



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Utopie und Erfahrung–
Versuche einer Verortung der Ästhetik
Jonas Mekas‘ im Kontext der Philosophie
Walter Benjamins

Verfasser

Christoph Gnädig

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

Für H.G.



„Money has never made anything beautiful, but people did!“¹

„As a film-maker and a poet, I feel it's my duty to be an eye and an antenna to what's happening around me. I always felt a solidarity with those who are desperate and confused and misused and are seeking a way out of it. So I had to be there.“ (Jonas Mekas)²

¹ Jonas Mekas bei "Occupy Wall Street" (2. Oktober 2011, Zuccotti Park / Liberty Plaza Park, New York). Foto von Sebastian Mekas.

URL: <http://jonasmekas.com/diary/?m=201110> Zugriff: 15.11.2011.

² URL: http://www.indiewire.com/photo/jonas_mekas_occupies_wall_street Zugriff: 15.11.2011.

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch nicht veröffentlicht.

Wien, am 19.02.2015

(Christoph Gnädig)

Danksagung

Danke an Christian Schulte für seine Geduld und fachliche Beratung, Jonas Mekas für sein Vertrauen und seine Gastfreundschaft, Peter Kubelka, Ken Jacobs und P. Adams Sitney für die anregenden Gespräche, Alexander Horwath und Regina Schlagnitweit für die Möglichkeit, die Jonas-Mekas-Retrospektive im Österreichischen Filmmuseum zu realisieren, Andrea Titieni und Christian Undeutsch für die Transkription der Interviews. Danke auch an Stefanie Gersch und schließlich an meine Eltern für die langjährige Unterstützung. U.v.m.

Inhaltsverzeichnis:

Erster Versuch:

Zu Beginn: Ein „Spatenstich in's dunkle Erdreich“ 9

Erstes Bruchstück:

Segel setzen! Eine Biografische Notiz: Jonas Mekas – Kritiker.31

Zweites Bruchstück:

Utopie und Fragment. „Das Ganze ist das Unwahre“40

Zweiter Versuch:

Ähnlichkeit und Erfahrung. Über die „epische Seite der Wahrheit“55

Drittes Bruchstück:

Mekas verfilmt Benjamin. Eine Art Einführung.97

Dritter Versuch:

Der Einbruch des Raums in die Seele.116

Quellen- und Literaturverzeichnis158

Anhang

Interview: Jonas Mekas (5. Januar 2012)183

Interview: Jonas Mekas (6. Januar 2012)205

Interview: Peter Kubelka (Sommer 2012)216

Interview: Peter Kubelka (29.01.2013)248

Lebenslauf293

Abstract295

Der Apparat der vorliegenden Arbeit verwendet im Weiteren die folgenden Abkürzungen für die Schriften Benjamins:

GS = Gesammelte Schriften, hg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main

1972-1989:

Bd. I (1974): I 1; I 2; I 3.

Bd. II (1977): II 1; II 2; II 3.

Bd. III (1972): III.

Bd. IV (1972): IV 1; IV 2.

Bd. V (1982): V 1; V 2.

Bd. VI (1985): VI.

Bd. VII (1989): VII 1; VII 2.

In den Fußnoten folgen die Bandnummer, die Teilbandnummer und die Seite der Abkürzung GS.

Erster Versuch:

Zu Beginn: Ein „Spatenstich in's dunkle Erdreich.“³

1. Im Laufe des Verfassens dieser Arbeit hat sich eines als sicher erwiesen: Walter Benjamins Theoriekomplex ist verwirrend, eigensinnig und widerspenstig, irritierend oder, um es positiv zu formulieren, herausfordernd.

Herausfordernd für das Denken und das wissenschaftliche Arbeiten.

Derart, dass wir Abstand davon nehmen müssen, diese Arbeit als streng wissenschaftlich zu bezeichnen, wenn wir Benjamins unorthodoxe Methode – Destruktion, Neu-Ordnung, Montage, Zitat, Kommentar, Fragment –, mit der wir uns, auf der Suche nach einer eigenen Gangart, immer wieder auseinandersetzen werden, ernst nehmen wollen.

2. Genealogie: Es ist zunächst die Absicht dieser Arbeit gewesen, Benjamins Denken eindeutig als eine ästhetische Theorie (der Moderne) erkennbar zu machen und diese wiederum zur Analyse der (nicht weniger vielfältigen und ebenso opaken) Arbeiten des amerikanischen Avantgarde- und Undergroundfilmemachers und Poeten Jonas Mekas nutzbar zu machen, welche in ihrer Hochschätzung des scheinbar Unwesentlichen, im Insistieren auf den Moment, mit isolierten Details bisweilen mittels Zitatmontage das Vergessene, Unwiederholbare „retten“ wollend eine augenscheinliche Kongruenz zu Benjamins Poetik (insbesondere des Passagenwerks) aufweisen. Der Versuch jedoch, eine solche Ästhetik im Sinne einer Kunsttheorie zu fassen, erweist sich als ein unscharfes und daher strittiges Unterfangen, so dass die Benjaminsche offene, vielfältig anknüpfbare Ästhetik vielmehr als eine notwendige Folge weltanschaulicher Überlegungen, d.h. einer Ethik, erscheint, welche eine kritische Distanz zur Gegenwart verlangt und folglich auf eine befreite Gesellschaft abzielt, welche sich in Benjamins Geschichtsphilosophie manifestiert.

³ GS VI, 486. Ebenso: GS IV/1, 400.

Handelt es sich hierbei aber um einen befriedigenden Zugang?

3. Glaubt man Norbert Bolz, dann gibt es sogar „deutliche Hinweise darauf, dass es Benjamin gar nicht um Theoriebildung ging. Eher könnte man sagen: Es ging ihm um den Abbau von Theorie.“⁴ „Positive Verarmung des Denkens“ nennt Bolz das und meint damit die Reduktion eines falschen Zuviel. Dieses Zuviel sind allzu konkrete Begriffe, Ideen, Meinungen, Theorien. Benjamin schreibt: „Die Konkretion löscht das Denken, die Abstraktion entzündet es. [...] Konstruktion aus Fakten. Konstruktion unter vollständiger Eliminierung der Theorie“⁵ und legt damit selbst eine Leseanweisung in diese Richtung nahe.

Ist es also ein „Zuviel“, ein Anhäufen von Begriffen und Theorien, was wir hier betreiben oder unternehmen wir mit dieser Arbeit den Versuch einer produktiven „Verarmung des Denkens“? Es ist ein Leichtes sich vorzustellen, das Jonas Mekas, der nicht Müde würde zu betonen, dass er gerade kein „filmmaker“ sei, sondern nur ein „filmer“, Letzterem etwas abgewinnen könnte. „To me cinema is cinema. [...] I never think about scripts, never think about films, making films. [...] I'm not collecting material to illustrate a certain idea“⁶, sagt Mekas. „The only thing is: you have to know how to read these images. How? Didn't all those French guys tell you how to read the images?“ bemerkt Mekas polemisch am Anfang des sechsten Kapitels seines filmischen Magnum Opus AS I WAS MOVING und pointiert damit, was er bereits 1961 in der Zeitschrift Film Culture für die New American Cinema-Bewegung, deren Mitbegründer er war, konstatierte: „We mistrust all film theories and the entire traditional line of film criticism in America. We have the whole field of cinema open before

⁴ Bolz, Norbert: Ästhetik? Geschichtsphilosophie? Theologie! In: Steiner, Uwe/Raulet, Gérard (Hg.): Walter Benjamin. Ästhetik und Geschichtsphilosophie. Peter Lang Verlag. Frankfurt a.M., 1996. S. 223.

⁵ GS V/2, 1033.

⁶ Mekas, Jonas/Wrigley, Tish: AnOther Thing I Wanted to Tell You: Jonas Mekas on Filmmaking. In: Bradley, Laura (Hg.): AnOther Website. AnOther Publishing Ltd., Dazed Group. London, 2012.

URL: http://www.anothermag.com/current/view/2374/Jonas_Mekas_on_Filmmaking

Zugriff: 25.07.2013.

us - for experimentation, re-evaluation, creation.“⁷ Die Theoriebildung, die Analyse seiner Werke überlässt er anderen. „Wahrheit“ – mit deutlicher Abwendung von einem Begriff von zeitloser und ewiger Wahrheit –, und sei es seine ganz eigene, wird, ähnlich wie bei Benjamin, nicht aus Meinungen und Begriffen konstruiert, sondern mittels Anschauung und Fakten. „Wahrheit“, so Benjamin, „ist nicht [...] eine zeitliche Funktion des Erkennens, sondern an einen Zeitkern, welcher im Erkannten und Erkennenden zugleich steckt, gebunden.“⁸ Diesen Zeitkern gilt es, in dem das Nichtbegriffliche, Substantielle in Konstellationen zum Stillstand gebracht wird, zu entbergen.

⁷ Mekas, Jonas: Manifesto [sic]. In: Mekas, Jonas (Hg.): Film Culture Magazine. (Double Issue) No. 22-23. (Summer 1961). Cooper Square Press. New York, S.10. Zitiert nach: Goštautas, Stasys: Jonas Mekas: A Portrait of a Poet and a Filmmaker. In: Litanus. The Lithuanian Quarterly Journal of Arts and Sciences. Volume 12, No.1 (Spring 1966). Litanus Foundation. Chicago, 1966. S. 67f. Vgl.: Mekas, Jonas: The First Statement of the New American Cinema Group. (No. 22-23, Summer, 1961) In: Sitney, P. Adams (Hg.): Film Culture Reader. Praeger. New York, 1970. S. 104. Wir wollen nicht verschweigen: Wir nehmen an, dass sich Goštautas hier, wenn er von Mekas „Manifesto“ spricht, auf das besagte „First Statement“ von Jonas Mekas in „Film Culture“ (No. 22-23) bezieht (das langläufig als Manifest des „New American Cinema“ bezeichnet wird), stellen aber im Vergleich mit P. Adams Sitneys „Film Culture Reader“, der, unter Bezug auf dieselbe Magazinausgabe, ebenfalls dieses „Statement“ enthält, fest, dass die von Goštautas zitierte Stelle im obigen Text nicht aufscheint. Auch die von Goštautas angegebene Seite („p. 10“) stimmt nicht mit dem Magazin überein, glauben wir dem „Film Culture Index. 1955-1996“. (Coffinier, Adeline/Gresard, Victor (Hg.): Film Culture 1955-1996. Index. Paris Edition Experimental. Paris, 2013. S. 89. URL: http://www.angoleiro.com/cine_texts/film_culture_index.pdf Zugriff: 19.11.2014). Demnach befindet sich Mekas „First Statement“ auf Seite 131 des „Film Culture Magazine“ (No. 22-23). Auch in der Dokumentensammlung: Mekas, Jonas (Hg.): New American Cinema Group and the Filmmakers‘ Cooperative(s). The Early Years. From the Archives. Volume 1. Anthology Film Archives. New York, 1999., dass das Dokument „The First Statement of the New American Cinema Group“ abdruckt, finden sich die von Goštautas zitierten Sätze nicht. Es wird nötig sein, Goštautas Quelle (d.i. „Film Culture, 1961, Nos. 22-23“) genauer nachzugehen.

⁸ GS V/1, 578.

Nach Bolz hat diese Anti-Hegelianische Haltung, die zunächst nichts zu vermitteln sucht, unmittelbare Auswirkung auf die Form und damit auf die Ästhetik, die sich essayistisch darstellt: „Statt des Systems nur ein 'Versuch'; [...] statt Welträtsel nur Konjekturen“⁹ und statt einem Narrativ, nur Momente bzw. Fragmente, könnte man auf Mekas bezogen sagen. Wo es dem schreibenden, kritischen Essayisten um eine „Ansiedlung des Wissen“¹⁰ geht, geht es dem filmenden, wenn man Mekas denn als Essayisten bezeichnen wollte, um eine Ansiedlung von Momenten, eben diesen Zeitkernen, „Glimpses of Beauty“, „Fragments of Paradise“, wie Mekas sie nennt. Im Sinne der „experimentation, re-evaluation, creation“ unternimmt Mekas eine „Neubewertung“ alltäglicher, scheinbar unbedeutender Geschehnisse im Lichte der eigenen und einer größeren, menscheitsgeschichtlichen Erfahrung einerseits, andererseits aber ebenso eine Erhebung bzw. Erörterung (wenn wir Evaluation als solche auch verstehen wollen) der mystisch-magischen-animistischen Qualitäten der Dinge und Momente - Analogien zu Benjamins mimetischer Sprachtheorie bzw. der „Lehre vom Ähnlichen“, welche von der Fähigkeit des Menschen Ähnlichkeitsbezüge herzustellen ausgehend, „'die historische [...] Entwicklung dieses mimetischen Vermögens' als Transformation von unmittelbar magisch-animistischen Wahrnehmungsformen im Rahmen einer umfassenden kosmologischen Struktur des Analogen hin zur Erzeugung und Hervorbringung 'unsinnlicher Ähnlichkeiten' in der Sprache“¹¹ untersucht, sind naheliegend. „Kein Phänomen, das nur ein Phänomen, kein Zeichen, das nur ein Zeichen [...], jedes plastische Bild [...] hat mystische Qualitäten“¹².

