



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„An Art Version of Home Movies: Privates in den Werken
von Stan Brakhage und Jonas Mekas“

Verfasser

Anselm Tröster

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. phil. Gabriele Jutz

„Don't forget to make your film frames into bullets of truth" (Jonas Mekas)

Mein besonderer Dank an dieser Stelle gilt meiner Diplomarbeitsbetreuerin Mag. Dr. phil. Prof. Gabriele Jutz, die mich mit ihrer fachlichen Expertise in allen Bereichen dieser Diplomarbeit unterstützt hat. Ihre Vorlesungen zum Avantgardefilm haben mich in erster Linie dazu inspiriert diese Arbeit zu schreiben und mich einem Themengebiet zu widmen, das mir persönlich sehr nahe steht. Des Weiteren möchte ich mich bei meinen Freunden bedanken, die mir bei der Entwicklung und Umsetzung geholfen haben, im Besonderen bei Eva Falb, Raphael Seiwald, Kurt Feßl, Sabine Fehringer, Werner Xerox und Reinhold Dunzinger. Auch meinen beiden Geschwistern Alina Feßl und Alexander Raid danke ich für ihren moralischen Beistand.

Diese Diplomarbeit ist meinen Eltern Ilse Feßl und Peter Raid gewidmet, ohne die dieses Studium nicht möglich gewesen wäre und die ich stets in meinem Herzen trage.

1. Einleitung	1
2. Amateurfilme und Home Movies	4
2.1 <i>Der Amateurfilm im kulturellen und historischen Wandel</i>	4
2.2 <i>Die soziale Praxis von Home Movies</i>	13
2.3 <i>Die Diskrepanz zwischen Amateurfilmen und professionellen Filmen</i>	20
3. Maya Deren und die Ideologisierung der Amateur-Identität	24
3.1 <i>Die Anfänge der US-amerikanischen Filmavantgarde und ihre Beziehung zur Amateurbewegung</i>	24
3.2 <i>Die ästhetische und ökonomische Neuorientierung amateurhaften Filmschaffens am Beispiel von Maya Deren</i>	38
4. Avantgardistische Filmproduktion in den USA der 1960er Jahre– die Blütezeit eines marginalisierten Sub-Film Genres in New York	57
4.1 <i>Die Einbettung von Stan Brakhage und Jonas Mekas in die künstlerische Infrastruktur von New York</i>	57
4.2 <i>The Mother of the New York Underground: Marie Menken</i>	68
5. Die Entwicklung eines individuellen Filmstils bei Jonas Mekas	79
5.1 <i>Die theoretische Fundierung von Mekas' Werk</i>	79
5.2 <i>Die filmästhetische Selbstfindung von Jonas Mekas</i>	83
6. Die Ablichtung autobiographischer Lebensaspekte	97
7. Die Transformation des Filmtagebuchs (Film Diary) in die künstlerische Konzeption des Diary Film	110
8. Die Entwicklung eines individuellen Filmstils bei Stan Brakhage	122
8.1 <i>Stan Brakhages Filmtheorie</i>	122
8.2 <i>Der künstlerische Werdegang von Stan Brakhage</i>	129
9. Die filmische Selbstrepräsentation von Stan Brakhage	141
10. Films by Stan Brakhage: An Avant-Garde Home Movie	155
11. Conclusio	174
12. Bibliographie	175
12.1 <i>Weiterführende Amateurfilm-Literatur</i>	179
13. Abbildungsverzeichnis	180
14. Filmographie	181

1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit trägt den Titel *An Art Version of Home Movies: Privates in den Werken von Stan Brakhage und Jonas Mekas* und beschäftigt sich mit der Frage, in welche Beziehung der Amateurfilm, genauer gesagt das Medium Home Movie, zur Kunstform des Avantgardefilms zu setzen ist. In diesem Sinne wurde das jeweilige Lebenswerk sowie ausgewählte Filmbeispiele von Stan Brakhage und Jonas Mekas herangezogen und dahingehend untersucht, wie aus Home Movie-Filmmaterial (8mm, 16mm) ein filmisches Kunstwerk, unter Einbeziehung der eigenen Lebensrealität, entsteht. Eine der zentralen Forschungsfragen dieser Arbeit lautet daher, wie sich die ästhetische Neu-Kontextualisierung von Home Movies zu Kunstfilmen bei Jonas Mekas und Stan Brakhage zugetragen hat. Des Weiteren war für den Autor von Interesse, wie „the filming of daily life in an art context“ bzw. der autobiographische Zugang bei beiden Künstlern konkret ausgesehen hat. Der Forschungsfokus dieser Untersuchung richtet sich demnach auf die symbiotische Verflechtung von Leben und Filmkunst bei Jonas Mekas und Stan Brakhage. Die Thematik wird in neun Kapiteln erarbeitet. Der Titel des ersten Kapitels lautet „Amateurfilm und Home Movies“. Im Unterkapitel „Der Amateurfilm im kulturellen und historischen Wandel“ werden die Theorien von Patricia R. Zimmermann herangezogen, die das soziokulturelle Phänomen des Amateurfilms in ihrem Werk *Reel Families. A Social Discourse on Amateur Film 1897–1962* (1985) in drei zeitliche Perioden unterteilt und nach technischen, ökonomischen, ästhetischen sowie gesellschaftlichen Gesichtspunkten erforscht. Zimmermann weist in ihrer Arbeit darauf hin, dass der Begriff Amateurfilm ursprünglich als Überbegriff verwendet wurde, der auch Home Movies in sich mit einschloss. In der letzten von Zimmermann angeführten Periode von 1950–1962 wurden durch das veränderte Freizeitverhalten der Menschen und durch das immer billiger werdende Amateurfilmmaterial die Begriffe Amateurfilm und Home Movie schließlich zum Synonym. Fortan sollte die Bezeichnung Home Movie das Filmschaffen von Amateuren subsumieren. Dabei ist anzumerken, dass Zimmermanns Definition des Amateurfilms bzw. des Home Movie sich stets in Abgrenzung zum professionellen Film versteht.

Das zweite Unterkapitel mit der Überschrift „Die soziale Praxis von Home Movies“ stützt sich auf die Forschungsergebnisse des Soziologen und Anthropologen Richard Chalfen, der in seinem Werk *Snapshot Versions of Life* (1987) aufzeigt, dass die alltägliche Filmpraxis von Amateuren in klarem Gegensatz zum technischen Regelwerk und der ideologischen Ausrichtung von Amateurfilmratgeberbücher bzw. so genannten *How To Do It*-Manuals steht. Diese orientieren sich allesamt an der Schnittgrammatik und der Bildsprache des Hollywoodfilms. Die grundlegenden Unterschiede zwischen dem Amateurfilm und dem professionellen Film werden im darauf folgenden Unterkapitel „Die Diskrepanz zwischen Amateurfilmen und professionellen Filmen“ näher erläutert. Das nächste Kapitel „Maya Deren und die Ideologisierung der Amateur-Identität“ widmet sich zum einen den Anfängen der US-amerikanischen Filmavantgarde, die zu einem Großteil aus professionellen Filmemachern bestand, welche in ihrer Freizeit mit Amateurfilmmaterial ihre privaten Kunstfilme realisierten. Zum anderen beschäftigt sich dieses Kapitel mit Maya Deren, der Grande Dame der US-amerikanischen Filmavantgarde. Derens filmästhetischer und organisatorischer Vorbildwirkung ist es zu verdanken, dass in den USA erstmalig filmavantgardistische Netzwerke entstanden, die sowohl die Produktion, Vorführung als auch die Distribution betreffend, diametral zur professionellen Filmindustrie ausgerichtet waren. Im Kapitel „Avantgardistische Filmproduktion in den USA der 1960er Jahre–die Blütezeit eines marginalisierten Sub-Film Genres in New York“ wird darauf eingegangen, inwieweit Jonas Mekas und Stan Brakhage Bestandteil einer aufkeimenden, alternativen Filmkultur von New York waren und auf welchen institutionellen Wurzeln dieses vibrierende Sammelsurium avantgardistischen Filmschaffens gebettet war. Das Unterkapitel „The Mother of the New York Underground: Marie Menken“ richtet seinen Blick auf die Filmemacherin Marie Menken, die nicht nur den Diary Film begründet hat, sondern auch die Bildästhetik des Home Movie künstlerisch aufwerten sollte. Die nächsten drei Kapitel („Die Entwicklung eines individuellen Filmstils bei Jonas Mekas“, „Die Ablichtung autobiographischer Lebensaspekte“, „Die Transformation des Filmtagebuchs (Film Diary) in die künstlerische Konzeption des Diary Film“) beschäftigen sich mit den organisatorischen Tätigkeiten sowie der Filmpraxis von Jonas Mekas. Neben seiner Selbstfindung als Filmkünstler wird auch sein autobiographisches Diary Film-Konzept näher beleuchtet und auf jene strukturellen Verfahren eingegangen, die Mekas angewendet hat, um sein Home Movie-Aufnahmematerial in ein tagebuchartiges Kunstfilmkonstrukt zu übersetzen.

Die abschließenden drei Kapitel („Die Entwicklung eines individuellen Filmstils bei Stan Brakhage“, „Die filmische Selbstrepräsentation von Brakhage“, „Films by Stan Brakhage: An Avant-Garde Home Movie“) sind dem künstlerischen Schaffen von Stan Brakhage gewidmet. Neben der Entwicklung eines eigenen Filmstils wird auch Brakhages innovativer filmtheoretischer und praktischer Zugang erläutert. Brakhage strebte im Laufe seiner Karriere stets nach neuen visuellen Ausdrucksmöglichkeiten, damit verbunden sollte er auch die eigenen Sehgewohnheiten zunehmend in Frage stellen.

Seine avantgardistischen Home Movies brechen in ihrer Schnittdynamik, ihrer filmästhetischen Form an sich und vor allem in der bildlichen Darstellung deutlich mit den Konventionen von Home Movies. Bei den Filmen seiner „Lyrischen Filmphase“ kommt es aber auch zu gewissen Überschneidungen mit typischen Home Movies wie z.B. durch die Verwendung desselben Aufnahmемaterials (8mm, 16mm), der Ablichtung des Eigenheims bzw. der Familie, etc. Das letzte Kapitel mit der Überschrift „Films by Stan Brakhage: An Avant-Garde Home Movie“ behandelt den Unterschied zwischen Brakhages Kunstfilmen zu gewöhnlichen Home Movies und greift dabei wiederum die Forschungsergebnisse von Richard Chalfen aus dem Kapitel 2.2. „Die soziale Praxis von Home Movies“ auf.

2. Amateurfilme und Home Movies

2.1 Der Amateurfilm im kulturellen und historischen Wandel

[...] the history of amateur film discourses and visual practises are always situated in context with more elite, more visible forms of cultural practices, such as Hollywood, national cinemas, and the avant-garde movements, as well as other, larger historical, political and social metanarratives.¹

Patricia R. Zimmermann widmet sich in ihrer Dissertation *Reel Families. A Social Discourse on Amateur Film 1897–1962* einem bis zu diesem Zeitpunkt in der wissenschaftlichen Fachliteratur wenig beachteten Thema, nämlich der sozio-kulturellen Geschichte des Amateurfilms. Ihre Analyse hat den Fokus auf dem Amateurfilmschaffen in den USA und sie legt drei zeitliche Perioden fest, um die Begrifflichkeit des Amateurfilms in Relation zum jeweiligen historischen Kontext und dem zu diesem Zeitpunkt stattfindenden kulturellen Diskurs näher zu erläutern. Gleich zu Beginn ihrer Arbeit geht sie darauf ein, was sie unter dem Begriff Amateurfilm versteht und in welche Beziehung sie diesen zum Home Movie setzt. Grundsätzlich ist anzumerken, dass sie den Terminus Amateurfilm als Überbegriff verwendet, der Home Movies in sich mit einschließt. Home Movies stellen eine ganz spezielle Art des Amateurfilms dar, die sich auf privat gefilmte, selbstreflexive Aufnahmen eines Individuums bzw. eines sozialen Verbands, wie z.B eine Familie beschränken.

[...] amateur film will serve as a covering term for the social and ideological relations that define the public discussions of amateur filmmaking, while home movies will be employed as a descriptive term for the the actual films produced by nuclear families. Not all amateur films, for example, can be labeled home movies, but all home movies are amateur films.²

Die erste Phase des Amateurfilms lokalisiert Zimmermann zwischen 1887 und 1923. Diese Zeitspanne war bestimmt vom Wettstreit von Unternehmen, welche Filmequipment herstellten und um eine technische bzw. ökonomische Vormachtstellung am Amateurfilmmarkt wetteiferten. Unternehmen wie zum Beispiel Edison, Eastman Kodak, Bell and Howell, Victor Animatograph und Pathé nahmen zwar mit ihren finanziellen Ressourcen große Anteile des Marktes für sich in Anspruch, jedoch gab es daneben noch genügend Spielraum für kleinere Betriebe, die ebenfalls ihre Erzeugnisse verkauften.

¹ Zimmermann/Ishizuka: Mining the Home Movies. 2008. S. 4.

² Zimmermann: Reel Families. 1985. S. 5.

Es wurden verschiedene Formate (28mm, 17,5mm, 9,5mm, etc.) für den Amateurfilmbereich als Alternative zu dem von Edison patentierten 35mm-Film angeboten.³ Das Problem, das sich diesen wirtschaftlich zum Teil sehr klein angelegten Firmen in Bezug auf eine Markttauglichkeit ihrer Produkte stellte, war, dass Konsumenten zwar aus einem vielfältigen Angebot an Kameradesigns und Filmmaterial auswählen konnten, dieses aber technisch nicht aufeinander abgestimmt war und somit nicht beliebig miteinander kombiniert werden konnte. Viele Amateure nahmen diesen Umstand zum Anlass, selbst an ihrem Filmequipment herumzutüfteln. Sie bauten sich eigene Stative und Kameras, teilten herkömmlichen 35mm-Film entzwei (dies ergab 17,5mm) und erfreuten sich an privaten Vorführungen ihres selbst gedrehten Materials. Der Amateurfilmmarkt war zu diesem Zeitpunkt noch nicht auf einen Massenkonsum ausgerichtet und die Produkte waren deshalb noch verhältnismäßig teuer. So blieb es vorerst nur einigen wenigen Privilegierten vorbehalten, selbst Amateurfilme zu drehen. Dazu ist zu sagen, dass jeder Film, der nicht mit dem professionellen Industriestandard von 35mm produziert wurde, grundsätzlich als Amateurfilm galt. Mit 35mm-Film wurden nicht nur visuell anspruchsvollere Ergebnisse erzielt, sondern dieser war, im Gegensatz zu den unterschiedlichen Amateurfilmformaten, von der Produktion bis zur Distribution hin standardisiert. Die Definition des Amateurfilms fand in seiner Anfangszeit somit vorwiegend auf technischer Seite statt und blendete vorerst ästhetische Gesichtspunkte aus.

Die zweite Periode von 1923 bis 1940 ließ das Hauptaugenmerk des technischen Aspekts hinter sich. Als Definition für den Amateurfilm wurden vorwiegend ästhetische und soziale Richtlinien herangezogen. Zu einer einschneidenden Veränderung kam es im Jahr 1923, als Eastman Kodak den 16mm-Film auf den Markt brachte und ein geschäftliches Abkommen mit Bell and Howell traf, dem führenden Kamerahersteller zu dieser Zeit.⁴ Die Übereinkunft der beiden Unternehmen sah eine technische Austauschbarkeit ihrer Produkte und ein gegenseitiges Abkommen in Bezug auf die Patentrechte vor.

³ Der Rohfilm wurde 1885 von George Eastman Kodak erfunden. Dieser wurde als Basismaterial für das von Edison 1909 patentierte 35mm-Filmformat verwendet.

⁴ Kodak wollte zunächst in Kooperation mit dem französischen Filmerzeuger Pathé das 17,5mm-Schmalfilmformat herausbringen, doch diese Geschäftsbeziehung scheiterte bald. Schließlich entschied sich Kodak gegen die 17,5mm-Variante, weil die Sorge bestand, dass der äußerst leicht entflammbare 35 mm-Nitratfilm halbiert werden könnte und auf diese Weise von dubiosen Geschäftsleuten verkauft werden würde. Also brachte Eastman Kodak den 16 mm-Umkehr-Sicherheitsfilm heraus, der gegenüber dem damals gängigen 9,5mm-Format eine noch bessere Bildqualität erzielte. Vgl. Kuball: Familienkino. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland. Band 1. 1980. S. 86.

Diese Allianz brachte eine Vormachtstellung des Amateurfilmmarktes durch die Unternehmen Eastman Kodak und Bell and Howell mit sich.⁵

This incorporation of amateur film technology within two companies and the development of stocks and cameras that limited commercial opportunities had three important consequences: cameras were now mass produced, the amateur film emerged as a luxury item, and amateur production was pointed towards the family.⁶

Die erste Kamera, welche Bell and Howell für den Amateurfilmmarkt herstellte, war die „Filmo 70 A“ im Jahr 1923. Die „Filmo 70“ und die von Eastman Kodak hergestellten Kameratypen „Ciné Kodak Model A“ und „Ciné Kodak B“ kamen ungefähr zeitgleich heraus. Diese Kameramodelle, allen voran die „Filmo 70“ und die „Ciné Kodak B“, sind wegen ihrer leichten Handhabung ein großer kommerzieller Erfolg gewesen. Ab diesem Zeitpunkt gab es eine klare Unterscheidung zwischen 35mm-Film, der für den professionellen Filmgebrauch vorgesehen war und 16mm-Film, der sich ausschließlich an Amateure richtete. Mit dem Jahr 1923 avancierte 16mm-Filmequipment durch die Marktbeherrschung von Eastman Kodak und Bell and Howell zum Freizeitkonsumartikel für die obere Gesellschaftsschicht: „16mm presented a significant change in the definition of amateur film: while it standardized the amateur gauge, it also colonized the concept of amateur film as a consumer market that was controlled by major professional film manufacturing companies.“⁷ Der Amateurfilm wurde nun nicht mehr wie zu Beginn als reine technische Innovation verstanden, sondern von Seiten der Öffentlichkeit vorwiegend als Konsumartikel wahrgenommen. Eastman Kodak und Bell and Howell beherrschten nun nicht nur den Amateurfilmmarkt, sondern statteten auch weiterhin professionelle Hollywoodstudioproduktionen mit ihren Erzeugnissen aus. Dies wirkte sich in weiterer Folge auch in politischer Hinsicht auf den Amateurfilm aus. Politisch insofern, weil zwei Großunternehmen den Markt kontrollierten und mit ihrem jeweils unterschiedlich abgestimmten Distributionskanälen von 16mm für den Amateurfilmgebrauch (bzw. die private Filmvorführung) und 35mm für die professionelle, kommerzielle Produktion (bzw. die öffentliche Vorführung) eine Hierarchisierung dieser zwei Formate schufen. Es bestand somit keine kommerzielle Vorführ- und Vertriebsmöglichkeit für die neue 16mm-Technologie.

⁵ Zu Beginn war der Filmprojektorhersteller Victor Animatograph ebenfalls in die Geschäftsbeziehung mit Eastman Kodak und Bell and Howell eingebunden. Dieser verlor jedoch mit der Zeit wirtschaftlich an Bedeutung und blieb hinter den technischen Innovationen seiner Partner zurück.

⁶ Zimmermann: Reel Families. 1985. S. 173–174.

⁷ Ibid. S. 165.

In Bezug auf den medialen Diskurs ist zu erwähnen, dass der Amateurfilm in seiner Anfangszeit fast ausschließlich in Fachmagazinen besprochen wurde, doch mit der Standardisierung des 16mm-Films tauchten nun auch immer mehr Artikel in Freizeit- bzw. Lifestylemagazinen darüber auf. Eastman Kodak und Bell and Howell gaben Mitte der 1920er Jahre selbst auch Ratgeber-Broschüren heraus, welche technische Hilfestellungen leisteten und eine ästhetische Anlehnung des Amateurfilms an professionelle Hollywoodproduktionen forcierten.⁸ Diese Printmedien übten einen großen Einfluss auf den Amateurfilmer nicht nur in ideologischer, sondern auch in ästhetischer Hinsicht aus. Schon in der Frühphase des Amateurfilms legten fachkundige Kolumnisten ihrer Leserschaft nahe, so genannte pictorialistische Bildkompositionsprinzipien auf ihre Filme anzuwenden und griffen damit auf eine Ästhetik zurück, die auch in der Fotografie über einen langen Zeitraum hinweg dominant war.⁹ Das offenkundigste Problem in den Augen der Kolumnisten lag darin, dass Amateurfilmer unüberlegt darauf losfilmten und auf diese Weise verwackelte Aufnahmen sammelten. Diese unbefangene Handhabung der Kamera sollte in späterer Folge zu einem ganz wesentlichen Charakteristikum des Amateurfilms werden. Pictorialistische Amateurfilmaufnahmen wurden als ästhetischer Maßstab angesehen, welcher ernsthaft ambitionierte Amateure von Hobbyisten trennte. Ziel des pictorialistischen Filmemacher war es, idealisierte, an die Malerei angelehnte, „tableauartige“ Aufnahmen zu produzieren, die sich klar von spontan geschossenem Material unterscheiden und darauf hinauslaufen, Emotionen im Betrachter auszulösen. Man ging sogar soweit, dem Amateur, falls er sich an die ästhetischen Kompositionstechniken des Pictorialismus hielt, einen gewissen Kunstanspruch in seinen Filmproduktionen zuzugestehen. Dieser pictorialistische Ansatz blieb zwar weiterhin bestehen, jedoch rückte mit der Zeit die Körperlichkeit des Menschen und sein soziales Umfeld immer mehr in den Mittelpunkt filmischer Interessen. So wurden Amateurfilmer in Ratgebermagazinen dazu aufgefordert, Bewegungsstudien ihrer Familienmitglieder filmisch festzuhalten und sich Situationen des Alltagslebens zu widmen. Amateuren, vorausgesetzt sie konnten sich das teure Filmmaterial leisten, wurde somit erstmals auch medial nahe gelegt, Home Movies zu produzieren. Das Filmschaffen verlagerte sich nun in die Familie und wandte sich von Aufnahmen, die den industriellen Fortschritt dokumentierten, weitgehend ab.

⁸ Bell and Howells *Filmo Topics* erschien von 1925 bis 1941 während Eastman Kodaks *Kodakery* bereits seit 1913 herausgegeben wurde.

⁹ Die Blütezeit des Pictorialismus erstreckte sich vom Ende des 19. Jahrhunderts bis um die Zeit des Ersten Weltkriegs, wobei es auch heute noch Verfechter der pictorialistischen Bildkomposition in der Fotografie gibt.

Der Amateurfilm wurde als Übungsbereich verstanden, in dem professionelle Produktionsmethoden zu Hause trainiert und perfektioniert werden konnten, mit dem Hintergedanken eines möglichen Karriereanstieges in die Filmindustrie Hollywoods.

From the 1920's, the aesthetic discourse on amateur filmmaking was constructed primarily with an emphasis on the importance of doing things well, of acquiring skill, expertise, and the perfect execution of Hollywood narrative paradigms. While advice columns in mass market and photography magazines and home movie books indoctrinated their amateur filmmaker readers with the mechanical visual tricks of Hollywood, they also worked to further situate and define studio narrative style as the dominant style of representation by posting it as the paradigmatic expression of professionalism.¹⁰

Mitte der 1930er Jahre kam das erste 16mm-Tonfilmequipment auf den Markt und im Jahr 1932 brachte Eastman Kodak den Kodachrome-Farbfilm heraus. Durch die besser werdende Verfügbarkeit von technisch immer ausgereifteren Amateurgeräten kam es zu einer sozialen Verschiebung der Käuferschicht. Nun konnte es sich auch die begütete Mittelklasse leisten, selbst Filme zu drehen. Damit dies aber nicht auf unkontrollierte Weise geschah, zogen Filmratgebermagazine abermals die professionellen, filmästhetischen Standards Hollywoods als Richtlinie heran. Die Industriepraxis sollte somit auch in der Freizeit des Amateurs, in seinem Familienleben und bei speziellen Festivitäten zum Tragen kommen. Es wurde auf besonders häufig auftretende Fehler der Home Movies aufmerksam gemacht, wie zielloses Umherschwingen der Kamera und das Fehlen einer von Kontinuität bestimmten Montage. Diese für Home Movies signifikanten Unstimmigkeiten sollten durch sorgfältige Präproduktion, die Erstellung eines kontinuierlichen narrativen Handlungsgerüsts und besonderes Augenmerk auf die Komposition der Bilder aus dem Weg geräumt werden. Ebenso wurde der Einsatz eines Stativs empfohlen, dessen Verwendung zwar im Widerspruch zur Mobilität der immer leichter werdenden 16mm-Filmkameras stand, jedoch eine kontrollierte Bildkomposition gewährleistete. Im Allgemeinen ging es darum, dass der Amateurfilmemacher jeden Aspekt seiner Home Movie Produktion kontrollieren und nichts dem Zufall überlassen sollte. „Hollywood, in this context, operated on more than merely an aesthetic or visual level: it functioned as a powerful system of management to control and order amateur home movie production.”¹¹

In den 1930er Jahren formierten sich immer mehr „Amateur Filmmaking Clubs“ in den USA, die teils nach ähnlichen Organisationsprinzipien wie die Filmstudios in Hollywood strukturiert waren.

¹⁰ Zimmermann: Reel Families. 1985. S. 257.

¹¹ Ibid. S. 260.

„The clubs made equipment and resources available to members who would otherwise be financially unable to afford them, they offered advice and support to beginners, held screenings and gave lone workers the opportunity to work collectively.“¹²

Einer der am längsten eingetragenen Amateurvereine in den USA war die *Amateur Cinema League*, welche 1926 in New York gegründet wurde und ein eigenes Magazin mit dem Namen *Amateur Movie Makers* heraus brachte. Die ACL publizierte außerdem ein umfassendes Ratgeberbuch für den Amateurfilmemacher mit dem Titel *The ACL Movie Book: A Guide to Making Better Movies* (1949).¹³ Im *Amateur Movie Makers*-Magazin wurden zum Teil auch kritische Stimmen laut, welche die filmische Anbiederung der Amateurbewegung an Hollywood in Frage stellten und eine positive, künstlerische Auslegung des „Amateurbegriffs“ anstrebten.

In the Amateur Cinema League we are trying to get back to the original meaning of the word “amateur”. We are concerned about where this Eight Art is going and we are concerned about it aesthetically as well as socially and ethically. We do not look at it as means to an end only. We believe that, like every other art, it should be self-justified and that if it can present beauty to humanity it can stand on its own feet.¹⁴

Als sich die USA in den 1940er Jahren militärisch für den Zweiten Weltkrieg rüsteten, wurde die US-Armee vorwiegend mit 16mm-Amateurkameras und Filmmaterial ausgestattet, da dieses im Vergleich zum professionellem 35mm-Filmequipment leichter und vielseitiger einsetzbar war. Die zum Teil von Hollywoodspezialisten trainierten Kameramänner lieferten Aufnahmen von der Front, welche in den heimischen Kinos gezeigt wurden. Nun wurde mit demselben Filmmaterial, mit dem normalerweise Amateure zu Hause ihre Filme produzierten, das Kriegsgeschehen eingefangen. Die private Amateurfilmproduktion stand zu diesem Zeitpunkt aufgrund des Krieges und den damit verbundenen eingeschränkten Ressourcen an Amateurfilmmaterial weitgehend still. Die von Hand aufgenommen Kriegsszenen wirkten sich wiederum auf die Filmästhetik Hollywoods aus, weil man erkannte, dass diese unmittelbaren und direkten Bilder durchaus dazu im Stande waren, den Zuschauer emotional in seinen Bann zu ziehen.¹⁵

¹² Reekie: Subversion. The Definitive History of Underground Cinema. 2007. S. 104.

¹³ Vgl. Lucero, Marcus: The ACL Movie Book. A Guide to Making Better Movies. Im Internet gibt es eine kostenlose digitale Vollversion dieser Buchausgabe: <http://www.archive.org/details/aclmoviebookguid00amatrich>. Stand: 19.03.2011.

¹⁴ Horak: Lovers of Cinema. 1995. S. 139.

¹⁵ Vgl. *Fighting Lady*. Regie: William Wyler. 1944.

Dieser Film verfügt über dokumentarische Kriegsaufnahmen von US-Navy Kampfhandlungen im Zweiten Weltkrieg, bei denen die Kamera auf einer Maschinenpistole montiert war und synchron, mit deren Abfeuerung, Bilder aufnahm. *Fighting Lady* wurde von 20th Century Fox und der US-Navy produziert. Vgl. Clark: The Legend of Maya Deren. Band: Volume 1. Part 2. 1988. S. 317.

Der Trend bei professionellen Studioproduktionen ging dazu über, realitätsnahe, dokumentarische Filmsequenzen in die Handlungen einzubauen und, bedingt durch die wirtschaftliche Lage und dürftigen Budgets, auch „On Location“ zu filmen. Demnach hat sich Hollywood zu diesem Zeitpunkt einen Stil (spontane, verwackelte Filmaufnahmen) angeeignet, der vormals dem Amateurfilm zugeschrieben wurde, jedoch bei diesem im medialen Diskurs nie gut geheißen wurde. Die Verwendung von 16mm Filmmaterial auf Seiten des Militärs und die damit verbundene ästhetische Adaption des Mediums durch Hollywood führte dazu, dass der Amateurfilm einen semi-professionellen Status erreichte und damit technisch legitimiert wurde. Filmratgebermagazine für Amateure hielten zwar nach wie vor an der ästhetischen Vorbildwirkung Hollywoods fest, jedoch sprachen sie nun ihren Lesern mehr optische Freiheit in Bezug auf ihre Filmaufnahmen zu.

„Many articles and advisers in the cine magazines promoted a variation of Hollywood continuity style and an ideology of professionalism and quality but this was consistently tempered with a pride in self-sufficiency, eccentricity and a commitment to experiment.“¹⁶

Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges weitete sich der Amateurfilmmarkt in den USA durch die mit dem Krieg angestiegene Produktion an 16mm-Material immens aus.

Nun konnten es sich immer mehr Leute leisten, private Amateurfilme zu drehen. Auch im Kunstbereich tätige Menschen griffen das kostengünstige Medium Film auf um ihren kreativen Ideen Ausdruck zu verleihen.

[...] the surplus of used equipment after the war and Eastman Kodak's need to find new markets to replace dwindling military consumption resulted in economical, readily available materials and processing. The commercial marketing of such affordable materials designed for the individual consumer revolutionized the possibilities for independent filmmaking.¹⁷

In der letzten, mit den Jahren 1950 bis 1962 datierten Periode ihrer Studie, geht Zimmermann darauf ein, dass sich das Freizeitverhalten der Menschen durch die Senkung der Arbeitswoche schlagartig änderte. Die Menschen hatten nun mehr Zeit ihren Interessen und Hobbys nachzugehen und die Familie galt als sozialer Zufluchtsort vor der hektischen Außenwelt. Es kam zu einer Idealisierung des Familienlebens. Die Menschen zogen in die Vororte, um ihre Kinder groß zu ziehen. Natürlich wollten sie diese Momente der Familienzusammengehörigkeit auch bildlich festhalten und das Filmen mit einer Kamera war eine Beschäftigung, welcher die ganze Familie nachgehen konnte. Der Amateurfilm wurde zum Massenkonsumartikel und eine Vielzahl von Menschen konnte es sich nun leisten, private Home Movies zu Hause zu produzieren.

¹⁶ Reekie: Subversion. The Definitive History of Underground Cinema. 2007. S. 108.

¹⁷ Rabinovitz: Points of Resistance. 2003. S. 43.

Der Amateurfilm wurde nun ausschließlich als Freizeitbeschäftigung für die Familie definiert und die Begriffe Amateurfilm und Home Movie verschmolzen zum Synonym.

This blending of amateur film as a hobby and familialism as an ideology of social interaction served to permanently displace any other production possibilities from its definition during the 1950's to such a degree that any distinctions between amateur film and home movies collapsed, with the two terms functioning as synonyms. As a consequence, the idea that 'home movies' implied family activity flourished, and children replaced natural settings as the prime subjects of amateur film, at least in popular discourses.¹⁸

Die in früheren Diskursen oft propagierte Aufforderung, der Amateurfilmer solle eine kommerzielle Filmkarriere in Hollywood anstreben, wurde beiseite geschoben. Die Produktion von Home Movies war losgelöst von finanziellen oder politischen Interessen. Home Movies beschränkten sich auf den privaten Mikrokosmos der Familie und wurden von dieser als visuelles Erinnerungsinstrumentarium über die gemeinsam verbrachte Zeit verstanden. Amateurfilmequipment wurde in den 1950er und 1960er Jahren Teil der Allgemeinkultur und eine Kamera und ein Projektor waren fixer Bestandteil in vielen Familienhaushalten. Neben den obligaten Amateurfilmmagazinen wurden nun auch Artikel über Home Movies in speziell für Familien ausgerichteten Zeitschriften publiziert. Diese lieferten professionelle Verbesserungsvorschläge für die privat gefilmte Home Movie Produktion.

A constant feature of the cine magazines were articles on how to introduce conventional film techniques into the home movie: how to make holiday films more dramatic, how to script and plan a wedding film, how to structure a work around a theme of childhood or lighting techniques for filming a party and so on.¹⁹

Home Movies sind als private Beschäftigung innerhalb der eigenen vier Wände zu verstehen und unterschieden sich von der ernsthafteren, filmischen Herangehensweise der Mitglieder von Amateurvereinen. Diese Amateure sahen sich keineswegs als Hobbyfilmer, die zu Hause Home Movies erzeugten. Ihnen ging es darum, ihre Amateurfilmproduktionen so professionell wie möglich aussehen zu lassen. Hobbyisten, die privat Home Movies filmten, gingen eher unbekümmerter an die Sache heran. Ihre filmischen Erzeugnisse unterschieden sich in ihrer Machart und ihrem persönlichen Zugang ganz wesentlich vom kommerziellen Hollywoodkino.

¹⁸ Zimmermann: Reel Families. 1985. S. 379.

¹⁹ Reekie: Subversion. The Definitive History of Underground Cinema. 2007. S. 105.

The transparency of commercial cinematography is also an objectification, a distance composed in framing and movement. In contrast, the home movie style is physically produced by the subjectivity of the filmmaker and is always a point-of-view shot; in the hands of the filmmaker the camera shakes and jerks, they follow movement, they 'hose pipe pan' along the horizon, their friends make eye contact with them through the lens, and when the filmmaker loses interest they abruptly cut [...]. The irony is that because it was traditionally used to document the everyday life of the home, it came to connote authenticity; the popular cinema's realism connotes fiction whilst amateur cine's fabrication connotes the real.²⁰

²⁰ Ibid. S. 109.

2.2 Die soziale Praxis von Home Movies

Der Amateurfilm erfuhr im historischen Wandel stets neue inhaltliche Zuschreibungen, die jeweils von technischen, ökonomischen, sozialen, ästhetischen und politischen Faktoren abhängig waren. Am häufigsten fand eine Definition des Amateurfilms in Abgrenzung zum professionell produzierten Film statt. Die spezielle Machart des Amateurfilms wurde zumeist nicht als bestimmendes ästhetisches Wesensmerkmal anerkannt, sondern als „unausgereift“ und „dilettantisch“ im Vergleich zum professionellen Film aufgefasst (in Bezug auf Aspekte wie z.B. Bildkomposition, Filmtechnik, usw.). Die Verallgemeinerung, dass ein Amateurfilm das ist, was ein professioneller Film nicht ist, greift insofern zu kurz, bedenkt man die ideologischen Neuausrichtungen und stilistischen Transformationen des Amateurfilms im Laufe seiner Geschichte.

Mit der Ausbreitung des Filmmarktes nach dem Zweiten Weltkrieg und der besseren Verfügbarkeit von günstigem Amateurfilmequipment für breite Bevölkerungsschichten ließ auch die ästhetische Dependenz zu Hollywood immer mehr nach. Der Amateurfilm ging dazu über, sein eigenes filmisches Terrain mit den so genannten Home Movies zu bestreiten. Doch die professionellen Erzeugnisse der Traumfabrik Hollywoods sollten weiterhin in Printmedien als ästhetisches Vorbild herangezogen werden, auch wenn die tatsächliche Praxis von Home Movies und ihr unkonventioneller Zugang im Vergleich zum profitorientierten Film unähnlicher nicht sein könnte. Dieses Kapitel soll veranschaulichen, wie sehr sich die soziale Filmpraxis von Menschen, die privat Home Movies produzieren, von den in Amateurmagazinen vorgeschriebenen, theoretischen Konventionen und Normen der professionellen Filmindustrie unterscheidet.

Richard Chalfen untersuchte in seinem Werk *Snapshot Versions of Life* das Thema Home Movies nach soziologischen und ethnographischen Gesichtspunkten. Das filmische Material, die Home Movies selbst, bilden den Ausgangspunkt seiner Analyse. Chalfen ist nicht an dem semi-professionellen, in Amateurvereinen organisiertem Filmschaffen interessiert, sondern seine Auswertung von Home Movies der 1960er und 1970er Jahre beschäftigt sich ausschließlich mit den privaten Filmaufnahmen von amerikanischen Durchschnittsfamilien.

Chalfen zeigt auf, dass Home Movies nicht nur einen ganz wesentlichen Teil der visuellen Kommunikation innerhalb einer Gesellschaft ausmachen, sondern auch aus soziologischer Sicht ein wertvolles historisches Dokument über die Verhaltensweisen der Menschen bedeuten. Über einen langen Zeitraum hinweg wurden Home Movies nicht zu praktischen Analyse Zwecken herangezogen, sondern fast ausschließlich in theoretischer Form in Amateurratgebermagazinen bzw. in so genannten *How To Do It*-Manuals behandelt. Bei seiner Analyse stellte Chalfen jedoch fest, dass sich die tatsächliche Filmpraxis, von den in den *HTDI*-Manuals vorgeschriebenen Verhaltensregeln und Konventionen deutlich unterscheidet.

All of these references present a stereotypic view of conventional home moviemaking behavior. Authors tend to downgrade and, at times, mock naive moviemaking habits. The books attempt to persuade home moviemakers to adopt attitudes, techniques, and conventions of professional filmmaking, by outlining a set of prescriptive guidelines on how to do it 'right' and how to avoid mistakes.²¹

Um die Divergenz zwischen theoretischer Vorgabe und wirklicher Filmpraxis aufzuzeigen, wählt Chalfen als Filmanalyseinstrument die beiden Kategorien „Components“ (Komponenten) und „Events“ (Ereignisse), welche in direkter Beziehung zueinander stehen. Die „Components“ (Komponenten) gliedern sich in die Teilgebiete Participants (Teilnehmer), Settings (Schauplätze), Topics (Themen), Message Form (Nachrichtenform) und Code (Kode/Stil) auf. Während sich die „Events“ (Ereignisse) wie folgt einteilen lassen: Planning (Planung), Shooting: On-Camera (Geschehen vor der Kamera), Shooting: Behind the Camera (Geschehen hinter der Kamera), Editing (Filmschnitt) und Exhibiting (Filmvorführung).

²¹ Chalfen: *Snapshot Versions of Life*. 1987. S. 49.

Events	Components				
	Partici- pants	Settings	Topics	Message Form	Code
Planning					
Shooting: on-camera					
Shooting: behind- camera					
Editing					
Exhibiting					

Abb. 1: Richard Chalfens Analyse-Tabelle seiner Home Movie-Studie.

In der Analyse der Komponenten (Components)-Kategorie kommt Chalfen zu folgenden Ergebnissen: Die Teilnehmer (Participants) von Home Movies sind fast ausschließlich Menschen und stammen entweder aus der Familie selbst oder stehen in engem Verhältnis zu dieser (Verwandte, Nachbarn, etc.). Die mit Abstand am meisten gefilmten Subjekte in Home Movies sind heranwachsende Kinder. Gelegentlich kommen auch Aufnahmen von Haustieren vor. Ein besonderes Merkmal der gefilmten Personen ist, dass sie stets wach und bei vollem Bewusstsein sind (laut Chalfen gab es so gut wie keine Szenen von Betrunkenen oder etwa unter Drogeneinfluss stehenden Personen). Zudem kamen keine Aufnahmen von kranken oder toten Menschen vor. Auch Nacktheit stellt in Home Movies anscheinend ein Tabuthema dar (eine Ausnahme bilden z.B. kleine Kinder in der Badewanne). Ebenfalls wichtig zu erwähnen ist, dass es ein wesentlicher Anreiz für Darsteller in Home Movies ist, sich später selbst auf der Leinwand zu sehen. „The screening elicited a great deal of laughter drawn from a mixture of embarrassment and pleasure at seeing ourselves in a medium reserved for Hollywood movie stars.“²²

²² Zimmermann/Ishizuka: Mining the Home Movies. 2008. S. 30.

Home Movies werden ausschließlich „On Location“ gefilmt und obwohl man annehmen würde, dass das ganze Haus zahlreiche Schauplätze (Settings) für die Home Movie-Produktion offeriert, so zeigt sich, dass in nur ganz wenigen, ausgewählten Räumen gefilmt wird. Am meisten werden, laut Chalfen, das Wohnzimmer und das Esszimmer abgelichtet. Aufnahmen von der Toilette, dem Badezimmer, der Küche, dem Keller oder dem Schlafzimmer werden so gut wie nie getätigt. Viele Schauplätze befinden sich zudem auch außerhalb der eigenen vier Wände. Dies ist besonders häufig bei Familienurlaube, Besuch bei Verwandten oder lokalen Festivitäten der Fall. Interessanterweise werden bei Urlaubsaufenthalten auch alltägliche Situationen der Familie gefilmt, die sonst zu Hause eher vernachlässigt werden.

[...] in a vacation setting, home movies are likely to include common everyday activities such as riding a bicycle, playing or catch frisbee, or just roughhousing on the ground. We find that topic choice for filming events may co-vary with setting choice, and that ironically, topics and activities common to everyday life *at-home* are more often filmed *away from home*.²³

In Bezug auf die Themen (Topics) schreibt Chalfen, dass seitens der *HTDI*-Manuals zwar geraten wird, immer und überall zu filmen, aber die von ihm inspizierten Home Movies zeigen nur bewusst ausgewählte Aspekte des Familienlebens wie Feierlichkeiten, Urlaubsreisen oder besondere familiäre Anlässe.

Grundsätzlich werden in Home Movies nur spezielle Ereignisse gefilmt, die es auch wirklich wert sind, bildlich festgehalten zu werden. Alltagsszenen und belanglose Aktivitäten werden komplett ausgespart. Die Familie konstruiert sich auf diese Weise eine eigene Form von bildlicher Realität, bei der alltägliche Banalitäten und emotionale Unannehmlichkeiten visuell nicht berücksichtigt werden. Im Besonderen sind unglückliche Momente in der Familienhistorie wie Streite, Scheidungen oder Todesfälle nicht zu sehen. Somit wird auf sämtliches Bildmaterial verzichtet, das die „heile Welt“ der Familie angreifen könnte und später als negativ behaftete visuelle Erinnerung dienen würde. Die Nachrichtenform (Message Form) der von Chalfen gesichteten Home Movies ist das Medium Film (es würden sich auch Video bzw. heutzutage auch digitale Speichermedien als Nachrichtenform anbieten). Für den Aspekt des Kode/Stil (Code) zieht Chalfen die beiden Teilgebiete 1) Geschehen hinter der Kamera (Shooting: Behind the Camera) und 2) Geschehen vor der Kamera (Shooting: On-Camera) der „Events“-Kategorie heran.

²³ Chalfen: *Snapshot Versions of Life*. 1987. S. 64.

Wesentliche Merkmale bei der Kameraführung, die sich 1) auch auf die Machart bzw. den Kode/Stil (Code) der Home Movies auswirkt, sind eine häufige Verwendung des Zooms, exzessive Kameraschwenks und im Allgemeinen viel Kamerabewegung. Als Bildausschnitt werden vermehrt Long Shots und Medium Shots gewählt. Close Ups stellen eher die Ausnahme dar. Die einzelnen Filmsequenzen weisen keine durchgängige Kontinuität auf und die Aufnahmen wirken oft wahllos aneinandergereiht. Das verbindende Element ist zumeist, dass sie im gleichen Raum, ungefähr zur selben Zeit und von ein und derselben Kameraperson aufgenommen wurden.

Die Schnittfolge besteht häufig aus Jump Cuts, die wider einer schlüssigen, narrativen Handlungsstruktur erfolgen und bereits während der Aufnahme getätigt wurden.²⁴ Ebenfalls zum Kode/Stil (Code) zählen 2) gängige Verhaltensweisen vor der Kamera, wie den direkten Blick in die Kamera, offensichtliches Posieren oder „Schauspielern“ von Personen, wenn sie gefilmt werden und ein direktes Adressieren der Kamera durch Winken.

In Bezug auf die Events (Ereignisse) Kategorie kommt Chalfen zu folgenden

Schlussfolgerungen: Fast in jedem von ihm herangezogenen *HTDI*-Manual wurde auf die Wichtigkeit der Planung (Planning) einer Home Movie-Produktion hingewiesen, jedoch in den von ihm geführten Interviews gaben alle Familien an, dass sie grundsätzlich situationsbedingt filmten und die Kamera meistens spontan und nicht im Voraus geplant zum Einsatz kam. „Home moviemakers ‚just know‘ when and how to make a movie and want to leave it at that. Planning, it seems, would take the fun out of the enterprise and call for a different kind of perspective.“²⁵

Für das Verhalten vor der Kamera (Shooting: On Camera Events) geben die Ratgebermagazine nur wenig Auskunft. Unnötiges Posieren bzw. allzu lustiges Gehabe sollten aber vermieden werden. Wenig überraschend in diesem Zusammenhang ist, dass genau dieses Verhalten vermehrt in den von Chalfen untersuchten Home Movies zum Ausdruck kommt.

[...] people in home movies represent, „act“ themselves. Even in home movies' burlesque gags, they play roles that „become them,“ or they wink to us from „behind“ the role: „I'm only playing myself!“ Beyond ego representation, the amateur film provides a kind of imprint of the codes of behaviour of age, hierarchy within the family, and gender.²⁶

²⁴ Vgl. *ibid.* S. 66.

²⁵ *Ibid.* S. 52.

²⁶ Zimmermann/Ishizuka: *Mining the Home Movies*. 2008. S. 52.

Die Home Movies zeigten so gut wie keine natürlich anmutenden Szenen. Die Menschen verhielten sich vor der Kamera stets künstlich oder distanziert (eine Ausnahme bilden Kleinkinder). Auch das Geschehen hinter der Kamera (Shooting: Behind the Camera Events) wird in den *HTDI*-Manuals sehr genau beschrieben. Die Person, welche hinter der Kamera steht, sollte nicht nur bestimmen, was gefilmt wird, sondern auch die ganze produktionstechnische Verantwortung tragen. Doch die von Chalfen befragten Familien teilten keineswegs die Ansicht der *HTDI*-Manuals, dass die Person mit der Kamera allein den Ton angeben solle. Im Gegenteil, die Home Movies wurden als Familienbeschäftigung verstanden, bei der sich alle einbringen konnten. Die Kameraführung übernahm in den meisten Fällen dennoch der Vater. Weiters lieferten die *HTDI*-Manuals in Bezug auf das Geschehen hinter der Kamera (Shooting: Behind the Camera Events) technische Verbesserungsvorschläge für die Home Movie Produktion. „These corrective code-related rules included (1) start each sequence with an establishing shot; (2) photograph all scenes in logical order; (3) avoid excessive panning; pan only when following some action; (4) avoid excessive use of the zoom lens, etc.“²⁷ Aber Chalfen stellte fest, dass auch diese Regeln weitgehend missachtet wurden. Es sind gerade die technischen „Fehler“, welche ganz typisch für Home Movies im Allgemeinen sind. Diese technischen Unzulänglichkeiten werden von Seiten der Filmschaffenden nicht als solche wahrgenommen. Dem eigentlichen Inhalt des aufgenommenen Materials wird grundsätzlich wesentlich mehr Bedeutung als der ästhetischen Form beigemessen.

Whenever an image lacks beauty or compromises so-called measures of acceptability, it is considered to be a mistake or failing. Despite the fact that the sequences of an amateur film aim at perfection – for they seek to represent a happy and balanced life – they nevertheless remain in the realm of imperfection because of the inevitable presence of „mistakes“.
Mistakes are never part of a film's intentions, yet they are always present.²⁸

Obwohl der Filmschnitt (Editing) in den *HTDI*-Manuals ausdrücklich empfohlen wird, so findet dieser in der Realität kaum Anwendung. Ein Grund dafür mag sein, dass die Montage für gewöhnlich kein sozial ausgerichtetes Unterfangen ist. Ein wesentliches Merkmal von Home Movies ist das familiäre Zusammengehörigkeitsgefühl bei der filmischen Produktion und dieses ist beim Filmschnitt einfach nicht gegeben.

²⁷ Chalfen: *Snapshot Versions of Life*. 1987. S. 53.

²⁸ Zimmermann/Ishizuka: *Mining the Home Movies*. S. 51.

Auf die Vorführungspraxis (Exhibition) von Home Movies wird in den *HTDI-Manuals* kaum eingegangen. Es wird aber darauf hingewiesen, dass es technische Fehler, wie unscharfe Aufnahmen, über- bzw. unterbelichtetes Material schon während der Produktion zu vermeiden gilt, weil diese den Zuschauer in seiner späteren filmischen Rezeption stören könnten. Doch die Zuschauer von Home Movies gehen im Vorherein davon aus, dass das ihnen gezeigte, selbstgedrehte Filmmaterial nicht fehlerfrei sein wird und so werden technische Mängel von ihnen als solche akzeptiert bzw. sogar ignoriert. „[...] home movie viewers do not necessarily see the ‚flubs‘ and ‚goofs‘ as worthy of critical attention. This example illustrates how we differentially attend or disattend visual presentations that appear in different social contexts of exhibition.“²⁹ Home Movies werden hauptsächlich zu Hause, in einem kleinen, intimen Rahmen präsentiert. In ganz seltenen Fällen kommt es zu einer Vorführung an einem anderen Austragungsort, wie z.B. Filmfestivals, örtlichen Kinos oder Kunstgalerien.

Aus der Home Movie-Studie von Richard Chalfen geht hervor, dass sich so gut wie keine Amateurfilmemacher an die technischen Tipps und Vorschläge der Ratgeberbücher und *HTDI-Manuals* in ihren eigenen Produktionen gehalten haben. Dies erklärt sich dadurch, dass Amateurfilmschaffende einen eher unekümmerten Zugang zum Medium Film verfolgen. Das Filmen an sich wird als soziale Aktivität verstanden, an dem die ganze Familie teilnimmt. Zuviel Regelwerk und technische Konventionen wirken abschreckend auf den Filmamateur. In erster Linie geht es den Amateurfilmschaffenden darum, schöne Momente des Lebens einzufangen. Dabei ist es gleichgültig, ob die jeweiligen Aufnahmen verwackelt sind oder nicht, denn die gespeicherte filmische Erinnerung an sich steht im Vordergrund. Zusammenfassend wird in Chalfens Home Movie-Studie vor allem der Widerspruch zwischen realen Home Movie Produktionsmethoden und den vorgeschriebenen, theoretischen Vorgaben in den Ratgebermagazinen bzw. *HTDI-Manuals* deutlich.

Disparity between the guidelines and observed behaviour is understandable when we consider the following factors. Home moviemakers are generally „at play“ when shooting their film; they want to do what seemingly comes naturally – anything else might represent „work“ and threaten or negate a sense of leisure“³⁰

²⁹ Chalfen: *Snapshot Versions of Life*. 1987. S. 56.

³⁰ *Ibid.* S. 68.

2.3 Die Diskrepanz zwischen Amateurfilmen und professionellen Filmen

Amateure, sowohl jene, die in Amateurvereinen organisiert sind, als auch Hobbyisten, die zu Hause Home Movies herstellen, streben grundsätzlich keine kommerzielle Verwertung ihrer Filme an. Ihre Beschäftigung mit dem Medium Film findet in der Freizeit statt, losgelöst von wirtschaftlichen Interessen und profitorientiertem Leistungsdruck. Darin besteht ein ganz wesentlicher Unterschied zu jemandem, der im professionellen Filmmetier arbeitet und für seine berufliche Tätigkeit entlohnt wird. Der Filmprofi muss sich an bestimmte Regeln und Vorschriften bei der Verrichtung seiner Arbeit halten und hat innerhalb eines hierarchisch gegliederten Personalsystems zu „funktionieren“. Dem Profi ist dabei nicht abzusprechen, dass er mit Kreativität und Leidenschaft bei der Sache ist, doch dies hat in einem geregelten und kontrollierten Rahmen zu erfolgen und geschieht immer auch in Hinblick auf die Markttauglichkeit des filmischen Produktes. Während der Amateurfilm im Bereich der privaten Lebensrealität stattfindet, agiert der professionelle Film im öffentlichen, wirtschaftlichen Raum.

Der Begriff Hollywood wird in diesem Zusammenhang als Äquivalent für kommerzielles Filmschaffen eingesetzt und steht stellvertretend für eine normierte, auf Illusion aufbauende Filmästhetik, die allgemein als „klassisches Hollywood Kino“ bezeichnet wird.³¹

Amateur industry and technology was essentially different to commercial cinema. The products were different and the technologies and working practices were incompatible. Furthermore, this dichotomy polarised in the post-war period. From the 1950s onwards amateur technology became increasingly automated and simplified whilst commercial cinema remained the domain of trained technicians and specialists [...] These factors ensured that amateur work and skills were not directly transferable to the commercial cinema industry. Neither the film industry, television or the unions were actively hostile to the amateur movement but amateurism was absolutely excluded by the industry, which in combination with the unions maintained strict professional standards, governing quality of product, hierarchical division of labour, technical specialisation, wage differentials and so on.³²

³¹ Vgl. Bordwell/Staiger/Thompson: The Classical Hollywood Cinema. 1985.

³² Reekie: Subversion. The Definitive History of Underground Cinema. 2007. S. 110.

Die Dominanz Hollywoods über den Filmmarkt wird vor allem über den Besitz großer finanzieller Ressourcen, welche den kostenaufwendigen Produktions-, Vorführungs- und Distributionsapparat stützten, sowie eine technische und ästhetische Kontrolle über das filmische Produkt aufrecht erhalten. Doch das Fehlen eines kommerziellen Absatzmarktes für 16mm- bzw. 8mm-Film birgt auch positive Seiten für den Amateurfilm in sich und äußert sich in mehr kreativer Freiheit für die Filmschaffenden sowie in der totalen Kontrolle über den filmischen Entstehungsprozess. Der Amateurfilm kann als Plattform für die visuelle Selbstdarstellung des eigenen Lebens angesehen werden bzw. schafft Raum für Themen, die seinen Autoren persönlich nahe stehen. Er ist finanziell nicht darauf angewiesen, den Geschmack eines Massenpublikums zu treffen und sich wandelnden Trends und Moden zu unterwerfen. Hierbei zeigt sich ein wesentlich demokratischer Zugang im Vergleich zum professionellen Film. Durch die immer bessere Verfügbarkeit des Filmmaterials im Laufe der Zeit konnten es sich immer mehr Menschen leisten, ihre ersten filmischen Gehversuche zu wagen, während die Arbeit beim professionellen Film nach wie vor Experten vorbehalten war. Trotzdem wurden Amateure, wie das vorangegangene Kapitel gezeigt hat, von Diskursen, welche die ästhetischen Standards und Techniken Hollywoods propagierten, stets beeinflusst. Auch wenn diese „Regeln“ in der Praxis zuweilen missachtet wurden, so stehen sie stellvertretend dafür, wie es eigentlich gemacht werden sollte. Somit galt jeder filmische Zugang als „amateurhaft“, der ein stilistisches Abweichen von den Normen Hollywoods mit sich brachte. Grundsätzlich jedoch bietet der Amateurfilm den Menschen die Möglichkeit, ihre Gedanken und Ideen vollkommen selbstständig und unabhängig zu visualisieren. „Private films are ‚affirmative statements,‘ spontaneous film recordings of the amateur reflecting on his own world: the way he saw a particular thing at a particular time and in a particular way.“³³

Für den amateurhaften Zugang ist anzumerken, dass das Wort „Amateur“ sich vom lateinischen Wort „amator“ bzw. vom italienischen Wort „amato“ („der Liebende“) ableitet, demnach jemanden bezeichnet, der etwas aus Passion bzw. Leidenschaft heraus macht und daraus seine kreative Produktivität speist. Diese sprachliche Verwurzelung des Wortes „Amateur“ wird in der Amateurliteratur häufig dazu verwendet, eine ideologische Abgrenzung zu den Mechanismen der professionellen Filmindustrie zu ziehen.

³³ Zimmermann/Ishizuka: Mining the Home Movies. 2008. S. 54.

„Das heisst, dass der Amateur aus Liebe zur Sache mit viel Liebe bei der Sache ist. Der Berufsregisseur kann sich diese vielfältige Liebe meist nicht leisten, weil er für klingenden Lohn das machen muss, was andere Leute sehen wollen.“³⁴

Im Unterschied zu den *How To Do It*-Manuals wurde dem Amateur in diesen ideologisch ausgerichteten Amateurfilmzeitschriften nahe gelegt, die stilistische Nachahmung von professionellen Filmproduktionen zu vermeiden, wie das folgende Zitat zeigt:

Eingeschüchtert entfernen sich die engagierten Amateure von ihrer ursprünglichen Liebhaberei, die ungestellte Realität abzubilden. Sie versuchen immer wieder, reiches Kino zu imitieren, indem sie z.B. Spielfilme drehen und den Reportage-Stil des Fernsehen kopieren. Mit dem Komplex behaftet, nur armes Heimkino zu machen, unterwerfen sich Amateure den Regeln der Profis. So wird der private, der persönliche Film um die Authentizität des wirklichen Lebens betrogen [...]. Das arme Kino der Amateure kann sich den Luxus erlauben, alle Merkmale persönlicher Unverwechselbarkeit darzustellen. Um den Zusammenhang des eigenen Lebens herzustellen, den eigenen Alltag bewusst zu machen.³⁵

Selbst wenn Amateure danach strebten, die charakteristischen, visuellen Muster professioneller Filme zu imitieren, so mussten sie diese erst im Experiment erlernen. Darin besteht der besondere Zugang des Amateurfilms, das Experimentieren mit dem Filmmaterial und das Ausprobieren von neuen Filmtechniken. Natürlich gab es unter den Amateuren auch solche, die das Medium Film heranzogen, um künstlerisch relevante Arbeiten herzustellen.

[...] Hollywood aesthetic ideology was not a totalizing phenomenon. At least on the discursive level, magazine writers did not distinguish between amateurs who shot home movies and amateurs who produced „art films“. If anything, magazine writers considered experimental filmmakers more ambitiously committed to amateurism than those who merely recorded their families, truly dedicated „artists“ whose goal was to expand the possibilities of cinema.³⁶

Selbst im Hollywood der 1920er Jahre gab es bereits erste künstlerische Ansätze von professionellen Kameramännern und Technikern, die in ihrer Freizeit mit Amateurfilmmaterial experimentierten, um ihre persönlichen Ideen abseits der Studiokonventionen auf Zelluloid zu bannen. Die mobilen Amateurkameras wurden von Seiten Hollywoods auch dazu eingesetzt, neue visuelle Effekte zu kreieren, die mit den schwerfälligen 35mm-Kameras nicht möglich gewesen wären. Zu dieser Zeit entstanden in den USA erstmals mit 35mm produzierte Avantgardefilme.³⁷

³⁴ Karczok: Filmregie–Klipp und Klar. 1964. S. 8.

³⁵ Kuball: Familienkino. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland. Band 1. 1980. S. 17.

³⁶ Horak: Lovers of Cinema. 1995. S. 144.

³⁷ Erst mit den Avantgardefilmen von Mary Ellen Bute und Theodore Huff kam schließlich auch das bislang dem Amateurfilm zugeschriebene 16mm-Filmmaterial zum Einsatz.

Obwohl rein technisch gesehen hauptsächlich professionelles Filmmaterial zum Einsatz kam, so hatte diese erste amerikanische Filmavantgarde mit dem amateurhaften Zugang gemein, dass beide Ansätze produktionstechnisch außerhalb Hollywoods operierten und sich auch filmästhetisch in eine neue Richtung wagten.

3. Maya Deren und die Ideologisierung der Amateur-Identität

3.1 Die Anfänge der US-amerikanischen Filmavantgarde und ihre Beziehung zur Amateurbewegung



Abb. 2: Filmstill aus *The Love of Zero* (1928)
von Robert Florey und William Cameron Menzies.

Der erste Avantgardefilm, der in den USA hergestellt wurde, war *Manhatta* von Paul Strand und Charles Sheeler im Jahr 1921. Ein Gedicht von Walt Whitman regte die beiden Filmkünstler dazu an, ein visuelles Portrait der Stadt New York zu produzieren. Die Bilder zeigen aus ungewöhnlichen Blickwinkeln (oft von einem erhöhten Standpunkt aus) die Häuserfassaden und Straßenschluchten der Großstadt. Über den Film verteilt tauchen auch immer wieder sich im Wind kräuselnde Rauchschwaden auf, deren abstrakte Formgebungen einen gelungenen visuellen Kontrast zur starren, geometrischen Architektur der Gebäude bilden.³⁸ Trotz seiner unkonventionellen Machart lief der Film für eine Woche im *Rialto Theatre* in New York und wurde zu diesem Anlass in *New York the Magnificent* unbenannt. Dies ist durchaus als Erfolg zu werten, bedenkt man, dass Filmproduzenten aus Hollywood grundsätzlich ihre Filme in den studioeigenen Kinos vorführten und das kommerzielle Filmvertriebssystem für Außenseiter bzw. Amateure zu diesem Zeitpunkt nur schwer zugänglich war.

³⁸ Vgl. *Manhatta*. Regie: Paul Strand/Charles Sheeler. In: *Avant-Garde 1: Experimental Cinema of the 1920s and '30s*. DVD 2/2. 2005.

Ein Grund, weshalb *Manhatta* dennoch in diesem Rahmen gezeigt werden konnte, war die Tatsache, dass es sich um einen lokalen, der Stadt New York gewidmeten Film handelte, und dass dieser auf 35mm produziert wurde. Später lief der Film noch in Art House-Kinos der Stadt und wurde unter anderem auch in Paris im Jahr 1922, unter dem Titel *Fumée de New York* präsentiert.³⁹

Robert Flaherty, der mit seinem Dokumentarfilm *Nanook of the North* (1922) bereits auf sich aufmerksam gemacht hatte, entwarf mit *Twenty-Four Dollar Island* (1927) ebenfalls ein filmisches Portrait der Stadt New York. Der Film war eine Auftragsarbeit, welche vom *Pictorial Clubs of America* finanziert und später von *Pathé* herausgebracht wurde. Flaherty machte es sich zur Aufgabe, das 300-jährige Jubiläum der Insel „Manhattan“ filmisch zu zelebrieren.⁴⁰ Zu diesem Zweck filmte Flaherty alte Kartenmodelle des damaligen „Nieuw Amsterdam“ ab und stellte diesen Bildern moderne Aufnahmen der Stadt gegenüber. Flaherty verwendete des Öfteren eine Telephoto-Linse und filmte damit von einer erhöhten Perspektive aus. Dies hatte zur Folge, dass seine dem industriellen Fortschritt der Stadt verhafteten Aufnahmen zwar an Raumentiefe verloren, jedoch gelang es ihm auf diese Weise aus größerer Entfernung einen panoramaartigen Überblick der Hochhäuser und Straßenzüge darzustellen. Flahertys filmischer Fokus lag dabei auf den architektonischen Strukturen und dem urbanen Mikrokosmos der Stadt, in dem der Mensch nur eine untergeordnete Stellung einnahm.⁴¹

Eine weitere Möglichkeit für Avantgardefilme, in kommerziellen Kinos aufgeführt zu werden, war es, im Vorprogramm eines Spielfilmes zu laufen, oder, wie die folgenden Beispiele zeigen, über die nötigen Kontakte zur professionellen Filmindustrie zu verfügen. Robert Florey, Slavko Vorkapich und William Cameron Menzies gehörten zu jenen Schlüsselfiguren der ersten US-amerikanischen Filmavantgarde, die ihren Lebensunterhalt in Hollywood verdienten, während sie in ihrer Freizeit experimentelle Kunstfilme herstellten. Nicht selten konnten sie Elemente ihrer visuellen Innovationen später in ihre eigenen professionellen Studioproduktionen einbinden. Robert Florey war als professioneller Kameramann in Hollywood beschäftigt und hatte bereits an der Seite von namhaften Regisseuren wie Josef von Sternberg und King Vidor gearbeitet.

³⁹ Vgl. Horak: *Lovers of Cinema*. 1995. S. 269–271.

⁴⁰ Ibid S. 32.

⁴¹ Vgl. *Twenty-Four Dollar Island*. Regie: Robert Flaherty. In: *Unseen Cinema: Early American Film 1984–1941. Picturing a Metropolis*. 2005.

In seiner Freizeit experimentierte Florey mit der mobilen „Filmo 70“-Amateurkamera von Bell and Howell, um unkonventionelle Bildkompositionen zu erproben und jene visuellen Grenzen auszuloten, die mit den unhandlichen Profikameras nicht möglich waren. Zudem war es damals Bediensteten in Hollywood nicht gestattet, professionelles Filmequipment abseits der Sets für den Eigenbedarf zu benützen.

