithet to be both inherently progressive and open to myriad redefinitions."[46]

---

42 Vgl.: James, David: Underground Cinema. In: Allegories of Cinema. American Film in the Sixties. Princeton: Princeton University Press 1989. S. 119.

43 Vgl.: Renan, Sheldon: An Introduction to the American Underground Film. New York: Dutton 1967. S. 42ff.

44 Metz, Walter: 'What Went Wrong?'. The American Avant- Garde Cinema of the 1960s. In: Monaco, Paul (Hg.): The Sixties. The History of American Cinema Series. New York: Scribners and Sons 2002. S. 260.

45 Vgl.: Ebd. S. 237.

46 Arthur, Paul: Routines of Emancipation. Alternative Cinema in the Ideology and Politics of the Sixties. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 19.

2.4. Geschichte des New American Cinema in den USA

Vorangehende Avantgardebewegungen in Amerika, die leichte Zugänglichkeit des Filmmaterials, wichtige Bewegungen in Europa wie *Nouvelle Vague* und *Free Cinema* und das vibrierende, dynamische Umfeld Ende der Fünfziger in den USA mit Bewegungen wie der *Beat Generation* boten die Basis für die Entstehung des New American Cinema.

Die erste europäische Avantgarde wird wesentlicher Einfluss auf die Bewegung des New American Cinema zugeschrieben, mit Regisseuren wie unter anderem Bunuel, Godard, Richter und Cocteau, die nur sehr teures 35mm-Material zur Verfügung hatten, wodurch dem Filmschaffen noch starke Grenzen gesetzt waren. Die zweite für die Filmbewegung wesentliche Avantgarde in Amerika lässt sich zwischen 1943 und 1953 einordnen und wurde in den Sechziger Jahren laut Renan als Underground bezeichnet.[47] Zu den wichtigsten Akteuren zählen: Maya Deren, Curtis Harrington, die Whitney Brothers und die frühen Arbeiten von Brakhage, Menken, Markopoulos.[48] Als voraussetzende Faktoren für die Entstehung des New American Cinema in den Sechziger Jahren wird auf die vorangehende Etablierung des „personal filmmaking" durch die Avantgarde der Zwanziger und Vierziger Jahre und die neu entstandene, leichte Zugänglichkeit sowie die geringen Beschaffungskosten des Filmmaterials hingewiesen, die zu einer explosionsartigen Entwicklung der Bewegung führten.[49]

> „Techniques, subject matter, form exploded. A veritable revolution took place. Cinema matured to the level of the other arts. As an art with duality, cinema became capable of expressing the full scale of human experience- the tragic experience of the world on one hand, and the most subtle, lyrical imagery, abstractions, pure motion, pure vision, pure film medium itself on the other hand."[50]

Als wesentlichen Einfluss nennt Walter Metz ähnliche Entwicklungen in Europa, die sich

---

47 Vgl.: Renan, Sheldon: An Introduction to the American Underground Film. New York: Dutton 1967. S. 21f.

48 Vgl.: Schlemmer, Gottfried (Hg.): Einleitung. In: Avantgardistischer Film 1951- 1971. Theorie. München: Hanser 1973. S. 8.

49 Vgl.: Renan, Sheldon: An Introduction to the American Underground Film. New York: Dutton 1967. S. 41.

50 Mekas, Jonas: Man Cannot Live by Melodrama Alone. In: Jonas Mekas. Engelbach, Barbara (Hg.).Köln: König 2008. S. 82.

auch in den USA vermehrt bemerkbar machten. Die starke Verbreitung von europäischen Filmen Ende der Fünfziger Jahre, vor allem von *New Wave* Werken, wurde 1948 durch einen Gerichtsbeschluss verstärkt, der Produktionsfirmen den Besitz von Kinos untersagte. Die Entstehung des New American Cinema könne man laut O'Pray eher als Fortführung der Avantgarde Filme der Fünfziger Jahre und der Beat Generation betrachten, und weniger als eine vom Nullpunkt ausgehende Entwicklung.[51] Als Weiterentwicklung und „[...]transformation of earlier possibilities than some original act of invention" [52] betrachtet es auch Janet Staiger.

Die Avantgardefilmgemeinschaften konzentrierten sich in den USA auf New York City und San Francisco, beide Städte waren ebenso Zentren der Beat Generation. Walter Metz sieht einige frühe Filme des New American Cinema als bewusste Erweiterung der Beat Generation an, die neben Jazz, alternativem Theater und aufkommendem politischem Aktivismus existierte und sich damit vermengte.[53]

Das im Jänner 1955 erstmals erschienene Magazin *Film Culture* mit dem vielsagenden Untertitel „America's Independent Motion Picture Magazine" war vorerst sehr auf Europa fokussiert und behandelte nur am Rande amerikanische Filme, doch schon bald wandte sich wa das Magazin ausschließlich auf der amerikanischen Avantgarde zu.[54] John Pruitt beschreibt das Magazin als „[…] a review that contained substantial studies of past cinematic achievements, but whose main thrust was to support worthy contemporary filmmaking, to help found a 'New American Cinema'[…]."[55] Schon bald wurde das Magazin zum Forum für Ideen zu wirtschaftlichen Alternativen der kommerziellen Produktion und Distribution und zur Stimme und zum Unterstützer der amerikanischen Avantgarde, die den Bruch mit Konventionen forderte.[56]An der Spitze unermüdlich antreibend: Jonas Mekas.[57]

Die wöchentlich erscheinende Zeitschrift *Village Voice,* in der Jonas Mekas ab 1958 mit

---

[51] Vgl.: O'Pray, Michael: Avant-garde film. Forms, Themes and Passions. London: Wallflower 2003. S. 96.

[52] Staiger, Janet: Perverse spectators. The practices of film reception. New York: New York University Press 2000. S. 139.

[53] Vgl.: Metz, Walter: 'What Went Wrong?'. The American Avant- Garde Cinema of the 1960s. In: The Sixties. The History of American Cinema Series. Monaco, Paul [(Hg.).]. New York: Scribners and Sons 2002. S. 235.

[54] Vgl.: James, David: Introduction. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 7.

[55] Pruitt, John: Jonas Mekas. A European Critic in America. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 52.

[56] Vgl.: Sitney, P. Adams (Hg.): Film culture reader. New York: Cooper Square Press 2000. S. vii.

[57] Vgl.: James, David: Introduction. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 9.

seinem „Movie Journal“ vertreten war, hatte eine viel größere Auflage und erreichte im Gegensatz zu *Film Culture*, dessen Leserschaft überwiegend aus Filminteressierten bestand, eine vielfältigere Leserschaft. Wie wesentlich der von der Zeitschrift erbrachte Beitrag für den unabhängigen Film war, schildert Lebel:

> „It is mainly thanks to his chronicle and to the clever narration of the action and adventure of the surrounding counter-culture that the underground cinema acquired a pretense of visibility and cultural recognition. […] this chronicle recalls the adventures – in the U.S.A. and a little in Europe – of those who dared to set forth an effective artistic and social resistance movement against Hollywood, *Time* magazine and the Pentagon.”[58]

Viele FilmwissenschafterInnen geben sehr exakte Daten und Filme bezüglich der zeitlichen Eingrenzung der Bewegung an.

> „The period of the Undergroundfilm can be reasonable dated from Pull my Daisy in 1959 to the run of The Chelsea Girls at the Cinema Rendezvous on West 57th Street, New York, in the summer of 1966 - the last and the most scandalous of a series of dramatic eruptions of the underground into the attention of the general public.”[59]

Ein wichtiges Ereignis stellte die gemeinsame Premiere von Cassavettes Spielfilm SHADOWS (1959) und der Verfilmung des dritten Aktes von Jack Kerouacs Theaterstück PULL MY DAISY (1959) durch den Maler Alfred Leslie und den Fotografen Robert Frank dar. Diese Filme waren laut James eine Darstellung einer „[...] appearance of a cinema significantly different from that organized around studio-produced narrative features.“[60] Ab diesem Zeitpunkt hatten mehrere Kinos auch regelmäßig Filme der Bewegung im Programm. Anfangs recht unbeachtet, stießen die Filme später immer wieder auf Ablehnung, öffentliche Kritik und harte Zensur. Durch die günstige und unabhängige Produktionsweise entstanden in kurzer Zeit extrem viele Werke und eine dynamische Szene.

In einem Aufruf 1959 wendete sich Jonas Mekas an eine neue Generation amerikanischer FilmemacherInnen und merkt an, dass eine „[…] eisgleiche Erstarrung des Kinos allein

---

58 Lebel, Jean-Jaques: Jonas Mekas Celebrates What He Sees. The Moebius Strip. In: Chodorov, Pip/ Lebrat, Christian (Hg.): Le Livre de Walden. Paris: Editions Expérimental 1997. S. 43.

59 James, David: Leaping from the Graves. In: Allegories of Cinema. American Film in the Sixties. Princeton: Princeton University Press 1989. S. 94.

60 Ebd. S. 85.

durch eine vollständige Zerstörung aller etablierten filmischen Werte aufbrechen“[61] könne. Vereint durch Misstrauen und Ablehnung der Steifheit des kommerziellen Kinos, sowie den Versuch der Befreiung von der inspirations- und spontaneitätshemmenden “Über”-Professionalität ruft er sie in seinem *Film Culture*- Artikel „A Call for a New Generation of Film-Makers“ 1959 auf:

> „Hollywood films […] reach us beautiful and dead. They are made with money, cameras, and splicers, instead of with enthusiasm, passion, and imagination. […] there is no other way of breaking the frozen cinematic ground than through a *complete* derangement of the official cinematic senses.”[62]

Eine Abwendung von historischen Rekonstruktionen und anderen spektakulären Genres der Fünfziger Jahre am Ende der Dekade und die Entwicklung einer Filmkultur, die belastenden Themen der amerikanischen Gesellschaft mehr Raum gibt, setzte damals laut James ein.[63] Der Fokus verschiebt sich auf Aspekte, denen in klassischen Hollywoodfilmen kein Platz eingeräumt wurde, wie unter anderem das Porträtieren von Intellektuellen und des alltäglichen Lebens de KünstlerInnen, sowie deren Überlebenskampf. Die Rolle Hollywoods und dessen Einfluss auf die Entwicklung der neuentstehenden Filmszene werden unterschiedlich eingeschätzt. Ziel der Bewegung war, eine Alternative zu Hollywood zu bieten und nicht, wie teilweise behauptet, die Reform desselben, merkt David James an.[64] Suàrez fordert wiederum auf, die Veränderungen Hollywoods ab 1940 näher zu betrachten, da sich das New American Cinema als Gegenbewegung dazu positionierte und definierte.[65] Das Studiosystem verlor immer mehr seine erfolgreiche und konkurrenzlose Stellung, das klassische Produktionssystem geriet ins Schwanken und Einflüsse aus Europa und dem New American Cinema machten sich bemerkbar. Die Stagnation Hollywoods als Auslöser für die Entwicklung des New American Cinema zu sehen, betrachtet Sitney als zu vereinfachend, und bezeichnet die Situation als historischen Faktor, der zur Folge hatte, dass viele junge FilmemacherInnen, anstatt eine jahrelange Ausbildung in Hollywood zu absolvieren, gleich mit eigenen

---

61 Hoberman, James/ Rosenbaum, Jonathan: Undergroundfilm. In: Mitternachtskino. St. Andrä-Wördern: Hannibal Verlag 1998. S. 44.

62 Mekas, Jonas: A Call for A New Generation of Film-makers. In: Film culture reader. Sitney, P. Adams (Hg.): New York: Cooper Square Press 2000. S. 75.

63 Vgl.: James, David: Leaping from the Graves. In: Allegories of Cinema. American Film in the Sixties. Princeton: Princeton University Press 1989. S. 85.

64 Vgl.: James, David: Underground Intertextuality. In: Allegories of Cinema. American Film in the Sixties. Princeton: Princeton University Press 1989. S. 140.

65 Vgl.: Suàrez, Juan. Bike Boys, Drag Queens and Superstars: Avant- Garde, Mass Culture and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema. Bloomington: Indiana University Press 1996. S. XXI.

Arbeiten begannen und sich mit den Grenzen arrangierten.[66] Die Ablehnung von Studiosystemstrukturen und die bewusste Einnahme einer Oppositionsstellung gegenüber Hollywood hatte das Ziel, unverklärte und "wirkliche" Filme zu machen, wozu Turim anmerkt: „Advocates of personal cinema such as Mekas firmly believed they were seeking ‚true' cinema, in opposition to Hollywood's false dreams and its often even more false rendering of historical realities."[67] Das Verhältnis der beiden Filmszenen kommentiert Mekas folgendermaßen: "Hollywood is a cow, the avant-garde is a sheep. There can be no competition between them."[68]

Als eine der ersten wesentlichen Entwicklungen, welche die Bewegung sichtbarer und greifbarer machte, kann man die Gründung der *New American Cinema Group* von 23 FilmemacherInnen und FilmproduzentInnen unter der Leitung von Jonas Mekas und Lewis Allen im Jahr 1960 betrachten.[69] Das Ziel war eine Erneuerung des Kinos auf technischer und thematischer Ebene, und zu Beginn betrachtete sich die Gruppierung in einer parallelen Entwicklung zu europäischen Strömungen.[70] Die frühen *The Group*-Filme waren im Gegensatz zu späteren Werken inhaltlich und formal noch relativ konventionell, doch ist bereits eine später stärker präsente „antikommerzielle Haltung" [71] deutlich spürbar.

Die erste Kooperation, die von den FilmemacherInnen selbst geleitet wurde, entstand 1962 durch Jonas Mekas' Initiative: die Film-Makers' Cooperative, die Arthur Paul als "[…] the lodestar and most significant legacy of the avant-garde movement" beschreibt.[72] Ziel war, ein neues Distributionssystem zu schaffen, und die Besonderheit ergab sich aus der Weigerung, ästhetische oder qualitative Kriterien zur Filmauswahl festzulegen - alle Filme wurden ausnahmslos angenommen. Die uneingeschränkte Aufnahme aller eingereichten Filme, das Mitspracherecht der FilmemacherInnen durch Direktwahl und

---

66 Vgl.: Sitney, P. Adams (Hg.): Film culture reader. New York: Cooper Square Press 2000. S. 4.

67 Turim, Maureen: Reminiscences, Subjectivities, and Truths. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 198.

68 Arthur, Paul: Routines of Emancipation. Alternative Cinema in the Ideology and Politics of the Sixties. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 39.

69 Vgl.: Hein, Birgit: Der unabhängige Film in Amerika. In: Film im Underground. Von seinen Anfängen bis zum Unabhängigen Kino. Frankfurt am Main: Ullstein 1971. S. 69.

70 Vgl.: Ebd.

71 Schlemmer, Gottfried (Hg.): Avantgardistischer Film 1951- 1971. Theorie. München: Hanser 1973. S. 19.

72 Arthur, Paul: Routines of Emancipation. Alternative Cinema in the Ideology and Politics of the Sixties. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 27.

die selbstständige Festlegung der Verleihpreise der eigenen Werke waren Besonderheiten der Kooperative.[73] Die Ablehnung jeglicher Selektionskriterien wurde teilweise heftig angegriffen und kritisiert, unter anderem von Stan Brakhage und Amos Vogel, der den Vorwurf erhob, Kunst werde dadurch mit Nicht-Selektion verwechselt.[74] Auch Peter Kubelka stand damals der bedingungslosen Annahme aller Werke kritisch gegenüber, jedoch weist er darauf hin, dass damals nur wenige Filme wirklich unabhängig hergestellt wurden und daher Filme, die unter diesen Umständen entstanden, alleine schon deswegen interessant wären.[75] Von den Verleiheinnahmen wurden lediglich 25% für die Kooperation verrechnet, der Rest wurde an die FilmemacherInnen ausbezahlt.[76] Der finanzielle Erfolg der Kooperation fiel schlechter aus als erwartet, merkt Mekas an, doch zumindest nahmen die meisten FilmemacherInnen ausreichend ein, um ihren nächsten Film finanzieren zu können.[77] Die Schwäche der Film-Makers Cooperative sieht David Curtis in der fehlenden Unterstützung den Bekanntheitsgrad der FilmemacherInnen zu steigern und die Kunstform selbst zu fördern.[78]

Mitte der 60er Jahre gelangte das New American Cinema verstärkt in die Öffentlichkeit, über das Jahr 1963 merkt James folgendes an:

> „The underground was coming into full flower and unprecedented social visibility, not to say notoriety. With works in which the tradition of social realism associated with New York was rapidly giving way to bizarre sexual extravaganzas."[79]

Es setzten anhaltende mediale Skandale ein, begleitet von Polizeikontrollen, Zensur und Verhaftungen. Dieses spannungsgeladene Umfeld bewirkte, dass die Bewegung nie ein konstantes „Zuhause" fand, denn immer wieder mussten Kinos zugesperrt werden oder

---

73 Vgl.: Arthur, Paul: Routines of Emancipation. Alternative Cinema in the Ideology and Politics of the Sixties. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 28.

74 Vgl.: Curtis, David: A Tale of Two Co-ops. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 256.

75 Vgl.: Grissemann, Stefan. Keinesfalls durch das Sieb der Sprache. In: Grissemann, Stefan/ Horwarth, Alexander/ Schlagnitweit, Regina (Hg.): Was ist Film. Peter Kubelkas Zyklisches Programm im Österreichischen Filmmuseum. Wien: Synema 2010. S. 16.

76 Vgl.: James, David: Indroduction. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 10.

77 Vgl.: Mekas, Jonas: The Experimental Film in America. In: Film culture reader. Sitney, P. Adams (Hg.): New York: Cooper Square Press 2000. S. 25.

78 Vgl.: Curtis, David: A Tale of Two Co-ops. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 262.

79 James, David: Indroduction. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 10.

weigerten sich nach polizeilichen Maßnahmen weiterhin Filme zu zeigen. Trotzdem hielt sich die Bewegung am Leben, eine Reihe von reinen New American Cinema-Festivals entstand und wahrscheinlich entsprachen ihr diese gezwungenermaßen losen, unsicheren Verhältnisse sogar besser.[80] Besonders die Unkonventionalität, Freizügigkeit und offene Darstellung von Sexualität wurde hart kritisiert, jedoch genau dies lockte später ein breiteres Publikum in die Kinos.[81]

Im Herbst 1964 eröffnete Mekas die Film-Makers' Cinematheque, ein Projekt, dass ein „[…] outlet for independent film more responsive to the filmmakers themselves" werden sollte.[82] Aufgrund finanzieller Schwierigkeiten musste Mekas die Cinemathek 1966 schließen, öffnete sie erst 1968 wieder und war aber auch dann aufgrund anhaltender Polizeikontrollen zu ständigem Standortwechsel gezwungen.[83] Das Film-Makers' Distribution Center wurde 1967 von Jonas Mekas zusammen mit Shirley Clarke und Lionel Rogosin gegründet. Der Erfolg von Warhols *Chelsea Girls* ließ Hoffnung für den Vertrieb der Filme aufkommen. Laut James verhinderten letztlich jedoch folgende Faktoren den Erfolg des Projekts: Warhols Entscheidung seine Arbeiten selbst zu vertreiben, „[…] the increasing appropiation of underground devices and subject matter by commercial films, and disapproval and factionalism within the purist wing of the avantgarde."[84] Die Schließung des Film-Makers' Distribution Centers 1969 aufgrund finanzieller Schwierigkeiten hinterließ Jonas Mekas als Privatperson mit einem Schuldenberg von rund 8000 Dollar und führte letztlich auch zur Schließung der Cinemathek.[85] Trotzdem widmete sich Mekas einem weiteren Projekt: den *Anthology Film Archives*, die im Jahr 1970 eröffnet wurden und bis heute die weltweit größte Avantgardefilmsammlung besitzen.

Die Präsenz des New American Cinema in Europa war eher gering, da Informationen nur schwer zugänglich waren und überwiegend über *Film Culture* und *Village Voice* bezogen wurden, wodurch eine klare Einseitigkeit entstand, wie Birgit Hein anmerkt.[86] Die

---

80 Vgl.: Hein, Birgit: Der unabhängige Film in Amerika. In: Film im Underground. Von seinen Anfängen bis zum Unabhängigen Kino. Frankfurt am Main: Ullstein 1971. S. 95.

81 Vgl.: Hoberman, James/ Rosenbaum, Jonathan: Undergroundfilm. In: Mitternachtskino. St. Andrä-Wördern: Hannibal Verlag 1998. S. 44- 75.

82 Vgl.: James, David: Indroduction. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 14.

83 Vgl.: Ebd.

84 Ebd.

85 Vgl.: Ebd.

86 Vgl.: Hein, Birgit: Der unabhängige Film in Amerika. In: Film im Underground. Von seinen Anfängen bis zum Unabhängigen Kino. Frankfurt am Main: Ullstein 1971. S. 110.

deutsche Filmemacherin führt an, dass 1969 die Bewegung allmählich auch in Europa bekannt wurde und auf einigen europäischen Festivals Filme des New American Cinema gezeigt wurden.[87]

Bezüglich des Endes der Bewegung gibt es ebenso unterschiedliche Einordnungen wie den Beginn betreffend, wobei man meines Erachtens die oftmals exakten Angaben dazu kritisch betrachten sollte. Statt als Ende könnte man die Entwicklungen auch als Weiterführung in viele verschiedene Richtungen und als eine Abwandlung in veränderten Formen bezeichnen, in denen Aspekte weiterexistieren. Die Bewegung war nicht mehr überschaubar, wie Mekas anmerkt: „[…] it was branching out into black cinema, gay and lesbian cinema, Asian-American cinema – all kinds of different branches and it was impossible to follow what was happening in any of those areas."[88]

Als das Ende einleitend wird von FilmwissenschaftlerInnen häufig Andy Warhols Film CHELSEA GIRLS (1966) angeführt, da er von Anfang an extrem erfolgreich war, weswegen er schon bald in kommerziell ausgerichtete Kinos verlegt wurde und innerhalb einer Woche bereits 12 000 Dollar einspielte.[89] Das New American Cinema brachte schließlich sogar ihre eigenen „Stars" hervor, Filmemacher wie Andy Warhol oder Schauspieler wie Mario Montez, und erlangte besonders durch Warhols *Factory* zumindest teilweise eine industriellere und kommerziell ausgerichtete Struktur. Die Filme wurden vermehrt in kommerziellen Kinos gezeigt und zeitgleich begann sich die Bewegung zu zerstreuen.

> „The momentum of the American underground was over by 1968. By then, the alliance of formal innovation, playful/ satirical attitudes toward mass culture, and sexual, social, and political protest that converged in the underground had dissolved, but each of these components survived separately in other arenas of discourse."[90]

Sozialer Protest kam durch Studentenrebellion und aufkommenden politischen Radikalismus zum Ausdruck, Gleichberechtigungsforderungen für Homosexualität gelangten immer mehr in die Öffentlichkeit,[91] und die offen gezeigte Sexualität in den

---

87 Vgl.: Hein, Birgit: Der unabhängige Film in Amerika. In: Film im Underground. Von seinen Anfängen bis zum Unabhängigen Kino. Frankfurt am Main: Ullstein 1971. S. 96.

88 Darwinian Selection in Art. Ein Gespräch mit Jonas Mekas. Siehe Anhang 7.2.

89 Vgl.: Hoberman, James/ Rosenbaum, Jonathan: Undergroundfilm. In: Mitternachtskino. St. Andrä-Wördern: Hannibal Verlag 1998. S. 70f.

90 Suàrez, Juan. Bike Boys, Drag Queens and Superstars: Avant- Garde, Mass Culture and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema. Bloomington: Indiana University Press 1996. S. 260.

91 Besonders durch den "Stonewall Incident" 1969 in New York City als die Polizei brutale Übergriffe auf Besucher einer der berühmtesten Schwulenbars der Stadt tätigte

Filmen wurde durch die kommerzielle Pornographie überholt.[92] Das Eintreten der Kommerzialisierung und Industrialisierung, Aspekte, denen sich das New American Cinema als wesentliches Merkmal bewusst widersetzt hatte, sowie das Abhandenkommen der Provokation durch ein allgemein politischeres und unkonventionelleres Umfeld veränderten die Bewegung. Das politische Kino hatte Ende der Sechziger laut Suàrez keine Resonanz mehr und die Entwicklung ging Richtung *structural cinema*, bei dem sich der Fokus von gesellschaftlichen Themen auf die Suche nach der Form verschob. Diese Entwicklung, die auch zur Folge hatte, dass die Filme beinahe ausschließlich in Museen und Galerien vor einem sehr kleinen Publikumskreis gezeigt wurden, bezeichnet er als Innenkehrung des New American Cinema.[93] In weiterer Folge ist in den Siebziger und Achtziger Jahren das Entstehen einer Akademisierung, ‚Musealisierung' und gesellschaftlicher Isolierung des Avantgardefilms zu beobachten, und Horwath führt dies auf die fortschreitende, bewusste Abgrenzung der Bewegung zurück.[94] Den Wandel von Vorführungsstandorten der Filme des New American Cinema schildert James wie folgt: "In general underground cinema migrated from essentially domestic exhibition through special theatrical showings and eventually into the museum and classroom, and the occasional commercial outlet."[95] Die Verlegung von Vorführungen, von privaten Räumlichkeiten, in Cafés und später Kinos bis hin zu Galerien und Museen, sind ein Zeichen für den steigenden Bekanntheitsgrad des New American Cinema. Statt als Isolierung kann man diese Entwicklung auch als positive Entwicklung betrachten, da es eine weitreichende kulturelle Präsenz mit sich brachte, wie Walter Metz anführt. [96]

> „In den 60ern wurde das Kino als Maschine kulturell und gesellschaftlich extrem wichtig: Die sozialen Bewegungen in den USA und Europa (Die Neue Linke, die ‚sexuelle Befreiung', der Feminismus, die Hippie-Bewegung etc.) verstanden den Film häufig als operatives Mittel, der Underground trat ans Tageslicht (und geriet damit auch zur Ware), politisch/ästhetisch avanciertes Kino wurde in den Feuilletons ausführlich diskutiert."[97]

---

92 Vgl.: Suàrez, Juan. Bike Boys, Drag Queens and Superstars: Avant- Garde, Mass Culture and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema. Bloomington: Indiana University Press 1996. S. 260.

93 Vgl.: Ebd. S. 261.

94 Vgl.: Horwath, Alexander: Einleitung. In: Vogel, Amos: Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus- von Eisenstein bis Kubrick. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000. S. V.

95 James, David: Underground Intertextuality. In: Allegories of Cinema. American Film in the Sixties. Princeton: Princeton University Press 1989. S. 141.

96 Vgl.: Metz, Walter: 'What Went Wrong?'. The American Avant- Garde Cinema of the 1960s. In: Monaco, Paul (Hg.): The Sixties. The History of American Cinema Series. New York: Scribners and Sons 2002. S. 259.

97 Horwath, Alexander: Einleitung. In: Vogel, Amos: Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus- von

2.5. New York und die New American Cinema-Filmszene in den Sechzigern

Aus dem vorangehenden Kapitel zur Geschichte des New American Cinema geht bereits hervor, dass sich die Szene größtenteils in New York etablierte. Ein kurzer Abriss über die Entwicklung der Filmszene speziell in dieser Stadt ist somit wesentlich für das Verständnis der damaligen Geschehnisse.