⁹ Bolz, Norbert: Ästhetik? Geschichtsphilosophie? Theologie! In: Steiner, Uwe/Raulet, Gérard (Hg.): Walter Benjamin. Ästhetik und Geschichtsphilosophie. Peter Lang Verlag. Frankfurt a.M., 1996. S. 223.

¹⁰ Benjamin, Walter: An Florens Christian Rang. 9. Dezember 1923. Brief 126. In: Scholem, Gershom/ Adorno, Theodor W. (Hg.): Walter Benjamin. Briefe. Bd. 1. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 1978. S. 323.

¹¹ Lemke, Anja: Zur späteren Sprachphilosophie. In: Lindner, Burkhard (Hg.): Benjamin Handbuch. Metzler. Stuttgart, 2011. S. 648.

¹² GS III/2, 457.

Was Benjamin für die Lautsprache versuchte, wagen wir daher Mekas für das Bild zu unterstellen - nämlich dass es ein Anliegen Mekas ist, der stummen Sprache der Dinge eine poetische Bild-Semiotik zu geben bzw. das vorbeihuschende, aufblitzende *Nu* ins Bild zu setzen und es damit diesem selbst ähnlich zu machen - „Mitteilung der Materie in magischer Gemeinschaft“¹³ mit dem Bild.¹⁴ Das Vorbeihuschende, Blitz- und Momenthafte ist geradezu eine Charakteristik der filmischen Arbeiten Mekas', der er mit seiner sogenannten Single-Frame-Technik eine benennbare Form gegeben hat.

Vor diesem Hintergrund ist es nicht unerheblich, dass Mekas dieses *Nu* nicht nur als magisch, sondern auch als poetisch umschreibt: „You can call it magic, poetic, [...] but mostly it's some kind of intensity, there's something special. [...] It's a very rich, intense moment. [...] This events are like showing essence“, gibt Mekas in einem Interview¹⁵ Auskunft, und bestätigt damit gewissermaßen die mystische Qualität der gefilmten Momente.

Anja Lemke bemerkt aber (mit Bezug auf Benjamin): „Was sich im Aufblitzen des Mimetischen repräsentativen Zeichen [das wir im Falle Mekas als das filmische Bild identifizieren könnten] zeigt, ist nicht die Sprache des Göttlichen selbst“, was Mekas' wiederkehrende Rede vom „Paradise“ vor Herausforderungen stellt, „sondern“, so Lemke weiter, „die Erinnerung an deren Verlust.“¹⁶ (In Filmtiteln wie LOST LOST LOST finden wir diese Erinnerung angedeutet.)

4. Dass die Fähigkeit zur Analogiebildung und Mimesis, wie Benjamin auf der Grundlage der Überlegungen von Alfredo Niceforo¹⁷ erkennt, als

¹³ GS VII/2, 796.

¹⁴ Vgl. „Ähnlichkeit und Erfahrung. Über die ‚epische Seite der Wahrheit‘“ in dieser Arbeit. S. 55.

¹⁵ Vgl. „Interview: Jonas Mekas (5. Januar 2012)“ in dieser Arbeit. S. 188.

¹⁶ Lemke, Anja: Zur späteren Sprachphilosophie. In: Lindner, Burkhard (Hg.): Benjamin Handbuch. Metzler. Stuttgart, 2011. S. 651.

¹⁷ GS III, 464. Vgl. Niceforo, Alfredo: Le génie de l'argot. Essai sur les langages spéciaux, les argots et les parlers magiques. Mercure de France. Paris, 1919. S. 79.

„Instrument des Klassenkampfes“ fungieren kann, impliziert die politische Dimension der „magisch-animistischen Wahrnehmungsform“ - die wir für Mekas annehmen und die sich daher nicht nur des Verlustes erinnert, sondern im Aufblitzen der „Glimpses of Beauty“ eben auch fordert: „Paradise Now!“¹⁸ Selbiges wird eben in Mekas' Bildgewittern im Sinne einer Ekstasis entborgen.

Die Kritik des Gesehenen; der eigenen Bilder, tritt hier - wir haben es angedeutet - in Form einer poetischen Interpretation in Erscheinung, die sich in Mekas' „innerdiegetischen“ Kommentaren, Anekdoten, Schrifftafeln und Soundtrack mitteilt und somit einen Schutzraum schafft, der ungeschoren logische Fehler zulässt. Mekas selbst versteht sich vornehmlich als Dichter und unterscheidet kaum zwischen seiner geschriebenen und gefilmten Poesie - lediglich die Werkzeuge und die sich daraus ergebende Form grenzen sie voneinander ab. Im Ganzen kann man deshalb vielleicht davon sprechen, dass es sich bei den Arbeiten Mekas' um die „Ansiedlung des Gedankens in Gedichten“¹⁹ handelt.

5. Ähnlich wie Benjamins bleibt aber Mekas' Denken nicht im Ästhetischen verhaftet, sondern lässt sich in politische und geschichtstheologische Begriffe zerlegen. Mekas geht es möglicherweise um einen veränderten Begriff von Wahrnehmung²⁰ (in dem jener der Ästhetik aufgeht), welcher sich wiederum mit dem wesentlich politischerem Begriff der „Haltung“, den

¹⁸ "That's the philosophy of Poetry: Paradise Now. That is the politics of poetry: Paradise now." vgl. Mekas, Jonas: Notes on Poetry, Prose, Cinema and the Teenagers of America. Also known as The Esoteric Statement. In: Toucan. Vol. 1, No. 2 (Winter 1968). Toucan. Kent, Ohio, 1968.

¹⁹ Bolz, Norbert: Ästhetik? Geschichtsphilosophie? Theologie! In: Steiner, Uwe/Raulet, Gérard (Hg.): Walter Benjamin. Ästhetik und Geschichtsphilosophie. Peter Lang Verlag. Frankfurt a.M., 1996. S. 223.

²⁰ Mekas merkt an: "How can we love human beings if we don't love water drips or a fence surrounded with roses? [...] It always depends on the viewer." (Mekas, Jonas: The Other Direction. In: Mekas, Jonas/Sitney, P. Adams/Mallow, Suni (Hg.): New Cinema Review. Vol. 1, No. 1 (September 1969). Filmmakers' Newsletter Company. New York, 1969.) Transcription of a talk made at the Seventh Annual Fordham Film Study Conference, July 25, 1969. Tape by Bob Parent, transcription by Margo Breier.

Ralf Konersmann mit Blick auf Benjamin prägt und in dem sich Benjamins ästhetische Ansprüche mit seinen geschichtstheologischen Ideen treffen, fassen lässt. Beide Wahrnehmungs-Begriffe arbeiten sich an der Moderne ab und nehmen eine Haltung ein, die (mehr oder weniger) den Einzelnen auffordert, sich entweder für die Abgründigkeit oder eine eschatologische Hoffnung zu entscheiden.²¹

Mekas selbst war mit den Abgründen und Grausamkeiten des 20. Jahrhunderts direkt konfrontiert - sein Heimatland Litauen war sowohl von den Sowjets, wie den Nazis besetzt; er selbst verbrachte als Verfolgter und Verjagter die Kriegsjahre zu einem großen Teil in Arbeits-, und danach (als Ortsloser) in Flüchtlingslagern und schließlich im amerikanischen Exil, ohne Aussicht in seine Heimat und zu seiner Familie jemals zurückkehren zu können. Seine Arbeiten versuchen zweifellos, eine Antwort auf die Frage zu finden, wie mit den Grausamkeiten des 20. Jahrhunderts umzugehen sei, und knüpfen damit unmittelbar an Adornos Feststellung an, dass es barbarisch sei nach Auschwitz weiterhin Gedichte zu schreiben.²²

²¹ Ob diese Hoffnung tatsächlich eschatologisch verstanden werden darf, kann in Zweifel gezogen und stattdessen in Betracht gezogen werden, dass es sich bei Benjamins "Hoffnung" "durchweg um Rettung der irdischen Existenz, nicht um eine irgendwie geartete eschatologische Erlösung" handelt.

²² "Looking at his work solely through the lens of the American context misses something of its cosmopolitan and humanist character. A major theme in both his films and poetry is the redemptive power of everyday aesthetic experience in the wake of tragedy. Certainly, this theme is important to a host of American artists. However, it takes on new meaning in his work when we recall that Jonas directly experienced the destructive totalitarian experiments of Nazism and Stalinism. His native Lithuania was occupied by both Nazi Germany and the Soviet Union. Like the rest of Eastern Europe, it was the site of many of these regimes' worst atrocities—the atrocities that prompted Theodor Adorno to declare that poetry is impossible after Auschwitz. [...] The near destruction of humanity leads Jonas to vigorously affirm and defend the humanizing capacity of aesthetic experience. In this respect, Jonas's work can be seen as an uncompromising response to the great tragedies of the twentieth century. The use of aesthetic experience to access the humane when confronting the inhumane is a theme with an old pedigree that transcends geographic boundaries. It can be found in the Mahabharata and in the writings of

Die Dehumanisierung hat Mekas als Verlust ästhetischer und menschlicher Freuden erfahren: „We've lost the air, water, the earth, rivers, streams trees, flowers, songs, innocence, and a belief in everything that is holy.“²³ Mekas' Antwort ist aber, wenngleich entschieden zivilisations- und fortschrittskritisch, nicht resignativ, sondern hoffend und die Gegenwart, wie Vergangenheit mit seiner Kunst beschwörend, ja das „Schöne“ heraufbeschwörend. „Where do we turn?“, fragt Stasys Gostautas an die Nachkriegsgeneration gerichtet, „To Marxism, to religion?! Mekas the poet chooses a poetic solution which does not satisfy completely, but at least leaves us a little hope: 'We are all beautiful sunflowers inside.'“²⁴ Dieses „inside“, dass es gilt zum Erwachen zu bringen, ist traumartig, bewegt sich in unbewussten Regionen, „where we all meet - family, society, race, humanity“²⁵, so Mekas in den 60er Jahren.

„It's on that deeper level that the original idea of man, the man of Eden and the present meet. That is the true meaning of the avantgarde: avantgarde is where the Past and Present meet.“²⁶ Wie bei Benjamin, führt für Mekas scheinbar die Vergangenheit „einen heimlichen Index mit, durch den sie auf die Erlösung verwiesen wird.“²⁷ Wie Benjamin, scheint Mekas gerade „im Vergangenen den Funken der Hoffnung“²⁸ zu sehen.

humanist poets like Dante, Boccaccio, and Petrarch. Jonas is one of the great artists who recognize the humanizing force of the aesthetic through everyday experience." (Zucker, Gregory u.a.: Life of a Happy Man. In: Bui, Phong (Hg.): The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture. February 2013. The Brooklyn Rail, Inc. Brooklyn/New York, 2013. URL: <http://www.brooklynrail.org/2013/02/art/life-of-a-happy-man> Zugriff: 15.03.2013.)

²³ Mekas, Jonas: Lettres de nulle part – Letters from Nowhere. Paris Expérimental. Paris, 2003. S. 13.

²⁴ Goštautas, Stasys: Jonas Mekas: A Portrait of a Poet and a Filmmaker. In: Lituanius. The Lithuanian Quarterly Journal of Arts and Sciences. Volume 12, No.1 (Spring 1966). Lituanius Foundation. Chicago, 1966. S. 67.

²⁵ Mekas, Jonas: Notes on Poetry, Prose, Cinema and the Teenagers of America. Also known as The Esoteric Statement. In: Toucan. Vol. I, No. 2 (Winter 1968). Toucan. Kent, Ohio, 1968.

²⁶ Ebd.

²⁷ GS I/2, 693,

²⁸ Ebd. 695.