Robert Florey stellte zusammen mit Slavko Vorkapich, der ebenfalls in Hollywood unter anderem als Drehbuchautor arbeitete, den Film *The Life and Death of 9413: A Hollywood Extra* in nur drei Wochen Produktionszeit fertig. Das Budget für den Film belief sich auf 96 Dollar und gedreht wurde hauptsächlich in Vorkapichs Haus gegen Ende des Jahres 1927.⁴² Das Problem, eine angemessene Kamera für den Film zu finden, klärte sich für Florey nach einem Treffen mit Vorkapich in einem Restaurant. „He has a little amateur camera – what they sell for ‚toy‘ cameras. It has one lens – a DeVry; I say to Slav, ‚Slav, I have an idea but not much money – you have a camera and you are a clever painter. Let's make the picture in collaboration and we will split the benefit‘.“⁴³

Obwohl die DeVry-Filmkamera, wie Florey in diesem Zitat geringschätzig bemerkte, eine „Toy Camera“ für den Amateurbedarf war, konnte mit dieser im 35mm-Filmformat aufgenommen werden, was dem Film für seinen späteren Vertrieb zugute kommen sollte. Ebenfalls an dem Projekt beteiligt waren Paul Ivano, der auch schon mit Josef von Sternberg zusammengearbeitet hatte und George Barnes, der eine 35mm-Mitchell-Filmkamera für jene Aufnahmen zur Verfügung stellte, für die sich die DeVry-Kamera als ungeeignet erwies. Obwohl alle Beteiligten von *A Hollywood Extra* hauptberuflich im Umfeld von Hollywood tätig waren, richtet sich der Film auf thematischer Ebene gegen die Arbeitsbedingungen der Traumfabrik. So hat die Handlung des Films das anonymisierte Personalsystem Hollywoods und die beliebige Austauschbarkeit von Arbeitskräften zum Thema. Gezeigt werden die Bemühungen eines jungen Mannes (John Jones), der im Filmgeschäft Fuß fassen möchte, jedoch bei jedem Vorstellungsgespräch abgelehnt wird. Mit der Zeit verliert er nicht nur seinen Namen, auch seine Persönlichkeit schwindet zusehends und letztendlich bleibt von ihm nur mehr die Nummer 9413 übrig.⁴⁴ *A Hollywood Extra* kam ganz ohne Zwischentitel aus und selbst die wenigen Schriftzüge, die im Film vorkommen – wie z.B. „Dreams“ und „Success“, wurden auf innovative Weise abgefilmt und bildlich entsprechend in den Film integriert.

⁴² Vgl. Curtis: *Experimental Cinema*. 1971. S. 52.

⁴³ Horak: *Lovers of Cinema*. 1995. S. 96.

⁴⁴ Vgl. *The Life and Death of 9413: A Hollywood Extra*. Regie: Robert Florey/Slavko Vorkapich. In: *Unseen Cinema: Early American Film 1984–1941. The Devil's Plaything*. 2005.

Das Weglassen von Zwischentiteln im Kontext von 1927 war ein ungewöhnlicher Schritt, wenn man bedenkt, dass im selben Jahr der erste Spielfilm mit Ton den Stummfilm mit seiner Fülle an Zwischentiteln langsam ablösen sollte.⁴⁵ Die Geschichte von *A Hollywood Extra* wird demnach auf rein visueller Ebene vermittelt. Der Film stellt sich in seiner stilistischen Komposition gegen die ästhetische Doktrin Hollywoods. Florey und Vorkapich nützten mit diesem privaten Projekt die Gelegenheit aus, sich von den Konventionen und dem Regelwerk, welche sie in ihrem Arbeitsalltag vor fanden, zu lösen und ihren persönlichen Ideen Ausdruck zu verleihen. In der Gesamtkonzeption des Films erkennt man Einflüsse von deutsch-expressionistischen Werken der frühen 1920er Jahre. Aber auch stilistische Ähnlichkeiten mit dem ebenfalls 1927 erschienen Film *Metropolis* von Fritz Lang sind auszumachen.⁴⁶ Ein ganz zentrales Element des Films ist das Spiel von Licht und Schatten. Um den Realitätsbezug der Thematik zu verstärken, haben Florey und Vorkapich die Handlung mit Dokumentarfilmaufnahmen von Hollywood angereichert. Die rasante Montage des Films wird entweder unterstützend für die symbolisch aufgeladenen Bilderwelten eingesetzt oder sie bricht mit der filmischen Kontinuität durch die Verschiebung von Kamerawinkeln bzw. der Kontrastierung von Lichteffekten.

Vorkapich spezialisierte sich im späteren Verlauf seiner Karriere auf Montagesequenzen für große Studiofilmproduktionen.⁴⁷ Für diese von namhaften Filmstudios in Auftrag gegebenen Montagesequenzen griff Vorkapich mitunter auch auf filmisches Material zurück, das schon bei *A Hollywood Extra* zum Einsatz kam. Im Allgemeinen ist es bemerkenswert mit wie wenig Kostenaufwand Florey und Vorkapich eine derart artifizielle Welt, die bildlich fernab von gängigen Hollywoodfilmen lag, konstruiert haben. Trotz seines ungewöhnlichen Erscheinungsbildes sollte *A Hollywood Extra* ein kommerzieller Erfolg werden. Dies gründete nicht zuletzt auf den guten Kontakten, über die Florey in Hollywood verfügte.

Er zeigte den Film seinem Freund Charles Chaplin, dieser wiederum arrangierte eine Vorführung für eine illustre Schar von Gästen und schließlich wurde der Film im noblen *United Artists Theatre* am Broadway aufgeführt.⁴⁸

⁴⁵ Der erste Tonfilm in Spielfilmlänge war der von Warner Brothers produzierte *The Jazz Singer* (1927) unter der Regie von Alan Crosland.

⁴⁶ Vor allem die Anfangssequenz von *A Hollywood Extra*, in welcher der Schauspieler (John Jones) in Hollywood ankommt, erinnert aufgrund der verwendeten Miniaturmodelle an das erste Erscheinungsbild der Stadt Metropolis. Die Schattentheaterelemente von *A Hollywood Extra* sind einfacher gestaltet, weisen aber dennoch gewisse Ähnlichkeiten mit dem Silhouetten-Animationsfilm *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926) von Lotte Reiniger auf.

⁴⁷ Vgl. 7 *Vorkapich Montage Sequences (1928–1937)*. Regie: Slavko Vorkapich. In: *Unseen Cinema: Early American Film 1984–1941*. Light Rhythms. 2005.

⁴⁸ Horak: *Lovers of Cinema*. 1995. S. 98.

Obwohl sich der Film thematisch wie auch ästhetisch gegen Hollywood richtete, fand dieser bei Vertretern der Filmindustrie und dem allgemeinen Publikum großen Anklang. Angespornt durch diese Anerkennung verwirklichte Florey kurze Zeit später weitere Avantgardefilme. Zusammen mit William Cameron Menzies kollaborierte er im Jahr 1928 an dem expressionistisch angelegten Film *The Love of Zero*. In diesem Film legten Florey und Menzies besonderes Augenmerk auf verzerrte Kameraperspektiven und eine düstere, von Schatten geprägte Lichtstimmung. Die obskur bemalten, eine unwirkliche Raumtiefe erzeugenden Sets erinnern an den Film *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1920) von Robert Wiene. Was *The Love of Zero* aber deutlich von diesem expressionistischen Frühwerk unterscheidet, ist die technische Bandbreite an visuellen Effekten, welche bei Florey und Menzies zum Einsatz kam. Neben einer rasanten Schnittfolge, ungewöhnlichen Kamerawinkeln und dem häufigen Einsatz von Mehrfachbelichtungen, gibt es auch Aufnahmen, die durch prismenähnliche Gegenstände getätigt wurden.⁴⁹

The Love of Zero is technically superior to A Hollywood Extra. Nearly every shot or scene takes advantage of an oblique angle, a split screen, or distortion created through superimpositions. Often the inmost thoughts of the characters are revealed through multiple, prismatic and revolving exposures of their face.⁵⁰

Auch dieses Mal wurde mit geringem Budget gearbeitet und die Kosten für die Produktion beliefen sich auf sparsame 200 Dollar. Zudem realisierte Florey in den folgenden Jahren die Filme *Johann the Coffin Maker* (1929), der heute als verloren gilt und von dem leider nur mehr Standbilder erhalten sind, sowie *Skyscraper Symphony* (1929), eine visuelle Hommage an die Stadt New York. Für Florey war es nicht immer einfach, einen Konsens zwischen seinen künstlerischen Ambitionen und seinem Beruf zu schaffen, wie das folgende Beispiel zeigt. 1929 führte Florey Regie in dem Musical *The Battle of Paris* in den renommierten *Astoria Studios* von *Paramount*. Zu dieser Zeit war Florey vorwiegend in der Nacht für das Musical tätig und verwendete seine arbeitsfreien Morgenstunden dazu, *Skyscraper Symphony* zu realisieren.

⁴⁹ Vgl. *The Love of Zero*. Regie: Robert Florey/Wiliam C. Menzies. In: *Unseen Cinema: Early American Film 1984–1941*. The Devil's Plaything. 2005.

⁵⁰ Posner: *Unseen Cinema*. 2001. S. 104.

In weiterer Folge drehte Florey im selben Jahr *The Cocoanuts* (1929), den ersten Film der Marx Brothers, während Vorkapich mehr als ein Jahrzehnt später den ebenfalls im Kontext des US-amerikanischen Avantgardefilms zu nennenden *Moods of the Sea* (1941) verwirklichte.⁵¹

Dieser scheinbare Widerspruch, zwar mit einem Fuß in der professionellen Filmindustrie zu stehen, jedoch auf privater, künstlerischen Ebene, sowohl in formaler als auch ideologischer Hinsicht konträr zu Hollywood zu arbeiten, zeichnet einige Vertreter dieser frühen amerikanischen Filmavantgarde der späten 1920er Jahre aus. Paul Fejos führte Regie an dem unabhängig von Hollywood produzierten Experimentalfilm *The Last Moment* (1929).

Charles Chaplin war von dem Film derart begeistert, dass er fortan Fejos Karriere protegierte. *The Last Moment* kam sowohl beim Publikum als auch bei den Kritikern sehr gut an und wurde schon bald-trotz seiner ungewöhnlichen Optik-in das kommerzielle Vertriebssystem von Hollywood aufgenommen. Fejos drehte im späteren Verlauf seiner Karriere Filme für *Universal Pictures*. Es existiert heute keine Kopie mehr von *The Last Moment*, aber Berichten zu Folge wurde der Film in rasanten, kaleidoskopartigen Bildfolgen erzählt und ist mit impressionistischen Stilelementen versetzt, die jenen in Abel Gances *La Roue* (1923) nachempfunden sein sollen.⁵² Die Geschichte dreht sich um die letzten Augenblicke eines Mannes, der kurz vor dem Ertrinken sein Leben nochmals vorüberziehen sieht. In dem in Spielfilmlänge angesiedelten Projekts Fejos, wird dem Zuschauer nach und nach in visuell aufwendig gestalteten Montagesequenzen vor Augen geführt, weshalb der Protagonist schließlich Selbstmord verübte.

Eine ähnlich bedrückende Thematik, die sich jedoch mehr im Bereich des Horrors und Schreckens abspielt, griffen die beiden Hochschulprofessoren Dr. James Sibley Watson und Melville Webber in ihrem Avantgardefilm *The Fall of the House of Usher* (1928) auf.⁵³ Die Handlung ist lose an die gleichnamige Geschichte von Edgar Ellen Poe angelehnt. Der Film ist thematisch vielseitig zu lesen und dreht sich vage um die Geschichte von Roderick und Madeleine Usher, die Besuch von einem Jugendfreund bekommen.

⁵¹ *Moods of the Sea* hat auf den ersten Blick eine gewisse Ähnlichkeit mit Ralph Steiners Film *Surf and Seaweed* (1930). Bei näherer Betrachtung erkennt man jedoch, dass Steiner mehr an den Mustern und Formstrukturen des Meeres interessiert war, während Vorkapich sein Hauptaugenmerk auf die rhythmische Montage legte. Insbesondere ging es ihm um das dynamische Wechselspiel zwischen dem Wellengang und der Musik. Vgl. *Moods of the Sea*. Regie: Slavko Vorkapich/John Hoffman. In: *Unseen Cinema: Early American Film 1984–1941. Light Rhythms*. 2005

⁵² Vgl. Horak: *Lovers of Cinema*. 1995. S. 88.

⁵³ Im selben Jahr widmete sich der französische Regisseur Jean Epstein in seinem Film *La Chute de la Maison Usher* ebenfalls dieser Kurzgeschichte von Edgar Allan Poe.

Das Geschehen des Films spielt sich größtenteils im Inneren des Hauses ab und es kommt zu einer Reihe von Zwischenfällen, bei denen nur schwer eine klare, lineare Erzählstruktur auszumachen ist. Watson und Webber bauten zahlreiche visuelle Effekte, wie Mehrfachüberblendungen und Schattenspiele in ihren Film ein. Auch eine verzerrte Optik, die mit Hilfe einer „Anamorphic Lens“ kreiert wurde, kam vermehrt zum Einsatz. In reiner Amateurmanier fertigten die beiden Filmkünstler jene Miniaturmodelle der Sets selbst an, welche später für die klaustrophobisch anmutenden Innenenaufnahmen herangezogen wurden. *The Fall of the House of Usher* erinnert in seiner „Mise-en-Scène“, den undurchsichtigen Perspektiven, der fahlen Lichtstimmung und der verschachtelten Architektur wiederum an deutsch-expressionistische Filme, allen voran *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1920).⁵⁴ Watson jedoch distanzierte sich mit seinem Film von einer europäischen Avantgardefilm-Tradition, in der ihn viele Kritiker verortet sahen. Er selbst begriff sich als amerikanischer Amateur, der die visuellen Tricks Hollywoods modifizierte und diese in einen neuen filmischen Kontext setzte. „[Watson] wrote in 1928 that he saw his film in progress not as modernist work, but as an amateur production wholly indebted to Hollywood technology and aesthetics – a production in which ‚the same old tricks‘ used in Hollywood film got put to a new use.“⁵⁵ Watson und Webber stehen somit stellvertretend für jene Amateure, die zwar von der Ästhetik und den Techniken Hollywoods beeinflusst waren, aber durch visuelle Experimente und eine unüblichen Erzählstruktur etwas künstlerisch vollkommen Eigenständiges schufen, das sich von gängigen Hollywoodproduktionen deutlich unterschieden hat. In der Zwischenzeit realisierte Watson selbstständig einen Avantgardefilm, der sich *It Never Happened/Tomatoes Another Day* (1930)⁵⁶ nannte und sich mittels einer sehr zurückgenommenen, sprachlichen Ebene über den konventionellen Tonfilm lustig machte. Ein paar Jahre später arbeiteten Watson und Webber erneut gemeinsam an einem Experimentalfilm, der sich *Lot in Sodom* (1933) nannte.

⁵⁴ Vgl. *The Fall of the House of Usher*. Regie: Sibley Watson/Melville Weber. In: *Unseen Cinema: Early American Film 1884–1941*. The Devil's Plaything. 2005.

⁵⁵ Horak: *Lovers of Cinema*. 1995. S. 163.

⁵⁶ Vgl. *It Never Happened/Tomatoes Another Day*. Regie: Sibley Watson/Alec Wilder. In: *Unseen Cinema: Early American Film 1941–1984*. The Devil's Plaything. 2005.

Die Nähe zur biblischen Erzählung wurde narrativ nur schemenhaft angedeutet. Die sexuell aufgeladene Thematik kommt in symbolträchtigen Bildern zum Ausdruck, die zwar heutzutage als harmlos gelten würden, jedoch für die damalige Zeit als explizit zu werten sind.⁵⁷ Für den Film verwendeten die zwei Amateure Watson und Webber einen selbst gebauten optischen Printer. *Lot in Sodom* wurde auf 35mm-Filmmaterial produziert und hatte seine Premiere am 25. Dezember 1933 im *Little Carnegie Theatre*.⁵⁸ Der Film sollte zu einem der kommerziell erfolgreichsten Avantgardefilme der 1930er Jahre werden und fand auch großen Anklang in den Reihen der Amateurbewegung. In dem von der *Amateur Cinema League (ACL)* herausgegebenen Magazin *Amateur Movie Makers* erhielt *Lot in Sodom* im Jahr 1933 nicht nur eine euphorische Kritik, sondern auch den Hauptpreis des jährlich stattfindenden *TEN BEST*-Wettbewerbes.

[...] The familiar tools of the avant-garde cinema: multiple exposure, trick printing, complicated lighting, symbolism, models and models in combination with life-size sets are used to secure an entirely new and cinematic representation of the Biblical story. In *Lot* these two amateurs have mastered the world of illusion of the motion picture, but in doing so, they have produced more than mere novelty; they founded a new cinematic art.⁵⁹

Auch Theodore Huff war ein Amateur wie er im Buche stand. Als er noch das College besuchte, produzierte er seinen ersten 16mm-Film mit jungen Laiendarstellern, der sich *Hearts of the West* (1931) nannte. Als Mitglied der *Amateur Cinema League (ACL)* schickte er den Film zu deren *TEN BEST*-Wettbewerb ein und landete 1931 prompt unter den zehn besten Filmen des Jahres. Für einen jungen, aufstrebenden Regisseur war dies mit Sicherheit eine Genugtuung und Bestätigung seiner Arbeit. Darin zeigt sich auch die soziale Komponente der *Amateur Cinema League*, welche amateurhaftes Filmschaffen durch Auszeichnungen und mediale Berichterstattung förderte. Seinen Beitrag zum frühen Avantgardefilm in den USA leistete Theodore Huff mit dem ebenfalls auf 16mm gedrehten Werk *Mr. Motorboat's Last Stand* (1933), welcher den Untertitel *A Comedy of the Depression* trug.

⁵⁷ Gemeint ist unter anderem die aussagekräftige Montage der „Tempelsequenz“.

Vgl. *Lot in Sodom*. Regie: Sibley Watson/Melville Weber. In: *Avant-Garde: Experimental Cinema of the 1920s and '30s*. DVD 1/2. 2005. Zeitangabe: 00:20:29.

⁵⁸ Vgl. Horak: *Lovers of Cinema*. 1995. S. 47.

⁵⁹ Curtis: *Experimental Cinema*. 1971. S. 54–55.

An diesem Projekt arbeitete er zusammen mit John Flory, der nach diesem Film bei *Paramount* in Hollywood eine Anstellung fand, während sich Theodore Huff erneut mit lobenden Kritiken im *Amateur Movie Makers* zufrieden geben musste.⁶⁰

Wesentlich später drehte Huff den Film *The Uncomfortable Man* (1948), ein Psychodrama gepaart mit surrealistischen Filmelementen, welches in Stil und Machart dem fünf Jahre zuvor erschienen Film *Meshes of the Afternoon* von Maya Deren ähnlich ist.

Der Film beschäftigt sich mit der emotionalen Erlebniswelt eines Mannes in der Großstadt, bei dem Phantasie und Wirklichkeit zu verschmelzen beginnen.⁶¹ Theodore Huff sollte sich in späteren Jahren als Filmhistoriker einen Namen machen. Davor schrieb er bereits zahlreiche Beiträge für das *ACL* Magazin *Amateur Movie Makers*, in denen er die Leserschaft zum Experimentieren mit dem Medium Film aufforderte. Ebenso wie Huff hatte auch schon Ralph Steiner mit John Flory zusammengearbeitet. Gemeinsam schufen sie eine filmische Parodie auf die amerikanische Wirtschaftskrise mit dem Titel *Panther Woman of the Needle Trades, or The Lovely Life of Little Lisa* (1931). Bekannt geworden ist Ralph Steiner jedoch durch ein anderes Werk, den Experimentalfilm *H2O* aus dem Jahr 1929. Ralph Steiner, der zuvor als Photograph tätig war, setzte es sich als Amateurfilmemacher zur Aufgabe, abstrakte Formstudien in bewegten Bildern festzuhalten. In *H2O* zeigt er das Element Wasser in seinen verschiedensten Ausprägungen, angefangen von in eine Regenpfütze eintauchende Wassertropfen bis zu dem hektischen Zusammenbrechen eines Wasserfalls. Im Mittelpunkt des Films steht die visuelle Symbiose von Licht und Wasser. Dieser sehr formalistisch angelegte Stummfilm kommt ganz ohne Narrative und menschliche Protagonisten aus.⁶² Steiner selbst sah seinen Zugang zum experimentellen Film folgendermaßen:

During the twenties, we grew disgusted with the philistinism of the commercial film product, its superficial approach, trivial themes, and its standardization of film treatment: the straight-line story progressing from event to event on a pure suspense basis, unmarred by any imaginative use of the camera, unmarred by any freshness in editing or any human or formal sensitivity. Our reaction, which we shared with the young generation of experimental film makers, was a more or less aesthetic revolt from the current manner of film production. The important thing, we felt, was to do those things which the film was capable of, but which the commercial film didn't and couldn't possibly do. There seemed unbounded possibilities for the use of the film as a visual poetry of formal beauty.⁶³

⁶⁰ Vgl. Horak: *Lovers of the Cinema*. 1995. S. 180–204.

⁶¹ Vgl. *The Uncomfortable Man*. Regie: Theodore Huff. In: *Avant-Garde 3: Experimental Cinema 1922–1954*. DVD 1/2. 2009.

⁶² Vgl. *H2O*. Regie: Ralph Steiner. In: *Unseen Cinema: Early American Film 1984–1941*. Light Rhythms. 2005.

⁶³ Horak: *Lovers of the Cinema*. 1995. S. 205–206.

Visuell ähnlich wie *H2O* strukturiert war Steiners nachfolgender Film *Surf and Seaweed* (1930). Die Kamerabewegungen sind auch in diesem Fall stark zurückgenommen. Der aktive Part des Films geht abermals von der Bewegung des Wassers aus, sowie von jenen pflanzlichen Elementen unter der Wasseroberfläche, welche dem Wellengang folgen.⁶⁴ Ebenso wie zuvor schon Robert Flaherty in *Twenty-Four Dollar Island* (1927) benutzte auch Steiner in *Surf and Seaweed* eine Telephoto-Linse, welche die Bilder „flach“ erscheinen lässt und die räumliche Trennung von sich gegenseitig bedienenden Formstrukturen aufhebt. Während Flaherty die Telephoto-Linse im weitläufigen Raum der Großstadt einsetzte, verwendete Steiner diese im Mikrokosmos der Natur. Drei Jahre später brachte Ralph Steiner seinen dritten Experimentalfilm heraus. In *Mechanical Principles* (1933), nahm er sich der rhythmischen Arbeitsprozesse von Maschinen an.⁶⁵ Später wandte sich Steiner politisch aufgeladenen Themen zu, wie z.B. der Massenarbeitslosigkeit in den Jahren der amerikanischen Depression und er war Mitglied der kommunistischen *Workers Film and Photo League (WFPL)*. Diese förderte in den 1930er und 1940er Jahren politisch links orientierte Amateurfilmproduktionen, bot Filmkutschaffenden eine Plattform und initiierte bereits 1934 einen nationalen Vertrieb von 16mm-Filmen für ihre Mitglieder. Ein anderer Filmemacher, der ebenfalls außerhalb Hollywoods arbeitete und Mitglied der *Workers Film and Photo League (WFPL)* war, ist Herman Weinberg. Dieser produzierte zwei im frühen amerikanischen Avantgardefilm Kontext bekannt gewordene Filme: *A City Symphony* (1930) und *Autumn Fire* (1933).⁶⁶ *A City Symphony* gilt heute als verschollen, Weinberg baute später jedoch Teile davon in *Autumn Fire* ein. Wie der Titel schon verrät, ist *A City Symphony* in der Tradition von anderen „Städtefilmen“ zu sehen, unter anderem Dziga Vertovs *A Man with a Movie Camera* (1929) oder Walter Ruttmanns *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (1927). Weinberg schrieb auch Artikel für das *Amateur Movie Makers* der ACL und gab den Lesern praktische Hilfestellungen in Bezug auf eine angemessene Bildkomposition.⁶⁷ Der filmische Schwerpunkt der *Amateur Cinema League (ACL)* lag keineswegs ausschließlich auf dem frühen avantgardistischen Filmschaffen in den USA, sondern umfasste die unterschiedlichsten Ausprägungen des Amateurfilms im herkömmlichen Sinne des Wortes:

⁶⁴ Vgl. *Surf and Seaweed*. Regie: Ralph Steiner. In: *Unseen Cinema: Early American Film 1914–1941*. Light Rhythms. 2005

⁶⁵ Vgl. *Mechanical Principles*. Regie: Ralph Steiner. In: *Unseen Cinema: Early American Film 1914–1941*. Viva la Dance. 2005.

⁶⁶ Vgl. *Autumn Fire*. Regie: Herman Weinberg. In: *Avant-garde 1: Experimental Cinema of the 1920s and '30s*. DVD 2/2. 2005.

⁶⁷ Vgl. Horak: *Lovers of Cinema*. 1995. S. 305.

[...] films made for family records, travel movies, experiments in scenic pictures made with artistic intent; tentative and sometimes fully-fledged photoplays, studies of athletic form and records of games – all these of extremely personal character in the non-theatrical film category.⁶⁸

Daneben wurden aber auch von Europa importierte Avantgardefilme und amerikanische Experimentalfilme in den Seiten des *Amateur Movie Makers* besprochen. Filme wie z.B. Floreys und Vorkapichs *The Life and Death of 9413: A Hollywood Extra* hatten wegen ihres innovativen visuellen Gesamtkonzepts und ihrer minimalen Produktionskosten Vorbildcharakter für ambitionierte Amateure. Diese Filme waren für Amateure einfach „greifbarer“ als kostenintensive Hollywoodproduktionen, die durch ihre ästhetischen Reglementierungen von Bildkomposition und narrativer Handlungsstruktur kaum Freiraum für das Experiment mit der filmischen Form zuließen. Auch wenn viele der frühen amerikanischen Avantgardefilme im Umfeld von Hollywood realisiert wurden, so verfolgten diese genau wie herkömmliche Amateurfilme einen persönlichen Zugang und verwiesen oft auf ebenso rudimentäre Produktionsmethoden. Freunde und Bekannte des Regisseurs wurden häufig als Schauspieler eingesetzt, es wurde fast immer „On Location“ gefilmt bzw. mit einfachen und billigen Mitteln ein Set gebaut.

[...] using friends as actors, shooting the real world rather than sets, working for the most part alone, controlling each part of production, using techniques that may appear rough and lacking conventional aesthetic standards of craftspersonship, filming so as to be intimately involved with the subject matter.⁶⁹

Auch unter den Amateuren gab es solche, welche nicht nur aktiv Avantgardefilme herstellten wie z.B. Theodore Huff oder Herman Weinberg, sondern gleichzeitig für Amateurpublikationen Artikel schrieben. Die *Amateur Cinema League* besaß auch einen Verleihkatalog von amerikanischen Avantgardefilmen, der über die meisten in diesem Kapitel aufgelisteten Werke verfügte. Diese wurden teilweise auch in den zahlreichen, über die USA verstreuten Klubniederlassungen der *ACL* hergezeigt.

Die frühe Amateurfilmbewegung der 1920er und 1930er Jahre in Nordamerika war ein diskursives Auffangbecken für verschiedene filmische Zugänge wie Home Movies, Dokumentarfilme, Reiseberichte, wissenschaftliche Filme, religiös-behaftete Filme und noch viele weitere filmische Ausprägungen.

⁶⁸ Curtis: *Experimental Cinema*. 1971. S. 56.

⁶⁹ Renan: *The Underground Film*. 1971. S. 46.

All diese Amateurfilmproduktionen hatten gemein, dass sie, trotz ihrer unterschiedlichen Machart, außerhalb der kommerziellen Filmindustrie stattfanden. Zudem waren einzelne Genres damals noch nicht vollends theoretisch definiert, weswegen der Begriff „Amateurfilm“ als Überbegriff herangezogen wurde.⁷⁰

Hierbei sei abermals erwähnt, dass die frühen US-amerikanischen Avantgardefilme nicht als künstlerische Speerspitze der Amateurbewegung anzusehen sind. Diese fanden jedoch oftmals positive Erwähnung in Amateurmagazinen, weil sie, wie die meisten Amateurfilme, mit äußerst limitierten finanziellen Ressourcen erfolgreiche Filmprojekte abseits der Hollywood-Filmmnorm in die Tat umsetzten.

The first avant-garde defined itself in opposition to the commercial industry not only aesthetically, but also economically, producing films at minimal expense. Instead of large crews and expensive sets, avant-garde filmmakers worked with modest expenditures of money and materials, their films subject to the personal budgets of an amateur.⁷¹

Es bestand aber dennoch neben der formal-ästhetischen Komponente auch ein entscheidender, technischer Unterschied zwischen herkömmlichen Amateurfilmen und Avantgardefilmen. Amateurfilme wurden grundsätzlich auf 16mm produziert, während die frühen US-amerikanischen Avantgardefilme der 1920er Jahre größtenteils auf 35mm-Filmmaterial hergestellt wurden, was einen späteren Vertrieb der Filme zu Gute kam. Eine Ausnahme bildet Theodore Huff, der seinen Film *Mr. Motorboat's Last Stand* auf 16mm Film gedreht hatte. Jedoch wurde Huff nicht annähernd die gleiche mediale Aufmerksamkeit zu Teil wie zum Beispiel Florey und Vorkapich mit *The Life and Death of 9413: A Hollywood Extra* oder Watson und Webber mit *The Fall of the House of Usher*, deren Filme wegen des 35mm-Formats nicht nur in renommierten Kinos gezeigt wurden, sondern die auch kommerziell von der Distribution ihrer Filme profitieren sollten.

Die Künstlerin Mary Ellen Bute war eine der Ersten, die ihre frühen 16mm-Experimentalfilme auf eigene Faust vertrieb. Sie konnte zur damaligen Zeit auf keine etablierten, unabhängigen Distributionskanäle für ihre abstrakten Animationsfilme zurückgreifen. Aus diesem Grund trat sie selbst mit den Kinobesitzern in Kontakt und so wurden ihre Filme gegen ein finanzielles Entgelt im Vorprogramm des jeweiligen Abends gezeigt. Normalerweise sorgten die großen Hollywoodproduktionsfirmen dafür, dass ihre Spielfilme in Doppelvorstellungen in den nationalen Kinos untergebracht werden. Das Vorprogramm selbst jedoch wurde vom jeweiligen Kinobetreiber individuell gebucht.

⁷⁰ Horak: *Lovers of Cinema*. 1995. S. 140.

⁷¹ Ibid. S. 18.

Durch die selbstständige, unabhängige Distribution ihrer Filme nahm Mary Ellen Bute laut eigener Angabe mehr Geld ein, als wenn sie die Rechte an einen Hollywoodvertrieb verkauft hätte.⁷² Eines ihrer bekanntesten Werke ist *Rhythm in Light* (1934), den sie zusammen mit dem bereits erwähnten Melville Webber (*The Fall of the House of Usher/Lot in Sodom*) und ihrem späteren Ehemann Ted Nemeth fertig stellte.

Die ausgebildete Malerin Bute suchte nach einem künstlerischen Weg, verschiedene Formelemente im musikalischen Wechselspiel zu kombinieren. Der Film mit seiner Fülle an bewegten Bildern stellte für ihre Hauptintention des „Seeing Sound“ das ideale Medium dar. In Butes Filmen zeigen sich Einflüsse des *Absoluten Films* und deren Vertreter.⁷³ Aber Butes besonderer Zugang besteht darin, dass sie neben flächigen Animationen auch mit der Abstraktion von realen, skulpturalen Gegenständen arbeitete.⁷⁴ Zu Beginn drehte sie noch viele ihrer Filme wie z.B. *Synchromie No.2* (1935) oder *Parabola* (1937) in Schwarz-Weiß. Ende der 1930er Jahre ging sie dazu über, auch mit Farbabstraktionen zu experimentieren und für ihren Film *Spook Sport* (1939) steuerte der Filmemacher Norman McLaren symbolische Versatzstücke bei, die er mit Tinte direkt auf den Filmstreifen applizierte. Auch der 1940 von Bute veröffentlichte Film *Tarantella* geht auf eine Zusammenarbeit mit Norman McLaren zurück.⁷⁵

Theodore Huff und Mary Ellen Bute setzten in den 1930er Jahren im Bereich des US-amerikanischen Avantgardefilms neue Akzente. Beide waren hauptberuflich nicht in der professionellen Filmindustrie tätig und griffen auf ein Filmformat (16mm) zurück, das voll und ganz dem Amateurfilm zugeschrieben wurde. Mary Ellen Bute sticht in diesem Zusammenhang besonders hervor. Sie verstand es nicht nur, ihren Amateurstatus mit künstlerischen Belangen zu verbinden, sondern ihr gelang es auch, ihre Filme auf eine damals noch unübliche Weise zu vermarkten.

⁷² Vgl. Horak: *Lovers of Cinema*. 1995. S. 329.

⁷³ Zu den Vertretern des *Absoluten Film* zählen Hans Richter, Viking Eggeling, Walter Ruttmann und in weiterer Folge auch Oskar Fischinger.

Vgl. *Rhythmus 21* (1921). Regie: Hans Richter; *Symphonie Diagonale* (1924). Regie: Viking Eggeling.

In: *Avant-Garde 1: Experimental Cinema of the 1920s and '30s*. DVD 1/2. 2005.

Vgl. *Optical Poem* (1938). Regie: Oskar Fischinger. In: *Unseen Cinema: Early American Film 1984–1941*. Viva la Dance. 2005.

⁷⁴ Der Film *Parabola* (1937) besteht ausschließlich aus abgefilmten, dreidimensionalen Objekten. Die Aufnahmen dazu wurden von Bute in einem „Frame by Frame“-Filmverfahren hergestellt.

Vgl. *Parabola*. Regie: Mary Ellen Bute/Ted Nemeth. In: *Unseen Cinema: Early American Film 1984–1941*. Light Rhythms. 2005

⁷⁵ Vor allem bei dem in Farbe gedrehten *Tarantella* zeigt sich der Einfluss von Oscar Fischingers Animationsfilmen. Vgl. *Tarantella* (1940). Regie: Mary Ellen Bute/Ted Nemeth/Norman McLaren. In: *Unseen Cinema: Early American Film 1984–1941*. Viva la Dance. 2005.

Even within the first American avant-garde, differences can be ascertained. Avant-garde Filmmakers in the 1920s produced experiments with the hope of distributing them through commercial channels; avant-garde filmmakers after 1929 produced their work with the expansion of the amateur film movement in view. While the former were often film professionals, working on their own time outside the commercial film industry, the latter were usually true amateurs.⁷⁶

Die von mir ausgewählten Filmbeispiele in diesem Kapitel stehen stellvertretend für ein breites Spektrum an avantgardistischem Filmschaffen in den USA der 1920er und 1930er Jahre.⁷⁷ Die äußerst niedrig gehaltenen Produktionskosten dieser Kunstfilme und das Experiment mit der filmischen Form schufen eine gewisse Wesensverwandtschaft mit der Amateurbewegung der damaligen Zeit. Eine Filmemacherin, die sich nicht nur für den Film als künstlerisches Ausdrucksmittel stark machte, sondern auch den Amateurbegriff ideologisch neu besetzten sollte, war Maya Deren.

⁷⁶ Horak: *Lovers of Cinema*. 1995. S. 30.

⁷⁷ Vgl. Renan: *The Underground Film*. 1971. S. 75–83; Hein: *Film im Underground*. 1971. S. 53–55; Posner: *Unseen Cinema*. 2001; Horak: *Lovers of Cinema*. 1995.

3.2 Die ästhetische und ökonomische Neuorientierung amateurhaften Filmschaffens am Beispiel von Maya Deren



Abb. 3: Filmstill aus Maya Derens *Meshes of the Afternoon* (1943).
Mit einer persönlichen Widmung an Jonas Mekas.

Apart from scattered and isolated projects like those of Robert Florey, Watson and Webber, and Mary Ellen Bute, and the very differently conceived achievements of the Workers Film and Photo League [...], before the forties no tradition of filmmaking in the United States existed to provide an independent filmmaker who understood his or her work as Art – as an end sufficient to itself rather than as means of entry into the studio industry – with a model of production methods and a theory of his or her social role.⁷⁸

Mit der Filmkünstlerin Maya Deren tritt in den USA erstmalig eine radikale Veränderung ein, was die unabhängige Produktion, Distribution und Vorführung von Avantgardefilmen betrifft. Als Eleanora Derenkowsky alias Maya Deren⁷⁹ im Mai des Jahres 1943 mit ihrem Ehemann Alexander Hackenschmied alias Alexander Hammid zusammen an der Konzeption ihres ersten Filmes *Meshes of the Afternoon*⁸⁰ arbeitete, sollte ihr noch nicht bewusst sein, welchen Einfluss dieses Werk in Zukunft auf eine neue Generation von Avantgarde- und ExperimentalfilmemacherInnen haben sollte.⁸¹

⁷⁸ James: *Allegories of Cinema*. 1989. S. 32.

⁷⁹ Für eine ausführlichen Biographie Maya Derens, Auszüge aus ihrer Dichtung, ihre politischen Aktivitäten in der *Young Peoples Socialist League* (YPSL), ihre erste Ehe mit Gregory Bardacke sowie ihrer neunmonatige Mitarbeit bei Katherine Dunham im Rahmen des Broadway Musicals *Pie in the Sky*. Vgl. Clark: *The Legend of Maya Deren*. Band: Volume 1. Part 1. 1985.

⁸⁰ Stan Brakhages Interpretation des Filmtitels lautet folgendermaßen: „„Meshes,’ I think, expresses in a poetic way the trap; and ,afternoon,’ of course, implies that period just before evening. Perhaps, too, ,meshes’ is a simple pun on ,mess’; certainly Maya’s and Sasha’s lives together must have developed to this point by then.” (Brakhage: *Film at Wit’s End*. 1989. S. 94.)

⁸¹ P. Adams Sitney widmet Derens Filmschaffen in seinem Buch *Visionary Film* gleich zwei Kapitel und führt sie als Hauptinitiatorin des Avantgardefilms in den USA an. Dazu ist zu sagen, dass Sitney die frühen VertreterInnen der ersten amerikanischen Filmavantgarde, unter anderem Mary Ellen Bute, Marie Menken oder Sara Kathryn Arledge nicht berücksichtigt hat, die Zeitgenossinnen von Maya Deren waren. Vgl. Sitney: *Visionary Film*. 1979. S. 3–46.

Auf die Frage, wie die Idee zu dem Film entstanden ist, antwortete Hammid in einem Interview:

Maya must have said casually at one point, „Well, why don't we make a film?“... She was writing poetry always. It was one of her main ambitions. So she started with poetic images on paper, and I was visualizing them. And so we made *Meshes*, kind of a home movie, you know?⁸²

Alexander Hammid bezeichnete *Meshes of the Afternoon*⁸³ als Home Movie, weil der Film in und rund um das eigene Haus mit einer 16mm-Amateurkamera aufgenommen wurde. Der Realisierung des Projekts lag ein minimales Budget (275 Dollar) zugrunde und *Meshes* wurde in nur zweieinhalb Wochen fertig gestellt. Die beiden Hauptakteure des Films sind Maya Deren und ihr Ehemann Alexander Hammid selbst. Der Film verfolgt einen sehr intimen, autobiographischen Zugang. Dieser lichtet nicht nur die Außenwelt ab, in der Deren und Hammid tatsächlich zu Hause waren, sondern visualisiert auch bewusst ausgewählte Versatzstücke von Derens Innenleben. „Maya Deren gives us her vision of a home movie as a gift to a future generation of filmmakers. Many women filmmakers since Deren have made their own versions of home movies, the autobiography of the relationship between artist and lover, artist and home.“⁸⁴ Anfänglich wurde *Meshes* ganz allgemein als Home Movie bezeichnet, bevor man in dessen späterer Rezeption dazu überging, künstlerisch passendere Bezeichnungen wie „Cine Poem“, „Trance Film“ oder „Psychodrama“ für diesen zu verwenden. „There was no other term [home movie] at the time to describe such personalized film made in this format, nothing like today's film diaries or other such records of the events in everyday life.“⁸⁵ Es darf dabei aber nicht vergessen werden, dass Alexander Hammid ein professionell ausgebildeter Filmemacher war, der schon selbst Filme wie *Aimless Walk* (1930)⁸⁶, *The Earth Sings* (1933), *Crisis* (1938), *Lights Out in Europe* (1939) oder *The Forgotten Village* (1941) realisiert hatte.

Maya Deren hingegen hatte sich bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht mit dem Medium Film auseinandergesetzt. Die einzige Erfahrung, die sie auf einem verwandten Gebiet bereits gesammelt hatte, war in der Photographie.

Für weitere FilmkünstlerInnen, die ungefähr zur selben Zeit wie Maya Deren aktiv waren. Vgl. Renan: *The Underground Film*. 1971. S. 83–103.

⁸² Clark: *The Legend of Maya Deren*. Band: Volume 1. Part 2. 1988. S. 77.

⁸³ Vgl. *Meshes auf the Afternoon*. In: Maya Deren. *Experimental Films*. Regie: Maya Deren. 2001.

⁸⁴ Nichols: *Maya Deren and the American Avant-Garde*. S. 92.

⁸⁵ Ibid. S. 98.

⁸⁶ Vgl. *Aimless Walk*. *Alexander Hammid*. Regie: Martina Kudláček. 1996.

Außerdem hatte sie ein Faible für den modernen Tanz und war im privaten Rahmen eine begeisterte Tänzerin.⁸⁷ Daneben fand sie in der Verfassung von Gedichten ein weiteres kreatives Ventil. An genau diesem Punkt wollte Deren mit dem Film *Meshes* ansetzen. Sie suchte nach einem Weg, ihre Worte und Ideen in bewegten visuellen Bildern auszudrücken.

I was a poet before I was a filmmaker and I was a very poor poet because I thought in terms of images. What existed as a sensually visual experience in my mind, poetry was an effort to put it into verbal terms. When I got a camera in my hand, it was like coming home. It was like doing what I always wanted to do without the need to translate it into a verbal form.⁸⁸

Während Deren diejenige war, welche die zündende Idee für den Film hatte, ist es ebenso der technischen Versiertheit und der Kameraführung ihres Mannes zu verdanken, dass der Film verwirklicht werden konnte. *Meshes of the Afternoon* ist somit in der Zusammenarbeit eines Filmprofis (Alexander Hammid) mit einer Filmamateurin (Maya Deren) entstanden. Dennoch darf nicht vergessen werden, dass eine solche Kollaboration zwischen zwei Ehepartnern auch eine gegenseitige Beeinflussung in Bezug auf die filmische Herangehensweise mit sich bringt. Wenn P. Adams Sitney in seinem Standardwerk *Visionary Film* in Bezug auf *Meshes* abfällig andeutet, dass Maya Deren lediglich den Aufnahmeknopf der Kamera betätigte, während Hammid die Szenen technisch einrichtete, so gibt Sitney ein verzerrtes Bild der Wirklichkeit wieder. Deren hat sich im Zuge der Präproduktion und der Produktion selbst ausführlich mit der Technik des Mediums Film beschäftigt⁸⁹, auch wenn sie stets betonte, dass ihr erfahrener Ehemann ihr dabei behilflich gewesen ist, ihre Ideen in eine dem Film entsprechende, visuelle Sprache zu kleiden. Deren sah *Meshes* retrospektiv als ihre filmische Lernphase an, war sie doch zu diesem Zeitpunkt noch auf die technische Unterstützung ihres Ehemannes angewiesen. „Ich stehe tief in seiner Schuld, weil er mir die Techniken des Filmausdrucks beigebracht und darüber hinaus die Grundlagen filmischer Kleinarbeit vermittelt hat. Ich wünschte all diese jungen Filmemacher könnten einmal eine ähnliche Lehrzeit erleben.“⁹⁰

⁸⁷ „In the early forties she conceived the idea of writing a theoretical book on modern dance and looked for a professional dancer to work with her. She interested Katherine Dunham in her project and travelled with her on her tour of 1940–41. The book never materialized, but Katherine Dunham had introduced her to Alexander Hammid when her company was in Los Angeles. They married in 1942.” (Sitney: *Visionary Film*. 1979. S. 7.)

⁸⁸ Vgl. *In the Mirror of Maya Deren*. Regie: Martina Kudláček. Wien. 2008. Zeitangabe: 00:04:10 – 00:04:33.

⁸⁹ Maya Derens Notizen und Shotlist zu *Meshes*: Vgl. Clark: *The Legend of Maya Deren*. Band: Volume 1. Part 2. 1988. S. 84–95.

⁹⁰ Deren: *Poetik des Films*. 1984. S. 49.

Nach *Meshes* folgte mit *The Witch's Cradle* (1943) ein selbstständiges Filmprojekt Derens, das jedoch nie fertig gestellt bzw. veröffentlicht wurde.⁹¹

Ihr zweiter Film war somit *At Land* (1944)⁹², welcher, bis auf die Mitarbeit von Hammid bei der späteren Montage, ihr erstes eigenes Werk war. Deren selbst nannte *At Land* eine Weiterentwicklung ihrer filmischen Ästhetik, während *Meshes* für sie den Ausgangspunkt ihres Schaffens bildete.⁹³

Ein Jahr nach ihrem dritten Film *A Study in Choreography for Camera* (1945) stellte Deren mit *Ritual in Transfigured Time* (1946)⁹⁴ nicht nur ein weiteres Filmprojekt fertig, sondern sie brachte auch ihr filmtheoretisches Manifest *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*⁹⁵ in einer Kleinstauflage bei *The Alicat Book Shop Press* heraus. Deren war es in ihrer Karriere stets wichtig, dass ihre Filmpraxis auf einer theoretischen Fundierung gründete. „[...] the verbal discourse always provided the context for the visual discourse.“⁹⁶ Sie war somit die erste US-amerikanische Avantgarde-Filmmacherin, die neben ihrer Filmpraxis auch eine fundierte Theorie ihres filmischen Zugangs entwickelte.⁹⁷

In ihrem Aufsatz *Cinema as an Art Form*⁹⁸ geht Deren darauf ein, dass der Film als eigenständige Kunstform wahrgenommen werden soll und dass dieser sich von der Abhängigkeit gegenüber dem Theater, der Malerei oder der Literatur zu lösen hat.

⁹¹ „Although there were practical reasons why Deren never finished *Witch's Cradle*, Hammid felt that she was not yet equipped as a film-maker to carry out her intentions.“ (Deren: *Poetik des Films*. 1984. S. 125.) *Witch's Cradle* entstand im August und September des Jahres 1943 und wurde in der surrealistischen Galerie *Art of this Century* gefilmt. Die Hauptprotagonisten des Films waren Marcel Duchamp und Pajarito Matta. Vgl. Clark, VèVè A. *The Legend of Maya Deren*. Band: Volume 1. Part 2. 1988. S. 135–165.

⁹² Vgl. *At Land*. Regie: Maya Deren In: Maya Deren. *Experimental Films*. 2001.

⁹³ Vgl. Deren: *Poetik des Films*. 1984. S. 48–55.

⁹⁴ Vgl. *A Study in Choreography for Camera* und *Ritual in Transfigured Time*. Regie: Maya Deren. In: Maya Deren. *Dance Films*. 2002.

⁹⁵ Vgl. Nichols: *Maya Deren and the American Avant-Garde*. S. 267–322.

⁹⁶ Rabinovitz: *Points of Resistance*. 2003. S. 76.

⁹⁷ In den USA darf zu diesem Zeitpunkt ein Wissen um die Filmtheorie der 1920er und 1930er Jahre vorausgesetzt werden: z.B. Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin, Lev Kuleshov aus der Sowjetunion und Germaine Dulac und Jean Epstein aus Frankreich. Maya Deren geht jedoch in ihren theoretischen Abhandlungen nicht auf diesbezügliche Einflüsse ein. Vgl. Sitney: *The Avant-Garde Film*. 1987. S. 1–43.

„Deren defined cinema as an art, provided an intellectual context for film viewing, and filled a theoretical gap for the kinds of independent films the societies were featuring. In a new field where there were few other film theory books currently available in English, Deren's ideas were privileged theoretical discourse.“ (Rabinovitz: *Points of Resistance*. 2003. S. 73.)

⁹⁸ „This essay, like all of Deren's later theoretical writings on cinema, looks at the interrelationships between artist and instrument, artist and audience, artist and critic.“ (Clark: *The Legend of Maya Deren*. Band: Volume 1. Part 2. 1988. S. 298.)

Her choice of film as a medium contributed to this complication. It allowed her to escape the fetishization of the signed, authenticated, original work of art in favor of mechanically reproducible works (films) whose function approximates that of unsigned, collectively performed acts of magic, myth, and ritual in other cultures.⁹⁹

Laut Deren besteht der größte Vorteil des Films im Vergleich zu den anderen Künsten darin, dass mit den visuellen Ausdrucksmitteln des Mediums, wie derameratechnik (z.B. Slow Motion) oder des Filmschnitts die Zeit/Raum-Dimension der „Wirklichkeit“ manipuliert werden kann und auf diese Weise eine Formsprache geschaffen wird, welche dem Medium Film allein eigen ist.

For Deren, film had an objective aspect which the other arts innately lacked. At the same time, manipulation of time and space was equally a property of film form, so that editing could undermine the surface realism of cinematography to create a new language that was film's alone.¹⁰⁰

Am 28. Oktober 1953 wurde in dem von Amos Vogel betriebenen *Cinema 16* ein Symposium mit dem Namen *Poetry and the Film: A Symposium* veranstaltet, zu dem auch Maya Deren eingeladen war.¹⁰¹ In dieser Diskussionsrunde legte sie erstmals ihre Theorie zur vertikalen und horizontalen „Erzählform“ des Films offen.

[...] she identified a dual structure in cinema that is consistent with modern categories of the syntagmatic and the paradigmatic: the „horizontal“ (syntagmatic) mode whereby images are decoded through their connectiveness, generally according to principles of spatial and/or temporal continuity, and the „vertical“ (paradigmatic) mode wherein images' graphic or symbolic connections to larger abstract orders are privileged. She likened her categories to those in literature: the story or novel is analogous to the „horizontal“ film, and imagistic poetry is analogous to the „vertical“ film.¹⁰²

Auch nachdem Maya Deren schon auf mehrere Filme¹⁰³ zurückblicken konnte und sich eine eigene Filmtheorie angeeignet hatte, betonte sie stets, dass sie sich nach wie vor als Amateurfilmemacherin sieht. Aus diesem Grund schrieb sie auch Beiträge für das *Amateur Movie Makers* Magazin der *Amateur Cinema League (ACL)* wie zum Beispiel *Creative Cutting* oder *Efficient or Effective*.¹⁰⁴ In diesen zwei Artikeln gibt Deren praktische Tipps in Bezug auf dieameratechnik, die Bildkomposition und den Filmschnitt.

⁹⁹ Nichols: *Maya Deren and the American Avant-Garde*. 2001. S. 6.

¹⁰⁰ Rees: *A History of Experimental Film and Video*. 1999. S. 59.

¹⁰¹ Vgl. Sitney: *Film Culture Reader*. 2000. S. 171–186.

¹⁰² Rabinovitz: *Points of Resistance*. 2003. S. 75.

¹⁰³ Vgl. *Maya Deren. Experimental Films*. Regie: Maya Deren. 2001; sowie *Maya Deren. Dance Films*. Regie: Maya Deren. 2002.

¹⁰⁴ Vgl. Clark: *The Legend of Maya Deren*. Band: Volume 1. Part 2. 1988. S. 616–622.

Während sie in *Efficient or Effective* Beispiele aus ihren Filmen *Meshes of the Afternoon* und *At Land* anführt, bezieht sie sich in *Creative Cutting* auf ihre späteren Werke *A Study in Choreographie for Camera* und *Ritual in Transfigured Time*. Derens technische und organisatorische Hilfestellungen wurden von der Leserschaft des Magazins wohlwollend aufgenommen, weil ihre Filme, ebenso wie andere Amateurfilmproduktionen mit geringem Budget und den wenigen Produktionsmitteln, die zur Verfügung standen, auskamen. Deren betonte stets, dass die ökonomische Eingeschränktheit eines Amateurfilms im Vergleich zu den exorbitanten Budgets einer Hollywoodproduktion nicht als Nachteil anzusehen ist, sondern von Seiten des Amateurfilmemachers als künstlerische Chance bzw. kreativer Vorteil verstanden werden soll.

In dem 1959 von ihr verfassten Artikel *Amateur vs. Profi* beschreibt sie anhand ihrer eigenen Filmerfahrungen, wie man aus der finanziellen Not heraus eine kreative Tugend machen kann. Am Beginn ihres Artikels verweist Deren auf den sprachlichen Ursprung des Wortes Amateur (Latein: der Liebende). Deren schreibt weiter, dass, wenn man sich die Etymologie des Wortes Amateur bewusst macht, dieser Begriff jenen „apologetischen Beigeschmack“ verliere, der ihm normalerweise anhaftet. In ihren Augen besteht der größte Vorteil des Amateurs darin, dass dieser sowohl in künstlerischer als auch in physischer Hinsicht über wesentlich mehr Freiheit als der Profi verfügt. Unter künstlerischer Freiheit versteht sie, dass sich das visuelle Geschehen nicht dem gesprochenen Wort bzw. dem Dialog unterzuordnen hat, welche im konventionellen Spielfilm mitunter essenziell für den Fortgang der Handlung sind. Außerdem ist der Amateurfilmemacher nicht darauf angewiesen, den Starallüren eines Schauspielers bildlich gerecht zu werden oder einem gesponserten Produkt als versteckte Werbung Platz einzuräumen.¹⁰⁵ Physische Freiheit bedeutet für Deren, dass sich der Amateurfilmemacher seine Zeit frei einteilen kann und nicht an budgetabhängige Deadlines gebunden ist. Des Weiteren ist die tragbare Amateurkamera wesentlich vielseitiger einsetzbar als die schweren und unhandlichen Studiokameras und eignet sich so ideal für die schnelle oder versteckte Aufnahme, weil sie überall hin mitgenommen werden kann.

Das Hauptinstrumentarium des Amateurs stellt jedoch sein Körper selbst dar. Dessen Motorik, gekoppelt mit den gedanklichen Kapazitäten des Geistes, bilden den Ausgangspunkt einer Vielfalt von Kamerablickwinkeln und Einstellungsvariationen.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Vgl. Deren: *Poetik des Films*. 1984. S. 17.

¹⁰⁶ Vgl. *ibid.* S. 18.

Kameras allein machen keine Filme; Filmemacher machen Filme. Man verbessert seine Filme nicht dadurch, daß man immer mehr Ausrüstung und Personal dafür einsetzt, sondern dadurch, daß man das, was man hat, voll und ganz ausschöpft. Der wichtigste Teil seiner Ausrüstung ist man selbst: der bewegliche Körper, die Kreativität und die Freiheit, beides zu nützen.¹⁰⁷

In dem Artikel *Planning by Eye. Notes on „Individual“ and „Industrial“ Film* schreibt Deren darüber, dass sie mit denselben Mitteln wie ein Amateur arbeitet.¹⁰⁸ Weil sie aus finanziellen Gründen nur auf eine begrenzte Menge an 16mm-Filmmaterial zurückgreifen konnte, musste sie genau abwägen, welche Aufnahmen es auch wirklich wert waren, getätigt, zu werden. Daraus erklärt sich auch ihre akribische Planung mit Hilfe von Einstellungsprotokollen, auf der alle ihre Filme basieren. Weil sie sich keine professionellen Schauspieler leisten konnte und weil sie einen unvoreingenommen Zugang zum Medium Film suchte, übernahmen Freunde und Bekannte unentgeltlich gewisse Filmparts bzw. sollte sie auch selbst in ihren Werken mitspielen.¹⁰⁹ Die wichtigsten Protagonisten in Derens Filme waren für sie jedoch nicht die Schauspieler, sondern die Bilder selbst. Die Darsteller in ihren Filmen wurden von ihr als formale bzw. stilistische Mittel eingesetzt. Deswegen verzichtete sie im Abspann ihrer Filme auch darauf, die Namen der Akteure anzuführen, weil diese für sie hinter dem Gesamtwerk zurück standen.¹¹⁰ Grundsätzlich war es ihr wichtig, Gefühle und Emotionen in der filmischen Darstellung nicht mittels Worten, sondern mit Bildern zum Ausdruck zu bringen. Auch hinter der Kamera verpflichtete sie filmtechnisch unerfahrene Bekannte wie Hella Heymann für *At Land* und *Ritual in Transfigured Time*, die Derens Regieanweisungen genau Folge zu leisten hatten.

Deren war es stets wichtig, dass ihre Filmproduktionen logistisch überschaubar angelegt waren, damit sie jeden Aspekt der Produktion künstlerisch kontrollieren konnte. In ihrer theoretischen Abhandlung *Cinema as an Art Form* geht sie auf die Schwierigkeiten ein, die sich für einen Künstler bzw. Regisseur bei einer groß angelegten Hollywoodproduktion ergeben.

¹⁰⁷ Ibid. S. 18.

¹⁰⁸ Vgl. Maya Deren: *Planning by Eye. Notes on „Individual“ and „Industrial“ Film*. In: Mekas: *Film Culture*. Nr. 39. 1965. S. 33–38.

¹⁰⁹ Zum Beispiel übernahmen Parker Tyler und John Cage kleine Filmparts in *At Land* (welche unerwähnt blieben), Anaïs Nin spielte in *Ritual in Transfigured Time* mit (sie wurde ebenfalls nicht im Vorspann genannt) und Talley Beatty tanzte in *A Study in Choreography for Camera*.

¹¹⁰ Außer in ihrem Film *Ritual in Transfigured Time*, wo Rita Christiani und Frank Westbrook als Hauptakteure im Vorspann angeführt sind und in *A Study in Choreography for Camera*, wo Talley Beatty (der Tänzer) ebenfalls angegeben wird. Des Weiteren scheint Chao Li Chi in den Titeln für *Meditation on Violence* auf. Im Gegensatz zu den „Credits“ für die Schauspieler, hat Deren den Produktionsstab ihrer Filme aber immer genau angeführt. Dieser bestand zumeist aus ihr selbst und Alexander Hammid. Bei *At Land* und *Ritual in Transfigured Time* wurde dieser um Hella Hamon erweitert, welche die Kamera bediente. In *A Study in Choreography for Camera* wird Frank Westbrook als Choreograph erwähnt. Am meisten Leute waren in Derens Filmproduktion *The Very Eye of Night* eingebunden, die im Vorspann des Films ebenfalls aufgelistet wurden.

[...] the machinery, the enormous personnel of assistant directors, cameramen, lightning men, actors and producers, represents a kind of collective monster who, standing between the artist and the realization of his vision, is bound to mangle any delicate or sensitive impulse [...].¹¹¹

Ebenso drehte sie alle ihre Filme (bis auf *The Very Eye of Night*/1959)¹¹² an Originalschauplätzen, weil ihr das Geld für aufwendige Kulissenbauten fehlte. Auch wenn die heute bekannte Fassung von *Meshes of the Afternoon* über Musik verfügt, so wurde diese ursprünglich ohne Ton gedreht, aus dem simplen Grund, weil Derens Kamera keinen Ton aufnehmen konnte.¹¹³ Wie bereits eingangs erwähnt, war es Deren ein Anliegen, dass der Amateur all diese ökonomischen „Nachteile“ mit visueller Kreativität aufwiegt und in ein positives Gegenteil umwandelt. Sie bemerkte mit Nachdruck, dass die Hauptintention des Amateurs die visuelle Aussagekraft seiner Filme sein sollte. Auf diese Überlegung aufbauend gibt sie Ratschläge, wie mittels des gewählten Bildausschnittes Gefühle wie Einsamkeit oder Isoliertheit vermittelt werden können, welche der Zuschauer verstehen wird, ohne dabei auf sprachliche Hilfestellungen oder das Talent eines professionellen Schauspielers angewiesen zu sein.

Man kann eine Figur ins Zentrum der Leinwand stellen. Durch Bewegung im Vordergrund rechts kann ein Mißverständnis ausgedrückt, die Isoliertheit dieser Person herausgearbeitet werden. Das ist also eine direkte visuelle Umsetzung, ohne den Umweg über das Wortmaterial.¹¹⁴

Der Amateur sollte seine Filme vom visuellen Denken allein ableiten und nicht auf literarische oder dem Theater verhaftete Gestaltungsmittel zurückgreifen. Deren warnt auch davor, die eigene Amateur-Filmproduktion an den Maßstäben kommerzieller Filme zu messen.

Der Versuch, die kommerzielle Filmproduktion nachzuahmen, ohne dabei Zugang zu deren spezialisierten Mitteln zu haben, führt lediglich zu einem verheerenden Amateur-Resultat. Für jemanden, der mit seiner Filmkamera überhaupt in solchen „Produktions“-Begriffen denkt, heißt das, sich selbst eine falsche Frage zu stellen, um ganz bestimmt eine falsche Antwort zu erhalten.¹¹⁵

Weiters sollte der Amater das Budget für seine Produktionen so anlegen, dass er sich einen persönlichen Misserfolg auch leisten kann.

¹¹¹ Clark: *The Legend of Maya Deren*. Band: Volume 1. Part 2. 1988. S. 314.

¹¹² Vgl. *The Very Eye of Night*. Regie: Maya Deren. In: Maya Deren. *Dance Films*. 2002.

¹¹³ Die heutzutage bekannteste Fassung von *Meshes of the Afternoon* verfügt über Musik von Derens drittem Ehemann Teiji Itō, welche 1952 hinzugefügt wurde. Dieser steuerte auch nachträglich die Musik für *At Land* bei.

¹¹⁴ Schlemmer: *Avantgardistischer Film*. 1973. S. 35.

¹¹⁵ Deren: *Poetik des Films* 1984. S. 23

Wenn der Amateur niemandem finanzielle Rechenschaft schuldet, kann er sich auch jede Freiheit im experimentellen Umgang mit der filmischen Form erlauben, denn er trägt die alleinige ästhetische und ökonomische Verantwortung für sein Filmprojekt.¹¹⁶

Und wenn das Resultat manchmal nicht dem entspricht, was [der Amateur] erwartet hatte, ist er der einzige, der überhaupt weiß, daß das ganze nicht funktioniert hat; er muß keine Geldstrafe zahlen, keine Strafpredigt über sich ergehen lassen und hat keinen Job zu verlieren. Diese Freiheit, die der größte Vorteil des Amateurs ist, ist die erste Voraussetzung, auf der alles andere aufbaut. Und aus diesem Grund habe ich persönlich darauf streng geachtet und es vorgezogen, Amateur zu bleiben.¹¹⁷

Der Unterschied zwischen Derens praktischen Hilfestellungen und Tipps für den Amateurfilmemacher im Vergleich zu den im zweiten Kapitel 2.2 dieser Arbeit dargestellten Ratschlägen der *How To Do It*-Manuals besteht darin, dass Deren nicht wie diese die üblichen Produktionstechniken und stilistischen Methoden von Hollywoodfilmen als Maßstab heranzog, sondern ihr eigenes Werk als Referenzmaterial anführte. Sie verstand sich selbst als Gleichgesinnte, als Amateurin, die für Amateure schrieb. Ihr ging es darum, den Menschen, die bisher ihr filmisches Terrain in Urlaubsfilmen und bildlichen Familienhistorien abgesteckt sahen, den nötigen Mut zu vermitteln, ihre bisherige filmische Herangehensweise mit einem künstlerischen Ansatz zu verbinden und damit auf ein neues Niveau zu heben. Ihre produktivste Phase als Filmemacherin hatte Deren in der Zeit, als ihr Mann Alexander Hammid als Regisseur bei der *Office of War Information* in New York eine Stellung fand und Deren unbeschwert mit der Gewissheit eines geregelten Haushaltseinkommen arbeiten konnte. In den Jahren 1944–1946 stellte sie insgesamt drei Filme (*At Land*; *A Study in Choreography for Camera*; *Ritual in Transfigured Time*) fertig. Der Film *The Private Life of a Cat* (1944)¹¹⁸ ist zwar auch in diesem Zeitraum entstanden, wird aber mehr ihrem Mann als ihr zugeschrieben.¹¹⁹

¹¹⁶ Vgl. *ibid.* S. 24.

¹¹⁷ *Ibid.* S. 33.

¹¹⁸ Vgl. *The Private Life of a Cat*. Regie: Alexander Hammid. In: Maya Deren. *Experimental Films*. Regie: Maya Deren. 2001.

Amos Vogel über *The Private Life of a Cat*: „There was a film by Maya Deren and Alexander Hammid, *The Private Life of a Cat* (1945), a beautiful documentary of their cats at home, including birth sequences, which made the censors reject the entire film as ‚obscene‘. Unbelievable!” (MacDonald: *A Critical Cinema* 3. 1998. S. 21.)

¹¹⁹ *The Private Life of a Cat* gewährt einen intimen Einblick in das Leben von Maya Deren und Alexander Hammid in ihrem Apartment in der Morton Street in Greenwich Village/New York. Dieser liebevoll inszenierte Dokumentarfilm bzw. Home Movie zeigt die Schwangerschaft und den anschließenden Wurf einer Katze. Stan Brakhage zu *Private Life of a Cat*: „Now, Maya and Sasha had no children. They did have cats; and their cats were their children. Everything that had to do with holding the household together was invested in those cats. So that was what they made the film about; the cats were the metaphor, the totem that they most happily shared in the midst of their dissolving marriage.” (Brakhage: *Film at Wit's End*. 1989. S. 95.)

Für Deren war das Filmemachen kein privates Hobby. Ihre Passion für die Filmkunst äußerte sich in jedem Aspekt ihres Lebens. Dies fing damit an, wie sie sich artikuliert oder kleidete und wie sie sich in der Öffentlichkeit präsentierte. Mit ihrer Selbstdefinition als Künstlerin setzte sie auch ihre soziale Rolle in der Gesellschaft fest.

Beyond the extraordinary achievement of her filmmaking, her definition of herself as a film artist (a definition that united rather than contradicted her many other interests in ritual, dance, and the metaphysics of time) mounted a challenge to both the Hollywood mode of production and the lifestyle and attitude toward one's work that it implied.¹²⁰

Amateurfilmmaterial war in den Jahren des Zweiten Weltkrieges aufgrund des erhöhten militärischen Bedarfs sehr teuer, dennoch entschloss sich Deren, mit diesem Medium zu arbeiten. Deshalb war sie sehr sparsam im Umgang mit dem Rohmaterial und ihre Filme basieren auf einem Aufnahmeverhältnis von ca. 3:1.¹²¹ Sie hatte auch nicht die finanziellen Mitteln um in Farbe zu drehen oder teure Entwicklungseffekte im Labor anfertigen zu lassen. Um die Ausgaben für ihre Filme¹²² halbwegs abzudecken, hielt sie filmtheoretische Vorträge an Universitäten, welche von Ausschnitten eigener Filme begleitet wurden. Außerdem schrieb sie bezahlte Gastartikel für diverse Zeitschriften.¹²³ In diesen Artikeln ging Deren immer auch auf persönliche Erfahrungen bei ihren Filmen ein und machte damit indirekt Werbung für diese. Sie betonte stolz, dass sie eine weibliche Filmemacherin war, die ihre Filme selbst finanzierte und diese als Kunstform begriff. „In many regions of the United States, her audiences were unfamiliar with the art discourse Deren represented.“¹²⁴

Sie animierte nicht nur Frauen dazu, sich nicht davor zu scheuen, selbst Filme zu drehen, sondern sie legte auch offen, mit welch sparsamen und eingeschränkten Mitteln sie arbeitete. In den USA gab es zu diesem Zeitpunkt keinerlei Distributionsmöglichkeiten für den 16mm-Film ganz allgemein und den Avantgardefilm im Speziellen. Nur die *Amateur Cinema League (ACL)* und die *Workers Film and Photo League (WFPL)* verfügten über einen Vertrieb für 16mm-Filme, dieser war aber auf die eigene Mitgliedschaft beschränkt. Also blieb Deren nichts anderes übrig als die Distribution ihrer Filme selbst zu übernehmen.