Die ersten Independentfilm-Vorführungen in New York gehen laut David E. James bis ins Jahr 1932 zur Gründung des *Film Forums* und der *New York Film Society* zurück.[98] Das MOMA übernahm im Jahr 1935 und anhaltend bis zum heutigen Tag in New York City eine wesentliche Rolle durch regelmäßige öffentliche Filmvorführungen.[99] Die Etablierung öffentlicher Vorführungen abseits des MOMA leitete Maya ein, die ihre eigenen Filme 1946 regelmäßig im Greenwich Village zeigte. Davon inspiriert gründete Amos Vogel mit seiner Frau Marcia das *Cinema 16*, wozu David E. James anmerkt: „[…] it educated a generation of cineastes and provided the initial public presentation of the emerging American independent film."[100] Mit dem Ziel Zensur zu vermeiden und finanzielle Unabhängigkeit zu schaffen, wurde die Filmorganisation gegründet und bot ein vielfältiges Programm von Experimental- und Kunstfilmen an. Besonders die jährlich von 1956 bis 1961 stattfindenden *Creative Cinema Awards* und der Beginn eines eigenständigen Vertriebs der Filme kamen der sich entwickelnden Filmszene zugute. Das erste offizielle New York Film Festival, mit Amos Vogel als Mitbegründer und erstem Leiter, fand 1963 statt. Die Filmlandschaft hatte bereits einen deutlichen Wandel vollzogen, denn das europäische Kino und das New American Cinema boomten, und das Filmpublikum wurde zunehmend offener und filmisch gebildeter, wie Horwath anmerkt.[101] „Avant-gardes were being forged across all of the arts, including sculpture, poetry, dance, music, theatre, performance and video in New York. The 'underground film' explosion was part of this scene."[102]

Einen sehr lebhaften und bildlichen Überblick über die sich ununterbrochen wandelnde

---

Eisenstein bis Kubrick. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000. S. V.

98 Vgl.: James, David: Indroduction. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 6.

99 Vgl.: Ebd.

100 Ebd.

101 Vgl.: Vogel, Amos: Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus- von Eisenstein bis Kubrick. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000. S. IV.

102 O'Pray, Michael: Avant-garde film. Forms, Themes and Passions. London: Wallflower 2003. S. 85.

und weiterentwickelnde New American Cinema Filmszene in New York vermitteln Hoberman und Rosenbaum in ihrem Werk *Mitternachtskino.*[103] Zwei junge Filmfanatiker, Walter Langsford und Ed Stein, erwarben 1961 im damals sehr heruntergekommenen East Village ein altes, verfallenes Kino mit rund 700 Plätzen, das berühmte *Charles*. In einer Zeit, in der nur wenige Kinos auch unkonventionelle Filme in ihr Programm aufnahmen, hob sich das *Charles* durch ein vielfältiges Angebot an kulturellen Veranstaltungen und Sonderprogrammen ab. Schon bald wurde Jonas Mekas zur Gestaltung von Mitternachtsprogrammen engagiert. Diese umgab schon aufgrund ihres Konzeptes eine spezielle Aura, die durch die etwas schäbige aber trotzdem reizvolle Erscheinung des Kinos und der Gegend verstärkt wurde. Besonders das monatlich veranstaltete offene Programm, bei dem man statt Eintritt zu bezahlen auch die Möglichkeit hatte einen Film zur Vorführung mitzubringen, wurde begeistert aufgenommen. Der Ansturm war unerwartet groß - lange Warteschlangen, ambitionierte FilmemacherInnen und ein extravagantes, bunt gemischtes Publikum gehörten jeden Monat zu dem belebten Gesamtbild im *Charles* und wurden zu einem vibrierenden sozialen Ereignis.[104] Das Publikum war ein wichtiger Bestandteil dieses Events, bei dem Interaktion in Form von Buhen, Auspfeifen und Applaudieren üblich war, wie Hoberman und Rosenbaum anmerken: „Leute von der Madison Avenue vermischten sich mit Langhaarigen, Zauseln und Frauen in knappen Stretchleibchen.“[105]

Als Höhepunkt im ersten Halbjahr des offenen Programms wurde 1962 ein Festival veranstaltet.[106] Unter den Gewinnern war Ron Rice, der den zweiten und dritten Platz belegte. Sein Film THE FLOWER THIEF (1960) wurde als erster Film ins reguläre Programm des Charles aufgenommen, woraufhin das Kino völlig unerwartet drei Wochen lang ausverkauft war. Im September 1962 schließt das Charles und öffnet im darauf folgenden Jahr mit einem weitaus konventionelleren und vorsichtigeren Programm. Jonas Mekas hatte in der Zwischenzeit eine Reihe junger Filmemacher, unter ihnen Ron Rice, Jack Smith und Ken Jacobs, um sich gruppiert und setzte seine Arbeit bereits im *Bleecker Street Cinema* in Form einer Reihe namens „24h: Underground“ fort. Nach einer öffentlichen Vorführung von Jack Smiths FLAMING CREATURES (1963), dem wohl meist

---

[103] Vgl.: Hoberman, James/ Rosenbaum, Jonathan: Undergroundfilm. In: Mitternachtskino. St. Andrä-Wördern: Hannibal Verlag 1998. S. 44-75.
[104] Vgl.: Hoberman, James/ Rosenbaum, Jonathan: Undergroundfilm. In: Mitternachtskino. St. Andrä-Wördern: Hannibal Verlag 1998. S. 47.
[105] Ebd.
[106] Ebd.

kritisierten Werk der Bewegung, und UN CHANT D'AMOUR (1950) von Jean Genet wurden die beiden Filme von der Polizei konfisziert und alle weiteren Veranstaltungen seitens der Kinoleitung abgesagt.[107] Die offizielle Begründung bezog sich auf die „unterdurchschnittliche Qualität der Underground-Filme",[108] die den Ruin des Kinos verursachen könnte. Zahlreiche Kinoschließungen, die kurzzeitige Verhaftung von Jonas Mekas und geheime Filmvorführungen in Greenwich Village folgten, wozu Boyxou anmerkt: „It is in a very literal sense that the prohibited cinematic movement became an 'underground' movement. The expression will soon spread to all realms of the beat and counter-cultures."[109] Mittlerweile waren Polizeikontrollen und Störungen der Filmvorführungen durch die Polizei ein Bestandteil der Veranstaltungen. Die nahende Weltausstellung im Jahr 1964 verursachte eine zunehmend angespannte Atmosphäre in New York. Viele Kinos, die Filme des New American Cinema zeigten, Cafés, Theater und Clubs wurden in Folge von Stadtsäuberungsaktionen geschlossen, sodass für einige Zeit keine Filme mehr öffentlich gezeigt werden konnten.

2.6. New American Cinema als kulturelle Formation

> „The undergroundcinema of the 1960s was a space for validation, empowerment, and often ironic resistance that used sexuality, politics, popular cultural iconography, and humour to establish community among subcultures."[110]

Die Bewegung des New American Cinema kann nicht nur als künstlerische Formation betrachtet werden sondern auch als eine kulturelle und soziale. Suàrez fordert auf ebenso soziologische und politische Faktoren in die Betrachtung miteinzubeziehen und bezeichnet die FilmemacherInnen des New American Cinema als eine lose Gruppe, die durch ein Bekenntnis zur alternativen Filmproduktion verbunden ist und dadurch

---

[107] Chodorov, Pip/ Lebrat, Christian (Hg.): Frame by Frame. The Annotated Walden. In: Le Livre de Walden. Paris: Editions Expérimental 1997. S. 50. Zit.n. Boyxou, Jean-Pierre. Psychédélisme. In: Une encyclopédie du nu au cinéma. Crisnée: Yellow Now. 1994. S. 320.

[108] Hoberman, James/ Rosenbaum, Jonathan: Undergroundfilm. In: Mitternachtskino. St. Andrä-Wördern: Hannibal Verlag 1998. S. 52.

[109] Chodorov, Pip/ Lebrat, Christian (Hg.): Frame by Frame. The Annotated Walden. In: Le Livre de Walden. Paris: Editions Expérimental 1997. S. 50. Zit.n. Boyxou, Jean-Pierre. Psychédélisme. In: Une encyclopédie du nu au cinéma. Crisnée: Yellow Now. 1994. S. 320.

[110] Staiger, Janet: Perverse spectators. The practices of film reception. New York: New York University Press 2000. S. 125.

klassische Narrative, große Produktionen und Hollywoodprofessionalismus missbilligt.[111] Die Kulturpolitik fand ihren Ausdruck in spontanen Zusammenschlüssen und anstelle gefestigter gemeinsamer Glaubenssysteme verband sie die Ablehnung von ästhetischen und ideologischen Traditionen. Die Assoziation auf thematischer Ebene mit zeitgleichen Bewegungen wie unter anderem der sexuellen Befreiungsbewegung, Jugendbewegungen, der Gründung von Menschenrechtsorganisationen und anderen Protestformen, welche als Gegenkultur bezeichnet werden, sei laut Suàrez naheliegend.[112] Auf die gemeinschaftsbildende Funktion der Herstellung und Vorführung der Filme des New American Cinema verweist Janet Staiger: „It is the same potential of finding others like oneself not only for identity but for community building that I believe the space of underground cinema of the early 1960s provided."[113]

Die kulturelle Formation der Avantgarde ist meist auch eine oppositionelle Formation, im Falle des New American Cinema positionierten sich die FilmemacherInnen als Randgruppe der Filmindustrie und agierten mit offenem Widerspruch gegenüber gesellschaftlichen Konventionen und künstlerischen Vorgaben. Trotz Unterschiedlichkeiten waren die KünstlerInnen über ihre Kunst verbunden, wie Sarris anmerkt: „And these people are as different from each other as they are from the mainstream. But what brings them together is they *are* doing things. They represent something."[114]

[111] Vgl.: Suàrez, Juan: The American Underground as a Cultural Formation. Practices, Institutions, Ideologies. In: Bike Boys, Drag Queens and Superstars: Avant- Garde, Mass Culture and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema. Bloomington: Indiana University Press 1996. S. 53.

[112] Vgl.: Ebd.

[113] Staiger, Janet: Perverse spectators. The practices of film reception. New York: New York University Press 2000. S. 125.

[114] Gunning, Tom: Loved Him, Hated It. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 71.

„ I.
Breer, Menken, Brakhage, Vanderbeek, Boultenhouse, Rice, Markopoulos,
Preston, Wisniewski, Jacobs, Joffen, Anger, Maas, Zimmermann, Smith, Baillie, Mac-Laine sind die amerikanischen Filmpoeten heute.
die Welt ist voller Verzweiflung

der Künstler aber ist darüber erhaben & steht abseits,
obwohl er weiß. Wie traurig die Welt ist.
Er singt in Farben und Bewegungen
Er zeigt die Dinge, die er gerne betrachtet, oder Leute,
die er gerne betrachtet, oder folgt dem
Gang der Fantasie
oder
er enthüllt die unsichtbare, unsagbare Traurigkeit der Menschen
der Menschen erhaben über die Politik
der Menschen erhaben über die soziale Ordnung
der Mensch als Mensch
der Mensch um des Menschen willen
so schlägt er den Begriff Mensch vor;

II.
Es gibt heutzutage Dichter des Films, die so schön singen,
dass die Häßlichkeit weinen muß
aber Jedermann ist taub für die Poesie
Jedermann und die Kritiker sind bombastisch geworden
sie benehmen sich der Poesie gegenüber wie Schweine.
Es sollte Fasten und Meditieren angeordnet sein bevor man sich eine Menken, einen Brakhage, einen Breer, einen
Kenneth Anger, einen Carmen
D'Avino ansieht;

III.
Niemand weiß, was Kunst wirklich ist
doch die Kunst verändert den Menschen
nur ein neuer Film, ein völlig neuer Film, völlig neue Musik,
völlig neue Malerei verdient, betrachtet zu werden, gehört zu werden,
alles andere ist bloße Nachahmung, wertlos, nutzlos (oder, besser gesagt, nützlich)
die Dichter &
Die alten Meister wissen wovon ich spreche

Nur ein *völlig* neuer Film kann Kunst sein
nur ein *völlig* neuer Film kann moralisch sein
nur ein *völlig* neuer Film hat keine Vorstellung von sich selbst
nur ein *völlig* neuer Film kann schön & gut sein
nur ein *völlig* neuer Film ist FREI VON JEGLICHEN VERNUNFTSMÄSSIGEN
BESCHRÄNKUNGEN
ist bescheiden um seiner selbst willen
ein Künstler nicht die Natur widergibt - er arbeitet
wie die Natur
nur der völlig neue Film ist „die Natur" und der Rest ist „Scheiße";

IV.
Der Künstler hat keine Funktion
der Künstler hat nur eine Funktion
sich frei zu machen von der Hässlichkeit
„& einen Geist zu entwickeln, der sich auf nichts stützt"
(„Das was bleibt, wird von den Dichtern erstellt")
während
die schweren Stiefel der Soldaten und des Intellekts
marschieren
über die
Blumenfelder des Unbewußten
während der zahnlose Mund der westlichen Zivilisation
mit dem üblen Geruch von Ideologien
und Krematorien
küßt;

V.
Letztlich zählt es nicht
daß
Robert, Marie, Stan, Stanley, Charles, Ron, Gregory, Richard, Ray, Ken,
Jerry, Kenneth, Willard, Vernon, Jack, Bruce, Christopher
etc. die wunderbaren Dichter des Amerikas von heute sind;
Es ist der Staub auf der alten Fensterscheibe der zählt.
Soll noch heute in Druck gehen." [115]

Jonas Mekas, 1963

[115] Mekas, Jonas: Presseveröffentlichung. In: Schlemmer, Gottfried (Hg.): Avantgardistischer Film 1951-1971. Theorie. München: Hanser 1973. S. 47ff.

3. Jonas Mekas

Abb. 2: Jonas Mekas in WALDEN

> „Seeing a Mekas film, reading a Mekas article, talking about Mekas films, talking to Mekas, or to Jonas. Everytime it's the same dizziness, everything's so near, so present, so compact and so intransmissible. No, it's not ineffable, but it's on the level of pure effect, and I'm not sure we can fully comprend it with words."[116]

3.1. Biographie

Jonas Mekas zeigt sich uns als Leitfigur, Filmemacher, Poet, als ein Mensch, der sein Leben dem New American Cinema, dem Film, gewidmet hat. Sein Leben und vor allem seine Vergangenheit außerhalb dieser Öffentlichkeit sind für viele trotz dieser Präsenz unbekannt.

Geboren 1922 in dem kleinen Ort Seminiskiai in Litauen, nahe der Grenze zu Lettland, wuchs Jonas Mekas auf dem Bauernhof seiner Eltern auf. Nach dem Abschluss der Volksschule 1936 begann er als landwirtschaftlicher Arbeiter im Nachbarort, wo er zum ersten Mal in seinem Leben Filme sah, und führte erst später seine Ausbildung fort. Im Jahre 1942 begann Mekas seine Arbeit für eine lokale Zeitung und ein antinationalistisches Widerstandsblatt. [117] Diese Tätigkeit zwang ihn zu einem Leben im Untergrund, um einer Verhaftung zu entgehen. Zusammen mit seinem Bruder Adolfas Mekas versuchte er mit dem Zug nach Wien zu flüchten, jedoch wurde dieser zu einem

[116] Chodorov, Pip/ Lebrat, Christian (Hg.): Frame by Frame. The Annotated Walden. In: Le Livre de Walden. Paris: Editions Expérimental 1997. S. 129. Zit.n. Eizykman, Claudine. La Jouissance-Cinéma. Paris: Union Générale d'Éditions 1975. S. 288.

[117] Vgl.: James, David: Introduction. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 4.

Arbeitslager nahe Hamburg umgeleitet. Die folgenden vier Jahre verbrachten die Brüder in verschiedenen „Displaced Person Camps“, unter anderem in Elmshorn, Flensburg, Hamburg und Wiesbaden.[118] Nach einem erfolglosen Fluchtversuch mussten die Brüder bis Kriegsende auf einem Bauernhof in der Nähe von Flensburg arbeiten. Die in den Lagern üblichen Filmvorführungen, vor allem die deutschen Nachkriegsfilme, erwähnt Jonas Mekas noch heute als beeindruckende und prägende Filmerlebnisse.[119] Während dieser Jahre schrieb er weiter an seinen Gedichten, fungierte als Herausgeber der Zeitung des Arbeitslagers und eines Literatur-Avantgarde-Magazins für Exil-Litauer. Nach dem Krieg studierte Jonas Mekas für einige Semester Philosophie an der Universität in Mainz.[120]

Nach jahrelanger Zwangsarbeit und Heimatlosigkeit kamen die beiden Mekas Brüder am 29. Oktober 1949 in New York an, einer sich im Aufbruch und Aufschwung befindenden Metropole und „[...] the country’s - and perhaps the century’s - center of independent cinema.”[121]

Im damaligen Arbeiterviertel Williamsburg in Brooklyn fanden die beiden eine Wohnung und einen Arbeitsplatz in einer der Fabriken. Immer noch überwältigt von den Filmeindrücken wurde Film zum Mittelpunkt ihres Lebens. Pläne zu ihren eigenen Filmen, Drehbucheinsendungen nach Hollywood, beinahe tägliche Besuche der Filmvorführungen im MOMA und Teilnahme an Universitätsseminaren gingen schließlich über in die tatsächliche Umsetzung ihrer Ideen. Von seinem ersten Gehalt kaufte Jonas Mekas eine Bolex Kamera, mit der er sein Umfeld, die litauische Gemeinschaft, sein Viertel, sein Leben zu dokumentieren begann.

„From that point on his life was (and continues to be) totally occupied with film, with all branches of cinema”,[122] wie David James anmerkt. Immer mehr war Mekas in die Filmszene integriert und im Jahr 1953 begann er für zwei Jahre eigene Avantgardefilmprogramme in der *Gallery East* und dem *Carl Fisher Auditorium* zu zeigen. Seine journalistische Tätigkeit als Filmkritiker begann 1955 mit der Gründung des Filmmagazins *Film Culture* und wurde durch sein wöchentliches „Movie Journal“ in der *Village Voice* ab 1958 erweitert.

---

[118] Vgl.: MacDonald, Scott: Jonas Mekas on His Films. In: Engelbach, Barbara (Hg.): Jonas Mekas.Köln: König 2008. S. 138.
[119] Vgl.: Ebd.
[120] Vgl.: www.jonasmekasfilms.com/bio.php (6.11.2010)
[121] James, David: Introduction. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 4.
[122] Ebd. S. 5.

Die Entstehung der New American Cinema Group im Jahr 1959 leitete eine neue Ära des Films ein und beeinflusste den Werdegang Mekas' wesentlich. Die Organisation zahlreicher Veranstaltungen folgte und er ließ sich nicht durch ständig notwendige Standortwechsel und polizeiliche Übergriffe entmutigten. Der Gründung der Film-Maker's Cooperative 1962 folgte zwei Jahre später die Film-Maker's Cinematheque, und im Jahr 1970 die der Anthology Archives.

Mekas hatte von Anfang an eine sehr aktive, engagierte Rolle in der Filmgemeinschaft und seine eigenen Filme „[…] were (and still are to a large extent) made in the gaps."[123] Jonas Mekas wurde vor allem durch seine *diary films* - tagebuchartige, essayistische Werke - bekannt. Viele seiner Filme können heute als geschichtliches Zeitdokument der Sechziger Jahre und des New American Cinema betrachtet werden. Besonders sein Werk *DIARIES, NOTES AND SKETCHES. ALSO KNOWN AS WALDEN* zeigt die New Yorker Kunstszene als Hauptprotagonist seines Films. Ruoff merkt dazu an: „[…] his movies are produced by, for, and about the avant-garde community; they document not his domestic or family life but the New York art world."[124]

In späteren Werken spielen oftmals vor allem seine Frau, die Fotografin Hollis Melton, die beiden heirateten 1974, und ihre gemeinsamen Kinder Oona und Sebastian eine zentrale Rolle. Die Dokumentation seines Lebens und Umfeldes ist jedoch schon vor seinen filmischen Werken in seinem Leben zu finden: Mekas verfasste unzählige Tagebücher, einige Aufzeichnungen der Jahre 1944 bis 1954 wurden in *I Had Nowhere to Go*[125] veröffentlicht. Die Umstellung auf die Verwendung von Video für seine Arbeit setzte 1987 ein, was zu einer größeren Fülle an Material führte und dadurch das Bedürfnis, Tagebuch zu schreiben, bei ihm verringerte, wie Mekas in einem Interview erklärt.[126]

Eine Erweiterung seiner künstlerischen Arbeiten in die Bereiche Film- und Videoinstallation fand ungefähr ab dem Jahr 2000 statt, gefolgt von zahlreichen Ausstellungen in internationalen Museen und Galerien. Mittlerweile umfasst sein Gesamtwerk ungefähr 70 Film- und Videoarbeiten und 20 Prosa- und Gedichtbände.

---

[123] Keller, Marjorie: The Apron Springs of Jonas Mekas. In: In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 86.

[124] Ruoff, Jeffrey K.: Home Movies of the Avant-Garde. Jonas Mekas and the New York Art World. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 295.

[125] Mekas, Jonas: I Had Nowhere to Go: Diaries, 1944-1954. New York: Black Thistle Press 1991.

[126] Vgl.: Obrist, Hans U.: Shoot, Shoot, Shoot. In: Engelbach, Barbara (Hg.): Jonas Mekas. Köln: König 2008. S. 176.

Seine bis heute ungeschwächte Leidenschaft für Film und sein außergewöhnlicher Einsatz für unkonventionelle Werke und Künstler machen ihn zu einer der nach wie vor wichtigsten Personen der freien amerikanischen Filmszene.

3.2. Jonas Mekas und das New American Cinema

> „The biographical legend called 'Jonas Mekas' weave its way through the multitextured landscape of sixties cinema like a thin sinew touching every fold, every recess. […] Different witnesses have couched the legend in the tireless passion and obstinacy of a religious seer or the makeshift ferocity of a guerrilla leader operating on many fronts at once. The sheer scope of Mekas's headlong activism, the number of dimensions within film culture with which he was engaged, is matched only by the range of voices and roles he assumed for himself - proselytizer, organizer, producer, publisher, documentarist, polemicist, friend and enemy, potentate and madman."[127]

Bei näherer Auseinandersetzung mit dem New American Cinema, dem Amerikanischen Film der Sechziger Jahre oder Avantgarde Film wird mit großer Wahrscheinlichkeit auch der Name Jonas Mekas mehrere Male auftauchen. Sich mit der Person Mekas zu beschäftigen bedeutet gleichzeitig eine Vertiefung in das New American Cinema und umgekehrt - es scheint, als wäre der Filmemacher beinahe untrennbar mit dieser Bewegung verbunden.

Bis heute ist seine Faszination für Film unverändert und schrittweise wurde sein Leben seit seiner Ankunft in New York und der Möglichkeit, eigene Filme zu erschaffen, immer mehr mit Film verbunden. Als Immigrant mit einem für die meisten undefinierbaren Akzent, aus einem Land, das den meisten Amerikanern nur vage bekannt war, und einer Vorgeschichte, von der sogar engste Freunde oftmals nichts wussten, umgab Mekas von Anfang an eine Aura des A*nders*-Seins. Als einen „ […]unlikely candidate for the mantle of counterculture hero"[128] beschreibt ihn Arthur Paul. Dennoch war er mit der Zeit immer tiefer in die Szene involviert, angetrieben von einer unglaublichen Filmleidenschaft und ausgestattet mit einer Sehnsucht nach frischen, neuen Impulsen und vor allem mit außergewöhnlicher Durchhaltefähigkeit. Seine Exilerfahrung und seine Sehnsucht nach

---

[127] Arthur, Paul: Routines of Emancipation. Alternative Cinema in the Ideology and Politics of the Sixties. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 20.

[128] Ebd.

seiner Heimat sind ein zentrales Thema in seinen Werken, doch fand er ein „zuhause" im Film, im Kino: „My country is cinema, my country is culture, my country is poetry, my country is not United States, my country is not Europe, even Lithuania is not my country – that was where I was born."[129]

Als wichtigstes „Sprachrohr der unabhängigen Filmszene"[130] ab 1960 bezeichnet ihn Amos Vogel, durch seine breitgefächerten Tätigkeiten habe Mekas „den Weg für einen wahren Undergroundfilm-Boom"[131] vorbereitet. Sarris sieht Mekas' Offenheit, Beständigkeit und Ausdauer als ausschlaggebend für seine Rolle - „Nothing could stop him." [132]

Weder Jonas Mekas' mittlerweile jahrzehntelange Präsenz in der amerikanischen unabhängigen Filmszene, noch seine vielfältigen Aktivitäten in den Sechziger Jahren lassen sich auf eine simpel vermittelbare „Rolle" reduzieren. Zu vielschichtig und breitgefächert waren seine Tätigkeiten, viel zu kontrovers seine Urteile, um einen exakten Standpunkt zu erfassen, wie Arthur festhält: „[…] Mekas's career in the sixties cannot be reduced to any unbroken aesthetic or political profile. Its determining features are complex and often avowedly self-contradictiory." [133]

Jonas Mekas selbst scheint die Frage nach seiner Position im New American Cinema nur ungern zu beantworten. Er bezeichnet sich wiederholt als Beschützer und Verteidiger der anfangs noch fragilen und angreifbaren Bewegung: „[…] very soon I discovered that my critic's hat was of no great use. Instead, I had to take a sword and become a self-appointed minister of defense and propaganda of the New Cinema."[134]

Die Rolle einer Hebamme der Bewegung, welche die „Brut" (sowohl Filme als auch FilmemacherInnen) vor Attacken aus dem Establishment behütet, sind wiederkehrende Beschreibungen von Mekas selbst und von Menschen aus seinem Umfeld. [135]

---

[129] Chodorov, Pip: Questions from our Italian friends. http://spoolpool.com/2008/08/questions-from-our-italian-friends-with-jonas-mekas-by-pip-chodorov/ (15.12.2010)

[130] Vogel, Amos: Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus- von Eisenstein bis Kubrick. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000. S. IV.

[131] Ebd.

[132] Gunning, Tom: Loved Him, Hated It. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 69.

[133] Arthur, Paul: Routines of Emancipation. Alternative Cinema in the Ideology and Politics of the Sixties. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 21.

[134] Rabinovitz, Lauren: Wearing the Critic's Hat: History, Critical Discourses, and the American Avant-Garde Cinema. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 268.