Das New American Cinema ist daher für Jonas Mekas nicht zuerst eine ästhetische, sondern eine ethische Bewegung. „Before any aesthetic can be built there are other, more important things to build: the New Man himself.“²⁹ Dieser „New Man“ ist offenbar dem „Man of Eden“ ähnlich. Es gilt sich, der Erinnerung an ihn, die im Wesentlichen unbewusst ist, zu „bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt.“³⁰

Nicht nur sieht sich Mekas ständigen Gefahren ausgesetzt - Weltkrieg, Verfolgung, Zensur, Kalter Krieg, drohender Atomkrieg, McCarthyismus etc. -, sondern ist zudem in der Lage, mittels seiner Kunst scheinbar Augenblicke der Gefahr zu erzeugen. Denn Benjamin nach vermag der Film – insbesondere der Avantgardefilm, meinen wir – nicht nur das Unbewusste der Wirklichkeit sichtbar zu machen und somit zur Erlösung zu bewahren, sondern auch im Sinne einer „Chockwirkung“ der „gesteigerten Lebensgefahr der Heutigen“³¹ zu entsprechen. „Man can be changed [...], he can be reached perhaps by grace alone. Or by Shock“³², bestätigt Mekas. Die Bilder können gleichsam, wenn man Benjamins Analyse der ästhetischen Verfahren der Avantgarde-Bewegung (Montagetechnik, Verknüpfung von Schrift und Bild, Vermischung der Künste, Fragmentarisierung, Abstraktion, Reduktion und Konstruktion - alles Verfahren, die wir in Mekas' Arbeiten erkennen können) zur

²⁹ Mekas, Jonas: Cinema of New Generation. In: Mekas, Jonas (Hg.): Film Culture Magazine. No. 21. (1960). Cooper Square Press. New York, S.18f.. Zitiert nach: Goštautas, Stasys: Jonas Mekas: A Portrait of a Poet and a Filmmaker. In: Lituanius. The Lithuanian Quarterly Journal of Arts and Sciences. Volume 12, No.1 (Spring 1966). Lituanius Foundation. Chicago, 1966. S. 67. Vgl. Mekas, Jonas: Notes on the New American Cinema. In: Sitney, P. Adams (Hg.): Film Culture Reader. Praeger. New York, 1970. S. 104.

³⁰ GS I/2, 695.

³¹ Schöttker, Detlev (Hg.): Walter Benjamin. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Und weitere Dokumente. Suhrkamp Studienbibliothek. Frankfurt a.M., 2007.S. 44.

³² Mekas, Jonas (Hg.): Movie Journal. The Rise of a New American Cinema, 1959-1971. The Macmillan Company. New York, 1972. S. 281

Grundlage nimmt, „zu einem Geschöß“^{33, 34} werden. „Every film frame is really a bullet - only it doesn't kill - it frees us for more life“³⁵, unterstützt Mekas unwissenderweise erneut die Thesen Benjamins. Die Kunst und mithin die neuen Medientechnologien - der Apparatus Film - können folglich zu einer „Umfunktionierung des menschlichen Apperzeptionsapparats“³⁶ und somit überhaupt erst zu einer neuen Menschwerdung beitragen.

6. Die Ästhetik wird hier also - bei Benjamin in Form einer Medientheorie - zu Gunsten eines, wie bereits oben angedeutet, veränderten Begriffs von Wahrnehmung bzw. Haltung, mit dem Ziel eines „neuen Menschen“, verschoben. Dass es Benjamin - und Mekas, wie er mit dem Hinweis auf das New American Cinema [NAC] als eher ethische, denn ästhetische Bewegung, andeutete - nicht um Ästhetik zu gehen scheint, sondern vielmehr um eine Geschichtsphilosophie/-politik scheint offensichtlich. Dass aber selbst die Geschichtsphilosophie sich nur auf ihre Funktion in Benjamins Denken verkürzen lässt, welches schließlich zur Theologie drängt, die sich wiederum mit dem Wesen von Jonas Mekas' Arbeiten, welches P. Adams Sitney im Kern als „theology of memory“³⁷ - Theologie

³³ Schöttker, Detlev (Hg.): Walter Benjamin. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Und weitere Dokumente. Suhrkamp Studienbibliothek. Frankfurt a.M., 2007. S.43

³⁴ Mekas zweiter Film wurde wie folgt besprochen: "In its intention this film is a polemic made to shock the viewer. If it were not so naturalistic we could call it a nightmare [...]. Mekas chose the negative approach to man, so as to show the sadness of a human reduced to a terrified robot." Und die Cahier du Cinema schreibt: "When leaving this film, one promises never to see it again, for it seems impossible to watch such a spectacle twice." vgl. Goštautas, Stasys: Jonas Mekas: A Portrait of a Poet and a Filmmaker. In: Lituanius. The Lithuanian Quarterly Journal of Arts and Sciences. Volume 12, No.1 (Spring 1966). Lituanius Foundation. Chicago, 1966. S. 69; Nicht selten sind Mekas' spätere, "positivere" Arbeiten mit ähnlichen Vokabeln als "schockierend" oder "skandalös" schön beschrieben worden.

³⁵ Mekas, Jonas (Hg.): Movie Journal. The Rise of a New American Cinema, 1959-1971. The Macmillan Company. New York, 1972. S. 281

³⁶ GS I/3, 1049.

³⁷ Sitney, P. Adams: Eyes upside down. Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson. Oxford University Press. New York, 2008. S. 378.

des Erinnerns - beschreibt, mühelos verzahnen lässt, legt erneut Norbert Bolz plausibel dar.

Da heißt es: „Historische Erkenntnis ist für Benjamin ein politisches Problem.“³⁸ Das ist nachvollziehbar, wenn man bedenkt, dass für Benjamin Geschichte nur im Stillstand, in der Kristallisation, in der Unterbrechung, in der „Stilllegung des Geschehens“³⁹ existiert und nicht im Kontinuum. Wenn sich nun aber für das Kollektiv die Formen des Kontinuums, des Geschehens als Fluss, welches es für die Geschichte hält, „auflösen im erhellten Bewusstsein, treten an ihrer statt politisch-theologische Kategorien zu tage.“⁴⁰ Wie ist dieses „erhellte Bewusstsein“ aber zu erreichen, wie den Fluss des Geschehens zum Stillstand bringen?

Die Aufgabe des Passagenwerks, das diesem Projekt am nächsten kommt, scheint „die Erweckung eines noch nicht bewussten Wissens vom Gewesenen“⁴¹ zu sein. Das Gewesene muss demnach „nach politischer Methode behandel[t]“⁴² werden und ist, als theoretisierte Kategorie, „an das Gegenwärtige heranzubringen.“⁴³ Wie? „Diese Arbeit muss die Kunst, ohne Anführungszeichen zu zitieren, zur höchsten Kunst entwickeln. Ihre Theorie hängt aufs engste mit der der Montage zusammen“⁴⁴, heißt es im *Konvolut N* – „Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts“ – der Passagenarbeit. Mittels Zitat und Montage also. Gleichfalls zwei wesentliche Elemente der Arbeitsweise von Jonas Mekas - das Material: Zitate, Bilder, Töne etc. - in Konstellationen zu einander bringen/montieren.

³⁸ Bolz, Norbert: Ästhetik? Geschichtsphilosophie? Theologie! In: Steiner, Uwe/Raulet, Gérard (Hg.): Walter Benjamin. Ästhetik und Geschichtsphilosophie. Peter Lang Verlag. Frankfurt a.M., 1996. S. 227.

³⁹ GS I/2, 703.

⁴⁰ "Und erst unter diesen Kategorien, die den Fluß des Geschehens erstarren lassen, bildet sich in dessen Innerem als kristallinische Konstellation Geschichte." (GS V/2, 1023.)

⁴¹ GS V/1, 572,

⁴² GS V/2, 1026.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ GS V/1, 572

Bei Benjamin wird Geschichte in Konstellationen konstruiert. Die Erkenntnis ist hier aber nur blitzhaft⁴⁵, gleichsam skandalös. „Der Text ist der langnachrollende Donner“ dieser Erkenntnis, schreibt Benjamin, und man könnte, angelehnt an Mekas' obiges Geständnis („[I] never think about films, making films“⁴⁶) in abgewandelter Form vielleicht sagen, der Film Mekas' ist der selbst verdichtet, wie in einem Zeitkristall, langnachrollende Donner selbiger blitzhaft eintretenden, „als Monade kristallisiert[en]“⁴⁷ Geschichte.

Bolz schlussfolgert: „Sinn der historischen Konstruktion ist die Verwandlung von Geschichte in Skandal. Das Paulinische 'Skandalon' ist offenbar die Präfiguration des wahrhaft Aktuellen - dass Maß der Geschichtsphilosophie.“⁴⁸

Auch wenn er in seinen Ansichten nicht immer konsistent ist und sich einem Schwelgen in Erinnerungen nicht völlig entziehen kann - Mekas ging und geht es nie um das bloße Festhalten flüchtiger Momente, seine Filme zeigen und handeln nicht von einer Trauer über eine verlorene Vergangenheit, sondern zelebrieren das Jetzt eines gleichzeitig gegenwärtig Gewesenen, das nicht die „Wirklichkeit/Wahrheit“ ist, sondern versucht, von einer Vergangenheit zu sprechen, die in Wahrheit neu erfunden wird, die eine „neue Vergangenheit“⁴⁹ ist und die vielmehr mit der Gegenwart zu tun hat, als mit der vermeintlichen Vergangenheit. Seine Arbeiten sind „Durchdringung und Vergegenwärtigung vergangener Zusammenhänge [und damit] die Probe auf die Wahrheit des

⁴⁵ Ebd. 570.

⁴⁶ Mekas, Jonas/ Wrigley, Tish: AnOther Thing I Wanted to Tell You: Jonas Mekas on Filmmaking. In: AnOther Website. AnOther Publishing Ltd., Dazed Group. London, 2012. URL: http://www.anothermag.com/current/view/2374/Jonas_Mekas_on_Filmmaking Zugriff: 25.07.2013

⁴⁷ GS I/2, 703.

⁴⁸ Bolz, Norbert: Ästhetik? Geschichtsphilosophie? Theologie! In: Steiner, Uwe/Raulet, Gérard (Hg.): Walter Benjamin. Ästhetik und Geschichtsphilosophie. Peter Lang Verlag. Frankfurt a.M., 1996. S. 228

⁴⁹ GS V/2, 1000.

gegenwärtigen Handelns.“⁵⁰ Sie sind somit in ihren politisch-theologischen Kategorien (in der Rede vom „Paradise“, in dem bloß „Schönen“, in der Thematisierung der Ortslosigkeit und des nie enden wollenden Exils, von Totalitarismen und politischen Verhältnissen etc.) als „Skandalon“, d.h. Ärgernis, wahrhaft aktuell. Dementsprechend ist aber „Aktualität eine Ereignisqualität, die man nicht vorfinden kann, sondern die man konstruieren muss.“⁵¹

Die sogenannte „Geschichte“ erscheint darin als einzige Katastrophe⁵², so dass das Reich Gottes, das „Paradise“ (das Mekas mit der Kindheit identifiziert, und das auch für Benjamin „bei den Kindern [...], deren Anschauungsbilderbuch [...] ist.“⁵³), folglich „nicht Ziel, sondern [nur das] Ende“⁵⁴ der Geschichte bedeuten kann.

7. Dem wohnt zweifellos eine destruktive Qualität inne, die darauf hinausläuft „die revolutionäre Zerstörung mit dem Erlösungsgedanken zu verschränken.“⁵⁵ Dass die Destruktion, mit geradezu anarchistischer Ausprägung, nicht nur in seinem künstlerischem Prozess (das Film-Schneiden als Elimination), sondern auch in seinen politischen Ansichten eine befreiende und damit kreative Kraft sei, hat Mekas mehrfach betont und gerade in seiner ersten (und einzigen Spielfilm-)Arbeit herausgestellt. „Mekas viewed himself as an anarchist, and he wielded anarchy's inflammatory appeal in the promotion of independent film“, erklärt Paul Arthur und zitiert Mekas: „Through anarchy filmmaking has gained a new

⁵⁰ Ebd. 1027.

⁵¹ Bolz: S. 228.

⁵² As we moved ahead through the horrors of / the Twentieth Century - did you see picture / of the mother carrying a child, in / Sarajevo, or was it in some other / bloody place, blood running over the / child's face, the picture was in / color. Ah, ah, what a way to begin / life! Twentieth Century, I hope it will be / swallowed by some deep hole and spat out / into Dante's circle number / Nine. (Mekas, Jonas: A Requiem for the XXth Century, January 3. 2000. In: Engelbach, Barbara (Hg.): Jonas Mekas. Ausstellungskatalog. Museum Ludwig/Koenig Books. Köln/London, 2008. S. 134.)

⁵³ GS VI, 124.