¹²⁰ Horak: *Lovers of Cinema*. 1995. S. 335.

¹²¹ Vgl. Clark: *The Legend of Maya Deren*. Band: Volume 1. Part 2. 1988. S. 331.

¹²² Die Produktionskosten für *Meshes* beliefen sich auf \$ 274,90, *Witch's Cradle*: \$ 210, *At Land*: \$ 415,65, *A Study in Choreography for Camera*: \$ 160,04 und *Ritual in Transfigured Time*: \$ 993,67. Vgl. *ibid.* S. 333–336.

¹²³ Zum Beispiel für die Zeitschrift *Mademoiselle*, ein speziell für ein jüngeres Publikum ausgerichtetes Periodikum. Vgl. *Ibid.* S. 305–310.

¹²⁴ Rabinovitz: *Points of Resistance*. 2003. S. 76.

Von ihrem New Yorker Apartment in der Morton St. aus versandte sie Broschüren an Zeitungen, Universitäten und kunstinteressierte Menschen, die neben Erklärungen zu den Filmen auch deren Miet- und Kaufpreise enthielten.¹²⁵ Das Geld, das sie auf diese Weise mit dem Verkauf ihrer Filmkopien verdiente, investierte sie wiederum in neue Filmprojekte. Des Weiteren schaltete sie Werbeanzeigen in Filmpublikationen, was ihr, wie das folgende Beispiel zeigt, nicht immer einen Vorteil einbrachte. Im Jahr 1945 wurde sie von der *Amateur Cinema League* dafür nominiert, mit ihrem Film *Meshes of the Afternoon* an dem jährlich stattfindenden *TEN BEST*-Wettbewerb teilzunehmen. Gleichzeitig aber forderte man sie dazu auf, eine von ihr zu diesem Zeitpunkt im *Amateur Movie Makers* der *ACL* geschaltete Werbeanzeige zurückzuziehen. In einem Briefwechsel mit Jim Moore (*ACL*) stellte Deren jedoch klar, dass sie unter diesen Bedingungen auf den Wettbewerb verzichtet, obwohl sie das bei einem Gewinn in Aussicht gestellte Preisgeld von 100 Dollar und die damit verbundene Publicity dringend benötigt hätte. Außerdem beklagte Deren, dass sie in der „Compensated Category“ antreten müsse. Dies bedeutete, dass sie sich mit weitaus kostenaufwendigeren Produktionen messen musste. Die *ACL* verfügte damals bei ihrem Wettbewerb noch über keine Kategorie, welche speziell auf Amateurfilmproduktionen mit „Shoestring Budgets“ abgestimmt war. In ihrem Brief gibt sie außerdem zu bedenken, dass der Film *Lot in Sodom* von Watson und Webber, welcher 1933 den Wettbewerb gewann, speziell für diesen Anlass auf eine 35mm-Filmkopie aufgeblasen wurde. Damit stand einem späteren kommerziellen Vertrieb nichts mehr im Wege. Deren hingegen musste sich selbst um die Distribution ihrer 16mm-Filme kümmern, was finanziell gesehen nicht mit einem lukrativen Geschäft verwechselt werden darf. Aus demselben Brief geht ebenfalls hervor, dass sie neben ihren bezahlten Universitätsvorträgen den Hauptteil ihres Einkommens aus der Vermietung ihrer Filme bezog.¹²⁶ Bis auf ihre Universitätsvorträge, die von Anschauungsmaterial ihrer Filme begleitet wurden, hatte Deren diese noch nicht in einem dafür angemessenen Rahmen, wie z.B. einem Kino, vorgestellt. Über die Jahre hinweg lud sie jedoch speziell geladene Gäste in ihr Apartment in die Morton Street ein, um ihre Filme dort in einer intimen Atmosphäre, der jenen von privat projizierten Home Movies ähnlich war, zu präsentieren. Die Nachfrage nach ihrem Werk wurde mit der Zeit immer größer. Am 18. Februar 1946 entschloss sich Deren schließlich dazu, das *Provincetown Playhouse* in Greenwich Village zu mieten, um dort ihre Filme einem breiten Publikum vorzustellen.

¹²⁵ Vgl. Clark: *The Legend of Maya Deren*. Band: Volume 1. Part 2. S. 345–349.

¹²⁶ Vgl. *Ibid.* S. 350–351.

Zu diesem Zweck fertigte sie zahlreiche Flyer und Poster an, welche einen Kinoabend mit den drei Filmen *Meshes of the Afternoon*, *A Study in Choreography for Camera* und *At Land* unter dem Titel *The Three Abandoned Films* ankündigten. In einem Brief an Falk Saywer kündigte Deren das bevorstehende Ereignis mit folgenden Worten an:

So I've gone and rented the old Provincetown theater for one night. Nothing like this has been done in New York—I mean, going out straight to the public on your own risk with a film [...]. I hope the evening's a success. If I can keep my head above water, working independently in film, it should serve as an encouragement for other potential film-makers.¹²⁷

Was an diesem 18. Februar 1946 geschah, übertraf sogar Derens kühnste Erwartungen. Die zu drei unterschiedlichen Zeiten stattfindenden Vorstellungen waren alle restlos ausverkauft, aber nicht nur das, es wurde darüber hinaus noch dutzenden Menschen der Eintritt verwehrt, weil kein Platz mehr im Theater vorhanden war. Amos Vogel, der diesem historischen Abend beigewohnt hatte und später selbst das *Provincetown Playhouse* für seine *Cinema 16*-Filmprogrammreihe verwendete, erinnert sich, was dieser mutige Schritt Derens im damaligen Kontext bedeutete.¹²⁸

She was the first to not only show her films in theaters, seriously, with advertising, and with the right kind of program notes, talking to critics—trying to explain what these films are about—to critics who couldn't have cared less, or didn't have time to see the films [...].¹²⁹

Deren war nach diesem Abend ganz außer sich und fühlte sich erst mal auch von der Öffentlichkeit in ihrer Arbeit bestätigt.

[...] I feel that that crowd was some kind of landmark, inasmuch as it came in answer not to any paid advertisements nor publicity (I didn't buy a line of space) but simply in response to a circular mailing and some small, modest posters placed in bookstores. In other words, it was proof of a hunger for some new developments in film. Moreover, this response should give experimental film a new lease on life, proving that one can, as I have, produce and exhibit „outside the law”.¹³⁰

¹²⁷ Ibid. S. 367.

¹²⁸ Zu Derens Einfluss auf Amos Vogel und seine Filmvorführungen im *Provincetown Playhouse*. Vgl. MacDonald: *A Critical Cinema* 3. 1998. S. 20 ff.

¹²⁹ Clark: *The Legend of Maya Deren*. Band: Volume 1. Part 2. 1988. S. 326.

¹³⁰ Ibid. S. 370.

Derens Filmprogramm spielte an diesem Abend insgesamt 276,66 Dollar ein. Aufgrund dieses großen Erfolges beschloss sie in den folgenden Monaten des Jahres 1946 und über die Jahre hinweg weitere Vorstellungen stattfinden zu lassen, die ebenfalls sehr gut angenommen wurden.¹³¹ Auch von Seiten der Medien wurde ihr ab diesem Zeitpunkt wesentlich mehr Aufmerksamkeit zuteil. Für Deren war es immer wichtig, wie sie als Künstlerin in der Öffentlichkeit wahrgenommen wurde bzw. wie Zeitungskritiker ihre Filme rezipierten. Aus diesem Grund war sie stets darum bemüht, das eigene kreative Schaffen in ein ihr angemessen erscheinendes Licht zu stellen. „[...] she tried to encourage people to interpret the films with the same contextual guidelines that she used [...]. She made sure that she situated her work in opposition to Hollywood forms and language.“¹³²

Neben Derens bewusst gewählter Abgrenzung zu Hollywood¹³³ wehrte sie sich auch gegen eine surrealistische Verortung ihrer Filme. Ein Regisseur, mit dessen surrealistischem Werk *Le Sang d'un Poet* (1930) Derens Filme immer wieder in Verbindung gebracht wurden, war Jean Cocteau. Deren beschäftigte sich hauptsächlich mit der, wie sie es nannte, „conscious control of form“.¹³⁴ Ihre Bildsequenzen mit ihrer Fülle an symbolischen Versatzstücken sind nach einer formalen Logik angeordnet, während die Surrealisten auf unbewusstes und zum Teil auch spontan ausgewähltes Gedankenmaterial in ihrem Bildsymbolismus zurückgriffen.¹³⁵ „Deren, though, claimed that *Meshes* and *At Land* were mistakenly called Surrealist because they were not involved in registers of the irrational.“¹³⁶

Auch wenn Deren selbst jeglichen surrealistischen bzw. psychoanalytischen Zugang bei ihren Filmen stets von sich wies, so schienen sie und Cocteau doch die selbe Ansicht darüber gehabt zu haben, auf welcher ökonomischen Grundlage die Filmkunst im Idealfall ansetzt. „Cocteau once said ‚The cinema will only become an art when its raw materials are as cheap as pencil and papers.‘“¹³⁷

¹³¹ Zum ersten Mal wurde das Filmprogramm am 18. Februar 1946 gezeigt. Die letzten Notizen Derens zu den Einspielergebnissen sind mit dem 28./29. Jänner 1949 datiert. Vgl. Clark: *The Legend of Maya Deren*. Band: Volume 1. Part 2. 1988. S. 329.

¹³² Rabinovitz: *Points of Resistance*. 2003. S. 72.

¹³³ „This [Hollywood] has been a major obstacle to the definition and development of motion pictures as a creative fine-art form [...]“ (Sitney: *The Avant-Garde Film*. 1987. S. 60.)

¹³⁴ Rabinovitz: *Points of Resistance*. 2003. S. 68.

¹³⁵ Jean Cocteau hatte in den Reihen der Surrealisten eine Außenseiterstellung inne. Maya Deren bezieht sich in ihren Aussagen gegenüber dem surrealistischen Film wohl mehr auf den filmischen Zugang von Salvador Dalí und Luis Buñuel. Denn nachdem sie *Le Sang d'un Poète* von Cocteau gesehen hatte, äußerte sie stets Bewunderung für diesen Film. „Maya Deren had not seen his films before she started making her own. It was in the Forties, perhaps even after *Ritual in Transfigured Time*, that she first saw *Le Sang d'un Poète* or so Alexander Hammid remembers, and she was struck by similarities to her own work.“ (Sitney: *Visionary Film*. 1979. S. 33.)

¹³⁶ Rabinovitz: *Points of Resistance*. 2003. S. 67.

¹³⁷ Curtis: *Experimental Cinema*. 1971. S. 57.

Auch Deren profitierte davon, dass das Amateurfilmmaterial nach dem Krieg wesentlich günstiger wurde, dennoch hatte sie Zeit ihres Lebens damit zu kämpfen, für sich selbst eine stabile, geregelte finanzielle Einkommensbasis zu schaffen. Was daher rührt, dass sie sowohl ihr Eigenkapital als auch das Geld aus dem von ihr initiierten Filmvertrieb bzw. von Privatspenden gleich wieder in neue Filmproduktionen investierte.

Im April des Jahres 1946 sollte sich Derens prekäre Lebenssituation plötzlich schlagartig ändern. Ihr wurde als erste amerikanische Filmkünstlerin ein Guggenheim Stipendium verliehen. Sie verfügte nun über ein Filmprojektbudget von 3000 Dollar. Für Deren war das eine große Summe Geld, wenn man es mit ihrer teuersten Produktion bis dahin, *Ritual in Transfigured Time*, welche für ca. 1000 Dollar produziert wurde, vergleicht. Mit dem Geld des Guggenheim Stipendiums ging Deren nach Haiti um die dort praktizierten Voodoo Rituale zu studieren und später, auf diesem Wissen aufbauend, einen Film zu drehen, der sich mit dem ritualisierten, dem Tanz verhafteten Charakter von Kinderspielen in unterschiedlichen Kulturen auseinandersetzt.¹³⁸ Nach bereits drei Haiti Aufenthalten und dementsprechend viel Dokumentarmaterial über die Tradition der Voodoo Rituale musste Deren jedoch feststellen, dass es ihr in absehbarer Zeit nicht gelingen würde, einen strukturierten Film aus der Fülle des bereits vorhandenen Filmmaterials zu realisieren.¹³⁹ Schließlich legte sie ihr gesammeltes Wissen und ihre Erfahrungen in einem Buch nieder, welches den Titel *Divine Horsemen: The Voodoo Gods of Haiti* (1953) trug.¹⁴⁰ Seit ihren Reisen nach Haiti war die Voodoo Religion ein bestimmender Faktor in Derens Leben. In ihrem Künstlerbalkanntenkreis rund um Greenwich Village hatte sie bereits den Titel einer „Haitian Vodou Priestess“ inne. „Both Stan Brakhage and Willard Maas remarked upon occasions where Deren practiced Voudoun before her friends.“¹⁴¹ Im Jahr 1947 erhielt Deren den *Grand Prix International* in der Avantgardefilm-Kategorie des renommierten *Cannes Filmfestivals*. Sie war damit die erste Frau und Amerikanerin, der dies gelang. Ein Jahr später stellte sie ihren Film *Meditation on Violence* (1948)¹⁴² fertig. Mehr als zehn weitere Jahre sollten vergehen, ehe sie mit *The Very Eye of Night* (1952 vollendet–1959 veröffentlicht) ihren letzten Film heraus brachte.

¹³⁸ „For Deren, ritual will provide the model for creation of form and effect through „conscious manipulation,“ through elimination of what she terms „spontaneous compulsions of expression“ and „realistic representation.“ (Nichols: Maya Deren and the American Avant-Garde. 2001. S. 35.)

¹³⁹ Der Film wurde nach Derens Tod von Tejito Itō (Musik) und dessen Frau Cherel Itō (Montage) fertig gestellt und im Jahr 1985 veröffentlicht. Vgl. *Divine Horseman. The Living Gods of Haiti*. Regie: Maya Deren. 2001.

¹⁴⁰ Vgl. Deren: *Divine Horseman. The Living Gods of Haiti: 1947–1951*. 1953.

¹⁴¹ Rabinovitz: *Points of Resistance*. 2003. S. 79.

¹⁴² Vgl. *Meditation on Violence*. Regie: Maya Deren. In: Maya Deren. *Dance Films*. 2002.

Deren bewies nicht nur anhand ihrer eigenen Filmpraxis, dass Filme mit einem bescheidenen finanziellen Budget durchaus realisiert werden können, sondern sie widmete sich diesem Thema auch in ihren Vorträgen und theoretischen Schriften. Deren war es stets ein großes Anliegen, die ökonomische Grundlage des freischaffenden Filmemachers zu verbessern. Im Jahr 1953 fasste sie demzufolge den Entschluss, einen Aufruf an Filmemacher und Kunstschaffende zu starten, mit der Absicht, gemeinsame Lösungsvorschläge für wirtschaftliche Problemstellungen in Bezug auf die Produktion, Distribution und Vorführung von Filmen zu erarbeiten und in weiterer Folge eine organisierte Vernetzung von Arbeitsstrukturen zu schaffen. Im Wesentlichen ging es Deren um eine Zusammenführung bzw. soziale Vernetzung von „like minded people“ um auf diese Weise ein von Künstlern selbst verwaltetes „Artist Support System“ ins Leben zu rufen, welches die finanzielle Basis für die kreative Infrastruktur der Beteiligten bilden sollte.

Deren's definition of an artist support system encompassed the following activities:

- (1) provide members with price and service information on equipment sales and rentals, labs, film stock, and studios;
- (2) provide a clearinghouse for equipment swaps, transportation, and available crew personnel;
- (3) act as a collective to obtain for members bulk purchase rates and discounts, group rental and insurance rates, and special scaled rates from various technical unions;
- (4) distribute to members information on fellowships, film festivals, legal matters and lawyers, types of exhibition venues, the names of film critics and journals interested in experimental film;
- (5) produce a members' film catalogue for general distribution;
- (6) act as a lobby group to pressure film critics and their publications, museums, and art foundations to provide more support for experimental film.¹⁴³

An die 40 Filmemacher folgten Derens schriftlichem Aufruf zu einem ersten, gemeinsamen Treffen am 25. November 1953. Dieses Ereignis brachte die Gründung der *Film Artists Society* mit sich, zu deren Mitgliedern unter anderem Shirley Clarke, Ian Hugo und Willard Maas zählten. Das soziale Spektrum der Gruppe umfasste neben Filmschaffenden auch Musiker und namhafte Filmkritiker wie z.B. Lewis Jacobs oder Edouard Laurot. Die monatlichen Versammlungen der *Film Artists Society* fanden regelmäßig von 1954 bis 1956 statt. Diese Treffen boten den Beteiligten die Möglichkeit, ihre Filme herzuzeigen und im Anschluss gemeinsam darüber zu diskutieren. Daneben wurden diese Begegnungen auch als Informationsaustausch unter den Künstlern genutzt und als kreativer Ideenpool verstanden.

¹⁴³ Rabinovitz: Points of Resistance. 2003. S. 80.

Im Jahr 1955 kam es zu einer Umbenennung der Gruppe in *The Independent Film Makers Association (IFA)*. Damit verbunden gab es eine Neuzusammensetzung des Mitgliederstabes. Neben einigen Abgängen kam es auch zur Aufnahme von neuen Mitgliedern, der wohl bekannteste unter ihnen und im Zeichen dieser Arbeit von ganz besonderem Interesse war Stan Brakhage.¹⁴⁴

Ebenfalls im Jahr 1955 gründete Deren mit der *Creative Film Foundation (CFF)* ihre eigene Organisation, welche sie von ihrem Apartment aus in Greenwich Village betrieb. Die *CFF* war ein Non-Profit Unternehmen, über welches Deren die alleinige, administrative Kontrolle innehatte, und welches finanzielle Unterstützung für Filmemacher in Form eines Wettbewerbspreises zur Verfügung stellte.¹⁴⁵

The CFF was the first American organization to award money grants and merits to independent filmmakers on a regular basis. Among its fellowship recipients from 1955 to 1961 were Stan Brakhage, Stan Vanderbeek, Robert Breer, Shirley Clarke, and Carmen D'Avino. Besides promoting these filmmakers through CFF press releases announcing the awards, Deren and the CFF cosponsored annual winners' films at a Cinema 16 showing.¹⁴⁶

Mit einem von Deren zusammengestellten „Fellowship Committee“, zu dem unter anderem auch Lewis Jacobs, Amos Vogel, Arthur Knight zählten, untermauerte Deren die ernsthafte Herangehensweise der *CFF*, wobei in Wirklichkeit Deren die alleinige Entscheidungsträgerin ihres Unternehmens war.

Ein Jahr vor ihrem Tod im Jahr 1960 schrieb sie in Vertretung von Jonas Mekas für einige Wochen dessen *Movie Journal*-Kolumne in der New Yorker Wochenzeitung *The Village Voice*. In diesen kritischen Artikeln äußerte sie ihre lang gehegtes Unbehagen gegenüber der kommerziellen Filmindustrie.¹⁴⁷ Diesem gegenseitigen Respekt in Bezug auf die Arbeit des anderen, ging jedoch ein eher angespanntes Verhältnis zwischen Deren und Mekas voraus.

¹⁴⁴ Stan Brakhage durfte bei Maya Deren wohnen, zu einem Zeitpunkt, als er vollkommen mittellos war. „It so happened that, due to a concatenation of events in my own life (mostly financial), I came to be staying at her apartment for several months, on one of the four or five couches in her living room. This was the famous apartment on Morton Street in Greenwich Village. There was never a time when I was there that people weren't sleeping on at least two of those couches – an itinerant jazz musician, or maybe someone just over from Haiti, or another artist down on his luck.“ (Brakhage: *Film at Wit's End*. 1989. S. 100.)

¹⁴⁵ Zu den ersten Gewinnerinnen des *CFF*-Filmpreises zählte die Filmemacherin Sara Kathryn Arledge. Maya Deren würdigte mit dieser Auszeichnung eine frühe Mitstreiterin des US-amerikanischen Avantgardefilms der 1940er und 1950er Jahre.

¹⁴⁶ Rabinovitz: *Points of Resistance*. 2003. S. 82.

¹⁴⁷ Vgl. *ibid.* S. 84.

Einer der Gründe mag jener von Mekas im Jahr 1955 für sein neu gegründetes Magazin *Film Culture* verfasste Artikel *The Experimental Film in America* sein, indem er mit dem gegenwärtigen Status Quo des „Personal Cinema“ in den USA abrechnete und dieses sogar der „Conspiracy of Homosexuality“ bezichtigte.¹⁴⁸

If the man, the most frequent protagonist of American film poem is presented as an unreal frustrated dreamer, the woman here is usually robbed of both her true spirituality and her unashamed carnality. She is a white-dressed, unearthly, elusive symbol flowing dreamily along seashores (or sea-bottom) through bushes and upon hills (Deren, Harrington, Markopoulos, Broughton, Hugo and so forth).¹⁴⁹

Deren reagierte prompt auf die schriftliche Denunziation jenes künstlerischen Filmschaffens, an dessen organisatorischer und ästhetischer Fundamentbildung sie in den USA maßgeblich beteiligt war und verfasste einen Brief an Mekas. In Anwesenheit homosexueller Filmkünstlerkollegen wie Willard Maas¹⁵⁰ und Kenneth Anger wurde eine gemeinsame Aussprache mit Mekas einberufen, die zu einem Konsens führte. In den darauf folgenden Jahren sollte Mekas zu einem der angesehensten und engagiertesten Verfechter unabhängigen, avantgardistischen Filmschaffens in den USA avancieren. Ein weiterer Grund für das anfänglich eher vorsichtige Abtasten von Deren und Mekas mag die jeweils verschieden angelegte formale und stilistische Positionierung in Bezug auf die eigene Filmkunst sein. Beide beschäftigten sich zudem mit der Frage, welchen Weg das unabhängige Kino in naher Zukunft einschlagen sollte. Und beide hatten jeweils unterschiedliche Antworten auf diese Frage parat. Die Debatte zwischen Mekas und Deren, obwohl man mittlerweile einander mehr als freundlich gestimmt war, erstreckte sich noch bis zu Derens Ableben im Jahr 1961.¹⁵¹

¹⁴⁸ Vgl. Sitney: *Film Culture Reader*. 2000. S. 21–26.

¹⁴⁹ Ibid. S. 23.

¹⁵⁰ Maya Deren und ihr Ehemann Tejero Itō sind ein Jahr später, für einen kurzen Moment, in Willard Maas' und Ben Moores Film *Narcissus* (1956), zu sehen.

¹⁵¹ Das von Jonas Mekas herausgegebene *Film Culture* fasste vier Jahre nach Maya Derens Tod ihr schriftliches Vermächtnis in der Ausgabe Nr. 39 „Writings of Maya Deren and Ron Rice“ (Winter 1965) zusammen. Diese heutzutage leider sehr schwer auffindbare Ausgabe bietet einen besonders wertvollen Einblick in Derens Schaffen. Eine gebundene Buchkompilation der *Film Culture* Nr. 37–42 liegt in der Bibliothek des Wiener Filmmuseums zur Einsicht auf.

In einem Meinungs Austausch in den Seiten der *Village Voice*¹⁵² lässt sich zusammenfassend folgende Hauptdifferenz zwischen den Beiden ausmachen:

What emerges in the Mekas-Deren exchange is a debate between the random and the ordered – Deren is a precursor of a more structural approach to film at a time when expressionists and improvisatory tendencies are seen as closer to freedom. Her fight with Mekas was over film structure as much as anything else. Looking at examples from her films, we can see how her work uses form to embody her ethics, how her practice coincides with her theory.¹⁵³

Mekas hingegen warf Derens Werk „Intellectual Formalism“ vor und eine auf „Mechanical Creation“ zurückführende Verkümmern der emotionalen Wirkung des filmischen Inhaltes. Für Mekas zählten zu den tragenden Komponenten einer neuen, progressiven Filmkunst, die schließlich in dem Begriff *The New American Cinema* ihre Kategorisierung fand, Unmittelbarkeit, Spontaneität und Direktheit, welche er in den Bildern Derens vermisste. Es darf nicht vergessen werden, dass diese Diskussion im Kontext der frühen 1960er Jahre in New York geführt wurde. Maya Deren gehörte zu diesem Zeitpunkt bereits einer älteren Avantgardefilm-Generation an. Sie verwies in ihrem Antwortschreiben an Mekas auf zeitgenössische Filme, die von Mekas als Vorzeigemodelle eines neuen „Personal Cinema“ hervorgehoben wurden, wie Alfred Leslies und Robert Franks *Pull my Daisy* (1959) oder John Cassavetes *Shadows* (1959) und merkte gleichzeitig an, dass diese aufgrund ihrer semi-dokumentarischen Machart in Form und Struktur wesentlich orthodoxer angelegt waren als ihre eigenen Filme.¹⁵⁴ „Evident throughout Deren's writings is a sense that spontaneity is only a component in a process of art making that according to her should be governed by concepts and composed in highly articulated forms.“¹⁵⁵

¹⁵² Derens Kolumnen in der *Village Voice* und ihre Briefe an Jonas Mekas, welche ursprünglich in den *Village Voice*-Ausgaben im Zeitrahmen vom 14. Juli 1960 bis 7. September 1961 erschienen sind, wurden im *Film Culture* Nr. 39 nachgedruckt. Vgl. Maya Derens Briefverkehr mit Jonas Mekas und ihre *Village Voice*-Kolumnen. In: Mekas: *Film Culture*. Nr. 39. 1965. S. 46–56.

¹⁵³ Nichols: *Maya Deren and the American Avant-Garde*. 1981. S. 83.

¹⁵⁴ Vgl. *ibid.* S. 81.

¹⁵⁵ *Ibid.* S. 83.

Auch wenn Marie Ellen Butes Filme wie z.B. *Synchromy No.2* (1933) oder *Rhythm in Light* (1934)¹⁵⁶ dem Schaffen von Maya Deren vorausgingen oder wie im Falle von Marie Menken¹⁵⁷ mit *Visual Variations on Noguchi* (1945)¹⁵⁸ und Sara Kathryn Arledge¹⁵⁹ mit *Introspection* (1946)¹⁶⁰ ungefähr zeitgleich stattfanden, so muss neben Maya Derens Filmkunst auch der damit verbundene organisatorische Aktionsradius ihres Lebens in Betracht gezogen werden, welcher bei den anderen, genannten Filmkünstlerinnen in diesem Ausmaß nicht gegeben war.

In den USA ist es vor allem Maya Derens pionierhafter Wegbereitung mit der Etablierung sozialer und wirtschaftlicher Netzwerksstrukturen für Filmkünstler (*The Independent Film Makers Association* und *Creative Film Foundation*), der Herausbildung eines eigenen Filmtheorie-Korpus (*An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*) und dem vorbildhaften Bestreben nach einer produktionstechnischen Autonomisierung unabhängigen Filmschaffens zu verdanken, dass nachfolgende Schlüsselfiguren einer neuen Avantgardefilm-Generation wie Jonas Mekas oder Stan Brakhage nicht nur bestrebt waren, in ihre Fußstapfen zu treten und damit ihr Erbe anzutreten, sondern auch ihren Weg in modifizierter Form weiterzuführen. „The first American to reach a wide audience with 'personal' films was Maya Deren. She pioneered a dynamic approach to the screening of films by film-makers themselves that led to a complete restructuring of non-theatrical distribution in the United States.“¹⁶¹

¹⁵⁶ Vgl. *Synchromy No.2*. Regie: Mary Ellen Bute/Ted Nemeth und *Rhythm in Light*. Regie: Mary Ellen Bute/Ted Nemeth/Melville Webber. In: *Unseen Cinema: Early American Film 1929–1941*. Light Rhythms. 2005.

¹⁵⁷ Auf Marie Menken und ihre Filme wird im Kapitel 4.2. dieser Arbeit dann noch näher eingegangen.

¹⁵⁸ Vgl. *Visual Variations on Noguchi*. Regie: Marie Menken. In: *Avant-Garde 2: Experimental Cinema 1928–1954*. DVD 1/2. 2007.

¹⁵⁹ Sara Kathryn Arledge fand im wissenschaftlichen Diskurs zum US-amerikanischen Experimentalfilm- und Avantgardekino der 1940er Jahre kaum Erwähnung. Im Jahr 1941 begann sie mit der Arbeit an ihrem ersten 16mm-Experimentalfilm *Introspection*. Vervollendet wurde dieser jedoch erst fünf Jahre später. Es handelt sich dabei um den ersten abstrakten Tanzfilm, der in den USA produziert wurde. Dieser gilt neben Derens *A Study in Choreography for Camera* (1945) als Pionierfilm des erst später kategorisierten „Cine-Dance“-Filmgenres. Zu ihren weiteren Werken zählen unter anderem: *What Is a Man?* (1958/16mm), *Interior Garden* (1978/16mm), *Tender Images* (1978/16mm) und *What Do Two Rights make?* (1983/16mm). Vgl. Posner: *Unseen Cinema*. 2001. S. 75–76.

¹⁶⁰ Vgl. *Introspection*. Regie: Sara Kathryn Arledge. In: *Unseen Cinema: Early American Film 1929–1941*. Viva la Dance. 2005.

¹⁶¹ Curtis: *Experimental Cinema*. 1971. S. 65.

4. Avantgardistische Filmproduktion in den USA der 1960er Jahre—die Blütezeit eines marginalisierten Sub-Film Genres in New York

4.1 Die Einbettung von Stan Brakhage und Jonas Mekas in die künstlerische Infrastruktur von New York

Das *Museum of Modern Art* (MOMA) in New York verfügte schon im Jahr 1935 über einen Filmkatalog, der neben europäischen Avantgardefilmen auch unabhängig produzierte amerikanische Kunstfilme umfasste. Des Weiteren wurden vom *Museum of Modern Art* öffentlich zugängliche Filmvorführungen gestartet. Die Filme des MOMA-Katalogs wurden auch an Universitäten bzw. andere Kultureinrichtungen verliehen. Bereits drei Jahre bevor das *Museum of Modern Art* (MOMA) seine Pforten für die Allgemeinheit öffnete, gründeten Tom Brandon und Sidney Howard das erste *Film Forum* in New York, welches hauptsächlich auf politisch links ausgerichtete Filme, sowie auf jene Produktionen spezialisiert war, welche der amerikanischen Zensur zum Opfer fielen. Im Jahr 1933 initiierte Julien Levy die *New York Film Society*, die ihren Hauptfokus auf ausländische Kunstfilmproduktionen hatte. Dieser ging Ende der 1920er Jahre unter der Leitung von Symon Gould die *New York City Film Guild* voraus, die auch über ein gleichnamiges Kino verfügte in dem „Unusual Motion Pictures“ abseits der Hollywoodästhetik vorgeführt wurden.¹⁶² In den Nachkriegsjahren sollte neben den MOMA-Filmvorstellungen, vor allem Maya Deren mit ihren unkonventionellen *Provincetown Playhouse-Screenings* für Furore sorgen und die New Yorker Filmkunstszene für mehrere Jahre in ihrem Bann halten.

¹⁶² Bei der Eröffnungsvorstellung des *Film Guild Cinema* im Februar 1929 wurden unter anderem die Filme *The Fall of the House of Usher* (1928) von Watson und Webber und *Hands* (1928) von Stella Simon gezeigt. Symon Gould sollte in späterer Folge einen dubiosen Ruf in der alternativen Filmszene von New York erwerben. Gould wurde von Strand und Sheeler beschuldigt, die Originalkopie ihres Filmes *Manhatta* (1921) nie zurückerstattet zu haben. Auch Robert Florey beklagte, dass er seine gesamten Originalfilmkopien zwar Herrn Gould überlassen hat, daraufhin aber nie wieder etwas von ihm gehört hätte. Als Frank Stauffacher 1950 sich im Rahmen seiner *Art in Cinema*-Filmreihe bei Symon Gould nach der Existenz diverser Avantgardefilmkopien erkundigte, antwortete ihm dieser, dass er für eine Bearbeitungsgebühr von 25 Dollar gewillt sei, diesbezüglich Nachforschungen anzustellen. Vgl. Horak: *Lovers of Cinema*. 1995. S. 20–29.

Zudem gründete sie in weiterer Folge mit der *Independent Film Makers Association (IFA)* sowie der *Creative Film Foundation (CFF)*, zwei in New York situierte Organisationen, welche speziell auf die Bedürfnisse und Anliegen von freischaffenden KunstfilmemacherInnen zugeschnitten waren.

Beinahe zeitgleich, als Maya Deren den Entschluss fasste, ihre Filme auf unabhängige Weise in einem von ihr gemieteten Kino vorzuführen, entstand an der Westküste der USA ein ambitioniertes Filmreiheprojekt, das sich *Art in Cinema* (1946–1951) nannte.¹⁶³ Dieses Projekt stand unter der Schirmherrschaft des *Museum of Modern Art* in San Francisco und wurde von Frank Stauffacher und Richard Foster mit der Absicht konzipiert, Avantgardefilme in einem angemessenen Rahmen der Öffentlichkeit zu präsentieren. Maya Deren und Frank Stauffacher hatten im Jahr 1946 miteinander Briefkontakt. Stauffacher wollte ihre Filme für die erste Vorstellung der *Art in Cinema*-Reihe mieten. Deren begrüßte das von Stauffacher geplante Projekt sehr und schlug gleichzeitig weitere Filmkünstler vor, welche von Interesse für ihn sein könnten.¹⁶⁴ An der Ostküste waren es Amos Vogel und seine Frau Marcia, welche 1947 Maya Derens Idee aufgriffen und das *Provincetown Playhouse Theater* in New York für Filmvorführungen mieteten.¹⁶⁵ Das von den Vogels gestartete *Cinema 16*, war die bis dahin erfolgreichste *Screening Society* in New York, welche von 1947–1963 existieren sollte und mit ihrem facettenreichen Filmprogramm maßgeblich daran beteiligt war, eine alternative Kinoszene in New York zu etablieren.¹⁶⁶ Amos Vogel hat stets darauf hingewiesen, dass sowohl der Erfolg der *Art in Cinema*-Filmreihe in San Francisco als auch Maya Derens Filmvorführungen auf lokalem Terrain in New York, ihn und seine Frau dazu inspiriert haben, das *Cinema 16* ins Leben zu rufen.

¹⁶³ „The first two series were chosen so as to provide a historical review of the accomplishments of what has come to be known as the First Avant-Garde: films produced by European artists who were interested not so much in being *filmmakers*, but in using cinema as an alternative medium for artistic experiment. While several Americans were included in the first series – Mary Ellen Bute, Maya Deren, the Whitney Brothers – the majority of filmmakers included were Europeans.“ (MacDonald: *Art in Cinema*. 2006. S. 3.)

¹⁶⁴ Neben den Filmen der Whitney Brothers hebt Deren auch das Werk von Sara Kathryn Arledge sowie einen kurz vor der Vollendung stehenden Film des jungen Kenneth Wilbur Anglemeyer (alias Kenneth Anger) positiv hervor. Vgl. MacDonald: *Art in Cinema*. 2006. S. 21–26.

¹⁶⁵ Vgl. Vogel: *Kino wider die Tabus*. 1979; MacDonald: *Cinema 16*. 2002; MacDonald: *A Critical Cinema* 3. 1998. S. 13–40.

¹⁶⁶ Mit ein Grund, das *Cinema 16* als „Membership Society“ zu führen, war, auf diesem Weg die Zensurbehörden von New York zu umgehen. Vogel konnte auf diese Weise als verboten eingestuftes Filmmaterial zeigen. So hatte zum Beispiel der homoerotische Film *Fireworks* (1947) von Kenneth Anger seine Premiere im *Cinema 16*. Daneben gab es noch viele andere wichtige Filmpremieren im *Cinema 16*, wie *Guns of the Trees* (1961) von Jonas Mekas, *Shadows* (1959) von John Cassavettes und *Pull my Daisy* (1959) von Robert Frank und Alfred Leslie.

Stan Brakhage schrieb dazu in seinem Buch *Film at Wit's End* folgendes: „In fact, I've heard Amos Vogel say that he doesn't know if he could have started Cinema 16 in New York had it not been for Maya Deren attracting such enormous attention to independently made private films.“¹⁶⁷

In den Jahren 1956–1961 wurde das *Cinema 16* auch von Deren als Austragungsort für ihre jährlich stattfindenden *Creative Cinema Awards* genutzt. Unmittelbar nachdem Mekas in die USA, genauer gesagt in New York immigriert war, gehörte auch er jenen Zuschauern an, welche gebetsmühlenartig Woche um Woche in die Räumlichkeiten des *Cinema 16* in der MacDougall Street pilgerten, um dort ihren cineastischen Horizont zu erweitern.¹⁶⁸

In weiterer Folge initiierte Vogel auch einen eigenen Filmvertrieb, der sich *Catalogue of the Experimental Film* nannte.¹⁶⁹ Der Vertriebskatalog war, wie auch seine Filmreihe im *Cinema 16*, sehr exklusiv gehalten und spiegelte hauptsächlich Vogels persönlichen Geschmack wieder. Diese selektive und auf eigene Interessen ausgerichtete Haltung Vogels brachte ihm stets Kritik von jenen Filmemachern ein, welche sich mit ihrem Werk ausgegrenzt fühlten.

Jonas Mekas sollte ebenfalls einen nicht unwesentlichen Beitrag dazu leisten, eine alternative Filmkunstszene in New York zu etablieren. Im Jänner des Jahres 1955 brachte Mekas erstmals sein renommiertes Magazin *Film Culture* heraus, das sich voll und ganz dem unabhängig produzierten Film widmete.¹⁷⁰ Fünf Jahre später folgte mit *The Movie Journal* seine wöchentlich erscheinende Filmkritikkolumne in der *Village Voice*¹⁷¹ und im Jahr 1961 stellte er mit *Guns of the Trees* (1961) seinen ersten Film fertig.¹⁷² Daneben führte er schon seit seiner Ankunft in New York seine privaten Filmtagebücher (Film Diaries), welche für ihn im späteren Verlauf seiner Karriere noch von zentraler, künstlerischer Bedeutung werden sollten.

¹⁶⁷ Brakhage: *Film at Wit's End*. 1989. S. 94.

¹⁶⁸ Im *Cinema 16* wurde ein buntes Potpourri aus Avantgarde- und Experimentalfilmen, unkonventionellen Dokumentation, obskurem Wochenschaumaterial und bizarren wissenschaftlichem Experimenten gezeigt. Grundsätzlich lässt sich sagen, dass Amos Vogel in seiner Programmauswahl einen Hang zum Sensationellen und Verbotenen hatte und einen ausgeklügelten Geschäftssinn dafür, was die Leute sehen wollen. „P. Adams Sitney has indicated that for some film-goers (including himself) Cinema 16 had the aura of a circus sideshow.“ (MacDonald: *Art in Cinema*. 2006. S. 7.)

¹⁶⁹ Vgl. James: *To Free the Cinema*. 1992. S. 3–16.

¹⁷⁰ Das Magazin *Film Culture* sollte bald den Beinamen *America's Independent Motion Picture Magazine* tragen. Neben Jonas Mekas und seinem Bruder Adolfas Mekas zählten auch noch George Fenin, Louis Brigante, Edouard de Laurot und in späterer Folge auch P. Adams Sitney zur Redaktion des Magazins. Vgl. Hein: *Film im Underground*. 1971. S. 72.

¹⁷¹ Vgl. Mekas: *Movie Journal*. 1972.

¹⁷² „Mekas was never happy with it, and never again did assay a similar project. But if, more than anything else, it convinced him of the need for total personal control over the artwork itself, it also showed him that such authorship was practically possible only in the context of a collective cinematic structure.“ (James: *To Free the Cinema*. 1992. S. 9.)

Nach dem Ableben von Maya Deren im Jahr 1961 war es vor allem dem Engagement von Jonas Mekas zu verdanken, dass sich in New York eine neue Filmkünstlergruppe bildete, welche der Vormachtstellung des Hollywoodfilms den Kampf ansagte und auf eine alternative Filmlandschaft aufmerksam machte. Zusammen mit dem Filmproduzenten Lewis Allen versammelte Mekas eine Gruppe von filmkunstaffinen Personen, um getreu dem Vorbild von Maya Derens *Independent Film Makers Organisation (IFA)* ein „Artist Support System“ zu schaffen und damit eine gemeinsame soziale und ökonomische Basis für die unabhängige Filmproduktion zu etablieren. Unter den Mitwirkenden waren Filmkünstler wie Shirley Clarke, Gregory Markopoulos, Robert Frank, Alfred Leslie, aber auch namhafte Filmproduzenten und Schauspieler gehörten der Gruppe an. Im *Film Culture* (Nr. 22–23/1961) wurde unter dem gemeinsamen Namensbanner *The Group* ein erstes Manifest abgedruckt, das als *The First Statement of the New American Cinema Group* betitelt war. In diesem Text wurde mit klaren und provokanten Worten ein „neues Kino“ gefordert.

The official cinema all over the world is running out of breath. It is morally corrupt, aesthetically obsolete, thematically superficial, temperamentally boring. Even the seemingly worthwhile films, those lay claim to high moral and aesthetic standards and have been accepted as such by critics and the public alike, reveal the decay of the Product Film.¹⁷³

The Group rief zu einem Kino des „persönlichen Ausdrucks“ auf, mit Filmen, die in ihren Bildfolgen sowohl über emotionale Tiefe als auch über die Direktheit des täglichen Lebens verfügen sollten. Zu diesem Zweck suchte man nach gemeinsamen Finanzierungsmöglichkeiten für anstehende Filmprojekte, beschäftigte sich mit der Idee eines eigenen Kinofestivals und wollte einen Filmvertrieb ins Leben rufen. Von all diesen ambitionierten Vorhaben sollte letztendlich nur das Filmvertriebszentrum den Barrieren der Realität standhalten. Dieses wurde am 18. Jänner 1962 unter dem Namen *The Filmmakers' Cooperative* eröffnet.¹⁷⁴ Im Gegensatz zu dem von Amos Vogel zuvor konzipierten *Catalogue of the Experimental Film* hatte die *Film-Makers' Cooperative* keinerlei ästhetische, qualitative oder moralische Zugangsbeschränkungen. Sie wurde von den Filmemachern selbst verwaltet.

¹⁷³ Sitney: *Film Culture Reader*. 2000. S. 80.

¹⁷⁴ Vgl. James: *To Free the Cinema*. 1992. S. 10 ff.

Jeder, der wollte, konnte gegen eine kleine Bearbeitungsgebühr seine Filme in den Bestandskatalog aufnehmen lassen, einen selbst bestimmten Verleihpreis festsetzen und schließlich das Geld, das über den Verleih des eigenen Films zustande kam, wieder von der *Film-Makers' Cooperative* einfordern.¹⁷⁵ Durch dieses auch wirtschaftlich rentable Geschäftsmodell war es einigen Filmkünstlern ab diesem Zeitpunkt erstmals möglich, ihren Lebensunterhalt ausschließlich aus ihren Filmprojekten zu bestreiten (z.B. Gregory Markopolous). Mit ein Grund für Mekas, die *Film-Makers' Cooperative* ins Leben zu rufen, war der bereits angesprochene elitäre Selektivismus Amos Vogels in Bezug auf die Filme, die er gewillt war, im Rahmen seiner *Cinema 16*-Filmprogrammreihe zu präsentieren bzw. in den Verleih seines Filmvertriebes aufzunehmen. Es kam zum Streit zwischen Mekas und Vogel, als Letzterer sich weigerte, sowohl *Glimpse of the Garden* (1957) von Marie Menken als auch den 1958 von Stan Brakhage gerade fertig gestellten Film *Anticipation of the Night* im *Cinema 16* herzuzeigen, jedoch als Kompromisslösung Brakhage anbot, dessen Film zumindest in seinen Filmvertrieb aufzunehmen. Brakhage lehnte dieses Angebot jedoch aus künstlerischer Integrität ab und Mekas sollte ihm bei dieser Entscheidung den Rücken stärken.¹⁷⁶ Stan Brakhage über diesen Streit mit Amos Vogel: „So that was the break that finally led to Jane and I advertising that we would distribute films, and our making an agreement with Bruce Conner and other people we knew, to distribute from our home in the mountains.“¹⁷⁷

Neben seinen organisatorischen Tätigkeiten im Rahmen der *Film-Makers' Cooperative* nützte Mekas das *Film Culture* sowie seine *Movie Journal* Kolumne in der *Village Voice* auch als Sprachrohr für eine Anfang der 1960er Jahre aufkeimende und schließlich Mitte der 1960er Jahre vollends zur Blüte ansetzende Filmbewegung, die als *Underground Film* bezeichnet wurde und die auf den selben nahrhaften Boden in New York gebettet war, auf dem auch schon das von Mekas proklamierte *New American Cinema* seine Wurzeln geschlagen hatte.¹⁷⁸

¹⁷⁵ An der Westküste der USA entstand im Jahr 1963 das von Bruce Baillie gegründete *Canyon Cinema*, welches nach demselben Prinzip wie die New Yorker *Film-Makers' Cooperative* funktionierte.

„In 1963, Bruce Baillie and a loose-knit group of fellow filmmakers founded Canyon Cinema in Berkeley California. They staged free public screenings and edited the Canyon Cinema News. In 1966, Canyon moved to San Francisco and set up their own distribution on the co-op model.“ (Mendik: *Underground U.S.A.* S. 183.)

¹⁷⁶ Zu diesem Streit zwischen Mekas und Vogel: Vgl. MacDonald: *A Critical Cinema* 3. 1998. S. 31–36.

¹⁷⁷ MacDonald: *A Critical Cinema* 4. 2005. S. 53.

¹⁷⁸ Für eine ausführliche Analyse des *New American Cinema*, des *Underground Film* und deren sozio-politischer Verortung in den 1960er Jahren der USA: Vgl. Tyler: *Underground Film*. 1995; Battcock: *The New American Cinema*. 1967; Hein: *Film im Underground*. 1971; Renan: *The Underground Film*. 1971; Mekas: *Movie Journal*. 1972; Suárez: *Bike Boys, Drag Queens, and Superstars*. 1996; James: *Allegories of Cinema*. 1989.

Bei einer genauen Datierung des *New American Cinema* und des *Underground Film* sowie einem damit verbundener Filmkanon, geht die Meinung fachkundiger Autoren auseinander. So setzt Parker Tyler in seinem 1969 herausgegebenen Buch *Underground Film* diese Filmbewegung mit den Jahren 1957–1969 an und erläutert dazu:

Die Hauptstärke des eigentlichen Undergroundfilms (nicht einfach als Variante des Avantgardefilms) ist gegenwärtig die Benützung der Kamera als selbstgenügsamer Reporter lebendiger Aktivität. Man könnte sagen, Technik und Form sind unwichtig, nur die Botschaft zählt. Und doch ist die Botschaft hier das, was das Medium schmutzig macht—das ist die letzte Botschaft! Der Underground hat die Kamera als wildes inquisitorisches Auge verherrlicht, das dazu bestimmt ist, allem grafische Publizität zu verleihen, was im Bereich der populären Kommerzfilme, sogar den ernsthaftesten und künstlerischsten unter ihnen, tabu geblieben ist.¹⁷⁹

Der Autor Juan A. Suárez schreibt in seinem Werk *Bike Boys, Drag Queens, and Superstars* hingegen folgendes über den *Underground Film* :

„Underground film“ is often used interchangeably with „independent“ or „experimental film,“ yet as the foregoing remarks suggest, the present study gives the term a more restricted meaning, using it to designate the experimental movies produced in the United States (mostly in New York) by independent filmmakers working outside the movie industry during the early 1960s. Other historians and critics who have used the term „underground“ in this fashion tend to disagree as to the exact period and the specific films the term describes.¹⁸⁰

Suárez bezieht sich in seinem letzten Satz auf den Autor David E. James, der in seinem Werk *Allegories of Cinema* den Beginn des *Underground Film* mit den Werken *Pull my Daisy* (1959) und *Shadows* (1959) ansetzt.¹⁸¹ Suárez hingegen ordnet diese beiden Filme dem *New American Cinema* zu. Suárez selbst erklärt das Jahr 1961 und mit diesem die ersten Filmvorführungen im *Charles Theater* in New York zur Geburtsstunde des *Underground Film* und schreibt dessen Ende mit Warhols *Chelsea Girls* des Jahres 1966 fest.

Underground films range from short, personal, lyrical statements made by one person—exemplified by Marie Menken or Bruce Baillie's film poems—to extremely long films involving a cast and a small crew of technicians as is the case with Warhol's „epic,“ *Chelsea Girls*.¹⁸²

¹⁷⁹ Tyler: *Underground Film*. 1995. S. 41.

¹⁸⁰ Suárez: *Bike Boys, Drag Queens, and Superstars*. 1996. S. 54.

¹⁸¹ James: *Allegories of Cinema*. 1989. S. 85–165.

¹⁸² Suárez: *Bike Boys, Drag Queens, and Superstars*. 1996. S. 54–55.

Gregory Battcock beschreibt das Phänomen des *New American Cinema* wie folgt:

The New American Cinema is a term sufficiently elastic to embrace an extraordinary variety of artistically and sometimes technically amateurish ambitious productions that have recently attracted critical attention in New York and elsewhere. In New York, indeed, what sometimes referred to as „underground“ movies have almost achieved the status of cult objects among the art public [...]. The films of the New American Cinema are by contrast (to Hollywood) intensely personal and idiosyncratic statements even when the personality of the filmmakers is deliberately hidden within his work. Each film is the creation of a single artist, usually working on a budget so limited as to preclude any display of smooth proficiency in camera work, editing, directing, and the like. The actors are nearly always drawn from the artist's circle of friends and are neither professional nor paid. The entire, and only, purpose of every production is to express the artistic intention of its maker.¹⁸³

Eine weitere Terminologie, welche in den 1960er Jahren neben *New American Cinema* und *Underground Film* häufig zur Beschreibung von unabhängig von Hollywood produzierten Filmen herangezogen wurde, war *Independent Film*. Dabei ist allerdings zu beachten, dass dieser Begriff auch von kommerziellen Filmemachern verwendet wurde, die ihre Filme außerhalb des Studiosystems in die Tat umsetzten.

Definitions are risky, for the underground film 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 a cataloguing of the individual works assigned to it. The film medium is rich with possibilities, and the underground film-maker has widely explored these possibilities, with the result that there are almost as many different kinds of underground films as there are underground film-makers.¹⁸⁴

In den 1960er Jahren kam es in den von Mekas gemieteten Kinos *Charles Theatre*, *Bleeker Street Cinema* und *Gramacy Arts Theatre* zu zahlreichen bedeutenden Kinopremieren des „alternativen Films“ in New York. So wurden 1964 unter anderem Jack Smiths *Flaming Creatures* (1963) und Ken Jacobs *Blonde Cobra* (1963) im *Gramacy Arts Theatre* gezeigt, dessen Vorführung aufgrund der filmischen Darstellung von Geschlechtsteilen die Verhaftung von Mekas nach sich zog. Auch die Premiere von Kenneth Angers *Scorpio Rising* (1964) fiel in diese Zeit und erregte die Gemüter der Öffentlichkeit.¹⁸⁵ Im November 1964 eröffnete Mekas die *Film-Makers' Cinematheque*, welche nach mehreren Umzügen schließlich im *Forty-First Street Theatre* eine dauerhafte Bleibe fand.

¹⁸³ Battcock: *The New American Cinema*. 1967. S. 12.

¹⁸⁴ Renan: *Underground Film*. 1971. S. 17.

¹⁸⁵ „It was an age in America when movies still needed to be licensed and censorship was rampant. Shows could be raided by the police, prints seized and theatre staff hauled off to jail. Films were routinely confiscated at the border by US Customs agents. It was a time when a 16mm camera was potentially considered to be a weapon of provocation and subversion. In this setting, the Co-op functioned as a genuine liberation movement.“ (Mendik: *Underground U.S.A.* 2002. S. 181–182.)

1966 feierte Andy Warhols *Chelsea Girls* dort seine Premiere, wurde jedoch bald aufgrund des enormen Publikumsansturms in ein entsprechend größeres Kino verlegt. Allgemein lässt sich sagen, dass die Zeit der 1960er Jahre in den USA eine Zeit des sozialen Umbruchs und der politischen Revolte war.¹⁸⁶ Alte Wertvorstellungen, sowie moralische und soziale Restriktionen wurden von einer rebellierenden Jugend verworfen. Dieser Generationenkonflikt äußerte sich auch vor dem Hintergrund der in Frage gestellten außenpolitischen Kriegsaktivität der USA in Vietnam sowie einer angezweifelten Integrationspolitik, die ethnischen Minderheiten (z.B. Afroamerikanern, mexikanischen Zuwanderern, etc.) den gleichberechtigten Zugang zu gesellschaftlichen Teilaspekten des Lebens verwehrte. Des Weiteren tat sich die Frage der sexuellen Selbstbestimmtheit auf. Sowohl was die eigene Körperlichkeit anging, als auch was die sexuelle Orientierung betraf (Stichwort: Sexuelle Revolution). So herrschte in New York der 1960er Jahre eine elektrisierende Aufbruchsstimmung. Vormalig penibel getrennte Kunstsparten wie Film, Malerei, Musik und darstellende Kunst begannen sich zu überlappen und entsprangen dem vorherrschenden Zeitgeist. Die kategorische Verortung des eigenen künstlerischen Schaffens hatte zwar nach wie vor Gewicht, rückte jedoch hinter die Möglichkeiten eines ästhetischen Austauschs bzw. Miteinanders zurück.¹⁸⁷ Wie es Maya Deren bereits vorgemacht hatte, war es nun für den Filmkünstler essenziell, sich selbst auch als solchen wahrzunehmen und damit seine soziale Position in der Gesellschaft festzulegen. Für die in den 1960er Jahren wirkenden Filmavantgardisten war es vor allem wichtig, eine politische Aussage in ihrer Filmkunst zu treffen, auf die Umstände der eigenen Lebensrealität bildlich hinzuweisen oder mit bisher gültigen filmischen Formen zu brechen. Diese gesellschaftspolitische Herangehensweise in der Filmkunst äußerte sich auch dadurch, dass eine etwaige Kommerzialisierung des eigenen Filmschaffens für diese neue Filmavantgarde vollkommen außer Frage stand.

The aesthetic position of the second American film avant-garde, defined exclusively in terms of personal expression, led this generation to reject any collaboration with commercial or public interests, any utilitarian usage of the medium, be it commercial, instructional, or ideological.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Vgl. James: *Allegories of Cinema*. 1989. S. 166–236.

¹⁸⁷ „Further enhancing the impact of the New York film underground throughout the 1960s was the fact that it fit into a much broader counterculture scene that encompassed many art forms. The spontaneity and rebellious nature of underground film echoed the beatnik writing of Allen Ginsberg and Jack Kerouac, the painting of Jasper Johns, Robert Rauschenberg and Andy Warhol; the music of John Cage; and the live performances of the Living Theatre; Yvonne Rainer and Trisha Brown, to name just a few.” (Mendik: *Underground U.S.A.* 2002. S. 203.)

¹⁸⁸ Horak: *Lovers of Cinema*. 1995. S. 15.

Der *Underground Film* brodelte unter der Oberfläche der professionellen Filmindustrie und brachte deren Grundmauern, wenn schon nicht auf ökonomischer Ebene, so doch in ihrer ästhetischen Ausrichtung gehörig ins Schwanken.

Oh, the helplessness of the professionals, and the creative joy of the independent film artist, roaming the streets of New York, free with his 16mm camera, on the Bowery, in Harlem, in Times Square, and in the Lower East Side apartments – the new American film poet, not giving a damn about Hollywood, art, critics, or anybody.¹⁸⁹

Jonas Mekas war in den frühen 1960er Jahren in New York so sehr mit seinen organisatorischen Bestrebungen eingedeckt, dass er seine eigenen Filmambitionen vorzeitig zurücknehmen musste.¹⁹⁰ Stan Brakhage hingegen hatte bereits Ende der 1950er Jahre dem Großstadtleben den Rücken gekehrt. Er lebte mit seiner Frau Jane und seinen Kindern in der Abgeschiedenheit von Boulder/Colorado. Dort erkundete Brakhage für sich neue visuelle Ausdrucksformen bzw. feilte an seiner Filmästhetik. Dies bedeute jedoch nicht, dass er sich vollkommen vom Film- und Kunstdiskurs in New York abkapselte. Von Zeit zu Zeit stattete er Mekas und befreundeten Filmemachern einen Besuch ab und legt ihnen in hitzigen Diskussionen seine filmtheoretischen Ansichten dar. Andrew Noren erinnert sich an Brakhages New York Besuche von damals:

Brakhage would descend on New York from the mountains once a year or so, grandiloquent and Promethean, lightning bolts in one hand and film cans in the other, talking everyone under the table – what a talker! And in general burning the place to the ground. It's impossible to overestimate his influence on absolutely everyone: You could run, but you couldn't hide.¹⁹¹

Brakhage war nicht gerade erfreut über den Weg, den manche Persönlichkeiten im Gefolge dieser neuen Filmavantgarde in New York einzuschlagen begannen. Seiner Ansicht nach drohte der schrille Lebensstil einiger Filmkünstler deren Schaffen in den Hintergrund zu drängen und als Familienvater konnte er mit der Drogen verherrlichenden Filmkunstszene von New York nur wenig anfangen. Er kritisierte auch die administrative Haltung der *Film-Makers' Cooperative*, welche, wie bereits erwähnt, über keinerlei Zugangsbeschränkungen bei ihrem Filmkatalog verfügte.

¹⁸⁹ Mekas: *Movie Journal*. 1972. S. 23.

¹⁹⁰ Als Ausnahmen sind hierbei die Filme *Guns of the Trees* (1962), *Film Magazine of the Arts* (1963) und *The Brig* (1964) von Mekas zu nennen.

¹⁹¹ MacDonald: *A Critical Cinema* 4. 2005. S. 41.

Brakhage sah darin eine Herabsetzung sowohl des qualitativen als auch des filmästhetischen Anspruchs an die eigene Person als Künstler.¹⁹² Andy Warhol eroberte mit seinen minimalistischen Filmen und seinem „Anti-Film“-Konzept in relativ kurzer Zeit die New Yorker Kunstfilmszene, während Brakhage das Medium Film über die Jahre hinweg sowohl in gedanklicher als auch in praktischer Hinsicht erkundet hatte und die ihm gebührende Anerkennung vermisste.¹⁹³ Aus diesem Grund fasste Brakhage im Jahr 1967 den Entschluss, seine Filme aus dem Bestandskatalog der *Film-Makers' Cooperative* vorübergehend zurückzuziehen.¹⁹⁴ Dies war ein drastischer Schritt von Brakhage. Mekas hatte die Filme *The Dead* (1960) und *Prelude* (1962) von Brakhage im Jahr 1962 mit dem unabhängigen Filmpreis seines Magazins *Film Culture* ausgezeichnet und war auch sonst maßgeblich daran beteiligt, Brakhages Filme zu bewerben und diesen eine mediale Plattform zu bieten. Brakhage lebte zu jener Zeit mit seiner Familie bereits fernab von New York und besaß in Boulder/Colorado über keine angemessene Möglichkeit, seine Filme öffentlich vorzuführen. Der Freundschaft zwischen Mekas und Brakhage sollte dies jedoch keinen Abbruch tun und Brakhage kehrte nach einiger Zeit, ohne großes Aufsehen zu erregen, wieder in die Reihen der *Film-Makers' Cooperative* zurück. Mekas und Brakhage sollten zudem auch in organisatorischer Hinsicht wieder miteinander arbeiten. Beide waren Mitglieder des am 1. Dezember 1970 in New York gegründeten Aufsichtsrats der *Anthology Film Archives*, zu dem auch P. Adams Sitney, Jerome Hill sowie Peter Kubelka zählten. Die *Anthology Film Archives* verfügen auch heute noch über eine der wahrscheinlich größten Avantgarde- und Kunstfilm-Sammlungen der Welt. Im Rahmen der von der *Anthology Film Archives* veranstalteten *Essential Cinema*-Filmeihe werden nach wie vor wichtige Exponate eines alternativen, nicht kommerziellen Kinos einem öffentlichen Publikum präsentiert.

¹⁹² „There was no official ideological slant to the Co-operative. While in practice it represented the works of the 'underground' movement, in theory any-type of film could be given life at the Co-op. There were no 'gatekeepers'—nobody passed personal judgement on a film. The stance was adamantly non-selective. The Co-op also espoused non-promotion: no specific film was ever promoted over another, and they were listed in the catalogue in alphabetical order. Only the organisation of the Co-op as a whole could be promoted.” (Mendik: *Underground U.S.A.* 2002. S. 182.)

¹⁹³ „Der Vergleich zwischen diesen beiden auffälligen Undergroundleuten ist erhellend: Der eine (Warhol) so berechnend naiv und untheoretisch, der andere (Brakhage) so berechnend raffiniert und theoretisch [...]. Während Warhols Filme dazu neigen, sich in Richtung immer größerer physikalischer Verzögerung zu bewegen, tendieren diejenigen Brakhages zu immer größerer physikalischer Beschleunigung.“ (Tyler: *Underground Film*. 1995. S. 33.)

¹⁹⁴ Stan Brakhages Brief an Jonas Mekas und die *Film-Makers' Co-Op*:

„Ich kann nicht guten Gewissens weiterhin die Hilfe von Institutionen annehmen (denn zu solchen sind sie geworden), die durch das Ungleichgewicht zwischen unästhetischen und gedankenlosen Selbstaussagen in Werken, die sie meist vertreiben und vorführen, soweit gekommen sind, daß sie für Kräfte Propaganda machen, die ich heute als die destruktivsten in der Welt ansehe: Rauschgift, Eigenliebe, unqualifizierter Haß, Nihilismus, blinde Gewalt sich selbst UND der Gesellschaft gegenüber...“ (Ibid. S. 31.)

Jonas Mekas war Zeit seines Lebens darüber betrübt, dass er fernab seiner litauischen Heimat in den USA in der Emigration lebte. Er fand jedoch in der Kunstszene von New York ein neues Zuhause und eine Familie, welche aus engen Freunden und Webbegleiter bestand. Eine Künstlerin, die sowohl für Stan Brakhage als auch für Jonas Mekas von ganz zentraler Bedeutung für deren Filmschaffen sein sollte und selbst ein integraler Bestandteil der Filmkunstszene in New York war, ist Marie Menken.

4.2 The Mother of the New York Underground: Marie Menken



Abb. 4: Screenshot von Marie Menken aus Martina Kudláčeks *Notes on Marie Menken* (2006).

There is a feeling in the air that cinema is only beginning; that now cinema is available not only to those who possess a high organizational and group-work talent, but also to those poets who are more sensitive, but often un-communal, who prefer privacy, whose powers of observation and imagination are most active in privacy.¹⁹⁵

Dieses Zitat trifft wohl auf keine Person und ihr avantgardistisches Filmschaffen besser zu als auf Marie Menken. Von Seiten der Öffentlichkeit wurde Menken in den 1950er und 1960er Jahren nur wenig Aufmerksamkeit zuteil. In der verspäteten Rezeption ihres Werkes wird zum Teil erst heute erkannt, welchen enormen Einfluss ihr Home Movie-Filmstil und ihre rudimentären Produktionsmethoden auf andere Filmkünstler wie Jonas Mekas und Stan Brakhage wirklich hatten. Menken produzierte Zeit ihres Lebens avantgardistische Kurzfilme, die lange nicht von einem öffentlichen Publikum gesehen wurden. Wenn sie diese dennoch herzeigte, dann geschah dies im privaten Rahmen in ihrem Haus. Marie Menken über das Publikum ihrer Filme:

Mostly people I love, for it is to them I address myself. Sometimes the audience becomes more than I looked for, but in sympathy they must be friends. There is no choice, for in making work of art one holds in spirit those are receptive, and if they are, they must be one's friends....There is love, and it is everywhere.¹⁹⁶

¹⁹⁵ James: *Allegories of Cinema*. 1989. S. 11.

¹⁹⁶ Sitney: *Eyes Upside Down*. 2008. S. 40.

Selbst P. Adams Sitney, der sich in seinem Buch *Visionary Film* so umfassend dem avantgardistischen Filmschaffen in den USA gewidmet hatte, räumte Marie Menken in seinem Standardwerk, aus welchen Gründen auch immer, keinen Platz ein.¹⁹⁷

Im Dezember des Jahres 1961 veranstaltete Jonas Mekas im *Charles Theatre* in New York zwei Filmabende zu Ehren von Marie Menken, die eine Retrospektive ihres bisherigen künstlerischen Filmschaffens darstellten und auch „Work in Progress“-Arbeiten von ihr beinhalteten.

I shall begin the year by praising the poet. The Marie Menken retrospective last week at the Charles Theatre was an important event for all those who care about cinema.[...] Four of her films, *Arabesque*, *Bagatelle*, *Notebook*, *Glimpse of the Garden*, must be counted among the best that can be found in film poetry today.[...] Menken sings. Her lens is focused on the physical world, but she sees it through a poetic temperament and with an intensified sensitivity. She catches the bits and fragments of the world around her and organizes them into aesthetic unities which communicate to us. Her filmic language and her imagery are crisp, clear, wondrous.¹⁹⁸

Nach diesen Filmabenden im *Charles Theatre* und Jonas Mekas' euphorischer Kritik in den Seiten der *Village Voice* wurde Menkens Filmen endlich jene Aufmerksamkeit zuteil, die sie schon lange verdient gehabt hätte. Neben ihren eigenen Filmproduktionen taten Menkens skurrile Schauspieldarbietungen in Andy Warhols *Screentests* (1964–1966), *The Life of Juanita Castro* (1965), *Bitch* (1965), *Girls in Prison* (1965) und *Chelsea Girls* (1966) sowie in Dov Lederbergs *Eargogh* (1964/65) ihr Übriges, sie als Ikone des New York Underground Film zu etablieren. Schließlich war sie diejenige, die dem zum „Superstar of the New York Art World“ aufgestiegenen Andy Warhol den filmischen Umgang mit seiner 16mm Bolex-Kamera beigebracht hatte.¹⁹⁹

Das alte in Brooklyn/New York gelegene Haus, in dem Marie Menken und ihr Ehemann Wilhard Maas gemeinsam wohnten, war zudem in den 1950er und 1960er Jahren eine Art „Pariser Salon“ des künstlerischen Austausches, lange Jahre bevor Warhol mit seiner *Factory* ein ähnliches Refugium des kreativen Miteinander schaffen sollte. Der Filmemacher Kenneth Anger fand in Menkens und Maas' Haus vorübergehend ein Dach über dem Kopf und nahm die in der Nähe des Hauses stattfindenden Treffen einer berühmten Motorradgang zum Anlass für seinen Film *Scorpio Rising* (1964).