[135] Vgl.: Mekas, Jonas/ Sans, Jérôme / Remy, Patrick (Hg.): Just Like A Shadow. Göttingen: Steidl 2000. (keine Seitenzahlangaben)

> „Alles was ich tat, tat ich aus diesem Grund, weil niemand anderes es machte und es gemacht werden musste um diese neue Bewegung zu schützen. Sie wäre auch so gekommen, ich habe sie nicht gegründet, ich habe nur geholfen.“[136]

Im Umfeld einer sich frei entfaltenden Bewegung wie dem New American Cinema und der aufkommenden Forderung nach mehr Freiheit und Selbstbestimmung widersprach eine Führungsrolle eigentlich allen Prinzipien. Vorwürfe, dass Mekas Macht ausübe und zuviel Einfluss nehme, kamen von mehreren Seiten. Amos Vogel merkt dazu an:

> „There are really two Jonases- one very dedicated, the other a Machiavellian maneuverer, a history rewriter, an attempted pope. He has two passions: film and power. His greatest talent is to make people- some people- believe that he is what he is not.”[137]

Es steht außer Frage, dass Mekas eine sehr einflussreiche Rolle innehatte, aus meiner Sicht ist jedoch zu bezweifeln, dass er diese bewusst angestrebt hat. Seine vielseitigen Tätigkeiten, sein publizistischer, kuratorischer und kulturpolitischer Einsatz in den verschiedensten Bereichen der Filmszene hatten das Ziel „[…]to build a community of filmmakers and an audience receptive to their art”[138] und involvierten ihn immer tiefer in die Bewegung, wodurch er seine richtungsweisende Rolle erlangte.
Die folgende Aussage von Jonas Mekas zeigt deutlich, dass ihm die Problematik bewusst war und weist auf seinen inneren Konflikt mit der eigenen Führungsrolle hin: “I am a fanatic and I can do much. But it is my fanaticism that is also my danger. I have become a force, a leader, even a saint. […] It is so easy to think that what you are doing is needed to serve the cause.”[139]

---

[136] JONAS MEKAS – DER FILMPOET UND DAS NEW AMERICAN CINEMA. Regie: Sven von Reden. D: WDR 2009. Fassung: DVD. 3sat, 9.12.2008, 19.59 min.

[137] Arthur, Paul: Routines of Emancipation. Alternative Cinema in the Ideology and Politics of the Sixties. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 33.

[138] Ruoff, Jeffrey K.: Home Movies of the Avant-Garde. Jonas Mekas and the New York Art World. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 294.

[139] Arthur, Paul: Routines of Emancipation. Alternative Cinema in the Ideology and Politics of the Sixties. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 32.

Seine jahrelange journalistische Tätigkeit betrachtet Mekas eher aus der Position eines Filmenthusiasten als aus der eines (Film-) Kritikers: „I was the film enthusiast, not a critic. I am not a film critic, I never was."[140] Sein „Movie Journal", das wöchentliche in der Zeitschrift *Village Voice* erschien, verfasste er in einem eindeutig subjektiven Ton und war eher eine tagebuchartige Notiz statt eine Filmkritik, wie der Titel bereits vermuten lässt. Sein polemischer Stil und seine oftmals sehr direkten Seitenhiebe auf FilmkritikerInnen waren charakteristisch für Jonas Mekas. Den größten Verdienst seiner Kolumne stellen die Aufrufe dar, in denen er FilmemacherInnen aufforderte alte Strukturen aufzulösen und der Bewegung zu Präsenz in einer breiten Öffentlichkeit verhalf.

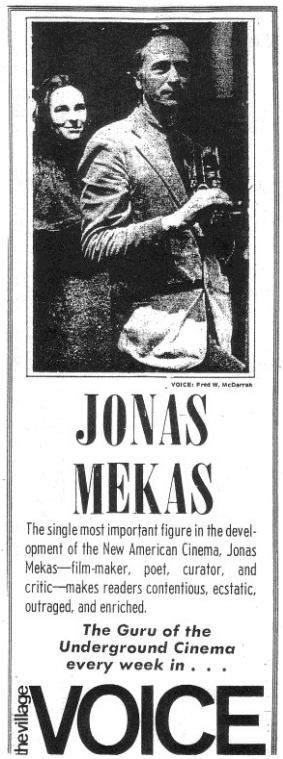


Abb. 3

> „Jonas Mekas's weekly column in the Village Voice – more often enthusiastic than critical, and written in an open, conversational style – was widely read, and almost single-handedly he created an audience for underground films."[141]

Aus seinen Statements und Artikeln geht deutlich hervor, dass er sich selbst eher als Teil der Filmbewegung („Wir") sieht denn als Kritiker, der von außen beobachtet und analysiert.[142]

> "No feature of the *Village Voice* has stirred up more of a storm over the years than the '*Movie Journal'* customarily supplied in this space…. Jonas Mekas has an interesting talent for infuriating everybody, left, center, and right, avant and arrière, young and old, male and female, rich and poor, hip and square."[143]

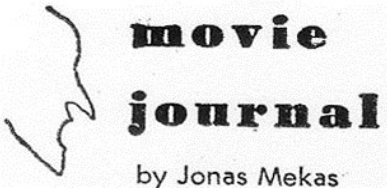


Abb. 4

[140] Mekas, Jonas/ Sans, Jérôme / Remy, Patrick (Hg.): Just Like A Shadow. Göttingen: Steidl 2000. (keine Seitenzahlangaben)
[141] Burckhardt, Rudy: How I Think I Made Some of My Films. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 98.
[142] Vgl.: Mekas, Jonas: Man Cannot Live by Melodrama Alone. In: Engelbach, Barbara (Hg.): Jonas Mekas. Köln: König 2008. S. 82.
[143] Tallmer, Jerry: Movie Journal. Village Voice (10. August 1961). S. 9.

Mit zunehmendem Bekanntheitsgrad von *Village Voice* und Mekas' „Movie Journal" - er hatte sogar sein eigenes „Logo" - nahm auch Mekas' Einfluss zu:

> "By the early 1960s the paper had grown from local to national circulation with particular influence in the arts. Thus by the time he became the champion of the New American Cinema, Mekas was one of the most powerful film critics in America."[144]

Im Laufe der Jahre nahm Mekas sehr unterschiedliche Positionen ein, wofür er von manchen als widersprüchlich kritisiert wurde. Man kann dies jedoch auch als persönliche Entwicklung und Abkehr von konventionellen Strukturen betrachten. Eine seiner angriffslustigsten und kritischsten Äußerungen über die unabhängige Filmszene ist in seinem *Film Culture*-Artikel „The Experimental Film in America", erschienen im Jahr 1955, zu finden.[145] Darin wirft er den Filmen Zombie ähnliche Charaktere, unverständliche Details, fehlende Kreativität und „[…] conspiracy of homosexuality that is becoming one of the most persistent and most shocking characteristics of American film poetry today" vor.[146] Ihren Kunstanspruch negiert er völlig und fordert auf, die FilmemacherInnen sollten sich bei ihren Experimenten eher auf tiefgehende Themen konzentrieren anstatt auf Technik. Trotz der harten Kritik erkennt er das Potenzial der *film poems*, wie er die Filme nennt, an und betrachtet sie als Vorbereitung der jungen FilmemacherInnen.

Mit folgenden voraussehenden Worten beendet er seinen Artikel: „The contemporary experimental film should not be put in a small Hall of Fame, but should be looked upon more critically as a phase of preparation leading toward a more genuine and significant film art".[147]

Immer wieder wird dieser Artikel zitiert, und Jahre später fügt er nachträglich folgende Notiz hinzu:

> „What amazes me when re-reading (in 1970) this Saint- Augustine-before-the-conversion piece, is not the complete turnabout that I have travelled since then, but the fact that the tone, the thinking,

---

[144] Chodorov, Pip/ Lebrat, Christian (Hg.): Frame by Frame. The Annotated Walden. In: Le Livre de Walden. Paris: Editions Expérimental 1997. S. 118. Zit.n. Sitney, P. Adams. Visonary Film: The American Avant-Garde 1943-1978. Oxford u.a.: Oxford University Press 1974. S. 342f.

[145] Vgl.: Mekas, Jonas: The Experimental Film in America. In: Film culture reader. Sitney, P. Adams (Hg.): New York: Cooper Square Press 2000. S. 21- 26.

[146] Mekas, Jonas: The Experimental Film in America. In: Sitney, P. Adams (Hg.): Film culture reader. New York: Cooper Square Press 2000. S. 23.

[147] Ebd. S. 26.

> and the argumentation of my essay of fifteen years ago are still used today by all the liberal and conservative critics to put down the avant-garde film-maker of 1970."[148]

Bis zum heutigen Tag ruft Jonas Mekas' Einsatz für die Bewegung große Bewunderung hervor, jedoch wird er auch von mehreren Seiten mit Kritik konfrontiert. Die wohl häufigsten Kritikpunkte sind fehlende Kontinuität,[149] oftmalige Widersprüchlichkeit in seinen Artikeln,[150] bewusste Macht- und Einflussausübung und auch der Vorwurf, Mekas habe die Entfaltung der Bewegung durch Kommerzialisierung und Institutionalisierung gestört, kehrt wieder. Jack Smith, den man durchaus als einen der „Stars" der Bewegung bezeichnen kann, merkt zur Film-Makers' Cooperation an: „[…] the Co-op became a 'grotesque parody of Hollywood' with Mekas as its 'capitalist' purveyor".[151]
Die Bewegung zu sehr durch das Einführen kommerzieller Strukturen und eines Starsystem in seinen Artikeln an das Hollywoodsystem angeglichen zu haben und dadurch die pure Form und die Lebendigkeit der Bewegung zerstört zu haben, sind ebenfalls häufige Anschuldigungen.[152]

> „Mekas was befouled by commerce; his ambition to preserve not only his own career but the creative possibilities of a marginal culture through publicizing and constructing institutions purloined the 'freedom' of those who rejected absolutely the snares of organized leadership."[153]

Seine Aktivitäten werden sehr kontrovers wahrgenommen, einerseits als hemmend und zerstörend und andererseits als schützend.

> „He found the Film-Makers' Cinematheque, the Anthology Film Archives, and the modest but irreplaceable system of production and distribution that allowed the underground to survive despite long decades of Hollywood hegemony and the world market of mediocrity."[154]

---

148 Sitney, P. Adams (Hg.): Film culture reader. New York: Cooper Square Press 2000. S. 26.
149 Vgl.: Arthur, Paul: Routines of Emancipation. Alternative Cinema in the Ideology and Politics of the Sixties. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 21.
150 Vgl.: Turim, Maureen: Reminiscences, Subjectivities, and Truths. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 199.
151 Arthur, Paul: Routines of Emancipation. Alternative Cinema in the Ideology and Politics of the Sixties. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 34.
152 Vgl.: Ebd. S. 33.
153 Ebd. S. 35.
154 Lebel, Jean-Jaques: Jonas Mekas Celebrates What He Sees. The Moebius Strip. In: Chodorov, Pip/ Lebrat, Christian (Hg.): Le Livre de Walden. Paris: Editions Expérimental 1997. S. 37.

Mekas Fähigkeit, zwischen den FilmemacherInnen zu vermitteln und die Bewegung zusammenzuhalten, hält Birgit Hein für einen seiner größten Verdienste.[155] Sarris sieht in Mekas Engagement besonders einen Beitrag zur Demystifizierung des Prozesses des Filmemachens und eine wichtige Funktion, um Leute in die Szene einzuführen, auch wenn er kritisiert, dass Mekas teilweise zu offen war und dadurch auch ‚untalentierten' FilmemacherInnen zuviel Aufmerksamkeit schenkte.[156]

3.3. Anthology Film Archives

Trotz des Scheiterns initiierter Projekte, des Film-Makers' Distribution Center und der Cinemathek, den ständigen Problemen mit der Polizei und den zurückbleibenden Schulden ließ Mekas sich nicht entmutigen und konzentrierte sich auf ein neues Ziel: ein permanentes Zuhause für das New American Cinema.

Mit der Hilfe von Jerome Hill, Stan Brakhage, Peter Kubelka und P. Adams Sitney begann die Planung der *Anthology Film Archives*. Zur Namengebung des Avantgardefilmarchives merkt Mekas an, dass es eine Referenz zu Poesie, zu Anthologien sei. [157]

James Curtis beschreibt das Filmarchiv als „[…] the project that established the American avant-garde as a major cultural phenomenon, to be recognized and respected around the world."[158] Aus dem diesbezüglichen Manifest gehen folgende Ziele hervor: die Erschaffung eines Ortes, der perfekte Bedingungen zur Vorführung von Filmen bietet, und die Ausarbeitung einer Essenz von Film als Kunst, wodurch eine Annäherung an eine Definition des Mediums ermöglicht wird.[159] Die Relevanz Film als Kunst zu betrachten, wird durch folgendes Zitat daraus verdeutlicht: „Anthology Film Archives is the first film

[155] Vgl.: Hein, Birgit: Der unabhängige Film in Amerika. In: Film im Underground. Von seinen Anfängen bis zum Unabhängigen Kino. Frankfurt am Main: Ullstein 1971. S. 71.
[156] Vgl.: Gunning, Tom: Loved Him, Hated It. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 69.
[157] Vgl.: Frye, Brian L.: Me, I Just Film My Life. An Interview with Jonas Mekas. http://www.sensesofcinema.com/2007/44/jonas-mekas-interview/ (14.12.2010)
[158] Curtis, David: A Tale of Two Co-ops. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 264.
[159] Vgl.: James, David: Indroduction. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 12f.

museum exclusively devoted to the film as an art.“[160]

Ein Komitee bestehend aus James Broughton, Ken Kelman, Peter Kubelka, Jonas Mekas, Stan Brakhage und P. Adam Sitney befasste sich mit der Zusammenstellung des Filmprogrammes „The Essential Cinema“. Mit ungefähr 310 Werken sollte dieses die wichtigsten Filme der Kinogeschichte beinhalten, erwähnt Mekas in einem Interview, wobei er es jedoch nicht als vollendet betrachtet.[161] Das Programm ermöglicht schwer zugängliche Filme zu sehen, einen Überblick über den amerikanischen Avantgardefilm zu vermitteln und unabhängigen Film durch den Verleih an Universitäten in akademischen Kreisen zu verbreiten.

> „The Essential Cinema collection was very important to bring Avant-garde into Universities and Colleges, but there were big holes in that collection because some people could not see the value of some of the filmmakers.”[162]

Wie Mekas bereits anspricht, birgt die Filmauswahl durch ein Komitee, welche eine wesentliche Veränderung zur vorangehenden Ablehnung jeglicher Selektionskriterien darstellt, auch Schwierigkeiten. David Curtis äußert sich dazu kritisch:

> „To design and build an ideal cinema was a wonderfully mad ambition, but to have five people choose one hundred ‘essential’ programs to run it in perpetuity was entirely mad. The exclusion of any contemporary European avant-garde films (with the exception of the work of Peter Kubelka, himself one of the selectors) compounded the folly by making it deliberately insulting.”[163]

Im Dezember 1970 öffneten die Anthology Film Archives mit einem wöchentlichen Filmprogramm, kuratiert von Shigeko Kubato und später von Robert Harris. Die immer umfangreicher werdende Sammlung von Filmen, Büchern und Zeitungsartikeln führte im Jahr 1979 zum Entschluss die Archive zu schließen und ein größeres Gebäude auf der Second Avenue zu renovieren. Die Wiedereröffnung ließ bis Oktober 1988 auf sich warten, doch stellte dieser neue Standort nach vielen Jahren endlich eine dauerhafte

---

[160] James, David: Indroduction. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 12.

[161] Mekas, Jonas/ Sans, Jérôme / Remy, Patrick (Hg.): Just Like A Shadow. Göttingen: Steidl 2000. (keine Seitenzahlangaben)

[162] Darwinian Selection in Art. Ein Gespräch mit Jonas Mekas. Siehe Anhang 7.2.

[163] Curtis, David: A Tale of Two Co-ops. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 264.

Lösung dar – bis heute sind die Anthology Archives dort ansässig.[164]

Curtis betrachtet die Arbeit der Archive als wesentlich für die Akzeptanz und Beachtung, sowohl seitens der Kunstszene als auch durch die Wissenschaft.[165] Mit der Gründung des Avantgardefilmarchivs wurde ein wichtiger Schritt zur Konservierung von seltenen Filmen gesetzt. Die Weigerung, Selektionskriterien bei der Annahme von Filmen anzuwenden, ermöglicht Filme zu entdecken, deren Wert damals noch nicht erkannt wurde. Die Sammlung des Archiv beinhaltet somit mehr als nur die damals anerkannten Werke und kann als unerschöpflicher Ort für Neuentdeckungen gesehen werden.

Als charakteristisch für die Anthology Archives beschreibt Robert Harris, dass die FilmemacherInnen bei den Vorführungen nach Möglichkeit präsent waren und auch bis heute noch sind, und KünstlerInnen ermutigt wurden, auch ihre noch im Entstehungsprozess befindlichen Arbeiten zu zeigen, wodurch eine offene Diskussion entstehen konnte.[166]

Mekas selbst bezeichnet das Archiv als „cathedral of avant-garde cinema“[167] und vergleicht es mit einem Museum: „What we have at Anthology – imagine if you would have all the Picassos, all the Braques, all Giacomettis, all Brancusis in one place. At Anthology we have all that.“[168] Die Anthology Archives, das lang ersehnte Zuhause des New American Cinema und der unabhängigen Filme, zählen sicher zu den größten „Werken“ Jonas Mekas' und können als Verwirklichung seiner „Beschützerrolle“ betrachtet werden:

> „He describes himself as continuing to ‚mother' the brood (filmmakers and film alike). This aspect of his work has not stopped, even in the maturity of the avant-garde cinema, for Anthology Film Archives is nothing if not the home Mekas created and runs for the films in the tradition.“[169]

---

[164] Vgl.: James, David: Indroduction. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 16.

[165] Vgl.: Curtis, David: A Tale of Two Co-ops. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 264.

[166] Vgl.: Harris, Bob: Video at Anthology. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 287.

[167] alainfinkielkrautrock.blogspot.com/2009/05/jonas-mekas-interview.html (11.12.2010)

[168] Abraham, Raimund: Jonas Mekas. http://www.brooklynrail.org/2003/12/film/jonas-mekas (15.12.2010)

[169] Keller, Marjorie: The Apron Springs of Jonas Mekas. In: In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 86.

"I live – therefore I make films.
I make films – therefore I live.

Light. Movement.

I make home movies – therefore I live.
I live – therefore I make home movies.

They tell me I should be always searching.
But I am only celebrating what I see.

I am searching for nothing, I am happy.
I am searching for nothing, I am happy.
I am searching for nothing, I am happy." [170]

Jonas Mekas, 1969

[170] DIARIES, NOTES AND SKETCHES. ALSO KNOWN AS WALDEN. Regie: Jonas Mekas. USA: 1968/ 1969. Fassung: DVD. Re: Voir, 2009. 11.00 min.

4. Filme

Eine nähere Auseinandersetzung mit der Biographie und den Filmen von Jonas Mekas verdeutlicht die unglaubliche Leidenschaft und die nicht zu übersehende innere Kraft, die ihn antreibt: „I just have to film. I have no choice. If I don't film I get sick. It's madness. I am being pulled into it by an irresistible force."[171] In seinen Filmen nimmt er meist Bezug auf sein Leben. Seine Arbeiten sind alle miteinander verknüpft und sollten nicht als einzelnes, alleinstehendes Werk analysiert werden, sondern im Kontext betrachtet werden. Jonas Mekas' Gesamtwerk ist fragmentarisch und besteht aus vielen kleinen Teilen, die sich zu einer Autobiographie, einer Notiz, einem Kunstwerk zusammensetzen.

Auf die Frage in einem Interview mit Hans Ulrich Obrist, welche seiner Filme Mekas selbst als Schlüsselwerke bezeichnen würde, nannte er DIARIES, NOTES AND SKETCHES. ALSO KNOWN AS WALDEN (1968/1969), LOST LOST LOST (1976), REMINISCENES OF A JOURNEY TO LITHUANIA (1971/1972) und vier Kurzfilme, von ihm als "Quartet of the Sixties" bezeichnet, die Material aus den Sechziger Jahren beinhalten und alle in den Neunziger Jahren erschienen: ZEFIRO TORNA OR SCENES FROM THE LIFE OF GEORGE MACIUNAS (1992), SCENES FROM THE LIFE OF ANDY WARHOL (1990), THIS SIDE OF PARADISE (1999) und HAPPY BIRTHDAY TO JOHN (1996). Sein späteres Werk AS I WAS MOVING AHEAD I SAW BRIEF GLIMPSES OF BEAUTY (2000) und seine erste ausschließliche Videoarbeit LETTERS FROM GREENPOINT (2004) führte er ebenso an.[172]

In meiner Arbeit möchte ich mich mit folgenden drei Filmen von Jonas Mekas aus der dynamischten Dekade des New American Cinema, den Sechziger Jahren, befassen: GUNS OF THE TREES (1961), NOTES ON THE CIRCUS (1966), DIARIES, NOTES, AND SKETCHES. ALSO KNOWN AS WALDEN (1968/ 1969).

Neben Jonas Mekas' zahlreichen journalistischen und organisatorischen Tätigkeiten in dieser Periode blieben seine künstlerischen Projekte damals eher unbeachtet und fanden erst am Ende des Jahrzehnts Anerkennung. Mit seinem zu Beginn der Sechziger Jahre entstehenden Erstwerk GUNS OF THE TREES leitet Mekas sein filmisches Schaffen ein. Neben dem 1964 gedrehten Langspielfilm THE BRIG, eine Aufzeichnung eines gleichnamigen Theaterstückes, folgte als Abschluss 1969 gegen Ende des Jahrzehnts sein

---

[171] Mekas, Jonas/ Sans, Jérôme / Remy, Patrick (Hg.): Just Like A Shadow. Göttingen: Steidl 2000. (keine Seitenzahlangaben)

[172] Vgl.: Obrist, Hans U.: Shoot, Shoot, Shoot. In: Engelbach, Barbara (Hg.): Jonas Mekas. Köln: König 2008. S. 174.

Werk DIARIES, NOTES, AND SKETCHES. ALSO KNOWN AS WALDEN. Neben diesen drei Werken entstanden in diesem Jahrzehnt auch acht Kurzfilme,[173] unter ihnen vier im Jahr 1966, welche Mekas später in sein Werk DIARIES, NOTES, AND SKETCHES. ALSO KNOWN AS WALDEN einfügte: HARE KRISHNA und NOTES ON THE CIRCUS in ihrer ursprünglichen Form, sowie CASSIS und REPORT FROM MILLBROOK in einer leicht abgeänderten Version.[174]

Seinen Zugang zu Film und zum eigentlichen Vorgang des Filmens erklärt Mekas folgendermaßen:

> „I have no script, no producer. I have no ideas. I just film, moment after moment, day after day. Nothing is planned. That's very different from making a film, where you collect a team and have a script and actors and producers. That's making a film. I'm not making a film. I'm just filming somebody in the street or . . . I don't know, a flower, or whatever. That's filming."[175]

Seit DIARIES, NOTES, AND SKETCHES. ALSO KNOWN AS WALDEN sind alle seine Filme *Diaries, Notes & Sketches,* stellt Mekas fest, und gerade deshalb erscheint der Weg bis zu diesem Punkt besonders interessant, ab dem all seine Filme diese für ihn charakteristische Form haben.[176] Die Sechziger Jahre waren mit Sicherheit die intensivste Periode seiner filmischen Entwicklung, die ihn zu dem für ihn typischen Stil führte. Bei der Filmauswahl erschien mir besonders wichtig, einen seiner einzigen zwei narrativen Filme zu berücksichtigen. Die Entstehung von GUNS OF THE TREES zu Beginn des ereignisreichen Jahrzehnts und die eher konventionelle, sich von Spätwerken sehr drastisch abhebende Form führten zu meiner Auswahl. DIARIES, NOTES, AND SKETCHES. ALSO KNOWN AS WALDEN, Jonas Mekas' erster Tagebuchfilm, zählt bis heute zu seinen bekanntesten Werken und schließt als sein letztes Werk in den Sechziger Jahren den von mir gewählten zeitlichen Rahmen ab, wodurch eine Analyse dieser Arbeit unumgänglich schien. Um mich der Entwicklung schrittweise anzunähern, ist es meines Erachtens notwendig, ein weiteres, zeitlich dazwischen entstandenes Werk zu analysieren. Der Kurzfilm NOTES ON THE CIRCUS weist bereits charakteristische Elemente späterer Tagebuchfilme von Mekas auf und erregte schon damals viel Aufmerksamkeit. In den

---

[173] Für nähere Informationen siehe Filmverzeichnis 7.6.

[174] Vgl.: MacDonald, Scott: Jonas Mekas on His Films. In: Engelbach, Barbara (Hg.): Jonas Mekas.Köln: König 2008. S. 156.

[175] Lanthier, Jon: Film and Film and Film. www.brightlightsfilm.com/66/66mekasiv.html (20.12.2010)

[176] Vgl.: MacDonald, Scott: Jonas Mekas on His Films. In: Engelbach, Barbara (Hg.): Jonas Mekas.Köln: König 2008. S. 165.

folgenden Kapiteln sollen durch eine Filmanalyse der drei erwähnten Werke der Sechziger Jahre charakteristische Eigenheiten der Arbeiten aufgezeigt und die Entwicklung der künstlerischen Arbeitsweise von Jonas Mekas veranschaulicht werden.

4.1. GUNS OF THE TREES

Über GUNS OF THE TREES schreibt Mekas im Programm des ersten dem New American Cinema gewidmeten Filmfestival in Spoleto,[177] Italien, folgendes:

> „Guns of the Trees deals with the thoughts, feelings and anguished strivings of my generation, faced with the moral perplexity of our times. Conceived as an episodic, horizontal film, there is no apparent direct story connection between one scene and the next. The scenes act like pieces of a larger, timed, emotional mosaic. Where the direct word, or the direct image fails – when we come to more essential things – the indirectness of the poet will seize the essence and the truth."[178]

Vor allem durch die narrative Form und die im Gegensatz zu späteren Werken noch spürbare Orientierung an eher konventionellen Studiosystemfilmen hebt sich GUNS OF THE TREES von Mekas' späteren Filmen ab. Zu diesem Werk und seinem einzigen weiteren narrativen Film THE BRIG merkt Mekas folgendes an: „Both films were narrative and still reflected my dream, that was already fading at that time, to go into more or less an extension of modernised versions of narrative film."[179] Der Einfluss der damals für die neue Filmbewegungen wesentlichen Filme SHADOWS und PULL MY DAISY ist in GUNS OF THE TREES deutlich erkennbar. Hoberman beschreibt den Film als „[…] manifesto's celluloid corollary, a would be synthesis of Shadows's "texture of dark lonely streets, bars and neon lights" […] and Pull My Daisy's Beat pad and spontaneous hijinks."[180] Bei theoretischen Auseinandersetzungen mit Mekas' Ouevre bleibt dieses Werk weitgehend

[177] Das 17-tägige Musikfestival „Festival of two worlds"("Festival dei due mondi"), organisiert von dem New American Cinema Group Mitglied David C. Stone, fand 1961 in Spoleto, Italien, statt. Es war das erste Festival, dass Filme des New American Cinema zeigte und hatte insgesamt 54 Filme von 35 FilmemacherInnen im Programm. Eine genaue Auflistung der Künstler und Filme ist im Anhang zu finden.

[178] Stone, David C.: The New American Cinema. 1961. ["Festival of two worlds" Filmfestivalprogramm]

[179] Obrist, Hans U.: Shoot, Shoot, Shoot. In: Engelbach, Barbara (Hg.): Jonas Mekas. Köln: König 2008. S. 174.