⁵⁴ GS I/1, 203.

⁵⁵ GS I/3, 1241.

freedom.“⁵⁶ Stasys Gostautas schreibt: „Guns of the Trees [1961]. After having seen this film many times, one thing stands out clearly — the anarchy.“⁵⁷

Mit WALDEN (1969) ist dann scheinbar ein klarer Stilbruch erkennbar und bereits 1966 konstatiert Mekas gar „It's very possible that we have accomplished enough liberation through destruction [...] and now we are trying to work out some problems of a 'constructive' creation“.⁵⁸ WALDEN stellt damit womöglich eine Abkehr von einem radikalem und bisweilen militantem⁵⁹ Anarchismus zu Gunsten eines „zivilem Ungehorsams“ dar, vielleicht im Sinne und unter Einfluss der Lektüre des Essays *Civil Disobedience* von Henry David Thoreaus, dessen Arbeit *Walden* unmittelbarer Namensgeber für Mekas' Film war. Oder, wenn man so will, eine Abkehr von einer „veredelten Gewalt“⁶⁰, was ihm von Jack Smith, dem Mekas, der sich zudem immer mehr aus der Führung und Akquisition des NAC zurückzog und somit die finanzielle Selbstständigkeit der Mitglieder notwendig machte, fortan nicht radikal genug war, den Vorwurf einbrachte, ein Kapitalist zu sein.

Dennoch, Destruktion und Kreation bilden weiterhin eine Einheit für Mekas - vielmehr womöglich als zuvor. Die moralischen und politischen Anforderungen unter dem Druck der kapitalistischen Gesellschaft; die Zerrissenheit zwischen persönlicher Authentizität und „doing good for

⁵⁶ Arthur, Paul: *Routines of Emancipation. Alternative Cinema in the Ideology and Politics of the Sixties*. In: James, David E. (Hg.): *To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground*. Princeton. Princeton University Press. Princeton, 1992. S. 41.

⁵⁷ Goštautas, Stasys: *Jonas Mekas: A Portrait of a Poet and a Filmmaker*. In: *Lituanus. The Lithuanian Quarterly Journal of Arts and Sciences*. Volume 12, No.1 (Spring 1966). Lituanus Foundation. Chicago, 1966. S. 69.

⁵⁸ Mekas, Jonas (Hg.): *Movie Journal. The Rise of a New American Cinema, 1959-1971*. The Macmillan Company. New York, 1972. S. 252.

⁵⁹ "I think all those pacifists are schmucks. I wish they would do something violent instead. You cannot fight businessmen with passivity. Hit them on the head." vgl. Mekas, Jonas: 26. November 1960. In: Ders.: *1959-1970. Diaries*. Anthology Film Archives, New York. (Unveröffentlicht)

⁶⁰ vgl. GS IV/1, 396. "Nicht immer mit roher Gewalt, bisweilen mit veredelter." (Der destruktive Charakter)

others“ – als Orginsator der NAC-Bewegung –, kann er scheinbar in seinem neuen Stil des „Diary Films“ bewältigen, in dem er nicht nur formal an einer Zerstörung üblicher Erzählweisen und – als „Dokumentarist“ des NAC – linearer Geschichtsschreibung arbeitet, sondern auch, in dem er mit seiner Kamera in seine und die Privatsphäre anderer eindringt und so die „destruction of the phony privacy walls“⁶¹ vorantreibt und zugleich, unter zunehmender Bezugnahme auf etwa die Hl. Theresa von Avila⁶², dazu aufruft, „not to ,add to the ugliness‘ of society.“⁶³ Mekas findet für den inneren Konflikt⁶⁴ zwischen Leitung/Führung und Egalitarismus, zwischen dem Agitieren für die Akzeptanz der Avant-Garde und dem Pflegen eines kommunalen, antiautoritären Geistes, zunehmend scheinbar eine spirituelle Lösung im geradezu mönchischen Rückzug ins Private, der zugleich öffentlich ist. Mekas bringt gewissermaßen eine säkulare Religion (oder eine „inverse Theologie“⁶⁵, wie Bolz es formulieren würde) hervor, in der die Mitstreiter in seinen Filmen zu „angels“, „monks“ oder „saints“ werden.⁶⁶ So kann er an den Verheißungen der destruktiven Kraft der

⁶¹ Mekas: *Movie Journal*. S. 281

⁶² „However great the good, one may never do anything wrong, however small, to bring it about“, paraphrasiert Mekas Theresa von Avila in seinen Tagebüchern. Vgl. Mekas, Jonas: Januar 1968. In: Ders.: 1959-1970. *Diaries*. Anthology Film Archives, New York. (Unveröffentlicht)

⁶³ Arthur, Paul: *Routines of Emancipation. Alternative Cinema in the Ideology and Politics of the Sixties*. In: James, David E. (Hg.): *To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground*. Princeton. Princeton University Press. Princeton, 1992. S. 41.

⁶⁴ Jonas Mekas: „I am a fanatic and I can do much. But it is my fanaticism that is also my danger. I have become a force, a leader, even a saint. [...] It is so easy to think that what you are doing is needed to serve the cause.“ Zitiert nach: Ebd. S. 32.

⁶⁵ Bolz, Norbert: *Ästhetik? Geschichtsphilosophie? Theologie!* In: Steiner, Uwe/Raulet, Gérard (Hg.): *Walter Benjamin. Ästhetik und Gechichtsphilosophie*. Peter Lang Verlag. Frankfurt a.M., 1996. S. 230.

⁶⁶ In *REMINISCENCES OF A JOURNEY TO LITHUANIA (1971/72)* lesen wir: „St. Nitsch, St. Kubelka, St. Annette, St. Jacobs.“ In einem Interview antwortet Mekas auf die Frage; „You still see yourself as a misfit in New York?“, „Well, misfit ... I’m an outsider. I’m a monk. I’m somewhere else, I have my own life, my own small set of friends.“ Vgl. Grisseemann, Stefan: „I’m an Outsider. I’m a Monk. I’m Somewhere Else.“ Interview with Jonas Mekas. In: Bandis, Helen/Martin, Adrian/McDonald, Grant (Hg.): *Rouge*. Online

Avant-Garde, der Vorstellung des „New Men“ und dem Versprechen, die Geschichte gegen ihren Strich zu bürsten, festhalten bzw. die Substanz dessen aufbewahren und in seinen Filmen erst sicht- und lesbar werden lassen, gerade wenn liegengelassen und veraltet⁶⁷ erscheint, was unter der Last der Massen-Politik unmöglich bzw. unsichtbar blieb. Mekas besitzt aber, wie der destruktive Charakter Benjamins, „das Bewusstsein des historischen Menschen, dessen Grundaffekt ein unbezwingliches Misstrauen in den Gang der Dinge [...] ist, mit [dem] er jederzeit davon Notiz nimmt, dass alles schief gehen kann.“⁶⁸ Seine „inverse Theologie“, deren Medium seine Filmkonstruktionen sind, die „den Sprengstoff, der im Gewesenen liegt [...], zur Entzündung“⁶⁹ bringen, ist in ihrer Trivialität so eine intrikate Rettungsaktion.

Mekas' Forderung für seinen eigenen (ersten) Film GUNS OF THE TREE (1961), den Stasys Gostautas noch als geradezu anarchistisch empfand, „to express fully the tremblings of man's unconscious and to confront us, eye to eye, with the soul of modern man“, trifft viel eher auf seine späteren Arbeiten zu und kommen damit Benjamins These entgegen, dass „die Reform des Bewusstseins [...] nur darin besteht, dass man die Welt [...] aus dem Traum über sich selbst aufweckt.“⁷⁰ Mekas ist der, mit den „Rückstände[n] einer Traumwelt“⁷¹ von einem „Neuen Menschen“, ausgestattete Mensch.

Film Journal. Issue 12 (2008). Rouge Inc./Rouge Press. 2008. URL: <http://www.rouge.com.au/12/mekas.html> Zugriff: 07.06.2014.

⁶⁷ GS II/1, 299.

⁶⁸ GS IV/1, 398.

⁶⁹ GS V/1, 495.

⁷⁰ GS V/1, 570. Benjamin zitiert hier den jungen Karl Marx und stellt das Zitat gleichsam als Motto seinem Konvolut N [Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts] im Passagen-Werk voran. Vgl. Marx, Karl: Briefe aus den "Deutsch-Französischen Jahrbüchern". In: Marx, Karl/Engels, Friedrich: Werke. Bd. 1. Dietz Verlag. Berlin, 1981. S. 346.

⁷¹ GS V/1, 59.

8. Mekas' „Traumarbeit“, in seinen bisweilen surrealistisch anmutenden Filmen, ist zugleich eine Trauerarbeit.⁷² Wenn wir Religion nun mit Norbert Bolz im wesentlichen als „das Management von Enttäuschungen“⁷³ (inkl. der Trauer über Verluste, die sich bei Mekas nicht nur als Verlust der Heimat, als Verlust von Freunden und Erfahrungen, sondern auch als ein Verlust des Vertrauens in das revolutionäre Potential der New American Cinema-Bewegung⁷⁴ bzw. der Kunst im Allgemeinen im „Diesseits“, in der konkreten Jetztzeit, zeigen⁷⁵) verstehen, ist der Rückgriff auf eine

⁷² Vgl. GS II/2, 620ff; GS V/1, 690f; Ferber, Ilit: Melancholy Philosophy. Freud and Benjamin. In: Duperray, Max/Harding, Adrien/Moulin, Joanny: Discourses of Melancholy. In: Mathé, Sylvie (Hg.): E-rea. Revue électronique d'études sur le monde anglophone. Issue 4.1 (2006). LERMA, Aix-Marseille Université. Marseille, 2006. Artikel 10. URL: <http://erevues.org/413> Zugriff: 38.08.2014.

⁷³ Bolz, Norbert: Ästhetik? Geschichtsphilosophie? Theologie! In: Steiner, Uwe/Raulet, Gérard (Hg.): Walter Benjamin. Ästhetik und Geschichtsphilosophie. Peter Lang Verlag. Frankfurt a.M., 1996. S. 229.

⁷⁴ Mekas Hoffnung überträgt sich in dieser Zeit (Mitte der 60er) offenbar von der Gruppe (oder, wenn man so will, der revolutionären Klasse [des Proletariats?]; Vgl. Mekas, Jonas: Anti-Workers Manifesto (1974) In: Foery, Raymond (Hg.): The Downtown Review. Vol. 2, No. 3. (Fall 1980). New England New Media. New York, 1980.) auf das Individuum; von der revolutionären massenpolitischen Praxis auf eben eine subjektive, geradezu spirituelle Bewusstseinsveränderung. So heißt es etwa in (dem sehr treffend betitelten Film) IN BETWEEN: 1964-8 (1978), der eben genau diese Phase beleuchtet: „Let us reform men. [...] The *individual* must be revolutionized. So that this transformed individual can revolutionize society“. War darüberhinaus revolutionäres Handeln für Mekas bisher offenbar auf konkret politisch-gesellschaftlichen Wandel aus, scheint ihm zunehmend, im Sinne Benjamins, Revolution (als Erlösung der Vergangenheit), die „Unzerstörbarkeit des höchsten Lebens in allen Dingen“ (vgl. GS V/1, 573) erweisend.

⁷⁵ Diese Krise ist besonders deutlich in der Arbeit SONG OF AVIGNON (1966/1998) nachvollziehbar, die im wesentliche (vor allem der eingesprochene Text) kurz vor dem Rückzug auf das eigene filmische Schaffen entstand. Darin heißt es: "Today I realize that I am 40 and an emence emptiness is around me and my soul. I've come to this city here that my life had led me to. I'm in a big darkness [...]. The pain is stronger than ever. I've seen a lot of lost paradises [...]." Mekas fügt hier die Schrifttafel "I know that to get out of the deep black night, the Dantian forest I have no choice but..." ein. Mekas fährt fort: "What am I doing with my life? [...] There were times, I wanted to change the world, I wanted to take a gun and shoot my way through western civilization. Now, I want to leave others alone. Now, I want to shoot my own way through myself [...]. The terrible

Theologie, welche Benjamin zufolge für die „konkrete Totalität der Erfahrung“⁷⁶ entsteht, in Form einer „inverse[n] Theologie“⁷⁷ nachvollziehbar. Das heißt, dass das Theologische (ohne die Theoleugema) als Markierung des Gegenteils der Verhältnisse kapitalistischer Gesellschaft, also als Gegenteil des „Erfahrungsverlust [der] aus der Beschleunigung des Wirklichkeitswandels in der modernen [...] Welt resultiert“⁷⁸, nutzbar wird. Die Methode (der „inverse[n]

loneliness and happiness. [...]“ Eine weitere Schrifttafel offenbart, dass es um die Suche nach einem gangbaren Weg der Erlösung/Rettung geht: "Should I retreat into some silent place and work it all out by myself...No, the voice said. You should stay here and continue doing what you are doing and work it all out the difficult way. The easy way will save your soul only; the difficult way will save your soul and a few others. So this is your choice: Salvation by yourself, or Salvation together with others." Es stellt sich die Frage, wie das eigene künstlerische Schaffen mit der Verantwortung gegenüber dem „New American Cinema“ als Organisator vereinbar ist. (vgl. dazu Mekas Brief „To Friends + Everybody“ aus dem Jahr 1967 In: Gnädig, Christoph/Schulte, Christian (Red.): Jonas Mekas. Der Flaneur mit der Kamera. Synema – Gesellschaft für Film und Medien. Wien, 2013. S. 26. „During last five years I have, practically, lost my private and my creative life. I have been completely pulled away from my own work as an artist. My life has been consumed by the Underground Empire.”)