¹⁹⁷ Im ersten Kapitel von Sitneys Buch *Eyes Upside Down. Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson* zollt er Marie Menkens Filmschaffen endlich den verdienten Respekt. Ibid. S. 21–47.

¹⁹⁸ Mekas: *Movie Journal*. 1972. S. 46–47.

¹⁹⁹ *Notes on Marie Menken*. Regie: Martina Kudláček. 2006. Zeitangabe: 00:49:24–00:53:33.

Auch Jonas Mekas und Stan Brakhage waren in dem Haus in der 62 Montague Street in Brooklyn oft gesehene Gäste. Stan Brakhage erinnerte sich an seine Zeit dort:

Marie and Willard had the most lavish parties in the art world that I ever was invited to. They had turned that outlandish penthouse at 62 Montague Street into a famous–sometimes notorious–salon of artists, literati and various and sundry illuminati. They would include everybody–Marilyn Monroe and her then husband Arthur Miller, Charles Addams, Reinhold Niebuhr, Truman Capote and Andy Warhol, to name only a few.²⁰⁰

Eine der bekanntesten Anekdoten aus dieser Zeit ist, dass Edward Albee seine Beobachtungen dort später in dem berühmt gewordenen Theaterstück *Who's afraid of Virginia Wolf* niederschrieb, dessen Hauptfiguren auf den realen Vorbildern Marie Menken und Willard Maas und ihrer turbulenten Ehe basierten. Der erste Film, an dem Marie Menken mitgearbeitet hatte, war *Geography of the Body* (1943).²⁰¹ Die Konzeption des Filmes ging auf ein Gedicht ihres Mannes Willard Maas und George Baker zurück, wobei Menken bei diesem Projekt die Kamera bediente. *Geography of the Body* besteht aus Close Ups verschiedener Körperteile eines nackten Mannes, die mit Hilfe einer einfachen Lupe, welche Menken behelfsmäßig vor die Kamera montiert hatte, aufgenommen wurden. Dazu ist zu sagen, dass die Malerin Menken und der Dichter Maas das Medium Film als künstlerisches Ausdrucksmittel in einer Zeit (frühe 1940er Jahre) aufgriffen haben, in dem dieses noch verhältnismäßig teuer war. Als *Geography of the Body* verwirklicht wurde, war der Zweite Weltkrieg noch in vollem Gange und die US-Armee beanspruchte große Mengen des 16mm-Filmmaterialkontingents für ihre Kriegsberichterstattung. Menken und Maas verwendeten für dieses Filmprojekt hauptsächlich altes, bereits abgelaufenes 16mm-Filmmaterial, welches günstig zu erwerben war bzw. mitunter sogar verschenkt wurde. Die Gesamtkosten für *Geography of the Body* beliefen sich auf 70 Dollar. Diese finanzielle Herangehensweise sollte Menken auch in späteren Jahren bei ihren eigenen Filmprojekten beibehalten. Menken bekam von Filmlaboratorien „Bits and Pieces“ von unentwickelten 16mm-Filmresten geschenkt, für welche diese keine Verwendung mehr hatten, mit denen Menken jedoch weiterarbeitete konnte.²⁰²

Willard Maas, der sonst eher wenig für die Filme seiner Frau übrig hatte, war es, der Menken dazu überreden musste, eine Sicherheitskopie ihrer Originalfilme anzufertigen. Menken produzierte ihre Filme hauptsächlich für sich selbst und hatte dabei keine öffentliche Vorführung im Sinn. Die genaue Datierung ihrer Werke gestaltet sich oft schwierig, weil in den meisten Fällen keinerlei Notizen von Menken zu den einzelnen Filmen überliefert sind.

²⁰⁰ Brakhage: Film at Wit's End. 1989. S. 35.

²⁰¹ Vgl. *Geography of the Body*. Regie: Willard Maas. In: Avant-Garde 2: Experimental Cinema 1928–1954. DVD 1/2. 2007.

²⁰² Brakhage: Film at Wit's End. 1989. S. 47.

Weiters ist davon auszugehen, dass einige ihrer Filme verschollen sind oder Originalfilme, von denen Menken keine Sicherheitskopie gemacht hatte, durch das häufige Abspielen in alten Filmprojektoren ihr natürliches Ende gefunden haben.²⁰³ Ebenfalls interessant zu erfahren ist jene Begebenheit, wie Marie Menken zu ihrer ersten Amateurfilmkamera gekommen ist. Als ihr Bekannter, der Maler Francis Lee in die Armee einberufen wurde, vertraute dieser Menken das Abholticket für jenen „Pawn Shop“ an, bei dem er seine Filmkamera deponiert hatte. Die ambitionierte Malerin Menken überlegte nicht lange, kaufte Francis Kamera und legte den Pinsel zugunsten dieser neuen Errungenschaft für die nächsten Jahre zur Seite. Menken sollte im Medium Film ihr bevorzugtes künstlerisches Ausdrucksmittel finden.²⁰⁴

There is no why for making films. I just liked the twitters of the machine, and since it was an extension of painting for me, I tried and loved it. In painting I never liked the staid static, always looked for what would change with source of light and stance, using glitters, glass beads, luminous paint, so the camera was a natural for me to try – but how expensive!...²⁰⁵

Marie Menken und ihr Mann Willard Maas waren auch in organisatorischer Hinsicht tätig. Mitte der 1950er Jahre gründeten die Beiden die *Gryphon Film Group*, welche die finanziellen Mittel für die Produktion und Distribution von Avantgardefilmen und unabhängig produzierten Filmprojekten aufbrachte. Zu den Mitgliedern der in New York ansässigen *Gryphon Film Group* zählten neben Ben Moore, Charles Boultenhouse, Gregory J. Markopoulos und Charles Henri Ford auch Stan Brakhage.²⁰⁶

Die Filme von Marie Menken sind allesamt thematisch sehr intim gehalten und zeugen von einem sehr persönlichen, autobiographischen Zugang. Was in der visuellen Konzeption Menkens im ersten Moment als dilettantisch und unbekümmert erscheint, wie in den Bildausschnitt aufsteigender Zigarettenrauch oder eine offensichtlich verschmutzte Linse, erweist sich bei näherer Betrachtung als geschickt eingesetztes, selbstreflexives Stilelement, das auf die physische Präsenz der Filmkünstlerin verweist. So gelingt es Menken, die eigene Person in ihre Aufnahmen einzubinden, auch wenn sie selbst bildlich nicht in Erscheinung tritt. Auf diese Weise bricht sie mit der von Hollywood forcierten illusionistischen Erzählweise und legt den filmischen Entstehungsprozesses offen.

²⁰³ Ein erst vor kurzem wieder aufgetauchter Film von Menken nennt sich *Here and There with my Octoscope*. Vgl. Sitney: *Eyes Upside Down*. 2008. S. 44. Der unvollendete Film *The Gravediggers of Guadix* entstand während ihres Urlaubs mit Kenneth Anger in Spanien im Jahr 1958 und ist als Hommage an, bzw. Parodie auf Angers eigenen Film *Eaux d'artifice* (1953) zu sehen. Vgl. *ibid.* S. 33.

²⁰⁴ Vgl. *ibid.* S. 24.

²⁰⁵ *Ibid.* S. 24.

²⁰⁶ Vgl. Willard Maas: *The Gryphon Yaks*. In: Mekas: *Film Culture* Nr. 29. 1963. S. 46–59.

Menken war auch eine der ersten Filmkünstlerinnen, welche die Kamera vom Stativ befreite und diese auf damals unübliche Art und Weise einsetzte.

It is the signal achievement of Menken's cinema to accommodate both the poles of the aesthetic enjoyment of chance discoveries and meticulous craftsmanship. She was the first American filmmaker to invent a range of automatisms capable of sustaining convincing films. She gave herself unusual freedom in moving with her camera; she incorporated hesitations, awkwardness, and even „mistakes“ in the mesh of her editing rhythms. The borderline between the intentional imposition of order and the discovery of unexpected orders in what she shot (or even was given, in the unique instance of *Hurry! Hurry!*) frequently dissolves in her films, leaving the work open to criticism as maladroit amateurism as well as connoisseurship of the most refined sophistication.²⁰⁷

Menkens Filmästhetik drückte sich in sehr dynamischen, auf ihre Bewegungsabläufe zurückführenden Bildfolgen aus. Einerseits schöpfte sie auf diese Weise die Mobilität ihrer 16mm-Amateurkamera voll aus, andererseits resultierte diese Handhabung der Kamera teilweise in „Out of Focus“-Aufnahmen und verwackelten Bildsequenzen, die Menken jedoch nicht als technische Fehler verwarf, sondern als harmonisches Element ihrer Filmästhetik verstand, was diese wiederum in die Nähe von konventionellen Home Movies rückte.

Many people in the underground can, in fact, get whatever they wish out of a camera. Stan Brakhage, Marie Menken, and Ed Emshwiller are all top technicians. By way of proof, it may be pointed out that all these people have done „professional“ work: Emshwiller makes films for the United States Information Agency. Menken, who actually hand-holds the camera for her complex time-lapse films, was once a special effects expert for the Signal Corps. Brakhage worked in many different aspects of the film industry. If the camera jiggles in a Brakhage film, it is not a mistake, it is because he wanted it to jiggle, and that in a precise way.²⁰⁸

Menken war auch dafür bekannt, dass sie ihre Filme so anlegte, dass sie diese während des Aufnahmeprozesses gleichzeitig in der Kamera schnitt (In Camera Editing). Was soviel bedeutete, dass jeder manuelle Aufnahmestopp einem Filmschnitt gleichkam. Daraus wird ein sehr spontaner, der Temporalität des Augenblicks dienlicher filmischer Zugang ersichtlich. Menken war auch eine der ersten Filmkünstlerinnen, welche die Einzelbildaufnahme (Single Frame Shooting) als filmisches Stilelement einsetzte, was sich in schwindelerregenden, stroboskopartigen Bildfolgen ausdrückte.

²⁰⁷ Sitney: *Eyes Upside Down*. 2008. S. 30.

²⁰⁸ Renan: *The Underground Film*. S. 49.

Ebenso experimentierte sie mit so genannten „Time Lapse“-Aufnahmen. Diese Zeitraffer-Sequenzen in Menkens Filmen zeigen ruckartige, unwirklich schnell gehaltene Bewegungsabläufe der abgefilmten Objekte und Menschen. Sowohl das von Menken initiierte Einzelbildaufnahmeverfahren (Single Frame Shooting) als auch die „Time Lapse“-Filmtechnik integrierte Jonas Mekas in späterer Folge selbst in seine Filme. Menken widmete sich in ihren Filmen jenen kleinen Details und Augenblicken des Lebens, die grundsätzlich Gefahr laufen, von der Hektik und der Schnelligkeit des Alltags verdrängt zu werden. Genau auf diese flüchtigen Momente und die nach außen eher unscheinbar wirkenden Dinge richtete sie bevorzugt ihre Kameralinse. Ganz gleich ob es sich dabei um einen im Fallen begriffenen Regentropfen von einem Blatt handelte oder um farbenfrohe Lichtreflektionen in der Dunkelheit der Nacht. All dies geschah mit einer visuellen Leichtigkeit und einer der Aufnahme inhärenten Emotionalität, welche die Grenzen der Unbekümmertheit schon lange überschritten haben. Marie Menken hatte ein Auge für das kleine Detail und die vorbeiziehenden Momente des Lebens, eine Gabe, die sie mit ihrer vom Stativ befreiten Kamera festzuhalten wusste. Der erste eigene Film von Marie Menken nannte sich *Visual Variations on Noguchi* (1945). Darin tanzt eine schwerelos wirkende Kamera um die Skulpturen des Bildhauers Isamu Noguchi herum, losgelöst von Raum und Zeit, auf einzelne figurative Versatzstücke hindeutend, jedoch völlig unbefangen, was eine konkrete perspektivische Darstellung anbelangt. Eine filmische Erzählung, die auf rein visueller Ebene vermittelt wird und auf keine dramatischen wie literarischen Hilfsmittel mehr angewiesen ist.²⁰⁹ Stan Brakhage berichtet über Menkens künstlerische und technische Herangehensweise bei *Visual Variations on Noguchi*:

Marie once told me that, essentially, „Noguchi“ was an attempt to capture „the flying spirit movement within these solid objects.“ She wanted to get across „how they made me feel.“ This is one of the first films that took full advantage of the enormous freedom of the hand-held camera. In the history of cinema up to that time, Marie's was the most free-floating hand-held camera short of newsreel catastrophe shots; and „Visual Variations on Noguchi“ liberated a lot of independent filmmakers from the idea that had been so powerful up to then, that we have to imitate the Hollywood dolly shot, without dollies – that the smooth pan and dolly was the only acceptable thing. Marie's free, swinging, swooping hand-held pans changed all that, for me and for the whole independent filmmaking world.²¹⁰

²⁰⁹ Vgl. *Visual Variations on Noguchi*. Regie: Marie Menken. In: *Avant-Garde 2: Experimental Cinema 1928–1954*. DVD 1/2. 2007.

²¹⁰ Brakhage: *Film at Wit's End*. 1989. S. 38.

Beinahe zwölf Jahre sollten vergehen, ehe Menken ihren zweiten Film drehte, der sich *Glimpse of the Garden* (1957) nannte.²¹¹ Bei diesem Film ist weder eine Handlung gegeben, noch treten Menschen in Erscheinung. Menkens *Glimpse of the Garden* besteht aus einer visuellen Potpourri von unbefangenen Point of View-Aufnahmen, welche eine farbenprächtige Gartenlandschaft, mit präzise ausgewählten Close-Ups verschiedener Blumentypen zum Thema haben.²¹² *Glimpse of the Garden* beschreibt wie kein anderer Film „the Visual Transformation of Dailyness“ in Menkens Gesamtwerk.

Am 14. Jänner 1971 schrieb Jonas Mekas folgenden Nachruf über Marie Menken († 29. Dezember 1970) in der *Village Voice*:

There was a very lyrical soul behind that huge and very often sad bulk of a woman, and she put all that soul into her work. Marie's films were her flower garden. Whenever she was in her garden she opened her soul, with all her secret wishes and dreams. They are all very colorful and sweet and perfect, and not too bulky, all made and tended with love, her little movies.²¹³

Im selben Jahr wie *Glimpse of the Garden* entstand *Hurry! Hurry!* (1957), welcher aus wissenschaftlichen Mikrofilmaufnahmen von umherirrenden Spermien besteht, die auf der Suche nach einer Eizelle sind. Die zweite visuelle Komponente des Films besteht aus lodernnden Flammenaufnahmen, welche über das hektische Treiben der Spermien gelegt sind. Musikalisch begleitet wird das Ganze von der Geräuschkulisse eines Bombenangriffs. *Hurry! Hurry!* war Menkens Lieblingsfilm, aber auch ihr Traurigster, wie sie in einem Interview gestand:

Mighty sad when the sperm only seeks the sperm because it cannot find an egg – and then what? It collapses in death....And see that film to see what death is really like, at the beginning – we know the fanfare, and at the end of life – what resignation. Oh, but get that beginning and the hopeless resignation to collapse. Wow!²¹⁴

²¹¹ Sitney ist der Meinung, dass es sich bei *Glimpse of the Garden* (1957) um Marie Menkens zweiten Film handelt, den sie kurz vor *Hurry! Hurry!* (1957) fertig gestellt hatte. In der Fachliteratur zu Menkens Werk wird hingegen oftmals *Hurry! Hurry!* als ihr zweiter Film angeführt. Vgl. Sitney: *Eyes Upside Down*. 2008. S. 25 ff.

²¹² Vgl. *Glimpse of the Garden*. Regie: Marie Menken. In: *Notes on Marie Menken*. Regie: Martina Kudláček. 2006.

²¹³ MacDonald: *The Garden in the Machine*. 2001. S. 54.

²¹⁴ Brakage: *Film at Wit's End*. 1989. S. 39–40.

Menken produzierte auch Filme, die als künstlerische Hommage an Personen konzipiert waren, welche ihr persönlich nahe standen wie z.B. *Dwightiana* (1959), den sie Dwight Ripley gewidmet hat; oder *Arabesque for Kenneth Anger* (1961)²¹⁵ und *Bagatelle for Willard Maas* (1961), welche, wie ihre Titel schon verraten zum einen ein visuelles Tribut an Kenneth Anger und zum andern eines an Willard Maas darstellen. Daneben wäre auch noch das mit 18 Minuten für Menkens Verhältnisse ungewöhnlich lange, filmische Portrait über Andy Warhol zu erwähnen, das sie schlicht *Andy Warhol* nannte (1965).²¹⁶ „I have a feeling about these people and somehow created, cinematically speaking, what moves them or what has moved me, having what I thought was an insight into their own creative work.“²¹⁷

Unter Menkens filmischen Arbeiten befinden sich auch visuell sehr abstrakt gehaltene Werke wie *Eye Music in Red Major* (1961), das als zentrales, visuelles Beispiel für Stan Brakhages formulierte Theorie der „Closed Eye Vision“ oder „Hypnagogic Vision“ herangezogen werden kann.²¹⁸ In *Eye Music in Red Major* filmte Menken statische Glühbirnen vor einem dunklen Hintergrund ab, deren bunte Lichter durch die Bewegungen der Kamera, welche auf „Soft Fokus“ eingestellt war, zu verwischen bzw. zu tanzen begannen. Der Titel des Films deutet bereits an, dass die roten Lichtquellen insgesamt gegenüber den andern Farbtönen dominieren.²¹⁹

Ein anderer Film, bei dem Menken mit einem statischen Objekt arbeitete, welches durch die Handhabung ihrer Kamera in Bewegung versetzt wurde, war *Mood Mondrian* (1958). Dieser Film ist eine filmische Hommage an Piet Mondrians Bild *Broadway Boogie Woogie*, welches Menken in ihrer betont rhythmisch gehaltenen Kameramanier abfilmte. Eine besondere Herausforderung für Menken stellte in diesem Fall mit Sicherheit die Flächigkeit des Bildes dar, die es in eine akkurate und lebendige filmische Form zu bringen galt. Des Weiteren war es ihr nicht möglich, mit ihrer Kamera in das Bild räumlich eintauchen, aber sie brachte es dennoch fertig, eine Bewegungsillusion des bildlich Dargestellten zu erzeugen. Ein weiteres Filmprojekt Menkens nannte sich *Drips and Strips* (1961–1965), in dem sie Farbe, welche sie in „Action Painting“-Manier wild gegen eine Leinwand spritzte, filmisch festhielt.

Im Allgemeinen lässt sich sagen, dass Marie Menkens Filme keine Aneinanderreihung von kontinuierlichen Bildfolgen darstellen.

²¹⁵ Vgl. *Arabesque for Kenneth Anger*. Regie: Marie Menken. In: Notes on Marie Menken. Regie: Martina Kudláček. 2006.

²¹⁶ Vgl. *Andy Warhol*. Regie: Marie Menken. In: Visions of Andy Warhol. 2004.

²¹⁷ Brakage: Film at Wit's End. 1989. S. 44–45.

²¹⁸ Vgl. Wees: Light Moving in Time. 1992. S. 93–100.

²¹⁹ Vgl. Sitney: Eyes Upside Down. S. 44.

Mit ein Grund dafür mag sicherlich die Tatsache sein, dass sie ihre Aufnahmen schon während des Filmens so aufeinander abstimmte, dass der Schnitt dabei hauptsächlich in der Kamera erfolgte (In Camera Editing). Das Resultat waren oft verwackelte, teilweise auf den Zuseher unbekümmert wirkende Bildfolgen, die in ihrer Ästhetik, wie bereits angesprochen, mitunter an konventionelle Home Movies erinnern. Menkens Kamera bewegte sich frei und spontan im filmischen Raum. Durch ihre ungewohnt direkten und lebendigen Bilder entzog sie dem Zuschauer den Status des passiven Beobachters und nahm diesen mit auf eine visuelle Reise in ihren Alltag. Eine Gemeinsamkeit, welche die Filmkünstlerin Marie Menken und gewöhnliche AmateurfilmemacherInnen einte, war die Neigung, die eigene Amateurkamera immer und überall hin mitzunehmen, um der Spontaneität des Augenblickes, im Falle des Falles, filmisch Tribut zu zollen. Dies erklärt sich auch aus dem Kontext der 1950er und im Speziellen der 1960er Jahre heraus. Amateurfilmequipment ist zu diesem Zeitpunkt in den USA ein bereits fast alle sozialen Schichten übergreifender Massenkonsumartikel gewesen.²²⁰ Indem das Filmmaterial für die Bevölkerungsmehrheit finanziell leistbar wurde, veränderte sich auch die visuelle Aufnahmeökonomie der Menschen. Auf Seiten der AmateurfilmemacherInnen musste nun nicht mehr akribisch darauf geachtet werden, was und wann gefilmt wurde. Das veränderte Konsumverhalten der Menschen resultierte wiederum in einem massiven Anstieg der Home Movie-Filmproduktion. Außerdem ergaben sich dadurch plötzlich auch neuartige Formen der Bildkomposition und Filmästhetik. Die Aufnahmen der Home Movies wurden fordernder und lieferten nun vermehrt Bilder, welche die Unmittelbarkeit des Geschehens wiederzuspiegeln im Stande waren, anstatt dieses, wie bisher üblich, in einer abwartenden Position von Außen zu dokumentieren. Diese aufnahmetechnische Haltung wurde dadurch möglich, weil das Amateurfilmequipment insgesamt leichter, handlicher und somit auch vielseitiger eingesetzt werden konnte. Dabei muss aber hinzugefügt werden, dass Menkens Filme dennoch um einiges experimentierfreudiger und visuell fordernder konzipiert waren, als jene Home Movies, die als kameratechnisch „verspielt“ eingestuft wurden. Menkens Filmsequenzen wirken bruchstückhaft, rastlos und dem Augenblick verhaftet. So auch ihr Film *Go! Go! Go!* (1964), der sich dem hektischen Treiben der Menschenmassen in New York widmet. Für den stilistischen Zugang von Jonas Mekas' *Diary Films* war das von Menken 1961 veröffentlichte *Notebook* eine nicht zu unterschätzende ästhetische wie konzeptionelle Inspiration.

²²⁰ Dabei darf nicht vergessen werden, dass Marie Menkens erster Film *Visual Variations on Noguchi* (1945) zu einem Zeitpunkt erschienen ist, als 16mm-Filmmaterial noch verhältnismäßig teuer zu erwerben war.

Notebook besteht aus kleinen visuellen Kapiteln, welche gleich einem Tagebuch angelegt sind und zeitlich ihre gesamte Filmkarriere umspannen. Diese visuellen Tageeseindrücke, filmischen Experimente und lyrischen Audio-Aufnahmen in *Notebook* besitzen zwar alle ihre Eigenständigkeit, manche dieser Werke können aber auch als kreative Blaupausen für später vollendete Filme angesehen werden wie z.B.: *Raindrops*, *Greek Epiphany*, *Moonplay*, *Copy Cats*, *Paper Cuts*, *Lights*²²¹; *Night Writing*, *The Egg* und *Etcetcetc.* So deutet *Raindrops* visuell bereits auf *Glimpse of the Garden* hin, *Paper Cuts* besitzt gewisse Ähnlichkeit mit *Dwightiana* und *Etcetcetc.* verwendet technisch gesehen das selbe Zeitraffer-Verfahren wie später *Go!Go!Go!*.²²² Aber auch letztendlich unvollendet gebliebene Filme wie *Faucet* (1960) oder *Zenscapes* (1962) reihte Menken in ihr *Notebook* ein.

Maya Deren sprach in ihrer Filmtheorie von einer vertikalen Erzählform des Films, einer vom horizontalen Spannungsbogen der dramaturgischen Schnittkontinuität abweichenden Bildsprache, die auf einer gedanklichen Meta-Ebene eine Bedeutung transferiert, welche über das symbolisch Gezeigte hinaus geht. Deren führte in diesem Zusammenhang als Beispiele für die Unterscheidung zwischen der horizontalen und der vertikalen Erzählform die literarischen Gattungen des Romans (horizontal) und des Gedichtes (vertikal) an.²²³ Marie Menkens Filme sind im Grunde genommen nichts anderes als „Film Poems“, die sich einer visuellen Sprache bedienen, welche ihre subjektive, autobiographische Sicht der Welt wiedergeben.²²⁴ Menkens Home Movie Ästhetik mag im Vergleich zu den symbolträchtigen Filmen von Maya Deren unbeholfen und konzeptlos wirken, aber genau an diesem Punkt setzte sie mit ihrer Filmkunst an. Menken filmte das, was rund um sie geschah, das augenscheinlich Alltägliche, das scheinbar Unoriginelle, das von jeglicher in Szene gesetzten Artifizialität entkleidete. Menken tat das, ohne sich dabei in symbolischen Bildabstraktionen zu verlieren. Das visuelle Geschehen wird zudem von einer äußerst rhythmischen und tänzerischen Amateurkamera getragen.

²²¹ Vgl. *Lights*. Regie: Marie Menken. In: Notes on Marie Menken. Regie: Martina Kudláček. 2006.

²²² Vgl. Sitney: *Eyes Upside Down*. 2008. S. 30.

²²³ Vgl. Rabinovitz: *Points of Resistance*. 2003. S. 75.

²²⁴ Stan Brakhage über die rhythmische Komponente in Marie Menkens Filmen:

„Marie achieved a mastery of rhythm which very few have matched and, I think, none have surpassed in the history of film. If you approach her works with the same expectation as you would bring to a piece of poetry or music, you get the most from them. The visual rhythms cohere with each other and in relationship to the soundtracks, some of which were created by Teiji Ito, Maya Deren's last husband.“ (Brakhage: *Film at Wit's End*. 1989. S. 43.)

Zu den Filmen Menkens, zu denen Teiji Ito die Musik beisteuerte, zählen unter anderem *Hurry! Hurry!*, *Bagatelle for Willard Maas* und *Dwightiana*.

She [Marie Menken] had a great deal of respect for Maya Deren as a filmmaker and Maya respected Marie as a painter – although Maya, like Willard, failed to recognize Marie as the great filmmaker she was, perhaps in Maya's case at least, because Marie's films were so free from drama, so much more intrinsically filmic.²²⁵

Der im Filmfokus Menkens stehende temporäre Augenblick ist als solcher im Vorhinein niemals planbar und kann daher auch nicht in ein vorgefertigtes, filmisches Konzept gefasst werden. Dieser scheinbar konzeptlose, spontane, sehr subjektiv gehaltene filmische Zugang Menkens war ein enormer Einfluss auf die Entwicklung von Jonas Mekas als Filmkünstler und spiegelt sich in seinen eigenen Diary Films wieder. Marie Menken widmete Jonas Mekas mit *Go! Go! Go!* (1964) auch einen ihrer Filme, dessen New York-Sujet und Filmstil für ihn Vorbildcharakter hatten. Zu den letzten Filmen vor ihrem Tod im Jahr 1970 zählen *Wrestling* (1964), *Sidewalks* (1966), *Lights* (1966/im Gegensatz zur gleichnamigen 30 Sekunden *Notebook*-Version, verfügt dieser über eine Länge von sechs Minuten), *Watt with Eggs* (1967) sowie *Excursion* (1968).

Her films resonate far beyond their quiet surfaces. *Notebook* stands as a portal opening up filmic spaces on their own terms. In the film she presents details of daily life as the jottings in a moving sketchbook, fragments of observation and cinematic creation – little mysteries. The titles of her films provide some clues—*Glimpse of the Garden*, *Arabesque for Kenneth Anger*, and *Notebook* itself all indicate a fleeting look, gesture, jotting. While Mekas makes more sustained and contemplative works, he nevertheless incorporates the fragmented, cutoff, or hurried registering of event or image in his camera work. His debt to Menken is large, although he is not alone in her wake. Brakhage, the maker of „an avant-garde home movie,“ had, too, paid homage to Menken.²²⁶

Auch für Stan Brakhage stellte Marie Menken ein Vorbild dar, vor allem was ihren filmischen Zugang, einer vom Stativ befreiten Kamera, betraf. „Among the filmmakers for whom Menken's work was pivotal are Brakhage and Mekas, two of the most powerful forces in the modern evolution of independent film. For these men, Menken was important for her general approach to making art.“²²⁷

²²⁵ Film at Wit's End. 1989. S. 43.

²²⁶ Renan: The Underground Film. 1971. S. 170–71.

²²⁷ MacDonald: The Garden in the Machine. 2001. S. 60.

5. Die Entwicklung eines individuellen Filmstils bei Jonas Mekas

5.1 Die theoretische Fundierung von Mekas' Werk

Im Gegensatz zu Maya Deren²²⁸ und Stan Brakhage²²⁹ hat Jonas Mekas keine eigene filmtheoretische Abhandlung veröffentlicht. Dennoch war Mekas stets darum bemüht, den Film als selbstständige Kunstform wortgewandt in Szene zu setzen und darüber hinaus die Etablierung einer alternativen, nicht-kommerziell ausgerichteten Kinolandschaft in New York nicht nur in praktischer Hinsicht, sondern auch auf theoretischer Seite voranzutreiben. Als persönliches Sprachrohr diente ihm dabei das von ihm publizierte Magazin *Film Culture* (1954–1996), sowie seine wöchentliche *Movie Journal*-Kolumne in der New Yorker *Village Voice* (1958 bis heute). Ein Dorn im Auge war für Mekas die auf eine ökonomische und ästhetische Konformität des Mediums Film ausgerichtete, präventive Vormachtstellung der Hollywoodfilmindustrie. Mekas vermisste im kommerziellen Hollywoodkino jene künstlerische Expressivität und persönliche Hingabe, welche er in den von ihm protegierten Avantgardefilmen und Amateurfilmproduktionen „des kleinen Mannes“ vorzufinden pflegte. Auf die für ihn besorgniserregende Monopolstellung der Hollywoodindustrie Bezug nehmend, fasste er im Jahr 1961 zusammen mit einer Reihe von Filmkollegen und Künstlerfreunden den Entschluss, im *Film Culture* (Ausgabe Nr. 22/23) ein offizielles Statement abzudrucken, in dem ein neues, alternatives Kino ausgerufen wurde, welches in *The New American Cinema* seine Bezeichnung fand. *The Group* griff in ihrem Manifest die ökonomische Vormachtstellung von Hollywood am Filmmarkt massiv an und warf der Traumfabrik nicht nur vor, die kommerzielle Normierung des Mediums Film voranzutreiben, sondern auch mitverantwortlich dafür zu sein, dass dessen öffentliches Image jegliches Ausmaß an moralischer wie ästhetischer Selbstbestimmtheit eingebüßt hatte. Die von *The Group* in Frage gestellte Entwicklung der professionellen Filmindustrie war mit ein Grund dafür, weshalb die Produktionen des Amateur- und Avantgardefilmemachers seitens der Öffentlichkeit als „stümperhaft“ bzw. „unprofessionell“ wahrgenommen wurden, weil diese stets an den kostspieligen Standards und visuellen Konventionen des Hollywoodfilmes gemessen wurden.

²²⁸ Vgl. Maya Deren: *Cinema as an Art Form*. In: Deren: *Poetik des Films*. 1984.

²²⁹ Vgl. Stan Brakhage: *Metaphors on Vision*. In: Mekas: *Film Culture*. Nr. 30. 1963.

Jonas Mekas und die Bestrebungen von *The Group* haben sich letztendlich nicht als substanzlose Worthülsen entpuppt, sondern sollten zeigen, dass Mekas nicht nur ein Mann großer Worte, sondern auch großer Taten war. Neben der *Film-Makers' Cooperative* (1962 bis heute) hat Mekas in weiterer Folge die *Film-Makers' Cinematheque* (1964–1970) und die *Anthology Film Archives* (1970 bis heute) ins Leben gerufen. Damit wurde dem „alternativen Film“ in den USA eine Plattform geboten, welche dessen Ansehen im Licht der Öffentlichkeit nicht nur gerade rücken sollte, sondern auch dazu im Stande war, dessen filmästhetischen Zugang zu legitimieren. Trotz seines immer größer werdenden Bekanntheitsgrades hat Mekas nie die eigentlichen Wurzeln seiner Filmkunst vergessen.²³⁰ Er bezeichnete sich selbst als Amateurfilmemacher und wollte auch als solcher wahrgenommen werden, selbst zu einer Zeit, in der es nicht gerade „en vogue“ war, dies von sich zu behaupten. Weiters war er stolz darauf, gewisse Aspekte seines Filmschaffens der Home Movie-Filmkultur zuzuordnen. Auch Maya Deren und Stan Brakhage haben stets betont, dass sie ihre Filmkunst im Amateurfilm begründet sahen. Diese ideologische Ausrichtung namhafter Avantgardefilmkünstler geschah vor dem Hintergrund einer wirtschaftlichen Dominanz der professionellen Filmindustrie.

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 movie poetry will be revealed, someday, in the 8mm home-movie footage – simple poetry, with children in the grass and babies on the mothers' hands, and with all that embarrassment and goofing around in front of the camera.²³¹

Mekas und *The Group* prangerten in ihrem Statement weiters die elitären Produktions-, Aufführungs-, und Vertriebsstrukturen von Hollywood an. *The Group* ging es darum, die Augen der Allgemeinheit für ein „neues Kino“ zu öffnen, an dem zu partizipieren nicht nur jedem frei stand, sondern das auch mit einer visuellen Integrität aufwartete, welche in die Sphären des eigenen, persönlichen Lebens eintauchte, anstatt sich in der kostspieligen Scheinwelt artifizieller Kulissenbauten zu verlieren.

²³⁰ Mekas war insofern bekannt, als er im Laufe seiner Karriere mit vielen namhaften Persönlichkeiten zu tun hatte. So bat ihn zum Beispiel Jackie Kennedy nach dem Tod ihres Mannes John F. Kennedy darum, ihren beiden Kindern John Jr. und Caroline den Umgang mit einer Amateurfilmkamera beizubringen. Vgl. *This Side of Paradise*. Regie: Jonas Mekas. 2000.

„After Kennedy's death Jackie went through some difficult years during which she was concerned about the children. She wanted to give them something to do. Peter Beard was tutoring them in art history at the time. He suggested that I teach them some filmmaking. I got them simple cameras and made up some basic examples, which they had great fun executing. It proved to be just the thing they needed. Caroline has since turned to photography and cinema. When John was still in school, he made some very exciting four-screen 8mm films—actually one of the most exciting four-screen films I have ever seen, almost as good as Harry Smith's.“ (MacDonald: *A Critical Cinema* 2. 1992. S. 107.)

²³¹ Mekas: *Movie Journal*. 1972. S. 131.

Auch in seinen wöchentlich erscheinenden *Movie Journal*-Filmkolumnen in der *Village Voice* bzw. seinen Beiträgen im *Film Culture* sprach sich Mekas offen für ein Amateur- und Avantgardefilmkino aus, das trotz seiner verschiedenen filmischen Ausdrucksformen im Stande sein sollte, dem eigenen ästhetischen Anspruch gerecht zu werden, ohne dass die künstlerische Intention dabei Gefahr läuft, von etwaigen kommerziellen Interessen korumpiert zu werden. „Our hope for a free American cinema is entirely in the hands of the new generation of film-makers. And there is no other way of breaking the frozen cinematic ground than through a complete derangement of the official cinematic senses.“²³²

Genauso wie Stan Brakhage war auch Jonas Mekas der Meinung, dass die Amateurfilm-, und Home Movie-Kultur sich aus dem Schattendasein der professionellen Filmindustrie zu lösen hätte. Ein weiterer wichtiger Punkt für Jonas Mekas war, dass Amateurfilme und Home Movies, die in ihrer formalen Gestaltung einem künstlerischen Ansatz folgten, nicht der Vorführung in der Kunstszene allein vorbehalten sein sollten. Mekas' Freund Stan Brakhage setzte diesbezüglich ein wichtiges Zeichen, indem er viele seiner 8mm- und 16mm-Filme nicht nur renommierten Filminstituten zu Vorführungszwecken überließ, sondern diese auch an private Haushalte und Stadtbibliotheken vermietete oder verkaufte, um so den konventionellen Präsentationsrahmen in Art House-Kinos zu umgehen. Stan Brakhage dazu:

I have bought some 8 and 16mm films which sit alongside books and LP records on my library shelf and I have sold many of my 8mm films to both private homes and public libraries—thus bypassing the theatrical limitations of film viewing entirely ... thus creating a circumstance wherein films may be lived-with and studied in depth—returned to again and again like poetry and recorded music.²³³

Jonas Mekas zeigte ebenfalls auf, dass dem Amateurfilm nicht jener elitäre Zugang anhaftete, wie das beim professionellen Film der Fall war, dessen kostspieliges Filmmaterial ausschließlich von speziell dafür ausgebildeten Technikern verwendet wurde. Durch die enormen Preissenkungen des Amateurfilmequipments in den 1960er Jahren kam es zu einer Demokratisierung, was den sozialen und ökonomischen Zugang zum Medium betraf. Vielen Menschen war es nun möglich, eine preisgünstige Filmkamera zu erwerben, sich damit künstlerisch auszudrücken und etwas Zeitloses zu schaffen, an dem sich auch andere erfreuen konnten, wenngleich dies in den meisten Fällen „nur“ die eigene Familie bedeutete.

²³² Chodorov: *The Lost Lost Lost Book*. 2000. S. 29.

²³³ Brakhage: *Essential Brakhage*. 2001. S. 150.

The day is close when the 8mm home-movie footage will be collected and appreciated as beautiful folk art, like songs and the lyric poetry that was created by the people. Blind as we are, it will take us a few more years to see it, but some people see it already. They see the beauty of sunsets taken by a Bronx woman when she passes through the Arizona desert; travelogue footage, awkward footage that will suddenly sing with an unexpected rapture; the Brooklyn Bridge footage; the spring cherry blossoms footage; the Coney Island footage; the Orchard street footage—time is laying a veil of poetry over them.²³⁴

Dieser in die Zukunft gerichtete Blick von Mekas konnte „die digitale Revolution“ des Films nicht voraussehen, aber wie die letzten Jahre deutlich gezeigt haben, sollte er Recht behalten, was die noch weiter greifende Einbindung breiter Bevölkerungsschichten in die Entwicklung des Mediums Film betrifft. Heutzutage besteht die Möglichkeit, sich professionelles „Digital Video“-Equipment und speziell dafür ausgerichtete Schnittprogrammsoftware für einen halbwegs erschwinglichen Preis für den Amateur-Heimbedarf zu kaufen. Dieses ist in der Lage, ein visuelles Ergebnis zu erzielen, das den optischen Standards von kommerziellen Hollywoodproduktionen bereits sehr nahe kommt. Während es früher noch eine klare Trennlinie zwischen Amateurfilmproduktionen und professionellen Filmen gab, so beginnt diese heute, zumindest auf visueller Ebene, immer mehr zu verwischen. Der Hauptgrund dafür ist das mittlerweile auf beiden Seiten verwendete „High Definition Video (HDV)-Format“. Das Internet und mit ihm das vielfältiges Angebot an „Upload Video“-Plattformen wie zum Beispiel YouTube bieten dem Filmamateur die Möglichkeit, seine Filme gratis zu veröffentlichen und damit ein internationales Publikum zu erreichen. Auch von Jonas Mekas befinden sich private Videobeiträge auf YouTube. Er setzt damit erneut am Puls der Zeit an.²³⁵ Trotz seiner Vorliebe für das analoge Filmformat stand für Mekas stets das Medium an sich, die dahinter stehende Person und die gesellschaftspolitische bzw. künstlerische Aussage, welche damit getroffen wird, im Vordergrund.

You may be wondering, sometimes, why we keep making little movies, underground movies, why we are talking about Home Movies, and you hope, sometimes that all this will change soon. Wait, you say, until they begin making big movies. But we say, No, there is a misunderstanding here. We *are* making real movies. What we are doing comes from the deeper needs of man's soul. Man has wasted himself outside himself; man has disappeared in his projections. We want to bring him down, into his small room, to bring him home. We want to remind him that there is such a thing as home, where he can be, once in a while, alone and with himself and with a few that he loves close to him, and be with himself and his soul – that's the meaning of the home movie, the private visions of our movies. Our movies come from our hearts—our little movies, not the Hollywood movies.²³⁶

²³⁴ Mekas: *Movie Journal*. 1972. S. 83.

²³⁵ Ebenfalls in diesem Zusammenhang zu erwähnen ist Mekas' Film *Lithuania and the Collapse of the USSR* (2008), den er mit einer Sony-Videokamera aufgenommen hat. Der Film hat den wirtschaftlichen und politischen Zerfall der Sowjetunion zum Thema und wurde im Jahr 2008 von Mekas veröffentlicht.

²³⁶ Battcock: *The New American Cinema*. 1967. S. 20.

5.2 Die filmästhetische Selbstfindung von Jonas Mekas



Abb. 5: Jonas Mekas.

Obwohl Jonas Mekas auf so vielen unterschiedlichen Ebenen in der Förderung und Etablierung des „Alternativen Films“ in New York tätig war—man denke nur an seine langjährige, journalistische Tätigkeit für das Magazin *Film Culture*, seine wöchentliche Kolumne in der *Village Voice*, bzw. seine organisatorischen Tätigkeit im Rahmen der *New American Cinema Group*, der *Film-Makers' Cooperative*, der *Film-Makers' Cinematheque* und der *Anthology Film Archives*²³⁷, so fand er immer noch die Zeit, selbst auch filmisch aktiv zu sein. Das filmästhetische Konzept des Diary Film²³⁸, für das Jonas Mekas heute so bekannt ist, hat sich für ihn in seiner Entwicklung als Filmkünstler jedoch erst über kreative Umwege ergeben. Ein Wohnungsbrand im Jahr 1969 veranlasste ihn dazu, die verbliebenen Überreste seiner Filmtagebücher (Film Diaries) der Jahre 1965–1969 schnitttechnisch zu gliedern und in die künstlerische Form seines ersten Diary Film *Diaries, Notes, and Sketches, also known as Walden* (1969)²³⁹ zu setzen.

²³⁷ Vgl. das Kapitel 4.1. Die Einbettung von Stan Brakhage und Jonas Mekas in die künstlerische Infrastruktur von New York . S. 57–66.

²³⁸ Mekas fasste das angesammelte Aufnahmematerial seiner Filmtagebücher (Film Diaries) in dem filmästhetischen Konzept des Diary Film zusammen. Dies geschah erstmalig mit seinem Werk *Diaries, Notes, and Sketches, also known as Walden* (1969). Damit es zu keiner Verwechslung zwischen diesen zwei Begrifflichkeiten kommt, werden Mekas Film Diaries fortan mit Filmtagebücher übersetzt, während die Bezeichnung des Diary Film als solche bestehen bleibt.

²³⁹ Vgl. *Walden. Diaries, Notes and Sketches*. Regie: Jonas Mekas. 2003.

Mekas hatte zu diesem Zeitpunkt bereits die Vorstellung aufgegeben, irgendwann einmal wieder einen richtigen Film zu drehen und so stellte sich der Brand gewissermaßen als Glück im Unglück für ihn heraus.²⁴⁰ Seine organisatorischen Tätigkeiten in den 1960er Jahren forderten ihn dermaßen, dass er keine Zeit mehr zum Filmen fand, bis auf jene kleinen Augenblicke des Alltags, die es ihm gestatteten ein paar visuelle Momentaufnahmen mit seiner Bolex-Kamera für seine filmischen Tagebücher (Film Diaries) festzuhalten. Mekas selbst war jedoch nicht von der Ernsthaftigkeit dieser täglichen Routine überzeugt. Vielmehr betrachtete er dieses kurze Hantieren mit seiner Kamera als Übung für ein zukünftiges, „richtiges“ Filmprojekt.

Bereits wenige Tage nach ihrer Ankunft in New York borgten sich Jonas Mekas und sein Bruder Adolfas genügend Geld aus, um eine Amateurfilmkamera der Marke Bolex zu kaufen.²⁴¹ Dies geschah aber erst, nachdem die Beiden eine lange Odyssee durch das vom Zweiten Weltkrieg zerbombte Europa hinter sich gebracht hatten. Jonas und Adolfas Mekas mussten ihre Heimat Litauen im Jahr 1944 überstürzt verlassen, als die Nazis dort einmarschierten. Ein Grund für ihre Flucht war die von ihnen publizierte Zeitschrift, welche sich auf inhaltlicher Ebene auf pro-litauisches Gedankengut konzentrierte und somit eine potenzielle Gefahr für eine etwaige Nazi-Kontrolle darstellte. Das angestrebte, topographische Ziel von Jonas und Adolfas Mekas war die Stadt Wien in Österreich, doch diese sollten sie nie erreichen. Stattdessen wurden sie für acht Monate in einem deutschen Arbeiterzwangslager festgehalten, ehe ihnen die Flucht gelang. Die nächsten vier Jahre verbrachten die beiden Brüder in verschiedenen europäischen Flüchtlingslagern (Flensburg, Hamburg, Wiesbaden, Kassek etc.). Diese schwere Zeit hielt Jonas Mekas in schriftlichen Tagebüchern fest, welche Jahrzehnte später unter dem Titel *I Had Nowhere to Go* (1991) in Buchform erschienen sind.²⁴²

²⁴⁰ Mekas konnte zu diesem Zeitpunkt bereits auf die Filme *Guns of the Trees* (1962), *Film Magazine of the Arts* (1963) *The Brig* (1964) und *Award Presentation to Andy Warhol* (1964) zurückblicken. Des Weiteren befanden sich einzelne filmische Teilabschnitte von *Walden* (*Report from Millbrook*, *Hare Krishna*, *Notes on the Circus*, *Cassis*) bereits in Distribution. Diese wurden später als Kapitel in *Walden* eingereiht.

²⁴¹ Die ersten Aufnahmen, welche mit der neu erworbenen Bolex-Kamera getätigt wurden, befinden sich heute in der Anfangssequenz von Jonas Mekas' Diary Film *Lost, Lost, Lost* (1976). Darin sieht der Zuschauer die beiden Mekas Brüder dabei, wie sie verspielt vor der Kamera ihre Scherze machen. „You can see the ecstasy in our faces fooling in front of our first Bolex.“ (Chodorov: *The Lost Lost Lost Book*. 2000. S. 36.)

²⁴² Mekas: *I Had Nowhere to Go*. 1991.

Dann kam es zu einem kurzen Aufenthalt an der Universität von Mainz, ehe Jonas Mekas und sein Bruder die alte Welt schließlich hinter sich ließen und am 29. Oktober 1949 von der Reling eines Passagierschiffes aus zum ersten Mal die New Yorker Skyline erblickten. Beide beschlossen noch an Deck ihre Reise nicht nach Chicago fortzusetzen, wie sie es ursprünglich geplant hatten, sondern stattdessen in New York zu bleiben. Im Stadtteil Brooklyn fanden sie nicht nur eine Wohnung, sondern auch eine Anstellung und es sollte nicht viel Zeit vergehen, ehe Jonas Mekas und Adolfas den Entschluss fassten, die Versammlungen der litauischen Immigrantengemeinschaft, welche sie in Brooklyn konzentriert vorfanden, mit ihrer Bolex-Kamera filmisch festzuhalten. Dies geschah mit dem Vorsatz, das aufgenommene Filmmaterial einmal in einem Dokumentarfilm zusammenzufassen, der den eigenen Status als „Displaced Persons“ (DPs) bediente. Zu dieser geplanten Dokumentation ist es letztendlich aber nie gekommen. Einige Aufnahmen aus dieser Zeit (1950–1953) befinden sich heute in den ersten beiden Reels von *Lost Lost Lost* (1976) sowie im ersten Drittel seines Films *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972).²⁴³

Das erste Filmskript, das Jonas Mekas mit seinem Bruder Adolfas verfasste, trug den Titel *Lost Lost Lost Lost*.²⁴⁴ Dieses Filmskript entstand in der bereits angesprochenen Absicht, eine Filmdokumentation über „Displaced Persons“ (DPs) zu drehen und auf inhaltlicher Ebene darauf hinzuweisen, dass die baltischen Republiken (Estland, Lettland, Litauen) gegen Ende des Zweiten Weltkrieges der politischen Kontrolle der Sowjetischen Union unterstellt wurden, womit keine Möglichkeit mehr für Flüchtlinge dieser Länder bestand, in den Nachkriegsjahren in ihre besetzte Heimat zurückzukehren, ohne sich damit gefährlichen Interrogationmaßnahmen seitens der sowjetischen Armee auszusetzen. Jonas und Adolfas Mekas schickten das Filmskript von *Lost Lost Lost Lost* an den bekannten englischen Dokumentarfilmer Robert Flaherty, in der Hoffnung, dass dieser das Filmprojekt produzieren würde. Doch Flaherty erteilte den Beiden eine schriftliche Absage, denn er verfügte zu diesem Zeitpunkt nicht einmal über die finanziellen Mittel, seine eigenen Filmdokumentationen umzusetzen.

²⁴³ Im ersten Reel von *Lost Lost Lost* sieht der Zuschauer, wie Adolfas Mekas als Soldat verkleidet auf die Kamera zugeht. Daneben werden diverse Versammlungen der litauischen Immigrationsgemeinschaft gezeigt. Vgl. *Lost Lost Lost*. Regie: Jonas Mekas. 2000. und Vgl. *Reminiscences of a Journey to Lithuania*. Regie: Jonas Mekas. In: *Journey to Lithuania*. 2003.

²⁴⁴ Das Wort „Lost“ kam im Titel des Filmskriptes, im Gegensatz zu Mekas’ wesentlich später vollendeten Version seines Diary Film *Lost Lost Lost*, viermal vor.

Die Brüder Mekas begannen dennoch zu filmen, mussten ihr dokumentarisches Filmvorhaben jedoch vorzeitig abbrechen, da Adolfas in die Armee eingezogen wurde.²⁴⁵ Jonas Mekas filmte unterdessen weiter, jedoch nicht mehr in Hinblick auf die Realisierung des ursprünglichen Filmskriptes, sondern er widmete sich fortan spontan gefilmten Aufnahmen, in welchen er tagebuchartig seinen Alltag festhielt. Diese private Filmbeschäftigung sollte sich von nun an durch sein ganzes Leben ziehen. Als Adolfas Mekas von seinem Militäreinsatz aus Europa zurückkehrte, änderten sich auch die Lebensumstände der Beiden. Sie fühlten sich in ihrem Wohnviertel in Brooklyn nicht mehr zu Hause und distanzieren sich von der dort lebenden litauischen Immigrantengemeinschaft dadurch, dass sie in das New Yorker Künstlerviertel Manhattan umzogen. Jonas Mekas kam zu diesem Zeitpunkt erstmals mit einer für ihn neuen Kinolandschaft in Berührung. Er besuchte regelmäßig die Filmvorführungen der *New York Film Society*, des *Museum of Modern Art (MOMA)* und die Filmabende der *Theodore Huff Society*. Ab dem Jahr 1950 nahm Mekas, laut eigener Angabe, auch an jeder Vorstellung von Amos Vogels *Cinema 16*-Kinoreihe teil. Die Filme, welche Jonas Mekas dort zu sehen bekam, sollten von nun an auch seinen eigenen Stil als Filmkünstler beeinflussen. Auf diese neue Inspirationsquelle Bezug nehmend versuchte sich Mekas im Jahr 1950 erstmals selbst an einem kurzen Experimentalfilm namens *A Silent Journey*.²⁴⁶ Bis zu diesem Zeitpunkt fühlte sich Mekas in seinem Filmschaffen mit der Dokumentarfilmtradition von John Grierson und Paul Rotha verbunden. Er war mit den britischen und amerikanischen Dokumentarfilmen aus den 1930er und 1940er Jahren vertraut und kannte die theoretischen Werke der russischen Filmemacher Vsevolod Pudovkin und Sergej Eisenstein. Neben ihrer Leidenschaft für den Dokumentarfilm träumten sein Bruder und er auch davon, einmal im Stande zu sein, einen kostspieligen Hollywoodfilm produzieren zu können.

We thought in terms of making movies for everybody. In those days if one thought about making films for neighbourhood theaters, one thought in terms of Hollywood. We dreamed we would earn some money, and borrow some from friends, and would be able to make our films, our „Hollywood“ films. Very soon we discovered that nobody wanted to lend us any money.²⁴⁷

²⁴⁵ Jonas Mekas wollte jenes frühe Bildmaterial (des Jahres 1950) ursprünglich in der zwanzig Minuten langen Dokumentation *Grand Street* verarbeiten. Diese sollte jene Grand Street in Williamsburg/Brooklyn zum filmischen Thema haben, welche damals von vielen litauischen Immigranten besiedelt wurde. Nachdem Jonas Mekas es zehn Jahre später noch immer nicht geschafft hatte, *Grand Street* zu schneiden, entschied er sich dazu, dieses Filmprojekt endgültig zu verwerfen.

²⁴⁶ Einzelne Aufnahmeabschnitte von *A Silent Journey* befinden sich heute am Ende des zweiten Reels bzw. im dritten Reel von *Lost Lost Lost* (1976).

²⁴⁷ MacDonald: *A Critical Cinema* 2. 1992. S. 85.

Dieses Vorhaben wurde von Mekas jedoch bald wieder verworfen. Denn in New York entdeckte er neben einer Vielzahl von alternativen Filmvorführungen auch eine für ihn neue Seite der kostengünstigen Filmpraxis. Die Filme von Morris Engel *The Little Fugitive* (1953) und Sidney Meyers *The Quiet One* (1948) bedienten in ihrer Machart nicht mehr die illusionsbedingten Handlungselemente des Hollywoodfilms, sondern nahmen sich in ihren semi-dokumentarischen Filmmomenten des tatsächlichen, nachvollziehbaren Lebens an. Die Tatsache, dass diese Filme mit einem minimalen Budget produziert wurden, bestärkten Mekas in seiner Ansicht darin, dass sein billiges Amateurfilmequipment durchaus das Potenzial für ihn bereit hielt, etwas künstlerisch Wertvolles zu schaffen. Wenige Jahre später folgten weitere Filme, welche einem ähnlichen filmästhetischen Zeitgeist entsprangen, wie zum Beispiel John Cassavetes *Shadows* (1958) oder Robert Franks und Alfred Leslies *Pull My Daisy* (1959). Mittlerweile hatte Mekas auch auf journalistischer Ebene in New York Fuß gefasst. Im *Film Culture* und seiner *Movie Journal*-Kolumne in der *Village Voice* schrieb er in euphorischen Worten über diese neue Filmbewegung und bezeichnete diese frische, unbekümmerte Art der Filmproduktion als *New American Cinema*. Die Filme des *New American Cinema* lassen sich unter folgenden Gesichtspunkten zusammenfassen: Es wurde vorwiegend mit Laiendarsteller (im Gegensatz zu professionellen Schauspielern) gedreht. Obwohl in den meisten Fällen ein Drehbuch vorhanden war, wurden viele der Dialoge und Szenen von den Akteuren frei improvisiert. Die Schauspielarbeit war auf eine natürlich anmutende Weise ausgerichtet und lehnte sich nicht an die manierierte Mimik und Gestik von Hollywoodschauspielern an. Die Kamera war aktiv im filmischen Geschehen verankert, reagierte auf die Unmittelbarkeit der dargestellten Aktion und gab diese bildlich wieder. Es wurde nicht in der Kulisse eines Studios gefilmt, sondern in dem Umfeld (meistens der urbane Raum oder eine städtische Wohnung), in dem der Zuschauer die Protagonisten auch im echten Leben erwarten würde.

Im Jahr 1962 beschloss Jonas Mekas einen Film zu drehen, der jene gerade beschriebenen stilistischen und produktionstechnischen Mittel des *New American Cinema* aufgreifen sollte. Dieser Film nannte sich *Guns of the Trees* (1961).²⁴⁸ Ebenfalls beteiligt an diesem Filmprojekt waren sein Bruder Adolfas, sowie Edouard de Laurot. Mekas betonte stets, dass er mit dem filmischen Endprodukt von *Guns of the Trees* nie ganz zufrieden war. Die Zusammenarbeit mit Edouard de Laurot stellte sich als nicht gerade einfach heraus, was zu zahlreichen konzeptionellen Meinungsverschiedenheiten im Laufe des Projektes führte.

²⁴⁸ Vgl. *Guns of the Trees*. Regie: Jonas Mekas. 1996.

Mekas räumte jedoch auch ein, dass dieses filmische „Scheitern“ eine wichtige Erfahrung für ihn in Bezug auf seine spätere Arbeitsweise darstellte. Nach den Dreharbeiten zu *Guns of the Trees* fasste Mekas den Entschluss, dass er zukünftig seine Filme alleine realisieren würde. Eine produktionstechnische Eigenart, die viele avantgardistische Filmkünstler, die mit Amateurfilmmaterial arbeiteten, mit ihm teilen sollten. Dies bedeutete aber nicht, dass Mekas nun nicht mehr gewillt war, andere Filmschaffende bei ihren Arbeiten zu unterstützen. Im Gegenzug für die Mitarbeit seines Bruders Adolfas bei *Guns of the Trees* (1961) half Jonas Mekas diesem bei den Dreharbeiten zu *Hallelujah the Hills* (1963). Dieser Film kam nicht nur bei den Kritikern sehr gut an, sondern war auch in finanzieller Hinsicht ein Erfolg. Das nächste Filmprojekt, das Mekas in Angriff nahm, war eine Auftragsarbeit der Zeitschrift *Film Magazine of the Arts*. Der Auftrag bestand darin, zunächst einen Werbefilm für die Zeitschrift zu drehen und dann in regelmäßigen Abständen kurze filmische Episoden für diese aufzunehmen, welche als Ergänzung zum literarischen Teil des Magazins gedacht waren. Das Vorhaben scheiterte jedoch daran, dass die künstlerische Intention von Jonas Mekas sich nicht mit den Vorstellungen der Produzenten deckte. Von Seiten der Produktionsleitung wurden Mekas nicht nur die Drehorte, sondern auch das, was er zu filmen hatte, vorgeschrieben. Dazu kam, dass Mekas dazu aufgefordert wurde, das Cover des Magazins als Werbehinweis in die Aufnahmen einzubauen. Als Mekas seinen Geldgebern schließlich die endgültige Schnitfassung präsentierte, waren sowohl jene Bildsequenzen herausgeschnitten, welche die Magazincover zeigten, als auch die Modelaufnahmen, die ihm ebenfalls aufgezwungen wurden. Dies bedeute das Ende der Zusammenarbeit. Mekas machte durch diese Geschäftsbeziehung eine wichtige Erfahrung für sich selbst als Filmmacher. Er wusste nun, dass die Kommerzialisierung der eigenen Filmkunst auch erhebliche kreative Kompromisse mit sich brachte.

Sein nächstes Filmprojekt nannte sich *The Brig* (1964).²⁴⁹ Dieser Film bedeutete für Jonas Mekas eine wichtige stilistische Neuerung als Filmkünstler. Bei *The Brig* handelte es sich in Wahrheit um eine Theaterproduktion des *Living Theater* in New York. Mekas war von der starken politischen Ausrichtung des Stückes begeistert. Die Handlung drehte sich um die Ereignisse in einem Militärgefängnis und thematisierte das Konfliktpotenzial, das dort vorherrschte. Dieses wurde in sehr direkten Schauspieldarbietungen auf der Bühne zum Ausdruck gebracht.

²⁴⁹ Vgl. *The Brig*. Regie: Jonas Mekas. 2008.

In *The Brig* verfolgte Mekas die filmische Intention eines Nachrichtenkameramannes, der sich mit seiner Kamera unmittelbar in der Schauspielaktion befindet und diese in kompromissloser Weise festhält. Mekas kannte den genauen Handlungsablauf von *The Brig* nicht, da das Stück von Aufführung zu Aufführung variierte. Aus diesem Grund musste er mit seiner Kamera in jeder Situation allzeit bereit sein. Für diesen besonderen Zweck mietete Mekas drei Nachrichtenkameras der Marke Auricon, die neben dem Bildmaterial auch dazu im Stande waren, Ton auf der Magnetspur des Filmstreifens festzuhalten. Das Theaterstück wurde immer dann kurz angehalten, wenn Mekas seine Kamera gegen ein neues Modell mit frisch geladenem Filmmagazin austauschen musste. Wenn ihm eine Aufnahme nicht gelang, hatte Mekas keine Zeit, sich darüber den Kopf zu zerbrechen, denn die Aktionen auf der Bühne liefen bedienungslos weiter. „I had to film and watch the play at the same time. Most of the time I did not even look through the camera. I'd finish with one camera, grab the next one, and continue. I'd have to yell out to the actors to stop while I changed cameras.“²⁵⁰ Mekas kreierte mit diesen spontanen Aufnahmen von *The Brig* eine Stilart für sich, die er als seinen persönlichen Angriff auf den filmischen Wahrheitsbegriff des französischen *Cinéma Vérité*-Kino erachtete. Was die endgültige, von Adolfas Mekas vorgenommene Schnittfassung von *The Brig* betrifft, so ist anzumerken, dass es aufgrund der häufigen Kamerawechsel zu kleinen filmischen Überlappungen der szenischen Darstellungen kam, die herausgekürzt wurden. Auch Handlungsepisoden, die Mekas als ineffektiv in Bezug auf die Wirkung des Films erachtete, fielen der Montage zum Opfer. An manchen Stellen des Films wurde die Tonebene durch Klangmaterial eines separat mitgelaufenen Audio-Aufnahmegerätes ergänzt. Mekas war die Tonstruktur von *The Brig* besonders wichtig und so räumte er Lärmelementen in der Gestaltung des Films, neben den sprachlichen Dialogen, einen gleichwertigen Platz ein. Durch den verwackelten Amateuraufnahmestil des Films waren viele Zuschauer der Meinung Mekas hätte für *The Brig* von der US-Armee die Bewilligung erhalten in einem realen Gefängnis zu filmen.²⁵¹

Als nächstes folgte Mekas' Filmprojekt *Award Presentation to Andy Warhol* (1964)²⁵², bei dem der Avantgardefilmmacher Gregory J. Markopoulos die Kamera bediente. Im Jahr 1964 erhielt Andy Warhol den von *Film Culture* gestifteten *Independent Film Award*. Der schüchterne Andy Warhol wollte den Filmpreis jedoch nicht wie ursprünglich geplant in einer öffentlichen Zeremonie im *New York Theatre* entgegennehmen, sondern in den privaten Räumlichkeiten seines Ateliers.

²⁵⁰ MacDonald: *A Critical Cinema* 2. 1992. S. 93.

²⁵¹ Ibid. S. 94.

²⁵² Vgl. *Award Presentation to Andy Warhol*. Regie: Jonas Mekas. In: *Visions of Andy Warhol*. 2004.

Deshalb filmten Mekas und Markopoulos die Überreichung der Auszeichnung eben dort. Die beiden Filmemacher zollten bei diesem filmischen Vorhaben Andy Warhol auf zweierlei Arten Tribut: Zum einen wurde die Preisübergabe ganz im Sinne Warhols mit einem durchgängigen Aufnahmetake festgehalten. Diesem gingen einige kurze Schnitte voraus, welche den Zuschauer auf die Preisverleihung einstimmen sollten. Das Aufnahmeszenario selbst ist äußerst amüsant anzusehen. Die im Bild vorkommenden Personen sind aufgereiht wie bei einem Gruppenfoto und beginnen nach und nach damit Obst zu verzerren, das Mekas in einem Geschenkskorb für Warhol mitgenommen hatte. Die lockere Atmosphäre der Gesamtsituation wird durch den legeren Einsatz des Kamerazooms noch zusätzlich verstärkt. Zum anderen wurde die Wiedergabegeschwindigkeit des Filmmaterials von Mekas von 24 Bildern pro Sekunde auf 16 Bildern pro Sekunde verlangsamt, genau so, wie es auch Warhol bei seinen Filmen handhabte. *Award Presentation to Andy Warhol*²⁵³ hat in der Filmographie von Mekas seinen verdienten Stellenwert, jedoch das wichtigste Werk seiner Frühphase in Hinblick auf die spätere Realisierung seines Diary Film-Konzepts bleibt *The Brig* (1964). Dabei darf nicht vergessen werden, dass Jonas Mekas Zeit seines Lebens neben seinen Filmprojekten sowohl schriftliche Tagebücher als auch filmische Tagebücher (Film Diaries) geführt hat. Diese, bis zum Zeitpunkt seines ersten Diary Film *Diaries, Notes, and Sketches, also known as Walden* (1969) noch unveröffentlichten Filmtagebücher, haben sich über die Jahre hinweg nicht nur stilistisch, sondern auch was das Aufnahmемaterial betrifft, zunehmend verändert. Während es früher noch die Immigrantengemeinschaft in Brooklyn war, die Mekas in seinen Filmtagebüchern ablichtete, so filmte er in Manhattan hauptsächlich andere Filmkünstler und Kulturschaffende. Diese übten mit ihrem Werk wiederum Einfluss auf seine eigene Filmkunst aus. Neben vielen anderen berühmten Persönlichkeiten lernte Mekas auch Maya Deren kennen, auf deren berüchtigten Festen er häufig zu Gast war. Obwohl Mekas und Deren gute Freunde waren, unterschieden sich ihre filmischen Zugänge, wie bereits erwähnt, doch deutlich voneinander.²⁵⁴

²⁵³ *Award Presentation to Andy Warhol* (1964) ist nicht zu verwechseln mit der zweiten filmischen Hommage von Jonas Mekas an Andy Warhol, die sich *Scenes from the Life of Andy Warhol* (1990) nennt. *Scenes from the Life of Andy Warhol* verfügt über Aufnahmемaterial aus dem Jahr 1963. Der Schnitt und die Veröffentlichung erfolgten aber erst im Jahr 1990. *Award Presentation to Andy Warhol* (1964) und *Scenes from the Life of Andy Warhol* (1990) von Jonas Mekas sind zusammen mit den Filmen *Andy Warhol's Silver Flotations* (1966) von Willard Maas und *Andy Warhol* (1965) von Marie Menken unter dem Titel *Visions of Andy Warhol* auf einer DVD zusammengefasst, die bei Re:Voir erschienen ist.