[180] Hoberman, James: The Forest and The Trees. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 108.

unbeachtet, und auch er selbst äußert sich kritisch dazu: „I was never happy with this film."[181]

Anhaltende Schwierigkeiten mit der Polizei, die Mekas beschuldigte ohne Lizenz zu arbeiten, unerlaubt Grund zu betreten und als Spion tätig zu sein, sowie extreme Geldnöte erschwerten die Dreharbeiten.[182] Hinzu kam, dass die Stimmung am Filmset durch Uneinigkeiten mit seinem Freund und Co-Regisseur de Laurot belastet war. Mekas vertrat eine eher unbefangene und improvisierende Herangehensweise und warf de Laurot zu autoritäres Vorgehen vor und den Anspruch, einen durchwegs politisch bedeutungsvollen Film drehen zu wollen. Diese anhaltenden Konflikte führten letztlich zum Bruch der Freundschaft und ließen Mekas den Entschluß fassen, nur noch alleine zu arbeiten.[183]

> „The mad, insane world has prevented me from finishing this film. […] It will remain rough, a sketchbook of what I intended it to be, an unfinished poem, a madhouse sutra, a cry. But I have decided that it should be seen, even in its unborn form. There is not enough time."[184]

Als ein sehr politisches Vorhaben beschreibt Mekas das eigentliche Ziel des Filmes: „What I want to achieve ideally with my film [Guns of the Trees]: is to overthrow the government. All governments. So we can start from the beginning."[185]

Der knapp über eine Stunde dauernde schwarz-weiß-Film ist in zwanzig lose, durch Weissblenden getrennte Segmente unterteilt, welche laut Mekas nicht horizontal verlaufen und somit beliebig austauschbar sind.[186] An Romanen orientiert entstand in den Sechzigern auch für Filme ein neuartiger narrativer Ansatz, den Mekas in seinem Werk umsetzte. Die ursprüngliche Idee war: „[…] to give instructions to the projectionist that they could play them in any order; it did not matter at all."[187] Trotz vieler improvisiert wirkender Szenen scheint der Film bewusst geplant und konstruiert, wie auch Hoberman

---

[181] MacDonald, Scott: Jonas Mekas on His Films. In: Engelbach, Barbara (Hg.): Jonas Mekas.Köln: König 2008. S. 150.

[182] Vgl.: Hoberman, James: The Forest and The Trees. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 111.

[183] Vgl.: MacDonald, Scott: Jonas Mekas on His Films. In: Engelbach, Barbara (Hg.): Jonas Mekas.Köln: König 2008. S. 150.

[184] Vgl.: Hoberman, James: The Forest and The Trees. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 112. Zit. n. Mekas, Jonas: Diaries. New York: Anthology Film Archives 1960. (keine Seitenangabe).

[185] Arthur, Paul: Routines of Emancipation. Alternative Cinema in the Ideology and Politics of the Sixties. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 38.

[186] Vgl.: Obrist, Hans U.: Shoot, Shoot, Shoot. In: Engelbach, Barbara (Hg.): Jonas Mekas. Köln: König 2008. S. 174.

[187] Ebd.

anmerkt: „[…] the film is nothing if not deliberate."[188]

GUNS OF THE TREES erzählt die Geschichte von zwei in New York lebenden befreundeten Paaren in der weltpolitisch äußerst angespannten Lage des Jahres 1960. Frances Stillman und Jonas Mekas' Bruder Adolfas Mekas verkörpern ein weißes, bedrücktes und pessimistisches Pärchen. Ihnen gegenübergestellt sind Argus Speare Juillard und Ben Carruthes,[189] ein afro-amerikanisches, lebensfrohes und unbefangenes Paar. Auffallend ist, dass außer Adolfas Mekas als „Gregory" alle mit ihrem realen Namen vertreten sind. Die Beibehaltung des eigenen Namens im Film ist in einigen Werken des New American Cinema aufzufinden, wozu James anmerkt:

> „The close identification between actor and role, in which the actors' use of their own names implies that the situations they rehearse are personally felt rather than merely professionally assumed, is supposed to empower their fictional interaction with the added energy and credibility of the quasi-therapeutic working through of real-life relationships."[190]

Auf eine für das New American Cinema typische Thematik und deren Präsenz in GUNS OF THE TREES verweist James: „[…] White male/Black female relationships are manipulated within a humanistic frame of reference, used to display a beat rejection of social prejudice."[191]

Bei der abwechselnden Darstellung des Lebens beider Paare unterstreicht Mekas den Kontrast durch die Verwendung verschiedener stilistischer Mittel. Gleich zu Beginn des Films wird das weiße Paar äußerst angespannt vorgestellt. Gregory irrt über Suizid grübelnd durch die Stadt und verweilt auf einem Autoschrottplatz, während Frances in einem Voice-Over-Kommentar aus einem Brief vorliest, wie sehr sie des Lebens überdrüssig ist. Dem gegenüber werden Ben und Argus in ihrer Wohnung Kaffee kochend, redend und eng umschlungen am Markt spazierend vorgestellt. Teilweise wirkt es, als würde Mekas einer Verherrlichung der ethnischen Herkunft von Argus und Ben in seinem Film verfallen. Tanzend, lachend und sich liebend bewegen sie sich in purer Freiheit durchs Leben und werden gegen Ende des Films mit einem Kind präsentiert. Ihr

---

[188] Hoberman, James: The Forest and The Trees. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 113.

[189] Ben Carruthes war bereits bekannt durch sein Mitwirken in John Cassavettes' SHADOWS

[190] James, David: Leaping from the Graves. In: Allegories of Cinema. American Film in the Sixties. Princeton: Princeton University Press 1989. S. 90.

[191] James, David: Underground Cinema. In: Allegories of Cinema. American Film in the Sixties. Princeton: Princeton University Press 1989. S. 124.

Gegenpart Gregory und Frances quälen sich steif, zweifelnd und selbstmitleidig durchs Leben und Frances setzt letztlich den ultimativen lebensverneinenden Schritt, indem sie Suizid begeht. Hoberman kritisiert, dass der Film zu sehr von der Gegenüberstellung der zwei Paare mit zu dominantem Fokus auf ihre ethnische Herkunft eingenommen sei und Mekas stereotypisierend und verherrlichend an die Thematik heranginge.[192] Auf die in den Werken des New American Cinema häufig auftretende Stereotypisierung und Sonderstellung der afro-amerikanischen Bevölkerung verweist auch James: „[...] Black Americans occupied a privileged position in the beat imagination, their heavily stereotyped vitality, sexuality, and intuitiveness supposed to be both racially intrinsic and preserved by their exclusion from the mainstream."[193]

Die Verlorenheit und Freudlosigkeit von Frances und Gregory unterstreicht Mekas durch häufige Einstellungen, in denen sie als Einzelpersonen auftreten, während Ben und Argus meist gemeinsam als glückliches Paar, als Einheit, präsentiert werden. Repräsentativ für ihre Lebensfähigkeit und Bodenständigkeit erfahren wir, dass Ben als Versicherungsangestellter und Argus als Büroangestellte tätig sind. Ein Beruf von Gregory und Frances wird nicht erwähnt, wodurch abermals ihre Fähigkeit, sich dem Leben zu stellen und sich in den Alltag, in die Welt, einzugliedern, in Frage gestellt wird. Die Szenen, in denen die Freunde aufeinandertreffen, sei es zu viert oder in kleineren Konstellationen, wirken angespannt, manchmal beinahe künstlich. Das Scheitern, dem befreundeten Paar aus seinem Pessimismus herauszuhelfen, wird dadurch noch verdeutlicht. Das weiße Paar wird verstrickt in politischen Diskussionen oder angespannt schweigend gezeigt, während die mit Musik überlagerten Gespräche des afro-amerikanischen Paares harmonisch und ruhig wirken.

Die Schauplätze von Argus und Ben sind überwiegend ihre Wohnung, andere Orte des Alltags oder die Natur. Aufgrund ihrer ausgelassenen Stimmung wirkt es, als würden sie das Leid der Welt nicht wahrnehmen, während Gregory und Frances die Schönheit rundherum nicht aufnehmen können. Sie treffen einander mehrere Male bei einem Autoschrottplatz und selbst als sie am Ufer eines Flusses sitzen, erblickt man diesen. In vereinzelten Situationen, in denen sie von einer idyllischen Landschaft umgeben sind, tritt diese von ihnen nicht wahrgenommen in den Hintergrund, verdrängt von der

[192] Vgl.: Hoberman, James: The Forest and The Trees. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 113.

[193] James, David: Leaping from the Graves. In: Allegories of Cinema. American Film in the Sixties. Princeton: Princeton University Press 1989. S. 96.

bedrückenden Stimmung zwischen den beiden. Besonders übertrieben scheint eine Szene, in der Ben am Schlagzeug sitzend Gregory einen der Schlagzeugsticks entgegenhält, welcher diesen völlig apathisch fallen lässt. Unterbrochen wird dies von einer Szene, in der wir Gregory und Frances im Wald spazieren sehen und er ihr einen Ast reicht, woraufhin sie völlig außer sich mit diesem auf Baumstämme einschlägt. Zurück bei der vorangehenden Szene verlässt Gregory verstört den Raum, während ihm seine Freunde verwundert nachblicken. Die offensichtliche Angespanntheit Gregorys kann durchaus als Verweis auf die stereotypisch vorausgesetzte Steifheit der weißen Bevölkerung angesehen werden, im Kontrast zur ebenso stereotypisch dargestellten Lebensfreude und Gelassenheit des afro-amerikanischen Paares. Während des Films erscheint mehrere Male ein Mönch, meist mit Gregory über Politik oder Suizid diskutierend und in einer Szene auch mit Frances, die bei ihm Hilfe sucht, um wieder Sinn im Leben zu sehen. Seine Funktion bleibt unklar, jedoch tritt er ausschließlich mit dem weißen Paar auf. Die Suche nach Erklärungen für die Unerträglichkeit der Welt in der Religion weist auf ihre Verzweiflung hin und könnte als ein Scheitern ihres Loslösens von Strukturen betrachtet werden.

Die vier Hauptprotagonisten des Films sind allesamt sehr nachdenklich und politisch, wodurch sie dem Ideal der damaligen Gegenkulturen gerecht werden. Die politische Lage ist im Film allgegenwärtig und stellt eine zentrale Thematik dar. Mit Sirenengeheul, Aufnahmen von Demonstrationen mit Verhaftungsszenen und kurzen Einblendungen von Bildern von Soldaten oder weinenden vietnamesischen Kindern wird die damalige politische Lage präsent gemacht. Zahlreiche Diskussionen über Politik, in denen unter anderem über die hohen Budgetkosten des Krieges geklagt wird sowie über Nixons Präsidentschaft und Atomwaffen, unterstreichen die Thematik ebenso.

Obwohl die Segmente des Films, wie bereits erwähnt, unzusammenhängend wirken, sind einige Strukturierungsmerkmale zu erkennen. Einen Rahmen bilden die eröffnende und die letzte Szene mit einem lesenden Jonas Mekas und einigen abgefilmten Seiten eines Buches. Die vier Protagonisten werden am Anfang des Films an Orten vorgestellt, an denen sie sich auch in den letzten Szenen aufhalten. Teilweise wirkt dies wie eine Weiterführung der einführenden Szenen. Immer wieder verwendet Mekas Bilder aus vorangehenden Szenen, führt sie zu einer Collage zusammen oder setzt sie zu einem späteren Zeitpunkt fort. Während des Films erscheinen in regelmäßigen Abständen drei Mal, zu Beginn, in der Mitte und gegen Ende, zwei groteske Figuren, die unverständlich

jammernd und heulend in Feldern umherwandern. Die skurrile Erscheinung der beiden Männer, welche in Businesskleidung mit Anzug und Aktenkoffer auftreten, wird unterstrichen durch ihre weiß geschminkten Gesichter und ihre Grimassen. Die Sequenzen sind immer wieder kurz durch Aufnahmen von Demonstrationen und Protesten unterbrochen. Skurrile Szenen, die meist keinen erkennbaren Bezug zum restlichen Film haben, tauchen mehrere Male auf. Unter anderem, als Ben und ein anderer Mann im Anzug sich in den Gängen eines Bürogebäudes zu einem spontanen Wettlauf hinreißen lassen. Schulter an Schulter und sich aus den Augenwinkeln beobachtend laufen sie durch die Gänge, bis Ben letztlich als Erster das offensichtliche „Ziel" der beiden berührt, den Türknauf einer Tür mit der Aufschrift „Personnel", um seinen Konkurrenten dann lachend als Ersten eintreten zu lassen.

Trotz dieser humorvollen und absurden Szenen ist der Grundton des Films eher pessimistisch. New Yorks Straßen wirken in vielen Aufnahmen leer, beinahe wie ausgestorben, wodurch die bedrückende Stimmung der Arbeit hervorgehoben und zusätzlich durch eine nebelige, regnerische Atmosphäre unterstrichen wird. Suizid, die bedrückende politische Lage, die zunehmende Desillusionierung, politische Vorstellungen verwirklichen zu können, und die Schwierigkeit, eigene Ideale mit einem Alltag zu vereinen, werden thematisiert. Der innere Konflikt, Ideale aufzugeben und „erwachsen", somit angepasst, zu werden, wird in einer Szene thematisiert, in der Ben pessimistisch blickend am Schreibtisch sitzt und als Voice-Over-Kommentar folgendes unterlegt ist: „You know you're still an idealist. You have to grow up or you won't succeed. You know, sooner or later everybody gives up. Everybody gives up."[194] Der verbreitete Vertrauensverlust in Politiker und das daraus resultierende Gefühl des Verlustes von Selbstbestimmung und Handlungsfähigkeit gehen aus dem Zitat von Gregory hervor: „Do I have any choice? My only choice is between one corruption and another, between one lie and another."[195]

Der damals bereits sehr bekannte Beat-Autor Allen Ginsberg liest in GUNS OF THE TREES aus seinem Gedicht „Sunflower Sutra" und anderen Texten vor. Auf der Audioebene setzt Mekas ansonsten überwiegend amerikanische Folkmusik ein. Der Film ist durchzogen von schrillen Klängen, die bedrückend und verstörend wirken, und immer wieder erklingenden Sirenen, die auf die Präsenz der damaligen politischen Anspannung im

[194] GUNS OF THE TREES. Regie: Jonas Mekas. Drehbuch: Jonas Mekas. USA: 1962. Fassung: VHS. Arthouse Videotapes, 1996. 21.26 min.
[195] Ebd. 37.38 min.

alltäglichen Leben anspielen. Um die nervöse Stimmung bei Protesten hervorzuheben, unterlegt Mekas die Aufnahmen mit Babygeschrei oder auch mit Hundegebell. Die meisten Audioaufnahmen wurden nachträglich hinzugefügt, einige der Dialoge wirken asynchron zur Bildebene und teilweise werden Gedanken als Voice-Over-Kommentar eingesprochen. In einer Einstellung wird ein für die Filmtechnik ungewöhnliches Element des Dramas angewandt. Während Frances und Gregory schweigend im Wald spazieren, wird als Voice-Over-Kommentar von einer Männerstimme folgender Text gesprochen: „Atumn. Francis says „You never talk." Gregory says: „I used to. I am silent now. Every time I open my mouth I feel a bullet is shooting out. There are too many things that anger me."[196]

Rückschlüsse auf den Titel des Films GUNS OF THE TREES erweisen sich als schwierig. Während Naturaufnahmen zu sehen sind, hört man Frances als Voice-Over ein Gedicht rezitieren und kurz darauf folgt eine Einstellung, in der sie vor einem Baum sitzend zu sehen ist und vorliest:

> „Walk out into the land with me, warmly clothed, against the chill brown sun and dance between these trees. Their arms thrust fearfully to the sky. Their mouths scream. Surely in the background, out of human sight a gun is trained on them."[197]

In einer späteren Szene sieht man Gregory mit einer Waffe im Wald herumirren, rastlos gehend oder am Boden sitzend, während auf akustischer Ebene Allen Ginsberg aus seinem Gedicht „Van Goghs Ear" rezitiert.

In seiner Arbeit verwendet Mekas auch dokumentarisches Material öffentlicher Proteste, bei denen die Polizei teilweise gewaltsam gegen DemonstrantInnen vorgeht. In diesen Szenen sind jedoch teilweise auch ProtagonistInnen von GUNS OF THE TREES zu sehen. Naturaufnahmen sind auch in diesem frühen Werk schon äußerst präsent in Form von Aufnahmen von Wäldern, Wiesen und unzähligen Aufnahmen von Bäumen. Auch Radionachrichten über den Astronauten John Glenn sind eingebaut, wodurch ein Bezug zu damaligen aktuellen Geschehnissen hergestellt wird. Wie Hoberman anführt, finden sich im Film auch autobiographische Referenzen, zum Beispiel spielt eine Szene des Films in einer Bar, in der Mekas in seinen ersten Jahren in New York Stammgast war.[198]

---

[196] GUNS OF THE TREES. Regie: Jonas Mekas. Drehbuch: Jonas Mekas. USA: 1962. Fassung: VHS. Arthouse Videotapes, 1996. 1.00.30 min.

[197] Ebd. 24.25 min.

[198] Vgl.: Hoberman, James: The Forest and The Trees. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas

In einer rund dreiminütigen Szene gegen Ende des Films zelebriert Mekas noch einmal die Liebe und Nähe des Paares Argus und Ben. Eröffnet wird diese mit einer Einstellung in Halbaufnahme von Argus, die auf der Fensterbank ihrer gemeinsamen Wohnung sitzend eine Katze zu sich hochhebt, und dann wieder auf den Boden absetzt. Durch einen Kameraschwenk nach rechts erblicken wir Ben, der mit einer Schnur die Katze heranlockt und mit ihr spielt. Ein Kameraschwenk zurück zu Argus folgt, die nun Kaffee trinkend noch immer am Fenster sitzt und erneut die Katze streichelt. Die Katze fungiert hier als verbindendes Element und verweist auf die parallelen Geschehnisse, wodurch Mekas' ein Bewußtsein für die Ereignisse und Räumlichkeit außerhalb des Bildes schafft. Argus steht auf, und wir sehen sie in der Küche hantieren, woraufhin ein Schwenk zu Ben folgt, der nun Kaffee trinkend in ihrer Nähe steht. Er geht aus dem Bild und wir betrachten wiederum Argus, die ziellos und entspannt in der Küche herumgeht. Diese Szenen vermitteln durch die gelöste Atmosphäre und die teilweise ziellosen Handlungen der beiden ein starkes Gefühl der Gelassenheit. Mit dem Einsatz des Liedes „Don't you know" von Ray Charles findet der erste Schnitt statt, woraufhin eine Nahaufnahme mit Ben sitzend und zuerst lächelnd, dann lachend, nach links blickend folgt. Die Kamera schwenkt in die Richtung seines Blicks und Argus erscheint, kokett und humorvoll tanzend. Erneut folgt eine Einstellung mit Ben und ein Schwenk zu Argus, die immer noch tanzt. Kurz ist ein Schatten von Ben neben ihr sichtbar, wodurch abermals das Bewußtsein für Geschehnisse außerhalb des Bildrahmens geschaffen wird. Ausgelassen springt Ben auf, um Argus hochzuheben und sich mit ihr im Kreis zu drehen. Nach einem kurzen Kuss nimmt er ihr den Hut ab und setzt ihn selbst auf. In der folgenden Einstellung, begleitet von dem von einer Frau interpretierten Song „The bald headed woman",[199] sieht man Ben und Argus in einer Halbtotalen im Bett liegen und sich gegenseitig kitzelnd einer Polsterschlacht widmen. Der Rest des Raumes bleibt im Finsteren, während das verliebte Paar zu sehen ist, woraufhin ein Schwenk ins Dunkle folgt. In einer Nahaufnahme mit Aufsicht werden die beiden erneut albernd im Bett gezeigt. Eine Einstellung aus frontaler Sicht schließt daran an, in der sie redend aus der Vogelperspektive gezeigt werden und die Sequenz mit einem Schwenk bis hinab zu ihren Füßen, die unter der Decke hervorblicken, beendet wird. Während der gesamten Sequenz

---

Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 115.

[199] Das Lied, geschrieben von Shel Talmy, wurde vor allem durch die Interpretation von *The Kinsky* im Jahr 1964 und von *The Who* im darauf folgenden Jahr bekannt.

sind ihre Stimmen nicht zu hören außer einem kurzen Lachen und einem vergnügten Aufschrei von Argus. Die Sequenz wirkt wie eine Zelebrierung ihrer Liebe, eine Verdeutlichung ihrer Freude am Leben und aneinander und unterstreicht dies noch einmal gegen Ende des Filmes. Auch Jerry Tallmer verweist auf die positive Darstellung des Paares und notiert, man bekomme in GUNS OF THE TREES „[…] most sentimentalized semi-demi interracial views of the happy love life […]"[200] zu sehen.

Am Spoleto Film- und Musikfestival „Festival of Two Worlds" in Italien fand im Juni 1961 die Weltpremiere von GUNS OF THE TREES statt. Bei einer nur mit Einladung zugänglichen Mitternachtsvorführung im *Bleecker Street Cinema* hatte der Film seine New York Premiere im August 1961. Die ersten öffentlichen Filmvorführungen folgten im Dezember im Rahmen von Cinema 16.[201] Die Rezeption beschreibt Hoberman als brutal und vernichtend und als einen der noch relativ diplomatischen Kommentare führt er Jerry Tallmers Kritik in der *Village Voice* an.[202] Darin schreibt Tallmer über GUNS OF THE TREES der Film habe „[…] some of the virtues and all of the faults of its young, seeking, bewildered creator. It is a movie turned out as a mosaic, a thousand tiny little fragments and bits of scenes jumbled together through strength of desire into a coherent whole."[203] Als notwendige Sackgasse bezeichnet Hoberman Mekas' ersten Film und verweist auf die einsetzende Veränderung seiner Sichtweise.[204] Zu Beginn des Jahres 1962 schreibt Mekas:

> „Cinema is beginning to move. Cinema is becoming conscious of its steps. Cinema is no longer embarrassed by its own stammering, hesitations, side steps. Until now cinema could move only in a robotlike step, on preplanned tracks, indicated lines. Now it is beginning to move freely, by itself, according to its own wishes and whims, tracing its own steps. […] That's what this is all about: new times, new content, new language."[205]

Verhärtete Strukturen aufzulösen und neue Ausdrucksweisen für das Medium Film zu

---

[200] Tallmer, Jerry: Movie Journal. Village Voice (10. August 1961). S. 9.
[201] Vgl.: Hoberman, James: The Forest and The Trees. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 115.
[202] Vgl.: Ebd. S. 115f.
[203] Tallmer, Jerry: Movie Journal. Village Voice (10. August 1961) S. 9.
[204] Vgl.: Hoberman, James: The Forest and The Trees. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 118.
[205] Ebd. S. 119. Zit.n. Mekas, Jonas: Movie Journal. The Rise of a New American Cinema. 1959-1971. New York: Macmillan 1971. S. 49.

erforschen wurden wichtige Anliegen seinerseits und prägten die folgenden Jahre. Eine neue Ära begann und Hoberman konstatiert: „He [Jonas Mekas] too would abandon preplanned tracks, move freely, do away with theatrics, become spontaneous, put down his gun and light out for the trees."[206]

Abb. 5: Argus und Ben

Abb. 6: Frances und Gregory

4.2. NOTES ON THE CIRCUS

NOTES ON THE CIRCUS entstand im Jahr 1966 und ist einer der Kurzfilme von Jonas Mekas, der in den Sechzigern bereits Aufmerksamkeit erregte. Mit der folgenden Widmung an Kenneth Anger werden Mekas' prekäre finanzielle Lage und die daraus resultierenden schwierigen Produktionsbedingungen erkennbar, repräsentativ für die Mehrheit der FilmemacherInnen des New American Cinema: „Dedicated to Kenneth Anger, who gave me a stock of ektachrome film during one of my many difficult periods."[207]

Die Aufnahmen entstanden bei Besuchen eines Drei-Manegen-Zirkus, dem *Ringling Brothers Circus*, und wie Mekas anmerkt, waren mehrere Zirkusbesuche und Vorausplanung notwendig: „[…] I had to make special arrangements to get into the circus, to film it, and I was waiting for it for a number of years."[208] Verzaubernd durch all den Glitzer, die intensiven Farben und den Rhythmus zieht NOTES ON THE CIRCUS

[206] Hoberman, James: The Forest and The Trees. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 119.

[207] Chodorov, Pip/ Lebrat, Christian (Hg.): Frame by Frame. The Annotated Walden. In: Le Livre de Walden. Paris: Editions Expérimental 1997. S .74. zit.n. Mekas, Jonas (keine bibliographischen Angaben)

[208] Ebd. Zit.n. Mekas, Jonas. "Jonas Mekas at M.I.T., January 19, 1971". (unveröffentlichte Transkription).

BetrachterInnen in einen Sog und lässt Erinnerungen an lang vergangene Zirkusbesuche erwachen.

> „Notes on the Circus is a dizzling film due to its pounding beat, its glistening colors, and the spezialization of the circus itself, its volume rendered as sphere.[…] Notes on the Circus, beyond any simple representation of the social ritual, eschewing any nostalgia, is itself circus, hewn out of pure cinematographic energy."[209]

Der Kurzfilm ist eine Zelebrierung von Bewegungen, Formen und Farben und nicht, wie man vielleicht annehmen könnte, die Dokumentation einer Zirkusshow oder eines Zirkus. Der Fokus richtet sich auf Aspekte der Ästhetik, wie Mekas selbst anmerkt: "[…] I was not interested in recording the circus. I was interested in recording certain movements, colors, certain memories of movement and color, and certain bits of realities." [210]

NOTES ON THE CIRCUS wird als Gegenstück zum alltäglichen Leben und als unvergessliche Kindheitserinnerung beschrieben.[211] Noguez fordert auf, über die technischen Eigenheiten des Kurzfilms hinwegzusehen, und notiert begeistert:

> „[…] this bouquet of colorful impressions, in sharp resolution or unfocused, set in pink or black; these glittering images of acrobats and jugglers, are in direct counterpoint to some blissful memory, a kind of fairytale which contains everything; the memory of a child who can't fall asleep at night after seeing the circus for the first time."[212]

Der Titel NOTES ON THE CIRCUS verweist zugleich auf ein stilistisches Element, auf Notizen und deren subjektiven Charakter, auf das Festhalten von Eindrücken beim visuellen Erlebnis einer Zirkusshow. Es ist der erste Film, der sich im Titel bereits an Mekas' spätere Arbeitsweise annähert, an seine Tagebuchfilme, seine *Diaries, Notes and Sketches.* Der zwölfminütige Kurzfilm ist in vier ungefähr gleich lange Kapitel unterteilt und durch Einblendungen von abgefilmten, auf Papier gedruckten Zahlen strukturiert. NOTES ON THE CIRCUS besteht aus fünf aneinandergereihten Filmrollen, wie Mekas

---

[209] Chodorov, Pip/ Lebrat, Christian (Hg.): Frame by Frame. The Annotated Walden. In: Le Livre de Walden. Paris: Editions Expérimental 1997. S. 74. Zit.n. Eizykman, Claudine: La Jouissance-Cinéma. Paris: Union Générale D'Éditions (10/18; 1060). S. 27f.

[210] Ebd. Zit.n. Mekas, Jonas. "Jonas Mekas at M.I.T., January 19, 1971". (unveröffentlichte Transkription).

[211] Vgl.: Ebd. S. 113. Zit.n. Noguez, Dominique. Une Renaissance du cinema: le cinema "underground" américain. Paris: Klincksieck. 1985. S. 330.