⁷⁶ GS II/1, 170.

⁷⁷ Adorno, Theodor W./Benjamin, Walter: Briefwechsel. 1928-1940. In: Lonitz, Henri (Hg.): Theodor W. Adorno. Briefe und Briefwechsel. Bd. 1. Suhrkamp. Frankfurt a. M., 1994. S.74 / S. 90. Vgl. zu "inverse Theologie" auch Bolz, N./van Reijen, W.: Walter Benjamin. Campus. Frankfurt a.M., 1991. S. 34ff.

⁷⁸ Marquard, Odo: Krise der Erwartung - Stunde der Erfahrung. Zur ästhetischen Kompensation des modernen Erfahrungsverlustes. Universitätsverlag Konstanz, 1982. zitiert nach: Hoock, Birgit: Modernität als Paradox. Der Begriff der ‚Moderne‘ und seine Anwendung auf das Werk Alfred Döblins (bis 1933). Niemeyer. Tübingen, 1997. S. 22. Benjamin spricht von einer „Verkümmern der Erfahrung“ (GS I/1, 611) oder auch von „Erfahrungsarmut“ (GS II/1, 215). Jonas Mekas schafft – gerade im geschützten Raum des Filmtheaters – mit seinen Filmen Erfahrungen. Erfahrungen von Freundschaft, Familie, Natur, Gemeinschaft, Leben – Dasein. Genevieve Yue schreibt: „To watch a Mekas film is to experience the intimacy of someone sharing his life with you. When this is done in a theatre, it is as if the room is filled with old friends. Together – and Mekas is a master at bringing an audience together – you sit as guests at his table, watch his children grow, and even share in his unnameable sorrow. ‘I drink to you, dear friends!’ he calls out in *As I Was Moving Ahead...*, and though he is speaking to the people gathered around the table onscreen, it’s easy to believe he’s speaking to you, the viewer. [...]The

Theologie“) ist die „historische Apokatastasis“⁷⁹, welche „das Eingehen sämtlicher Seelen ins Paradies“⁸⁰ befördert, und welche „die ganze Vergangenheit [...] in die Gegenwart“^{81, 82} einbringt. Diese Theologie ohne *theós* kann als eigentlicher Unterbau Mekas‘ Schaffen bzw. Benjamins Arbeit, wie er selbst nahelegt, gelten.⁸³

Paradise he seeks, [...] is one experienced through the act of viewing”. (Yue, Genevieve: Jonas Mekas. In: Caputo, Rolando/ Carey, Michelle u.a. (Hg.): Sense of Cinema. Quarterly Online Film Magazine. Issue 34. (Februar 2005). Senses of Cinema Inc. Melbourne, 2003. URL: <http://sensesofcinema.com/2005/great-directors/mekas/> Zugriff: 13.04.2010.

Vor allem aber beruht Benjamin zufolge Erfahrung auf der Gabe, Ähnlichkeiten zu produzieren und wahrzunehmen (seine Theorie des mimetischen Vermögens ist eigentlich nicht anderes als eine Theorie der „totalen“ Erfahrung [vgl. Erste Notizen zu „Pariser Passagen I“: Q°, 24 In: GS V/2, 1038.]). Das ist es letztlich auch, was Mekas mit seinen Filmen tut: Ähnlichkeiten produzieren und wahrnehmen zum Zwecke der Erfahrung.

⁷⁹ GS V/1, 573.

⁸⁰ GS II/2, 458.

⁸¹ GS V/1, 573.

⁸² „Diese 'historische Apokatastasis' wäre die Revolution“ schreibt Andreas Hetzel. Womöglich jene Revolution, die Mekas sich erhoffte und versucht mittels seiner Kunst selbst nachzuvollziehen. Denn die Form der Geschichtsschreibung, die Mekas mit seinen Filmen betreibt, versucht nicht die Rückführung zeithistorischer Erfahrungen auf analoge Klassenverhältnisse, sondern „der materialistische Geschichtsschreiber im Sinne Benjamins rettet vielmehr bestimmte historische Konstellationen, historische Erfahrungen [in neuen Konstellationen, ergänzen wir], um sie in den Klassenkampf seiner Gegenwart einzubringen“, um den Kampf für den „New Men“ zu reaktivieren. (Hetzel, Andreas: Zwischen Poiesis und Praxis: Elemente einer kritischen Theorie der Kultur. S. 207.) Die Form der historischen Apokatastasis ist folglich das Zitat, das Fragment, die Montage.

⁸³ In der Gegenüberstellung „Mekas-Benjamin“ erweist sich gerade Benjamins Passagenwerk (wie wir oben schon anmerkten), welches Benjamin in seinen ersten Notizen als „Kommentar zu einer Wirklichkeit“ beschreibt – und als solchen können wir auch Mekas Schaffen verstehen –, immer wieder als Referenzpunkt. In derselben „ersten Notiz“ zum Passagenwerk stellt auch Benjamin fest, dass Theologie die Grundwissenschaft für seine Arbeit ist. (Vgl. Erste Notizen zu „Pariser Passagen I“: O°, 9 In: GS V/2, 1028.)

9. Nun also Theologie? Ethik, Ästhetik, Geschichtsphilosophie – es kann in dieser Arbeit nicht abschließend geklärt und will auch nicht entschieden werden, welche Disziplin Benjamin als Grundwissenschaft gilt bzw. der tauglichste Zugang zu Mekas' Arbeiten ist, die nicht weniger vieldeutig sind und sich gegen eine klare Zuordnung wehren. Es ist letztlich hier nicht entscheidbar, ob sein Werk als dokumentarisch-geschichtsschreibend, als „First Person Cinema“ oder filmisches Tagebuch, als essayistisch, private „Home Movies“, filmische Manifeste oder geschickte Werbung der „New American Cinema“-Bewegung, ob es als Erinnerung- und Gedächtnisdiskurs oder soteriologische Erlösungsekstasis, als strukturalistische Erkenntnis- oder politische Ästhetik, Versuch der Subjektwerdung und Identitätsfindung oder als eine in die Praxis gewendete Philosophie/Theorie der Erfahrung⁸⁴ etc. gelten soll. All dies wäre legitim.

Folglich muss also an dieser Stelle alles zuvor Gesagte wieder unbedingt - insofern es als endgültige Erkenntnisse, als richtige Deutung, ja, unsere These verstanden werden will - radikal verworfen werden. Vielmehr wollen

⁸⁴ Wenn wir nahelegten, dass Benjamins Philosophie und Mekas Kunstschaffen letztlich auf eine Theologie abzielt, müssen wir uns vor Augen halten, dass für Benjamin die Religion die „konkrete Totalität der Erfahrung“ darstellt (Vgl. Fenves, Peter: „Über das Programm der kommenden Philosophie“. In: Lindner, Burkhard (Hg.): Benjamin Handbuch. Metzler. Stuttgart, 2011. S. 149. Ebenso: GS II/1, 171). Ist dem so, dann ist alles wiederum eben auf diese „konkrete Totalität der Erfahrung“ hin angelegt (und die philosophische Theologie indessen, wie wir früher sagten, die Grundwissenschaft dieser Erfahrung). Uwe Steiner befürwortet (neben Jürgen Habermas) unter Bezug auf u.a. Benjamin selbst diese Auslegung: „Benjamins philosophisches Denken ist um eine Theorie der Erfahrung zentriert, auf die schon frühzeitig als auf ‚das keineswegs geheime Zentrum‘ aller seiner Konzeption aufmerksam gemacht worden ist. ‚Philosophie ist absolute Erfahrung deduziert im systematisch symbolischen Zusammenhang der Sprache‘ (GS VI, 37).“ (Steiner, Uwe: Kritik. In: Opitz/Wizisla (Hg.): Benjamins Begriffe. Bd. 2. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 2000. S. 480.) Vgl. Krumme, Peter: Zur Konzeption der dialektischen Bilder. In: Text+Kritik, H. 31/32. Walter Benjamin. Edition Text+Kritik. München, 1979. S. 80. Ebenso: Habermas, Jürgen: Bewußtmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins. In: Unseld, Siegfried: Zur Aktualität Walter Benjamins. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 1972. S. 201. In unserem „zweiten Versuch“ werden wir ausführlicher auf den Begriff der „Erfahrung“ eingehen.

wir verschiedene Zugänge gleichberechtigt nebeneinander stehen lassen und diese Arbeit als Kommentar zu Mekas' Kunst verstehen. Ein Versuch – mit Benjamin. Ein Weg, der ausprobiert wird.

10. Die Recherche zu dieser Arbeit (u.a. im Jonas Mekas' Privatarchiv und den Anthology Film Archives in New York) hat weit über 5000 Seiten an Material zu Tage gefördert – Dokumente, Fotos, Briefe, Artikel, Bücher, Interviews, Arbeitsnotizen und Entwürfe, Bulletins, Filme. Sie, die vorliegende Arbeit, kann sich folglich nur als Spitzes eines Eisbergs verstehen, als theoretische Hinführung zu einer überbordenden Materialsammlung, die es zu erschließen gilt. Der überproportional große Anhang (der Autor hat sich für die, sich auf Mekas' Werk beziehenden Interviews mit Jonas Mekas und Peter Kubelka – langjähriger Weggefährte Mekas' – entschieden) ist in Wahrheit nur ein verschwindend kleines Fragment.

Die Methode daher: Materialistisch, dialektisch, fragmentarisch, An-archäologisch...Ein „Spatenstich ins dunkle Erdreich.“⁸⁵ Wir werden immer wieder auf „denselben Sachverhalt zurückkommen“⁸⁶ und ihn durchwühlen, uns widersprechen, die „Schichten“ nicht ignorierend, vielleicht das Ziel der Grabung nicht finden. Diese Arbeit ist deshalb auch, im Sinne der An-archéologie welche Rudi Visker in seiner Diskussion Foucaults⁸⁷ als Methode prägte, eine Suchbewegung die sich das Geschenk der Überraschung gönnt, „sich die Option offen halten[d], durchbrennen zu können, im Schwärmen uferlos zu werden.“⁸⁸ Ordnung ist ein Zeichen des Mangels, nicht des Überflusses, wurde Brecht nicht Müde zu betonen.

⁸⁵ GS VI, 486. Ebenso: GS IV/1, 400.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Visker, Rudi: Foucaults Anführungszeichen einer Gegenwissenschaft. In: Ewald/Waldenfels (Hg.): Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 1991. S. 298f.

⁸⁸ Zielinski, Siegfried: Archäologie der Medien. Rohwolt. Hamburg, 2002. S. 40.

Wir versuchen hiermit einen ersten Hieb ins Gestrüpp (welches keineswegs etwa mit der konsensfähigen Behauptung, Mekas mache Tagbuchfilme, urbar und licht gemacht wurde) und Denken dabei in energischen „Versuchen“ und schemenhaften „Bruchstücken“. Dabei ist diese Arbeit zunächst nicht viel mehr als nur eine Art Themenkatalog für eine Arbeit, die es noch zu schreiben gilt. Sie ist zwar keine Systematik, aber gewissermaßen ein Elementarverzeichnis; ein Halbprodukt, das nach allen Seiten hin aufblitzen kann. Sie ist deshalb in weiten Teilen eine Methoden-Arbeit, die darüber nachdenkt wie man überhaupt mit Benjamin Mekas denken kann. Sie ist dialektisch, weil die These nur als aufgehoben anwesend bzw. methodisch angezweifelt ist. Diese Arbeit selbst ist die These, die Methode und das Ergebnis zugleich. Eine wissenschaftliche These ist vielmehr als Gedanke präsent, denn ausformuliert. Bisweilen ist die vorliegende Arbeit ein Zeugnis des Scheiterns.