²⁵⁴ Auf die unterschiedlichen filmischen Zugänge von Jonas Mekas und Maya Deren wurde im Kapitel 4.1. dieser Arbeit eingegangen. Vgl. S. 50 ff.

„If I had taken my Bolex to any of Maya Deren's parties and started filming, they would have laughed. Serious filmmaking was still scripted filmmaking.“²⁵⁵ Mit der Zeit rückte schließlich Mekas' eigenes Leben in den Mittelpunkt seiner Filmtagebücher.

[...] until 1960 or so, no filmmaker was really filming his or her own life. Whatever one was filming was always 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 lives of the whole first wave of American experimental filmmakers are not recorded on film.²⁵⁶

Insgesamt ist zu sagen, dass Marie Menkens autobiographische Kurzfilme und ihr unkonventioneller Filmstil ein wichtiger Einfluss auf Mekas als Filmkünstler waren. Zudem verband ihn eine innige Freundschaft mit Marie Menken, die wie er ebenfalls aus Litauen stammte. Der autobiographische Zugang Menkens sollte sich auch bei Mekas in seinen tagebuchartigen Bilderwelten einschreiben. Mekas' Werdegang als Filmkünstler kommt am Besten in seinem Werk *Lost Lost Lost* (1976)²⁵⁷ zum Ausdruck. Obwohl es sich bei *Lost Lost Lost* bereits um den dritten Diary Film seiner Karriere handelte, ist zu bedenken, dass dieser Film sowohl seine ersten Filmaufnahmen (1949) beinhaltet, als auch späteres Aufnahmемaterial, das sich bis in das Jahr 1963 erstreckt.²⁵⁸ Wie alle seine Diary Filme ist auch *Lost Lost Lost* sehr autobiographisch gehalten.

[...] as it developed into its final form, *Lost Lost Lost* became autobiographical: I became the center. The immigrant community is there, but it's shown through my eyes. Not unconsciously, but consciously, formally. When I originally filmed that footage, I did not make myself the center. I tried to film in a way that would make the community central. I thought of myself only as the recording eye. My attitude was still that of an old-fashioned documentary filmmaker of the forties or fifties and so I purposely kept the personal element out as much as I could. By the time of editing, in 1975, however, I was preoccupied by the autobiographical. The written diaries allowed me to add a personal dimension to an otherwise routine, documentary recording.²⁵⁹

²⁵⁵ MacDonald: *A Critical Cinema* 2. 1992. S. 86.

²⁵⁶ Ibid. S. 85–86.

²⁵⁷ *Lost Lost Lost*. Regie: Jonas Mekas. 2000.

²⁵⁸ Mekas erster Diary Film *Diaries, Notes and Sketches also known as Walden* (1969) umfasst das Filmtagebuchmaterial der Jahre 1965–1969 seines Lebens. Sein zweiter Diary Film *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972) beschäftigt sich mit der Zeitspanne von 1950 bis 1953 und verfügt gleichzeitig über Filmmaterial aus den frühen 1970er Jahren. *Lost Lost Lost* wurde erst 13 Jahre nach der letzten getätigten Aufnahme im Jahr 1976 veröffentlicht. *In Between* (1978) war Mekas vierter Diary Film, der aus dem Filmtagebuchmaterial der Jahre 1964–1968 bestand, welches er in *Walden* nicht verwendet hatte. Hierbei wird deutlich, dass die Veröffentlichungstermine von Mekas' Diary Films mitunter drastisch von ihrer Entstehungszeit abweichen.

²⁵⁹ MacDonald: *A Critical Cinema* 2. 1992. S. 84.

Lost Lost Lost kann mit seinen sechs Reels²⁶⁰ inhaltlich in drei Gruppen unterteilt werden.

Die erste Gruppe (Reel 1/Reel 2) berichtet von Mekas' Anfangsjahren in der litauischen Immigrationsgemeinschaft von Brooklyn/New York.

Die zweite Gruppe (Reel 3/Reel 4) zeigt sein soziales und kreatives Leben im Künstlerviertel Manhattan und die Gründung seines Magazins *Film Culture*. In der letzten Gruppe (Reel 5/Reel 6) sind unterschiedliche Tätigkeitsbereiche seines Arbeitsalltages wie z.B. bei der *Film-Makers' Cooperative* oder seine Exkursion mit dem Filmemacher Ken Jacobs zum *Flaherty Film Festival* zu sehen.

Die Filmaufnahmen der ersten beiden Reels von *Lost Lost Lost* stellen für jene Zuschauer, die mit dem stilistischen Markenzeichen der Einzelbildaufnahme (Single Frame Shooting) und der unkonventionellen Handkameraführung von Mekas vertraut sind, eher ungewohntes Bildmaterial dar. Reel 1 und Reel 2 erzählen von jener Zeit, in der Jonas Mekas und sein Bruder Adolfas alles daran gesetzt hatten, in einem für sie unbekannten Land (USA) und einer fremden Stadt (New York) sozial und wirtschaftlich Fuß zu fassen. Der Zuschauer wird Zeuge der ersten Filmaufnahmen von Mekas und sieht ein New York, das für viele Kriegsflüchtlinge den sicheren Hafen nach einer gefährlichen Reise darstellte. Mekas zeigt in diesen frühen Filmaufnahmen die Versammlungen der litauischen Immigrationsgemeinschaft, weil diese eine Erinnerung an seine Heimat darstellten.

Auch Reel 3 und Reel 4 geben stilistisch gesehen noch nicht viel von Mekas' berühmt gewordener expressiver Aufnahmetechnik preis. Diese beiden Reels zeigen jene Zeit, in der sich Mekas bereits eine eigene Existenz in Manhattan aufgebaut hatte, die sowohl auf sozialen, kulturellen als auch ökonomischen Wurzeln fußte. „Film Culture is rolling on Lafayette St.“ ist einer jener Zwischentitel, der diese Lebensphase von Mekas am Treffendsten beschreibt. Die Gründung des Magazins *Film Culture* war ein wichtiger Schritt in seinem Leben, weil es ihm dadurch gelang, die eigene Person in der Filmkunstszene von New York zu etablieren. Des Weiteren sieht der Zuschauer die Dreharbeiten zu seinem ersten Film *Guns of the Trees* (1961). Der Zwischentitel dazu lautet: „Charles Levine Footage of The Guns of the Trees Shooting“. Mekas wirkt in den von Charles Levine gefilmten Aufnahmen angespannt während er Regieanweisungen gibt. Interessant ist, dass hierbei Filmmaterial verwendet wird, in dem Mekas selbst in den Aufnahmen vorkommt.

²⁶⁰ „Reel“ ist die englische Bezeichnung für eine Filmrolle. Die sechs Filmrollen (Reels) von *Lost Lost Lost* befinden sich heute zusammengefasst auf zwei Videokassetten wieder, die bei Re:Voir erschienen sind.

Dadurch, dass Mekas die eigene Person in die Bildebene einschreibt, erweitert er seine formale Omnipräsenz im Film, die z.B. bereits in der Montage, dem Off-Kommentar und den Zwischentiteln zum Ausdruck kommt, um diesen Aspekt. Besonders Reel 5 und Reel 6 von *Lost Lost Lost* stellen für den Zuschauer ein spannendes Anschauungsmaterial dar. Mekas beginnt nun zunehmend mehr mit der filmischen Form zu experimentieren und verlässt die abwartende Haltung der passiven filmischen Dokumentation. Er taucht mit seiner Kamera aktiv in die Aufnahmeszenarien um ihn herum ein und lässt so einzelne Fragmente seines Lebens für sich sprechen. Doch auch in diesen beiden Reels greift Mekas auf die Strukturierungsmittel von Off-Kommentar, Musikelementen und Zwischentitel zurück, welche die Gesamtkonzeption des Diary Film, trotz des stilistisch unterschiedlichen Filmmaterials, verbindet. In Reel 5 geht Mekas sogar so weit, einen kurzen experimentellen Film im Film einzubauen, der den Namen *Rabit Shit Haikus* trägt. Die sprachliche Redundanz des Off-Kommentars von *Rabit Shit Haikus*, die aus der ständigen Wiederholung und Abwandlung von Wörtern besteht, konterkariert dabei mit der stetigen Variation von Bildfolgen und Schnittmustern. Durch die Unterteilung in nummerierte Kapitel gibt Mekas dem Ganzen eine verbindende Form, welche die unterschiedlichen filmischen Segmente zusammenhält. Der kürzer gehaltene *Fool's Haikus* beschließt dann das Ende des fünften Reel.

In Reel 6 zeigt Mekas Aufnahmen von seinem Ausflug mit dem Filmemacher Ken Jacobs und anderen Bekannten zum *Flaherty Film Festival*. Mekas fuhr dort mit der Absicht hin, die Filme *Flaming Creatures* (1963) von Jack Smith und *Blonde Cobra* (1963) von Ken Jacobs vorzustellen. Doch beide Filme wurden von der Festivaljury abgelehnt. Als Protestaktion campierten die am Ausflug beteiligten Personen direkt auf dem Festivalgelände von Vermont. Jonas Mekas und Ken Jacobs filmten sich am nächsten Morgen gegenseitig mit ihren 16mm-Amateurfilmkameras. Das von Jacobs aufgenommene Filmmaterial ist nun im sechsten Reel von *Lost Lost Lost* zu sehen. Mekas wird dabei gezeigt wie er in eine mönchsartige Kutte gekleidet in einer Wiesenlandschaft filmt. Vollkommen losgelöst von statischen Bildkompositionen und leblosen Stativaufnahmen schwenkt er seine Bolex-Kamera durch die Lüfte, ohne auch nur Zeit damit zu verschwenden durch den Sucher zu blicken. Dann bekommt der Zuschauer zu sehen, was Mekas mit seiner Bolex-Kamera tatsächlich in der Wiesenlandschaft gefilmt hat. Seine Aufnahmen sind geprägt von schwerelos wirkenden Raumeindrücken, bei denen Gras und Pflanzen ineinander zu verschmelzen beginnen.

In den Kapiteln „Storm & Louis in Vermont“ und „Prof. Oster & Dali“ in Reel 6 lässt Mekas zum ersten Mal seine signifikant gewordene Filmtechnik der Einzelbildaufnahme (Single Frame Shooting) aufblitzen. Des Weiteren setzt er nun vermehrt extreme Nahaufnahmen (Close Ups) und so genannte Reißschwenke (Swish Pans) ein. Diese Aufnahmen sind wesentlich fragmentierter und ungehaltener in ihrer Machart, als das bisherige Filmmaterial. In gewisser Weise erinnern diese Aufnahmen an das Blinzeln des menschlichen Auges. Obwohl es einem selbst kaum auffällt ist der Blick des Menschen von äußerst sprunghafter Natur. Im seltensten Fall nimmt man sich die Zeit für eine kontinuierliche, panoramaartige, visuelle Rezeption seiner Umwelt. In konventionellen Spielfilmen wird häufig ein Kameranachschwenk (Pan) dazu eingesetzt, die subjektive Sichtweise des Schauspielers auszudrücken. In der Realität jedoch haben das Gehirn und mit ihm die Sinnesorgane der Augen die Angewohnheit; von einem visuellen Objekt zum Nächsten zu springen. Genau diese natürliche, visuelle Eigenart des Menschen hat sich Mekas mit seiner filmischen Methode der Einzelbildaufnahme (Single Frame Shooting) zu Nutze gemacht. In den letzten beiden Reels (Reel 5/Reel 6), welche sich bis in das Jahr 1963 erstrecken, kommt Mekas neu gewonnene Filmästhetik am Treffendsten zum Ausdruck.

The period I am dealing with in these six reels was a period of desperation, of attempts to desperately grow roots into the new ground, to create new memories. In these six painful reels I tried to indicate how it feels to be in exile, how I felt in those years. These reels carry the title *Lost Lost Lost*, the title of a film myself and my brother wanted to make in 1949, and it indicates the mood we were in, in those years. It describes the mood of a Displaced Person who hasn't yet forgotten the native country but hasn't gained a new one. The sixth reel is a transitional reel where we begin to see some relaxation, where I begin to find moments of happiness. New life begins. What happens later, you'll have to see the next instalment of reels [...].²⁶¹

In *Lost Lost Lost* zeigt Jonas Mekas Bildmaterial seines Lebens der Jahre 1949 bis 1963. Der Film wurde aber erst viele Jahre später im Jahre 1976 veröffentlicht. In der Zwischenzeit hat Mekas zwei weitere Diary Filme realisiert. Sein Erstlingswerk trug den Titel *Diaries, Notes and Sketches: also known as Walden* (1969), welches aus filmischem Tagebuchmaterial der Jahre 1965–1969 bestand und damit mit zwei Jahren Verzögerung an das Filmmaterial von *Lost Lost Lost* anschloss. Der zweite Diary Film von Mekas nannte sich *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1971/72).²⁶²

²⁶¹ Dieses Zitat von Mekas befindet sich auf seiner offiziellen Homepage:

Jonas Mekas. http://jonasmekasfilms.com/available/index.php?film=lost_lost_lost. Stand: 18.03.2011.

Mekas führt seine Homepage als Blog, den er immer wieder mit neuen Beiträgen aktualisiert. Er hat damit seine Tagebuchführung auch auf das digitale Medium ausgeweitet.

²⁶² *Reminiscences of a Journey to Lithuania*. Regie: Jonas Mekas. In: *Journey to Lithuania*. 2003.

Dieser Film verfügt, wie auch schon *Lost Lost Lost*, über sehr frühes Filmmaterial aus den Jahren 1950–1953, gleichsam kommen aber auch neuere Aufnahmen aus dem Jahr 1971 darin vor. *Reminiscences of a Journey to Lithuania* hat in Mekas' Gesamtwerk stilistisch gesehen einen ganz besonderen Stellenwert. Die Diary Film-Form bleibt auch bei diesem Film bestehen, aber die Montage sowie die Aufnahmen selbst sind im Vergleich zu *Walden* wesentlich ruhiger und entspannter angelegt. *Reminiscences of a Journey to Lithuania* zeigt Mekas' Rückkehr in die litauische Heimat nach beinahe 30 Jahren der Abstinenz, sowie das Wiedersehen mit seiner Mutter.²⁶³

Mekas hatte während des Films mit technischen Problemen zu kämpfen. Für die Dreharbeiten verwendete er eine neu erworbene Bolex-Kamera, die zwar identisch mit dem Vorgängermodell war, jedoch während des Filmens die eingestellte Aufnahmegeschwindigkeit von 24 Bilder auf 32 Bilder pro Sekunde von selbst änderte. Dieser Umstand wirkte sich nicht nur auf unterschiedlich schnell aufgenommenen Bildfolgen aus, sondern hatte auch ungewollte Variationen in der Belichtung zur Folge. Mekas nahm diese gerätebedingten Fehler als solche hin und baute diese fortan als „Stylistic Devices“ in seine Aufnahmetechnik mit ein.²⁶⁴ Obwohl ihm für dieses Filmprojekt ein professionelles Kamerateam angeboten wurde, zog er es vor, alleine zu drehen, um den Film so persönlich wie möglich zu halten. Bei *Reminiscences of a Journey to Lithuania* fällt auf, dass die Bildsequenzen von der Einstellungsdauer her länger sind, als dies sonst bei seinen Filmen der Fall ist. Er gibt den Situationen und den Menschen vor der Kamera mehr Zeit zur Entfaltung. Dies wird auch in der Relation des Aufnahmematerials zur endgültigen Schnittfassung deutlich. Mekas gibt an, dass er das aufgenommene Filmmaterial fast im Verhältnis 1:1 für den späteren Film übernommen hat. Bei *Lost Lost Lost* verwendete er nur ein Siebtel des Aufnahmematerials und in *Walden* kam etwa ein Drittel zum Einsatz.²⁶⁵ In *Reminiscences of a Journey to Lithuania* behält Mekas die zeitliche Chronologie des Filmmaterials ab dem Zeitpunkt seiner Ankunft in Litauen durchwegs bei, während es bei *Walden* und *Lost Lost Lost* des Öfteren zu zeitlichen Sprüngen in der Montage kam.

²⁶³ Das letzte Mal war Jonas Mekas 1944 in Litauen, ehe er wegen des Vormarsches der Nazis von dort flüchten musste. „For over a decade I had not been allowed even to correspond with my mother. I had written some poems against Stalin, so I was a criminal. My brothers were thrown into jail because of me, and my father died earlier than he would have, because of that. My mother's house was watched for years by the secret police. They hoped that one day I'd come home and they'd get me. My mother told me that in 1971. There was not a night, during my visit home, when I wasn't prepared to jump out the window, to run from the police if they decided to come after me. And this is in 1971, many years after Stalin's death.” (MacDonald: A Critical Cinema 2. 1992. S. 103.)

²⁶⁴ Vgl. Sitney: Film Culture Reader. 2000. S. 194 ff.

²⁶⁵ Vgl. MacDonald: A Critical Cinema 2. 1992. S. 102.

Der augenscheinlichste stilistische Unterschied zwischen *Reminiscences of a Journey to Lithuania* und *Walden* ist die Verwendung der Einzelbildaufnahme (Single Frame Shooting), die Mekas bei *Reminiscences* nicht einsetzen wollte.

The longer I stayed in Lithuania the more it changed me, and pulled me into a completely different style. There were feelings, states, faces that I couldn't treat too abstractly. Certain realities can be presented in cinema only through certain durations of images. Each subject, each reality, each emotion affects the style in which you film.²⁶⁶

Mekas kehrte nach den Dreharbeiten von *Reminiscences of a Journey to Lithuania* wieder nach New York zurück. Obwohl seine Wurzeln in Litauen lagen, war er sich nun im Klaren darüber, dass New York sein eigentliches Zuhause darstellte. Auch wenn er keinen einfachen Start in New York gehabt hatte, so lernte Mekas über die Jahre hinweg dort viele Freunde und Gleichgesinnte kennen, die für ihn nicht nur einen familiären Ersatz darstellten, sondern genau wie er in der Film- und Kulturszene der Großstadt eine neue Heimat fanden.

²⁶⁶ Vgl. Sitney: Film Culture Reader. 2000. S. 194.

6. Die Ablichtung autobiographischer Lebensaspekte

Die literarische Gattung der Autobiographie hat sich im Lauf der Geschichte als introspektives Betätigungsfeld erwiesen, das vorwiegend von Männern wie z.B. Aurelius Augustin, Jean-Jacques Rousseau und Johann Wolfgang von Goethe dazu genützt wurde, das eigene Leben zu subsumieren. Das folgende Zitat soll erläutern was unter einer Autobiographie verstanden wird.

In der Tat zeigt das autobiographische Schrifttum, als Ganzes betrachtet, einen protäischen Charakter. Diese Literaturgattung entzieht sich einer Definition noch hartnäckiger als die gebräuchlichsten Formen der Dichtung. Sie läßt sich kaum näher bestimmen als durch Erläuterung dessen, was der Ausdruck besagt: die Beschreibung (*graphia*) des Lebens (*bios*) eines Einzelnen durch diesen selbst (*auto*).²⁶⁷

Philippe Lejeune hat seine *Theorie des Autobiographischen Paktes* so definiert, dass die Autobiographie eine vom Leser nachprüfbare Identität des Autors, des Erzählers und der Hauptfigur erfordert, welche sich in der gleichen Person zu erschließen hat. Mit den Worten Lejeunes ausgedrückt bedeutet das:

Erzähler und Figur sind die Gestalten, auf die sich, im Inneren des Textes, das Subjekt der Aussage und das Subjekt des Ausgesagten beziehen; der Autor, am Rande des Textes durch seinen Namen vertreten, ist also der Bezugsträger, auf den durch den autobiographischen Pakt das Subjekt der Aussage verweist.²⁶⁸

Im Gegensatz zur Autobiographie wurde das Tagebuch wegen seiner bruchstückhaften und nicht abgeschlossenen Form als literarische Gattung nie wirklich ernst genommen und oftmals als sinnlose Freizeitbeschäftigung des weiblichen Geschlechts abgetan. Erst ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist die schriftliche Form des Tagebuches von der wissenschaftlichen Forschung als wertvolles historisches, soziologisches, philologisches und psychologisches Dokument der literarischen Selbstreflexion aufgegriffen und anerkannt worden. Ein bekanntes Beispiel der modernen Tagebuchführung ist das im Zeitraum der Jahre 1942 bis 1944 von Anne Frank in Amsterdam verfasste Werk *Diary of a Young Girl*, welches von ihrem Vater Otto Frank posthum veröffentlicht wurde. Im Kunstkontext sind die Mitte der 1960er Jahre in den USA publizierten Tagebücher von Anaïs Nin zu nennen.

²⁶⁷ Niggli: Die Autobiographie. 1989. S. 38.

²⁶⁸ Ibid. S. 243–244.

Die Tagebucheinträge von Anaïs Nin bieten dem Leser, neben vielen anderen Erlebnisberichten, auch einen spannenden Einblick in ihr Arbeitsverhältnis mit Maya Deren bei dem Filmprojekt *Ritual in Transfigured Time* (1946).²⁶⁹

[...] after the late sixties the diary was increasingly valorized as a literary practice of self-discovery, self renovation, even as the place where a self might be constructed [...]. But that the modern diary is not inevitably so solipsistic is proven by women's diary writing in the seventies, where introspection and self-awareness were understood as individual participation in a collective historical recovery. The politics of the diary were consequently heavily invested by women, eventually to the point where its open-ended, nonhierachical, impermanent form could be proposed as intrinsically feminist, defined against its completed, teleologically ordered, permanent, and hence masculinist sibling, the autobiography proper.²⁷⁰

Die literarische Form des Tagebuches mit seinem direkten unsystematischen Zugang, den sich überwiegend Frauen für die schriftliche Selbstdarstellung des eigenen Lebens im Laufe der Geschichte zu Nutze gemacht haben, verzichtet gänzlich auf das teils pompös und selbstgerecht anmutende Schreibkonstrukt vieler männlicher Autoren. Dies mag daran liegen, dass das Tagebuch grundsätzlich nicht mit dem Hintergedanken an eine spätere Publikation geschrieben wird. Der Inhalt und der Schreibstil des Tagebuches sind demnach nicht darauf ausgerichtet, die eigene Person in ein vorteilhaftes Licht für die Nachwelt oder ein fremdes Paar Augen zu rücken. Auch wenn ein Tagebuch zumeist chronologisch verfasst wird, so ist nicht davon auszugehen, dass später geschriebene Einträge zwingend an frühere Einträge inhaltlich anknüpfen. Die Niederschrift folgt demnach keinem verbindlichen Handlungsfaden und ist nicht auf den systematischen Aufbau einer Geschichte ausgerichtet. Persönliche Schwächen, Sorgen und Ängste werden in Bezugnahme auf die emotionale Tagesverfassung ebenso direkt und unverblümt notiert, wie auch Freude oder Glück. Diese starke emotionale Färbung in der schriftlichen Notation kann in ihrer Kompromisslosigkeit als spezielle Eigenart des Tagebuches angeführt werden. Trotz formaler und stilistischer Unterschiede verbindet die Autobiographie und das Tagebuch aber auch eine ganz wesentliche Gemeinsamkeit: Beide literarischen Zugänge entstehen aus der Motivation heraus subjektive Gedanken, Gefühle und Ansichten, welche ein Individuum über sich und das eigene Leben hegt, in das Gewand der Sprache zu kleiden.

²⁶⁹ Vgl. Stuhlmann: *The Diary of Anaïs Nin 1944–1947*. 1971.

²⁷⁰ James: *To Free the Cinema*. 1992. S. 150.

In diesem Kapitel wird es nicht darum gehen die Unterschiede dieser sich nahe stehenden literarischen Gattungen festzumachen, vielmehr wird von Interesse sein, wo die Ursprünge des Filmtagebuches liegen und vor allem, wie Jonas Mekas seine autobiographische Selbstpräsentation in den eigenen filmischen Tagebüchern (Film Diaries) ausgerichtet hat. Die ersten fiktiven Filmtagebücher wurden allesamt von männlichen Regisseuren verwirklicht. Die jeweilige schriftliche Tagebuchvorlage wurde von diesen aus der eigenen geschlechtsspezifischen Perspektive heraus interpretiert und dementsprechend mit einer weiblichen Protagonistin fiktiv in Szene gesetzt. Zu den frühen Beispielen des fiktiven Tagebuchfilms zählen unter anderem *Diary of a Lost Girl* (1929) von G. W. Pabst, *Diary of a Chambermaid* (1946) von Jean Renoir bzw. die gleichnamige Neuverfilmung (1965) von Luis Buñuel und *Diary of a Mad Housewife* (1970) von Frank Perry. Daneben kam es im Laufe der Zeit auch immer häufiger vor, dass die Hauptrolle in fiktiven Filmtagebüchern männliche Schauspieler innehatten. Zu diesen Filmen zählen unter anderem *Diary of a Country Priest* (1951) von Robert Bresson oder *Diary of a Shinjuku Thief* (1970) von Nagisa Oshima.²⁷¹ Hinzu gesellten sich Filme, die zwar mit der subjektiven Form des Tagebuches kokettierten, auf den realen Bezugspunkt einer schriftlichen Tagebuchvorlage jedoch gänzlich verzichteten. Die filmische Intention bestand in diesen Fällen darin, eine fiktiv nachgestellte Schilderung von Lebenserfahrungen zu vermitteln. Der Regisseur bzw. der Drehbuchautor schrieb dabei eigene Charakterzüge und Persönlichkeitsanteile in die Hauptfigur des Films ein. Autobiographische Lebensfacetten des Regisseurs oder Drehbuchautors wurden so mittels der Hauptfigur dramaturgisch nachgestellt, was wiederum vor dem Hintergrund eines fiktiven filmischen Handlungsrahmens geschah. In diesem Zusammenhang ist jene Filmreihe von François Truffaut zu nennen, welche mit *Les Quatre Cents Coups* (1959) ihren Anfang nahm und mit *L'Amour en Fuite* (1979) abgeschlossen wurde. Die Hauptrolle im so genannten Antoine Doinel-Zyklus wurde vom Schauspieler Jean-Pierre L  aud gespielt, der in diesen Filmen gewissermaßen als Alter Ego von Francois Truffaut fungierte.²⁷² Die Filmkünstlerin Marie Menken war die Erste, welche die Form und die Ästhetik des realen, also tatsächlich gelebten Diary Film in New York Mitte der 1940er Jahre begründen sollte. Der Diary Film im eigentlichen Sinn entstand somit im Kontext des US-Avantgardekinos. Dieser wies gewisse stilistische Ähnlichkeiten mit Home Movies aus dieser Zeit auf, wie z.B. verwackelte und teils unscharfe Bildfolgen.

²⁷¹ Vgl. James: *To Free the Cinema*. 1992. S. 150–151.

²⁷² Vgl. Sitney: *The Avant-Garde Film*. 1987. S. 200.

Auch der soziale Aktionsradius, in dem gefilmt wurde, war bei beiden filmischen Zugängen ähnlich, ging es doch vorwiegend darum, das echte Leben einzufangen und die eigene Subjektivität bzw. das Private zum Ausdruck zu bringen.²⁷³ In diesem Zusammenhang ist Menkens Diary Film *Notebook* (1961) zu erwähnen. In diesem Film fasste sie einzelne Versatzstücke ihres Gesamtwerkes zusammen. Ihre *Notebook*-Einträge können in ihrer unfertigen, fragmentierten Form gewissermaßen als das visuelle Pendant zu literarischen Tagebucheinträgen angesehen werden. Ein stilistisches Merkmal von Menkens Filmen war die so genannte „Free Wheeling Camera“. Dies bezeichnet den stativlosen Einsatz der Kamera im Raum, was beim Betrachter den Eindruck von schwebenden Bildfolgen erwecken kann. Die filmische Darstellung erfolgte bei Menken grundsätzlich aus einer durchgängig eingehaltenen Ego-Perspektive, was für damalige Verhältnisse ein ungewöhnlicher, erzählender Kamerablickwinkel war, jedoch den subjektiven Charakter ihres filmischen Zugangs noch zusätzlich unterstreichen sollte. Ihre Filmsujets waren die kleinen, unauffälligen Dinge des Lebens wie zum Beispiel der in Einzelbildaufnahmen gefilmte Mond in *Moonplay* (1966), die unterschiedlichen, ineinander übergehenden Mosaikmuster der Alhambra in *Arabesque for Kenneth Anger* (1961)²⁷⁴ oder das vom Licht durchflutete Farbenmeer verschiedener Blumenarten in *Glimpse of the Garden* (1957)²⁷⁵. Menkens Diary Filme hatten nichts mit der Inszeniertheit und der choreographierten Perfektion kommerzieller Hollywoodfilme gemein. Sie arbeitete mit denselben bescheidenen Produktionsmitteln wie herkömmliche AmateurfilmemacherInnen auch. Mit dem entscheidenden Unterschied, dass Menken in ihren Diary Filmen einen künstlerischen Ansatz verfolgte und dabei nie der visuellen Abbildungsoberflächlichkeit von typischen Home Movies erlegen ist.

²⁷³ David E. James führt in diesem Zusammenhang einige wesentliche Unterschiede zwischen dem Diary Film und dem Home Movie an. So verhält sich die individuelle Arbeitsweise am Diary Film gegensätzlich zum kollektiven Arbeitsprozess des Home Movie. Weiters unterscheiden sich der Diary Film und der Home Movie auf Seiten der Distribution (die beim Home Movie nicht oder nur ganz selten gegeben ist) und in Form der visuellen Gesamtgestaltung (Diary Filme sind optisch fordernder und weitaus experimenteller angelegt als Home Movies). „Since I contend that film diaries as a genre emerged as an adaptation of the stylistics and social functions of home movies, I have generally in this essay elided the differences between them, except for nothing the processes of adaptation. A fuller taxonomy would attend to differences between the genres in respect to authorship (home movies are usually familial rather than individual), stylistics (their greater conventionality), and modes of distribution.“ (James: *To Free the Cinema*. 1992. S. 151.)

²⁷⁴ Vgl. *Arabesque for Kenneth Anger*. Regie: Marie Menken. In: *Notes on Marie Menken*. Regie: Martina Kudláček. 2006.

²⁷⁵ Vgl. *Glimpse of the Garden*. Regie: Marie Menken. In: *Notes on Marie Menken*. Regie: Martina Kudláček. 2006

Jonas Mekas und Marie Menken waren Zeit ihres Lebens enge Freunde und künstlerische Wegbegleiter.²⁷⁶ Während Menken bei ihrer Filmkunst auf ihre Fähigkeiten als Malerin in Bezug auf Bildkomposition, Farb- und Formstrukturen zurückgreifen konnte, so blickte Jonas Mekas seinerseits auf einen literarischen Hintergrund zurück. Dies macht sich auch in seinen Diary Filmen bemerkbar und zeigt sich vordergründig in einem sprachlich sehr passioniert gehaltenen Off-Kommentar, sowie seinen geschriebenen Zwischentiteln, die von Zeit zu Zeit eingeblendet werden. Heutzutage wird Jonas Mekas' Filmschaffen gewissermaßen als Synonym für den Diary Film verwendet. Dabei darf aber nicht vergessen werden, dass Mekas mit seinen Diary Filmen ästhetisch in Marie Menkens Schuld steht.²⁷⁷

In *Movie Journal* Mekas chooses as his cinematic *maîtresse* Marie Menken. It is through her that the link to the earlier diaristic tradition can be made. She is the cinematic mother of his genre and another figure whose achievement has been underappreciated. Her films resonate far beyond their quiet surfaces. *Notebook* stands as a portal opening up filmic spaces on their own terms. In the film she presents details of daily life as the jottings in a moving sketchbook, fragments of observation and cinematic creation—little mysteries. [...] While Mekas makes more sustained and contemplative works, he nevertheless incorporates the fragmented, cut off, or hurried registering of event or image in his camera work.²⁷⁸

Ein Unterschied zwischen Menken und Mekas ist jedoch, dass bei Mekas Jahre der künstlerischen Reflexion über das angesammelte Aufnahmемaterial seiner Filmtagebücher (Film Diaries) vergehen sollten, ehe er dieses im filmästhetischen Konzept des Diary Film zusammenfasste. Neben visuellen Tagebüchern hat Mekas, wie bereits erwähnt, auch schriftliche Tagebücher geführt. Außerdem schrieb er eine Zeitungskolumne namens *Movie Journal* für die New Yorker Zeitung *Village Voice*. Seine *Movie Journal*-Kolumne war in ihrem Schreibstil ähnlich einem Tagebucheintrag ausgerichtet und hatte grundsätzlich nur wenig mit einer konventionellen Filmkritikkolumne gemein. Vielmehr erinnerte sie an die Niederschrift eines innerlich geführten Monologes. Mekas leitete seine *Movie Journal*-Kolumne zudem aus den Ideen und dem Gedankenmaterial täglich festgehaltener Tonbandaufnahmen ab. Er hat somit neben einem schriftlichen und visuellen Tagebuch auch eine Audioversion davon geführt.

²⁷⁶ Marie Menken starb am 29. Dezember 1970 in Brooklyn/New York.

²⁷⁷ Marie Menkens Zeitraffer-Filmtechnik aus *Go! Go! Go!* (1964) findet sich zum Beispiel in dem Kapitel „Cassiss“ (Reel 1) in Mekas' Diary Film *Walden. Diaries, Notes and Sketches* wieder. Menkens „Single Frame Shooting“ greift Mekas im Kapitel „Notes on the Circus“ (*Walden*/Reel 2) auf. Das Kapitel „Coming Home from St. Vincent College“ (*Walden*/Reel 1) hat eine verblüffende Ähnlichkeit mit Marie Menkens Film *Moonplay* (1961). Mekas widmete Menken auch ein eigenes Kapitel in *Walden*, das er „Flowers for Marie Menken“ (*Walden*/Reel 1) nannte, in Anspielung auf ihren Film *Glimpse of the Garden* (1957) und ihre Vorliebe für Blumen.

²⁷⁸ James: *To Free the Cinema*. 1992. S. 86.

Im Gegensatz zu Marie Menken wählte Jonas Mekas die Diary Film-Form nicht von vornherein als primäres filmisches Ausdrucksmittel für sich, sondern diese ergab sich für ihn aufgrund eines permanenten Zeitmangels.

During the last fifteen years I got so entangled with the independently made film that I didn't have any time left for myself, for my own film-making—between Film-Makers' Cooperative, Film-Maker's Cinematheque, Film Culture magazine, and now Anthology Film Archives. I mean, I didn't have any long stretches of time to prepare a script, then to take months to shoot, then to edit, etc. I had only bits of time which allowed me to shoot only bits of film. All my personal work became like notes. I thought I should do whatever I can today, because if I don't, I may not find any other free time for weeks. If I can film one minute—I film one minute. If I can film ten seconds—I film ten seconds. I take what I can, from desperation. But for a long time I didn't look at the footage I was collecting that way. I thought what I was actually doing was practising. I was preparing myself, or trying to keep in touch with my camera, so that when the day would come when I'll have time, then I would make a „real“ film.²⁷⁹

Schon in der Zeit, als Mekas noch in Litauen lebte, hatte er bereits mehrere literarische Werke verfasst. Diese waren nicht, wie es damals üblich war, in der litauischen Versdichtung geschrieben, sondern griffen auf einen von Mekas selbst kreierten Prosaschreibstil zurück, den er wiederum von seinen schriftlichen Tagbüchern übernommen hatte. Mekas' Schriftstücke waren unstrukturiert und glichen kurzen Notizen, die erst in ihrer gedanklichen Aneinanderreihung und inhaltlichen Verknüpfung ein semantisches Ganzes ergaben. Er selbst bezeichnete seinen literarischen Zugang als „A Documentary Poetry“. Nach und nach übernahm er diesen speziellen Schreibstil auch für die autobiographischen Aufnahmen seiner Filmtagebücher.

My aim at that time—I talk about this in my written diaries—was to achieve „a documentary poetry.“ When I began filming, that interest did not leave me, but it was pushed aside as I got caught up in the documentary film traditions. [...] Later, I had to shake this influence in order to return to the approach with which I began. Now that I am transcribing all my written diaries, I notice that 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.²⁸⁰

Mekas gibt zu bedenken, dass ein schriftliches Tagebuch und ein filmisches Tagebuch (Film Diary) zwei verschiedene methodische Herangehensweisen erfordern. Beim Schreiben eines Tagebuches setzt man sich für gewöhnlich am Abend hin und lässt den Tag gedanklich Revue passieren.

²⁷⁹ Sitney: *The Avant-Garde Film*. 1987. S. 190.

²⁸⁰ MacDonald: *A Critical Cinema* 2. 1992. S. 89.

Dann werden jene Dinge des Alltages schriftlich notiert, die einem persönlich am Wichtigsten erscheinen. Ganz anders verhält es sich mit einem filmischen Tagebuch. Hierbei gilt es, bildlich das einzufangen, was sich gerade im Moment ereignet.

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 go back and shoot it later, it would mean restaging, be it events or feelings. 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.²⁸¹

Mekas war es wichtig, dass das auf diese Weise gewonnene Filmmaterial dazu im Stande ist, jenen emotionalen Gemütszustand zu bedienen, der ihn im Moment der Aufnahme dazu bewogen hat, diese zu tätigen. Während das schriftliche Tagebuch aus einer gedanklichen Kontemplation heraus entsteht, so gibt Mekas an, dass seinen filmischen Tagebüchern ebenfalls eine reflektierte Haltung zu Grunde liegt. Diese Art der Reflexion vollzieht sich auf einer eher unbewussten Ebene und äußert sich für ihn in der Unmittelbarkeit des Aufnahmementes selbst. Er stellte aber auch fest, dass beide Ansätze, also das schriftliche und das filmische Tagebuch, mehr gemeinsam hatten, als er zunächst gedacht hätte.

At first I thought that there was a basic difference between the written diary which one writes in the evening, and which is a reflective process, and the filmed diary. In my film diary, I thought, I was doing something different: I was capturing life, bits of it, as it happens. But I realized very soon that it wasn't different at all. When I am filming, I am also reflecting. I was thinking that I was only reacting to the actual reality. I do not have much control over reality at all, and everything is determined by my memory, my past. So that this „direct“ filming becomes also a mode of reflection. Same way, I came to realize, that writing a diary is not merely reflecting, looking back. Your day, as it comes back to you during the moment of writing is measured, sorted out, accepted, refused, and re-evaluated by what and how one is at the moment when one writes it all down. It's all happening again, and what one writes down is more true to what one is when one writes than to the events and emotions of the day that are past and gone. Therefore, I no longer see such big differences between a written diary and the filmed diary, as far as the processes go.²⁸²

Bei einem schriftlichen Tagebuch finden die erlebten Tagesereignisse und deren Niederschreibung für gewöhnlich zu unterschiedlichen Zeitpunkten statt. Es handelt sich also um eine schriftliche Zusammenfassung des Tages. Bei einem Filmtagebuch hingegen ist das Ereignis unmittelbar an die Aufnahme gekoppelt, weil sich beides gleichzeitig ereignet. Das schriftliche Tagebuch hat dabei den Vorteil, dass etwas Außergewöhnliches, das während des Tages geschehen ist, mit wenigen Worten und präzise formulierten Sätzen schriftlich rekonstruiert werden kann.

²⁸¹ James: To Free the Cinema. 1992. S. 154.

²⁸² Sitney: The Avant-Garde Film. 1987. S. 191–192.

Das Filmtagebuch ist in seinem Aufnahmeverhalten hingegen direkt an die jeweilige Aktion gebunden. Dabei kann es vorkommen, dass die Filmkamera bei unvorhergesehenen Ereignissen nicht einsatzbereit ist.

Um auf Phillippe Lejeune und seine *Theorie des Autobiographischen Paktes* zurückzukommen, so ist anzumerken, dass die Autorenschaft eines schriftlichen Tagebuches für gewöhnlich nur eine einzige Person innehat und diese nicht auf ein kollektives Schreibergebnis zurückgeht. Die Tagebucheinträge finden zudem grundsätzlich in einer gewissen Regelmäßigkeit statt. Insgesamt ergibt sich bei einem schriftlichen Tagebuch im Sinne Philippe Lejeunes *Theorie des Autobiographischen Paktes* ein selbstreferentielles Identitätsgefüge, das den Autor mit dem Erzähler sowie der Hauptfigur des Werkes gleichsetzt, weil es sich dabei um ein und dieselbe Person handelt. Indem der Autor am Anfang seines Tagebuches diesen Pakt mit der Leserschaft eingeht, unterstreicht er damit die Authentizität bzw. den Wahrheitsanspruch seines schriftlichen Unterfanges und grenzt sich damit von der fiktiven autobiographischen Erzählung ab.

David E. James hat in seinem Text *Film Diary/Diary Film* in Bezug auf die literarische Form des Tagebuches vorgeschlagen, auch den Leser in das von Philippe Lejeune festgelegte Identitätstkonstrukt einzureihen. Dies kann allerdings nur dann erfolgen, wenn es sich um unveröffentlichtes, also nicht publiziertes Tagebuchmaterial handelt, welches ausschließlich vom Autor selbst gelesen wurde.²⁸³ David E. James überträgt diesen theoretischen Ansatz auch auf das filmische Tagebuch. Während beim unveröffentlichten Filmtagebuch (Film Diary) der Filmemacher gleichzeitig auch der alleinige Betrachter seines täglichen Filmmaterials ist, so übernimmt diese Funktion beim veröffentlichten Diary Film ein Publikum. Der Autor eines Filmtagebuches ist für gewöhnlich ebenfalls nur eine Person und diese hat gleichzeitig auch die Rolle des Erzählers inne. Die Identitätsfestlegung der Hauptfigur (des Protagonisten) beim filmischen Tagebuch gestaltet sich allerdings nicht so eindeutig wie bei einem schriftlichen Tagebuch, bei dem durch die Ich-Erzählform und zuweilen auch über die Verwendung der dritten Person die Hauptfigur festgelegt wird. Der Filmemacher hat die Möglichkeit die eigene Person und damit seine Position als Hauptfigur z.B. in Selbstaufnahmen, Spiegelreflexionen oder dem an die Wand geworfenen Schatten zum Ausdruck zu bringen. Ebenso kann er jemand anderem die Filmkamera überantworten, um dadurch selbst auch in den Aufnahmen vorzukommen. Viel schwieriger verhält es sich jedoch mit der Frage, wie der Filmemacher die eigene Person in das Aufnahmematerial einschreibt, ohne dabei selbst im Bild zu erscheinen.

²⁸³ Vgl. James: *To Free the Cinema*. 1992. S. 153.

Der persönliche Filmstil des Filmemachers sollte es dem Zuschauer zu jedem Zeitpunkt ermöglichen die visuelle Selbstrepräsentation des Filmkünstlers aus seinen Bilderwelten herauszulesen. Für einen Laien, der mit dem Filmstil des Filmemachers jedoch nicht vertraut ist, verhält es sich natürlich ungleich schwieriger. Aber selbst für diesen hält Jonas Mekas eine rasche Einstiegsmöglichkeit in das Identitätskonstrukt seiner Diary Films parat. Obwohl Mekas als Person nur gelegentlich in dem Aufnahmematerial bildlich vorkommt, weisen sein Off-Kommentar, seine Musikselektion sowie seine Zwischentitel immerzu auf seine Präsenz in und hinter den Bildfolgen hin. Grundsätzlich ist der individuelle Filmstil eines Filmemachers durchaus dazu in der Lage, sehr viel über ihn auszusagen, gleicht dieser doch gewissermaßen einer Unterschrift. Hinzu kommt, dass Mekas, wie auch schon Marie Menken, seine Filme in einer fast durchgängig eingehaltenen Point of View-Perspektive gefilmt hat, was den subjektiven Aufnahmecharakter zusätzlich unterstreicht. Jonas Mekas hat seinen individuellen Filmstil in einem sukzessiven künstlerischen Prozess gefunden. Am Deutlichsten lässt sich die filmästhetische Modifizierung seiner Aufnahmetechnik in den frühen 1960er Jahren feststellen. In dieser Zeit bemerkte Mekas, dass den Aufnahmen seiner frühen unveröffentlichten Filmtagebücher (Film Diaries) etwas ganz Entscheidendes fehlte. Er musste sich eingestehen, dass diese Aufnahmen zwar dazu im Stande waren die visuelle Oberfläche seiner Eindrücke widerzuspiegeln, aber nicht jene autobiographische Integrität aufwiesen, die er sich von ihnen gewünscht hätte.

At the time I began to understand that what was missing from my footage was *myself*: my attitude, my thoughts, my feelings, the moment I was looking at the reality that I was filming. That reality, that specific detail, in the first place, attracted my attention because of my memories, my past. I singled out that specific detail with my total being, with my total past. The challenge now is to capture that reality, that detail, that very objective physical fragment of reality as closely as possible to how my Self is seeing it. Of course, what I faced was the old problem of all artists: to merge Reality and Self, to come up with the third thing.²⁸⁴

Gleichzeitig begann Mekas zu hinterfragen, weshalb er aus der Vielzahl an visuellen Möglichkeiten die ihm der Alltag bot, nur ganz bestimmte, für ihn persönlich wichtig erscheinende Details herausfilterte, um diese bildlich festzuhalten. Er stellte fest, dass es ihm auf einer unbewussten Ebene darum ging, seine Gedanken- und Gefühlswelt mittels dieser unscheinbaren Alltagseindrücke visuell zum Ausdruck zu bringen. In der optischen Wahrnehmung seiner subjektiven Realitätskonstruktion waren sowohl vergangene als auch gegenwärtige Erfahrungen und Gedanken immerzu präsent.

²⁸⁴ Sitney: The Avant-Garde Film. 1987. S. 192.

Das Medium Film bot ihm die Möglichkeit, Momentaufnahmen seines Lebens, zumindest auf visueller und auditiver Ebene, einzufangen und zu konservieren. Dies ist natürlich zu relativieren, da die Zeit sich nicht anhalten lässt, als solche immerzu fortschreitet und sich im beständigen Wandel befindet. Eine filmisch festgehaltene Momentaufnahme ist trotz ihrer Gegenwärtigkeit immer auch schon wieder ein Relikt der Vergangenheit.

Die konkrete Zeit besteht aber vielmehr in dem rastlosen Vorrücken der Gegenwart, in welchem das Gegenwärtige immerfort Vergangenheit wird und das Zukünftige Gegenwart. Gegenwart ist Erfüllung eines Zeitmomentes mit Realität, ist Erlebnis im Gegensatz zur Erinnerung desselben, oder zu dem Wünschen, Hoffen, Erwarten, Fürchten eines Erlebbaren für die Zukunft. Diese Erfüllung mit Realität ist es nun, die in fortrückender Zeit kontinuierlich und immer besteht, während das, was den Inhalt des Erlebens ausmacht, sich beständig ändert.²⁸⁵

Jemand, der es versteht, seine Diary Films zu lesen, erfährt demnach auch viel über die Persönlichkeit von Mekas. Natürlich repräsentieren seine Filmsequenzen auf gewisse Weise auch eine universale Realität, die in einem historischen Zeitkontext Bestand hat. Jemand, der bereits einmal in New York war, wird vermutlich auch gewisse Teile der Stadt in Mekas' Filmen wieder erkennen. Worum es aber eigentlich geht ist, dass der Zuschauer in diesen Diary Films eine subjektive Realität zu sehen bekommt, welche sich speziell aus Mekas' Sicht der Dinge heraus ergibt. Diese filmische Realitätsauslegung bietet dem Zuschauer die Möglichkeit, in ein von Mekas bereits durchlebtes Wahrnehmungsspektrum visuell einzutauchen.

Im Jahr 1949 ist Mekas aus politischen Gründen von seiner Heimat Litauen in die USA geflüchtet. Bereits nach der zweiten Woche in New York borgte er sich Geld aus, um sich seine erste Amateurfilmkamera kaufen zu können. Ab diesem Zeitpunkt hielt Mekas mit dieser Kamera regelmäßig sein Leben und seine Umwelt in visuellen Tagebüchern (Film Diaries) fest. Als er im Jahr 1961 zum ersten Mal einen Blick auf das gesammelte Filmmaterial warf, erkannte er plötzlich, dass viele visuelle Parallelen zwischen den einzelnen Aufnahmen vorhanden waren und trotz der Fülle und der chronologischen Unterschiedlichkeit sich so etwas wie ein thematischer roter Faden erschließen ließ.

As I was studying this footage and thinking about it, I became conscious of the form of a diary film and, of course, this began to affect my way of filming, my style. And in a sense it helped me to gain some peace of mind. I said to myself: „Fine, very fine—if I don't have time to devote six or seven months to making a film, I won't break my heart about it; I'll film short notes, from day to day, every day.“²⁸⁶

²⁸⁵ Niggli: Die Autobiographie. 1989. S. 22.

²⁸⁶ Sitney: The Avant-Garde Film. 1987. S. 191.

Im Jahr 1969 entschloss sich Mekas dazu, eine „First Draft Version“ von *Diaries, Notes and Sketches: Walden* zu veröffentlichen.²⁸⁷ In *Walden* ist es Mekas erstmals gelungen, eine wieder erkennbare Bildsprache zu kreieren. Die visuelle Selbstrepräsentation findet über den unkonventionellen Einsatz seines technischen Filmequipments statt. Während er früher noch häufig ein Stativ beim Drehen benützt hatte, so filmte er nun ausschließlich aus der Hand heraus (Hand Held Camera) und behielt fast durchgängig eine Point of View-Kameraperspektive bei. Mekas verwarf damals alle als konventionell geltenden Regeln der Kameratechnik. Ihm ging es darum, seine Persönlichkeit in der individuellen und expressiven Handhabung von unter anderem Belichtung (Overexposure/Underexposure), Schärfe (Focus/Out of Focus) sowie Aufnahmeverfahren (Single Frame Shooting) und Schnittdynamik (In Camera Editing) zum Ausdruck zu bringen. „I had to put myself into it, to merge myself with the reality I was filming, to put myself into it indirectly, by means of pacing, lighting, exposures, movements.“²⁸⁸ Für *Walden* setzte Mekas eine Aufnahmetechnik ein, die als „Single Frame Shooting“ oder Einzelbildaufnahme bezeichnet wird. Seine Bolex-Amateurfilmkamera ermöglichte es ihm, jeden Bildkader eines 16mm-Filmstreifens einzeln zu belichten. Die Aneinanderreihung von 24 solcher Kader ergibt eine Sekunde sukzessiver Projektionszeit. Natürlich sind Mekas' Bildfolgen in *Walden* nicht alle nach der Aufnahmedauer einer vierundzwanzigstel Sekunde angelegt.²⁸⁹ Dennoch sind viele seiner Einstellungen in *Walden* so kurz gehalten, dass die Abfolge der Bilder sich in einem ungeheueren Tempo erschließt. Dies ist wiederum auf den rasanten Schnitt zurückzuführen, der von ihm bereits in der Kamera vorgenommen wurde. Viele Zuschauer, die *Walden* zum Zeitpunkt der Veröffentlichung zum ersten Mal gesehen haben, waren in ihrer visuellen Rezeption schlichtweg überfordert und es kam sogar zu Ausschreitungen während einiger Filmabende.

Until ten years ago, that was a very common reaction to single-frame shooting and to short takes, the use of overexposures or underexposures, and in general to the work of independent filmmakers. There is less and less of that now, since people have gotten used to this type of film language.²⁹⁰

²⁸⁷ Vgl. *Walden. Diaries, Notes and Sketches*. Regie: Jonas Mekas. 2003.

²⁸⁸ Sitney: *The Avant-Garde Film*. 1987. S. 192.

²⁸⁹ Der Filmkünstler Robert Breer hat seinen Film *Fist Fight* (1964) so konzipiert, dass jeder Filmkader des Filmstreifens jeweils komplett unterschiedliches Bildmaterial zeigt. Somit ergeben sich für den Zuschauer von *Fist Fight* 24 verschiedene visuelle Eindrücke im Bruchteil von nur einer Sekunde Projektionszeit (1 Sek./24 Bilder). Dies sprengt sicherlich die Aufnahmefähigkeit des Menschen, damit ergeben sich bei mehrmaligem Betrachten von *Fist Fight* aber auch immer wieder neue visuelle Eindrücke, je nachdem was gerade hängen geblieben ist.

²⁹⁰ MacDonald: *A Critical Cinema* 2. 1992. S.103.

Neben der eigenen Selbstpräsentation mittels einer für ihn charakteristisch gewordenen filmischen Handschrift gibt es in *Walden* auch Aufnahmen, in denen Mekas als Person im Bild vorkommt. Diese Aufnahmen hat er entweder selbst hergestellt oder Freunde übernahmen diese Aufgabe. „It is very difficult to be openly subjective. One has to keep it within formal limits, of course; one must not wallow in subjectivity. Perhaps I come very close to that sometimes...“²⁹¹ Mekas musste sich von Seiten mancher Filmkritiker aufgrund der subjektiven Ausrichtung seines Werkes den Vorwurf gefallen lassen, er sei egozentrisch bzw. narzisstisch. Doch jemand, der sich mit seinem Film *Walden* intensiv auseinandergesetzt hat, wird bestätigen, wie demütig und ungeschminkt er das eigene Leben in seinen Bilderwelten präsentiert. Mekas legt dem Zuschauer mit einfachen Worten in einem retrospektiv aufgenommenen Off-Kommentar seine Gefühle und Gedanken dar, ohne dabei Gefahr zu laufen, sich seelisch zu entblößen oder Mitleid erregen zu wollen. Das filmästhetische Konzept seines ersten Diary Film *Walden: Diaries Notes, and Sketches*²⁹² entstand in der Zusammenfassung seiner Filmtagebücher (Film Diaries) der Jahre 1965–1969. Durch die Strukturierung und Verdichtung des Filmtagebuchmaterials war es Mekas möglich, die eigene Person nicht nur in die Visualität des Werkes einzuschreiben, sondern ihm bot sich nun zusätzlich die Möglichkeit, diese in einem von ihm eingesprochenen Off-Kommentar, mittels speziell ausgewählter Musik, eigens verfasster Zwischentiteln und schnitttechnischer Gliederung in tagebuchartige Kapitel, subjektiv zu verorten. *Walden* wurde auf 16mm-Filmmaterial gedreht und auf optischer Ebene bestehen gewisse Ähnlichkeiten zu konventionellen Home Movies. Dies zeigt sich bei *Walden* zum Beispiel anhand von unkonventionellen Bildkompositionen, Belichtungsunregelmäßigkeiten, Variationen der Bildschärfe etc. Eine solche Inkonsistenz in Bezug auf die Aufnahmetechnik wird grundsätzlich als „amateurhaft“ bezeichnet. Obwohl alle Filmratgeber und *How to Do It*-Manuals den Amateurfilmemacher vor solchen „Fehlern“ warnen, finden sich diese bei fast allen Home Movies mehr oder weniger wieder. Die optischen Abweichungen von der professionellen Filmnorm stehen bei Mekas’ Film *Walden* jedoch nicht für ein stümperhaftes Aufnahmeverhalten, sondern gerade durch diesen expressiven Einsatz seiner Kamera ist es ihm möglich, die Selbstrepräsentation in seinen Bildfolgen zum Ausdruck zu bringen.

²⁹¹ Ibid. S. 92.

²⁹² „When I was using the title *Diaries, Notes & Sketches*: Lost Lost Lost, they kept writing on the cans *Diaries, Notes and Sketches* and skipping the rest. I had no choice but to rethink the titles. All of my film diaries are *Diaries, Notes & Sketches*, but now I call the individual parts only by their specific names: *Walden, Lost, Lost, Lost, In Between, Notes for Jerome*, et cetera.” (Ibid. S. 102.)

Mekas hat mit *Walden* nicht die Absicht verfolgt, die eigene Person auf ein künstlerisches Podest zu stellen, viel eher wollte er mit diesem Filmwerk auf die unauflösbare Verflechtung seines Lebens mit der eigenen Filmkunst hinweisen. Im Teilabschnitt „The Wedding Party“ (Reel 1) von *Walden* bekommt der Zuschauer daher auch folgende Worte von ihm zu hören: „I make Home Movies therefore I live, I live therefore I make Home Movies.“²⁹³

Das nächste Kapitel wird nun darauf eingehen welche strukturellen Mittel Mekas angewendet hat, um die Transformation seines Filmtagebuchmaterials (Film Diaries) in das Kunstfilmkonzept des Diary Film zu vollziehen.

²⁹³ *Walden. Diaries, Notes and Sketches*. Regie: Jonas Mekas. 2003. Zeitangabe: 00:10:52–00:11:03.

7. Die Transformation des Filmtagebuchs (Film Diary) in die künstlerische Konzeption des Diary Film

Die filmästhetische Formgebung und Gliederung seines ersten Diary Film *Walden: Diaries, Notes, and Sketches* (1969)²⁹⁴ geschah bei Mekas über die Arbeitsschritte der Montage, der damit verbundenen Einteilung des Filmmaterials in tagebuchähnliche Kapitel, der Verwendung von Zwischentitel, dem Einsatz eines Off- Kommentars, der Untermalung durch diegetische bzw. nondiegetische Musik- und Geräuschelemente sowie einer expressiven Aufnahmetechnik. Mit dieser konzeptionellen Formgebung des Filmtagebuchmaterials (Film Diaries) vollzog sich auch eine künstlerische Abgrenzung zu konventionellen Home Movies. Obwohl sich gewisse optische und inhaltliche Parallelen zwischen dem Diary Film und herkömmlichen Home Movies ergeben, so versteht sich der Diary Film als öffentliches Kunstfilmprodukt während Home Movies auf die private Vorführung abzielen. Auch eine Distribution ist bei konventionellen Home Movies für gewöhnlich nicht gegeben.

Jonas Mekas hat sein Leben über einen Zeitraum von 20 Jahren in filmischen Tagebüchern (Film Diaries) festgehalten, ehe er sich im Jahr 1969 dazu entschließen sollte, die Zeitspanne der Jahre 1965–1969 in seinem ersten Diary Film *Walden: Diaries, Notes, and Sketches* konzeptionell zusammenzufassen. Der Schritt der Veröffentlichung geschah bei Mekas jedoch nicht ganz freiwillig. Erst ein Wohnungsbrand, der sein Filmtagebuchmaterial der letzten fünf Jahre beinahe zerstörte, öffnete ihm dahingehend die Augen, dass es allerhöchste Zeit sei, dem angesammelten filmischen Rohmaterial eine angemessene künstlerische Form zu verleihen. Der Titel seines ersten Diary Film bezieht sich dabei auf das gleichnamige Buch von Henry David Thoreau *Walden; or, Life in the Woods* (1854).²⁹⁵

Thoureaus Tagebucheinträge in *Walden*, die sein abgeschiedenes Leben in den Wäldern von Massachusetts beschreiben, deuten darauf hin, dass er beim Verfassen seiner teils sehr intim gehaltenen Texte eine Leserschaft im Sinn gehabt hatte, die er in seinem Werk auch direkt adressiert. Weiters fällt auf, dass Thoreau nicht, wie bei einem Tagebuch üblich, einen retrospektiven Rückblick über die Ereignisse seines Tages liefert, sondern das Geschehen auch aus einer momentbezogenen Position heraus schriftlich kommentiert.

²⁹⁴ Vgl. *Walden. Diaries, Notes and Sketches*. Regie: Jonas Mekas. 2003.

²⁹⁵ Vgl. Thoreau: *Walden; or, Life in the Woods*. 1948.

Wie Henry David Thoreau hat Jonas Mekas auch schriftliche Tagebücher geführt. Dieser literarische Hintergrund macht sich an allen Ecken und Enden in seinem Diary Film *Walden* bemerkbar. „[...] *Walden* is everywhere inhabited and traversed by writing: by the initial appropriation of a literary genre as model; by the inclusion of photographed titles and recorded voices; by photographs of pages from Thoreau; and by Mekas's own voice-over commentary.“²⁹⁶ Mekas' Filmtagebücher stellten zu Beginn eine rein private filmische Alltagsbeschäftigung für ihn da. Er leitete erst mit Verzögerung die Transformation seines Filmtagebuchmaterials (Film Diaries) in die ästhetische Form des Diary Film *Walden* ein und hat damit den Übergang vom Privaten in den öffentlichen Raum der Rezeption herbeigeführt. Es fällt auf, dass seine Filmtagebücher (Film Diaries) der Jahre 1965–1969, aus welchen *Walden* schließlich gefertigt wurde, ganz im Zeichen der Gegenwart standen. „Das Schiff unseres Lebens wird gleichsam auf einem beständig fort-drehenden Strom dahingetragen, und Gegenwart ist immer, wo wir auf diesen Wellen leben, leiden, wollen, erinnern, kurz wo wir in der Fülle unserer Realität erleben.“²⁹⁷ Die Aufnahmen in *Walden* sind in ihrer optischen Vitalität ganz in die Spontaneität des Augenblicks getränkt. Dies wird durch eine sich frei im Raum bewegend Kamera deutlich, die jegliche Statik verloren hat und kurze expressive Einzelbildaufnahmen eines Alltagslebens liefert, das sich vor dem Zuschauer mosaikartig ausbreitet. Das Ganze wird durch eine subjektive Kameraperspektive (Point of View) zum Ausdruck gebracht, die stellvertretend für einen Menschen steht, dessen Persönlichkeit in den Bildfolgen zusehends mehr erschlossen wird, ohne notwendigerweise selbst darin vorzukommen.

The short bursts of photography and especially the single-framing by which Mekas takes note(s) of the loveliness of daily life characteristically involve swift modulations of focus and exposure that transform the colors and contours of a natural object or scene—painting with the sun, precisely. The constantly voyaging camera creates a continuous stream of visual aperçus, alighting on one epiphany after another—a face, a cup of coffee, a cactus, a foot, a dog scratching itself, another face, a movie camera.²⁹⁸

Dennoch darf nicht vergessen werden, dass diese Filmsequenzen trotz ihres unmittelbar wirkenden Erscheinungsbildes eine bereits vergangene Gegenwärtigkeit repräsentieren, eine Zeit die längst verflogen ist.

²⁹⁶ James: To Free the Cinema. 1992. S. 165.

²⁹⁷ Niggel: Die Autobiographie. 1989. S. 22.

²⁹⁸ James: To Free the Cinema. 1992. S. 157.

The past is not a static repository of experience but always engaged from a present moment, itself ever-changing. Moreover, the autobiographical subject is also inescapably in dialogue with the culturally marked differences that inflect models of identity and underwrite the formation of autobiographical subjectivity.²⁹⁹

Mekas ordnete das Material seiner Filmtagebücher (1965–1969) im Jahr 1969 aus einem rückwärtsgerichteten Blick in die Vergangenheit heraus. Es ging ihm darum von einem gegenwärtigen Bewusstseinszustand ausgehend die Vergangenheit zu „re-präsentieren“.

The argument that *Walden* is the house whose building sustained Thoreau's life applies equally to Mekas's work. As his home movie, *Walden* is at once his movie and his home, “not a substitute for life, but his way of living it.” But the peculiar problem of home for Mekas, the double valence produced by the split between the old Lithuanian and the new American home, makes his movie version of it especially complex in its negotiation of the past into the present reality, and crucially of its attempt to re-present the past. His are perforce negative home movies, movies that begin from the fact of the absence of home.³⁰⁰

Mekas hat für *Walden* eine Selektion des filmischen Tagebuchmaterials der Jahre 1965 bis 1969 vorgenommen. Er wog Aufnahmen gegeneinander ab, nahm zeitliche Sprünge in der Schnittchronologie vor und verknüpfte einzelne Teile zu einem verbindenden Ganzen. Mekas ist mit *Walden* nicht nur die Verstrickung unterschiedlicher Zeitebenen mittels einer konzeptionellen Verdichtung derselben gelungen, sondern es gelang ihm auch, die eigene Person zum Hauptfokus seines filmischen Unterfangens zu machen. Er selbst bleibt in *Walden* von dieser zeitlichen Indifferenz jedoch unangetastet. Die eigene Person ist sowohl in den Bildern selbst, als auch in der Allmachtsposition der formalen Gliederung des Werkes sichtbar.

Obdurately inaccessible in their own time, the preserved pieces of film are discursively inassimilable; editing can only add material that will clarify the present perception of them, but which, in its inevitable heterogeneity and discontinuity, will also register the unbridgeable gap between then and now.³⁰¹

Das wichtigste Strukturierungsmittel von Mekas Diary Filmen stellt mit Sicherheit die Montage dar. Grundsätzlich geht mit der künstlerischen Formgebung von *Walden* ein selektives Ausleseverfahren des Filmtagebuchmaterials einher, bei dem sowohl bewusste als auch unbewusste Persönlichkeitsanteile des Autors Einfluss auf seine Entscheidungen haben, was die endgültige Schnittfassung betrifft.

²⁹⁹ Smith/Watson: Interfaces. 2005. S. 9.

³⁰⁰ James: To Free the Cinema. 1992. S. 163.

³⁰¹ Ibid. S. 164.

Diese Entscheidungen wurden von ihm aus dem gegenwärtigen Standpunkt des Jahres 1969 heraus getroffen, zielen aber letztendlich auf einen Brückenschlag zwischen Gegenwart und Vergangenheit ab. Das Verfahren der inneren Selektion hat der Autor Wilhelm Dilthey in Bezug auf die Selbstbiographie (= Autobiographie) in seinem Text *Das Erleben und die Selbstbiographie* mit ansehnlichen Worten beschrieben. Sein theoretischer Ansatz lässt sich ebenso auf jenen strukturellen Auswahlprozess übertragen, den Mekas bei der Schnittfassung für *Walden* zu treffen hatte.

Den eigentlichen Zusammenhang meines Lebens habe ich nach der Natur der Zeit nur, indem ich mich zurückerinnere an seinen Verlauf. Eine lange Reihe von Vorgängen wirkt dann in meiner Erinnerung zusammen, nicht eines ist für sich reproduzierbar. Schon im Gedächtnis vollzieht sich eine Auswahl, und das Prinzip dieser Auswahl liegt in der Bedeutung, welche die einzelnen Erlebnisse für das Verständnis des Zusammenhanges meines Lebensverlaufes damals, als sie vergangen waren, hatten, in der Schätzung späterer Zeiten bewahrten, oder auch, als die Erinnerung noch frisch war, von einer neuen Auffassung meines Lebenszusammenhanges aus erhielten; und jetzt, da ich zurückdenke, erhält auch von dem, was mir noch reproduzierbar ist, nur dasjenige eine Stellung im Zusammenhange meines Lebens, was eine Bedeutung hat für dieses, wie ich es heute ansehe. Eben durch diese meine jetzige Auffassung des Lebens erhält jeder Teil desselben, der bedeutsam ist, im Lichte dieser Auffassung die Gestalt, in der er heute von mir aufgefaßt wird. Er erhält den Bezug zu anderen bedeutsamen Teilen von hier aus; er gehört einem Zusammenhang an, der durch die Beziehungen der bedeutsamen Momente des Lebens zu meiner jetzigen Deutung desselben bestimmt ist. Diese Bedeutungsbezüge konstituieren das gegenwärtige Erlebnis und durchdringen dasselbe.³⁰²

Da Mekas die Schnittfassung von *Walden* aus der Übersicht eines gegenwärtigen Standpunktes des Jahres 1969 heraus konzipierte, bedeutet das, dass alte wie neue Gefühle, Erinnerungen und die aktuelle Reflexion derselben ihren Einfluss auf die schnittechnische Gliederung des Werkes ausübten. Die Formgebung von *Walden* wurde von Mekas natürlich auch nach filmästhetischen Gesichtspunkten getroffen und richtete sich danach, ob die zusammengefügt Filmsequenzen der Filmtagebücher in Verbindung zueinander ein funktionierendes Ganzes ergaben.