[212] Ebd. S. 75. Zit.n. Noguez, Dominique. Jonas Mekas: à la recherche de l'enfance lointaine. In: Éloge du cinema experimental. Paris: Centre Georges Pompidou. 1979. S. 60.

anführt, welche bereits während dem Filmen bearbeitet und strukturiert wurden.[213] Mit dem Bewusstsein eines Cutters verlieh Mekas dem Kurzfilm, wie Camper feststellt, durch ständiges Anhalten der Aufnahme und erneutes Starten der Kamera eine beeindruckende Intensität:

> „[…] a spontaneous, even nervous intensity that requires each of its moments to be experienced with an immediacy that would not be possible in a more obviously structured and balanced, edited form. […] The eye is continually jarred and unsettled, prevented from perceiving the "scene" in any continuous way and forced to continually re-see it through each new image."[214]

Die Kameraführung ist unruhig und fahrig, manchmal beinahe zittrig, teilweise rasen die Bilder vorbei, um dann ab und zu für einen Moment zu verweilen und die Wahrnehmung zu bündeln. Durch Doppelbelichtungen, ruckartige Kamerabewegungen, verschwommene Bilder und teilweise unterbrochene Aufnahmen entsteht ein abgehackter Rhythmus, der die Rezeption der Bilder erschwert. Die rastlose Kameraführung, sowie „[…] movement, color and light enliven the frame to transport the spectator into a kaleidoscope of sensations."[215] Der gesamte Film ist aus unzähligen bunten, glitzernd erscheinenden Bildern zusammengesetzt, in immer wieder neuen Formationen, und tatsächlich gleicht die Rezeption des Films dem Betrachten eines Kaleidoskops.

In NOTES ON THE CIRCUS setzt sich Mekas intensiv mit Bewegung und Bewegungsabfolgen auseinander. Immer wieder unterbricht er in seinen Aufnahmen Bewegungen, die von AkrobatInnen ausgeführt werden, und setzt sie nach einer Unterbrechung fort oder geht abrupt zu einer anderen Bewegungsfolge über. Durch diese Arbeitsweise wird der Rhythmus und Ablauf der aufgezeichneten Bewegung durch die der Kameraführung dominiert.

Mekas unterlegt den Kurzfilm mit vier von der Musikgruppe *Jim Kweskin's Jug Band* interpretierten Liedern. Jedes Kapitel wird neben der visuellen Strukturierung durch die Nummerierung zusätzlich durch den Einsatz eines neuen Liedes gegliedert. Im letzen Kapitel wiederholt Mekas das Lied „Storybook Ball" aus dem ersten Kapitel, wodurch es

---

[213] Vgl Chodorov, Pip/ Lebrat, Christian (Hg.): Frame by Frame. The Annotated Walden. In: Le Livre de Walden. Paris: Editions Expérimental 1997. S. 75. Zit.n. Mekas, Jonas. „Jonas Mekas at the Community Seminary, June 2, 1968" (unveröffentlichte Transkription).

[214] Ebd. Zit.n. Camper, Fred: 1966- 1967. In: A History of the American Avant-Garde Cinema. New York: The American Federation of Arts. S. 119f.

[215] Ebd. S. 74. Zit.n. Waintrop, Edouard: Jonas Mekas, caméra au poing. Libération (5. Jänner 1993). S. 29.

als Einleitung und Abschluss einen Rahmen bildet. Die Bildebene ist exakt auf die humorvollen und schnellrhythmischen Lieder abgestimmt.

Der Zirkus erstrahlt in vollem Glanze - durch Farben und Bildfolgen wirken die Aufnahmen wie eine ferne Erinnerung oder ein Traum. Nur selten ist das Publikum sichtbar, alle Ereignisse außerhalb der Manege treten komplett in den Hintergrund und versinken in Schwarz. Im Kontrast dazu werden die AkteurInnen beleuchtet von hellem, buntem Licht, wodurch sich trotz der schnellen Bildfolge und der Doppelbelichtungen der Blick wie von alleine auf das Wesentliche konzentriert. In schillernden, bunten Kostümen erscheinen graziöse AkrobatInnen, SeiltänzerInnen, JongleurInnen, TrampolinspringerInnen und natürlich - er darf in einem Zirkus nicht fehlen - für einen kurzen Moment ein Clown. Auch Tiger, Löwen, Kamele, prächtig geschmückte Elefanten und Pferde sind vertreten. Mit seinen Aufnahmen fängt Mekas geschickt die von Tieren ausgehende Faszination ein, und auch, trotz ihres dressierten und an Menschen gewöhnten Daseins, ihre Wildheit und eine von ihnen ausgehende, subtile Bedrohlichkeit. Ab und zu lässt Mekas die Kamera kurz verweilen und hebt ein Detail aus dem bunten, schnellen Durcheinander hervor. Selbst die Auf- und Abbauarbeiten integriert er fließend in sein Werk und lässt sie erstrahlen, ohne zu werten hält er sie fest, als Teil eines Ganzen, einer Zirkusshow.
Immer wieder kehrt Mekas‘ Kamera, sein Blick, zurück zu einer mit einem glitzernden, weißen Kostüm bekleideten Frau, die hoch oben am Trapez schwingt. Diese Szenen sind einige der wenigen, in der die Kamera kurz ruhig verweilt und mit der Bewegung der Akrobatin mitschwingt. Den Szenen mit der Trapezkünstlerin gehen immer Aufnahmen einer Frau in einem langen, weißen, glitzernden Federkostüm voraus, wodurch bereits eine Verbindung der beiden hergestellt wird. In einer der Szenen findet eine Auflösung statt und die Relation der Bildfolge wird klar, denn die Frau entpuppt sich als die Trapezkünstlerin, indem sie ihren Umhang fallen lässt und sich zum Trapez emporzieht. Immer wieder verweilt die Kamera für einen kurzen Moment auf dem Schatten der schwingenden Trapezkünstlerin anstatt auf ihr selbst, ein Element, das auch in späteren Werken angewendet wird.
Das zweite Kapitel wird mit einer Einstellung eröffnet, in der ein Tiger rastlos im Käfig auf und ab geht. Der Eindruck seiner Nervosität wird verstärkt durch eine schnelle Bildfolge und einen einsetzenden Sirtaki. Mit dieser Szene führt Mekas die Zirkustiere in

den Kurzfilm ein, bis dahin waren nur kurz Pferde zu sehen. Nun werden Kunststücke von dressierten Löwen und Kamelen gezeigt. Eine der skurrilsten Szenen folgt im dritten Kapitel, als ein Tiger mit Maulkorb auf dem Rücken eines Zebras balanciert. Als Abschluss des Kurzfilms ist eine Frau in weißem Tüllkleid mit Tauben auf ihren Armen zu sehen. Die Kamera folgt den Tauben, als sie sich, durch den dunklen Hintergrund noch strahlender und weißer wirkend, in die Luft erheben.

Einige Einstellungen und Motive, wie unter anderem die bereits erwähnte Trapezkünstlerin, AkrobatInnen in roten Kostümen auf Einrädern und Pferde, die durch Feuerringe springen, werden häufig wiederholt und in anderen Kapiteln weitergeführt. Interessanterweise tauchen die genannten Motive in den ersten beiden Kapiteln auf sowie im letzten, wodurch ein Muster entsteht. Mekas merkt an, ihm sei nachträglich aufgefallen, dass der Zirkus drei Manegen hatte, er selbst drei Mal den Zirkus besuchte, und zu einigen Teilen der Aufnahmen drei Mal während seines Filmes zurückkehrte, wodurch eine klassische Struktur entsteht: “Whatever happens in the first part, is later reflected in the middle, and again reflected in the last part. It’s a very classical structure.” Eine gewisse Struktur lässt sich auch bei anderen Motiven erkennen. Mekas scheint sein Werk in zwei Teile zu gliedern, denn einige Motive wiederholen sich jeweils in den ersten beiden und andere wiederum in den letzten beiden Kapiteln.

Abb. 7

Abb. 8

4.3. DIARIES, NOTES AND SKETCHES. ALSO KNOWN AS WALDEN

> „Walden is like a Chinese box: each shot contains a thousand wonders, and grows still richer in its interrelation to the predicting and subsequent shots. The experience of Walden is less about inserting ourselves into Mekas's personal vision than about forging a myth. Walden is admittedly an essential film about the 60s, New York and the underground film movement, but it is perhaps above all a subtle mechanism which suffuses the memory of this time with an emotional resonance, communicated in images and sounds."[216]

DIARIES, NOTES AND SKETCHES. ALSO KNOWN AS WALDEN ist Mekas' erster Film, der sich an die Form eines Tagebuchs anlehnt, und leitet sein filmisches Schaffen der *diary films* ein. Alle Arbeiten seit diesem Film seien *Diaries, Notes and Sketches* und einige enthielten diese Zuordnung ursprünglich auch im Titel.[217] Dadurch kam es jedoch vor allem in Filmlaboren zu Verwechslungen, und deshalb benannte er sie von da an nur noch nach ihrem spezifischen Titel.[218] In meiner Arbeit werde ich der Übersicht halber den Titel in seiner Kurzform - WALDEN - verwenden. Bis zu dem Zeitpunkt, als ein Brand 1969 beinahe seine gesamten Aufnahmen zerstört hätte, hatte Mekas diese als reine Vorbereitung zu einem „wirklichen Film" betrachtet, doch nun erkannte er ihren Wert und veröffentlichte eine „first draft edition".[219] Im Zentrum des Films steht das Leben von Jonas Mekas, sein Freundeskreis, überwiegend FilmregisseurInnen des New American Cinema, und ein New York, das auf den ersten Blick sehr unbekannt erscheint. „[…] according to Jonas, there is a plot: life itself. As for the cast, they are part of Jonas's everyday agenda."[220] Durch die dokumentarischen Aufnahmen ermöglicht WALDEN einen einzigartigen Einblick in die New American Cinema Filmszene der Sechziger Jahre und kann als „[…] central cinematic document of daily life in the New York community of artists during one of its moments of splendour"[221] gesehen werden.

---

[216] Chodorov, Pip/ Lebrat, Christian (Hg.): Foreword. In: Le Livre de Walden. Paris: Editions Expérimental 1997. S. 10.

[217] DIARIES, NOTES & SKETCHES. ALSO KNOWN AS WALDEN/ DIARIES, NOTES & SKETCHES. LOST, LOST, LOST/ etc.

[218] Vgl.: MacDonald, Scott: Jonas Mekas on His Films. In: Engelbach, Barbara (Hg.): Jonas Mekas.Köln: König 2008. S. 165.

[219] Vgl.: James, David E.: Film Diary/ Diary Film. Practice and Product in Jonas Mekas's Walden. In: Chodorov, Pip/ Lebrat, Christian (Hg.): Le Livre de Walden. Paris: Editions Expérimental 1997. S. 18.

[220] Lebel, Jean-Jaques: Jonas Mekas Celebrates What He Sees. The Moebius Strip. In: Chodorov, Pip/ Lebrat, Christian (Hg.): Le Livre de Walden. Paris: Editions Expérimental 1997. S. 41.

[221] Chodorov, Pip/ Lebrat, Christian (Hg.): Frame by Frame. The Annotated Walden. In: Le Livre de Walden. Paris: Editions Expérimental 1997. S. 127. Zit.n. Sitney, P. Adams. Princeton. 1996. unpublizierter Text).

WALDEN enthält Aufnahmen aus den Jahren 1965 bis 1969 und ist in sechs ungefähr gleich lange Kapitel unterteilt, die jeweils der Länge einer Filmrolle entsprechen, und von Mekas als *Reels,* als Filmrollen, bezeichnet werden. Zur weiteren Strukturierung setzt er die für Tagebuchfilm charakteristischen Zwischentitel ein, sowie Musik, *Voice-Over-Kommentar*e und andere Audioaufnahmen.
Die Anordnung der Aufnahmen unterliegt in WALDEN einer Chronologie, wie Mekas erläutert:

> „Walden contains materials from the years 1965- 1969, strung together in chronological order. For the soundtrack I used some of the sounds that I collected during the same period: voices, subways, much street noise, bits of Chopin (I am romantic), and other significant sounds."[222]

Einige Kapitel, wie zum Beispiel "Notes on the Circus" und "Report from Millbrook", enthob Mekas der chronologischen Anordnung, um das Aufeinanderfolgen zu langer Sequenzen zu verhindern, wie er selbst anmerkt.[223] Die von Mekas erwähnte Chronologie betrifft die Makro-Struktur des Filmes, jedoch innerhalb einzelner Sequenzen arbeitet er teilweise auch achronologisch. Zusammen mit seiner Familie tritt P. Adams Sitney in einigen Sequenzen des Filmes auf und merkt an, dass Mekas' Chronologieanspruch durchaus zu bezweifeln sei.[224] Der Film enthält Aufnahmen aus vier Jahren, bei genauer Betrachtung fällt auf, dass die Aufnahmen dieser Zeitspanne symbolisch in gekürzter Version aneinandergereiht sind. Die Jahreszeiten bilden einen Kreis, einleitend und abschließend mit dem Frühling.
Die Zwischentitel, mit der Schreibmaschine überwiegend in Großbuchstaben getippt und abgefilmt, haben sowohl eine strukturierende als auch eine informative Funktion. Zudem gibt es im Film auch einige schriftliche Anmerkungen, welche zusätzliche Informationen zur bildlichen Ebene vermitteln. In der Sequenz „A visit to Brakhages" erfährt man nach einer Einstellung, in der ein Hund von einem Vogelhäuschen wegrennt, Folgendes: „Dog steals bird's food, runs away, as we shout thru window. *Shame on you, shame on you!*", woraufhin Kinder zu sehen sind, die durch das Fenster das Geschehen beobachten.

---

[222] Chodorov, Pip/ Lebrat, Christian (Hg.): Frame by Frame. The Annotated Walden. In: Le Livre de Walden. Paris: Editions Expérimental 1997. S. 45. Zit.n. Mekas, Jonas. 23. Juni 1970.
[223] Vgl.: MacDonald, Scott: Jonas Mekas on His Films. In: Engelbach, Barbara (Hg.): Jonas Mekas.Köln: König 2008. S. 163.
[224] Vgl.: Chodorov, Pip/ Lebr(at, Christian (Hg.): Frame by Frame. The Annotated Walden. In: Le Livre de Walden. Paris: Editions Expérimental 1997. S.127. Zit.n. Sitney, P. Adams: Visionary Film. The American Avant-Garde 1943-1978. Oxford, New York, Toronto, Melbourne: Oxford University Press 1974. S. 361.

Auf akustischer Ebene, die meist asynchron zur Bildebene ist, setzt Mekas neben Voice-Over-Kommentaren überwiegend U-Bahngeräusche und von ihm gespielte und teilweise gesanglich begleitete Akkordeonlieder ein. Auch Stücke von Velvet Underground, deren Bekanntheit Ende der Sechziger rasant anstieg, und von Chopin begleiten den Film. Ebenso wie die Zwischentitel haben die Voice-Over-Kommentare eine informative Funktion und vermitteln zusätzlich zur Bildebene Stimmung. Über die fließende Einarbeitung der Kommentare in den Film merkt Sitney an: „He [Mekas] in fact discovered a way to introduce his voice [in the film], as much as a sound as language, a strategy by which the cinema by compensation traces the flow of atmosphere and gives everything a pictorial dimension."[225]

Unfokussierte Einstellungen, asynchrone Bild- und Tonebene, „single framing" und brutale „cut-ups", die oftmals durch das Ende einer Filmrolle bestimmt werden, sind charakteristisch für WALDEN und auch für Mekas' spätere Arbeitsweise.[226] Ein nervöser, abgehackter Rhythmus bestimmt einen Großteil des Films, beinahe rastlos scheint die sich immer in Bewegung befindende Kamera. In einem offenen Kamerastil geführt, manchmal beinahe fahrig wirkend, schwebt sie suchend durch den Raum und verweilt immer wieder kurz – auf einem lächelnden Gesicht, einem Baum, einem Vogel - um sich dann wieder auf die Suche zu begeben. Im Gegensatz zum Stil der Home Movies der damaligen Zeit, die sich stark an Hollywood orientierten und Amateurhaftes vermieden, ist WALDEN gekennzeichnet durch einen Stil, den man als „aggressively personal" bezeichnen könnte.[227] Jonas Mekas' Vorgehen wirkt nicht geplant, sein Filmen nicht kritisch oder wertend, sondern vielmehr wahrnehmend. Die Bolex Kamera wird zu den Augen, zum Blick, wie er selbst erläutert:

> „As I walk with my camera, something falls into my eyes. When I walk through the city, I don't lead my eyes consciously from that to that or that. Rather, I walk and my eyes are like open windows, and I see things, the things fall in."[228]

---

[225] Chodorov, Pip/ Lebrat, Christian (Hg.): Frame by Frame. The Annotated Walden. In: Le Livre de Walden. Paris: Editions Expérimental 1997. S. 68. Zit.n. Sitney, P. Adams: Visionary Film. The American Avant-Garde 1943-1978. Oxford, New York, Toronto, Melbourne: Oford University Press. 1979. S. 52.

[226] Vgl.: Lebel, Jean-Jaques: Jonas Mekas Celebrates What He Sees. The Moebius Strip. In: Chodorov, Pip/ Lebrat, Christian (Hg.): Le Livre de Walden. Paris: Editions Expérimental 1997. S. 41.

[227] Vgl.: Chodorov, Pip/ Lebrat, Christian (Hg.): Frame by Frame. The Annotated Walden. In: Le Livre de Walden. Paris: Editions Expérimental 1997. S. 49. Zit.n. MacDonald, Scott: The Country in the City. Central Park in Jonas Mekas's Walden. (Unpubliziertes Manuskript).

[228] Ebd. S.119. Zit.n. Mekas, Jonas: The Diary Film (A Lecture on Reminescenes of a Journey to Lithuania). In: The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism. Sitney, P. Adams (Hg.). New

Auf den Vorwurf verweisend, dass Mekas bei WALDEN sinnlos „anything and everything"[229] gefilmt habe, führt Lebel an, dass durchaus eine gewisse Syntax erkennbar sei, denn Bäume werden von unten, dem Stamm entlang nach oben gefilmt, „still shots" werden für Babies und Kinder verwendet und Nahaufnahmen für Blumen, Pflanzen und Weingläser.[230]

Der Titel WALDEN verweist auf Henry David Thoreaus' literarisches Werk *Walden* (1854),[231] in dem der Schriftsteller, auf seinen Tagebucheinträgen basierend, über zwei Jahre schreibt, die er abgeschieden in einer von ihm selbst erbauten Hütte am See Walden Pond in Massachusetts verbrachte. Die beiden Jahre reduziert Thoreau in seinem Buch in ein symbolisches Jahr, worin James eine Parallele zu Mekas' Werk sieht.[232]

> „Mekas's camera is a Twentieth Century version of Thoreau's house by the pond, and the legendary frugality of Thoreau's budget in "Economy" finds its modern echo in Mekas's low-budget, high-art "home movies"."[233]

Die Bezugnahme auf das Buch durch abgefilmte Textseiten und kurze, von Mekas vorgelesene Textpassagen ist ein wichtiges Element des Werkes. Insgesamt enthält der Film fünf „Walden"-Zwischentitel, die jedes Mal unmittelbar mit Aufnahmen des Central Parks verbunden sind. Die Natur, konkret der Central Park, werden somit als Mekas' „Walden", als sein Zufluchtsort und Rückzugsgebiet im Kontrast zur Großstadt New York präsentiert. Zu Aufnahmen des Central Parks stellt Mekas während des Films einmal dezidiert eine klare Verbindung zu Walden her, indem er als Voice-Over anmerkt: „This is Walden, this is Walden what you see."[234] Generell ist die Präsenz der Natur in WALDEN beeindruckend, wenn man bedenkt, dass abgesehen von einigen Ausflügen aufs Land zu Freunden der gesamte Film in New York City aufgenommen wurde. „So New York which

---

York: New York University Press 1978. S. 192.

229 Lebel, Jean-Jaques: Jonas Mekas Celebrates What He Sees. The Moebius Strip. In: Chodorov, Pip/ Lebrat, Christian (Hg.): Le Livre de Walden. Paris: Editions Expérimental 1997. S. 37.

230 Vgl.: Ebd.

231 Thoreau, Henry D.: Walden. New Haven: Yale University Press 2004

232 Vgl.: James, David E.: Film Diary/ Diary Film. Practice and Product in Jonas Mekas's Walden. In: Chodorov, Pip/ Lebrat, Christian (Hg.): Le Livre de Walden. Paris: Editions Expérimental 1997. S. 33.

233 Vgl.: Chodorov, Pip/ Lebrat, Christian (Hg.): Frame by Frame. The Annotated Walden. In: Le Livre de Walden. Paris: Editions Expérimental 1997. S. 85. Zit.n. MacDonald, Scott: The Country in the City. Central Park in Jonas Mekas's Walden. (Unpubliziertes Manuskript).

234 DIARIES, NOTES AND SKETCHES. ALSO KNOWN AS WALDEN. Regie: Jonas Mekas. USA: 1968/ 1969. Fassung: DVD. Re: Voir, 2009. 38.05 min.

came out of my film notes looks more like some kind of Walden than a New York that people know as a New York. Or, say, it looked like the fields, the village of my childhood."[235] Die Konstruktion eines persönlichen „Walden", um einer urbanen, tristen Enge zu entkommen, kommentiert James folgendermaßen: „Like Thoreau he may have been "walled-in" in Manhattan, but the city is everywhere enlivened by flowers, trees, sunsets, and other forms of nature."[236] Dass Natur für Mekas ein Zufluchtsort und in seiner Wahrnehmung New Yorks allgegenwärtig ist, geht aus folgendem Zitat deutlich hervor:

> „To me Walden exists throughout the city. You can reduce the city to your own very small world which others may never see. […] In my New York there is a lot of nature. *Walden* is made up by bits of memories of what I wanted to see. I eliminated what I didn't want to see."[237]

Rasch entsteht das Gefühl, einer perfekten Idylle beizuwohnen: ein Leben, erfüllt von Freundschaft, lachenden Kindern, Spaziergängen, Sonnenuntergängen und Schneelandschaften, fernab von Gewalt, Kriminalität, Ghettos oder anderen Schattenseiten des Lebens. „I am only celebrating what I see" singt Mekas in WALDEN, und als Zelebrieren des Lebens, vor allem der Freuden und glücklichen Momente des Lebens, erscheint auch sein Werk. Mit seiner Bolex Kamera fängt er die strahlenden Momente des Alltags ein und nimmt „note(s) of the loveliness of daily life".[238] Selbst in Situationen mit negativem Charakter umgeht Mekas allzu drastische Darstellungen, wie zum Beispiel in einer Sequenz, in der wir durch einen Zwischentitel erfahren, dass Ken Jacobs Frau Flo krank ist. Statt Aufnahmen der Kranken sind nur Außenaufnahmen von Spatzen und Bäumen zu sehen.

Die Aufnahmen haben dokumentarischen Charakter, sind jedoch nicht objektiv. Es wird ein New York präsentiert, das Mekas' Fantasie und seiner Wunschvorstellung von der Stadt entspricht. Das Medium Film bietet die Möglichkeit der Konstruktion einer Realität aus Erinnerungen und Aspekte die in der Realität unerwünscht sind, können ausgeblendet

---

[235] Chodorov, Pip/ Lebrat, Christian (Hg.): Frame by Frame. The Annotated Walden. In: Le Livre de Walden. Paris: Editions Expérimental 1997. S. 48. Zit.n. Mekas, Jonas: Jonas Mekas discusses Diaries at Findlay College, January 21- 22, 1971. (Unveröffentlichte Transkription).

[236] James, David E.: Film Diary/ Diary Film. Practice and Product in Jonas Mekas's Walden. In: Chodorov, Pip/ Lebrat, Christian (Hg.): Le Livre de Walden. Paris: Editions Expérimental 1997. S. 33.

[237] Chodorov, Pip/ Lebrat, Christian (Hg.): Frame by Frame. The Annotated Walden. In: Le Livre de Walden. Paris: Editions Expérimental 1997. S. 97. Zit.n. MacDonald, Scott. Interview with Jonas Mekas. (1984) In: October, H 29 (Sommer 1984). S. 104f.

[238] James, David E.: Film Diary/ Diary Film. Practice and Product in Jonas Mekas's Walden. In: Chodorov, Pip/ Lebrat, Christian (Hg.): Le Livre de Walden. Paris: Editions Expérimental 1997. S. 24.

werden. Dass seine Filmtagebücher als Korrekturversuch der Realität betrachtet werden können, merkt Mekas selbst an: „[…] you could look at my diaries also as an attempt to correct the City, the Land by stressing certain aspects and by suppressing others."[239] New York in Mekas' WALDEN ist eine Stadt, die man erkennt und die doch gänzlich unbekannt erscheint. Eine Stadt, wie sie den BetrachterInnen außerhalb dieses Films verwehrt bleibt. Es ist, als könnte man, zumindest für die Dauer des Films, mit seinen Augen sehen.

> „This is the city I built, little by little, memory by memory, street by street, face by face, step by step. We grew together, the city and I… I am aware that my New York will never be like anybody else's New York. But let it be… it has saved me from going mad."[240]

Die Bezugnahme auf die Natur wird unterstrichen durch die deutlich überwiegenden Außenaufnahmen in WALDEN, die ungefähr zwei Drittel des Films umfassen und meist Aufnahmen in der Natur oder von Naturelementen sind. Die Hervorhebung ländlicher Aspekte der Stadt verstärkt Mekas besonders durch die Integration urbaner Elemente mit provinziellem Charakter. Sogar die häufig verwendete akustische Untermalung durch U-Bahngeräusche wirkt wie ein rauschender Wind, und die Stadt, wenn sie nicht in ländlichem Glanz erscheint, ist bedeckt von Schnee, wie James anmerkt.[241] Die Innenaufnahmen zeigen meist gesellschaftliche oder soziale Ereignisse wie Hochzeiten, Feiern, Besuche bei Freunden und gemeinsame Essen mit ihnen in ausgelassener und durchgehend positiver Atmosphäre. Aufnahmen dieser sozialen Kontakte und Rituale, sehr vertraute und persönliche Momente, sind auch beliebte Home Movie Motive.
Aufnahmen, in denen durch ein Fenster nach Außen gefilmt wird, sind ein wiederkehrendes Element in WALDEN, wodurch Mekas eine übergreifende Räumlichkeit erschafft. Zusätzlich zum Raum, in dem gefilmt wird und Geschehnisse von ZuseherInnen wahrgenommen werden, wird auf das Geschehen außerhalb des Raumes oder zumindest auf die Anwesenheit dieses „Draußen" hingewiesen. Teilweise verweist Mekas sogar direkt darauf, wie unter anderem mit dem Zwischentitel „What Leslie saw thru the Coop window".

---

[239] Chodorov, Pip/ Lebrat, Christian (Hg.): Frame by Frame. The Annotated Walden. In: Le Livre de Walden. Paris: Editions Expérimental 1997. S. 92. Zit.n. Mekas, Jonas. Filmes immobiles, une celebration: photogrammes, textes extraits du journal intime et un poème. Paris: Galerie du Jour. 1996. S. 460.

[240] Ebd. S. 90. Zit.n. Mekas, Jonas. I Had Nowhere to Go. New York: Black Thistle Press. 1991. S. 460.