Erstes Bruchstück: Segel setzen!

Eine Biografische Notiz: Jonas Mekas – Kritiker.

1. Methodische Vorbemerkung: Um was es sich bei vorliegender Arbeit genau handelt, ist dem Autor auch zu diesem Zeitpunkt noch nicht ganz klar. Der Versuch, Walter Benjamins kaum zu überblickendes Theoriegebäude dem scheinbar unerschöpflichen künstlerischen Werk und Leben Jonas Mekas' gegenüber zustellen und dieses eben mit Benjamin ästhetisch einzuordnen, bleibt, so hat sich gezeigt, hier unmöglich. Es würde sich um ein Projekt enormen Ausmaßes handeln, das nicht nur verlangen würde, die gesamte Benjamin-Forschung präzise zu durchmessen, sondern auch Mekas' reichhaltiges Leben mit Begriffen zu fassen, denen er sich stets zu entziehen versucht hat. Ein Vorhaben, wir wiederholen es, das im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden kann.

Diese Arbeit hat daher keinen Anfang, gewiss aber eine Mitte: Jonas Mekas. Dies ist also zweifellos eine Arbeit von, mit und über Jonas Mekas – dem der Autor mehrfach begegnet ist –, die vor allem versucht ein Bezugsnetzwerk zu entwickeln, mit dem weitergearbeitet werden kann, das weiter wuchern soll.

Es gibt kaum ein Superlativ, mit dem Mekas noch nicht belegt wurde und es erscheint daher kaum zielführend, sich dem großen alten Mann des Kinos – geboren 1922 in Biržai/Semeniškia, Litauen – zunächst anders zu nähern, als über seine Biografie. Freilich nicht zuletzt, da Mekas' eigenes Leben sein originäres Thema ist und immer wieder Anknüpfungspunkte bietet, die als Griff geeignet sind, an dem sich seine Kunst und ihr Interpret (d.i. der Autor dieser Arbeit) anhalten kann; aber auch, weil der Autor (der sich dem akademischen Anspruch, eine baumförmige Ordnung zu erzwingen, verweigert), nach mühsamen Ringen mit seinen Materialien, eben noch keinen Anfang gefunden hat und so blindlings versucht, Segel zu setzen. „Die Segel sind die Begriffe. Es genügt aber nicht, über die Segel zu verfügen. Die Kunst, sie setzen zu können, ist

das Entscheidende.“⁸⁹ Der Autor übt hier das Segeln setzen. Es gelingt, wie misslingt ihm bisweilen und bringt (mitunter widersprüchliche) Texte unterschiedlichster Qualität hervor.

Diese Arbeit ist sein Logbuch - „Notes & Sketches“. Im Zentrum steht die Bemühung, eine Form zu bestimmen, die dem benjaminschen Charakter in Mekas' Arbeiten, denen – wie wir glauben im ersten Versuch angedeutet zu haben – ein geschichtstheologisches Denken zu Grunde liegt, Ausdruck zu geben vermag und durch die ihnen eine „ästhetische“ Bedeutung verliehen werden kann.

2. Jonas Mekas' Leben lässt sich entlang seiner Kritik an den jeweiligen gesellschaftlichen Verhältnissen lesen – vielmehr, als an seiner Kunst, könnte man sagen, wäre es nicht diese Kunst, die das Instrument/die Methode dieser Kritik ist. Dass Mekas, auch im Selbstverständnis, weniger Künstler denn Kritiker ist, wird schnell klar, wenn man sich sein Leben betrachtet. Denn die „Kunstbegeisterung ist dem Kritiker fremd. Das Kunstwerk ist in seiner Hand die blanke Waffe in dem Kampfe der Geister.“⁹⁰ Es ist daher nur konsequent, wenn man mit Walter Benjamin annimmt, dass die Errettung, die „Erlösung“ der Geschichte aus ihrer Unterdrückung sein Ziel ist.

„Die Geschichte“, schreibt Walter Benjamin, „ist der Kampf zwischen den Begeisterten und den Trägern, den Zukünftigen und den Vergangenen, den Freien und Unfreien. Die Unfreien werden stets den Kanon ihrer Gesetze uns vorweisen können. Wir aber werden das Gesetz, unter dem wir stehen, noch nicht nennen können. Dass es Pflicht ist, fühlen wir.“⁹¹

Jonas Mekas kann als ein solcher Kämpfer gelten - auf der Seite der Begeisterten, Zukünftigen, Freien und Fühlenden. Dieser Kampf – insbesondere für die Freiheit – kommt bisweilen in anarchistischer Manier daher, manifestiert sich aber nicht substantiell in politischem Aktivismus,

⁸⁹ GS V/1, 592.

⁹⁰ GS IV/1, 109.

⁹¹ GS II/1, 60.

sondern wendet sich, wie wir an späterer Stelle zeigen, anderen Schwerpunkten zu.

Schließlich vollzieht sich Mekas' Kritik vor allem in der Betonung alternativer, mithin utopischer Gesellschaftskonzeptionen und der Etablierung und Konkretisierung einer Gegenöffentlichkeit. Nichtsdestoweniger übt Mekas in seinen Kolumnen immer wieder auch konkrete Institutionskritik und macht sich für die Abschaffung der Zensur stark – zum einen in dem er letztere schlicht ignoriert oder zu umgehen weiß, zum anderen tritt er (nicht nur in seiner Kunst) maßgeblich für eine neue Wahrnehmung, eine neue Ethik, einen neuen Menschen ein⁹².

Kritik ist in diesem Kampf um den neuen Menschen eine Waffe Mekas'. Dennoch, „some criticism is art.“⁹³ Dass Kritik in diesem Sinne zugleich Waffe im politischen Kampf, wie auch Kunst sein kann schließt sich aber nicht aus, sondern zeugt vielmehr von einer Haltung, welche die Politisierung der Kunst gutheißt. Einige Kunst kann (oder sollte) folglich Kritik sein.

Walter Metz sieht in der amerikanischen Filmavantgarde die Gesellschaftskritik schon angelegt. Er schreibt: „While film cultures of other nations had engaged the notion in earlier periods and in different ways, it was with the avant-garde of the 1960s that the idea of film's 'radical potential' was first advanced in the United States. This expression emphasized the potential for using the cinema apparatus in noncommercial, yet highly visible ways 'as a means of political

⁹² "Before any aesthetic can be built there are other, more important things to build: the New Man himself." (Mekas, Jonas: Cinema of New Generation. In: Mekas, Jonas (Hg.): Film Culture Magazine. No. 21. (1960). Cooper Square Press. New York, S.18f.. Zitiert nach: Goštautas, Stasys: Jonas Mekas: A Portrait of a Poet and a Filmmaker. In: Lituanius. The Lithuanian Quarterly Journal of Arts and Sciences. Volume 12, No.1 (Spring 1966). Lituanius Foundation. Chicago, 1966. S. 67. Vgl. Mekas, Jonas: Notes on the New American Cinema. In: Sitney, P. Adams (Hg.): Film Culture Reader. Praeger. New York, 1970. S. 104.)

⁹³ Mekas, Jonas (Hg.): Movie Journal. The Rise of a New American Cinema, 1959-1971. The Macmillan Company. New York, 1972. S. 71.

representation of persons, attitudes, and events traditionally excluded from commercial channels (of expression and communication).’ In a widely cited article published in *Film Quarterly* in 1968, Ernest Callenbach neatly summarized this view of the avant-garde by clarifying the connection of the ‘amateurism’ of so many of the aesthetic practices of experimental filmmakers to the idea of its inherent value as social criticism and its importance as a form of resistance to ‘political domination.’”⁹⁴

Jonas Mekas, als Organisator des „New American Cinema“ und gleichsam Sprachrohr (dank seiner *Village-Voice*-Kolumne und dem mit seinem Bruder gegründeten Filmmagazin *Film Culture*) derselben Bewegung, ist dementsprechend, Zensurbestimmungen und Gewerkschaftsrichtlinien ignorierend oder bewusst übergehend, nicht selten mit der Justiz oder gar tageweise in Haft gekommen (wie etwa im Fall der illegalen Vorführung von Jack Smith’s *Flaming Creatures*). Als im Sommer 1940 die sowjetischen Truppen Litauen besetzten war Mekas achtzehn Jahre alt. Nur ein Jahr später eroberte die Wehrmacht das Land, um im Sommer 1944 erneut von der Roten Armee besetzt zu werden, die die „Litauische Sozialistische Sowjetrepublik“ proklamierte. Bereits in dieser Zeit werden Mekas wesentliche Ausformungen von Kritik an gesellschaftspolitischen Bedingungen sichtbar: Nicht der paramilitärische Widerstand in Partisanengruppen kam in Frage, sondern Mekas beteiligt sich in der Zeit der Nazi-Herrschaft, die Verhältnisse und die Besatzung an sich kritisierend, an einer Untergrundzeitschrift während er unter der sowjetischen Fremdherrschaft die Kunst für die angebrachte Form der Kritik hält. Er schreibt ein Anti-Stalin Gedicht. Letzteres – durch seine Aktivitäten gegen die Nazis ins Exil getrieben – versperrt ihm schließlich auf Jahrzehnte die Rückkehr in seine Heimat.⁹⁵ Eine Heimat, in der er unmittelbar Zeuge der Barbareien wurde. Wo benachbarte Bauern, Mitschüler, Lehrer Opfer der stalinistischen Säuberungen wurden, wo er

⁹⁴ Metz, Walter: 'What Went Wrong?': The American Avant-Garde Cinema of the 1960s. In: Monaco, Paul: *The Sixties. 1960-1969. History of the American Cinema Series*. New York, Charles Scribners Sons, 2001. S. 233.

⁹⁵ Mekas, Jonas: *I had nowhere to go*. Black Thistle Press. New York, 1991. S. 18f.

beobachten konnte wie Nazis hunderte Juden durch die Straßen von Vilnius direkt in ihr Grab trieben⁹⁶.

Wahrheiten zur Sprache zu bringen, ob nun journalistisch oder künstlerisch geäußert, bleibt für Mekas die Pointe einer jeden Kritik – auch oder gerade nachdem er während seiner Flucht vor Verfolgung (wegen besagten kritischen Äußerungen) zunächst (nur) in ein deutsches Arbeitslager verschleppt und nach dem Ende des Krieges in ein UN-Displaced-Persons-Camp verlegt wurde, wo er Philosophie studierte und unter Einfluss deutscher Nachkriegsliteratur (u.a. Helmut Käutner, Wolfgang Borchert etc.) Gedichte, Theaterstücke, sowie Texte für eine Zeitung schrieb. Im Oktober 1949 konnte Mekas mit seinem Bruder endlich in die USA emigrieren und sich dort zunächst mit Gelegenheitsarbeiten durchschlagen während er autodidaktisch Film studierte und sich schließlich im Juni 1950 seine erste Kamera kaufte, um mit der Arbeit an seinem ersten Film zu beginnen: LOST LOST LOST, ein Film über Immigranten, der erst 1976 fertig werden sollte. 1954 gründet er das Film Culture Magazine und ist fortan mehr in administrative und journalistische Aufgaben eingebunden.

3. Mekas sieht dabei die Aufgabe des (Kunst)Kritikers eben nicht zuerst in der Beurteilung oder im Verfassen von Rezensionen, sondern Kritiker sein ist eine Frage der Wahrnehmung, der richtigen Haltung, die das gleichzeitige Künstlersein nicht ausschließt. Kunstkritik heißt für Mekas daher „to understand a work of art [...]. Criticism in art has a function“⁹⁷, „I am looking more for some light behind it, behind the images.“⁹⁸ Das heißt gewissermaßen auch, dass Kritik sich immer auf einen Wahrheitsgehalt des Werks bezieht, also die Erkenntnis des spezifischen Phänomens, sich in ihrer eigenen Form im Werk niederschlagend ist.

⁹⁶ Ebd. S. 321.

⁹⁷ Mekas, Jonas (Hg.): *Movie Journal. The Rise of a New American Cinema, 1959-1971*. The Macmillan Company. New York, 1972. S. 71.

⁹⁸ Ebd. S. 96.