I used the process of elimination, cutting out parts that didn't work, the badly „written“ parts, and leaving in those parts that worked, practically without any changes. Which means I was not editing the individual sequences. I left in those parts which, I felt, captured something, meant something to me, and didn't offend me technically and formally. Even if some parts caught something of essence but bothered me formally, I threw them out. I have this joke, that Rimbaud had *Illuminations*, and I have only eliminations.³⁰³

³⁰² Niggel: Die Autobiographie. 1989. S. 24.

³⁰³ Sitney: The Avant-Garde Film. 1987. S. 193.

Marie Menken sollte für Mekas erneut ein Vorbild sein, weil sie ihm den Rat gab, das Originalmaterial seiner Filmtagebücher (Film Diaries) weitgehend unangetastet zu lassen. Die Montage von *Walden* ergibt sich somit aus dem Auswahlprozess und der Aneinanderreihung von ungeschnittenen Originalsequenzen. Auch der Komponist und Musiker John Cage gab Mekas in Bezug auf die Montage einen wichtigen Hinweis. Cage legte ihm nahe, die Montage dem Zufall zu überlassen und diesen unkontrollierbaren Faktor einfach walten zu lassen.

From him I learned that chance is one of the great editors. You shoot something one day, forget it, shoot something the next day and forget the details of that....When you finally string it all together, you discover all sorts of connections. I thought at first that I should do more editing and not rely on chance. But I came to realize that, of course, there is no chance: whenever you film, you make certain decisions, even when you don't know that you do. The most essential, the most important editing takes place during the shooting as a result of these decisions.³⁰⁴

So wie das Leben selbst aus einer Abfolge von Zufällen zu bestehen scheint, so hat sich auch Mekas bei manchen Aspekten der Montage von *Walden* bewusst vom Zufall leiten lassen. „Nie werden wir mit dem fertig, was wir Zufall nennen: das, was bedeutsam für unser Leben wurde als herrlich oder als furchtbar, scheint immer durch die Tür des Zufalls einzutreten.“³⁰⁵ Der so genannte „Schnitt in der Kamera“ (In Camera Editing) geschieht bereits während des Aufnahmeprozesses. Durch dieses Verfahren ergibt sich eine Aneinanderreihung von unterschiedlichen Filmsequenzen auf dem Filmstreifen. Auch wenn der Zufall bei Mekas’ Aufnahmen eine zentrale Rolle spielte, so handelte es sich dabei um einen von ihm intuitiv gelenkten Zufall. Denn letztendlich ist es immer er selbst gewesen, der, aus welchem Grund auch immer, die Entscheidung für eine bestimmte Aufnahme traf und diese dann mit neuem, womöglich komplett unterschiedlichem Bildmaterial ergänzte. Beim endgültigen Schnitt, der in der Postproduktion erfolgt, also nicht wie der „Schnitt in der Kamera“ während des Filmens selbst, konnte Mekas dann in aller Ruhe nach formalen, ästhetischen und thematischen Gesichtspunkten abwägen, wie er das Filmtagebuchmaterial zueinander in Beziehung setzt, damit sich daraus eine künstlerische Gesamtstruktur für den Diary Film ergibt. Mekas hat sich für *Walden* verhältnismäßig lange für die endgültige Schnittfassung Zeit gelassen. Auch bei seinem zweiten Diary Film *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972)³⁰⁶ musste er sich bezüglich der Montage etwas einfallen lassen, weil der geplante Veröffentlichungstermin des Films immer näher rückte.

³⁰⁴ MacDonald: A Critical Cinema 2. 1992. S. 91.

³⁰⁵ Niggel: Die Autobiographie. 1989. S. 25.

³⁰⁶ Vgl. *Reminiscences of a Journey to Lithuania*. Regie: Jonas Mekas. In: *Journey to Lithuania*. 2003.

So now I stood there and I said to myself: "Fine, very fine. This emergency will help me to make decisions." For two or three days I didn't touch the footage, I thought about the form, the structure of the film. Once I decided upon the structure, I just spliced it, very fast, in one day. I knew that this was the only way I could come to grips with this footage: by working with it totally mechanically. Another way would have been to work very very long on it, and either to come up with a completely different film, or destroy the footage in the process.³⁰⁷

Genau wie *Reminiscences of a Journey to Lithuania* ist auch *Walden* in einzelne Kapitel unterteilt, die an Paragraphen eines schriftlichen Tagebuches erinnern. *Walden* besteht insgesamt aus sechs Reels, die wiederum in Unterkapitel aufgegliedert sind. Im ersten Reel von *Walden* befinden sich unter anderem die Kapitel *Cassis*, *Notes on the Circus*, *Report from Millbrook* und *Hare Krishna*, welche alle im Jahr 1966 gefilmt wurden. Bevor *Walden* im Jahr 1969 erstmals veröffentlicht wurde, befanden sich diese Kapitel bereits als eigenständige Werke in Distribution. Erst später fügte Mekas diese in *Walden* ein und gab ihnen durch entsprechende Überschriften und durch die Gliederung in Kapitel eine verbindende Form. Was die Chronologie des Filmmaterials betrifft, so hat Mekas diese größtenteils beibehalten. Er nahm jedoch dann zeitliche Verschiebungen in der Reihung der Kapitel vor, wenn zwei besonders lange Filmpassagen, wie z.B. *Notes on the Circus*³⁰⁸ und *Trip to Millbrook*, aufeinander trafen. Dies hätte seiner Ansicht nach die schnitttechnische Rhythmusbalance von *Walden* aus dem Gleichgewicht gebracht.

Die einem schriftlichen Tagebuch nachempfundenen Kapitelunterteilungen im Film hat Mekas am jeweiligen Beginn mit Zwischentiteln versehen. Mit diesen Überschriften wollte er das Publikum auf den Inhalt des folgenden Kapitels vorbereiten

I dislike any kind of mystery. The more I can tell about the people in my films the happier I am. In all my later films, I use titles to tell what you see. I like to tell in advance what it is, what's coming, as much as I can. Of course, there is no need to tell everything; there are limits.³⁰⁹

Als Mekas schließlich seine „First Draft Version“ von *Diaries, Notes & Sketches also known as Walden* im Jahr 1969 veröffentlichte, machte er in einem beigegefügtten Begleittext das Publikum darauf aufmerksam, dass sein Diary Film in jeder beliebigen Reihenfolge angesehen werden kann, je nachdem, wie es dem eigenen Interesse und Zeitermessungen entspricht. Mekas merkte auch an, dass es ihn nicht stört, wenn die Zuschauer sich nur gewisse Teile des Films anschauten oder mit einem bevorzugten Kapitel einstiegen.

³⁰⁷ Sitney: *The Avant-Garde Film*. 1987. S. 194.

³⁰⁸ Vgl. *Notes on the Circus*. Regie: Jonas Mekas. In: *Treasures IV. American Avant-Garde Film 1947–1986*. 2009.

³⁰⁹ Sitney: *The Avant-Garde Film*. 1987. S. 195.

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.³¹⁰

Aus dem Begleittext zu *Walden* und einem Zwischentitel des Films geht hervor, dass Mekas seinen ersten Diary Film einem der Pioniere des frühen Kinos gewidmet hat, nämlich Lumière („Dedicated to Lumière“).³¹¹ Mekas verstand sich selbst, ebenso wie Lumière, als Dokumentarfilmemacher—als jemand, der seine Umwelt filmisch dokumentiert. Doch während Lumière dieser Aufgabe aus einem mehr oder weniger objektiven Blickwinkel nachkam, hat Mekas stets die eigene Subjektivität in seine Bildfolgen eingeschrieben. Um diesen persönliche Zugang noch zusätzlich zu unterstreichen hielt Mekas seinen Alltag mit einer sehr direkten Kamera fest, die das Geschehen um ihn herum sowohl von außen als auch unmittelbar in der Aktion selbst ablichtete. Lumière hingegen hatte seinerzeit noch mit der Schwerfälligkeit der ersten Filmkameramodelle zu kämpfen und musste sich daher mit einer statischen Kameraaufnahmeposition abfinden. Wer weiß, wie seine Aufnahmen mit einer kleinen handlichen Kamera ausgesehen hätten? Das Faszinierende an diesen frühen Filmaufnahmen von Lumière im damaligen Kontext war nicht nur die Projektion bewegter Bilder an sich, sondern dass das Publikum nun erstmals eine sich im Wandel befindliche Gesichtsmimik und soziale Interaktionen des Menschen filmisch mitverfolgen konnte. Genau an diesem Punkt trifft sich Mekas' Filmkunst mit den frühen Dokumentarfilmen von Lumière. Er zeigt in *Walden* mitunter sehr simpel gehaltene Aufnahmen seines Alltagsleben. In diesen einfachen, ungeschnörkelten Bildfolgen findet der Zuschauer oftmals eine größere und tiefer gehende Wahrheit wieder, als man zunächst vermuten würde.

³¹⁰ MacDonald: A Critical Cinema 2. 1992. S. 87.

³¹¹ Aus dieser Widmung geht nicht klar hervor, ob sich Mekas auf Auguste Lumière oder Louis Lumière bezieht.

Cinema takes on the weight of the world because it is a pure recording of the world's appearance. „The 20th century (or was it the 19th?) produced Freud and Jung: digging into the unconscious. But It also produced cinema, where man is being portrayed and defined by what we see, by the surface, and in black and white: as if defying both Freud and Jung. The surface tells everything, you don't have to analyze your dreams; it's all in your face, your gestures, nothing is really hidden, buried in the unconscious: everything's visible...“. This explains the difference opposing Mekas not only with Hollywood, this sorry “dream factory,” but also at one point with the avant-garde movement in America, especially the illusions, necessary to her cinema, of Maya Deren, who wanted to project directly onto the screen the internal workings of her imagination. Mekas has never since reneged on the art of the surface. His films illustrate it from every possible angle. Frontality and attentive face-to-face filming (specific to photography and home movies) as well as his liking for the zoom lens that flattens the field of vision, testify to this faithfulness to the surface. As do his refusal of suspense and narrative perspective, and his passion for the title announcing the shot to come, and for commentary that reiterates what is seen (“Sitney's Wedding,” “A Visit to the Brakhages,” “A Girl Waiting for Spring“ or “Flowers for Marie Menken“).³¹²

Die Musik und die klangliche Untermalung spielen in *Walden* eine zentrale Rolle und stellen ein wichtiges Strukturierungsmittel dar. Mekas hatte während des Filmens seines Filmtagebuchmaterials (Film Diaries) stets ein Sony- und Nagra-Aufnahmegerät zu Seite, mit denen er situationsbedingt Klänge, Geräusche und Lieder einfing, je nachdem was ihm zum jeweiligen Bildmaterial passend erschien. Weiters beauftragte er den Musiker John Cage mit der Komposition einer Hintergrundmusik. Mekas war jedoch der Meinung, dass die Musik von Cage nicht in harmonischem Einklang mit der Optik der Filmaufnahmen stand. Aus diesem Grund entschied er sich, die Abspielgeschwindigkeit der Musik zu verdoppeln, was für ihn in einem zufrieden stellenden klanglichen Gesamtergebnis resultierte. Während Mekas damit beschäftigt war, das Filmtagebuchmaterial (Film Diaries) in eine für ihn angemessene Schnittstruktur zu gliedern, hatte er mehrere Fernsehgeräte, einen Radio und einen alten Phonographen mit Schallplatten laufen, um aus dieser Geräuschkulisse etwaiges Tonmaterial für *Walden* aufzunehmen und zu verwenden. *Walden* besteht zum Großteil aus Alltagsgeräuschen, wie z.B. Strassen- und U-Bahnlärm, auf denen alle anderen Tonelemente aufbauen. Im klassischen Hollywoodfilm wird der Ton so angelegt, dass dieser das Bild akzentuiert bzw. gewisse filmische Ereignisse klanglich hervorhebt. In *Walden* wird die Tonebene (Musik, Geräusche, Voice Over-Kommentar, etc.) von Mekas zwar nicht gegenläufig zur Bildebene eingesetzt, aber er spricht dieser eine gewisse Eigenständigkeit zu und schafft so eine neue Perspektive auf das Filmmaterial.

³¹² Chodorov: *The Lost Lost Lost Book*. 2000. S. 15.

One expressive vehicle common to Mekas's diary films deserves special mention: the use of the filmmaker's voice. Rich in performance values, Mekas's voice functions as an instrument of great lyric power—measured, musical in its variation, hesitation and repetition.³¹³

Während die Chronologie des Filmtagebuchmaterials der Jahre 1965–1969 zugunsten einer stimmigen Schnittstruktur bei *Walden* mitunter aufgehoben wurde, so bleibt die Kontinuität von Mekas Voice Over-Kommentar, der sich über den gesamten Film erstreckt, bestehen. Seine emotional gefärbte Stimme kommentiert die Aufnahmen von einem retrospektiven Standpunkt aus. Die Verjährung des Filmtagebuchmaterials wird besonders deutlich im Verhältnis zur Aktualität ihrer sprachlichen Kontextualisierung. In diesem Zusammenhang sticht besonders Mekas' dritter Diary Film *Lost Lost Lost* (1976) heraus. Dieser wurde erst im Jahr 1976 veröffentlicht und Mekas kommentiert darin Filmaufnahmen, die etliche Jahre zurückliegen und aus der Zeitspanne der Jahre 1949–1963 stammen.

The diary films, however, typically express a kind of emotional ambivalence (“am I singing or am I crying”) ill-suited to propaganda. The historical and affective gap that separates the images of 1949 from the voice that reassesses their meaning a quarter-century later produces resonant or ironic effects rather than a line of argumentation.³¹⁴

Mekas' Voice Over-Kommentar kommt ebenso wie der Musik eine tragende strukturelle Funktion in seinen Diary Filmen zu. Neben der Montage, welche die Selektion und Kapitelgliederung sowie die filmästhetische Verdichtung des Filmtagebuchmaterials mit einschließt, zählen Zwischentitel, Ton, Musik und vor allem sein Voice Over-Kommentar zu jenen essenziellen Hauptkomponenten, mit denen Mekas eine verbindende Diary Film-Formstruktur herstellen konnte.

In these heterogeneous self-displays, textuality implicates visuality as, in different ways, the visual image engages components of textuality at material, voiced, and/or virtual sites. Thus, it is essential to expand the concept of visual autobiography as self-portraiture to include visual, textual, voiced, and material modes of embodied self-representation.³¹⁵

Mekas verwendete in *Walden* 16mm-Filmmaterial von verschiedenen Herstellungsfirmen, was zu unterschiedlichen Farbgebungen führte. Dieser Umstand veranlasste Mekas dazu, *Walden* auch nach Farbeinheiten zu strukturieren. Als Jonas Mekas zu Besuch bei der Familie Brakhage in Colorado war, was später zum Kapitel „A Visit to the Brakhages“ in *Walden* wurde, hatte er plötzlich keinen Film mehr zur Verfügung.

³¹³ Ibid. S. 31.

³¹⁴ Ibid. S. 29.

³¹⁵ Smith/Watson: Interfaces. 2005. S. 7.

Stan Brakhage stellte ihm daraufhin einen abgelaufenen Kodachrome 16mm-Film zur Verfügung, den er unter seinem Bett gefunden hatte. Im Gegensatz zu den meisten Filmkünstlern war Mekas nicht auf eine bestimmte Marke Filmmaterial festgelegt. Es störte ihn nicht, seine Aufnahmen mit Farbfilm fortzusetzen, auch wenn er davor noch mit Schwarz-Weiß-Film gedreht hatte.³¹⁶ Was die finale Ausarbeitung im Labor betraf, so stellte Mekas keine speziellen Ansprüche an die Entwicklung. Denn er legte seine Aufnahmen bereits während des Drehs so an, dass diese keiner besonderen Nachbearbeitung von Seiten des Labors mehr bedurften.

You know how paranoid and careful some filmmakers are about labs. Usually the filmmaker tries to supervise the lab work closely, checking one print and another, refusing prints, switching labs....I don't do that. I consider that whatever happens at the lab is what I want. I don't indicate that they should make this part lighter and that darker. I do my work in the camera, and all I ask from the lab is to make a straight, what's known as „one light“ print, with no special timing, no anything. Usually I get results that I like. I have never rejected a print. If something goes really wrong, then of course I indicate on the next print that it should be corrected. I think that I have complete control over my materials; I don't leave anything for the labs to do or undo.³¹⁷

Wie bereits erwähnt wurde das Filmtagebuchmaterial (Film Diaries) von *Walden* genau wie konventionelle Home Movies auch auf 16mm-Filmmaterial gedreht. Damit ergaben sich auf optischer Ebene schon einmal gewisse Ähnlichkeiten. Auch die Aufnahmetechnik von *Walden* scheint auf den ersten Blick jener von herkömmlichen Home Movies nahe zu stehen. Dies zeigt sich durch „technische Fehler“ wie unkonventionelle Bildkompositionen, Belichtungsunregelmäßigkeiten, Variationen der Bildschärfe etc., die man genauso von Amateurfilmemachern in ihren Home Movies kennt. „[...] I never checked my lens opening before taking a shot. I took my chances. I knew that the truth will have to hang on and around all those „imperfections“. The truth which I caught, whatever I caught, had to hang on me and my Bolex.“³¹⁸ Der entscheidende Unterschied besteht darin, dass Mekas diese expressive Aufnahmetechnik bewusst eingesetzt hat. Er wäre von seinen filmtechnischen Fähigkeiten her sehr wohl in der Lage gewesen, einwandfreie, nicht verwackelte Aufnahmen zu tätigen. Doch dies entsprach nicht seinen Ansprüchen an eine Bilddynamik, die in ihrer Unbefangenheit die Schnelllebigkeit des eigenen Lebens einzufangen suchte. Mekas hatte im Laufe der Zeit keine Verwendung mehr für ein Kamerastativ, denn dieses hätte ihn in seiner Absicht, das eigene Leben spontan und direkt einzufangen, nur eingeschränkt.

³¹⁶ Vgl. MacDonald: A Critical Cinema 2. 1992. S. 97.

³¹⁷ Ibid. S. 97.

³¹⁸ Sitney: The Avant-Garde Film. 1987. S. 195.

Aus diesem Grund machten lange Aufnahmesequenzen rastlosen Einzelbildaufnahmen Platz und statische Bildkompositionen wurden durch verwackelte, zittrige, kurzum energiegeladene Aufnahmen abgelöst. Das folgende Zitat soll erläutern, was Mekas mit seinen Aufnahmen ausdrücken wollte:

There was a tree in Central Park that I wanted to [film]. I really liked that tree, and I kept filming at the very beginning—when I began. And then I look on the viewer and it's not the same. It's just a tree standing there: it's boring. And then I began filming the tree in little fragments: I fragmented; I condensed...and then you can see the wind in it; then you can see some energy in it. Then it became something else. Ah, that's more interesting! That's my tree! That's the tree that I like, not just a tree that is naturalistic and boring, not what I saw in that tree when I was looking. I'm trying to get to why I'm looking at what I'm filming, why I'm filming it, and how I'm filming. The style reflects what I feel.... I'm trying to understand myself, what I do.... I'm totally ignorant of what I'm doing.³¹⁹

Was Mekas Diary Film *Walden* und konventionelle Home Movies gemeinsam haben, ist die Ablichtung eines privaten, sozialen Mikrokosmos. Home Movies werden häufig für spezielle Anlässe, wie z.B. Familienfeierlichkeiten, Kindergeburtstage etc. gefertigt und widmen sich nur selten der Redundanz des normalen Alltagslebens. In *Walden* verhält es sich gerade umgekehrt, auch wenn es den Zuschauer natürlich beeindrucken mag, mit welchen Persönlichkeiten Mekas in seinem Alltag verkehrt hat. Dazu zählen z.B. Allen Ginsberg, Jerome Hill, Tim Leary, etc. Trotzdem findet sich in *Walden* auch typisches Home Movie-Filmmaterial wieder. Dies veranschaulichen die verschiedenen Hochzeitsfeiern oder Kindstaufen, bei denen Mekas zu gegen war und die er mit seiner Kamera festgehalten hat. Seinem Besuch bei Stan Brakhage kommt in *Walden* eine besondere Stellung zu. In der familiäreren Amateurfilmpraxis seines Freundes Stan Brakhage sollte Mekas jenen filmkünstlerischen Zugang bestätigt sehen, den er selbst auch praktizierte und der in der ästhetischen Formgebung von Home Movie-Filmmaterial bestand. „The Brakhages and their home movies are the center of the film, and also of its ethical system; in being received into their home and in sharing in their participatory, domestic filmmaking, Mekas is integrated into the ideal cinema.“³²⁰ Mekas filmte nicht nur bei besonderen Anlässen. Im Gegenteil, der ganz normale Alltag diente ihm als Inspiration dafür, sein Leben in bewegten Bildern festzuhalten.

³¹⁹ Sitney: *Eyes Upside Down*. 2008. S. 91.

³²⁰ James: *To Free the Cinema*. 1992. S. 175

Majorie Keller vermittelt einen guten Eindruck davon, wie man sich Jonas Mekas' tägliche Filmpraxis vorstellen kann:

My experience watching Jonas Mekas shoot film has been almost exclusively as a guest at his table. Dinner is prepared; children and guests gather. When there is a gap in the work to be done; or in a moment of sheer enthusiasm, Mekas will pick up his Bolex, ready right there, loaded with a film in the making, and rattle off frames, a few or many. If he is needed, the camera is put aside. When he wants to join a toast or a child's game, he might hand the camera to one of us to continue filming. Sometimes a tape recorder is left running unobtrusively on a bookcase when the conversation is particularly lively or serious about the nature of art, the spirit, Lithuania—the valued subjects of the household. Sometimes, as if to mark the occasion as not-to-be-missed, movie lights are added to the camera. Like an overzealous uncle these times, Mekas makes sure his home movie is going to come out. More often, he is so circumspect with the camera that I do not notice when the shooting stops and he takes his seat again at the head of the table. He moves as if dancing between domestic life and artistic production.³²¹

Zusammenfassend besteht der grundlegendste Unterschied von Mekas' Diary Filmen zu konventionellen Home Movies darin, dass bei Letzteren keine künstlerische Formgebung des ursprünglichen Filmmaterials stattfindet und der bewusste Übergang vom privaten in den öffentlichen Raum der Rezeption fehlt.

³²¹ Ibid. S. 93.

8. Die Entwicklung eines individuellen Filmstils bei Stan Brakhage

8.1 Stan Brakhages Filmtheorie

Imagine an eye unruled by man-made laws of perspective, an eye unprejudiced by compositional logic, an eye which does not respond to the name of everything but which must know each object encountered in life through an adventure of perception. How many colors are there in a field of grass to the crawling baby unaware of „Green“? How many rainbows can light create for the untutored eye? How aware of variations in heat waves can that eye be? Imagine a world alive with incomprehensible objects and shimmering with an endless variety of movement and innumerable gradations of color. Imagine a world before the „beginning was the word“.³²²

So lauten Stan Brakhages berühmte erste Zeilen in seinem Text *Metaphors on Vision*.

Brakhage hatte seit seiner Geburt mit einem Augenleiden zu kämpfen. Er sah diese körperliche Beeinträchtigung jedoch nicht als einen Nachteil an, sondern wurde dadurch umso mehr dazu angespornt, die konventionellen menschlichen Sehvorgänge in Frage zu stellen. Er nahm auch jene „inneren Sichtweisen“ (wie Tag- und Nachtträume, Halluzinationen, etc.), die für gewöhnlich als Trugbilder der Realität abgewertet werden, in das visuelle Repertoire seiner Sehgewohnheiten auf.³²³

I had a bad astigmatism. I was walleyed: that is, my right eye was always adrift and didn't focus well. I had to really struggle to come to focus. I couldn't take focusing for granted. And much of what you and others have described as my experimentation is just a part of my scrambling to come to an understanding of how you achieve sight. Something that other people have naturally, I had to *earn*.³²⁴

Für Brakhage stellte der Blick mit geöffneten Augen nicht die einzig legitime visuelle Wahrnehmung der Realität dar. Die Wirklichkeit war für ihn auch in so genannten Visionen optisch und gedanklich erfassbar. Er spricht in seinen Schriften von einer „Untutored Vision– einem „ungebildeten Blick“.³²⁵

³²² Vgl. Brakhage: *Metaphors on Vision*. In: Mekas: *Film Culture*. Nr. 30. 1963.

³²³ „There are some cultures whose extensive scribblings never refer to the sky as blue, some who refer rather purely in terms of light. Look it up, if you will; or, better, look up to it, see for yourself. (In its deepest sense that would mean, forget all I've written here.) Additional note for parents or teachers: Please don't force your militantly Prussian or goblin Cobalt or any kind of crayon bluing into the drawings of yellow sky happy children, respect those young ones who use any and all of the wax spectrum, and marvel at those who remain still representationally dissatisfied.“ (Brakhage: *Essential Brakhage*. 2001. S. 27.)

³²⁴ MacDonald: *A Critical Cinema* 4. 2005. S. 46.

³²⁵ Vgl. Wees: *Light Moving in Time*. 1992. S. 55–76.

Diesen „ungebildeten Blick“ wiederherzustellen, war ein zentrales Bestreben von Brakhage in seinen Filmen. Aus diesem Grund führt er zu Beginn von *Metaphors on Vision* auch den Vergleich mit dem Baby in der Wiese an. Der „ungebildete Blick“ des Babys nimmt die Dinge so wahr wie sie sind, ohne diese zuvor kategorisiert oder gedanklich besetzt haben zu müssen. Brakhage künstlerische Absicht bestand darin, sich von visuellen Zwängen und filmischen Konventionen zu lösen. Auch dem kommerziellen Hollywoodfilm, der auf eine illusionsbedingte Bildmontage aufbaut, konnte er demnach nur wenig abgewinnen. Das häufig im Kontext von Brakhages Schaffen verwendete Wort „Visionen“ steht bei ihm nicht, wie im alltäglichen Sprachgebrauch üblich für ein angestrebtes Ziel oder einen in die Zukunft projizierten Gedankengang, sondern ist in dessen ursprünglicher Bedeutung von „visio“ (Erscheinung oder Anblick) gemeint.

Im Abschnitt *The Camera Eye*, der sich ebenfalls in *Metaphors on Vision* befindet,³²⁶ weist Brakhage den Leser darauf hin, dass die Filmvorführung an sich eine Täuschung der Sinne ist. Das menschliche Auge ist so ausgerichtet bzw. konditioniert, dass es erst in der projizierten Abfolge von 24 Filmkadern pro Sekunde eine Bewegung auf der Leinwand als sukzessiv und nicht ruckelnd wahrnimmt. Die Filmprojektion ist im Grunde genommen nichts anderes als Licht, das durch einen mechanisch abgespulten Filmstreifen mittels einer Linse auf eine Leinwand geworfen wird. Der Film entsteht somit aus einem Wechselspiel von Licht und Schatten.³²⁷

The „absolute realism of the motion picture image is a human invention. What reflects from the screen is shadow play. Look, there's no real rabbit. Those ears are index fingers and the nose a knuckle interfering with the light. If the eye were more perceptive it would see the sleight of 24 individual pictures and an equal number of utter blackness every second of the show. What incredible films might ultimately be made for such an eye.”³²⁸

Brakhage verwendet eine sehr bildhafte und oftmals auch metaphorische Sprache in seinen Texten, aber es lässt sich dennoch klar herauslesen, worum es ihm in seiner Filmkunst geht. Brakhage strebte danach, seinen Blick zu befreien und diesen gleichzeitig zu erweitern. Er stellte den optischen Status Quo der menschlichen Wahrnehmung in Frage, um so eine Auslotung der visuellen Ausdrucksmöglichkeiten in seiner Filmkunst zu erreichen.

³²⁶ Vgl. Brakhage: *The Camera Eye*. In: Mekas: *Film Culture*. Nr. 30. 1963.

³²⁷ „Whether the seeing comes from ‚inside‘ or ‚outside,‘ its ‚medium‘ is light. Therefore, in ‚giving sight to the medium‘ of film, Brakhage works on the assumption that ‚what movie is at basis is the movement of light.‘ As the moving light takes shape, it produces ‚what are called recognizable objects,‘ after which ‚drama begins to come in, or story, or picture,‘ but the basis, Brakhage insists, is always ‚the movement of light.‘” (Wees: *Light Moving in Time*. 1992. S. 100.)

³²⁸ Brakhage: *Essential Brakhage*. 2001. S. 19.

Seine Visionen greifen neben rein optischen auch auf imaginäre Sichtweisen des Künstlers zurück. In diesem Zusammenhang ist es wichtig zu präzisieren, was Brakhage unter „Closed Eye Vision“ verstanden hat:

Not only are these phenomena of “closed-eye vision“ important to Brakhage because they are there and therefore essential to any complete documenting of seeing, but also because they draw attention to the internal processes of the visual system itself, to the medium of seeing within the message of sight. Brakhage puts it this way: “You are seeing yourself seeing. You’re seeing your own mechanism of seeing expressing itself. You’re seeing what the feedback of the mind puts into the optic nerve ends that cause them to spark and shape up like that. Here, in effect, is another way of saying that we see “*with, not through*, the eye” and that behind closed eyes one can see evidence of those processes of seeing at work.”³²⁹

In den Filmen von Brakhage sieht der Zuschauer die Welt so, wie Brakhage sie wahrnimmt. Um seine Visionen filmisch angemessen darstellen zu können, musste er sich jedoch etwas einfallen lassen. Denn er wusste, dass das filmische Equipment, mit dem er arbeitete, visuell so ausgerichtet war, dass es den perspektivischen Kompositionsprinzipien der Renaissance folgte.³³⁰

And here, somewhere, we have an eye capable of any imaginings. And then we have the camera eye, its lenses grounded to achieve 19th-century Western compositional perspective (as best exemplified by the 19th-century architectural conglomeration of details of the “classic“ ruin) in bending the light and limiting the frame of the image just so, its standard camera and projector speed for recording movement geared to the feeling of the ideal slow Viennese waltz, and even its tripod head, being the neck it swings on, balled with bearings to permit it that Les Sylphides motion (ideal to the contemplative romantic) and virtually restricted to horizontal and vertical movements (pillars and horizon lines), a diagonal requiring a major adjustment, its lenses coated or provided with filters, its light meters balanced, and its color film manufactured, to produce that picture postcard effect (salon painting) exemplified by those oh so blue skies and peachy skins.³³¹

Die folgende Anekdote aus Brakhages Leben soll den kreativen Umgang mit seiner Amateurfilmkamera verdeutlichen. Brakhage setzte sein technisches Filmequipment auf unkonventionelle Art und Weise ein, wenn dies für ihn das gewünschte visuelle Ergebnis einbrachte.

³²⁹ Wees: *Light Moving in Time*. 1992. S. 93.

³³⁰ „Film scholar James Potts addresses the question of how camera manufacturers might be determining or imposing on users certain 'Western' aesthetic or perceptual codes. He states: 'It seems unlikely that the use of an Arriflex camera automatically imposes a Teutonic film style, that an Eclair gives Gallic flair, or that by toting a Japanese Super-8mm. Camera with a power zoom one starts perceiving the world through the eyes of an oriental (however 'Westernized'). But it is becoming generally accepted that technology is not value-free: to some extent different technologies dictate the way in which we see the world, the way we record and interpret 'reality' and they influence the types of codes we use to communicate a message.'” (Chalfen: *Snapshot Versions of Life*. S. 33.)

³³¹ Brakhage: *Essential Brakhage*. 2001. S. 15–16.

In seinem Buch *Film at Wit's End* hat Brakhage dem Filmemacher Sidney Peterson ein eigenes Kapitel gewidmet. Darin erzählt er, dass Peterson ihm als Geschenk eine „Anamorphic Lens“ vermacht hat. Mit dieser speziellen Kameralinse konnten optisch verzerrte Aufnahmen getätigt werden. Peterson verwendete die Linse unter anderem in dem Film *The Petrified Dog* (1948). Eines Tages zeigte Brakhage seinem Freund Peterson sein Mammutwerk *Dog Star Man* (1961–1964) und andere Filme, bei denen er die „Anamorphic Lens“ auf alle möglichen Arten eingesetzt hatte. Brakhage erzählt über sein Treffen mit Sidney Peterson Folgendes: „I had whirled that lens and turned it so that the world is revolving, shooting up and whirling. Sidney was very pleased that his lens had been used and said to me in his flat voice, ‚Well, I used it vertically and horizontally, so all that was left to do was to turn it.‘“³³²

Bei der Komposition seiner Aufnahmen war Brakhage, nicht nur was die Handhabung seiner Kamera betrifft, sehr einfallsreich, sondern er nahm auch abseits des eigentlichen Aufnahmeprozesses gestalterischen Einfluss auf seine Bildfolgen. Dies zeigte sich bei ihm in der direkten Bearbeitung des Filmstreifens (z.B. mittels Einritzungen oder Gravuren, dem Auftragen von Farbe oder dem Einsetzen von bildlichen Versatzstücken in einzelne Filmkader). Auch die Linse seiner Amateurkamera wurde von Brakhage dahingehend manipuliert, dass für diese eine visuell einwandfreie Aufnahme nicht mehr möglich war.

By deliberately spitting on the lens or wrecking its focal intention, one can achieve the early stages of impressionism. One can make this prima donna heavy in performance of image movement by speeding up the motor, or one can break up movement, in a way that approaches a more direct inspiration of contemporary human eye perceptibility of movement, by slowing the motion while recording the image. One may hand hold the camera and inherit worlds of space. One may over- and under-expose the film. One may use the filters of the world, fog, downpours, unbalanced light, neons with neurotic color temperatures, glass which was never designed for a camera, or even glass which was but which can be used against specifications, or one may photograph an hour after sunrise or an hour before sunset, those marvelous taboo hours when the film labs will guarantee nothing, or one may go into the night with a specified daylight film or vice versa. One may become the supreme trickster, with hatfulls of all the rabbits listed above breeding madly.³³³

Für Brakhage war es grundsätzlich nicht möglich, etwas imaginär Wahrgenommenes mit seiner Kamera auf gleiche Weise bildlich festzuhalten. Seine filmkünstlerische Absicht bestand jedoch darin, dem Gesehenen entweder während des Aufnahmeprozesses selbst oder dann später in der Postproduktion (Montage etc.) visuell so nahe wie möglich zu kommen. Mit diesen kreativen Anstrengungen verfolgte Brakhage die Absicht, neue visuelle Ausdrucksmöglichkeiten aus dem technischen Material zu schöpfen.

³³² Brakhage: *Film at Wit's End*. 1989. S. 65.

³³³ Brakhage: *Essential Brakhage*. 2001. S. 16.

Brakhage wollte dem Zuschauer das vermitteln, was im Grunde genommen filmisch nur schwer darstellbar ist, nämlich den visionären Blick eines Filmkünstlers.

The artist has carried the tradition of visual and visualization down through the ages. In the present time a very few have continued the process of visual perception in its deepest sense and transformed their inspirations into cinematic experiences. They create a new language made possible by the moving picture image. They create where fear before them has created the greatest necessity. They are essentially preoccupied by and deal imaginistically with – birth, sex, death, and the search for God.³³⁴

Brakhages Filme waren nicht nur in visueller Hinsicht virtuos, sondern auch von autobiographischer Natur. Sein eigenes Leben war der kreative Motor, der ihn antrieb. Je nach Lebensphase wurden unterschiedliche emotionale Reflektionen über das eigene Sein auf Film gebannt. Brakhage war es wie Maya Deren ein Anliegen von der Öffentlichkeit als Amateurfilmemacher wahrgenommen zu werden, der sowohl filmästhetisch als auch ökonomisch außerhalb der professionellen Filmindustrie steht.

In seinem Text *In Defense of the Amateur*³³⁵ legt er nicht nur seine Einstellung gegenüber dem eigenen amateurhaften Filmschaffen dar, sondern er wertet diesen profit-unabhängigen Zugang auch gegenüber der kommerziellen Hollywoodfilmindustrie positiv auf.

I have worked alone and at home, on films of seemingly *no* commercial value ... 'at home' with a medium I love, making films I care for as surely as I have as a father cared for my children. As these home movies have come to be valued, have grown into a public life, I, as the maker of them, have come to be called a „professional,“ an „artist,“ and an „amateur.“ Of those three terms, the last one–“amateur“–is the one I am truly most honored by ... even tho' it is most often used in criticism of the work I have done by those who don't understand it.³³⁶

Brakhage weist ebenso wie Maya Deren darauf hin, dass das Wort Amateur in seiner ursprünglichen lateinischen Bedeutung einen Liebenden meint. Der Amateur produziert seine Filme aus einer kreativen Notwendigkeit heraus und ist überall dort „zu Hause“, wo er das ablichtet, was ihm persönlich nahe steht. Die filmische Tätigkeit des Amateurs orientiert sich nicht an finanziellen Maßstäben, noch fügt sie sich einer Ökonomie der Aufmerksamkeit. Der Amateur arbeitet grundsätzlich alleine. Alle Entscheidungen, was die eigene Filmproduktion betrifft, laufen durch seine Hände.

³³⁴ Ibid. S. 13.

³³⁵ Ibid. S. 142–150.

³³⁶ Ibid. S.142.

Dennoch wird das Wort Amateur im allgemeinen Sprachgebrauch häufig in abwertender Weise gebraucht, ohne die eigentliche Motivation hinter dem amateurhaften Filmschaffen zu kennen. Dies geschieht zumeist im ästhetischen bzw. ökonomischen Vergleich mit der Arbeit des professionellen Filmemachers.

Why then have critics, teachers, and other guardians of the public life come to use the term derogatorily? Why have they come to make “amateur“ mean: “inexperienced,“ “clumsy,“ “dull,“ or even “dangerous“? It is because an amateur is one who really lives his life – not one who simply “performs his duty“ – and as such he experiences his work while he's working–rather than going to school to learn his work so he can spend the rest of his life just doing it dutifully–; and the amateur, thus, is forever learning and growing thru his work into all his living in a “clumsiness“ of continual discovery that is as beautiful to see, if you have lived it and *can* see it, as to watch young lovers in the “clumsiness“ of their lack of knowing and the joy of their continual discovery of each other, if you have ever loved and can appreciate young lovers without jealousy.³³⁷

Brakhage schreibt weiter, dass der Amateur zuweilen unsicher ist was die Originalität und substanzielle Wertigkeit seines Filmschaffens betrifft. Der amateurhafte Filmemacher tendiert dazu, sich für die Einfachheit seiner Bilder zu schämen, weil diese zum Beispiel die Zuneigung und die Liebe zu seiner Frau und seinen Kinder zum Ausdruck bringen. Daher glaubt der Amateurfilmemacher, so Brakhage, die thematische Simplität seiner Home Movies mit technischen Tricks aufzuwiegen zu müssen, wodurch die eigentliche Essenz, der eigentliche Fokus seiner filmischen Passion, nämlich die Liebe zu seiner Familie verloren geht. Um sich selbst und seine filmische Integrität zu schützen, gibt sich der Amateurfilmemacher, laut Brakhage, absichtlich der Lächerlichkeit preis indem er sich in unnötigen visuellen Kameratricks verliert. Als Rechtfertigung über den bescheidenen visuellen Einblick in seine persönliche kleine Welt denkt der Amateurfilmemacher weiters, dass es notwendig sei, das Geschehen vor der Kamera auf komische Weise kommentieren zu müssen.

Brakhage verwendet in seinen Filmen ebenfalls eine große Bandbreite an visuellen Tricks. Er merkt aber gleichzeitig an, dass diese erst im Verlauf des filmischen Arbeitsprozesses entstehen und nicht vorgefertigt zum Einsatz kommen. Außerdem schreibt Brakhage, dass er seinen visuellen Innovationen nur dann ein ästhetisches Gewicht verleiht, wenn diese sich in das Gesamtkonzept des jeweiligen Films homogen einfügen lassen. Er diszipliniert sich selbst dahingehend, dass seine technischen Experimente mit dem Filmmaterial dazu im Stande sein müssen, seine Sicht der Welt wiederzugeben und es ihm nicht um eine reine Effekthascherei in seinen Bildfolgen geht.

³³⁷ Ibid. S. 144–145.

Gegen Ende seines Textes *In Defense of the Amateur* wählt Brakhage eine ähnliche Argumentationstrategie wie bereits Maya Deren in ihrem Text *Amateur vs. Profi*³³⁸, indem er auf die Freiheit des Amateurs in seiner Filmproduktion hinweist. Brakhage geht dabei aber noch einen Schritt weiter als Maya Deren. Denn er sah die Zukunft und das kreative Potential des modernen Kinos im Amateurfilmmedium des Home Movies verortet.

It is for this reason that I believe any art of the cinema must inevitably arise from the amateur, "home movie" making medium. And I believe that the so-called "commercial," or ritual, cinema must inevitably take its cues from the films of amateurs rather than, as is too often the case these days, the other way round. I now work equally in 8 and 16 millimeter making mostly silent films (and am even making a 35mm film at home); I am guided primarily in all creative dimensions by the spirit of the home in which I'm living, by my own very living room.³³⁹

³³⁸ Deren: *Poetik des Films*. 1984. S. 17 ff.

³³⁹ Brakhage: *Essential Brakhage*. 2001. S. 149–150.

8.2 Der künstlerische Werdegang von Stan Brakhage

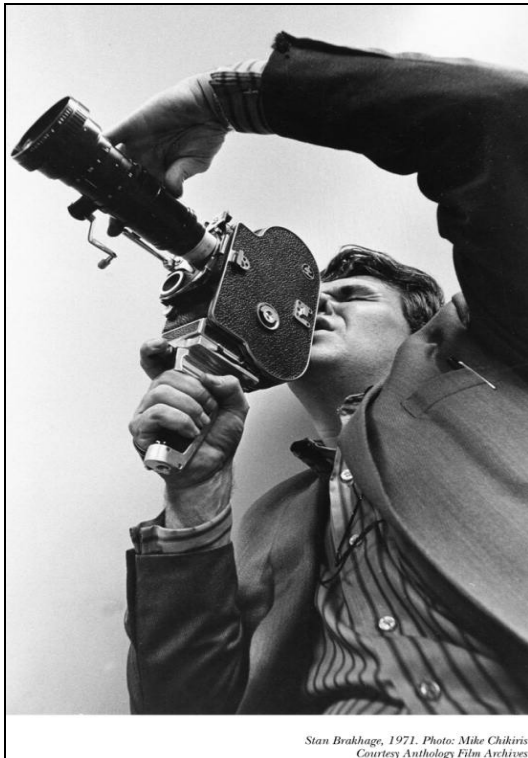


Abb. 6: Stan Brakhage.

Der Filmkatalog von Stan Brakhage ist beachtlich und umfasst weit über dreihundert Filme.³⁴⁰ In diesem Kapitel können daher nur jene Filme exemplarisch angeführt werden, welche dem Autor dieser Arbeit als bedeutend im Zusammenhang mit Brakhages künstlerischer Entwicklung erscheinen. Seine Frühphase (1953–1958) soll veranschaulichen, wie Brakhages stilistisches Experimentieren mit dem Medium Film ihn schließlich dazu veranlasst hat, seinen familiären Alltag zum Hauptfokus seines künstlerischen Schaffens zu machen. Des Weiteren soll aufgezeigt werden wie Brakhage bereits zu Beginn seiner Karriere, jene, die eigenen Sehgewohnheiten fordernden, visuellen Elemente in seiner Filmkunst aufgegriffen hat, welche im späteren Verlauf seines Lebens in noch ausgereifterer Form in Erscheinung treten sollten. Ebenfalls wichtig zu erwähnen ist, dass die Filme von Stan Brakhage allesamt visuell sehr komplex strukturiert sind und sich genauere Bedeutungszusammenhänge des Gezeigten mitunter erst nach mehrmaligem Anschauen erschließen lassen.

³⁴⁰ Brakhages filmisches Lebenswerk (1952–†2003) wird von P. Adams Sitney auf ca. 350 Filme geschätzt. Vgl. Sitney: *Eyes Upside Down*. 2008. S. 70

In der Fachliteratur wird Stan Brakhage oft als jener Filmkünstler angeführt, der den Übergang von einer alten, dem Psychodrama verhafteten Generation des Avantgardefilms in den USA, hin zu einer neuen Filmavantgarde markierte. Bei dieser These wird aber jene Filmschaffende ausgeklammert, die Brakhages künstlerische Entwicklung immens beeinflusst hat. Die Rede ist von Marie Menken.

Marie Menken had already taken a crucial step to free the cinema from the centralised human eye assumed by all narrative film, even the most radical psychodramas [...]. Liberation from film drama—unlike most of the avant-garde she was a painter, not a writer—inspired the young Stan Brakhage to adopt the free camerawork of his transitional *Anticipation of the Night* (1958).³⁴¹

Stan Brakhages erste öffentliche Filmvorführung fand im *Living Theatre* in New York statt. Diese wurde von Marie Menken und ihrem Ehemann Willard Maas veranstaltet. Brakhage war auch Mitglied in der von Menken und Maas gegründeten *Gryphon Film Group*. Marie Menken war nicht nur in künstlerischer, sondern auch in persönlicher Hinsicht eine geistige Übermutter für Brakhage. In ihren Filmen lässt jede Aufnahme auf die psychische sowie physische Präsenz der Filmkünstlerin schließen. Daher sah sich Menken in ihren Filmen auch nicht mehr dazu veranlasst selbst in Erscheinung zu treten bzw. sich durch eine andere Person verkörpern zu lassen, da ohnehin jedes Bild stellvertretend für sie stand. Brakhage machte sich diesen filmästhetischen Zugang von Menken in seiner späteren Karriere selbst zu Eigen, doch zuvor musste er sein filmisches Handwerk erst erlernen.

Im Winter des Jahres 1951 fasste eine kleine Gruppe von Freunden in Denver/Colorado den Entschluss, einen Filmklub zu gründen. Unter ihnen befanden sich Stan Brakhage und sein Jugendfreund James Tenney. Bei diesen Filmklubtreffen sah man sich gemeinsam die Filme von D. W. Griffith, Sergei Eisenstein und Jean Cocteau an, um im Anschluss darüber zu diskutieren. Stan Brakhages erster Film entstand in den Sommermonaten des Jahres 1952 in Denver und nannte sich *Interim* (1953).³⁴² Die Narrative des Films ist relativ simpel und handelt von der Verliebtheit zweier heranwachsender Jugendlichen.

³⁴¹ Rees: *History of Experimental Film and Video*. 1999. S. 61.

³⁴² Vgl. *Interim*. Regie: Stan Brakhage. In: *Avant-Garde 2: Experimental Cinema 1928–1954*. DVD 1/2. 2007.

Brakhage erzählt über den Entstehungsprozess des Films:

As I remember, a friend in great despair, who had been in the marines (this was during the war in Korea), said, "It's too bad that artists can't work with film because it's too expensive." And I just saw red. I remember it vividly. I said, "We'll *make* a film." And, sure enough, we did find cameras—amateur cameras in people's attics—and started in.³⁴³

Brakhage führte bei *Interim* nicht nur Regie, sondern er schrieb auch das Drehbuch dafür. Die Handhabung der Kamera überließ er seinem Freund Stan Phillips. Das technische Personal des Films sowie die Darsteller waren allesamt gute Freunde von Brakhage. Der Film zeigt einen jungen Mann, der auf der Suche nach der Liebe und seinem Platz in der Welt ist.

Interim wurde auf 16mm-Film gedreht, wie fast alle Filme, die Brakhage in seiner Karriere verwirklicht hatte.³⁴⁴ Obwohl keine Budgetangaben zum Film vorhanden sind, ist davon auszugehen, dass dieser sehr billig produziert worden ist. Für *Interim* wurde ausschließlich „On Location“ gedreht und der komplette Produktionsstab bestand aus engen Freunden von Brakhage, die mit Sicherheit unentgeltlich gearbeitet haben. Er überredete James Tenney dazu, ein Klavierstück für *Interim* zu komponieren. Dies war Tenneys erste musikalische Komposition und er musste ab diesem Zeitpunkt immer dann live Klavier spielen, wenn der Film gezeigt wurde. Brakhage verfügte nicht über das Geld für entsprechendes Audioequipment, welches es ihm ermöglicht hätte während des Drehs gleichzeitig Musik für den Film aufzunehmen.³⁴⁵

Nach *Interim* ging Brakhage nach Kalifornien um am *Institute of Fine Arts* in San Franciscoameratechnik zu studieren. Das *Institute of Fine Arts* war eine der ersten Universitäten in den USA, welche das Fach Kameratechnik mit 16mm-Amateurfilmmaterial anbot.

Unglücklicherweise stand der Kurs gerade in diesem Jahr nicht am Semesterplan und so verpasste Brakhage die Chance, von Sidney Peterson unterrichtet zu werden.³⁴⁶

³⁴³ MacDonald: A Critical Cinema 4. 2005. S. 44.

³⁴⁴ Eine Ausnahme bildet die 30-teilige Filmreihe *Songs* (1964–1969), welche auf 8mm-Filmmaterial gedreht wurde.

³⁴⁵ James: Stan Brakhage: Filmmaker. 1992. S. 57–60.

³⁴⁶ Vgl. Brakhage: Film at Wit's End. 1989. S. 48–65.

Sidney Peterson war ein bekannter Avantgardefilmmacher, der bereits Filme wie *The Potted Psalm* (in Zusammenarbeit mit James Broughton/1946), *The Cage* (1947) und *The Petrified Dog* (1948) realisiert hatte.

In San Francisco wohnte Brakhage mit dem Dichter Robert Duncan und dem Maler Jess Collins zusammen. Er lebte in jenem Zimmer, das zuvor dem Avantgardefilmmacher James Broughton gehört hatte.³⁴⁷

Danach kehrte Brakhage wieder nach Denver zurück, wo sein zweiter Film, *Unglassed Windows Cast a Terrible Reflection* (1953)³⁴⁸ entstand. Für diesen Film verwendete Brakhage die leerstehenden Räumlichkeiten einer aufgelassenen Mine als Kulisse. James Tenney erinnert sich an die Entstehung von *Unglassed Windows Cast a Terrible Reflection*:

It was here, during that summer, that Stan's next film, with the ungainly title *Unglassed Windows Cast a Terrible Reflection*, was made. In this case, Stan did the cinematography as well as the writing and directing, and although there is still a strong "literary" or "psychodramatic" aspect to the film, one can clearly see the beginnings of the more purely visual element that would later become the singular focus of his work. Again, he asked me to compose music for it, which I did, but I was more ambitious this time with respect to instrumentation, including flute and strings in addition to piano.³⁴⁹

Mit seinem dritten, ebenfalls in Denver realisierten Film, *Desistfilm* (1954)³⁵⁰ tritt erstmals eine signifikante Stiländerung bei Brakhage in Erscheinung. Der Titelschriftzug des Filmes wurde von Brakhage direkt in die Emulsion des abgelaufenen 16mm-Filmstreifens eingeritzt und erscheint zu Beginn in flackernder Unbeständigkeit.³⁵¹

Auch die vom Stativ befreite Kamera, welche so kennzeichnend für Brakhages Filmstil werden sollte, kommt in diesem Film zum ersten Mal zum Einsatz. *Desistfilm* zeigt in rastlos im Raum umherstreifenden Point of View-Bildfolgen den Verlauf einer Jugendparty. Der Kamerablick wird im Verlauf des Geschehens immer ungehaltener und unkontrollierter. Brakhage spielt in *Desistfilm* nicht selbst mit, aber die subjektive Kameraführung weist auf seine physische Präsenz hin.

Vgl. *The Potted Psalm*. Regie: Sindy Peterson/James Broughton und *The Cage*. Regie: Sidney Peterson. In: *Avant-Garde 2: Experimental Cinema 1928–1954*. DVD 1/2. 2007.

³⁴⁷ Vgl. Brakhage: *Film at Wit's End*. 1989. S. 66–89.

James Broughton hat unter anderem die Avantgardefilme *Mother's Day* (1948) und *Four in the Afternoon* (1951) gedreht. Vgl. *Four in the Afternoon*. Regie: James Broughton. In: *Avant-Garde 3. Experimental Cinema 1922–1954*. DVD 1/2. 2009.

³⁴⁸ Oft wird angegeben, dass es sich bei *Unglassed Windows Cast a Terrible Reflection* (1953) um Brakhages zweites Filmwerk handelt, aber Fred Camper führt in seiner umfassenden Online-Filmographie von Stan Brakhage den Film *The Boy and the Sea* (1953) als dessen zweiten Film an. Dieser befindet sich in keinem dem Autor dieser Arbeit bekannten Filmvertrieb und konnte daher leider im Rahmen dieser Diplomarbeit nicht gesichtet werden. Vgl. Fred Camper. *Stan Brakhage Filmographie*.

<http://www.fredcamper.com/Brakhage/Filmography.html>. Stand: 18.03.2011.

³⁴⁹ James: *Stan Brakhage: Filmmaker*. 1992. S. 58.

³⁵⁰ Vgl. *Desistfilm*. Regie: Stan Brakhage. In: *By Brakhage. An Anthology*. DVD 1/2. 2003.

Parker Tyler bezeichnete Brakhages *Desistfilm* als ersten richtigen „Beatnikfilm“, der seiner Ansicht nach die Stimmung eines spontanen Happenings perfekt einfiel. Vgl. Tyler: *Underground Film*. 1995. S. 32.

³⁵¹ „A seven-minute film made with four rolls of gun camera film from the Second World War, spooled in the dark and spliced, just an explosion of the Denver Beatnik nerves.“ (Dieses Zitat von Stan Brakhage befindet sich im DVD-Menü des Films *Desistfilm* auf der DVD 1/2. *By Brakhage. An Anthology*. 2003.)

Desistfilm ist im Grunde genommen die filmische Dokumentation einer Party. Brakhages subjektive Handhabung der Kamera wertet jedoch das unspektakuläre Gerüst der Narrative maßgeblich auf. Ebenfalls auffallend ist, wie isoliert die einzelnen Personen in ihren Tätigkeiten am Anfang des Films voneinander sind. Erst nach und nach wird die allgemeine Statik der Gesamtsituation aufgehoben. Zu Beginn von *Desistfilm* wirken die Partygäste beinahe so, als würde jeder in seiner eigenen Welt agieren, obwohl sich alle im gleichen Raum befinden. In diesem Element der Isoliertheit, dem Zurückgeworfensein auf das eigene Sein, zeigt sich bereits ein erster Schlüsselaspekt in Brakhages Schaffen. Jonas Mekas schrieb in *Film Culture* eine euphorische Kritik über Brakhages *Desistfilm*:

Robert Breer, Stanley Brakhage and Marie Menken, thematically and formally, represent in the New American Cinema the best of the tradition of experimental and poetic cinema. Freely, beautifully they sing the physical world, its textures, its colors, its movements; or they speak in little burst of memories, reflections, meditations. Unlike the early avantgarde films, these films are not burdened by Greek or Freudian mythology and symbolism, their meaning is more immediate, more visual, suggestive. Stylistically and formally their work represents the highest and purest creation achieved in the poetic cinema. It was a short film by Stanley Brakhage, *Desistfilm* (1954)–still one of the most influential of all modern American films–that started the stylistic revolution which has now reached the documentary and is beginning to be noticeable in the commercial dramatic film [...]. Very few other filmmakers have been preoccupied with style and techniques as has been Brakhage. Ironically enough it is Brakhage who is usually picked up by the old school critics when they need an example of bad style and bad techniques. They couldn't have chosen a more fallacious example, for Brakhage is truly one of the virtuosos of modern cinema.³⁵²

Zurück in San Francisco drehte Brakhage eine für ihn untypische Slapstick Komödie mit dem Titel *The Extraordinary Child* (1954)³⁵³, in der er selbst als Pokerspieler mitwirkte. Ein Jahr später folgte dann der Film *In Between* (1955). Dabei handelt es sich um ein filmisches Portrait über seinen Mietbewohner, den Maler Jess Collins. Der Film wurde zur Musik von John Cage geschnitten.³⁵⁴ *In Between* ist einer der wenigen Filme in Brakhages Oeuvre, bei dem er der Musik in der künstlerischen Gesamtgestaltung einen Platz einräumt. Die meisten seiner Filme sind komplett stumm gehalten, auch wenn sich viele davon laut Brakhage in ihrer Schnittdynamik an klassischen Musikstücken orientieren.

³⁵² Mekas: *Film Culture*. Nr. 24. 1962. S. 12.

Im Jahr 1962 erhielt Brakhage den „Fourth Independent Film Award“ von *Film Culture* für seine Filme *The Dead* und *Dog Star Man: Prelude*.

³⁵³ Vgl. *The Extraordinary Child*. Regie: Stan Brakhage. In: *Avant-Garde 2: Experimental Cinema 1928–1954*. DVD 1/2. 2007.

³⁵⁴ Vgl. Renan: *The Underground Film*. 1971. S. 119.

[...] die ersten Versuche einer Wegentwicklung von den Gesetzmäßigkeiten der Erzählung entstanden aus einer tiefgehenden Beschäftigung mit musikalischer Notation als Schlüssel zur Ästhetik des Schneidens, der Filmmontage. Vor ungefähr zehn Jahren studierte ich bei John Cage und Edgar Varese, weil ich zunächst die Beziehung zwischen Bild und Ton–und somit eine neue Dimension für die Tonspur–genauestens untersuchen wollte.³⁵⁵

Jess Collins spielte in *In Between* selbst mit. Brakhages künstlerische Intention war es, jene traumähnlichen Welten, die er in Collins Gemälden vorfand, auf den Film zu übertragen.

In Between takes its title from the space of fantasy in between the film's framing images of the protagonist sleeping and waking. The dream moves from a neo-classical cloister to an abstract montage of colors, flowers, and cats, ending in a nightmare as a carved animal menaces the dreamer. *In Between* is distinctly minor Brakhage, even when compared to his early achievements. Yet like *Desist*film it shows a formal advance; here Brakhage develops for the first time what he calls „plastic cutting,“ or the joining of shots at points of movement, close-up, or abstraction to soften the brunt of montage. Ostensibly this method was first used here to render dream changes, but in later Brakhage films it becomes a formal characteristic of his work.³⁵⁶

Im selben Jahr wie *In Between* brachte Brakhage den Film *The Way to Shadow Garden* (1955)³⁵⁷ heraus. P. Adams Sitney reiht dieses Werk von Brakhage in die Tradition des Trance Films oder Psychodramas ein, dessen Ursprung Sitney in den Filmen *Meshes of the Afternoon* (1943) und vor allem *At Land* (1944) von Maya Deren begründet sieht. Auch Jean Cocteau's *Le Sang d'un Poète* (1930) ist in diesem Zusammenhang eine nennenswerte Referenz. Häufig wiederkehrende Bildsymboliken in Trancefilmen werden durch den Traum, das Ritual, den Tanz und die Sexualität vermittelt. Der Held bzw. die Heldin des Trance Films verweist in seiner/ihrer psychischen Präsenz auf den Archetypus des Somnambulisten Cesare, der zum ersten Mal in dem Film *The Cabinet of Dr. Caligari* (1920) von Robert Wiene in Erscheinung trat. Die von Cesare in seinem Dämmerzustand wahrgenommen, visuellen Eindrücke sind mit Träumen oder Illusionen gleichzusetzen, bei denen die filmische Realität von einer surrealer Sicht der Welt vereinnahmt wird. Auf rein visueller Ebene ist es für den Zuschauer somit nicht einfach zu erkennen, was im Film nun echt oder eine Einbildung des Somnambulisten ist. In Brakhages *The Way to Shadow Garden* hat der Protagonist mit einem albtraumhaft anmutenden Seinszustand zu kämpfen. In dem Moment, als dieser sich seine Sehkraft nimmt und erblindet, erscheinen das Filmmaterial und der Held plötzlich im Negativ. Durch den Einsatz des Negativfilms wollte Brakhage dem Zuschauer die innere Sichtweise des Protagonisten visuell vor Augen führen.

³⁵⁵ Schlemmer: Avantgardistischer Film. 1973. S. 62.

³⁵⁶ Sitney: Visionary Film. 1979. S. 157.

³⁵⁷ Vgl. *The Way to Shadow Garden*. Regie: Stan Brakhage. In: Avant-Garde 2: Experimental Cinema 1928–1954. DVD 1/2. 2007.

Diese Umkehrung des Filmstreifens vom Positiv ins Negativ verwendet Brakhage in noch ausgereifterer Form später in dem Film *Flesh of Morning* (1956).

Mittlerweile hatte Brakhage seinen Lebensmittelpunkt nach New York verlagert, wo er Marie Menken und ihren Ehemann Willard Maas näher kennen lernte und vorübergehend bei Maya Deren und Teiji Ito wohnte. Zu dieser Zeit entstand der Film *Reflections on Black* (1955), der das in *The Way to Shadow Garden* bereits angedeutete Thema der Erblindung visuell weiterführte. Der Film selbst handelt von den Wahnvorstellungen eines „Archetypical Blindman“. Der Zuschauer sieht die Visionen eines blinden Mannes. Der Blinde geht zu Beginn des Films auf der Strasse an einer Prostituierten vorbei und betritt ein Gebäude. Während er die Treppen nach oben steigt erscheinen anstelle seiner Augen tiefe Furchen und Kratzer, die Brakhage direkt in die Emulsion des Filmstreifens eingeritzt hat. Durch die direkte Bearbeitung des Filmstreifens zeigt Brakhage nicht nur die Materialität des Mediums auf, er verweist damit gleichzeitig auf sich selbst als den bearbeitenden Filmkünstler.

By attacking the surface of the film and by using materials which reflect back on the conditions of film-making, Brakhage begins to formulate an equation between the process of making film and the search for consciousness which will become more clearly established in his later work as he has greater confidence in the truth of the imagination.³⁵⁸

Mit der sternenförmigen Kennzeichnung der Augenpartie gibt Brakhage dem Zuschauer zu verstehen, dass der blinde Mann seine Umwelt nun differenziert wahrnimmt. Er schreibt dem blinden Mann einen visionären Blick zu, bei dem Phantasie und Aktualität ineinander zu verschmelzen beginnen. In den folgenden Szenen wird gezeigt, was der blinde Mann und mit ihm die Personen, welche er in den Apartmentzimmern vorfindet, in ihren Visionen und Phantasien sehen. In der ersten Szene wird eine Frau gezeigt, die verbittert darüber ist, dass ihr Ehemann sie nicht mehr liebt. In einem Tagtraum stellt sie sich vor, wie dieser sie während der Rasur zärtlich umarmt. Der überraschte Blick ihres Mannes holt sie jedoch wieder in die Realität zurück. Im nächsten Augenblick ist die Frau der Überzeugung, dass sich ihr Mann erhängt hat, da sie einen ungewöhnlichen Schatten im Nebenzimmer wahrnimmt. Doch in Wahrheit wechselt dieser nur die Glühbirne einer Deckenlampe aus. Plötzlich zertrümmert die Frau in einer Geste der Verzweiflung das Geschirr, welches sie in Händen hält. Der blinde Mann verlässt das Geschehen. Im nächsten Stock erlangt er seine Sehkraft wieder und hat Geschlechtsverkehr mit einer Frau. Er rastet sich daraufhin auf der Couch der Frau aus.

³⁵⁸ Sitney: Visionary Film. 1979. S. 139.

In dem Moment, als der Ehemann der Frau nach Hause kommt, erscheinen die eingeritzten Sterne wieder in den Augen des Blinden und die Kameraperspektive wechselt in eine Abfolge von Point of View-Aufnahmen. Dadurch bekommt der Zuschauer selbst die Möglichkeit, an den Visionen des blinden Mannes teilzunehmen. Diese nun zum Ausdruck gebrachte Wahrnehmungsebene äußert sich unter anderem auch dadurch, dass das Aufblitzen der Sterne in den Augen des Blinden mit einem überkochenden Topf, der die Selbstbefriedigung einer Frau bildlich akzentuiert, gegen geschnitten wird.³⁵⁹ „By the time Brakhage made this film, he had begun to transcend between fantasy and actuality, moving into the cinema of triumphant imagination.”³⁶⁰

Der nächste Film von Brakhage war eine Auftragsarbeit, die ihm Joseph Cornell vermittelt hat. Joseph Cornell war ein experimenteller Filmemacher, der mit altem Found Footage-Filmmaterial recht unterhaltsame Filme wie z.B. *Rose Hobart* (1936) produzierte. Cornell beauftragte Brakhage, die *Third Avenue El* abzufilmen, bevor dieser Straßenabschnitt abgerissen wurde. Aus diesem Vorhaben entstand *The Wonder Ring* (1955). Der Film brachte eine weitere signifikante Stiländerung für Brakhage mit sich. Denn er bricht vollkommen mit dem, was man von der filmischen Dokumentation eines Straßenzuges erwarten würde. Die Farbgebung von *The Wonder Ring* ist von ineinander übergehenden Rottönen bestimmt. Die Erschließung des filmischen Raumes erfolgt über den häufigen Einsatz von Kameraschwenks (Pans). Des Weiteren filmte Brakhage vermehrt vorbeifahrende Straßenbahnen. Diese Aufnahmen erinnern an das Projektionsprozedere eines Filmstreifens, der in horizontaler statt in vertikaler Weise durch den Projektor gezogen wird, wobei das Ende jedes Straßenbahnwagens das Ende des Filmkaders markiert. Die Häuserfassaden der *Third Avenue El* wurden von Brakhage aus den Fenstern der fahrenden Straßenbahn gefilmt. Diese Aufnahmen erhalten durch die sichtbare Reflexion der Fahrgäste in den Fenstern eine zusätzliche Raumdimension. In *The Wonder Ring* gibt es keinen Off-Kommentar von Brakhage. Die Bildfolgen sprechen für sich selbst. „This exquisitely photographed film was the beginning of a radical change for the film-maker in his interest in not telling, but seeing.”³⁶¹

Brakhage bediente auch die Kamera für Cornells Filme *Towerhouse* (1955), der nun unter dem Namen *Centuries of June* bekannt ist, und für den Film *Gnir Rednow* (1955/1956).