[241] Vgl.: James, David E.: Film Diary/ Diary Film. Practice and Product in Jonas Mekas's Walden. In: Chodorov, Pip/ Lebrat, Christian (Hg.): Le Livre de Walden. Paris: Editions Expérimental 1997. S. 26.

Mehrere Male erscheinen filmende Personen in WALDEN, unter anderem Adolfas Mekas während der Dreharbeiten zu HALLELUJA THE HILL, Barbara Rubin, Markopoulos, der Sohn von Stan Brakhage und Jonas Mekas selbst. Die Szene mit seinem Bruder ist besonders interessant, da Adolfas wiederum von einem deutschen Fernsehteam, geleitet von Gideon Bachmann, gefilmt wird und dadurch eine zusätzliche Rezeptionsebene hinzugefügt wird.

Die Selbstdarstellung ist in späteren Werken von Jonas Mekas weitaus ausgeprägter als in WALDEN. Trotzdem erscheint Mekas immer wieder für einen kurzen Moment in Form eines Schattens, einer Reflektion im Spiegel, lesend, essend oder im Wald spazierend.

In den ersten Minuten von WALDEN sieht man Mekas sich schlaflos im Bett umherwälzend, gefolgt vom Zwischentitel „I thought of home". In den letzten Minuten des Films erscheint exakt dieser nochmals nach einer Sequenz, die Mekas abermals im Bett lesend zeigt. Diese Einstellungen bilden einen Rahmen im Film und verdeutlichen den Heimatverlust und die damit verbundene Sehnsucht, ein wesentliches Thema in seinen Werken. Beide Male sind die Sequenzen von U-Bahngeräuschen begleitet und es folgen, in unterschiedlicher Länge, Aufnahmen aus dem Central Park mit dem anschließenden Zwischentitel „Walden". Dadurch wird eine eindeutige Verbindung zwischen „Walden" und seiner Kindheit, beziehungsweise seiner Heimat, hergestellt. Der Verlust seiner Heimat ist in seinen Filmen ein wiederkehrendes Thema, wie James beschreibt:

> „In both his life and his art, the present is continually undermined by the Lithuanian past and by his inability to *present* it, to make it temporally or spatially present. Mekas's home movies are premised on negation; they begin from the fact that for him any home - social or filmic – will always be inhabited by loss."[242]

Der Film besteht überwiegend aus dokumentarischen Aufnahmen, doch gibt es auch einige fiktive Szenen mit jungen Frauen und Mädchen im Central Park. Mekas merkt dazu an, dass er einen Tagebuchfilm über ein junges Mädchen im Übergang von der Kindheit zum Erwachsenenalter machen und dies in Stufen des Heranwachsens in drei bis vier Filme unterteilen wollte, doch blieb es stets beim Sammeln von Notizen und einigen

[242] James, David E.: Film Diary/ Diary Film. Practice and Product in Jonas Mekas's Walden. In: Chodorov, Pip/ Lebrat, Christian (Hg.): Le Livre de Walden. Paris: Editions Expérimental 1997. S. 29.

Aufnahmen.[243]

Durch den Zwischentitel „A Visit to Brakhages“ wird Mekas’ Besuch bei dem Filmregisseur Stan Brakhage angekündigt, der mit seiner Frau Jane und ihren gemeinsamen Kindern abgeschieden in einem Haus nahe Denver, Colorado, lebt. Das Filmmaterial hebt sich vom restlichen Film ab, wozu Mekas erläutert, dass sein Filmvorrat erschöpft gewesen sei und ihm Stan Brakhage abgelaufene Kodachromfilme gegeben hätte.[244] Die ungefähr sechzehnminütige Sequenz befindet sich auf *Reel 4* und kann laut James als Zentrum des Films betrachtet werden.[245]

Interessanterweise befindet sich die analysierte Sequenz im einzigen Kapitel des Films, in dem Mekas in keiner Weise Bezug auf „Walden“ nimmt. Statt der sonst häufig verwendeten U-Bahngeräusche werden zur akustischen Untermalung seine Akkordeonlieder verwendet, denen Stimmen der Familie unterlegt sind, und Stücke von Lili Boulanger, wie wir aus dem Zwischentitel „Stan listens to Lili Boulanger“ erfahren. Beide Akustikstücke werden abwechselnd zweimal eingesetzt. Auch die Rufe von Mekas und der Tochter der Brakhage Familie nach „Roscoe“, dem Esel der Familie, kommen zweimal vor.

Der Beginn der Sequenz zeigt in oranges Licht getauchte Aufnahmen aus dem Fenster eines fahrenden Zuges. Langsam rückt die Freiheitsstatue und mit ihr auch die Stadt in die Ferne, und die BetrachterInnen bewegen sich hinein in einen farbintensiven Sonnenuntergang. Die Aufnahmen der Zugfahrt enthalten eine der interessantesten Selbstdarstellungen Mekas‘: Er filmt sich in einem Spiegel, wodurch der Akt des Filmens sichtbar wird. Mit dem Zwischentitel „One day like any other“ wird Stan Brakhage vor seinem Haus vorgestellt, während seine Kinder im Schnee spielen. Die Natur und das Leben mitten in der Natur werden zentral thematisiert. Immer wieder verweilt Mekas’ Kamera auf den Ponys, dem Esel Roscoe und dem Hund der Familie Brakhage. Einige Einstellungen suggerieren eine beinahe perfekte Idylle: Pferd, Esel und Hund vor einem verschneiten Häuschen in der Natur. Zur Unterstreichung der ländlichen Atmosphäre verwendet Mekas verschiedene Elemente, wie zum Beispiel den Zwischentitel „Stan Goes To Town“, welcher die Distanz zu urbanen Gegenden hervorhebt.

---

[243] Vgl.: MacDonald, Scott: Jonas Mekas on His Films. In: Engelbach, Barbara (Hg.): Jonas Mekas.Köln: König 2008. S. 162.

[244] Vgl.: Ebd. S. 157.

[245] Vgl.: James, David E.: Film Diary/ Diary Film. Practice and Product in Jonas Mekas’s Walden. In: Chodorov, Pip/ Lebrat, Christian (Hg.): Le Livre de Walden. Paris: Editions Expérimental 1997. S. 34.

Die gesamte Sequenz besteht hauptsächlich aus Außenaufnahmen oder Aufnahmen, die aus dem Inneren des Hauses nach außen gerichtet sind. Die Innenaufnahmen zeigen in warmer Atmosphäre eine Familie, essend an einem großen Tisch versammelt, kochend, in Harmonie lebend. Die Außenaufnahmen richten sich überwiegend auf die Natur und die Interaktion damit, auf den Wald, den das Haus umgibt, auf Vögel, die in einem kleinen Vogelhäuschen leben, und auf die Haustiere der Familie. Der Kontrast zwischen Innen und Außen, zwischen Zuhause und Natur, wird besonders durch die tiefwinterliche Jahreszeit unterstrichen und durch Einstellungen, die von außen nach innen gerichtet sind und die Kinder im Fenster stehend nach draußen blickend zeigen.
Mekas Kamerastil wirkt oft rastlos und suchend, doch lässt er seine Bolex plötzlich immer wieder auf einem Gesicht verweilen, auf kleinen Details, bevor der forschende Blick weitersucht. Humor und eine leichte Ironie ziehen sich durch seine Werke. In dieser Sequenz wird dies besonders während eines Waldspaziergangs von Jonas und Jane deutlich, bei dem der Zwischentitel "I find rabbit shit" eingefügt ist und tatsächlich beinahe eine halbe Minute verschiedene Aufnahmen von Hasenkot im Schnee folgen.
Gegen Ende der Sequenz steht Mekas für einen kurzen Moment mit einer Kaffeetasse in der Hand vor dem Haus in der Sonne. In keinem anderen Teil des Films ist er so häufig durch Selbstdarstellungen präsent. Nochmalige Aufnahmen eines Sonnenuntergangs aus dem Zug am Weg zurück knüpfen an die Einleitung an und bilden einen sich schließenden Rahmen.

Mekas wurde angeboten, einen Film für eine Veranstaltung der *Albright-Knox Gallery* in Buffalo zu gestalten. Die Kosten wurden überwiegend von der Galerie übernommen und es standen ihm zehn Monate zur Fertigstellung seiner Arbeit zur Verfügung. Die „first draft edition" von WALDEN wurde dann 1968 auf einer Veranstaltung der Galerie gezeigt. Damals wurde der Ton noch von einem Band abgespielt und der Film war kürzer. Erst später fügte Mekas weiteres Material dazu und beendete seine Arbeit.[246] Als wesentlichen Unterschied zu späteren Werken hält Mekas den abstrakten Charakter in WALDEN fest: "*Walden* was more abstract than all the other of my diaristic films, but still it's me as the protagonist going through life and there are many, many, little different stories in it."[247]

[246] Vgl.: MacDonald, Scott: Jonas Mekas on His Films. In: Engelbach, Barbara (Hg.): Jonas Mekas.Köln: König 2008. S. 156.
[247] Obrist, Hans U.: Shoot, Shoot, Shoot. In: Engelbach, Barbara (Hg.): Jonas Mekas. Köln: König 2008. S. 175.

Die Aufnahmen, die Mekas in seinen Filmen verwendet, beziehen sich seit WALDEN immer auf einen bestimmten Abschnitt seines Lebens, in diesem Film also auf die ereignisreiche Phase des New American Cinema in den Sechziger Jahren. Als wesentlicher Unterschied zwischen WALDEN und einigen späteren Tagebuchfilmen erfolgt die Bearbeitung des Materials unmittelbar nach der Drehphase. Im Gegensatz dazu verarbeitet Mekas das Material zum Beispiel in REMINISCENES OF A JOURNEY TO LITHUANIA (1971/ 1972) ungefähr zwanzig und in LOST LOST LOST (1976) sogar beinahe dreißig Jahre später.

Abb. 9- Abb. 14: WALDEN

4.4. Vergleich der Filme

Die vorangehenden Kapitel bieten einen Überblick über die filmhistorischen Entwicklungen des New American Cinema und die Positionen von Jonas Mekas in dieser Bewegung. Durch den Vergleich der drei in dieser Arbeit analysierten Filme aus den Sechziger Jahren möchte ich mich in diesem Kapitel auch der künstlerischen Entwicklung des Filmemachers annähern.

Auf allen Ebenen wirkt Mekas‘ Erstlingswerk im Vergleich zu den beiden anderen Filmen konventioneller und unpersönlicher und enthält deutlich weniger charakteristische Merkmale, wie sie in späteren Werken erkennbar sind. Die frühen Arbeiten Mekas’ entstanden noch mit der Idee und dem Vorhaben einer Reform des kommerziellen Marktes und Studiosystems, orientiert am europäischen Nachkriegsfilm, jedoch bereits in den Sechzigern distanziert er sich von diesem Vorhaben und seine Filme beginnen seine ganz charakteristische Note auszustrahlen.[248] Wie Mekas erläutert, konnte man sich damals schlichtweg nicht vorstellen, abseits von gewohnten Strukturen Filme zu produzieren: „We [Jonas und Adolfas Mekas] thought in terms of making movies for everybody. In those days if one thought about making films for neighbourhood theatres, one thought in terms of Hollywood.”[249] Im Laufe der Jahre setzte nicht nur die Distanzierung zu klassischen Produktionsstrukturen ein, Mekas wich eindeutig auch von dem Vorhaben ab, eine breite Masse erreichen und Filme für jedermann machen zu wollen. Obwohl sich GUNS OF THE TREES natürlich von damaligen Hollywoodproduktionen deutlich abhebt, enthält der Film klassische Elemente. Die narrative Struktur, mitwirkende Schauspieler, und sogar ein Co-Regisseur, all dies sind Aspekte, die außer teilweise in THE BRIG (1964) in späteren Werken nicht mehr wiederkehren und auf eine Orientierung an Studiostrukturen hinweisen. Als einziger narrativer Film unter den dreien ist in GUNS OF THE TREES eine gewisse Gezwungenheit bemerkbar. Teilweise wirkt der Film zu konstruiert, zu überladen mit Thematiken, idealistischen Ansätzen und im Vergleich zu den anderen beiden Werken fehlt es an Leichtigkeit. Der Film greift damals aktuelle Thematiken auf, erst in folgenden Werken beginnt Mekas alltägliche Situationen des eigenen Lebens und gesellschaftliche

[248] Vgl.: James, David: Introduction. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 8.

[249] MacDonald, Scott: Jonas Mekas on His Films. In: Engelbach, Barbara (Hg.): Jonas Mekas.Köln: König 2008. S. 143.

Ereignisse wie Hochzeiten, Zirkusbesuche oder andere Feiern zu dokumentieren. Sowohl NOTES ON THE CIRCUS als auch WALDEN gestaltete Mekas bereits im völligen Alleingang, wobei alle Produktionsschritte von ihm selbst durchgeführt wurden und somit repräsentativer für seine persönliche Arbeitsweise sind. Die Entscheidung, die Filme alleine und dadurch selbstbestimmt zu gestalten, ist Ausdruck einer Abwendung von klassischen Strukturen, die in den frühen Sechzigern einsetzte und in NOTES ON THE CIRCUS bereits bemerkbar ist.

Bezüglich der Kameraführung in GUNS OF THE TREES muss berücksichtigt werden, dass in diesem Fall anders als in den anderen beiden Filmen nicht alle Aufnahmen von Jonas Mekas stammen, sondern auch ein Kameramann engagiert war. Ein Großteil des Films ist mit einer Handkamera aufgenommen und der für Mekas berühmte „gestural camera style“[250] ist bereits bemerkbar, doch die Aufnahmen sind ruhiger und weniger experimentell. Auf technischer Ebene gleichen die schnelle, fahrige Kameraführung und der Rhythmus in NOTES ON THE CIRCUS bereits sehr Mekas‘ späterer Arbeitsweise in WALDEN und anderen Tagebuchfilmen. Die Aufnahmen von WALDEN gehen bis ins Jahr 1966 zurück, wodurch eine ähnliche Arbeitsweise nicht überrascht, doch auch bei der immerhin erst einige Jahre später in WALDEN angewandten Schnitttechnik lassen sich Ähnlichkeiten erkennen. Mekas‘ charakteristische Ästhetik, die in seinen Tagebuchfilmen seit WALDEN zu finden ist, ist auch schon in NOTES ON THE CIRCUS vorhanden. Auch seine Fertigkeit, eine Geschichte ohne narrative Strukturen zu erzählen, findet sich bereits in diesem Werk und wird in späteren Arbeiten weitergeführt.

Filme in Kapitel oder verschiedene Einheiten zu gliedern ist ein wichtiges Stilelement in Mekas‘ Filmen. Auf visueller Ebene wendet er zur Gliederung in Kapitel und Unterkapitel verschiedene Strukturierungen an: In GUNS OF THE TREES Weißblenden, in NOTES ON THE CIRCUS abgefilmte Zahlen und in WALDEN Zwischentitel. Auch das Abfilmen von Zahlen und Texten, oftmals zur Informationsvermittlung, ist in allen drei Filmen zu finden und ein häufiges, an der schriftlichen Tagebuchform orientiertes Element. Auf akustischer Ebene verwendet er bereits in seinem ersten und auch in späteren Werken Voice-Over-Kommentare. Der Einsatz von Musik hat eine strukturierende Funktion, so auch in den in dieser Arbeit analysierten Filmen. Zur Erweiterung der Bildebene verwendet Mekas mehrmals nicht diegetische

[250] MacDonald, Scott: Jonas Mekas on His Films. In: Engelbach, Barbara (Hg.): Jonas Mekas.Köln: König 2008. S. 147.

Audioaufnahmen, wie unter anderem in Form von Sirenen in GUNS OF THE TREES oder U-Bahngeräuschen in WALDEN. Auch das Element der Rahmenbildung, vor allem durch Wiederholungen von akustischen oder bildlichen Aufnahmen, ist in allen drei Filmen zu finden.

GUNS OF THE TREES enthält einige dokumentarische Aufnahmen von Demonstrationen und der Natur, die mit einer unruhig geführten Handkamera gefilmt sind. Vor allem die Naturaufnahmen und die aus einem Zug oder einem Auto gefilmten Aufnahmen in seinem ersten Film erinnern an ähnliche Sequenzen in WALDEN. Die bereits erwähnte Syntax, Bäume den Stamm entlang von unten aufwärts zu filmen, ist ebenso bereits in GUNS OF THE TREES zu sehen. Dokumentarische und fiktive Aufnahmen trennt Mekas in seinen Arbeiten nicht streng, denn obwohl sein Erstlingswerk eine narrative Struktur hat, gibt es zahlreiche dokumentarische Aufnahmen und autobiographische Referenzen. Während in WALDEN dokumentarische Aufnahmen überwiegen, enthält der Film auch fiktive Sequenzen, die jedoch aufgrund ihres dokumentarischen Charakters nicht unbedingt als solche erkannt werden können.

In allen drei Werken erschafft Mekas in einigen Szenen übergreifende Räumlichkeit durch Menschen, die aus dem Fenster blicken, Kameraschwenks, die parallele Geschehnisse außerhalb des Bildes sichtbar machen, und einige andere Elemente, die bereits in der vorangehenden Analyse erwähnt wurden. Ein Bewusstsein für die Grenzen des Mediums und die begrenzte Wahrnehmung wird dadurch verdeutlicht.

Die Grundstimmung in GUNS OF THE TREES ist im Gegensatz zu den anderen beiden Werken eher pessimistisch und doch zelebriert Mekas das Leben durch die positive Darstellung der Liebe und Vertrautheit zwischen Argus und Ben. Die auch für spätere Werke charakteristische Ausblendung von negativen Aspekten ist in WALDEN bereits deutlich spürbar. Peter Kubelka merkt dazu an: „[…] Jonas Mekas‘ Filme spiegeln zutiefst die Persönlichkeit des Filmemachers wider: Er ist ein guter Mensch, der teilen will und die Welt filmt, wie er sie sieht – rückhaltlos positiv.“[251]

Die Selbstdarstellung ist ein zentrales Element in Mekas‘ Werken bereits in GUNS OF THE TREES ebenso wie in WALDEN, beide Male ist er zu Beginn und gegen Ende des Films lesend zu sehen. Sein erster Film enthält keine direkt auf sein Leben bezugnehmenden dokumentarischen Aufnahmen, doch durch seine Selbstdarstellung und den Einbezug

[251] Grissemann, Stefan. Keinesfalls durch das Sieb der Sprache. In: Grissemann, Stefan/ Horwarth, Alexander/ Schlagnitweit, Regina (Hg.): Was ist Film. Peter Kubelkas Zyklisches Programm im Österreichischen Filmmuseum. Wien: Synema 2010. S. 26.

seines Bruders Adolfas wird doch eine direkte Verbindung zu seinem Leben hergestellt.
Es lässt sich somit festhalten, dass sich bei einer Analyse der drei sich über die Sechziger Jahre erstreckenden Werke deutliche Unterschiede zwischen den Werken ergeben, jedoch zeichnen sich bereits in Mekas‘ Erstlingswerk GUNS OF THE TREES charakteristische Arbeitsweisen ab, die sich in den darauffolgenden Werken immer stärker entfalten.

„All pleasures have become perverted, on the border of self-destruction. The words “amateur” (from “love”) and “home” are used to describe something bad.

But I could tell you that some of the most beautiful poetry will be revealed, someday, in the 8mm home-movie footage - simple poetry, with children in the grass and babies on mothers’ hands, and with all that embarrassment and goofing around in front of the camera.”[252]

Jonas Mekas, 1964

[252] James, David E.: Film Diary/ Diary Film. Practice and Product in Jonas Mekas’s Walden. In: Chodorov, Pip/ Lebrat, Christian (Hg.): Le Livre de Walden. Paris: Editions Expérimental 1997. S. 23.

5. Tagebuchfilm

Dass eines Tages die poetische Schönheit, die sich in Schlichtheit ausdrückt, in Home Movies entdeckt werden wird, sagte Mekas bereits voraus.. Seine sich in den Sechziger Jahren entwickelnde Arbeitsweise, dokumentarische Aufnahmen seines Lebens und seines Umfelds für künstlerische Arbeiten zu verwenden, verweist auf diese Fähigkeit und auf seine Begabung, mit alltäglichen Details zu verzaubern. Jonas Mekas leistete einen wesentlichen Beitrag zur Verbreitung des Begriffs *diary film*, Tagebuchfilm, vor allem war dies durch seine steigende Bekanntheit seit den Sechziger Jahren möglich. Aufgrund zahlreicher Publikationen befand er sich in der ungewöhnlichen Situation, sowohl am Diskurs beteiligt, als auch gleichzeitig im selben Bereich künstlerisch tätig zu sein.

> „Jonas Mekas has not only changed (indeed may be said to have CREATED) Diary as Film, but he also thereby made a self-portrait of a life centered in, and crucial to, the major social and cultural events of his Time; and he has done so without making more rhetoric than was natural to his (always VERY personal) heroics: he has, in short, kept it all personal, always MORE intimate than the "home movies" of this era."[253]

Wie bereits aus Stan Brakhages Zitat hervorgeht, werden Mekas' Arbeiten mit autobiographischem Charakter oftmals in Relation zu Home Movies gestellt. Der Tagebuchfilm steht in engem Verhältnis zu dieser Filmgattung, ebenso auch zur literarischen Tagebuchform. Deshalb möchte ich in diesem Kapitel auf das Verhältnis der verschiedenen Bereiche eingehen, um dann im Detail einige Aspekte der für Jonas Mekas charakteristischen Arbeitsweise in seinen Tagebuchfilmen zu erläutern.

Als literarische Praxis zur Selbstfindung, Selbsterneuerung oder sogar zur Selbstkonstruktion wurde das schriftliche Tagebuch laut James ab Ende der Sechziger zunehmend anerkannt.[254] Die schriftliche und die filmische Tagebuchform geben den VerfasserInnen unterschiedliche Rahmenbedingungen vor. James verweist vor allem auf das Verhältnis zu Zeit und Subjektivität. Das Ereignis selbst und seine Festhaltung sind in der schriftlichen Form des Tagebuches getrennt, fallen in der filmischen Form jedoch

---

[253] Chodorov, Pip/ Lebrat, Christian (Hg.): Frame by Frame. The Annotated Walden. In: Le Livre de Walden. Paris: Editions Expérimental 1997. S. 103. Zit.n. Brakhage, Stan. 1996. (unveröffentlichter Text)

[254] Vgl.: James, David E.: Film Diary/ Diary Film. Practice and Product in Jonas Mekas's Walden. In: Chodorov, Pip/ Lebrat, Christian (Hg.): Le Livre de Walden. Paris: Editions Expérimental 1997. S. 18.

zusammen.[255] Die Rekonstruktion von Vergangenheit ist wieedrum im Tagebuchfilm schwieriger.

> „Image and audio recording, by contrast, cannot escape the present and the present tense, for filming can only capture events as they happen. This material difference leads to different contents; being independent of action, words can describe any event, no matter how extraordinary or unexpected, inopportune or impossible."[256]

Das Tagebuch an sich ist eine sehr private Form, seine Rezeption durch andere meist unerwünscht, erläutert James. Der Tagebuchfilm hingegen berücksichtigt einen kommerziellen Aspekt, die Veröffentlichung und die Rezeption durch Außenstehende werden zu einem wesentlichen Faktor.[257] Durch die private Nutzung des Mediums Film in Form eines Filmtagebuches bewegt man sich im Feld der klassischen *Home Movies* und übergeht den dem Medium historisch zugeschriebenen Aspekt der öffentlichen Vorführung. Erst durch die Veröffentlichung eines Filmtagebuchs als Tagebuchfilm gelangen die Aufnahmen in den öffentlichen Bereich.[258]

> „The *film diary* inaugurated functions for the apparatus that radically refused both industrial and orthodox avant-garde usages, with the extravagances, deficiencies, and contradictions of the new (non)genre challenging the hegemonic form of the medium in a new private practice of cinema that integrated it into the praxis of life. The *diary film* returned that private practice to a public context and to the manufacture of a product, an aesthetically autonomous work of art."[259]

Home Movie und Tagebuchfilm haben einen ähnlichen historischen Hintergrund, da beide erst durch preisgünstiges Material entstehen konnten. Home Movies sind nicht nur technische Produkte, es sind Produkte sozialer Beziehungen[260] und die Motive sind meist soziale bzw. feierliche Ereignisse wie unter anderem Hochzeiten, Taufen und Urlaube. Die meisten Aufnahmen sind überwiegend positive Momente, nur selten werden negative Aspekte in Home Movies gezeigt. Die Rezeption ist meist nahestehenden Personen

---

[255] Vgl.: James, David E.: Film Diary/ Diary Film. Practice and Product in Jonas Mekas's Walden. In: Chodorov, Pip/ Lebrat, Christian (Hg.): Le Livre de Walden. Paris: Editions Expérimental 1997. S. 21.
[256] James, David E.: Film Diary/ Diary Film. Practice and Product in Jonas Mekas's Walden. In: Chodorov, Pip/ Lebrat, Christian (Hg.): Le Livre de Walden. Paris: Editions Expérimental 1997. S. 21.
[257] Vgl.: Ebd. S. 16.
[258] Vgl.: Ebd. S. 27.
[259] Ebd. S. 17.
[260] Ruoff, Jeffrey K.: Home Movies of the Avant-Garde. Jonas Mekas and the New York Art World. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 298.

vorbehalten, einige von ihnen sind unter Umständen bereits im Film zu sehen, wodurch ein geschlossener Rezeptionskreis entsteht und das Produkt meist auch für dieses Publikum verschlüsselt bleibt und für Außenstehende zusätzlich zur Bildebene Erklärungsbedarf notwendig ist. In seinen Werken verlässt sich Mekas teilweise auf Vorwissen und manchmal fügt er wiederum sehr präzise Informationen hinzu, jedoch ist keine nachvollziehbare Struktur bezüglich dieser Entscheidungen erkennbar. Ein Tagebuchfilm wird meist mit künstlerischem Anspruch produziert, wobei Aufnahmen von Home Movies oder Filmtagebüchern verwendet werden können. Auf ästhetischer und inhaltlicher Ebene können sich Home Movie und Tagebuchfilm nahe stehen, obwohl die behandelten Themen des Tagebuchfilms ein breiteres Spektrum umfassen, da auch negative und intimere Aspekte thematisiert werden.