Dass Kritik für Mekas etwas mit dem sich in das Werk versenken zu tun hat, um dessen jeweilige Wahrheit dann für den Leser sichtbar zu machen und zu erklären (etwas zu enthüllen, an die Oberfläche bringen - eine Grundoperation seiner Filmdichtungen, wie wir noch sehen werden), wird deutlich, wenn er von einer „Zuwendung“ dem Schönen gegenüber spricht, was eine Verwandtschaft zwischen der Kritik in selbigen Sinne und dem Kuratieren, als „sich sorgen, kümmern um“, nahelegt. 1962 schreibt er in seiner Kolumne „Movie Journal“ für die „Village Voice“ über die Aufgabe der Filmkritik: „Das Böse und das Hässliche kümmern sich um sich selbst; das Schöne und Gute allerdings brauchen unsere Zuwendung. Es ist einfacher, zu kritisieren als Sorge zu tragen; warum den einfachen Weg wählen? Wenn der Kritiker überhaupt eine Funktion hat, dann die, nach dem Guten und Schönen um sich herum Ausschau zu halten, danach, was Menschen hilft, von innen heraus zu wachsen; zu versuchen, die Aufmerksamkeit anderer darauf zu lenken, es zu erklären, zu interpretieren [...]“⁹⁹ Das „Schöne und Gute“ / „the beautiful and good“ sind hier, im Sinne Platons Dreiklang vom „Wahren, Guten und Schönen“ „in Eines zusammen genommen“¹⁰⁰, als die „Wahrheit der Werke“, von welcher die Kritik „Rechenschaft zu geben“¹⁰¹ hat, zu verstehen. Konsequenterweise ist dementsprechend bei Mekas an anderen Stellen alternativ auch von „beauty and truth“¹⁰² die Rede.

„Our home movies are manifestoes of the politics of truth and beauty, beauty and truth.“¹⁰³ heißt es da und macht zugleich deutlich, ohne dass wir den schwierigen Begriff der „Wahrheit“ hier nun zum Gegenstand der Untersuchung machen wollen, dass der Wahrheitsbegriff (ebenso, wie der

⁹⁹ Mekas, Jonas (Hg.): *Movie Journal. The Rise of a New American Cinema, 1959-1971*. The Macmillan Company. New York, 1972. S. 59. Hier zitiert nach der Übersetzung von Ralph Eue. In: Gnädig, Christoph/Schulte, Christian (Red.): *Jonas Mekas. Der Flaneur mit der Kamera*. Synema – Gesellschaft für Film und Medien. Wien, 2013. S. 33.

¹⁰⁰ Platon: *Philebos*. In: *Platons Werke*. Band II/2. Verlag Georg Reimer. Berlin, 1861. Nach der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher. S. 162.

¹⁰¹ GS II/1, 242

¹⁰² Mekas, Jonas (Hg.): *Movie Journal. The Rise of a New American Cinema, 1959-1971*. The Macmillan Company. New York, 1972. S. 72.

¹⁰³ Ebd. S. 352.

des „Schönen“) bei Mekas weniger ein metaphysischer – also mit entschiedener Abgrenzung von einem Begriff von zeitloser und ewiger Wahrheit –, sondern vielmehr ein politischer ist. Kritik in diesem Sinne, die eben jene Wahrheit bzw. die „Erscheinung“¹⁰⁴, des Problems „Wahrheit“ im Kunstwerk und das „Schöne“ als „Hülle“¹⁰⁵, als „Geheimnis“¹⁰⁶ zu erkennen hat, ist eine immanente, also eine Reflexion, die nur das im Werk Angelegte zum Maßstab hat. Eine derart „positive Kritik“¹⁰⁷ muss notwendigerweise eine „gänzliche Nichtachtung des Publikums“¹⁰⁸ zur Folge haben und „die Beschränkung auf das einzelne Werk zu üben.“¹⁰⁹ Eine solche Kritik hat nicht „durch geschichtliche Darstellung zu unterrichten oder durch Vergleiche zu bilden, sondern durch Versenkung zu erkennen.“¹¹⁰ Dass Mekas, steter Verteidiger und Förderer des sogenannten „New American Cinema“, zu dem eben auch eine neue Haltung gegenüber und Neueinordnung der Filmkunst gehört, einer derart ausgerichteten Kritik folgt, wird deutlich, wenn er schreibt, „Now, what do the majority of people mean when they say 'literature', 'music', or 'painting' today? I don't think a responsible movie critic can go by people's definition of cinema.“¹¹¹. Immer wieder nutzt er auch die Gelegenheit, der etablierten Filmkritik die Unart vorzuwerfen Filme untereinander bzw. indirekt den Produktionsprozess unabhängiger Filme gegenüber dem tradierten System (d.i. Hollywood) zu vergleichen, und ersteres als minderwertig erscheinen zu lassen. „They almost managed to create the impression that yes, this one is O.K., but the other one, oh, that one was really louse.

¹⁰⁴ GS I/1, 173.

¹⁰⁵ GS I/1, 195.

¹⁰⁶ Mekas schreibt: "The 'all about' that I get from their work [Anger, Brakhage etc., d. Verf.] is [...] what it does to me, how it goes through me, how it touches me [...] and none of it is describable, explainable, you can't put your finger on it." Mekas, Jonas (Hg.): *Movie Journal. The Rise of a New American Cinema, 1959-1971*. The Macmillan Company. New York, 1972. S. 357.

¹⁰⁷ GS II/1, 242.

¹⁰⁸ Ebd. 241.

¹⁰⁹ Ebd. 242.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Mekas: *Movie Journal*. S. 85.

Which is not true. [...] What an ugly habit: As soon as we find something good or beautiful we try to use it as a club to hit the other thing that is a tiny bit less good or beautiful. We have to enjoy ourselves through blood.“¹¹² In all dem ähnelt Mekas Walter Benjamins Begriff der (Kunst)Kritik.

4. Mekas ist dabei, ohne sich dessen vielleicht bewusst zu sein, Kritiker bzw. Kommentator in diesem Sinne, gar als Teil des kreativen Entstehungsprozesses, seinem eigenen Werk gegenüber und übt damit noch eine andere Weise der Kritik, nämlich eine im Sinne der „Mortifikation der Werke“. Kritik ist so betrachtet für Benjamin nicht zuerst Beurteilung, sondern „Vollendung, Ergänzung, Systematisierung des Werkes“.¹¹³ Die Tatsache, dass Mekas sich als „Filmer“ (und nicht etwa als Filmemacher) versteht und im Interview bestätigt, dass sein „Hauptwerk“ nicht ein einzelner Film ist, sondern die „Collection of all the Fragments“ und ergänzt „And I can break them all into thousands of pieces. It still will be there“¹¹⁴, legt nahe, dass seine Filme gewissermaßen als Kritik im obigen Sinne an seinem eigentlichen Werk, dem gesammelten, gefilmten Material, der „Collection of all the Fragments“ – „Fragments of Paradise“ verschärft werden kann. Das Schneiden und Kommentieren, einfügen von Texttafeln und Musik ist somit nicht Teil des künstlerischen Prozesses „Filmemachen“ (denn eben als solcher versteht, wie gesagt, Mekas sich nicht – als jemand der Filme macht), sondern Ausdruck der Revision und Reflexion des eigenen Werkes, ja, Ergänzung und Systematisierung desselben. Für Walter Benjamin stehen die Begriffe der Reflexion und der Kritik in engem Zusammenhang. Die Kritik ist demnach „ein Experiment am Kunstwerk, durch welches dessen Reflexion wachgerufen, durch das es zum Bewusstsein und zur Erkenntnis seiner selbst gebracht wird.“¹¹⁵ Davon, „wie weit der Experimentator imstande ist, durch Steigerung des Bewusstseins, durch magische Beobachtung, wie man sagen darf, sich

¹¹² Ebd. S. 323f.

¹¹³ GS I/1, 78.

¹¹⁴ Vgl. „Interview: Jonas Mekas (5. Januar 2012)“ in dieser Arbeit. S. 200.

¹¹⁵ Ebd. 65.

dem Gegenstande zu nähern und ihn endlich in sich einzubeziehen“¹¹⁶, hängt ab, ob das Experiment gelingt. Mekas nähert sich dem Gegenstand in einer Weise, wie er sich auch vorher den Dinge, wenn er sie filmt, nähert. Was hier „magisches Beobachten“ genannt wird, heißt daher an anderer Stelle in dieser Arbeit „magisches Lesen“ – die Dinge zu Wort kommen lassen. Dem zugrunde liegen Fragen der Wahrnehmung und Aufmerksamkeit, und letztlich der Haltung.

Das Kommentieren, das Besprechen der Tonspur ist so im eigentlichen Wortsinn eine Besprechung und Kommentierung der Bilder, des Werkes (als Ding, als Phänomen). In Wahrheit kommentiert sich das Werk aber selbst, bringt sich, in der Reflexion des „Beobachters“ – „der „Beobachtungsprozess ist ein zugleich subjektiver und objektiver Prozess“¹¹⁷ – selbst zur Vollendung. Die Dinge, das Objekt zu Wort kommen lassen, sagten wir oben. D.h., mit Benjamin gesprochen, „das Subjekt der Reflexion ist im Grund das Kunstgebilde selbst, und das Experiment besteht nicht in der Reflexion *über* ein Gebilde, [...] sondern in der Entfaltung der Reflexion, d.h. [...]: des Geistes, *in* einem Gebilde.“¹¹⁸ Die Reflexion ist so gleichsam die Voraussetzung des Kritikers, der, wie wir früher sagten, auf der Suche nach dem Wahrheitsgehalt des Kunstwerks ist. Auf der Suche nach der Wahrheit ist die Kritik folglich aufgefordert „präzise und ausdauernd die Sachhalte zu kommentieren.“¹¹⁹ Verstehen wir Mekas' Werke aber doch als Kunst, dann muss mit Benjamin festgestellt werden, „dass die Kritik dem Werke innerlich ist“¹²⁰.

¹¹⁶ Ebd. 60.

¹¹⁷ Ebd. 61.

¹¹⁸ Ebd. 66.

¹¹⁹ Opitz, Michael: Literaturkritik: In: Lindner, Burkhard (Hg.): Benjamin Handbuch. Metzler. Stuttgart, 2011. S. 314.

¹²⁰ GS VI, 172.

Zweites Bruchstück:

Utopie und Fragment. „Das Ganze ist das Unwahre“.

1. Die vorliegende Arbeit ist Fragment. Und sie muss - denn es scheint uns, dass dies nicht nur eine durch Pragmatik erzwungene, sondern auch, angesichts der Fragmentiertheit der Werke von Jonas Mekas und Walter Benjamin, methodisch naheliegende Form ist - Fragment bleiben. Womöglich Fragment einer Arbeit die es noch zu schreiben gilt. Einstweilen muss sie gleichsam genauso Fragment bleiben, wie es das Gesamtwerk von Mekas letztlich und schließlich auch sein ganzes Leben ist.¹²¹

2. „Fragments of Paradise“, Fragmente des Paradieses nennt Jonas Mekas all jene, mit seiner Bolex- oder Video-Kamera festgehaltenen Momente, die er zu Filmen montiert oder auch in Installationsarbeiten, Gedichten und anderen Formen reflektiert. Es scheint intuitiv richtig, von einer fragmentarischen Vorgehens- und Darstellungsweise zu sprechen, wenn wir seine Arbeiten betrachten. Es gilt aber zunächst zu präzisieren, in welchem Sinne der Fragmentbegriff hier zur Anwendung kommt. Ostermann zufolge benennt der Begriff „dem heutigen Sprachgebrauch nach den Teil einer abwesenden Ganzheit, ohne doch schon ihren Status als vergangen, als nie gewesen oder erst im Entstehen begriffen festzulegen, so dass er sowohl das unvollständige Überlieferte, als auch das unvollendet Zurückgelassene abdecken kann.“¹²² Der Begriff des Fragments enthält also demnach bereits in sich die Dichotomie von Bruchstück und Totalität. „Fragments“ bezeichnen nun folglich jene Teile der abwesenden Ganzheit „Paradies“ - wir werden darauf zu sprechen kommen müssen in welcher Art und Weise also dieses „Paradies“ zu verstehen ist, und ob es tatsächlich eine abwesende Ganzheit ist oder

¹²¹ vgl.: Bakunin: „Mein Leben ist selbst ein Fragment!“ zitiert nach Zenker, Ernst V.: Der Anarchismus. Kritische Geschichte der anarchistischen Theorie. Jena, 1895. S. 104.