³⁵⁹ Ibid. S. 139.

³⁶⁰ Ibid. S. 157.

³⁶¹ Renan: *The Underground Film*. 1971. S. 120.

Danach ging Brakhage wieder nach Denver zurück und verwirklichte den Film *Zone Moment* (1956). In Los Angeles entstanden im selben Jahr mit *Flesh of Morning* (1956) und *Nighcats* (1956) zwei Filme, die ebenfalls als bedeutend für Brakhages Frühwerk einzustufen sind. In *Flesh of Morning* widmet sich der 23-jährige Brakhage dem introspektiven Thema der Selbstbefriedigung. Kurz bevor der Protagonist (Brakhage spielt sich selbst) seinen sexuellen Höhepunkt erreicht, erscheint der Film plötzlich im Negativ und die Haut von Brakhage wird schwarz. Diesen ästhetischen Kunstgriff verwendete Brakhage bereits in *The Way to Shadow Garden* und auch Maya Deren benützte den Negativfilm als Stilmittel in ihrem Film *Ritual in Transfigured Time* (1946).³⁶² *Flesh of Morning* kann ebenfalls als *Psychodrama* oder *Trance Film* bezeichnet werden.³⁶³ Allgemein lassen sich die meisten von Brakhages frühen Filmen in den Worten von P. Adams Sitney, als „Erotic Quests“ lesen, an denen Sigmund Freud mit Sicherheit psychoanalytischen Gefallen gefunden hätte. Sitney schreibt auch, dass Brakhage sogar einen Film mit dem Namen *Freudfilm* in Angriff nahm, der letztendlich aber unvollendet geblieben ist.³⁶⁴

Nightcats ist im Vergleich zu *Flesh of Morning* weitaus abstrakter angelegt. Der Film zeigt die im fahlen Licht gefilmten Körper von herumstreunenden Katzen. Brakhages filmischer Fokus lag dabei auf den Mustern und Fellschattierungen der in Farbe aufgenommenen Katzen. Dem Tier an sich misst Brakhage bildlich dabei keine nähere Bedeutung bei. Viel wesentlicher waren für ihn bei *Nightcats* die Abstraktion der Formstrukturen und die Farbvariationen der Felle.

Der nächste Farbfilm von Brakhage war *Loving* (1957), bei dem er seinen Jugendfreund Jim Tenney und dessen Freundin Carolee Schneemann beim Liebesakt filmte. Brakhage war so angetan von der harmonischen Beziehung der beiden, dass er diese in ebenso sinnlichen wie unvoyeuristischen Bildern festhalten wollte. In *Loving* umkreist Brakhage das Paar mit seiner Handkamera. Dabei kommt kein einziger „Long Shot“ oder „Establishing Shot“ zum Einsatz. Somit findet keine nähere Definition des filmischen Raumes statt. Brakhage ist mitunter so nahe mit seiner Kamera am sexuellen Geschehen dran, dass die Unterscheidung zwischen dem männlichen und dem weiblichen Körper schwer fällt.³⁶⁵

³⁶² In dem Moment als die „Braut“ in *Ritual in Transfigured Time* ins Wasser eintaucht und ertrinkt, erscheint sie plötzlich im Negativ und ihr dunkles Kleid wird weiß. Vgl. *Ritual in Transfigured Time*. Regie: Maya Deren. In: Deren. *Experimental Films*. 2001. Zeitangabe: 00:13:48–00:14:20. Für eine detaillierte Beschreibung dieser Szene: Vgl. Tyler: *Underground Film*. 1995. S. 113.

³⁶³ Vgl. Sitney: *Visionary Film*. 1979. S. 138.

³⁶⁴ Ibid. S. 156.

³⁶⁵ In seiner visuellen Gesamtkomposition erinnert *Loving* teilweise an den Film *Geography of the Body* (1943) von Willard Maas, bei dem Marie Menken die Kamera bedient hat. Vgl. *Geography of the Body*. Regie: Willard Maas. In: *Avant-Garde 2: Experimental Cinema 1928–1954*. DVD 1/2. 2007.

In *Loving* fungiert die Kamera nicht als stiller Beobachter, sondern übernimmt die aktive Rolle eines Partizipierenden. In Point of View-Aufnahmen sieht der Zuschauer nicht nur den Körper des Anderen, sondern auch die Sonne, die Bäume und den Himmel. Carolee Schneemann war im Nachhinein nicht sehr zufrieden mit Brakhages filmischer Darstellung des Sexaktes. Ihrer Ansicht nach transportierten die Bilder nicht jene mentale und körperliche Verbundenheit, welche sie in der Beziehung zwischen ihr und Tenney eingeschrieben sah. Aus diesem Grund verwirklichte Schneemann selbst einen Film über ihre sexuelle Partnerschaft mit Tenney. Ihr Film *Fuses* (1964–1967)³⁶⁶ kann als direkte filmische Antwort auf Brakhages *Loving* angesehen werden.³⁶⁷ Tenney und Schneemann traten zwei Jahre nach *Loving* mit *Cat's Cradle* (1959) erneut in einem Film von Brakhage in Erscheinung. Ebenfalls im Jahr 1957 sind die Filme *Daybreak and Whiteye* entstanden, die von Brakhage als Gesamtwerk konzipiert wurden. Beide Filme wurden bereits während des Drehs in der Kamera geschnitten. *Daybreak* zeigt unstete, springende Aufnahmen (*Jump Cuts*) einer jungen Frau. Diese wacht eines Morgens auf, zieht sich an und spaziert auf eine Brücke zu (vermutlich mit der Absicht, hinunter zu springen und sich das Leben zu nehmen). In dieses Szenario wird *Whiteye* hinein geschnitten. *Whiteye* ist in seiner Bilddynamik und seinem Schnittrhythmus wesentlich ruhiger angelegt als *Daybreak*. Der Zuschauer sieht aus der subjektiven Sicht eines Mannes wie dieser einen Brief schreibt und in seinem Zimmer auf und ab geht. Durch das Fenster des Raumes sieht der Mann und mit ihm der Zuschauer in einer Aneinanderreihung von Kameraschwenks eine verschneite Winterlandschaft.

There are only one or two other film-makers working today who can transform reality into art as successfully as Brakhage, Breer, and Menken. A landscape, a face, a blotch of light—everything changes under their eye to become something else, an essence of itself, at the service of their personal vision. To watch, in Brakhage's *Whiteye*, a winter landscape transform itself, through the magic of motion, temperament and light into pure poetry of white, is an unforgettable experience.³⁶⁸

³⁶⁶ Vgl. *Fuses*. Regie: Carolee Schneemann. 1992.

³⁶⁷ Schneemann spielte mit *Fuses* nicht nur auf *Loving* an, sondern auch auf Brakhages Film *Window Water Baby Moving* (1959).

„*Fuses* is, in part, an answer to Brakhage's *Loving*, which Jim and I are in. Brakhage made *Loving* because of his fascination with the erotic sensitivity and vitality that was between Jim and me. That was something very important for him to be seeing and hearing about. But I felt that *Loving* failed to capture our central eroticism, and I wanted to set that right.” (MacDonald: *A Critical Cinema* 1. 1988. S. 142.)

³⁶⁸ Mekas: *Film Culture*. Nr. 24. 1962. S. 13.

Mit *Daybreak and Whiteye* beendete Brakhage seine *Trance Film* bzw. *Psychodrama*-Filmphase. Im darauf folgenden Jahr drehte Brakhage mit *Anticipation of the Night* (1959)³⁶⁹ den bedeutendsten Film seiner Frühphase als Filmkünstler.

„With the making of *Anticipation of the Night* (1958), he forged the new form for which he had been searching: the lyrical film. At approximately the same time, he began writing *Metaphors on Vision*.“³⁷⁰ Brakhage verwendete die subjektive Sichtweise der Kamera (Point of View-Perspektive) als filmisches Stilmittel bereits zuvor. In *Anticipation of the Night* kam diese aber in noch ausgereifterer Form als bisher zum Einsatz. Der subjektive Blick der Kamera ist in diesem Fall nämlich an eine äußerst virtuose Kameraführung gekoppelt, welche Brakhage erstmalig bei *Desistfilm* aufblitzen ließ und die er nun zum Erstrahlen brachte. Der Schnittrhythmus von *Anticipation of the Night* ist atemberaubend schnell, selbst für heutige Verhältnisse noch. Im Film gibt es keine Aufnahme, die jene Person etabliert, dem der subjektive Kamerablick zugeordnet werden könnte. Brakhage deutet den Protagonisten nur durch seinen Schatten an. Ansonsten ist der Blick der Kamera jenem des Protagonisten (= Brakhage) vollkommen gleichzusetzen. Der Zuschauer sieht die Welt gewissermaßen durch seine Augen. Mit dem Film *Anticipation of the Night* initiierte Brakhage seine „Lyrische Filmphase“, auf welche im Kapitel Zehn dieser Arbeit noch näher eingegangen werden wird. „*Anticipation of the Night* works beautifully in its totality. It describes the doomed quest for an absolutely authentic, renewed, and untutored vision.“³⁷¹

Es ist nicht leicht, *Anticipation of the Night* inhaltlich zu beschreiben, ohne sich dabei in irreführenden sprachlichen Metaphern zu verlieren.³⁷² Die Fülle und Variation der Bildfolgen ist enorm, ja beinahe schon überwältigend. Es scheint fast so, als habe Brakhage sein ganzes technisches Können und die stilistischen Schlüsselemente seines bisherigen Schaffens in diesen Film gepackt. „The great achievement of *Anticipation of the Night* is the distillation of an intense and complex interior crisis into an orchestration of sights and associations which cohere in a new formal rhetoric of camera movement and montage.“³⁷³

Brakhage hat sich so sehr mit diesem Film identifiziert, dass er seinen eigenen Selbstmord am Ende einbauen wollte.³⁷⁴

³⁶⁹ Vgl. *Anticipation of the Night*. Regie: Stan Brakhage. 1999.

³⁷⁰ Sitney: *Visionary Film*. 1979. S. 142.

³⁷¹ Ibid. S. 146.

³⁷² Für Brakhages eigene Beschreibung von *Anticipation of the Night*: Vgl. Brakhage: *Essential Cinema*. 2001. S. 50–59.

³⁷³ Sitney: *Visionary Film*. 1979. S. 144.

³⁷⁴ „*Anticipation of the Night* deals with physical and spiritual death, symbolized by a suicide at the end and summarized in Brakhage’s view at the time that ‚all of childhood was just an anticipation of the night of adulthood.‘“ (Wees: *Light Moving in Time*. 1992. S. 90.)

Glücklicherweise erhängt sich in *Anticipation of the Night* nicht der echte Brakhage, sondern mit dem Schatten des baumelnden Körpers wird nur jener visionäre Blick beendet, der den Zuschauer über die Länge des Films in seinem Bahn gehalten hat.

While he was making *Anticipation of the Night*, he married one of his students, Jane Collum. Nearly all of his films from that point focus on the modalities of married life, with the significant exception of *Dog Star Man*. In the interview which introduces *Metaphors on Vision*, Brakhage attacks what he calls „one of the most dominant [myths] of this century,“ that an artist cannot be meaningfully married, with a sketch of how his wife has inspired and helped to make all of his films from the time of his marriage to the publication of that book.³⁷⁵

³⁷⁵ Sitney: *Visionary Film*. 1979. S. 147.

9. Die filmische Selbstrepräsentation von Stan Brakhage

Sobald man das Titelblatt samt Autorennamen zum Bestandteil des Textes macht, verfügt man über ein allgemeines Textkriterium, die Identität des *Namens* (Autor-Erzähler-Figur). Der autobiographische Pakt ist die Bestätigung dieser Identität im Text, in letzter Instanz zurückverweisend auf den *Namen* des Autors auf dem Titelblatt. Die Formen des autobiographischen Paktes sind sehr verschieden. Aber alle zeigen sie deutlich die Absicht, ihrer *Unterschrift* Ehre zu machen. Der Leser kann über die Ähnlichkeit streiten, niemals aber über die Identität. Man weiß nur zu gut, wie sehr jeder zu seinem Namen steht.³⁷⁶

Bei Brakhages Filmen ergibt sich in Bezug auf Phillipe Lejeunes *Theorie des Autobiographischen Paktes* ein Identitätskonstrukt, bei dem der Autor, der Erzähler sowie die Hauptfigur auf ein und dieselbe Person verweisen – nämlich Stan Brakhage.

Er ist zwar selbst auch Zuschauer seiner eigenen Filmproduktionen gewesen, doch diese waren in ihrer künstlerischen Intention immer auch schon auf ein öffentliches Publikum ausgerichtet und beschränkten sich demnach nicht auf die Rezeption des Filmkünstlers allein. Die Eingliederung des Zuschauers in das autobiographische Identitätskonstrukt, wie das zum Beispiel beim unveröffentlichten Filmtagebuch (Film Diary) von Jonas Mekas der Fall ist, findet bei Brakhage somit nicht statt.

Brakhage geht gleich zu Beginn seiner Filme jenen von Lejeune definierten *Autobiographischen Pakt* mit dem Publikum ein. Mit seiner direkt in die Emulsion des Filmstreifens eingeritzten Unterschrift „by Brakhage“ bestätigt er, dass der jeweilige Film seiner Person in Form von Autor und Erzähler und, wie wir weiters noch sehen werden, auch als Hauptfigur (Protagonist) zuzuordnen ist. Die direkte Bearbeitung des filmischen Materials, wird sich fortan wie ein roter Faden durch sein Werk ziehen. Dazu ist anzumerken, dass die Schreibweise seiner Unterschrift von Film zu Film variiert, es kommt demnach keine vorgefertigte Kopie seiner Signatur zum Einsatz. „In visual/textual self-portraiture, the sign of the autobiographical is the identity of the name of the artist (on the painting, on the poster announcing an installation or performance) and the subject of the work.“³⁷⁷

Die in das Filmmaterial eingeritzte Unterschrift kam zum ersten Mal bei seinem Film *Desistfilm* (1954) zum Einsatz.

³⁷⁶ Niggel: Die Autobiographie. 1989. S. 231.

³⁷⁷ Smith/Watson: Interfaces. 2005. S. 5.

Vor *Desistfilm* filmte er entweder seinen Namen mit der Kamera ab oder es wurde ein konventioneller Druckschriftsatz in den Anfang des jeweiligen Filmes bildlich eingefügt. Die Unterschriftsetzung zu Beginn seines Werkes greift auf die lange Tradition von literarischen Autobiographien zurück, bei denen die Autoren auf einer gesonderten Seite unmittelbar vor dem eigentlichen Inhalt der Autobiographie mit ihrer Signatur den Wahrheitsgehalt des nachfolgenden Textes bestätigt haben. Durch diese Verifizierung des Textes trat gleichzeitig eine Abgrenzung zur fiktiven, autobiographischen Texterzählung in Kraft. Die Unterschrift „by Brakhage“ ist somit das erste signifikante und ins Auge stechende Merkmal einer selbstrepräsentativen Ausrichtung in seiner Filmkunst. Indem Brakhage seine Unterschrift in die Kader des Filmstreifens einritzte, machte er gleichfalls darauf aufmerksam, dass es sich um einen „hand-crafted film“ handelt. Brakhage zeigte damit nicht nur die Materialität des Mediums auf, sondern er legt damit gleichsam einen wesentlichen Aspekt des künstlerischen Entstehungsprozesses offen. Zudem weist er mit seiner Signatur darauf hin, dass es sich um ein persönliches und individuelles Filmkunsterzeugnis handelt. Er unterstreicht den Unikatscharakter seines Werkes, indem er dieses signiert.

Die Einzigartigkeit der künstlerischen Produktion kommt bei keinem Film seines Schaffens besser zum Ausdruck als bei *Mothlight* (1963).³⁷⁸ Brakhage hatte zum Zeitpunkt der Entstehung von *Mothlight* nicht genügend Geld, um sich 16mm-Standard-Filmmaterial zu kaufen. Er konnte sich nur mehr 16mm-Transparentfilme leisten. Doch die Not ließ ihn erfinderisch werden. So presste er zwischen zwei Lagen von durchsichtigem Klebeband getrocknete Pflanzenteile, Blätter, Samen und Mottenflügel zusammen und klebte das Ganze wiederum auf dem transparenten Filmstreifen fest. Der Film hielt der Hitze des Filmprojektorlichtes nur wenige Vorführungen lang stand. Eine Sicherheitskopie ist der Nachwelt jedoch erhalten geblieben. *Mothlight* steht mit seiner kurzlebigen Existenz im starken Kontrast zur Massenverwertbarkeit und kommerziellen Reproduzierbarkeit des Hollywoodfilms. *Mothlight* ist als filmisches Kunsterzeugnis zu verstehen, bei dem der Künstler mit seiner Unterschrift den kreativen Schaffensprozess bestätigt hat.

„Remarkably, his work was for many years in the public domain, uncopyrighted. But it was signed, and with a violent inscription of himself into the very emulsion that jibes so uncomfortably with the rhetoric of disengagement.“³⁷⁹

³⁷⁸ Vgl. *Mothlight*. Regie: Stan Brakhage. In: By Brakhage. An Anthology. DVD 2/2. 2003.

³⁷⁹ James: *Allegories of Cinema*. 1989. S. 49.

Stan Brakhage begriff sich selbst als Filmkünstler, der dieses Dasein trotz damit verbundener existenzieller Unannehmlichkeiten auch kompromisslos lebte. Neben diversen Filmförderungen bezog er einen Großteil seines Einkommens aus Vortragsreihen, die er an unterschiedlichen US-amerikanischen Universitäten hielt. In seiner Filmpraxis als Avantgardefilmmememacher verwendete er Amateurfilmmaterial und arbeitete vollkommen außerhalb der Produktions-, Vorführungs- und Vertriebsstrukturen von Hollywood. In einem Artikel des Magazins *Film Culture* bezeichnete Jonas Mekas seine Freund Stan Brakhage als „Film Poet“. Eine Bezeichnung, die passender nicht sein könnte.

The installation of the filmmaker as a poet [...] involved the conceptualization of the film artist as an individual author, a Romantic creator—a conceptualization made possible by manufacturing a tradition of such out of previous film history; and it necessitated a working organization, a mode of production and distribution, alternative to the technology, labor practises, and institutional insertion of Hollywood.³⁸⁰

Nach dem Diebstahl seines 16mm-Filmequipments wandte sich Stan Brakhage zum ersten Mal in seiner Karriere dem noch kostengünstigeren 8mm-Filmmaterial zu, was für einen Avantgardefilmmememacher der damaligen Zeit einen ungewöhnlichen Schritt darstellte.³⁸¹

Für Brakhage jedoch ergab sich die Entscheidung, eine 30 Teile umfassende, bewusst sehr autobiographische Filmreihe namens *Songs* (1964–1969)³⁸² in 8mm zu drehen, ganz natürlich.

³⁸⁰ Ibid. S. 32.

³⁸¹ „Vor Brakhage hatte keiner der Avantgardefilmer mit 8-mm-Film gearbeitet, weil er immer noch als amateurhaft verschrien war. Um 1964 hatten sich zwar zwei originelle Filmer aus der Bronx, die Gebrüder Kuchar, Mike und George, mit 8-mm-Filmen einen Namen gemacht und so zu dessen Ansehen beigetragen. Aber die eigentliche Verfeinerung des 8-mm Films kam mit Stan Brakhages Filmserie *Songs* im Jahr 1964.“ (Schlemmer: *Avantgardistischer Film*. 1973. S. 26.)

Im späteren Verlauf seiner Filmkarriere griff Brakhage bei seinen handbemalten, abstrakten Filmen auch auf Super 8mm-Filmmaterial zurück, das er in weiterer Folge auf 16mm-Film „aufblasen“ sollte. Zu seinem mehrere Teile umfassenden Werk *The Roman Numeral Series* (1979–1980) sagte Brakhage in einem Interview Folgendes: „Most of that is Super-8mm blown up to 16mm, too. Same process. All except, I think, the ninth one, which is 16mm. They were probably the first films that I shot in Super-8mm knowing that I would be blowing them up to 16mm. (Actually I can think of an example of a regular 8mm film that I made, knowing that I would blow it up to 16mm: *Sexual Meditation: Hotel* [1972], so there maybe others). The *Arabics* (nineteen films, 1980–81) are also shot in Super-8mm and blown up, whereas the *Egyptian Series* [1983] and the *Babylon Series* [three films, 1989–90] are 16mm.“ (MacDonald: *A Critical Cinema* 4. 2005. S. 106.)

³⁸² Für eine ausführliche Analyse der Filmreihe *Songs*: Vgl. Sintey: *Visionary Film*. 1979. S. 200–222.

Trotz des billigen 8mm-Filmmaterials hatte Brakhage unmittelbar vor der Fertigstellung von *Songs* (1964–1969) aufgrund des Projektumfanges (30 Teile) und der damit verbundenen Entwicklungskosten mit finanziellen Problemen zu kämpfen. Darum entschied er sich dazu, sein nächstes Projekt *The Horseman, The Woman, and the Moth* (1968) direkt auf Transparentfilm zu malen, um so den Kostenfaktor der Entwicklung zu umgehen. Diese künstlerische Herangehensweise ließ Brakhage bereits bei seinen Filmen *Thigh Line Lyre Triangular* (1961) und *Dog Star Man I–IV* (1961–1964) anklingen. Die volle Entfaltung dieses malerischen Zugangs sollte aber erst in der Spätphase seines Schaffens stattfinden. *The Horseman, The Woman, and the Moth* hat eine Länge von 26 Minuten und ist aus dem Filmmaterial des nur neun Sekunden andauernden Films *Eye Myth* (1967) geschnitten worden. Brakhage hat dafür die Filmkader von *Eye Myth* neu arrangiert, um aufzuzeigen, dass ein episches Werk sich nicht allein aus der Spieldauer heraus definiert.

Die Verwendung von 8mm-Film brachte für Brakhage, im Vergleich zum 16mm-Film, neben einem differenzierten optischen Erscheinungsbild (in Bezug auf die Farbgebung und die Körnung des Filmmaterials) in erster Linie aber einen ökonomischen Vorteil mit sich:

[...] There was a definite economic advantage in making 8mm films: materials and laboratory prices were much lower than for 16mm work, and one could not be tempted into costly printing work (mixing layers of film, fades, etc.) simply because no laboratory undertook to do that in 8mm. All superimposition, dissolving, and fading had to be done in the camera.³⁸³

Brakhage verwirklichte sich mit der *Songs*-Filmreihe einen lang gehegten Traum. Denn er konnte die 8mm-Filme im Eigenvertrieb von zu Hause aus an andere Amateurfilmmacher verkaufen und ihnen so seine Filme abseits des Kunstbetriebes näher bringen. Dabei ist zu bedenken, dass in den 1960er Jahren der 8mm-Filmprojektor bereits integraler Bestandteil in den meisten Familienhaushalten der USA war, während 16mm-Film aufgrund seines höheren Preises an Popularität eingebüßt hatte.

After the theft of the 16mm equipment used in *Dog Star Man*, Brakhage turned to 8mm for the *Songs*, a move that summarized the aspirations of both his films and the cinema they implied. Whereas 16mm retained industrial if not Hollywood connotations, 8mm was affordable and symbolically identified only with home movies. [...] Not only was 8mm largely unfetishized, but its cheapness allowed a real possibility of popular distribution of prints. On a small scale Brakhage did sell prints, though mostly 16mm, from his own home, but the possibility of sidestepping commercial distribution using domestic apparatus heralded a one-to-one relation with his audience and a truly organic, noncommercial cinema, even as the possibility of domestic film libraries made feasible the multiple viewings his work demanded.³⁸⁴

Grundsätzlich lässt sich sagen, dass das filmische Gesamtwerk von Brakhage trotz seines ästhetischen Facettenreichtums und der verschiedenen stilistischen Phasen, die er als Künstler durchlief, insgesamt einen sehr kohärenten autobiographischen Charakter aufweist.

Es ist nicht einfach, das umfangreiche Schaffen von Brakhage in künstlerische Teilabschnitte bzw. Phasen zu unterteilen, da er bereits verwendete Stilelemente und Filmtechniken im späteren Verlauf seiner Karriere erneut aufgegriffen hat.³⁸⁵

³⁸³ Sitney: *Visionary Film*. 1979. S. 200.

³⁸⁴ James: *Allegories of Cinema*. 1989. S. 48.

³⁸⁵ „At a number of points, Brakhage re-engaged with modes of filmmaking, he had earlier abandoned for personal or philosophical reasons. Thus, the four-part collaborative *Faust* project (1987–1989), which Brakhage made with a group of young Boulderites, came as a surprise from one who had always upheld the sovereignty of the artist as maker. The project also led to a revival of interest in film sound which he had virtually written off as an aesthetic error...There was also a reversion to story and narrative in the *Faust* films....And finally, Brakhage turned to psychodrama after many years, because it offered him a chance to confront the psychic drama of his own mid-life crisis. Thus, not only the *Faust* films, but films like *Nightmusic* (1986), *Confession* (1986), *Kinderling* (1987), *The Dante Quartet* (1987) and *I....Dreaming* (1988) are rooted in the events and emotions of this period...” (Sitney: *Eyes Upside Down*. 2008. S. 75.)

Dem Kategorisierungsversuch von P. Adams Sitney in *Visionary Film* folgend, lässt sich Brakhages filmisches Gesamtwerk in groben Zügen in folgende künstlerische Phasen unterteilen: Seine Frühphase (1953–1958) kann als filmische Versuchsreihe zur Findung einer eigenständigen Bildsprache angesehen werden. Das künstlerisch anspruchsvollste Werk seiner ersten Jahre als Filmemacher stellt *Desistfilm* (1954) dar. Im Zusammenhang des Psychodrama bzw. Trancefilm sind unter anderem die Filme *The Way to Shadow Garden* (1954), *Reflections on Black* (1955) und *Flesh of Morning* (1956) zu nennen. Der wegweisende Film *Anticipation of the Night* (1958) markiert schließlich den Übergang zu Brakhages „Lyrischer Filmphase“ (1959–1961), zu der Filme wie z.B. *Window Water Baby Moving* (1959), *Wedlock House: An Intercourse* (1959), *Cat's Cradle* (1959) und *Sirius Remembered* (1959) zählen. Mit *Dog Star Man* (1961–1964) und *The Art of Vision* (1961–1965) begründete Brakhage dann seine „Mythopoeic Filmphase“. Dem folgte seine einzige auf 8mm-Filmmaterial aufgenommene Filmreihe *Songs* (1964–1969). Über die Jahre hinweg entstanden auch unterschiedliche filmische Themenreihen über das Phänomen des Sehen wie z.B. *Scenes From Under Childhood* (1967–1970) und *The Pittsburgh Trilogy* (1971). Seine Spätphase besteht zu einem Großteil aus gemalten Filmen, bei denen Brakhage Farbe direkt auf den Filmstreifen auftrug, wie z.B. in *Water for Maya* (2000).³⁸⁶ Die Konstante, die trotz der filmästhetischen Vielschichtigkeit in seinem Oeuvre erhalten blieb, ist die in die Emulsion eingeritzte Unterschrift, welche die hinter dem Filmwerk stehende kreative sowie autobiographische Position von Brakhage festlegt.

There's really no problem in seeing that the same man who made *Anticipation of the Night*, then made *Dog Star Man*, then *Scenes From Under Childhood*, and now is doing the films that I'm doing. There's really no problem with that at all, because you have to emphasize that by *signing* those works.³⁸⁷

Brakhage macht mit seiner Signatur weiters deutlich, dass es sich bei seinen Filmen um den selbstrepräsentativen künstlerischen Zugang eines „Personal Cinema“ handelt. Das Schlagwort des „Personal Cinema“, das oft im Zusammenhang des US-Avantgarde Kinos der 1960er Jahre angeführt wird, steht für ein persönliches Filmunterfangen, das auf die Autorenschaft von zumeist nur einer Person zurück geht und das diametral zum kollektiven Arbeitsprozess des kommerziellen Hollywoodfilms steht.

³⁸⁶ „[...] whether they were conscious of it or not, the abstract expressionists were always painting closed-eye vision, and I wanted to include that in film, since my impulse always was to include everything you might see within the possibilities of filmmaking: closed-eye vision, daydreams, night dreams, and so on.“ (MacDonald: *A Critical Cinema* 4. 2005. S. 56.)

³⁸⁷ James: *Allegories of Cinema*. 1989. S. 46.

Während Brakhage für seinen ersten Film *Interim* (1952) noch mit einem Filmteam zusammengearbeitet hatte, so sollte er seine zukünftigen Filmproduktionen ausschließlich alleine durchführen.

Um auf Philippe Lejeunes Zuschreibung der Hauptfigur bzw. des Protagonisten im Identitätskonstrukt des *Autobiographischen Paktes* zurückzukommen, so hat Brakhage in seiner Frühphase als Filmmacher befreundeten Schauspielern die Verkörperung der Hauptfigur (die als sein Alter Ego fungierte) überlassen. Dies war zum Beispiel in seinen Filmen *Interim* (1952) und *The Way to Shadow Garden* (1954) der Fall. Brakhage spielte aber auch selbst in seinem Film mit, wie z.B. in *The Extraordinary Child* (1954) oder er hat es gänzlich offen gelassen, inwieweit seine eigene Person in die handelnden Figuren eingeschrieben ist, wie in *Unglassed Window Cast a Terrible Reflection* (1953). Mit dem Film *Anticipation of the Night* (1958) setzte dann ein entscheidender Bruch in der filmischen Erzählstruktur bei Brakhage ein. Die Perspektive der Kamera stand nun stellvertretend für den Filmkünstler selbst. Die Kameraperspektive übernahm somit die Rolle der Hauptfigur, welche bisher von einem Protagonisten dargestellt wurde. Obwohl in *Anticipation of the Night* (1958) sowohl ein Baby als der Schatten eines Mannes (= Stan Brakhage) vorkommen, so rückt mit diesem Film Brakhages subjektive Sichtweise, die mittels einer Point of View-Kameraperspektive zum Ausdruck kommt, in den Vordergrund. Weil der Blick der Kamera den Filmkünstler repräsentiert, so ist dieser auch die Rolle des Protagonisten zuzuschreiben. Nach den Dreharbeiten zu *Anticipation of the Night* änderten sich Brakhages private Lebensumstände. Er heiratete seine Frau Jane Collum und gründete eine Familie, die fünf gemeinsame Kinder umfasste. P. Adams Sitney bezeichnet die mit dem Jahr 1959 ansetzende künstlerische Periode als Brakhages „Lyrische Filmphase“³⁸⁸. Die filmästhetischen Neuerungen aus dieser Zeit kulminierten schließlich in dem epischen Filmwerk *Dog Star Man* (1961–1964) bzw. in dessen Überarbeitung *The Art of Vision* (1965). Brakhage autobiographische Filmkunst wurde somit um einen wesentlichen Einflussfaktor erweitert, nämlich den sozialen Aspekt des Familienlebens. Im Besonderen übte seine Frau Jane einen gestalterischen Einfluss auf seine Filme aus. Sie bediente teils die Kamera in den Filmen *Wedlock House: An Intercourse*, *Window Water Baby Moving* und *Dog Star Man* und stand ihrem Ehemann auch bei der Montage hilfreich zur Seite.

³⁸⁸ Auf Brakhages „Lyrische Filmphase“ wird im nächsten Kapitel dieser Arbeit noch näher eingegangen werden.

I would always show the edited sequences to her, not only of that film [Window Water Baby Moving] but of any film I made. I wanted some sense of the feminine to be in my work.[...] So in that sense Jane was deeply involved. She would come and look at things, and would say things, and often I would reedit things entirely, not that she ever said how to do anything or gave any instructions, but I got a feeling from her that something was missing here that needed to be added. It would be on a feeling level that I couldn't even put into language, nor did she, nor did she try. But we had that relationship, and sometimes she would also do photography: a lot of the photography in Dog Star Man and other films is by her. She's usually the one who was filming me.³⁸⁹

Trotz der visuellen und gestalterischen Einbindung von Familienmitgliedern in seine Filme wäre es eine falsche Einschätzung, diesen die Rolle des Protagonisten im Sinne des *Autobiographischen Paktes* von Phillipe Lejeune zuzuschreiben. Denn bei Brakhage kommt dem Blick der Kamera, der stellvertretend für ihn als Filmemacher steht, diese Aufgabe zu. Dennoch darf nicht vergessen werden, dass für Brakhage die Meinung und der Einfluss seiner Frau Jane auf seine Filmkunst stets von großer Bedeutung war.

„We work together in the sense that I'm very concerned to get woman's vision into it. I mean that every woman in the world for instance has a certain specific, different visual possibility than any man.“³⁹⁰ Der Film *Cat's Cradle* (1959)³⁹¹ zeigt das Aufeinandertreffen von Stan und Jane Brakhage mit ihren Bekannten Carolee Schneemann und James Tenney. Brakhage schrieb die sexuelle Energie, Spannung und Eifersucht, die sich bei dem Treffen ergaben, in die Bildfolgen von *Cat's Cradle* ein. Gewöhnliche Alltagsbeschäftigungen (wie z.B. das Abwaschen des Geschirrs) wurden ebenso gefilmt wie auch sexuell aufgeladene Bilder (z.B. den nackten weiblichen Unterleib einer Frau–wahrscheinlich Jane Brakhage). „For the most part these activities are framed to obscure who the performer is so that together with the speed of the editing they tend to fuse the two men and two women together and even to create one androgynous being out of all four.“³⁹² Zudem setzte Brakhage die Aufnahmen einer trächtigen Katze (es handelte sich um Carolee Schneemanns Katze *Kitch*) als visuelle Metapher für die sexuell aufgeladene Gesamtsituation ein. Insgesamt zeigt *Cat's Cradle* einen inneren Konflikt von Stan Brakhage, bei dem seine Frau und seine Freunde dazu beitragen, diesen visuell zum Ausdruck zu bringen. Dabei bleibt Brakhage dem Identitätskonstrukt von Autor, Erzähler und Hauptfigur treu.

³⁸⁹ MacDonald: A Critical Cinema 4. 2005. S. 68.

³⁹⁰ Sitney: The Avant-Garde Film. 1987. S. 225.

³⁹¹ Vgl. *Cat's Cradle*. Regie: Stan Brakhage. In: By Brakhage. An Anthology. DVD 2/2. 2003.

³⁹² Sitney: Visionary Film. 1979. S. 160.

Bei *Window Water Baby Moving* (1959)³⁹³ sieht der Zuschauer eine hochschwangere Jane Brakhage, die gerade ein Kind zur Welt bringt. Der Geburtsvorgang selbst wurde von ihrem Ehemann Stan Brakhage gefilmt, bis auf die Schlusssequenz, in der Jane die Kameraführung kurz übernimmt und den frischgebackenen Vater ablichtet. *Window Water Baby Moving* weist keine auf die Entbindung dramatisch zugespitzte Schnittstruktur auf. Brakhage unterbrach die Kontinuität der Zeitachse des Films, indem er auf Bildfolgen zurückgriff, die Jane mit lachendem Gesicht vor der eigentlichen Entbindung zeigen. Dadurch wurde der Spannungsbogen der Geburt bzw. das Einsetzen der Wehen entschärft. Zunächst ist der Zuschauer dazu geneigt, Jane Brakhage bzw. dem Baby die Protagonistenrolle zuzuschreiben, da diese im Zentrum der visuellen Aufmerksamkeit stehen. Aber genau genommen hat Brakhage erneut die Rolle der Hauptfigur inne, denn die Geburt wird aus seiner Perspektive geschildert. Auch die montagetechnische Formgebung von *Window Water Baby Moving* (1959) wurde von ihm durchgeführt, selbst wenn Jane Brakhage ihn beim Schnitt unterstützt hat.

Bei *Thigh Line Lyre Triangular* (1961) hält Stan Brakhage die Geburt seines dritten Kindes erneut in einer subjektiven Point Of View-Kameraperspektive fest. Während des Geburtsvorgangs nahm Brakhage laut eigener Angabe unterschiedliche Visionen wahr, die das reale Aufnahmeszenario für ihn optisch bereichert haben. Es schossen ihm Bildassoziationen durch den Kopf (wie z.B. unterschiedliche Tiersymboliken), die nur er selbst während des Entbindungsvorganges sehen konnte. Bei der Montage von *Thigh Line Lyre Triangular* war es Brakhage ein Anliegen, das bereits aufgenommene Material um diese „Inneren Visionen“ zu ergänzen. Dies erreichte er dadurch, dass er Farb- und Formstrukturen (dots, smears, lines etc.) direkt auf den Filmstreifen applizierte bzw. dass er jene Tier- und Tempelaufnahmen hinzufügte, welche er während der Geburt gesehen hatte.³⁹⁴

³⁹³ Vgl. *Window Water Baby Moving*. Regie: Stan Brakhage. In: By Brakhage. An Anthology. DVD 2/2. 2003.

³⁹⁴ „[...] When I photographed the births of my children I saw that with their first in-takes of breath their whole bodies were suffused with rainbowing colors from head to toe: but the film stock always recorded only the spread of reddish blotches across the surface of the skin: and so, by the time I had photographed the birth of my third child and in each occasion seen this incredible phenomenon, I felt compelled to paint some approximation of it directly on the surface of the 16mm film and superimposed, as it were, over the photographed images of birth. As I had no way to prove whether this vision of skin rainbows at birth was a hallucination of mine or an extent reality too subtle for photographic recording, I felt free while editing this third film to also paint, on each 16mm frame at a time, all the visions of my mind's eye and to inter-cut with the birth pictures some images I had remembered while watching the birth—some pictures of a Greek temple, polar bears, and flamingos (from a previous film of mine)...images which had, of course, no real existence at the time of the birth except in my “imagination” (a word from the greek meaning: “image birth”) but were, all the same, *seen by me* as surely as was the birth of the baby [...].” (Brakhage: Essential Cinema. 2001. S. 148.)

Bei *Thigh Line Lyre Triangular* ist damit eindeutig, dass es um Brakhages Sicht der Dinge geht. Präziser ausgedrückt: um seine innere Wahrnehmung der äußeren Umstände.

Although we do not see him in this film there is no doubt that we are looking at the birth through the eyes of the artist, whose eccentric vision is ecstatic to the point of being possessed. At the time of the birth he was sufficiently self-composed to pay close attention to the subtleties of his seeing while watching his wife give birth.³⁹⁵

Um wieder auf den Aspekt der Unterschriftsetzung zurückzukommen, so ist zu sagen, dass seine Signatur „by Brakhage“ ab dem Zeitpunkt seiner Familiengründung nicht mehr ausschließlich für ihn alleine stehen sollte. Seine Unterschrift umfasste in ihrer repräsentativen Wirkung nun auch seine Frau Jane und die gemeinsamen Kinder.

“By Brakhage“ should be understood to mean “by way of Stan and Jane Brakhage,” as it does in all my films since marriage. It is coming to mean: “by way of Stan and Jane and all the children Brakhage“ because all the discoveries which used to pass only thru the instrument of myself are coming to pass thru the sensibilities of those I love....Ultimately “by Brakhage“ will come to be superfluous and understood as what it now ultimately is: by way of everything.³⁹⁶

Allgemein gesehen hat Stan Brakhages gesamtes filmisches Oeuvre einen autobiographischen Grundcharakter. Er befasste sich stets mit Themen, Gefühlen und Gedankengängen, die seine unmittelbaren Lebenserfahrungen widerspiegeln. Ein Werk, das in diesem Zusammenhang jedoch besonders hervorsteht, ist der erste Teil seiner Filmreihe *Sincerit-V* (1973–1980). Darin sieht der Zuschauer Brakhages Werdegang von seiner Kindheit bis zu den Dreharbeiten seines ersten Filmprojektes *Interim* (1952).

Bei *Sincerity I* wendete Brakhage die filmische Methode an, von einem gegenwärtigen Standpunkt ausgehend mit Hilfe eines Fotoalbums einen visuellen Rückgriff in die Vergangenheit vorzunehmen. Auf diesem Weg gelang es ihm, die alten statischen Fotos des Albums in Beziehung zu Filmaufnahmen der Gegenwart zu setzen. Ein Problem, das sich bei der filmischen Autobiographie im Gegensatz zur literarischen Autobiographie ergibt und auf welches P. Adams Sitney in seinem Text *Autobiography in Avant-Garde Film* dezidiert eingeht, ist Folgendes: „The film-maker finds himself in a very different position as autobiographer. Whereas the writer has a language fully developed for the substitution of sentences for past events, the film-maker is at loss to find veracious film images for the foci of his memory.“³⁹⁷

³⁹⁵ Sitney: *Visionary Film*. 1979. S. 153.

³⁹⁶ James: *Allegories of Cinema*. 1989. S. 38.

³⁹⁷ Sitney: *The Avant-Garde Film*. 1987. S. 200.

In der Erzählung von fiktiven Spielfilmen wird die Vergangenheit häufig durch eine Rückblende repräsentiert, die dem Zuschauer zusätzlichen Aufschluss zur gegenwärtigen Handlung geben soll. Für *Sincerity I* (1973) wählte Brakhage die visuelle Erzählmethode des Fotoalbums, um mit dessen Fotos eine filmische Erinnerungsbrücke für sich und den Zuschauer zu schaffen, welche die Vergangenheit mit der Gegenwart verbindet.

[...] Brakhage uses the photograph album as the external scaffolding of memory. In one way the film represents the impossible effort of the autobiographer to use the photographs he finds in the snapshot albums of his and his wife's childhood to evoke memories. The simultaneity of these several lines of development (the birth of consciousness, the will to remember, the reading of the album) determines the film's skepticism. For Brakhage any genealogy of the mind must be a fiction; the autobiographer interprets the sequence of his coming to remember as the sequence of his life; and even the ordering needs the support of a conventional model, the snapshot album.³⁹⁸

In *Sincerity I* zeigt Brakhage Filmaufnahmen vom Dartmouth College, auf dem er ein Semester lang studiert hatte. Die Aufnahmen dafür entstanden aber erst zwanzig Jahre nachdem er tatsächlich dort inskribiert war. Brakhage filmte verschiedene Teile des Unicampus, der Cafeteria und des Studentenwohnheimes ab. Obwohl diese Aufnahmen nicht in jener Zeit entstanden sind, die sie vorgeben, so hat Brakhage die unveränderte Architektur der Gebäude und die Räumlichkeiten der Universität dazu genützt, dem Zuschauer einen visuellen Eindruck seiner Vergangenheit zu vermitteln. In *Sincerity I* findet sich auch Material seines ersten Filmprojektes *Interim* (1952) wieder. Obwohl Brakhage bei *Interim* der ausführende Regisseur war, überließ er die Handhabung der Kamera seinem Freund Stan Phillips. *Sincerity I* zeigt Aufnahmen aus *Interim*, die Phillips zusätzlich zum geplanten Drehmaterial hinter den Kulissen gefilmt hat. Dabei sieht der Zuschauer unter anderem einen wütenden Stan Brakhage der Phillips wild gestikulierend zu verstehen gibt, endlich mit dem Filmen aufzuhören. Mit diesem „Making Of“ von *Interim* setzte Brakhage auch authentisches Filmmaterial in *Sincerity I* ein, dessen zeitlicher Ursprung tatsächlich in der Vergangenheit liegt. Außerdem wird bei dieser speziellen Filmpassage aus *Interim* deutlich, wie ähnlich das Verhalten der Filmcrew abseits des Drehgeschehens jenem der Menschen von konventionellen Home Movies vor der Kamera ist.

It is remarkable that none of the crew, nor the actors when they are not performing, can stand the gaze of the camera. They clown, grimace, turn away, blush, or order the shot stopped. The entire film is directed toward this scene of recovered representation which turns out to be camera shy.³⁹⁹

³⁹⁸ Ibid. S. 210.

³⁹⁹ Ibid. S. 227.

Brakhage baute in *Sincerity I* eine Bildmontage ein, welche die Augen des Protagonisten Walter Newcomb aus *Interim* (1952) mit seinem eigenen Augenpaar zur Zeit der Dreharbeiten von *Sincerity I* gegenüberstellt. Dieser geschnittene Blickkontakt wird von Brakhage als zeitliches Strukturierungsmittel eingesetzt, um ein visuelles Aufeinandertreffen von Vergangenheit und Gegenwart zu erreichen. Der Blickkontakt steht auch für den autobiographischen, auf das eigene Subjekt bezogenen Einsatz der Filmkamera bei Stan Brakhage, wobei Walter Newcomb in *Interim* als sein Alter Ego gedeutet werden kann. Bei *Sincerity II* kommt es zu einer Verschiebung des filmischen Fokus. Während Brakhage in *Sincerity I* dem eigenen Werdegang zum Filmemacher seine primäre Aufmerksamkeit schenkte, so rückt mit dem zweiten Teil der Filmreihe seine Frau Jane immer mehr in den Mittelpunkt der visuellen Aufarbeitung seines Lebens. Der Zuschauer sieht Aufnahmen von Jane Brakhage, die sie als junge Studentin zeigen wie sie mit ihrem Geliebten und späteren Ehemann eine Reise quer durch die USA unternimmt. In der Filmreihe *Sincerity I–V* (1973–1980) wird deutlich, welch wichtiger Bestandteil seine Frau Jane nicht nur für sein Leben, sondern auch als Inspiration für seine Filmkunst war. Die Filmreihe *Duplicity I–III* (1978–1980) ist dann Brakhages fünf Kindern gewidmet. Dabei spannte er jene Alltagssituationen mit den Kindern in einen künstlerischen Kontext, die für das familiäre Zusammensein beispielhaft waren.

Ebenso wie *Sincerity I–V* (1973–1980) und *Duplicity I–III* (1978–1980) zählen auch die dreiteilige *The Weir-Falcon Saga* (1970)⁴⁰⁰, *Solders and Other Cosmic Objects* (1977) sowie die vierteilige Filmreihe *Scenes from Under Childhood* (1967–1970) zu jenem von Brakhage als *The Book of Film* betitelten Werkkorpus.⁴⁰¹

Auch in *Scenes from Under Childhood* (1967–1970) verwendete Brakhage das montagetechnische Strukturierungsmittel des Fotoalbums, um seine eigene Kindheit und die Entwicklung seiner optischen Wahrnehmung visuell in Relation zu der seiner Söhne und Töchter zu stellen.

⁴⁰⁰ Zur Triologie der *Weir Falcon Saga* zählen die Filme *The Weir Falcon Saga*, *The Machine of Eden* und *The Animals auf Eden and After*. Alle drei Filme sind im Jahr 1970 erschienen. *The Weir Falcon Saga* beschäftigt sich mit der Erkrankung eines der Kinder von Brakhage und den anschließenden Phasen der Genesung.

⁴⁰¹ Im Jahr 1989 wurde *The Book of the Film* von Stan Brakhage in *The Book of the Family* umbenannt. Zudem ergänzte Brakhage *The Book of the Family* um die 30-teilige 8mm-Filmreihe *Songs* (1964–1969) und die vierteilige Filmreihe *Tortured Dust* (1984), welche sich mit den sexuellen Spannungen von zwei heranwachsenden, pubertierenden Jugendlichen im Haushalt der Familie Brakhage beschäftigt.

„The Book of Family (as I think it should be called) consists of *Scenes From Under Childhood*, *Songs*, the trilogy of the *Weir-Falcon Saga*, *Sincerity* and *Duplicity* (in this order: *Sincerity* (reel one), II, III, *Duplicity*, I, II, *Sincerity* IV, *Duplicity* III, *Sincerity* V) and *Tortured Dust*. This ‚Book‘ of films, following the evolving lives of the Brakhage family has never before been screened in its entirety.” (Sitney: *Eyes Upside Down*. S. 77.)

„It [*Scenes from Under Childhood*] constitutes of course one of the many self-conscious attempts in Brakhage's cinema to represent the optical adventure of an emerging consciousness.“⁴⁰² Brakhage unternimmt in *Scenes from Under Childhood* den filmischen Versuch, sich als Erwachsener in die Sichtweise seiner Kinder hineinzusetzen. Dabei handelt es sich nicht nur um die autobiographische Aufarbeitung visueller Verhaltensweisen aus seiner eigenen Kindheit, sondern er strebt damit auch die cineastische Transkription eines optischen Erinnerungsprozess an. „The autobiographical gesture for Brakhage is the invention of a meaningful chronological model which has to be imposed upon the random synchronous order called memory.“⁴⁰³ Der erste Teil von *Scenes from Under Childhood* widmet sich der Ursprünglichkeit der optischen Wahrnehmung des Menschen. Dabei geht Brakhage von der pränatalen Phase aus und beschäftigt sich mit der zunehmenden Fokussierung der Augen und der gedanklichen Einordnung visueller Sinneseindrücke. In *Scenes* werden auch optisch verzerrte Aufnahmen gezeigt, die mit einer „Anamorphic Lens“ getätigt wurden. Diese Bildfolgen sollen den im Raum umherirrenden, nach einer fokussierten Wahrnehmung strebenden Blick des Kindes symbolisieren. So sieht der Zuschauer ein Kind am Fußboden sitzen, welches in verzerrten, unscharfen Aufnahmen wiedergegeben wird. Die Erscheinung des Kindes wird dabei vom farblichen Aufblitzen dazwischen geschnittener Erinnerungsbilder unterbrochen, die sich bis zu jenem Zeitpunkt fortsetzen, als sich die Sicht der Kamera langsam klärt und an Fokus gewinnt. Die eben angesprochenen Erinnerungsbilder⁴⁰⁴ in *Scenes* machen ebenfalls eine visuelle Transformation durch. Während die Erinnerungsbilder im ersten Teil von *Scenes* noch flickerartig in Erscheinung traten, so wird diesen im zweiten und dritten Teil von *Scenes* mehr Zeit zur farblichen Entfaltung geboten. Erst gegen Ende des vierten Teils der Filmreihe kehrt Brakhage schließlich wieder zur Stakkato-Schnittstruktur des Anfangs zurück. Neben der Erkundung eines optischen Wahrnehmungsursprungs, den Brakhage bei seinen Kindern zu finden suchte, richtete er seine Kamera auch auf deren mimetisches und habituelles Nachahmungsverhalten, welches sich im Speziellen an den Eltern orientierte.

⁴⁰² Sitney: *The Avant-Garde Film*. 1987. S. 212.

⁴⁰³ Ibid. S. 209.

⁴⁰⁴ Diese Erinnerungsbilder greifen auf Brakhages Theorie der „Closed Eye Vision“ zurück. Mit „Closed Eye Vision“ meint Brakhage jene Form der optischen Wahrnehmung, welche sich bei geschlossenen Augen gegen eine Lichtquelle (z.B. Sonne) ergibt. Dabei können verschiedenartige Farbsymbiosen (vorwiegend rötlicher Natur) an der Innenseite der Augenlider ausgemacht werden. Für Brakhage ist die optische Erfahrung der „Closed Eye Vision“ die naheliegendste Methode, wie ein erwachsener Mensch sich in den Wahrnehmungsprozess der pränatalen Phase zurückversetzen kann.

Das Nachahmungsverhalten der Kinder kommt durch einfache Spielhandlungen zum Ausdruck, wie zum Beispiel dem Ankleiden einer Puppe.

In einer besonders aufschlussreichen Szene im letzten Teil von *Scenes* ist die weinende Jane Brakhage zu sehen. Sie wird dabei von statischen Fotos überblendet, die sie als Kind mit ihrer eigenen Mutter zeigen. Diese Bildmontage korrespondiert wiederum mit Aufnahmen von Jane Brakhages Tochter, die nun ebenfalls zu weinen beginnt und so auf das Verhalten ihrer Mutter reagiert.

The first, simple, daily impulse to make it was to see my children—to see them as something much more than mine, much freer than the possessive word “mine“ would imply, to share with each and every one of them (and I have five) various parts of their life more directly than I felt I was being able to. Photographing them was one way (I’m most intensive and excited when I’m doing that) to begin a relationship of better seeing, or entering their world. But I felt that I had to do something much more than that, which was to remember my own childhood, to relate in that way. I immediately was mistrusting my own memory process, and rightfully so [...]. So I really had to push into the sense, to the point of remembering so I could defeat the “editor“ in the head (an editor who is determined to make sure certain spans of life have a happy ending, others not, that one period of life is a tragedy and that another is a comedy, and so on) and get into a more “daily living“ sense of working with thought processes...and of living.⁴⁰⁵

Dieses Zitat von Brakhage macht deutlich, dass das Filmmaterial von *Scenes*—von der visuellen Abstraktion der ersten optischen Wahrnehmung des Kindes ausgehend über die einzelnen Filmteile hinweg—immer konkreter wird und nach und nach Handlungen und Verhaltensweisen der Kinder gezeigt werden, die im Alltag der Familie Brakhage verankert waren.

The four-part *Scenes* takes as its given the daily life of a household with five children. Fusing acute observation to expressionist mimesis, it traces and projects the growth of infant perception and childhood affections while at the same time representing that developmental schema as the source of memories for the filmmaker and his wife (indicated by their childhood photographs). The autobiographical moments, then, occur as if in spontaneous, automatic memories triggered by sights, textures, and gestures from the world of the children.⁴⁰⁶

⁴⁰⁵ Sitney: *The Avant-Garde Film*. 1987. S 208.

⁴⁰⁶ Sitney: *Eyes Upside Down*. S. 77.

Brakhages filmische Aufarbeitung seiner Autobiographie anhand des Filmkorpus *The Book of Film* liefert nicht nur einen interessanten Einblick in die privaten Lebensumstände des Filmkünstlers, sondern zeigt auch, wie beschäftigt Brakhage damit war, das Sehen an sich bzw. seine subjektive Wahrnehmung der Welt filmisch zum Ausdruck zu bringen:

The overwhelming visual presence and energy of his work, his rejection of sound as the vehicle of verbal categories as well as a detraction from the visual, and his total physical involvement in the shooting process that posits the camera as both an extension of the eye and a material-specific medium for the collection of light all manifest the insistence on the film's self-generation out of the immediate present of perception. Light is the medium of exchange in the two-way passage between the inner and outer worlds, and the site of its activity is the sight of the camera eye. Brakhage's project is thus to return to continuity what film history, in its reproduction of Western ontology, has distinguished as three separate realms: the phenomenal world; the optical apparatuses, both mechanical and biological; and the work of the brain – memory, imagination, “close-eye vision,” hypnagogic and eidetic imagery, and dream. In the integration of these realms, the dualisms that sustain almost all other uses of film – the dualisms of subject and object, of physiological and psychological, of perception and creation, and of vision and its instruments – are subsumed in a single gestalt.⁴⁰⁷

Das nächste Kapitel wird nun untersuchen, wie Brakhage seine Avantgarde-Home Movies künstlerisch ausgerichtet hat und worin die Parallelen bzw. Gegensätzlichkeiten zu konventionellen Home Movies bestehen.

⁴⁰⁷ James: *Allegories of Cinema*. 1989. S. 43.

10. Films by Stan Brakhage: An Avant-Garde Home Movie

„One cannot understand Brakhage in terms of what you see, or the way you view the world; you must understand his work by trying to understand the way he sees the world.“⁴⁰⁸

In Brakhages Filmen spielt die optische Wahrnehmung der Welt eine zentrale Rolle. Darum suchte er immer wieder nach neuen Möglichkeiten einer adäquaten Transferierung seiner realen bzw. imaginären Sehvorgänge auf das Filmmaterial. Für Brakhage war es stets wichtig, die eigenen Sehgewohnheiten zu hinterfragen und diese in ein filmisches Spannungsfeld zwischen real Sichtbarem und inneren, unsichtbaren Bilderwelten zu setzen. Um Brakhages „Lyrische Filmphase“⁴⁰⁹, um die es in diesem Kapitel in Bezug auf die Relation von konventionellen Home Movies und Brakhages Avantgardefilm-Versionen⁴¹⁰ derselben gehen wird, besser verstehen zu können, wird es zunächst wichtig sein, sich der zunehmenden Subjektivierung der Kameraperspektive bei Brakhage über die Jahre hinweg in seinen Filmen zu widmen.

Bei konventionellen Home Movies fällt auf, dass die Verwendung der Point of View-Perspektive (POV-Perspektive) ein ganz wesentlicher Bestandteil des Aufnahmeprozesses ist. Die mit der Hand aus der Ego-Sicht geführte Kamera ist wahrscheinlich sogar das charakteristische visuelle Merkmal überhaupt, wenn es darum geht, die Stilart von Home Movies zu beschreiben. Die filmische Manifestation einer subjektiven Perspektive, die gleichzeitig an die visuelle Darstellung tabuisierter Themenbereiche des Alltags gekoppelt war, gewann bei Brakhage im Laufe seiner Karriere immer mehr an Bedeutung und entfaltete sich bei ihm künstlerisch erstmals vollends in jenen Filmen, die das soziale Zusammenleben mit seiner Frau und seinen Kindern zum Thema hatten. Die im Folgenden angeführten Filme fanden in dieser Arbeit bereits teilweise Erwähnung, jedoch ohne dabei auf die Aspekte der filmischen Perspektive sowie Brakhages visuelle Aufbereitung gesellschaftlicher Tabus näher einzugehen.

⁴⁰⁸ Fred Camper: The Art of Vision: A Film by Stan Brakhage. In: Mekas: *Film Culture*. Nr. 46. 1967. S. 40.

⁴⁰⁹ Die Bezeichnung „Lyrische Filmphase“ (1959–1965) geht auf P. Adams Sitney zurück und wurde zum ersten Mal in seinem Buch *Visionary Film* als solche angeführt.

⁴¹⁰ „The strain of the transition is summarized in the oxymoronic resonances of the title of a film of this period, *Films By Stan Brakhage: An Avant-Garde Home Movie*. In his remarks about home movies, Brakhage usually emphasizes that the personal engagement that prompts them supplies a point of liberation from the grammar of Hollywood.“ (James: *Allegories of Cinema*. 1989. S. 35.)

Film by film, he articulated what became a theory of sight and a new mission for cinema. Brakhage theorized that acculturation generally involves the gradual constriction of the freedom of sight we witness in young children so that, as we mature, we come to understand *what* is socially acceptable to look at and *how* we should look at what we see. Conversely, this process of acculturation also involves learning what dimensions of the visible we must *not* look at. Coming of age involves the constriction of sight and the development of visual taboos, many of which involve organic bodily processes—sex, birth, sickness, aging, death—the very stuff of life. Mass-market film and television are crucial institutions that help society to reinforce rigid, conformist, thoroughly materialistic ways of seeing and living. Brakhage's response was to use the motion picture camera—the quintessential product of Western technological development—against the grain of its history and its usual functions [...]. For Brakhage, the camera became a new pair of glasses that he could train on precisely those dimensions of real experience that his social training had argued were taboo, and he filmed them with a gestural freedom that itself evoked the freedom of the untrained baby's eye.⁴¹¹

In seinen ersten Filmen bediente Brakhage bezüglich Kameraführung und Schnittstruktur noch die Konventionen des Filmdramas wie z.B. in *Interim* (1952) oder in *Unglassed Windows Cast A Terrible Reflection* (1953). Hierzu eine passende Textpassage aus einem Amateurfilmratgeberbuch der 1940er Jahre:

Die Handlung ist die Seele des Films. Gleichgültig, welchen Inhalt er auch haben mag. In einem Spielfilm tritt das menschliche Schicksal in den Vordergrund, in einem Naturfilm ist es das Erlebnis der Landschaft, dem wir Ausdruck geben. Fehlt die Handlung, so ist es kein Film, sondern ein lebendes Fotoalbum. Das gilt für jedes lebende Bild und für jeden Inhalt. Wirkliche Filme zu schaffen ist unser Ziel. Nur dann werden wir Freude an der Filmerei haben, eine Freude, die kaum jemals versiegen wird.⁴¹²

Mit *Desistfilm* (1954) wagte Brakhage erstmals jenen bedeutenden Schritt, die Kamera vom Stativ zu befreien, ein der Handlung dienliches Schnittmuster zu verwerfen und seine subjektive visuelle Wahrnehmung der Umwelt in den Mittelpunkt der filmischen Aufmerksamkeit zu stellen. Zudem griff er in diesem Film jenes visuelle Tabu auf, minderjährige Jugendliche beim Alkoholkonsum zu zeigen. Stellvertretend für das eigene Sichtfeld setzte Brakhage die Kamera in *Desistfilm* erstmalig in einer Point of View-Persepektive (POV-Perspektive) ein. Erst Jahre nach der Fertigstellung von *Desistfilm* stellte Brakhage rückblickend Folgendes fest: „I was beginning to accept my own sight.“⁴¹³ Allgemein lässt sich sagen, dass sich auf Seiten der Narrative in *Desistfilm* nichts Außergewöhnliches ereignet. Der Film zeigt eine Teenagerparty, bei der die mitwirkenden Personen zunächst mit sich selbst beschäftigt sind, ehe die Feier auszuarten beginnt.

⁴¹¹ MacDonald: A Critical Cinema 4. 2005. S. 39.

⁴¹² Hotschewar: Der Schmalfilm-Amateur. 1944. S. 5.

⁴¹³ Wees: Light Moving in Time. 1992. S. 85.

Das Spannende an *Desistfilm* ergibt sich auf der visuellen Ebene. Der Zuschauer wird durch die subjektive Kameraführung (POV-Aufnahmen) direkt in das Geschehen miteingebunden. Einstellungstotalen wurden dabei von Brakhage durch Detailaufnahmen des Geschehens, des Raumes und der Partygäste ersetzt. Die Kamera kann vom Zuschauer nicht nur als ein Augenpaar eines der anwesenden Partygäste gedeutet werden, sondern steht gleichzeitig für den Blick des Filmemachers selbst. Dieser subjektive, scheinbar vom Alkohol beeinträchtigte Blick der Kamera, wandert von einem visuellen Eindruck zum nächsten. Der Kamerablick ist ungehalten, forschend, losgelöst von jeglicher Statik und taucht in den Mikrokosmos der sich vortragenden Ereignisse visuell ein.

Auf *Desistfilm* folgten eine Reihe von so genannten Psychodramen, wie z.B. *The Way to Shadow Garden* (1954), *Reflections on Black* (1955) oder *Flesh of Morning* (1956), die sich auf unterschiedliche Weise mit dem sowohl nach Innen als auch nach Außen gerichteten Blick des Filmemachers auseinandersetzen. Zu Beginn von *The Way to Shadow Garden* schweift die Kamera in Point of View-Perspektive in einem bedrohlich wirkenden Raum umher, ehe der Protagonist (Walter Newcomb) die Szenerie betritt. Der Zuschauer sieht sich nun dazu veranlasst, dem Protagonisten die primäre, optische Wahrnehmungsebene des Filmes abzugeben. Gegen Ende des Films allerdings entzieht Brakhage seinem Protagonisten die optische Vormachtstellung wieder, weil dieser sich die Augen auskratzt. Der Sehverlust wird von Brakhage visuell dahingehend akzentuiert, dass er die Bildebene nun im Negativ erscheinen lässt. Brakhage greift in *The Way to Shadow Garden* die gesellschaftlichen Tabus der sozialen Isolation bzw. der psychischen Erkrankung des Individuums auf.

In *Reflections on Black* (1955) verliert der Protagonist ebenfalls sein Augenlicht. Dies kommt, wie bereits erwähnt, mittels sternförmiger Einritzungen über der Augenpartie des Protagonisten, welche Brakhage am Filmstreifen selbst vornahm, visuell zum Ausdruck. Brakhage geht in *Reflections on Black* aber noch einen Schritt weiter als in *The Way to Shadow Garden*. Dieses Mal bindet er den Zuschauer vollends in die Ego-Perspektive des Protagonisten ein, genauer gesagt in dessen innere Sicht der äußeren Welt.

I wasn't *trying* to invent new ways of being a filmmaker; that was just a by-product of my struggle to come to a sense of sight. And it seemed reasonable to me that film ought to be based on human seeing, and not just the physical eyes but the mind's eye: that is, what happens when the eye receives images from the outside and how they interrelate with remembered images on the inside of the mind. How do we arrive at our seeing and then imagine with our sight?⁴¹⁴

Bei *The Way to Shadow Garden* hatte der Zuschauer vom visuellen Standpunkt her gesehen, bis auf den Beginn des Films noch eine außen stehende Position inne, weil der Protagonist als Identifikationsfigur für das Publikum bis zum Schluss im filmischen Raum präsent blieb. In *Reflections on Black* hingegen gibt Brakhage dem Zuschauer solange die Möglichkeit sich der POV-Perspektive des Protagonisten zu bedienen, bis dieser wieder im Bild erscheint.

Letztendlich wird es bei Brakhage in seinen zukünftigen Filmarbeiten auf die vollkommene visuelle Einvernahme des Publikums mittels einer über weite Strecken des Filmes gezielt eingesetzten Point of View-Perspektive hinauslaufen. Diese subjektive Perspektive steht nicht nur stellvertretend für seine eigene Sicht der Welt als Filmkünstler, sondern sie erübrigt auch den Einsatz eines Protagonisten im herkömmlichen Sinne, weil dadurch immer Brakhage die Protagonistenrolle zugeordnet wird. Bei *Reflections on Black* beschäftigte sich Brakhage mit dem visuellen Tabu des sexuellen Verlangens und des Triebinstinktes des Menschen. Eine Thematik, die Brakhage in seinem nächsten Film *Flesh of Morning* (1956) konsequent weiterführen sollte. In *Flesh of Morning* lehnt sich Brakhage gegen das gesellschaftliche Tabu auf, den Akt der Selbstbefriedigung filmisch darzustellen.⁴¹⁵

Zu den weiteren Filmen, welche maßgeblich für die ästhetische Formentwicklung des „Lyrischen Film“ bei Brakhage waren, gehören *The Wonder Ring* (1955) und *Nightcats* (1956). Mit *Anticipation of the Night* (1958) sollte schließlich sein Schlüsselwerk in diesem Zusammenhang erscheinen. *The Wonder Ring* war eine Auftragsarbeit, die der Filmemacher Joseph Cornell an ihn herangetragen hatte. In *The Wonder Ring* ist weder eine dramaturgische Handlungsstruktur gegeben, noch kommen menschliche Protagonisten darin vor. Brakhages filmische Dokumentation der *Third Avenue El* erfolgte abermals aus der Point of View-Perspektive, die an den häufigen Einsatz von Kameraschwenks (Pans) gekoppelt war.

⁴¹⁴ MacDonald: A Critical Cinema 4. 2005. S. 47.