Mekas merkt an, dass sich, mit einigen Ausnahmen, erst in den Sechziger Jahren die Tendenz entfaltete, die filmische Dokumentation des eigenen Lebens in den Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens zu stellen:

> „[…] until 1960 or so, no filmmaker was really filming his or her own life. Whatever one was filming was outside of one's life- in my case the Lithuanian community or New York streets. The diaristic, autobiographical preoccupations did not really exist. […] the personal had not yet become a concern."[261]

Die Verwendung von persönlichem, dokumentarischem Material in künstlerischen Arbeiten wurde vor allem unter Filmemacherinnen populärer. Eingeleitet von Marie Menken wurde es von vielen verschiedenen Künstlerinnen aufgegriffen, unter anderem von Chantal Akerman, Strom de Hirsch, Su Friedrich, Majorie Keller, Yvonne Rainer, Amalie Rothschild, Carolee Schneemann und Claudia Weil. Auch bei männlichen Künstlern wurde die Form des Tagebuchfilms zunehmend beliebter, wie unter anderem bei Andrew Noren, Robert Huot, Howard Guttenplan, Ed Pincus und Jonas Mekas.[262]
Sowohl das schriftstellerische als auch das filmische Werk von Jonas Mekas sind durch die Tagebuchform gekennzeichnet. Diese vereint Kunst und Leben durch die Integrierung von künstlerischen Handlungen wie Schreiben und Filmen in den Alltag und kann

[261] MacDonald, Scott: Jonas Mekas on His Films. In: Engelbach, Barbara (Hg.): Jonas Mekas.Köln: König 2008. S. 143.
[262] Vgl.: James, David E.: Film Diary/ Diary Film. Practice and Product in Jonas Mekas's Walden. In: Chodorov, Pip/ Lebrat, Christian (Hg.): Le Livre de Walden. Paris: Editions Expérimental 1997. S. 19.

dadurch über die Kunstform hinausgehen.[263] Die klare Verbindung zwischen seinen schriftlichen Tagebüchern und seinen späteren Tagebuchfilmen geht aus folgendem Zitat Mekas' deutlich hervor:

> „[…] already in the forties there are pages and pages of observations of what I've seen through windows, what I've heard in the street – a series of disconnected, collaged impressions. If one compares my camera work with those pages, one sees that they are almost identical. I only changed my tools."[264]

Das schriftliche Tagebuch wird nicht ersetzt, das Filmtagebuch erweitert es, und es tritt eine Symbiose zwischen seinen filmischen und schriftstellerischen Tätigkeiten ein. Die erste Umsetzung seines Filmtagebuches in einen Tagebuchfilm fand bei WALDEN statt und leitete Mekas' neue Arbeitsweise ein. Die Transformation der Filmtagebuchkomponenten im ersten und den nachfolgenden Tagebuchfilmen beschreibt James folgendermaßen:

> „[...] editing replaced shooting as the moment of crucial perception; fragments of film replaced the visual texture of daily life as the privileged object of sight; the inscription of subjectivity took the form, not of somatically attuned single-framing and iris manipulation in in-camera visualization, but in cutting and adding titles and soundtracks in the editing room."[265]

Die Relevanz der Beherrschung der verwendeten technischen Geräte ergibt sich aus der notwendigen Reaktionsfähigkeit in jeder alltäglichen Situation. Die Kamera wird zu einem Alltagsgegenstand, immer und überall dabei und jederzeit bereit, Eindrücke festzuhalten.

> „To keep a film (camera) diary, is to react (with your camera) immediately now, this instant: either you get it down now, or you don't get it at all. […] To get it now, as it happens, demands the total mastery of one's tools (in this case, Bolex): it has to register the reality to which I react and also it has to register my state of feeling (and all the memories) as I react. Which also means, I had to do all the structuring (editing) right there, during the shooting, in the camera. All the footage you'll see in the Diaries is exactly as it came out from the camera."[266]

---

[263] Vgl.: Engelbach, Barbara/ König, Kasper/ Obrist, Hans U. u.a.: Einführung. In: Engelbach, Barbara (Hg.): Jonas Mekas. Köln: König 2008. S. 9.

[264] MacDonald, Scott: Jonas Mekas on His Films. In: Engelbach, Barbara (Hg.): Jonas Mekas.Köln: König 2008. S. 147.

[265] James, David E.: Film Diary/ Diary Film. Practice and Product in Jonas Mekas's Walden. In: Chodorov, Pip/ Lebrat, Christian (Hg.): Le Livre de Walden. Paris: Editions Expérimental 1997. S. 27.

[266] Ebd. S. 22.

Mekas wird als jederzeit bereit beschrieben, in jedem sich anbietenden Moment Aufnahmen mit seiner Bolex Kamera zu machen, wodurch eine komplette Verschmelzung von Arbeit und Leben, von „privat“ und „beruflich“, stattfindet, wie Keller bemerkt: „He moves as if dancing between domestic life and artistic production.”[267] Durch die Verwendung dokumentarischer Aufnahmen aus seinem Leben nehmen die daraus entstehenden Filme immer direkt auf sein Leben Bezug, der Hauptprotagonist ist Jonas Mekas, seine Filme setzen sich zu einer Autobiographie zusammen.

Strukturierungselemente, die sowohl auf akustischer als auch auf visueller Ebene angewendet werden, sind ein wesentliches Merkmal von Mekas‘ Arbeiten. Hinsichtlich der Wirkung der Voice-Over-Kommentare in Mekas’ Filmen, die poetisch, beschreibend oder als emotionaler Kommentar zum Geschehen von ihm eingesetzt werden, wird in der Einleitung eines Ausstellungsbandes zu Jonas Mekas folgendes angemerkt: „Das Vergangene erfährt […] durch den Sprecher Jonas Mekas außerhalb des Filmbildes eine Aktualisierung, deren direkter Wirkung der Betrachter sich nicht entziehen kann.“[268]

Die von Mekas vielfach angewandten Zwischentitel haben zusätzlich zur Bildebene eine informative Funktion und treten in unterschiedlichen Formen auf. Manche haben eine datierende oder eine lokalisierende Funktion, ähnlich zur schriftlichen Tagebuchform, andere eine beschreibende Funktion oder einige wiederum dienen der Vermittlung von Informationen, die sich nicht unbedingt auf die Bildebene beziehen.

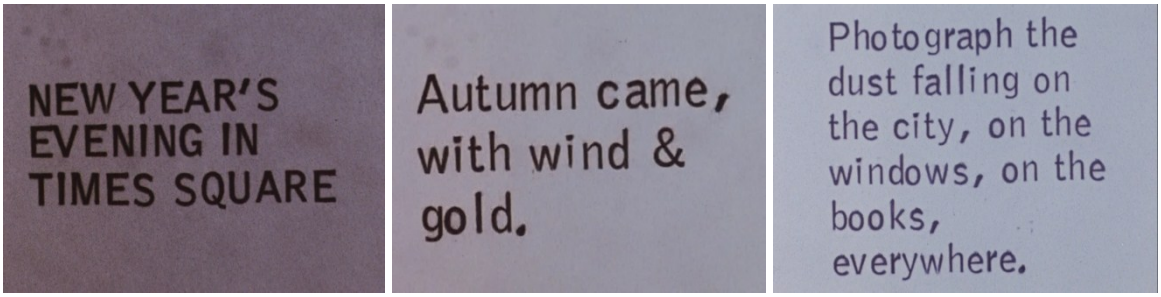


Abb. 15- Abb. 17: Zwischentitel in WALDEN

Zwischentitel und andere Strukturierungselemente schaffen neben ihrer informativen und strukturierenden Funktion Distanz zum persönlichen Material, wie Mekas anführt:

[267] Keller, Marjorie: The Apron Springs of Jonas Mekas. In: In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 95.

[268] Engelbach, Barbara/ König, Kasper/ Obrist, Hans U. u.a.: Einführung. In: Engelbach, Barbara (Hg.): Jonas Mekas. Köln: König 2008. S. 9.

> „I was always faced with the problem of how to structure, how to formalize the personal material, which seems just to run on and on. It's so close to me that I have to use abstract devices, numbers or descriptive intertitles, to make it more distant, easier for me to deal with, to make the footage seem more as if someone else – maybe Lumière – were recording it."[269]

Die Hinterfragung des Mediums tritt in Mekas' Werk unter anderem durch die neuartige Struktur seiner Werke zu Tage und trotzdem schreibt er seinen Tagebuchfilmen eine narrative Struktur zu:

> „I consider that my diaristic films are basically narratives only they are modern narratives. Me and my friends are the protagonists and really it is very conventional; the time progression is very linear, though there is no one story."[270]

[269] MacDonald, Scott: Jonas Mekas on His Films. In: Engelbach, Barbara (Hg.): Jonas Mekas.Köln: König 2008. S. 146.

[270] Obrist, Hans U.: Shoot, Shoot, Shoot. In: Engelbach, Barbara (Hg.): Jonas Mekas. Köln: König 2008. S. 175.

„Es gibt Leute, die bevorzugen Trübsal. Ich genieße das Leben lieber. Ich filme, was mich glücklich macht. Ich nenne das immer Bruchstücke des Paradieses. Das sind die Dinge, die niemandem schaden und unser aller Leben humaner und schöner machen. Das ist meine Politik“ [271]

Jonas Mekas, 2008

[271] JONAS MEKAS – DER FILMPOET UND DAS NEW AMERICAN CINEMA. Regie: Sven von Reden. D: WDR 2009. Fassung: DVD. 3sat, 9.12.2008, 29.00 min.

6. Fazit

Aus Jonas Mekas‘ unermüdlichem Engagement und seinen Werken spricht beinahe bedingungslose Leidenschaft für unabhängigen Film: „I really live only in my editing room. Or when I film. The rest of my life is slavery”, bemerkt der Filmemacher.[272]

In dieser Arbeit habe ich mich mit der künstlerischen Praxis und den vielseitigen Tätigkeiten von Jonas Mekas im Kontext des New American Cinema beschäftigt mit Betrachtung der Entwicklung der unabhängigen Filmbewegung und deren gesellschaftspolitischem Umfeld.

Eine theoretische Auseinandersetzung mit der ab den Sechziger Jahren in den USA, insbesondere in New York, aufkommenden unkonventionellen Filmbewegung zeigt, dass es sowohl auf künstlerischer, als auch auf sozialer und kulturpolitischer Ebene zu Zusammenschlüssen von KünstlerInnen kam. Zwar scheinen sie nicht immer auf formaler oder ästhetischer Ebene verbunden, jedoch durch den Anspruch, konventionelle Strukturen und Produktionsweisen zu durchbrechen. Das New American Cinema etablierte sich in einer politisch angespannten Lage und situierte sich bewusst als Gegenkultur. Durch eine schwierige finanzielle Situation, Vorführungsverbote, Ablehnung seitens KritikerInnen und zahlreiche andere Herausforderungen befanden sich viele KünstlerInnen in einer marginalisierten Position und dies löste sowohl Protest als auch Kreativität unter ihnen aus.

In einem Interview vergleicht Mekas die Entwicklung des New American Cinema mit dem Wachstum eines Baumes oder dem Heranwachsen eines Menschen.[273] Die rebellische, kämpferische Zeit der Bewegung in den Sechziger Jahren sieht er als die Phase eines aufmüpfigen Teenagers, der heute, fünfzig Jahre später, eine lange Entwicklung hinter sich hat und nun mit Erinnerungen und dem damaligen Wissen in veränderter Form auftritt: „So we have the newer man, the cinema of today in United States, same as everywhere else, has incorporated all the linguistic, thematic, technological, stylistic achievements of 1960 and incorporated and transcened and is

---

[272] Chodorov, Pip/ Lebrat, Christian (Hg.): Frame by Frame. The Annotated Walden. In: Le Livre de Walden. Paris: Editions Expérimental 1997. S. 98. Zit.n. MacDonald, Scott. Interview with Jonas Mekas. (1984) In: October. H 29 (Sommer 1984). S. 116.

[273] Vgl.: Chodorov, Pip: Questions from our Italian friends. (Interview, Paris, Juli 2003) http://spoolpool.com/2008/08/questions-from-our-italian-friends-with-jonas-mekas-by-pip-chodorov/ (15.12.2010)

completely somewhere else.“[274]

Jonas Mekas ist bis heute eine zentrale Figur des unabhängigen Films, vor allem durch seine sehr ambitionierten Projekte und Unterstützung vieler KünstlerInnen. Mit den Anthology Archives verwirklichte Mekas eines der für den Avantgardefilm mit Sicherheit bedeutendsten Projekte. Sein Engagement involvierte ihn tief in die Szene und brachte ihm einerseits viel Gestaltungsmöglichkeit und Mitspracherecht, andererseits auch viel Verantwortung und forderte Energie, Zeit und Geld. Jonas Mekas bezeichnet sich nicht als Kritiker, sondern als Filmenthusiast, nicht als Regisseur, sondern als Filmemacher, als Poet. Bei Gesprächen über seine Rolle in der Bewegung ist ein gewisses Understatement allgegenwärtig: „I always did things that had to be done and nobody else was doing.“[275] Keine seiner Tätigkeiten wirken, als wären sie sein Beruf, sondern vielmehr seine Berufung.

Anhand der Analyse von drei in den Sechziger Jahren entstandenen Filmen von Jonas Mekas zeichnete sich deutlich eine zunehmende Distanzierung von klassischen Produktionsstrukturen ab. Zu Beginn des Jahrzehnts orientierte sich der Filmemacher noch merklich an narrativen Formen und konventionelleren Strukturen, jedoch schon bald wandte er sich davon ab und er entwickelte seine charakteristische Arbeitsweise. Bereits gegen Ende des Jahrzehnts entstand mit DIARIES, NOTES AND SKETCHES. ALSO KNOWN AS WALDEN sein erster Tagebuchfilm. Der schriftlichen und filmischen Form des Tagebuchs haftet etwas Fragmentarisches an, wiederzufinden in Mekas journalistischen Arbeiten, seinen schriftlichen Tagebüchern und seinen Filmen, und doch fügen sie sich – einem Puzzle ähnlich – zu einem umfangreichen Gesamtwerk zusammen. „There are hundreds of little stories – it’s not one story, but it’s always me; I am the main protagonist and you can tell everything about me from it.”[276]

Die Tagebuchfilme sind Collagen seiner Eindrücke und bei ihren Einblicken in längst vergangene Zeiten haftet ihnen ein streng subjektiver Charakter an: „When I use old material I always reinterpret it from a different perspective, which I think makes it richer because past and present combine.“[277] In seinen Werken verarbeitet Mekas Materialien

---

[274] Chodorov, Pip: Questions from our Italian friends. (Interview, Paris, Juli 2003) http://spoolpool.com/2008/08/questions-from-our-italian-friends-with-jonas-mekas-by-pip-chodorov/ (15.12.2010)

[275] Ebd.

[276] Obrist, Hans U.: Shoot, Shoot, Shoot. In: Engelbach, Barbara (Hg.): Jonas Mekas. Köln: König 2008. S. 175.

[277] Hanley, William: Jonas Mekas. http://www.artinfo.com/news/story/24523/jonas-mekas/?page=1 (15.12.2010)

aus seiner Vergangenheit, gibt ihnen durch die Bearbeitung zu einem späteren Zeitpunkt eine neue Bedeutung und ermöglicht es, die Vergangenheit zu konservieren und neu zu gestalten: „What you see is past. I am already somewhere else. So I am presenting my films from where I am now. Therefore, I am making fiction out of it.“[278] Seine Werke decken einen Großteil seines Lebens ab, da sie Aufnahmen ab den Fünfziger Jahren enthalten, und sind ein wichtiges Zeitdokument der New Yorker Kunstszene, insbesondere der Sechziger Jahre.

Die Hinterfragung und Überschreitung der Grenzen des Mediums Film sind allgegenwärtig in der Bewegung des New American Cinema, so auch in den Werken von Mekas. Er lehnte es ab, sich den Konventionen zu fügen, und seine zahlreichen Projekte und Arbeiten zeigen auf, dass er vielmehr nach dem Wesen des Mediums selbst sucht und auf vielen Ebenen zu einer Erweiterung beitrug.

> „Alle Arbeiten, die ich veröffentliche, werden in den Filmgeschichtsbüchern als Filme angesehen aber ich glaube mein Beitrag besteht eher in Notizen, Skizzen und natürlich Tagebuch führen- das erweitert die Möglichkeiten des Kinos.“[279]

Das Fragmentarische findet Ausdruck in seinen Werken, den *Diaries, Notes and Sketches*, die in ihrer Form eine unglaubliche Freiheit beinhalten. Seine Filme sind nicht Filme *über* einen Zirkus, seine Familie, seine Freunde oder das New American Cinema, es sind keine Darstellungen von Fakten, sondern dokumentarische Aufnahmen, die als Skizzen, als Notizen erscheinen und den BetrachterInnen jegliche Freiheit lassen, diese wahrzunehmen und gedanklich zu erweitern.

Jonas Mekas‘ Offenheit für Veränderung und neuartige Entwicklungen finden in seinen Werken Ausdruck. Während einige FilmemacherInnen die Umstellung auf modernere Technik verweigern, andere sogar fordern, dass zeitgleich mit dem Filmmaterial auch ihre Arbeiten zerfallen sollen (unter ihnen Peter Kubelka),[280] stellte Mekas bereits Mitte der Achtziger Jahre seine künstlerische Arbeit mit seiner Bolex-Kamera auf Video um. 1983 begann Mekas Fotogramme aus seinen Filmen als eigenständige Arbeiten, als „Frozen

---

[278] Grissemann, Stefan: I’m an Outsider. I’m a Monk. I’m Somewhere Else. Interview with Jonas Mekas. http://www.rouge.com.au/12/mekas.html (15.12.2010)

[279] JONAS MEKAS – DER FILMPOET UND DAS NEW AMERICAN CINEMA. Regie: Sven von Reden. D: WDR 2009. Fassung: DVD. 3sat, 9.12.2008, 1 min. 20 sek.

[280] Vgl.: Grissemann, Stefan. Keinesfalls durch das Sieb der Sprache. In: Grissemann, Stefan/ Horwarth, Alexander/ Schlagnitweit, Regina (Hg.): Was ist Film. Peter Kubelkas Zyklisches Programm im Österreichischen Filmmuseum. Wien: Synema 2010. S. 15.

Film Frames“ auszustellen, wodurch das Medium Film an sich hinterfragt wird und einzelne Elemente in einen neuen Kontext gestellt werden.[281]

Seine Offenheit ist auch an einer seiner aktuellen Arbeiten abzulesen, dem 365 DAY PROJECT, bei dem er für jeden Tag des Jahres 2007 einen kurzen Film produzierte und durch kostenfreie Wiedergabemöglichkeit auf seiner offiziellen Homepage zugänglich machte.[282] „The Internet is the People's Underground. It's unique, not like anything before. It's part of the technological avant-garde.“[283]

Vor allem eine nähere theoretische Auseinandersetzung mit Jonas Mekas' schriftstellerischem Werk, seinen bislang eher unbeachteten Gedicht- und Prosabänden, den Zusammenhängen seiner schriftlichen und filmischen Tagebucharbeiten und seinem Alterswerk, das zahlreiche Installationsarbeiten und Videoarbeiten beinhaltet, erscheinen für weitere Studien interessant.

„I love all of cinema. I love today's cinema, yesterday's cinema and tomorrow's cinema.“[284]

In einem persönlichen Interview durfte ich Jonas Mekas als einen Menschen kennen lernen, bei dem die Begeisterung für das Medium Film und den damit künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten noch in seinem bereits hohen Alter spürbar ist.

---

[281] Vgl.: Mekas, Jonas/ Sans, Jérôme / Remy, Patrick (Hg.): Just Like A Shadow. Göttingen: Steidl 2000. (keine Seitenzahlangaben)

[282] Vgl.: jonasmekasfilms.com/365/month.php?month=1 (14.12.2010)

[283] Obrist, Hans-Ulrich: Brief Glimpses of Beauty. https://docs.google.com/viewer?url=http://jonasmekasfilms.com/images/cmag_interview.pdf (15.12.2010)

[284] Grissemann, Stefan: I'm an Outsider. I'm a Monk. I'm Somewhere Else. Interview with Jonas Mekas. http://www.rouge.com.au/12/mekas.html (15.12.2010)

7. Anhang

7.1. Abstract (Deutsch/ Englisch)

Die Arbeit zeichnet das Verhältnis des Filmemachers Jonas Mekas und des New American Cinema in den Sechziger Jahren nach und stellt die Entwicklung seiner filmischen Arbeitsweise in dieser Periode anhand Filmanalysen dar. Zunächst gehe ich auf die verschiedenen für die unabhängige Filmbewegung verwendeten Termini ein und versuche mich durch eine Darstellung von signifikanten Merkmalen des New American Cinema an eine Definition anzunähern. Eine überblicksartige Schilderung der filmgeschichtlichen Entwicklung der unabhängigen Filmszene in den Sechziger Jahren in den USA, insbesondere in New York, sollen die Basis bilden, um anschließend näher auf den Filmemacher Jonas Mekas einzugehen. Eine Auseinandersetzung mit seinen vielseitigen Tätigkeitsbereichen und sein Engagement ermöglicht sich seiner Position und Rolle in der Filmszene anzunähern. Anschließend werde ich auf seine künstlerische Praxis eingehen, insbesondere auf drei seiner im Kontext des New American Cinema entstandenen Filme GUNS OF THE TREES (1961), NOTES ON THE CIRCUS (1966) und DIARIES, NOTES AND SKETCHES. ALSO KNOWN AS WALDEN (1968/ 1989) werden in dieser Arbeit analysiert. Ein Vergleich der sich über die Sechziger Jahre erstreckenden Filme soll Jonas Mekas‘ schrittweise künstlerische Entwicklung darstellen bis hin zu seinem bis heute charakteristischen Stil und einem Bereich, in dem er als Pionier gilt - dem Tagebuchfilm.

Through film, cultural, and social historical analysis, this work examines the development of the independent film movement, commonly known as both New American Cinema and Underground Film, which took place in the United States during the 1960s. Examination of this movement establishes a contextual basis for the first works of filmmaker Jonas Mekas; whose curatorial, journalistic, and cultural political involvement, as well as pioneering work in diaristic film, established him as a key figure in the New American Cinema movement. Finally, against the backdrop of the New American Cinema movement, Mekas’s stylistic development as a budding filmmaker is examined in the analysis of three of his 1960s works.

7.2. „Darwinian Selection in Art" – Ein Gespräch mit Jonas Mekas

Das folgende Gespräch fand statt am 26. April 2010 in New York City, Brooklyn.

Eva Mikes: While researching "Underground film", I found few definitions for this film movement that emerged in the US in the 1960s. How would you define the term?
Jonas Mekas: There is no definition. There are some filmmakers that prefer the term, like Stan Vanderbeek. Actually he was the one who started using it and he got the idea from one of Duchamps lectures around 1955. Someone asked Duchamp what will happen to the artists in the future, and Duchamp answered 'Oh they will go Underground.'. Stan Vanderbeek picked up the term, because the film scene was not that recognized and well known, so he started to look at it as working underground. Some liked the term and some did not, but it had no real meaning back then. It is very often applied to mostly non-narrative filmmakers in New York who worked during the period from 60 to 67. The press sometimes used the term, but it was only used by few filmmakers. Brakhage would feel insulted, if you would call him underground filmmaker. Nowadays it is a historical term, so those writing about the period now use it very often. They wouldn't use the term underground film for the 70s or the 50s. The term used in the 50s was experimental, and later it was mostly avant-garde. The narrative wing and those who made documentaries never used that term. They usually referred to it as New American Cinema.
The most important filmmakers of the 60s, Bruce Bailie, Bruce Connor, and of course Brakhage and Menken, had nothing to do with Underground film. So if we talk about the 60s cinema, the Avant-garde of the 60s, we don't talk about Underground film.

EM: Which term would describe those then?
JM: Avant-garde film of the 50s, 60s, 70s. But simply call them filmmakers. They are still filmmakers. I don't know about those terms, they are all useless. Avant-garde and experimental are the most ridiculous. All of them are. It is the poetic cinema, the non-narrative, even the narrative can go from one extreme to the other. Narrative includes Hitchcock to Bergson, Markopoulos 'Twice a man which' is the most abstract narrative. It goes even further to Brakhage's DOG STAR MAN, a very extreme narrative. Then you have non-narrative forms, and other areas such as lyrical forms, abstract forms, and many diaristic forms. When they are not real stories, they are not narrative forms of cinema.

Experimental is meaningless. Totally meaningless. The same in literature or in any other art. Few would call Phillip Glass an experimental musician. He was just a composer, who created new music. And there was a new cinema. The New American Cinema, they are all new American filmmakers- not Underground filmmakers. They are filmmakers. And there was a new music, there is always new music, just as there are always new filmmakers too. But in this ocean or sea, this ocean of modern video technology, production, and videomakers, there is no way of knowing in what town someone is making something that is really worth seeing.

EM: So when would you say that this change in cinema began? With which movies?
JM: There was the first festival that introduced the New American Cinema in 1961 in Spoleto, in Italy, where several films were shown.[285] Jerome Hill, who supported the Anthology Archives, was in this year also the sponsor of this music festival. He decided to also show films on the festival and asked me to prepare it. But the reaction on the festival was mostly disappointment, because to the more rich and classical oriented audience it was a shock to suddenly see movies like GUNS OF THE TREES. Menoti walked out. Many of them walked out. It never happened again. In the program you will find most of the films that indicate the range or the beginning of this change.

EM: What do you see as the biggest difference between the Underground movies of the 60s and today?
JM: In the beginning Underground film was still clear, in those days I could say I knew every filmmaker. Everybody who made films in the United States, in San Francisco, and in New York, I knew them personally. It was the beginning but it was also like a classical period of American Avant-garde art. Those who were around the cinema, those who liked the term underground, they were against formalistic cinema. Like Markopoulos and Brakhage, who were more loose and personal, trying different things. Brakhage, if you would call him Underground filmmaker he would almost slap you. That term was only used by several filmmakers. Most filmmakers would have been insulted if you called them an Underground filmmaker. That was the beginning, and then an explosion took place. At the end of the 70s it began to branch out suddenly. Around ‘65 I knew every filmmaker, but by ‘75 it would have already been stupid to say that, because it was

[285] Für nähere Informationen zum Festivalprogramm siehe Anhang 7.3.

branching out into black cinema, gay and lesbian cinema, Asian-American cinema- all kinds of different branches and it was impossible to follow what was happening in any of those areas. You had to be a black filmmaker yourself, or an American Indian filmmaker, to really know what was happening in those areas. It began expanding into a lot of very personal documentary and into the diaristic forms of cinema after the 1970s. Nowadays the term above is Independent Cinema, Independent Film, Independent Video. There is not much Avant-garde."

EM: So this change began in the late 70s because of the explosion you just mentioned?
JM: There was a period, an 8mm movement on the Lower East Side, for three or four years. There was a movement called transgressional cinema, but that lasted maybe 2-4 years. That was the last movement. Feminist cinema was not exactly the same. There were women making film, but only some of them considered themselves feminists. They just considered themselves filmmakers, so there was not really a special movement. There is no movement now. Maybe there is a YouTube movement now or something. Its just one big mess called "Independent Cinema".

EM: So then it must also be pretty hard to see where this will go?
JM: This trend will continue. Occasionally someone will stand out, but there is so much going on around the world that it will take some time. Only time will sort it out. Now it is just impossible to know what is good and lasting, there is too much out there. Lasting- meaning what people will like and will try to preserve and share with others. There are films and videos that you don't care about, and you don't recommend them to anyone, and no one is preserving them, because there is no substance to them. But there are others that people want to preserve and share, and those will survive while others will disappear. There is a Darwinian selection in art, a selection principal in cinema similar to that of animals.

EM: Do you think that there were any movies, especially in the 60s that did not survive but should have?
JM: Some of them, definitely. And that's why it is good that the Filmmakers cooperative exists; they were all deposited there, good and bad. So those films, some of the 70s and 80s, are still at the cooperative and someday somebody will look at some of them and say

‘Ha, how come this is good. Everybody missed it.’ So there will be discoveries, I have no doubt about this. Sometimes films are not seen because they are bad and sometimes they are so far ahead of their time that nobody sees any value in them. And in some years someone might discover that this person was far ahead.

EM: Do you have someone in mind, an artist or a film that got lost? And I also had the feeling many theorists concentrate on the same films.
JM: To most of the writers it has to be very obviously within a certain classic. To the film writers like P. Adams Sitney a good number of films were lost and even today he still doesn't appreciate them. But they were not lost to me. Like Piero Heliczer, I championed Piero Heliczer, when he was making his films. But only now he becomes recognized, 40 years later. But I liked him and was already helping him when he was still making films. But my colleagues disagreed. Or Barbara Rubin. P. Adams Sitney did not see any value, Ken Jacobs does not see any value in Barbara Rubin, not even today. Marie Menken was not liked at all. Naomi Levine’s early work is still not seen and nobody knows her. We have them at Anthology and still she is not known, nobody even knows her name, but I think she is equal to many of the 60s. And some day she will be known.

EM: How would you describe your role in the Underground film scene? I read many times that you saw yourself as a midwife of Underground film.
JM: I usually refuse to describe my role. I have used that term [midwife] myself. Because everyone is trying to kill anything new that comes. The first reaction is usually to kill it. So my function was to protect it so that it was not killed. It is very easy to kill somebody that is fragile and coming into the world.
Some filmmakers, like Brakhage, say something that I think is nothing. Many people took Brakhage seriously, but Brakhage also made many idiotic statements. Very often his favoured films resembled more what he was doing. I mean there was a period when he really attacked all the structural films, like Michael Snow, whom he told should not be shown at all. The opinions of some of those writers had influence on some and determined what was shown. The Essential Cinema collection was very important to bring Avant-garde into Universities and Colleges, but there were big holes in that collection because some people could not see the value of some of the filmmakers. Some of them get filled nowadays, because there is a new generation of writers and filmmakers,

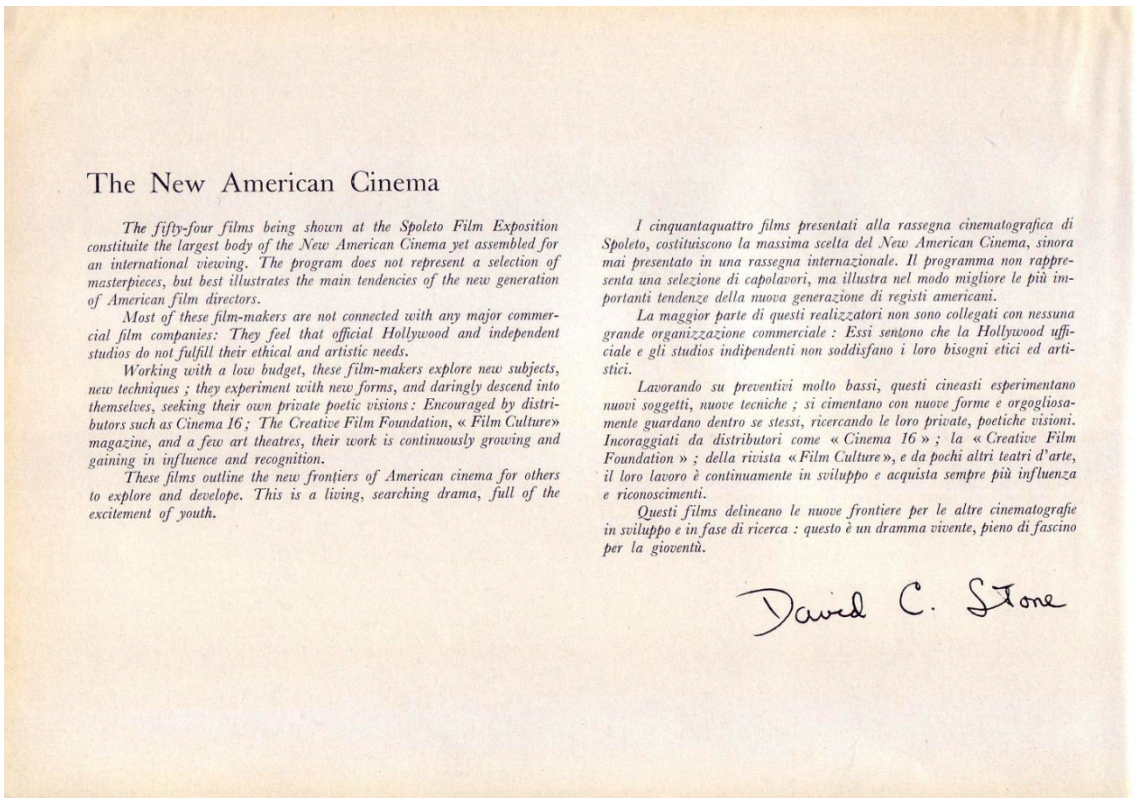
and as time goes by we get to see that some of the films that were not appreciated in their day look much more important, they had influence. Influence that changed content and form etc, and they kind of got dismissed. That's what happened to Barbara Rubin.

7.3. Filmprogramm des "Festival of two worlds", Spoleto

Chronologische Auflistung der Filme nach Vorführungsdatum am Filmfestival „Festival oft wo worlds" in Spoleto, Italien, im Jahr 1961

Jerome Hill THE SAND CASTLE
John Korty THE LANGUAGE OF FACES
Jonas Mekas GUNS OF THE TREES
Dan Drasin SUNDAY
Graeme Ferguson DOWNFALL
Richard Preston NIGHTSCAPES, THE MAZE, THE CANDIDATES, CONVERSATIONS IN LIMBO
Robert Frank THE SIN OF JESUS
Edward O. Bland, THE CRY OF JAZZ
Robert Frank and Alfred Leslie PULL MY DAISY
Churtis Harrington NIGHT TIDE
Ralph Hirshorn THE END OF SUMMER
Ron Rice THE FLOWER THIEF
Jerome Liebling and Allen Downs POW WOW
James Broughton THE PLEASURE GARDEN
Peter Krass TIME OF THE HEATHEN
Hilary Harris POLARIS ACTION PILOT, HIGHWAY
Stan Brakhage ANTICIPATION OF THE NIGHT, DAYBREAK, WHITEY
Rober Breer RECREATION, MAN AND HIS DOG OUT FOR AIR, JAMESTOWN, CATS, INNER AND OUTER SPACE, BLAZES, HOMAGE TO NEW YORK
Allen Baron BLAST OF SILENCE
Joseph Marzano WHEN THEY SLEEP, FROM INNER SPACE, CHANGEOVER
Gregory J. Markopoulos SERENITY
Stan Vanderbeek WHAT WHO HOW, ALA MODE, MANKINDA, SCIENCE FRICTION
Erich Kollmar CHANGING TIDES
Madeleine Anderson INTEGRATION REPORT 1
Lionel Rogosin ON THE BOWERY, COME BACK AFRICA
Sidney Meyers THE QUIET ONE
Helen Levitt, Janice Loeb and James Agee IN THE STREET
Michael and Philipp Burton JOURNEY ALONE
Morris Engel WEDDING AND BABIES
Warren Brown A LIGHT FOR JOHN
Ben Maddow, Sidney Meyers and Joseph Strick THE SAVAGE EYE
Richard Leacock, Donn Alan Pennebaker and Albert Maysles PRIMARY
Bert Stern JAZZ ON A SUMMER'S DAY
Stuart Hanish, Barbara Squire and Russ Macgregor HAVE I TOLD YOU LATELY THAT I LOVE YOU
John Cassavetes SHADOWS
Michael Blackwood BROADWAY EXPRESS

Abb. 18: Cover des Festivalprogramms



The New American Cinema

The fifty-four films being shown at the Spoleto Film Exposition constituite the largest body of the New American Cinema yet assembled for an international viewing. The program does not represent a selection of masterpieces, but best illustrates the main tendencies of the new generation of American film directors.

Most of these film-makers are not connected with any major commercial film companies: They feel that official Hollywood and independent studios do not fulfill their ethical and artistic needs.

Working with a low budget, these film-makers explore new subjects, new techniques ; they experiment with new forms, and daringly descend into themselves, seeking their own private poetic visions : Encouraged by distributors such as Cinema 16 ; The Creative Film Foundation, « Film Culture» magazine, and a few art theatres, their work is continuously growing and gaining in influence and recognition.

These films outline the new frontiers of American cinema for others to explore and develope. This is a living, searching drama, full of the excitement of youth.

I cinquantaquattro films presentati alla rassegna cinematografica di Spoleto, costituiscono la massima scelta del New American Cinema, sinora mai presentato in una rassegna internazionale. Il programma non rappresenta una selezione di capolavori, ma illustra nel modo migliore le più importanti tendenze della nuova generazione di registi americani.

La maggior parte di questi realizzatori non sono collegati con nessuna grande organizzazione commerciale : Essi sentono che la Hollywood ufficiale e gli studios indipendenti non soddisfano i loro bisogni etici ed artistici.

Lavorando su preventivi molto bassi, questi cineasti esperimentano nuovi soggetti, nuove tecniche ; si cimentano con nuove forme e orgogliosamente guardano dentro se stessi, ricercando le loro private, poetiche visioni. Incoraggiati da distributori come « Cinema 16 » ; la « Creative Film Foundation » ; della rivista « Film Culture », e da pochi altri teatri d'arte, il loro lavoro è continuamente in sviluppo e acquista sempre più influenza e riconoscimenti.

Questi films delineano le nuove frontiere per le altre cinematografie in sviluppo e in fase di ricerca : questo è un dramma vivente, pieno di fascino per la gioventù.

David C. Stone

Abb. 19: Einleitung von David C. Stone

7.4. Literaturverzeichnis

Arthur, Paul: Routines of Emancipation. Alternative Cinema in the Ideology and Politics of the Sixties. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 17- 48.

Burckhardt, Rudy: How I Think I Made Some of My Films. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 97- 99.

Chodorov, Pip/ Lebrat, Christian (Hg.): Le Livre de Walden. Paris: Editions Expérimental 1997.

Chodorov, Pip/ Lebrat, Christian (Hg.): Frame by Frame. The Annotated Walden. In: Le Livre de Walden. Paris: Editions Expérimental 1997. S. 45- 133.

Chodorov, Pip/ Lebrat, Christian (Hg.): Foreword. In: Le Livre de Walden. Paris: Editions Expérimental 1997. S. 10- 11.

Curtis, David: A Tale of Two Co-ops. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 255- 265.

Engelbach, Barbara (Hg.): Jonas Mekas. Köln: König 2008.

Grissemann, Stefan. Keinesfalls durch das Sieb der Sprache. In: Grissemann, Stefan/ Horwarth, Alexander/ Schlagnitweit, Regina (Hg.): Was ist Film. Peter Kubelkas Zyklisches Programm im Österreichischen Filmmuseum. Wien: Synema 2010. S. 7- 26.

Gunning, Tom: Loved Him, Hated It. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 62- 82.

Harris, Bob: Video at Anthology. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas

Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 286- 292.

Hein, Birgit: Der unabhängige Film in Amerika. In: Film im Underground. Von seinen Anfängen bis zum Unabhängigen Kino. Frankfurt am Main: Ullstein 1971. S. 53- 111.

Hoberman, James: The Forest and The Trees. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 100- 120.

Hoberman, James/ Rosenbaum, Jonathan: Undergroundfilm. In: Mitternachtskino. St. Andrä- Wördern: Hannibal Verlag 1998. S. 44- 75.

Horwath, Alexander: Einleitung. In: Vogel, Amos: Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus- von Eisenstein bis Kubrick. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000. S. III- V.

James, David E.: Film Diary/ Diary Film. Practice and Product in Jonas Mekas's Walden. In: Chodorov, Pip/ Lebrat, Christian (Hg.): Le Livre de Walden. Paris: Editions Expérimental 1997. S. 15- 36.

James, David (Hg.): Introduction. In: To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 3- 17.

James, David: Leaping from the Graves. In: Allegories of Cinema. American Film in the Sixties. Princeton: Princeton University Press 1989. S. 85- 100.

James, David: Underground Cinema In: Allegories of Cinema. American Film in the Sixties. Princeton: Princeton University Press 1989. S. 119- 127.

James, David: Underground Intertextuality. In: Allegories of Cinema. American Film in the Sixties. Princeton: Princeton University Press 1989. S. 140- 156

Keller, Marjorie: The Apron Springs of Jonas Mekas. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University

Press 1992. S. 83- 96.

Lebel, Jean-Jaques: Jonas Mekas Celebrates What He Sees. The Moebius Strip. In: Chodorov, Pip/ Lebrat, Christian (Hg.): Le Livre de Walden. Paris: Editions Expérimental 1997. S. 37-44.

Lopez, Daniel: Films by genre. Jefferson: McFarland 1993.

MacDonald, Scott: Jonas Mekas on His Films. In: Engelbach, Barbara (Hg.): Jonas Mekas. Köln: König 2008. S. 138- 171.

Mekas, Jonas: Man Cannot Live by Melodrama Alone. In: Engelbach, Barbara (Hg.): Jonas Mekas. Köln: König 2008. S. 82

Mekas, Jonas: Books Published. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 325f.

Mekas, Jonas/ Sans, Jérôme / Remy, Patrick (Hg.): Just Like A Shadow. Göttingen: Steidl 2000.

Mekas, Jonas: The Experimental Film in America. In: Sitney, P. Adams (Hg.): Film culture reader. New York: Cooper Square Press 2000. S. 23.

Metz, Walter: ‘What Went Wrong?’: The American Avant- Garde Cinema of the 1960s. In: Monaco, Paul (Hg.): The Sixties. The History of American Cinema Series. New York: Scribners and Sons 2002. S. 231- 260.

Obrist, Hans U.: Shoot, Shoot, Shoot. In: Engelbach, Barbara (Hg.): Jonas Mekas. Köln: König 2008. S. 174- 183.

O’Pray, Michael: Avant-garde film. Forms, Themes and Passions. London: Wallflower 2003.

Pruitt, John: Jonas Mekas. A European Critic in America. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 51- 61.

Rabinovitz, Lauren: Wearing the Critic's Hat: History, Critical Discourses, and the American Avant-Garde Cinema. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 268- 283.

Renan, Sheldon: What is the Underground Film? In: An Introduction to the American Underground Film, New York: Dutton 1967. S. 17- 51.

Ruoff, Jeffrey K.: Home Movies of the Avant-Garde. Jonas Mekas and the New York Art World. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 294- 312.

Schlemmer, Gottfried (Hg.): Avantgardistischer Film 1951- 1971. Theorie. München: Hanser 1973.

Sitney, P. Adams (Hg.): Film culture reader. New York: Cooper Square Press 2000.

Staiger, Janet: Perverse spectators. The practices of film reception. New York: New York University Press 2000.

Stone, David C.: The New American Cinema. [Filmfestivalprogramm des"Festival of two worlds" in Spoleto, Italien 1961] liegt bei der Verfasserin vor.

Suàrez, Juan: The American Underground as a Cultural Formation. Practices, Institutions, Ideologies. In: Bike Boys, Drag Queens and Superstars: Avant- Garde, Mass Culture and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema. Bloomington: Indiana University Press 1996. S. 52- 86.

Suàrez, Juan: The 1960s Underground as Political Postmodernism. From New Sensibility

to Gay Culture Activism. In: Bike Boys, Drag Queens and Superstars: Avant- Garde, Mass Culture and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema. Bloomington: Indiana University Press 1996. S. 87- 140.

Tallmer, Jerry: Movie Journal. Village Voice (10. August 1961)

Turim, Maureen: Reminiscences, Subjectivities, and Truths. In: James, David (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press 1992. S. 193- 212.

Vogel, Amos: Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus- von Eisenstein bis Kubrick. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000.

7.5. Internet Ressourcen

Abraham, Raimund: Jonas Mekas. http://www.brooklynrail.org/2003/12/film/jonas-mekas (15.12.2010)

alainfinkielkrautrock.blogspot.com/2009/05/jonas-mekas-interview.html (11.12.2010)

Chodorov, Pip: Questions from our Italian friends. http://spoolpool.com/2008/08/questions-from-our-italian-friends-with-jonas-mekas-by-pip-chodorov/ (15.12.2010)

Frye, Brian L.: Me, I Just Film My Life. An Interview with Jonas Mekas. http://www.sensesofcinema.com/2007/44/jonas-mekas-interview/ (14.12.2010)

Grissemann, Stefan: I'm an Outsider. I'm a Monk. I'm Somewhere Else. Interview with Jonas Mekas. http://www.rouge.com.au/12/mekas.html (15.12.2010)

Hanley, William: Jonas Mekas. http://www.artinfo.com/news/story/24523/jonas-mekas/ (15.12.2010)

Lanthier, Jon: Film and Film and Film.
http://www.brightlightsfilm.com/66/66mekasiv.html (20.12.2010)

Mekas, Jonas. (offizielle Homepage) www.jonasmekasfilms.com (11.12.2010)

7.6. Filmverzeichnis

DIARIES, NOTES AND SKETCHES. ALSO KNOWN AS WALDEN. Regie: Jonas Mekas. USA: 1968/ 1969. Fassung: DVD. Re: Voir, 2009. 180 min.

GUNS OF THE TREES. Regie: Jonas Mekas. Drehbuch: Jonas Mekas. USA: 1962. Fassung: VHS. Arthouse Videotapes, 1996. 75 min.

JONAS MEKAS – DER FILMPOET UND DAS NEW AMERICAN CINEMA. Regie: Sven von Reden. D: WDR 2009. Fassung: DVD. 3sat, 9.12.2008, 31 min.

NOTES ON THE CIRCUS. Regie: Jonas Mekas. USA: 1966. Fassung: DVD. National Film Preservation Foundation, 2008. 12 min.

7.7. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Visitenkarte von Jonas Mekas (liegt bei der Verfasserin vor)
Abb. 3, Abb. 4: unveröffentlichte Zusammenstellung von Artikeln der *Village Voice* (Anthology Film Archives)
Abb. 2, Abb. 9- Abb. 17: DIARIES, NOTES AND SKETCHES. ALSO KNOWN AS WALDEN.
Abb. 6, Abb. 7: NOTES ON THE CIRCUS.
Abb. 18, Abb. 19: Spoleto Filmfestivalprogramm (liegt bei der Verfasserin vor)

7.8. Film- und Videographie von Jonas Mekas

GUNS OF THE TREES (1961) 75 min.

FILM MAGAZINE OF THE ARTS (1963) 20 min.

THE BRIG (1964) 68 min.

AWARD PRESENTATION TO ANDY WARHOL (1964) 12 min.

REPORT FROM MILLBROOK (1965/ 1966) 12 min.

HARE KRISHNA (1966) 4 min.

NOTES ON THE CIRCUS (1966) 12 min.

CASSIS (1966) 4,5 min.

THE ITALIAN NOTEBOOK (1967) 14,5 min.

TIME AND FORTUNE VIETNAM NEWSREEL (1968) 4 min.

DIARIES, NOTES AND SKETCHES. ALSO KNOWS AS WALDEN (1968/ 1969) 180 min.

REMINISCENES OF A JOURNEY TO LITHUANIA (1971/ 1972) 82 min.

LOST, LOST, LOST (1976) 178 min.

IN BETWEEN: 1964-8 (1987) 52 min.

NOTES FOR JEROME (1978) 45 min.

PARADISE NOT YET LOST (AKA OONA'S THIRD YEAR) (1979) 96 min.

SELF PORTRAIT (1980) 20 min. Video

SREET SONGS (1966/ 1983) 10 min.

CUPS/ SAUCERS/ DANCERS/ RADIO (1965/ 1983) 23 min.

ERIK HWAKINS: EXCERPTS FROM "HERE AND NOW WITH WATCHERS"/ LUCIA DLUGOSZEWSKI (1963/ 1983) 6 min.

HE STANDS IN A DESERT COUNTING THE SECONDS OF HIS LIFE (1969/ 1985) 159 min.

SCENES FROM THE LIFE OF ANDY WARHOL (1990) 35 min.

A WALK (1990) 58 min. Video

MOB OF ANGELS/ THE BAPTISM (1990) 29 min. Video

MOB OF ANGELS AT ST. ANN (1991) 60 min. Video

DR. CARL G. JUNG OR LAPIS PHILOSOPHORUM (1991) 29 min.

QUARTET NUMBER ONE (1991) 8 min.

ZEFIRO TORNA OR SCENES FROM THE LIFE OF GEORGE MACIUNAS (1992) 34 min.

THE EDUCATION OF SEBASTIAN OR EGYPT REGAINED (1992) 360 min. Video

HE TRAVELS. IN SEARCH OF… (1994) 120 min. Video

IMPERFECT 3- IMAGE FILMS (1995) 6 min.

ON MY WAY TO FUJIYAMA I MET… (1995) 25 min.

HAPPY BIRTHDAY TO JOHN (1996) 24 min.

CINEMA IS NOT 100 YEARS OLD (1996) 5 min. Video

MEMORIES OF FRANKENSTEIN (1996) 95 min.

LETTERS TO FRIENDS (1997) 88 min. Video

BIRTH OF A NATION (1997) 85 min.

SYMPHONY OF JOY (1997) 75 min. Video

SCENES FROM ALLEN' S LAST THREE DAYS ON EARTH AS A SPIRIT (1997) 67 min. Video

LETTER FROM NOWHERE- LAISKAI IS NIEKUR N.1 (1997) 75 min. Video [Sprache: litauisch]

SONG OF AVIGNON (1998) 10 min.

LABORATORIUM ANTHOLOGY (1999) 63 min. Video

THIS SIDE OF PARADISE (1999) 35 min.

NOTES ON THE FACTORY (1999) 64 min. Video

NOTES ON FILM-MAKER'S COOPERATIVE (1999) 40 min. Video

AUTOBIOGRAPHY OF A MAN WHO CARRIED HIS MEMORY IN HIS EYES (2000) 53 min. Video

AS I WAS MOVING AHEAD OCCASIONALLY I SAW BRIEF GLIMPSES OF BEAUTY (2000) 288 min.

MOZART& WIEN AND ELVIS (2000) 3 min.

SILENCE, PLEASE (2000) 6 min. Video

REQUIEM FOR A MANUAL TYPEWRITER (2000) 19 min. Video

REMEDY FOR MELANCHOLY (2000) 20 min. Video

LETTER TO PENNY ARCADE (2001) 14,5 min. Video

EIN MÄRCHEN (2001) 6 min. Video

MYSTERIES (1966/2002) 34 min.

WILLIAMSBURG, BROOKLYN (1949/2002) 15 min. Video

DEDICATION TO LÈGER (2003) Video Installation

LONESOME DAY (2003) 4 min. Video

TRAVEL SONGS 1976- 1981 (2003) 28 min.

LETTER FROM GREENPOINT (2004) 78 min. Video

NOTES ON UTOPIA (2003- 2005) 30 min. Video

FATHER AND DAUGHTER (2005) 4,5 min. Video

NOTES ON AN AMERICAN FILM DIRECTOR AT WORK: MARTIN SCORSESE (2005) 80 min.

SCENES FROM THE LIFE OF HERMANN NITSCH (2005) 58 min. Film/ Video

FIRST FORTY (2006) vierzig Kurzfilme, Materialverwendung früherer Filme, speziell für Internet und Installationen bearbeitet

365 DAY PROJECT (2007) 365 Kurzfilme, ein Film pro Kalendertag des Jahres 2007

LITHUANIA AND THE COLLAPSE OF USSR (2008) 289 min. Video

I LEAVE CHELSEA HOTEL (2009) 4 min.

Quellen:

Anthology Film Archives

www.jonasmekasfilms.com/bio.php. (11.12.2010)

7.9. Publikationen/ Schriften von Jonas Mekas

Iš pasaku krašto. Prosa (in Litauisch). Wiesbaden: Giedra 1946.

Trys brioliai. Prosa (in Litauisch). Wiesbaden: Giedra 1946.

Knyga Apie Karalius ir Žmones. Prosa (in Litauisch). Tübingen: Patria 1947.

Semeniskius Idiles. Gedichte (in Litauisch). Kassel: Zvilgsniai 1948.

Geliu Kalbejimas. Gedichte (in Litauisch). Chicago: Santara 1961.

Pavieniai Žodžiai.Gedichte (in Litauisch).Chicago: AM Fondas 1967.

Poezija. Gedichte (in Litauisch).Vilnius: Vaga 1971.

Reminiscensijos. Gedichte (in Litauisch). New York: Fluxus 1972.

Movie Journal. New York: Macmillan 1972.

Dienorasciai. Gedichte (in Litauisch). New York: Zvilgsniai 1985.

Three Friends: John Lennon, Yoko Ono, and George Maciunas. (in Japanisch) Tokyo: Sha 1990.

I Had Nowhere to Go: Diaries, 1944-1954. New York: Black Thistle Press 1991.

There is No Ithaca. (Englische Ausgabe von *Semeniskius Idiles* und *Reminiscensijos*, übersetzt von Vyt Bakaitis) New York: Black Thistle Press 1996.

Laiškai iš niekur. (in Litauisch) Vilnius 1997.

Dienu Rastai. Gedichte (in Litauisch). Vilnius 1998.

Zefiro Torna or Scenes From the Life of George Maciunas. New York: Arthouse 1998.

Zmogus Be Vietos. Litauische Ausgabe von *I Had Nowhere to Go*. Vilnius: Baltos Lankos 2000.

Just Like A Shadow. Göttingen: Steidl 2000.

Declarations de Paris. (in Englisch und Französisch) Paris: Editions Paris Experimental 2001.

Poezija, Lietuvos Rasytoju Sajungos Leidykla. Gedichte (in Litauisch). Vilnius 2002.

As I Was Moving Ahead… (in Japanisch) Tokyo: Editions Kinoshita 2002.

Fluxus Friends. Paris: Centre Georges Pompidou 2002.

Artist Book. Paris: Musée d'Art Moderne de Ville de Paris 2002.

Daybooks. Gedichte (übersetzt von Vyt Bakaitis). Brooklyn: Portable Press 2003.

Lettres de Nulle Part. (französische Ausgabe von *Laiškai iš niekur,* übersetzt von Marielle Vitureau) Paris: Editions Paris Experimental 2003.

Entretiens avec Jonas Mekas. Paris: Editions Paris Expérimental 2006.

Anecdotes. (in Französisch) Paris: Scali 2007.

Žodžiai ir Raidės. Gedichte (in Litauisch). Vilnius: Baltos Lankos 2007.

Idylls of Semeniškiai. (in Englisch und Litauisch, übersetzt von Adolfas Mekas) New York: Hallelujah Editions 2007.

To Petrarca. (in Französisch und Englisch) Paris: Editions Dis Voir 2009.

Filmkritiken in: *Film Culture, Village Voice, Sight & Sound, Bianco e Nero, The New York Times, Cahiers du Cinema, Isskustvo Kino,* etc.

Quellen:

www.jonasmekasfilms.com/bio.php. (11.12.2010)

7.10. Lebenslauf

Geburtsdatum	1. Juni 1985
Geburtsort	Wien
Staatsangehörigkeit	Österreich
1991-1995	Volksschule Kritzendorf
1995-2003	Bundesrealgymnasium Klosterneuburg
Juni 2003	Matura am BRG Klosterneuburg
2003- 2006	Universität Wien Theater-, Film- und Medienwissenschaften
2006-2007	Freie Universität Berlin Erasmus Auslandsaufenthalt
2007- 2010	Universität Wien Theater-, Film- und Medienwissenschaften