⁴¹⁵ Neun Jahre zuvor hatte sich der Filmemacher Kenneth Anger in seinem Film *Fireworks* (1947) ebenfalls dem Thema der Masturbation gewidmet.

Bei der Montage für diesen Film wendete Brakhage die Methode des „Plastic Cutting“⁴¹⁶ an. Zudem setzte er auf die stetige Wiederholung von bereits verwendeten Bildsequenzen. In *Nightcats* widmete sich Brakhage den abstrakten Farb- und Formstrukturen von in der Nacht herumstreunenden Katzen, deren Felle sich unter Lichteinwirkung farblich veränderten. Mit *Anticipation of the Night* folgte dann jener Film nach, der Brakhages filmästhetische Neuerungen der letzten Jahre, wie die Verwendung der POV- Perspektive, den Verzicht auf eine dramaturgische Handlungsstruktur, eine von Hand geführte Kamera, die visuelle Erfassung von sich im Wandel befindlichen Farb- und Formstrukturen sowie eine äußerst rasante Montage zusammenfassen sollte. Zudem machte er die Beschäftigung mit seinem Innenleben und dem Sehen an sich, zum Hauptfokus seines Schaffens. *Anticipation of the Night* markiert außerdem Brakhages endgültige Absage an das Filmdrama.

He abandoned what he called *drama*, a complex term that included the use of actors and staged fantasies, to concentrate on sights he encountered in his routine daily life. Eros and death (but no longer suicide) continued to be his central themes, along with a new preoccupation with childbirth—he filmed the arrival of the three children Jane bore during that period. Animal life (and death) too became the focus of several films, inspired by Jane, a passionate naturalist.⁴¹⁷

Ursprünglich hatte Brakhage in *Anticipation of the Night* vorgehabt, seinen Selbstmord in das Ende des Films einzubauen.⁴¹⁸ Auch wenn es sich dabei um eine traurige Hintergrundinformation über den Film handelt, so spiegelt dies gleichzeitig Brakhages Kompromisslosigkeit und Radikalität in Bezug auf die eigene Filmkunst wieder. Der geplante Suizid am Schluss des Filmes hätte den Verstoß gegen eines der größten gesellschaftlichen und ethischen Tabus bedeutet, nämlich den Sterbevorgang eines Menschen in einen Film einzubauen.

⁴¹⁶ „Plastic Cutting“ bezeichnet eine Form der Montage, bei der die Schnittübergänge möglichst „weich“ angelegt sind (im Gegensatz zum so genannten „harten Schnitt“). Dies kann zum Beispiel dadurch erreicht werden, indem zwei Filmaufnahmen aneinandergesetzt werden, die sich in Bewegung befinden oder die einen ähnlichen Bildausschnitt aufweisen. Der Zuschauer nimmt solche Übergänge als stimmig bzw. fließend in seiner visuellen Rezeption wahr.

⁴¹⁷ Sitney: *Eyes Upside Down*. 2008. S. 71.

⁴¹⁸ Brakhage über den Entstehungsprozess von *Anticipation of the Night*: „So there I was on a chair with rope around neck photographing and then fortunately a friend dropped by and was also watching the process, and I handed the camera to Jane and said, “Well that’s that, “meaning I’m finished, and without realizing or remembering that the rope was around my neck, stepped off the chair and swung in midair for a few seconds, was grabbed by the friend, put back on the chair, and suddenly had the full realization of what had been intended. I was sure that I had intended for months to finish the editing of ANTICIPATION OF THE NIGHT up to that point, go out into the yard, climb up on a chair camera in hand, jump off the chair, and while hanging run out as much film as I could, leaving a note saying, “Attach this to the end of ANTICIPATION OF THE NIGHT.” (P. Adams Sitney: Interview mit Stan Brakhage. In: Mekas: *Film Culture*. Nr. 30. 1963. S. 2–3.)

In dieser für ihn schweren Zeit lernte Brakhage seine spätere Frau Jane kennen und verliebte sich in sie. Er ließ daraufhin von seinen Selbstmordabsichten ab und vollendete die Montage von *Anticipation of the Night* in den ersten Monaten der Ehe.

Nachdem Stan Brakhage seine Frau im Jahr 1957 geheiratet hatte und mit ihr in weiterer Folge eine Familie gründen sollte, veröffentlichte er in der Zeitspanne von 1959–1965 eine Reihe von Filmen, die P. A. Sitney in seinem Buch *Visionary Film* als Brakhages „Lyrische Filmphase“ bezeichnet.⁴¹⁹

The lyrical film postulates the film-maker behind the camera as the first-person protagonist of the film. The images of the film are what he sees, filmed in such a way that we never forget his presence and we know how he is reacting to his vision. In the lyrical form there is no longer a hero; instead, the screen is filled with movement, and that movement, both of the camera and the editing, reverberates with the idea of a man looking. As viewers we see this man's intense experience of seeing. In the lyrical film, the space of the trance film, that long receding diagonal which the film-makers inherited from the Lumières, transforms itself into the flattened space of Abstract Expressionist painting. In that field of vision, depth and vanishing point become possible, but exceptional, options. Through superimposition, several perspectives can occupy that space at one time [...].⁴²⁰

Brakhage „lyrische Filme“ zeichnet insgesamt aus, dass diese händisch, also ohne Verwendung eines Stativs und vorwiegend aus der POV-Perspektive heraus gefilmt wurden. Ein thematischer Konsens ergibt sich dadurch, dass diese Filme fast alle im Haus der Familie Brakhage entstanden sind.

Dieses Kapitel wird exemplarisch die Filme *Window Water Baby Moving* (1959), *Wedlock House: An Intercourse* (1959), *Cat's Cradle* (1959), *Sirius Remembered* (1959), *The Dead* (1960), *Fire of Waters* (1965) und *Pasht* (1965) aufgreifen und inhaltlich auf jene Aspekte des alltäglichen Zusammenlebens eingehen, die Brakhage in seinem Text *Metaphors of Vision* (1963) mit „Birth, Sex, Death, and the Search for God“ zusammengefasst hat.⁴²¹

Brakhage's social and aesthetic distance from the bohemian underground jelled when almost simultaneously he discovered his mature filmic mode and began a family. After the winter of 1959, when the family moved to a nineteenth-century log cabin in the Rockies behind Boulder, he was at once geographically and culturally remote from the bohemian enclaves he had passed through, and his distended and irregular engagement with the underground cinema began to resemble nothing so much as his previous sporadic employment in the commercial film world.⁴²²

⁴¹⁹ P. Admas Sitney ordnet folgende Filme Brakhages „Lyrischer Filmphase“ zu: *Window Water Baby Moving* (1959), *Wedlock House: An Intercourse* (1959), *Cat's Cradle* (1959), *Sirius Remembered* (1959), *The Dead* (1960), *Thigh Line Lyre Triangular* (1961), *Films by Brakhage: An Avant-Garde Home Movie* (1961), *Mothlight* (1963), *Vein* (1964), *Fire of Waters* (1965) und *Pasht* (1965).

⁴²⁰ Sitney: *Visionary Film*. 1979. S. 142.

⁴²¹ Vgl. Mekas: *Film Culture*. Nr. 30. Fall 1963.

⁴²² James: *Allegories of Cinema*. 1989. S. 35.

Aufgrund des Aufnahmematerials (16mm-Film) und der Adaption des Wohnhauses als „Filmkulisse“ bzw. der Verwendung von Familienmitgliedern als „Schauspieler“ ergibt sich bei Brakhages Filmen ab dem Jahr 1959 eine produktionstechnische Nähe zu konventionellen Home Movies aus dieser Zeit. Auch eine verwackelte Handkameraführung, sowie die Verwendung der Ego-Perspektive (POV-Perspektive) findet man sowohl in gewöhnlichen Home Movies als auch in den Filmen von Stan Brakhage wieder. Mit dem entscheidenden Unterschied, dass Brakhage „shaky and trembling camera movements“ in seinen Aufnahmen absichtlich eingesetzt hat. Denn Brakhage trainierte die Handhabung seiner Amateurfilmkamera auch ohne darin geladenen Film.⁴²³ „I've trained myself to hold this camera so that it will reflect the trembling or the feeling of any part of my body; so it is an extension, so that it becomes a thing to in-gather the light.“⁴²⁴ Wie im weiteren noch erläutert werden wird, bricht Brakhage sowohl formal als auch filmästhetisch mit einigen grundlegenden Konventionen und kameratechnischen Sehgewohnheiten, die den Bezugsrahmen des Sammelbegriffs Home Movies ausmachen und auf welche Amateurfilmemacher bewusst oder unbewusst in ihren Produktionen immer wieder zurückgreifen. Brakhage bezeichnete seine Filme zwar auch als Home Movies, dies geschah aber in erster Linie aus einer ideologischen Verbundenheit mit der persönlichen Herangehensweise und dem nicht auf Profit ausgerichteten Arbeitsethos des Amateurfilmschaffenden heraus. „[...] it was in isolation from mass society that he discovered his life's work. His importance for the modern cinema is inseparable from his removal from it. In the blankest rejection of the history of the medium, he made home movies the essential practice of film.“⁴²⁵ Brakhage stellte sich mit seinen eigenen Filmproduktionen bewusst gegen jene Bildsprache und Schnittgrammatik, welche im Allgemeinen dem kommerziellen Hollywoodfilm zugeordnet wurden. Nach seiner Heirat und Familiengründung befasste er sich filmisch gesehen mit jenen Alltagsszenarien, die das Zusammenleben zu Hause mit sich brachten. So gesehen scheint es gerechtfertigt, die im Folgenden besprochenen Filme als Home Movies zu bezeichnen.

⁴²³ Vgl. *Brakhage*. Regie: Jim Shedden. 1998. Zeitangabe: 00:09:20–00:10:34.

⁴²⁴ Battcock: *The New American Cinema*. 1967. S. 97.

⁴²⁵ James: *Allegories of Cinema*. 1989. S. 35.

Allerdings war Brakhage in seinen avantgardistischen Home Movies auf Seiten der Montage immerzu auf den künstlerischen Zusammenhalt des Aufnahmемaterials bedacht, was wiederum vor dem Hintergrund eines entsprechenden Theoriekonzeptes stattfand. Hierbei handelt es sich um zwei formale und filmästhetische Parameter, die bei konventionellen Home Movies nur sehr selten zur Anwendung kamen. Jener Themenradius, den Brakhage mit „Birth, Sex, Death and the Search for God“ für sich persönlich festgelegt hat, wird mit den Filmen, die in seine „Lyrische Filmphase“ (1959–1965) fallen, vollends bedient. In seinen „lyrischen Filmen“ beschäftigt er sich mit visuellen Tabuthemen (Geburt, Tod, Sex, Streit, Krankheit etc.), die in gewöhnlichen Home Movies so nicht vorkommen. Weiters sind darin Aufnahmen von Räumlichkeiten zu sehen, die in Bezug auf Richard Chalfens Home Movie-Studie (Vgl. Kapitel 2.2. dieser Arbeit) als nicht repräsentatives Vorzeigematerial des Wohnbereiches gelten würden, weil diese in die Intimsphäre der Familie eindringen (wie z.B. Schlafzimmer, Badezimmer, Toilette etc.).

Brakhage filmte nicht nur bei besonderen Anlässen oder Festivitäten, wie das sonst häufig bei Home Movies der Fall ist, sondern immer und überall. Er lichtete gewöhnliche Alltagsbeschäftigungen ebenso ab, wie familiäre Tragödien oder existenzielle Krisen. Aber auch fröhliche Momente des Miteinanders zählten zu seinem Aufnahmerepertoire.

In *Window Water Baby Moving* (1959)⁴²⁶ und *Thigh Line Lyre Triangular* (1961) filmte Brakhage seine Frau Jane dabei, wie diese gerade ihre Kinder zur Welt brachte. Dazu ist zu sagen, dass es zur damaligen Zeit in den USA für Privatpersonen verboten war, eine menschliche Geburt filmisch festzuhalten (= visuelles Tabu). Obwohl Stan Brakhage mit *Window Water Baby Moving* einen etwaigen Gefängnisaufenthalt riskierte, bestand er dennoch darauf, bei der Geburt mit seiner Kamera anwesend zu sein. Im Laufe der Zeit wurde nicht nur der künstlerische, sondern auch der pädagogische Wert des Filmes erkannt. *Window Water Baby Moving* wurde später als Anschauungsmaterial in der Ausbildung von Pflegepersonal an Geburtskliniken verwendet.

⁴²⁶ Vgl. *Window Water Baby Moving*. Regie: Stan Brakhage. In: By Brakhage. An Anthology. DVD 2/2. 2003.

Well, first off, I was certainly in danger of going to jail for having made *Window Water Baby Moving*. When I sent in the film to be processed, Kodak sent a page that said, more or less, "Sign this at the bottom, and we will destroy this film; otherwise, we will turn it over to the police." So then the doctor wrote a letter, and we got the footage back. But for years we lived under that threat. [...] Nudity was forbidden, and only available in an underground way, in a gangster underground porn way. You could definitely go to jail for showing not only sexuality but nudity of any kind—though the idea of childbirth being somehow pornographic has always been offensive and disgusting to me.⁴²⁷

Selbst in den Reihen der US-Filmavantgarde der 1960er Jahre, deren Filme sich oft und gerne über gesellschaftliche Tabus hinwegsetzten, erhitzte der Film die Gemüter. Nachdem Maya Deren *Window Water Baby Moving* bei einer öffentlichen Vorführung gesehen hatte, war diese so erbost über den Film, dass sie ihre Missgunst darüber lautstark im Kinosaal kundtat. „It was Maya Deren's contention that the film was a blasphemy because it permitted men to see what they are not supposed to see.“⁴²⁸

In *Wedlock House: An Intercourse* (1959)⁴²⁹ und *Cat's Cradle* (1959)⁴³⁰ verarbeitete Brakhage jene emotionalen Spannungen und sexuellen Instabilitäten, welche er in den frühen Jahren seines Ehelebens vorgefunden hatte. Bei *Wedlock House: An Intercourse* widmete sich Brakhage zwei Themenbereichen, die in konventionellen Home Movies ein klares Tabu darstellen würden. Zum einen filmte er eine Streit- bzw. Konfliktsituation mit seiner Frau ab und zum anderen hielt er den Geschlechtsverkehr mit ihr auf Film fest. Dies zeigt, dass Brakhage sich nicht davor scheute, sowohl die angenehmen wie auch die weniger erbaulichen Seiten des Zusammenlebens zu filmen. Bei konventionellen Home Movies würden derartige Aufnahmen das angestrebte Ziel einer „heilen Familienhistorie“ massiv angreifen und es ist mehr als fraglich, ob Filmmaterial dieser Art überhaupt aufgenommen worden wäre.

Occasions such as this—Brakhage and his wife photographing each other at moments of heightened psychic and physical interaction, not only quarrelling, as here, in what became *Wedlock House: An Intercourse*, but also lovemaking and parturition—are common in the films of the first years of their marriage; in them the mutual photography of the recording of family life is transformed into a means of negotiating family life, of articulating and understanding it.⁴³¹

⁴²⁷ MacDonald: *A Critical Cinema* 4. 2005. S. 63.

⁴²⁸ Dieses Zitat von Stan Brakhage befindet sich im DVD-Menü des Films *Window Water Baby Moving* auf der DVD 1/2. By Brakhage: *An Anthology*. 2003.

⁴²⁹ Vgl. *Wedlock House: An Intercourse*. Regie: Stan Brakhage. In: By Brakhage. *An Anthology*. DVD 1/2. 2003.

⁴³⁰ Vgl. *Cat's Cradle*. Regie: Stan Brakhage. In: By Brakhage. *An Anthology*. DVD 2/2. 2003.

⁴³¹ James: *Allegories of Cinema*. 1989. S. 38.

In *Wedlock House: An Intercourse* ging es Brakhage darum, einen Streit mit seiner Frau visuell zum Ausdruck zu bringen. Der Film präsentiert sich in einem durchwegs sehr dunkel gehaltenen Erscheinungsbild, was den Vergleich mit Film Noir-Produktionen nahe legt. Dieser Eindruck wird durch den filmischen Raum noch verstärkt, der von Schatten und Rauchschwaden dominiert ist. Die Vorhänge sind zugezogen und die Konturen der Gesichter und Körper sind stets in Dunkelheit gehüllt. Sogar das für den Film Noir typische Doppelgänger Motiv findet sich in den Spiegelreflexionen von Jane und Stan wieder. Die einzigen Lichtquellen des Films sind Kerzenlicht, Taschenlampenlicht und eine in Bewegung versetzte Deckenlampe. Die beiden Ehepartner filmten sich gegenseitig im auf- und abblendenden Lichtkegel dieser Lampe ab.

One day in midst of quarrel I felt the necessity to take the camera and photograph her again and again. I grabbed the lights and began letting her face emerge in and out of black and white flashes in order that as much as I could see be immediately pitched into expression. I moved the light with one hand—painting her image as it moved over her and away into darkness—and photographed her with the other hand.⁴³²

In dieser Situation kommt es zu einem „Exchange of Vision“⁴³³ zwischen Stan Brakhage und seiner Frau Jane, deren Blickwechsel im Gegenschnittverfahren dargestellt wird. Die Montage von *Wedlock House: An Intercourse* bringt weiters eine Beleuchtung der unterschiedlichen psychischen Standpunkte der Ehepartner mit sich.⁴³⁴ Als Vergleich hierzu werden nun die Tipps und Vorschläge eines Amateurfilmratgeberbuches zum Thema Familienfilm angeführt, die Brakhage in *Wedlock House: An Intercourse* allesamt missachtet hat:

Seinen eigentlichen Zweck erfüllt der Familienfilm jedoch nur dann, wenn er den Gesichtsausdruck, die Mimik und Geste der Personen naturgetreu wiedergibt. Um dieses Ziel zu erreichen, ist folgendes zu beachten:

- 1) Man filme die Darsteller bei einer natürlichen Beschäftigung.
- 2) Man bevorzuge die Nah- und Großaufnahme
- 3) Die Augen der Personen dürfen nicht durch starken Lichteinfall behindert sein.⁴³⁵

⁴³² P. Adams Sitney: Interview mit Stan Brakhage. In: Mekas: *Film Culture*. Nr. 30. 1963. S. 3.

⁴³³ Vgl. James: *Allegories of Cinema*. 1989. S. 37.

⁴³⁴ Trotz oder gerade wegen ihrer jeweils unterschiedlichen Standpunkte bezüglich ihres Ehestreits, arbeiteten Jane und Stan Brakhage gemeinsam an der Montage von *Wedlock House: An Intercourse*: „Jane was involved in the editing too: I would ask specific questions as to what she saw in this facial feature of mine, always referring her to my images, not to my view of hers. I drew statements out of her that structured the work so that the quarrel would be totally fair. Then comes the finished work which in photography and in spirit is so dependent on her view of me and the things she said about my images that it was something like a collaboration; that is, her view of me and mine of her finally meshed so carefully and so closely together that it does tend to be a balance, not collaborative, but true.“ (P. Adams Sitney: Interview mit Stan Brakhage. In: Mekas: *Film Culture*. Nr. 30. 1963. S. 4.)

⁴³⁵ Schulz: *Filmschule–Kurz und Bündig*. 1940. S. 18.

Inhaltlich gesehen lässt *Wedlock House: An Intercourse* einen Vergleich mit dem Film Noir jedoch vollkommen hinter sich. Jane Brakhage ist weder die berüchtigte Femme Fatale, um die sich alles dreht, noch ist Stan Brakhage der ermittelnde Privatdetektiv, der sich in einem Spinnennetz aus Intrigen verfängt. *Wedlock House: An Intercourse* ist vielmehr das visuelle Portrait einer Ehe. Der Film bot beiden Ehepartnern die Möglichkeit, ihre Sicht der Dinge filmisch darzustellen. Die visuelle Bilanzierung des ehelichen Machtgefüges findet dabei auch auf einer physischen Ebene statt, welche in den Negativfilmaufnahmen von Stan und Jane Brakhage beim Geschlechtsverkehr zum Ausdruck kommt. Filmaufnahmen wie diese, die in die sexuelle Intimsphäre des Menschen eindringen und in den privaten Räumlichkeiten des Schlafzimmers getätigt wurden, findet man in gewöhnlichen Home Movies nicht. Auch Streit- und Konfliktsituationen jeglicher Art haben in der heilen Welt von Home Movies keinen Platz, zumindest nicht in jenen, die mit der Absicht getätigt wurden bei besonderen Anlässen den Verwandten vorgeführt zu werden. Bei *Wedlock House: An Intercourse* gesellt sich ein weiterer interessanter Aspekt dazu. Brakhage gibt die dominante Position des kameraführenden, männlichen Familienoberhaupts auf und überantwortet die Kamera seiner Frau, damit auch sie die Möglichkeit hat, ihrer Perspektive Ausdruck zu verleihen.

As we began passing the camera back and forth, the quarrel was pitched onto a visual level.... Her images came out of such a quality that they could actually cut back and forth with mine. She too grabbed the light as I had done and began taking up the same form of painting-in my image with moving light source, she automatically grasped what my style was on a feeling level, and went right on with her version of it. This was the first time we were both photographing; I photographing her, she me, but in relation to the form that was springing out of me. We got glimpses of each other, in flashes of moving light, as if emerging out of long hallways in sheer darkness. All the quarrels we were having at the time became pitched on that visual level.⁴³⁶

Der Film *Cat's Cradle*⁴³⁷ (1959) besticht in seinen Bildfolgen durch insgesamt sehr warm gehaltene Farbkompositionen. Die Rot- und Orangetöne, welche dabei zum Einsatz kommen, unterstreichen die sexuell aufgeladene Stimmung der Situation.

⁴³⁶ James: *Allegories of Cinema*. 1989. S. 37–38.

⁴³⁷ „CAT'S CRADLE relates to the game children used to play. The cat is like the cradled center, like 'the cradle of civilization' or 'cat's cradle' the string game. I mean, it is that complex... two hands and a string; but at a certain point two hands are not enough to play the game and you need four hands; you need two external hands to come in and move the string around to make 'the cat's cradle'." (P. Adams Sitney: Interview mit Stan Brakhage In: Mekas: *Film Culture*. Nr. 30. 1963. S. 5.)

Dieser Eindruck wird verstärkt, wenn man miteinbezieht, dass die Katze, welche die Handlungen und das Verhalten der beiden Paare beobachtet, zum Zeitpunkt des Films trächtig war. Die häufigen Aufnahmen der Katze können dahingehend gedeutet werden, dass der Zuschauer das Geschehen durch die Augen der Katze präsentiert bekommt.⁴³⁸

Cat's Cradle zeigt den Besuch von Stan und Jane Brakhage bei ihren Bekannten James Tenney und Carolee Schneemann in Vermont. Durch die rapide Montage des Films ist es zeitweise schwer zu erkennen, welche der beteiligten Personen gerade gezeigt wird. Neben normalen Verrichtungen des Alltags bekommt der Zuschauer auch blitzartig in Erscheinung tretende Aufnahmen einer Frau zu sehen, die gerade dabei ist, sich zu entkleiden. Während ihr nackter Unterkörper und ihre unbedeckte Scham im Vordergrund des Bildausschnittes zu sehen sind, ist im Hintergrund ein männlicher Arm zu erkennen, der einen Malerpinsel in Händen hält. Es ist davon auszugehen, dass diese Frau (höchstwahrscheinlich handelt es sich dabei um Jane Brakhage) gerade Modell für ein Gemälde steht. Insgesamt zeichnet *Cat's Cradle* eine elektrisierende sexuelle Grundstimmung aus, welche sich aus dem Aufeinandertreffen der beiden Paare sowie den sinnlichen Farbkompositionen der Aufnahmen ergibt. Dazu ist anzumerken, dass Stan Brakhage einige Jahre zuvor Tenney und Schneemann für seinen Film *Loving* (1957) beim Liebesakt filmte. Brakhage hatte auf platonischer Ebene stets ein inniges Verhältnis sowohl mit seinem Schulfreund James Tenney als auch mit Carolee Schneemann. Jane Brakhage und Carolee Schneemann kamen zum Zeitpunkt der Aufnahmen hingegen weniger gut miteinander aus. Es lässt sich dabei nur errahnen, welche Spannungen bei den Dreharbeiten zu *Cat's Cradle* in der Luft gelegen sind. Spannungen, die laut Brakhage vornehmlich sexueller Natur waren.

In dem Film *Fire of Waters* (1965) geht Brakhage erneut auf das in Home Movies tabuisierte Thema der menschlichen Sexualität ein. Dieses Mal findet sein filmischer Zugang diesbezüglich auf der Tonebene statt. Gegen Ende des Films hört der Zuschauer eine Abfolge von in verschiedenen Geschwindigkeiten abgespulten Sexgeräuschen. Die Montage von *Fire of Waters* besteht größtenteils aus schwarz gehaltenen Filmkadern, die durch das kurze Aufblitzen von Aufnahmen eines Familienhauses unterbrochen werden.

⁴³⁸ Auch Carolee Schneemann baute in ihren Film *Fuses* (1965) die Sicht ihrer Katze Kitch ein. *Fuses* war laut Schneemann mit einer filmischen Reaktion auf Brakhages Film *Window Water Baby Moving* (1959). Ihrer Katze widmete Schneemann nach *Fuses* dann noch einen eigenen Film mit dem Titel *Kitch's Last Meal* (1978), der ihre *Autobiographical Trilogy*, zu der auch *Plumb Line* (1968) zählt, vollendete.

Brakhage legte *Fire of Waters* dahingehend gekonnt an, weil er den Zuschauer selbst die sexuelle Konnotation zwischen der Bild- und Tonebene gedanklich herstellen lässt, ohne dabei nackte Tatsachen zu zeigen. *Fire of Waters* gibt somit einen spannenden auditiven Einblick in die Privatsphäre, die hinter nichts sagenden Wänden und verschlossenen Türen stattfindet. Gleichzeitig überlässt er es der Vorstellungskraft seines Publikums zu erraten, was dort vor sich geht. *Fire of Waters* zählt zu den wenigen Filmen von Brakhage, die über Tonaufnahmen verfügen. In Zukunft sollte Brakhage die visuelle Ebene seiner Filme gänzlich in den Vordergrund stellen und zunehmend auf Ton und musikalische Begleitung verzichten.⁴³⁹ Der für Home Movies typische Off-Kommentar findet sich in keinem seiner Filme wieder. „Gradually it became more and more apparent to me that my abilities as a composer of sound were not keeping up with my abilities as a visionary; sound was tearing the films apart.“⁴⁴⁰

In den Filmen *Sirius Remembered* (1959) und *The Dead* (1960) setzt sich Brakhage mit dem Tod auseinander, der zum einem am eigenen Haustier festgemacht wird und zum anderen in abstrakterer Form auf einem französischen Friedhof zum Ausdruck kommt.⁴⁴¹

First of all, *Sirius Remembered*, as its title suggests, is rather important here: Sirius is the “Dog Star“. *Sirius Remembered* was made on the occasion of the death of our family dog. The ground was too frozen to bury Sirius, so we went out into the New Jersey woods with him and just laid him on the ground, so that he could have a natural setting and a going-back-into-the-earth, just like all the wild animals that die in the woods.⁴⁴²

⁴³⁹ Die ausdrucksstärkste Verwendung von synchronisiertem Ton erfolgt in Brakhages Film *Blue Moses* (1962), bei dem das Publikum sogar direkt von der Leinwand aus adressiert wird. Seine Filme *Interim* (1952), *Desistfilm* (1954), *The Way to Shadow Garden* (1954), *In Between* (1955), *Reflections On Black* (1955), *Flesh Of Morning* (1956), *Daybreak and Whiteye* (1957) und *Silent Sound Sense Stars Subotnick and Sender* (1962) verfügen ebenfalls über Musik bzw. eine Tonebene. „Brakhage had insisted on the aesthetic purity and visual intensification of silence since 1956, experimenting with soundtracks merely four times until a change of stance in the late 1980s.“ (Sitney: *Eyes Upside Down*. 2008. S. 74.)

⁴⁴⁰ MacDonald: *A Critical Cinema* 4. 2005. S. 65.

⁴⁴¹ Um wieder auf Brakhages filmischen Leitsatz „Birth, Sex, Death and the Search for God“ zurückzukommen. So findet sich „die Suche nach Gott“ in seinem Filmopus *Dogstar Man: Prelude* und *Dogstar Man I–IV* (1961–1964) wieder. Mit diesem Mammutwerk läutete Brakhage gleichsam eine neue Schaffensperiode ein, die P. Adams Sitney als „Mythopoeic Filmphase“ bezeichnete. Für eine genaue Analyse von *Dogstar Man Prelude* und *Dogstar Man I–IV* (1961–1964): Vgl. Sitney: *Visionary Film*. 1979. S. 175.

⁴⁴² MacDonald: *A Critical Cinema* 4. 2005. S. 69.

In *Sirius Remembered* hat Brakhage über die unterschiedliche Jahreszeiten hinweg den Verwesungszustand seines toten Hundes abgelichtet.⁴⁴³ Die Autoren von Amateurfilmratgeberbüchern (*How To Do It-Manuals*) legen ihrer Leserschaft einen vollkommen anderen Zugang nahe, wie Tiere am Besten abzufilmen sind. Die wichtigste Voraussetzung scheint hierbei zu sein, dass das jeweilige Tier noch am Leben ist.

Der Tierfilm als Selbstzweck stellt an den Amateur die schwierigsten, aber zugleich auch interessantesten Aufgaben. Man muß dann die Lebensgewohnheiten der Tiere und den ihnen arteigenen Ausdruck vorher genau studieren. Man beobachte nur einmal, wie sie scharren und picken, schnüffeln und suchen, schmeicheln und spielen, wie sie stampfen und wiehern.⁴⁴⁴

In *Sirius Remembered* setzte Brakhage zum ersten Mal auf technischer Seite so genannte Superimpositions (Mehrfachüberblendungen/Doppelbelichtungen) ein. Als Vorbild sollten ihm hierbei die Filme *Bells of Atlantis* (1952) und *Melodic Inversion* (1958) von Ian Hugo alias Hugh Parker Guiler dienen, welche als zentrales stilistisches Thema den Einsatz von Superimpositions haben.⁴⁴⁵

The Dead wurde auf einem französischen Friedhof gedreht. Brakhage nützte seine Reise mit Marie Menken und Kenneth Anger zum *The Exposition of Experimental Film-Festival* in Brüssel dazu, den seiner Meinung nach dahinsiechenden Zustand der europäischen Kunst- und Kulturlandschaft abzulichten. „Brakhage surprises us when he reveals, in Metaphors on Vision, that Marie Menken and Kenneth Anger had accompanied him into Père Lachaise cemetery when he filmed *The Dead*.“⁴⁴⁶ Als Schauplatz für *The Dead* wählte Brakhage einen alten Friedhof aus, auf dem zahlreiche namhafte französische Künstler begraben liegen.

⁴⁴³ „I filmed it all during that winter and did the last photography the day right after Parker [Tyler] and Charles [Boultenhouse] visited. At the time the corpse was all torn up. I, sobbing each time, went out alone with camera and photographed it. Jane said something after watching me photograph it that made me realize the deep form taking place. She knew dogs. She told me that every time I went to photograph that body: 1) I was trying to bring it back to life by putting it in movement again; 2) I was uprighting it by taking the camera at an angle that tended to make the dog's image upright on the screen 3) (which was really significant) Jane had often watched dogs do a strange dance around dead bodies not only of their own species but of others (it's like a round dance: the dogs, individually or in a pack, often will circle a dead body and then rub the neck very sensually all along the corpse perfuming themselves from the stench of decomposition). Those were literally the kinds of movements with which I was involved in making SIRIUS REMEMBERED without realizing it. Jane threw open the whole animal world; that is, the animal parts of myself that were at that moment engaged in filming the body.“ (P. Adams Sitney: Interview mit Stan Brakhage. In: Mekas: *Film Culture*. Nr. 30. 1963. S. 7.)

⁴⁴⁴ Schulz: *Filmschule-Kurz und Bündig*. 1940. S. 33.

⁴⁴⁵ Brakhage über die Verwendung von Superimpositions: „In every superimposition you have an exact, finite number of possible meanings, far more than any single layer could produce. And so, each of the combinations of pictures in superimposition ought to be equal to a much longer, single, unlayered strand of image.“ (MacDonald: *A Critical Cinema* 4. 2005. S. 74)

⁴⁴⁶ Sitney: *Eyes Upside Down*. 2008. S. 247.

Dieser Ort stellte für Brakhage das perfekte Sinnbild für die vergangenen künstlerischen und kulturellen Errungenschaften Europas dar, die man sich nun in der Form von Grabsteinen und Denkmälern in Erinnerung rufen wollte.

Während sich Brakhage in *Sirius Remembered* (1959) und in *The Dead* (1960) mit dem Tod auseinandergesetzt hat, so filmte er in *Pasht* (1965), wie schon zuvor in *Window Water Baby Moving* (1959), die Entstehung neuen Lebens. Dieses Mal lichtete Brakhage seine Katze dabei ab, wie diese gerade Junge zur Welt brachte. In dem Film *The Private Life of a Cat* (1946) haben Maya Deren und ihr Ehemann Alexander Hammid ebenfalls die Geburt von Katzenbabys auf Film festgehalten.⁴⁴⁷ Der Unterschied zu *The Private Life of a Cat* besteht bei *Pasht* darin, dass dieser Film von Brakhage eine explosionsartige Schnittstruktur aufweist, welche es dem Zuschauer fast unmöglich macht zu erkennen, was eigentlich gezeigt wird. Ohne das Hintergrundwissen, dass man der Geburt von Katzenbabys beiwohnt, ist die Bildebene in *Pasht* nur sehr schwer zu dechiffrieren.

Brakhage filmte auch die Erkrankung und den darauf folgenden Genesungsprozess eines seiner Kinder ab. Die Trilogie *The Weir-Falcon Saga* (1970) geht zwar über die „Lyrische Filmphase“ von Brakhage hinaus, greift aber ebenfalls ein visuelles Tabu auf, das in herkömmlichen Home Movies nicht behandelt werden würde—nämlich ein Kind im ungewissen Zustand der Krankheit abzufilmen. „*The Weir-Falcon Saga* recapitulates the organization and socialization of consciousness as a three-part study of the illness, convalescence, and recovery of Brakhage's fifth child, Rarc.”⁴⁴⁸

Durch die Verstrickung von Brakhages Familienleben mit seiner Filmkunst kommt es, wie es David E. James in seinem Text *The Filmmaker as Poet* bezeichnet hat, zu einer „Domestication of Cinema“. Brakhage verarbeitet in seinen „lyrischen Filmen“ jene subjektiven Gefühl-, Angst-, und Triebmechanismen, welche er in seinem Alltag erlebt hat. Die filmische Einbindung seiner Frau Jane und seiner Kinder war für Brakhage insofern wichtig, als er dadurch die emotionale Interdependenz und das soziale Beziehungsgeflecht des familiären Miteinanders visuell zum Ausdruck bringen konnte.

⁴⁴⁷ Brakhage erinnert sich an die vielen Katzen, die Maya Deren in ihrer Wohnung beherbergte: „Off to one side, just inside the front door, was a tiny little room, separated from the rest of the apartment by chicken wire. Maya, you see, had cats, some of whom did not get along with each other. In fact, one of the ironies that she loved so much was that the Siamese cat behind the chicken wire, named Erzulie after the Haitian goddess of love, was so desperate a bitch that she fought with everything that came near her. I particularly remember her other cat, named in honor of Ghede, the Haitian god of death and life, as the most enormous cat I ever saw in my life—it was like a small mountain lion. These two cats, Ghede and Erzulie—Death and Love—used to parade back and forth on either side of the chicken wire shrieking the worst feline obscenities at each other. And once in a while one would get where the other one was, and it was an incredible ball of whirling fur and claws. Every three or four days, it seemed, a fight had to be stopped, and I always seemed to be the one to have to stop it.” (Brakhage: *Film at Wit's End*. 1989. S. 101–102.)

⁴⁴⁸ Sitney: *Eyes Upside Down*. 2008. S. 78.

The domestication of cinema allowed an even more radical incorporation of it into life's most crucial transactions. If in telling its own story the visual tells all others, the exchange of vision between people becomes the means of social interaction; and so film—a means of seeing—becomes not just an instrument of personal documentation, or yet simply the means by which a subjectivity may be documented, but also the mode of a relationship's practice.⁴⁴⁹

Über die von Richard Chalfen geschaffene Kategorie des „Verhalten[s] hinter der Kamera“⁴⁵⁰ lässt sich in Bezug auf Brakhages „lyrische Filme“ sagen, dass Brakhage es war, der die Kameraführung größtenteils innehatte. Damit wird die Behauptung von Chalfen bestätigt, dass es in den meisten Fällen das männliche Familienoberhaupt ist, der die Kamera in Home Movies bedient. Bei Brakhage verhält es sich jedoch so, dass er selbst seine Vormachtstellung hinter der Kamera relativiert. Denn er gibt zu bedenken, dass seine Frau Jane sowohl in praktischer als auch in theoretischer Hinsicht in seine Filmarbeiten eingebunden war.

But his constant deflection of authority from himself to the family unit in which he constituted himself, his constant reference to Jane's role in the films, and his insistence on his absolute psychic obligation to her represents a domestic premonition of a radical reorganization of the roles of producer and consumer in a genuinely social cinema.⁴⁵¹

Nicht nur bei *Wedlock House: An Intercourse* kam es zu einem Perspektivenwechsel, indem Jane Brakhage Filmaufnahmen ihres Ehemannes machte. Auch bei *Window Water Baby Moving* war sie es, die unmittelbar nach der Entbindung ihren Mann filmte. „Her holding the camera at the end of *Window Water Baby Moving* was at her insistence, not mine. I think it's pretty obvious I was too far out of my head to be able to do any directing—she said ‚Give me the camera!‘“⁴⁵² Weiters filmte Jane jene Aufnahmen in *Dog Star Man I–IV*⁴⁵³, wo man Stan Brakhage dabei sieht wie er einen Hügel erklimmt. Brakhages eigene Position in Bezug auf den kollaborativen Aspekt bei seiner Filmkunst lautet folgendermaßen: „There certainly was a collaborative element, but the art process, the aesthetics, were coming through me. I say this not to be piggish about it but because I was *born* to do what I do, obviously, or I wouldn't have done it all these years.“⁴⁵⁴

⁴⁴⁹ James: *Allegories of Cinema*. 1989. S. 37.

⁴⁵⁰ Vgl. Kapitel 2.2. Die soziale Praxis von Home Movies. S. 18.

⁴⁵¹ James: *Allegories of Cinema*. 1989. S. 38.

⁴⁵² MacDonald: *A Critical Cinema* 4. 2005. S. 69.

⁴⁵³ Vgl. *Dog Star Man Prelude & Dog Star Man I–IV*. Regie: Stan Brakhage. In: By Brakhage. *An Anthology*. DVD 1/2. 2003.

⁴⁵⁴ MacDonald: *A Critical Cinema* 4. 2005. S. 87.

Wenn man Richard Chalfens analytische Kategorie des „Verhalten[s] vor der Kamera“⁴⁵⁵ auf Brakhages „lyrische Filme“ anwendet, so wird deutlich, dass es Brakhage keineswegs darum ging, einzelne Familienmitglieder vor der Kamera in Szene zu setzen. Er wollte vielmehr ein filmisches Abbild einer ungeschminkten Realität schaffen. In Brakhages Filmen sind zu keinem Zeitpunkt Kommentare aus dem „Off“ zu hören, welche das Verhalten, die Mimik bzw. die Gestik der agierenden Personen vor der Kamera beeinflussen könnten. Der Off-Kommentar des Filmschaffenden hinter der Kamera ist bei konventionellen Home Movies hingegen ein ganz wesentlicher Bestandteil des Genres.⁴⁵⁶ Brakhage verzichtet bei seinen avantgardistischen Home Movies komplett auf eine musikalische Begleitung der Aufnahmen.

Je mehr ich mich mit der Ästhetik des Tons befaßte, desto weniger bedurfte ich der Tonbegleitung für meine Filme. Ich glaube, es muß ungefähr sieben, acht Jahre her sein, seitdem ich *bewußt* damit begann, Stummfilme zu machen. Ich lehne zwar den Tonfilm nicht ab und habe sogar einige in letzter Zeit realisiert, verspüre aber kein Bedürfnis, Musik im Film einzusetzen. Genauso wenig würde ein Maler eine musikalische Tonbandbegleitung für seine Gemälde verwenden. Vom filmtheoretischen Standpunkt sehe ich immer geringere Möglichkeiten im Ton, während paradoxerweise meine Aufnahmen und meine Schneide- und Montagethoden in zunehmenden Maße von musikalischen Prinzipien beeinflußt werden. Das Zusammenwirken beider Tendenzen hat die Ausbildung von physiologischen Beziehungen zwischen Sehen und Hören beim Schaffensprozeß bewirkt.⁴⁵⁷

Das Kommentieren der Szene bzw. die Aufforderung der gefilmten Personen zur Aktion wird dem Amateurfilmschaffenden in Ratgeberbüchern sogar dezidiert nahe gelegt. Ein Vorschlag für den Filmamateur, der aus dem Ratgeberbuch *Filmschule–Kurz und Bündig* stammt und sich in dem aussagekräftigen Kapitel mit der Überschrift: „Der Kameramann kann den Gesichtsausdruck der Darsteller beeinflussen“ befindet, lautet wie folgt:

Entweder er selbst oder ein anderer braucht dann nur ein wenig nachzuhelfen. Er könnte vielleicht einen Jungen bitten: „Bau doch mal deine Soldaten auf. Es wäre sehr nett, wenn wir ein Bild davon hätten.....Nun filmen wir den Aufmarsch.....“ [...]. Oder wir wenden uns an Ilse: „Ich glaube, dein Püppchen ist krank! Sollen wir den Onkel Doktor holen?“ Vati muss dann den Mann mit dem Hörrohr machen.....⁴⁵⁸

Brakhages filmästhetisches Interesse war nicht darauf ausgerichtet, seine Umwelt zu inszenieren und gestellte Posen bzw. repräsentative Gesichtsausdrucke seiner Familie auf Film zu bannen.

⁴⁵⁵ Vgl. Kapitel 2.2 Die soziale Praxis von Home Movies. S. 18.

⁴⁵⁶ Vgl. 4 *Stewart Family Home Movies (ca. 1935–1939)*. In: *Unseen Cinema: The Amateur as Auteur*. 2005.

⁴⁵⁷ Schlemmer: *Avantgardistischer Film*. 1973. S. 63.

⁴⁵⁸ Schulz: *Filmschule–Kurz und Bündig*. 1940. S. 20.

In der vierteiligen Filmreihe *Scenes from Under Childhood* (1967–1970) filmte er seine heranwachsenden Kinder und hinterfragte gleichzeitig seine eigene Perspektive als Erwachsener. Wie jeder andere Vater auch war er anfangs dazu geneigt, seine Kinder auf ein filmisches Podest zu stellen. Schließlich aber entschied er sich dafür seinen Kindern auf Augenhöhe zu begegnen und sie auf diese Weise abzufilmen. Mit anderen Worten wagte Brakhage mit dieser Filmreihe den Versuch, sich in die Welt seiner Kinder gedanklich und visuell hineinzuversetzen.

It was very largely like that. I was very involved with the children and, at one point, was horrified to realize that I was guilty of what I came to call the “Shirley Temple syndrome”: in other words, of finding them very cute and thinking of their lives as bucolic and happier than mine—in other words, not meeting them on the level of their own lives. And at that point I decided to start photographing them, because *that* enabled me to see more deeply into what they *were*. I had this sense in the back of my mind that a film might come out of it, but that was not the initial impulse. I wanted to see their world.⁴⁵⁹

Auf die Frage in einem Interview, ob die Kamera im alltäglichen Familienleben immerzu präsent war, antwortete Brakhage: „Yes. And the children's sense of it is that they grew up with father making movies of them being one of the most natural things.“⁴⁶⁰

Brakhage ging in seiner avantgardistischen Home Movies weder ästhetische noch moralische Kompromisse ein. Er kümmerte sich nicht um visuelle Reglementierungen und Konventionen, die dem Filmkünstler ein heiles und positives Weltbild vorschrieben. Indem Brakhage tabuisierte Themenbereiche in seinen Filmen aufgriff, hinterfragte er den Status Quo dessen, was hergezeigt werden darf und was nicht.

A lot of people think, “Oh, how could I be so cruel to photograph my wife when she's crying like that?” But that was also a way of comforting Jane, of saying, “It's going to be all right; we'll turn this into gold, and everything else, the really bad times, the sadnesses, we'll turn them into gold, too.” It was collaborative in that sense.⁴⁶¹

Konventionelle Home Movies werden vorwiegend in der Absicht getätigt, später als positives Erinnerungsinstrumentarium für die Familie über die gemeinsam verbrachte Zeit zu dienen. Bei der Familie Brakhage verhielt es sich im Grunde genommen nicht anders, nur dass diese in der privaten Vorführung daheim auch negative Aspekte des Zusammenlebens zu sehen bekam.

⁴⁵⁹ MacDonald: A Critical Cinema 4. 2005. S. 79.

⁴⁶⁰ Ibid. S. 81.

⁴⁶¹ Ibid. S. 87.

They'd look at them when they came out, and that seemed okay. It was a normal part of their growing up, a daily activity. But they haven't shown much interest in their own photographed lives as children. Occasionally, they will ask to see the births, but otherwise they are not really interested—because, in a way, it isn't really *their* childhood. *They* are not remembering their childhood the way *I* was imagining them. The films confront them with *my* feelings about *my* own development, which they are only the occasion for.⁴⁶²

Ein weiterer wichtiger Punkt, der Brakhages avantgardistische Home Movies von konventionellen Home Movies unterscheidet, ist jener, dass Brakhage seine Filme neben der Privatvorführung zu Hause auch einem Publikum in einem öffentlichen Rahmen vorstellte, was bei gewöhnlichen Home Movies eher die Ausnahme als die Regel darstellt. Daneben beschäftigten sich Film- und Kunstkritiker sowohl mit seinen praktischen Filmarbeiten, als auch mit den filmtheoretischen Thesen, die er aufstellte. Allgemein lässt sich sagen, dass seine künstlerische Adaption des Amateurfilmformats (16mm- und 8mm-Film) eine ästhetische Aufwertung des Home Movie mit sich brachte.

Stan Brakhage ist der Inbegriff eines Avantgardefilmkünstlers. Er beschritt Zeit seines Lebens filmästhetische Wege, die nicht vorgeebnet waren und die abseits des ausgetretenen Mainstream-Pfades lagen. Seine Filmkunst führte ihn in cineastisches Terrain, das er mit seinem experimentellen Zugang zum Medium Film neu erschlossen hat und damit für nachfolgende Generationen von Filmschaffenden begehbar machte. Auch wenn es für viele Filmkünstler reizvoll sein mag, in Brakhages Fußstapfen zu treten, so kommt der wahre Avantgardist nicht umhin, seinen eigenen Weg zu finden und diesem, ganz im Sinne Brakhages, konsequent zu folgen.

Now, my daily life had family growing up in it, so *that* meant the children had to be accommodated. You ask, "Is it idealized?" Well, in some sense all art is idealized, because we are not living through it. We're not seeing all the boring moments of life. Ninety-eight percent of life is pretty boring for most people, so they stretch their nerves in order to endure. What I tried to do was to avoid the former ideals, to break through to some new ideals, and I did so with more or less success. I did not realize the extent to which my Hollywood narrative dramatic viewing still had some grip on me in making my early films, and so I feel that's where they are weaker than I thought they were, than I wanted them to be. Still, as I moved along, the films got to be less and less anything that Hollywood could use at all. And that's been an interesting thing about the whole independent film movement, or most of it, and certainly my work.⁴⁶³

⁴⁶² Ibid. S. 85.

⁴⁶³ Ibid. S. 109–110.

11. Conclusio

Die Recherche zu dieser Arbeit stellte sich als nicht gerade einfach heraus. Dies lag vor allem daran, dass das Home Movie-Medium und der Amateurfilm an sich, abgesehen von den Werken von Patricia R. Zimmermann und Richard Chalfen, in der Fachliteratur bisher kaum erforscht wurden. Den Großteil des Forschungsmaterials auf diesem Gebiet machen technisch versierte Amateurfilmratgeberbücher aus, die historische, filmtheoretische, soziologische bzw. ästhetische Gesichtspunkte jedoch vollkommen außer Acht lassen. Für praktische Analysezwecke würden sich heutzutage auch neue digitale Formen des Home Movie anbieten. So genannte Upload Streaming-Plattformen (wie zum Beispiel YouTube, Vimeo, etc.) im Internet verfügen über ein breites Spektrum an privaten Videobeiträgen von Menschen aus allen Teilen der Welt. Dies hätte jedoch den Rahmen dieser Diplomarbeit gesprengt. Mir ging es in erster Linie darum aufzuzeigen, dass das preisgünstige 16mm- und 8mm-Filmmaterial ein künstlerisches Betätigungsfeld für avantgardistische FilmemacherInnen in den USA bereithielt. Diese Filmschaffenden unterschieden sich nicht nur durch ihre filmästhetischen Konzepte von den visuellen Normen der Hollywoodfilmindustrie, sondern auch in der Art und Weise, wie ihre Filme produziert, vorgeführt und vertrieben wurden. Mir war es ein Anliegen, einen historischen Bogen zu spannen, von den wenig bekannten frühen Ansätzen einer US-Filmavantgarde ausgehend über die filmischen Errungenschaften von Maya Deren und Marie Menken, welche die Praxis des Amateurs sowohl ideologisch als auch filmästhetisch legitimieren sollten.

In Bezug auf die Forschungsfrage dieser Arbeit, wie sich eine ästhetische Neukontextualisierung von Home Movies zu Kunstfilmen bei Jonas Mekas und Stan Brakhage zugetragen hat, ist zu sagen, dass es im Laufe des Schreibprozesses immer deutlicher wurde, wie eng autobiographische Lebensaspekte und die eigene Filmkunst bei Jonas Mekas und Stan Brakhage miteinander verwoben waren. Auch wenn beide einen vollkommen unterschiedlichen formalen sowie filmästhetischen Zugang verfolgt haben, so einte sie das Bestreben, die soziale Position des amateurhaften Filmkünstlers in der Gesellschaft zu etablieren und ihre Home Movies in einen Kunstkontext zu spannen. Mekas und Brakhage ist es mit ihren Filmen gelungen, ein Zeitfenster in zwei private Lebensrealitäten aufzustoßen, die nichts von ihrer Anziehungskraft verloren haben.

12. Bibliographie

Battcock, Gregory (Hrsg.): The New American Cinema: A Critical Anthology. – New York: Dutton, 1967.

Blaetz, Robin: Women's Experimental Cinema: Critical Frameworks. – London: Duke University Press, 2007.

Bordwell, David/**Staiger** Janet/**Thompson** Kristin: The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960. – London: Routledge, 1985.

Brakhage, Stan: Essential Brakhage. Selected Writings on Filmmaking by Stan Brakhage. – New York: McPherson & Company, 2001.

Brakhage, Stan: Film at Wit's End. Eight Avant-Garde Filmmakers. – New York: McPherson & Company, 1989.

Brinkmann R.D./**Rygulla** R. R.: Acid. Neue amerikanische Szene. – Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 1975.

Chalfen, Richard: Snapshot Versions of Life. – Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1987.

Chodorov, Pip [Hrsg.]: The Lost Lost Lost Book. Jonas Mekas. – Paris: Éditions Paris Expérimental Re:Voir Vidéo, 2000.

Clark, VèVè A.: The Legend of Maya Deren. Band: Volume 1. Part 1. Signatures (1917–1942). A Documentary Biography and Collected Works. – New York: Anthology Film Archives, Film Culture, 1985.

Clark, VèVè A.: The Legend of Maya Deren. Band: Volume 1. Part 2. Chambers (1942–1947). A Documentary Biography and Collected Works. – New York: Anthology Film Archives, Film Culture, 1988.

Curtis, David: Experimental Cinema. – New York: Dell Publishing Co., 1971.

Deren, Maya: Poetik des Films. Wege im Medium bewegter Bilder. – Berlin: Merve-Verl., 1984.

Deren, Maya: Divine Horseman. The Living Gods of Haiti. – London: Thames and Hudson, 1953.

- Hein, Birgit:** Film im Underground: Von seinen Anfängen bis zum unabhängigen Kino. – Frankfurt, M.; Wien [u.a.]: Ullstein, 1971
- Hooks, Bell:** Reel to Real. – New York: Routledge, 1996.
- Horak, Jan Christopher:** Lovers of Cinema. The First American Film Avant-Garde, 1919–1945. – Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1995.
- Hotschewar, M.V.:** Der Schmalfilm-Amateur. – Halle: Wilhelm Knapp Verlag, 1944.
- James, David E.:** Allegories of Cinema: American Film in the Sixties. – Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1989.
- James, David E.:** Power Misses: Essays across (Un)Popular Culture – London [u.a.]: Verso, 1996.
- James, David E.:** Stan Brakhage: Filmmaker. – Philadelphia: Temple University Press, 2005.
- James, David E.:** To Free the Cinema. Jonas Mekas & the New York Underground. – New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- Lewis, Jon (Hrsg.):** The New American Cinema. – Durham: Duke Univ. Press, 1998.
- Karczok, Kurt:** Filmregie–klipp und klar. – Winterthur: Gemsberg-Verlag, Foto+Schmalfilm-Verlag, 1964.
- Kuball, Michael:** Familienkino. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland. Band 1:1900–1930. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1980.
- Kuball, Michael:** Familienkino. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland. Band 2: 1931–1960. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1980.
- Kubitza, Anette:** Fluxus, Flirt, Feminismus? Carolee Schneemanns Körperkunst und die Avantgarde. – Berlin: Dietrich Reimer Verlag GmbH, 2002.
- Le Grice, Malcolm:** Abstract Film and Beyond. – London: Cassell & Collier Macmillan Publishers Ltd, 1997.
- MacDonald, Scott:** Art in Cinema: Documents toward a History of the Film Society. – Philadelphia, Pa.: Temple Univ. Press, 2006.
- MacDonald, Scott:** Avant-Garde Film. Motion Studies. – Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1993.
- MacDonald, Scott:** Cinema 16. – Philadelphia: Temple University Press, 2002.

- MacDonald, Scott:** Interviews with Independent Filmmakers. Volume 1. – Berkeley, Calif. [u.a.]: Univ. of California Press, 1988.
- MacDonald, Scott:** Interviews with Independent Filmmakers. Volume 2. – Berkeley, Calif. [u.a.]: Univ. of California Press, 1992.
- MacDonald, Scott:** Interviews with Independent Filmmakers. Volume 3. – Berkeley, Calif. [u.a.]: Univ. of California Press, 1998.
- MacDonald, Scott:** Interviews with Independent Filmmakers. Volume 4. - Berkeley, Calif. [u.a.]: Univ. of California Press, 2005.
- MacDonald, Scott:** The Garden in the Machine: A Field Guide to Independent Films about Place. – Berkeley, Calif. [u.a.]: University of California Press, 2001.
- Mekas, Jonas:** Film Culture Magazin. Nr. 24. – New York, 1962.
- Mekas, Jonas:** Film Culture Magazin Nr. 29. – New York, 1963.
- Mekas, Jonas:** Film Culture Magazin Nr. 30. – New York, 1963.
- Mekas, Jonas:** Film Culture Magazin No. 39. – New York, 1965.
- Mekas, Jonas:** I had nowhere to go. – Newfane (Vermont): Black Thistle Press, 1991.
- Mekas, Jonas:** Movie Journal. The Rise of a New American Cinema, 1959–1971. – New York: Collier Books, 1972.
- Mendik, Xavier [Hrsg.]:** Underground U.S.A. Filmmaking beyond the Hollywood Canon. – Irvington, NY: Columbia Univ. Press, 2002.
- Nichols, Bill:** Ideology and the Image. – Bloomington: Indiana University Press, 1981.
- Nichols, Bill [Hrsg.]:** Maya Deren and the American Avant-Garde. – Berkeley, Calif. [u.a.]: Univ. of California Press, 2001.
- Niggel, Günter:** [Hrsg.]: Die Autobiographie: Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. – Darmstadt: Wiss. Buchges., 1989.
- Posner, Bruce:** Unseen Cinema. Early American Avant-Garde Film 1893–1941. A Retrospective of Restored and Preserved Films. Detailing the Unknown Accomplishments of American Pioneer Filmmakers. – New York: N.Y Anthology Film Archives, 2001.
- Rabinovitz, Lauren:** Points of Resistance. Women, Power & Politics in the New York Avant-Garde Cinema, 1943–71. – Champaign: University of Illinois Press, 2003.

- Reekie, Duncan:** Subversion. The Definitive History of Underground Cinema. – London: Wallflower Press, 2007.
- Rees, A. L:** A History of Experimental Film and Video. – London: British Film Institute, 1999.
- Renan, Sheldon:** The Underground Film. – London: Studio Vista Limited, 1971.
- Schlemmer, Gottfried:** Avantgardistischer Film 1951–1971: Theorie. – München: Carl Hanser Verlag, 1973.
- Schneemann, Carolee:** Imaging her Erotics. Essays, Interviews, Projects. – London: The Mit Press, 2002.
- Schulz, Fritz:** Filmschule–Kurz und Bündig. – Berlin: Otto Elsner Verlagsgesellschaft, 1940.
- Sitney, P. Adams:** Eyes Upside Down. Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson. – New York: Oxford University Press, 2008.
- Sitney, P. Adams:** Film Culture Reader. – New York: Cooper Square Press, 2000.
- Sitney, P. Adams:** The Avant-Garde Film. A Reader of Theory and Criticism. – New York: Anthology Film Archives, 1987.
- Sitney, P. Adams:** Visionary Film. The American Avant-Garde 1943–1978. – Oxford: Oxford Univ. Press, 1979.
- Sklar, Robert:** Movie – Made America. A Cultural History of American Movies. – New York: Vintage Books, 1994.
- Smith, Sidonie and Watson, Julia:** Interfaces. Women Autobiography Image Performance. – Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2005.
- Stuhlmann, Gunter:** The Diary of Anaïs Nin: 1944–1947. – New York: Harcourt, Brace & World, 1971.
- Suárez, Juan Antonio:** Bike Boys, Drag Queens, and Superstars: Avant-Garde, Mass Culture, and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema. – Bloomington, Ind. [u.a.]: Indiana Univ. Press, 1996.
- Thoreau, Henry:** Walden; or, Life in the Woods. – New York: Rinehart&Co., 1948.
- Tyler, Parker:** Underground Film. – New York: Da Capo Press, 1995.
- Vogel, Amos:** Kino wider die Tabus. Luzern und Frankfurt/M.: Verlag C.J. Bucher, 1979.

Wees, William C.: Light Moving in Time. Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film. – Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992.

Zimmermann, Patricia R./**Ishizuka**, Karen L.: Mining the Home Movies. Excavations in Histories and Memories. – Berkeley and L. A: University of California Press, 2008.

Zimmermann, Patricia Rodden: Reel Families. A Social History of the Discourse on Amateur Film 1897–1962. – Ann Arbor: University Microfilms International, 1985.

12.1 Weiterführende Amateurfilm-Literatur

Dobbert, H./**Koleczko**, H.: Filmtaschenbuch. – Leipzig: VEB Fotokinoverlag, 1971.

Döring, Wolf H.: Ich Vergrößere – Halle: Verlag von Wilhelm Knapp, 1943.

Frerk, Willy Fr.: Der Schmalfilmer. – Berlin: Photokino-Verlag G.M.B.H, 1936.

Herrnkind, Otto Paul: Die Schmalfilm-Kinematographie. Ein Leitfaden für Fachleute und Amateure. – Wien/Leipzig: A. Hartleben's Verlag, 1929.

Hotschewar, M.V./**Groschopp**, Richard: Das Schmalfilm-Lehrbuch. – Halle: Wilhelm Knapp Verlag, 1958.

Lange, Hellmuth: Der Titel im Amateurfilm. – Berlin: Otto Elsner Verlagsgesellschaft, 1941.

Lipton, Lenny: Independent Filmmaking. Revised Edition. – New York: Simon & Schuster, 1983.

Lossau, Jürgen: Filmkameras. Movie Cameras. 16mm. 9,5mm. 8mm. Single-8. Super-8. – Hamburg: Atoll Medien, 2000.

Lummerzheim, H.: Das Agfa-Schmalfilm-Handbuch. – Harzburg: Dr. Walther Heering Verlag, 1935.

Roepke, Martina: Privat-Vorstellung. – Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2006.

Sbrzensy, Peter: Die Schmalfilmkamera. – Leipzig: VEB Fotokinoverlag, 1967.

Schlager, Franz (Diss.): Amateurfilm in Österreich. An Beispielen des persönlichen Gebrauchs. – Wien, VWGÖ, 1992.

Tuncsik, Georg: Schmalfilm selbst entwickelt. – Leipzig: VEB Fotokinoverlag, 1976.

13. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Richard Chalfens Analyse-Tabelle seiner Home Movie-Studie. In: Chalfen: Snapshot Versions of Life. 1987. S. 19.	15
Abbildung 2: Filmstill aus <i>The Love of Zero</i> (1928) von Robert Florey und William Cameron Menzies. In: Horak: Lovers of Cinema. 1995. S. 103.	24
Abbildung 3: Filmstill aus Maya Derens <i>Meshes of the Afternoon</i> (1943). In: James: Allegories of Cinema. 1989. S. 315.	38
Abbildung 4: Screenshot von Marie Menken aus Martina Kudláčeks <i>Notes on Marie Menken</i> (2006). In: Kudláček: Notes On Marie Menken. 2006.	68
Abbildung 5: Jonas Mekas. Auf: http://www.studycollection.co.uk/auralhistory/part3.htm .	83
Abbildung 6: Stan Brakhage. Auf: http://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/brakhage/ .	129

14. Filmographie

Aimless Walk. Alexander Hammid. Regie: Martina Kudláček. Wien: Sixpackfilm, 1996.

Anticipation of the Night. Regie: Stan Brakhage. Paris: Re:Voir, 1999.

As I Was Moving Ahead, Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty. Regie: Jonas Mekas. New York: Anthology Film Archives, 2000.

Avant-Garde 1: Experimental Cinema of the 1920s and '30s. New York: Kino on Film, 2005.

Avant-Garde 2: Experimental Cinema 1928 – 1954. New York: Kino International, 2007.

Avant-Garde 3: Experimental Cinema 1922 – 1954. New York: Kino International, 2009.

Brakhage. Regie: Jim Shedden. New York: Zeitgeist Films, 2004.

By Brakhage. An Anthology. Regie: Stan Brakhage. [S.I]: The Criterion Collection, 2003.

Cup/Saucer/Two Dancer/Radio. Regie: Jonas Mekas. New York: Arthouse Videotapes, 1996.

Deren. Experimental Films. Regie: Maya Deren. Paris: Re:Voir, 2001.

Deren. Dance Films. Regie: Maya Deren. Paris: Re:Voir, 2002.

Divine Horsemen. The Living Gods of Haiti 1947 – 1951. Regie: Maya Deren. Paris: Re:Voir, 2001.

Fighting Lady. Regie: William Wyler. USA: 20th Century Fox/US-Navy, 1944.

Fuses. Regie: Carolee Schneemann. USA: Vesper Video, 1992.

Guns of the Trees. Regie: Jonas Mekas. New York: Arthouse Videotapes, 1996.

Hallelujah the Hills. Regie: Adolfas Mekas. Paris: Re:Voir, 2002

Hand-painted Films. Regie: Stan Brakhage. Paris: Re:Voir, 2000.

In the Mirror of Maya Deren. Regie: Martina Kudláček. Wien: Hoanzl, 2008.

Journey to Lithuania. Regie: Jonas Mekas. Paris: Re:Voir, 2003.

Lost Lost Lost. Regie: Jonas Mekas. Paris: Re:Voir, 2000.

Maya Deren. Dance Films. Regie: Maya Deren. Paris: Re:Voir, 2002.

Maya Deren. Experimental Films. Regie: Maya Deren. Paris: Re:Voir, 2001.

More Treasures from American Film Archives. Herausgeber: Scott Simmon. San Francisco: National Film Preservation Foundation, 2004.

Notes on Marie Menken. Regie: Martina Kudláček. Wien: Arge Index, 2006.

The Brig. Regie: Jonas Mekas. Paris: Re:Voir, 2008.

This Side of Paradise. Regie: Jonas Mekas. Paris: Re:Voir, 2000.

Three Friends. Regie: Jonas Mekas. Paris: Re:Voir, 2002.

Treasures from American Film Archives. Herausgeber: Scott Simmon. San Francisco: National Film Preservation Foundation, 2000.

Treasures IV. American Avant-Garde Film 1947–1986. San Francisco: National Film Preservation Foundation, 2009.

Unseen Cinema: Early American Film 1984–1941. The Devil's plaything. USA: Image Entertainment, 2005.

Unseen Cinema: Early American Film 1984–1941. Light Rhythms. USA: Image Entertainment, 2005.

Unseen Cinema: Early American Film 1984–1941. Picturing a Metropolis. USA: Image Entertainment, 2005.

Unseen Cinema: Early American Film 1984–1941. The Amateur as Auteur. USA: Image Entertainment, 2005.

Unseen Cinema: Early American Film 1984–1941. Viva La Dance. USA: Image Entertainment, 2005.

Visions of Andy Warhol. Regie: Jonas Mekas/Willard Maas/Marie Menken/Ronald Nameth. New York: Electronic Arts Intermix, 2004.

Walden. Diaries, Notes and Sketches. Regie: Jonas Mekas. Paris: Re:Voir, 2003.

LEBENS LAUF

Anselm Tröster

geboren: 09.07.1982 in Linz (OÖ)

Ausbildung

1994 – 2001	Khevenhüller Gymnasium Linz; Schwerpunkt: Sprachen Matura: 22.Juni 2001
2002–2003	Zivildienst: "Kindergarten für Alle" Linz (vom 1.Februar 2002 bis zum 31.Jänner 2003)
2003–2011	Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft Wahlfach Cultural Studies, Mitbelegung an der Universität für Angewandte Kunst und der Akademie der Bildenden Künste Wien Filmwissenschaftsschwerpunkt: Avantgarde Filmkunst Diplomarbeit: „An Art Version of Home Movies: Privates in den Werken von Brakhage, Mekas und Schneemann“ Betreuung an der Universität für Angewandte Kunst

Auslandsaufenthalt

Jul.2006–Nov.2006	Film Studies an der Australian National University (ANU) Canberra
-------------------	--

Wien, 13. Oktober 2011