¹²² Ostermann, Eberhard: Fragment, in: Ueding, Gert (Hg): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd 3. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1996. Darmstadt, S. 454-465 (hier S. 455).

nicht doch vielmehr ganz d.h. in komplexer Fülle anwesend (aber dann nur zertrümmert, d.h. zerbrochen existiert, beziehungsweise ob es jemals in der Vergangenheit oder Zukunft als Einheit, als Totalität existiert[e]) ist. Es ist die Frage nach der Utopie - die sich als abwesender Sehnsuchtsort, als das Nichidentische zur kapitalistischen vergesellschaftung formiert - und dem Fragment, den anwesenden Splittern eines zerbrochenen Paradieses, die sich hier stellt. In diesem Spannungsverhältnis zwischen einer alternativen, utopischen Gesellschaftsordnung und dem Erinnerungsschmerz angesichts der zurückgebliebenen Ruinen einer unwiederholbaren paradiesischen Vergangenheit, entstehen die Filme Jonas Mekas'.¹²³

Das Konzept der „Fragments“ bzw. das Fragment als poetologisches Konzept steht durchaus in der Tradition der deutschen Romantik bzw. der ästhetischen Moderne. Jonas Mekas verhehlt diese Tradition nicht: „I am a romantic. You can call me a romantic.“ heißt es in *AS I WAS MOVING AHEAD OCCASIONALLY I SAW BRIEF GLIMPSES OF BEAUTY* (2000)¹²⁴ (bereits der Titel - „BRIEF GLIMPSES OF BEAUTY“ - legt eine fragmentarische Konzeption nahe). Und schon im März 1948 notiert er in sein Tagebuch „The Times are fragmented, dizzy. [...] I am not ashamed

¹²³ Jonas Mekas suggeriert in seiner Arbeit *PARADISE NOT YET LOST* (1979), dass ein paradiesisches Ganze einst existierte und nun dessen Trümmer über die Welt verstreut anwesend sind. „But there is this tale I was told once that when Adam and Eve were leaving the paradise and Adam was sleeping in a shadow of a rock, Eve looked back and she saw the globe of paradise exploding into millions of tiny fragments. And it rained. It rained into her soul and that of the sleeping Adam: the little bits of paradise. The rest was gone. The paradise was gone. I don't think Eve ever told this to Adam.“ (vgl. Sitney, P. Adams: *Eyes upside down. Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*. Oxford University Press. New York, 2008. S. 96.) Das sich die Problematik aber nicht so einfach auflösen lässt liegt auf der Hand. Sie wird uns noch weiter unten beschäftigen. Es wird sich zeigen, dass die Fragmente eines vergangenen Paradieses im Jetzt, im Augenblick gleichsam mit der Utopie einer befreiten Gesellschaft korrespondieren.

¹²⁴ *AS I WAS MOVING* ist eine auffallend betonte Reflexion des eigenen kreativen Prozesses und kann hier exemplarisches für alle filmischen Arbeiten Mekas' stehen.) aus dem Jahr 2000 (Mekas, Jonas: *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*. Scene by Scene description. Scene 627. S. 25. [Unveröffentlicht])

of my romanticism.“¹²⁵. Das Fragment ist dabei insbesondere als (romantisches) Konzept der Darstellungsform zu verstehen, wie Hans Heinz Holz in seiner „Philosophie der zersplitterten Welt“ verdeutlicht, wo er gerade „Walter Benjamins prismatisches Denken“ - also Benjamins vielfältigen Formexperimente, die von Aphorismensammlungen bis zur „literarischen Montage“ im Passagen-Werk, reichen -, und damit Fragen der Darstellung und Präsentationsformen von Philosophie untersucht. Begriffe wie Montage oder Konstellation sind dabei von zentraler und auch das Denken Adornos prägender Bedeutung. Bereits in seiner Antrittsvorlesung fordert Adorno, dass die Philosophie „ihre Elemente [...] so lange in wechselnde Konstellationen zu bringen habe, bis sie zur Figur geraten, die als Antwort lesbar wird, während die Frage verschwindet.“¹²⁶

Mekas' Arbeiten haben eine ganz ähnliche Stoßrichtung: Die gesammelten, dem poetischen Archiv einverleibten Bilder und Momente werden bei stetiger Wiederkehr des Materials in jeder Arbeit zu neuen „Konstellationen“, zu neuen Strukturen, zu neuen Verschmelzungen von Form und Idee. Und mit jeder neuen Konstellation ergibt sich ein neuer Zugang zur (eigenen) Geschichte.

Holz schreibt: „Wo die Ganzheit nicht mehr darstellbar ist, sondern nur noch Kombinationen von Fragmenten zum Ganzen hin transparent werden sollen, gibt es notwendigerweise kein anderes Gestaltungsprinzip als die subjektive Perspektive.“¹²⁷ Freilich kann es dabei nicht um einen beliebigen Ich-Subjektivismus gehen, sondern das Subjekt ist vielmehr ein spezifischer Faktor zu Vervollkommnung der Welt(Wahrnehmung). „Das Subjekt“, schreibt Ernst Bloch, legt so „mögliche Konstellationen von Wirklichem an.“¹²⁸

¹²⁵ Mekas, Jonas: I had nowhere to go. Black Thistle Press. New York, 1991. S. 161.

¹²⁶ Theodor W. Adorno: Die Aktualität der Philosophie. In: Adorno, Theodor W./ Tiedemann, Rolf u.a. (Hg.): Gesammelte Schriften Bd. 1. Philosophische Frühschriften. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 1990. S. 335.

¹²⁷ Holz, Hans Heinz: Philosophie der zersplitterten Welt. Reflexionen über Walter Benjamin. Pahl-Rugenstein. Bonn, 1992. S. 24.

¹²⁸ Ebd. S. 25.

Das Erinnern ist fragmentarisch. Diese Fragmente gilt es in Konstellationen zueinander zu bringen. Es geht darum, sich einerseits der Erinnerung zu bemächtigen und andererseits, das sich „die Gegenwart in der Vergangenheit als gemeint erkennt [...]“¹²⁹. In der Auswahl aus der Masse des Materials (das überhaupt noch nicht Geschichte geworden ist) für seine Filme, vollzieht Mekas genau das. Die Geschichtlichkeit des Ästhetischen wird uns womöglich noch weiter unten beschäftigen, wenn wir Benjamin in Bezug auf die fragmentarische Gestalt näher in den Blick nehmen und dabei das Fragment als Erinnerung aufscheinen lassen. Dass Mekas' sogenannte „Glimpses of Beauty“ - die Fragmente aus denen seine Filme bestehen - Erinnerungen sind, legt er selbst nahe, wenn er über die Texttafeln „That Moment Everything Came Back To Me In Fragments“ und „A Fragment of Paradise“ (in AS I WAS MOVING) spricht: „These are my memories, [...] I was filming my own memories, my own childhood [...]“¹³⁰

3. An anderer Stelle werden wir im Gegensatz dazu von einer völlig unbewussten, geradezu naiven Weise des Filmemachens bei Mekas sprechen. Hier stehen sich durchaus zwei Begriffe des Erinnerns - und als „Erinnerungsmoment“ wollen wir das Fragment hier zunächst verstehen - gegenüber. Nämlich als un-intentionales/unbewusstes Erinnern, d.h. als *memoire involontaire* - die ohne Willensanstrengung in die Vergangenheit zurückführt - und als bewusstes, suchendes Erinnern bzw. als „willkürliches und unwillkürliches Eingedenken“¹³¹. Zum einen ließe sich dieser Widerspruch auflösen, in dem wir das Filmen und die Montage des Gefilmten bei Mekas völlig getrennt voneinander betrachten (in der Tat liegen große Zeiträume zwischen beiden) und jeweils einen Erinnerungsbegriff zuordnen. Das Filmen ließe sich so etwa als

¹²⁹ Konersmann, Ralf (Hg.): Walter Benjamin. Kairos. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 2007. S. 348.

¹³⁰ Mekas, Jonas: As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty. Scene by Scene discription. Scene 342. S. 39. [Unveröffentlicht]

¹³¹ GS I/2, 611.

unbewusstes Erinnern im Proust'schen Sinne, die Montage als bewusstes, strukturierendes Eingedenken verstehen.

Das kann uns aber nicht genügen, denn auch Mekas scheint sich zu widersprechen, wenn er einerseits davon spricht keine bewusste Verbindung zwischen dem Gefilmten und seinen Erinnerungen (mithin an seine Kindheit)¹³² zu sehen (d.h. im Sinne Proust's das Filmen/Montieren kein Anlass zum Erinnern ist)¹³³ und sich andererseits völlig klar darüber ist, „I was filming my own memories, my own childhood [...] It's all coming back now.“¹³⁴. Man kann Mekas' Arbeitsweise vielleicht folglich als bewusst-unbewusste Tätigkeit beschreiben und damit Benjamin nahestellen, der im Passagen-Werk davon ausgeht, dass es „Noch-nicht-bewusstes-Wissen vom Gewesenen gibt, dessen Förderung die Struktur des Erwachens hat.“¹³⁵

Es kann dabei aber keineswegs darum gehen, im Erinnern Ereignisse der Vergangenheit zu wiederholen, sondern vielmehr gestaltet sie die Vergangenheit aktiv und hat damit eine konstruktive Rolle. Die geschichtliche Gestalt der Erfahrungen der Jugend ist dabei Traumgestalt¹³⁶. Wie Benjamins Passagenwerk, können Mekas' Filme daher als „Versuch zur Technik des Erwachens“¹³⁷ verstanden werden. Wenn Mekas konstatiert, dass seine Filme keine Erinnerungsfilm seien,

¹³² Vgl. „Interview: Jonas Mekas (5. Januar 2012)“ in dieser Arbeit. S. 185f. Ebenso: Obrist, Hans Ulrich: Interview. Brief Glimpses of Beauty. Jonas Mekas. In: Foster, Elena (Hg.): CPhoto. C International Photo Magazine. Issue 10. Making Movies. Ivorypress/Actar. Barcelona/London, 2010. S. 14f. URL: http://jonasmekas.com/images/cmag_interview.pdf Zugriff: 10.09.2010.

¹³³ Mekas sagt in AS I WAS MOVING AHEAD ... (2000): "I am not so sure what I am doing. It's all chance. I am going through all the reels [...] picking up this, picking up that, splicing it all together, putting it all together, by chance [...], exactly the same as when I originally filmed them [...]" (Vgl. Mekas, Jonas: As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty. Scene by Scene discription. Scene 202. S. 6. [Unveröffentlicht])

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ GS V/1, 491.

¹³⁶ Vgl. GS V/I, 490.

¹³⁷ Ebd.

nicht Filme seien, die Vergangenes heraufbeschwören, sondern ganz gegenwärtig sind, dann unterstützt er damit die These, dass die Fakten der Geschichte etwas sind, das ihm erst soeben zustieß, sie festzustellen sei aber Sache der Erinnerung.¹³⁸ Und in der Tat ist dann „Erwachen der exemplarische Fall der Erinnerung.“¹³⁹ Mekas richtet die Optik des Traums (verschwommen, verwackelt, unscharf, ohne klares Narrativ), und damit die Optik der Kindheit/des Paradieses auf die Wachwelt und entbindet so die verborgenen, latenten Gedanken, die in ihrem Schoß schlummern¹⁴⁰, in dem er sichtbar macht, was nicht ist und das Übel (Krieg, Exil etc.) als dunkle Leerstelle innwändig sein lässt, als wollte er, um es mit Adorno zu sagen, die Katastrophe durch seine Kunst beschwörend verhindern.¹⁴¹

Mekas' Kindheit und Jugend ist ein Traum/ein Alptraum, aus dem es zu erwachen gilt, der auf der Gegenwart lastet, solange sein Bann ungebrochen ist. Rolf Tiedemann: „Die Bilder des Traums und des Erwachsens daraus verhalten sich für Benjamin zufolge wie Ausdruck und Deutung, allererst von den gedeuteten Bildern versprach er sich die Lösung des Banns. Das Benjaminsche Erwachen meinte die echte 'Ablösung von einer Epoche', im Doppelsinn der Hegelschen Aufhebung: die Überwindung [...] IN seiner Aufbewahrung, seiner 'Rettung' für die Gegenwart.“¹⁴²

4. Das Fragment hat in der Romantik einen intentionalen Charakter: „Viele Werke der Alten sind Fragmente geworden. Viele der Neuen sind es gleich bei ihrer Entstehung.“¹⁴³ heißt es in Friedrich Schlegels Athenäums-Fragmente. Sie werden gleichsam zu Fragmenten aus der Zukunft, im

¹³⁸ Vgl. GS V/2, 1057f.

¹³⁹ GS V/1, 491.

¹⁴⁰ Vgl. Ebd.

¹⁴¹ Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 1973. S. 56.

¹⁴² GS V/1, 20.

¹⁴³ Schlegel, Friedrich: Athenäums-Fragmente und andere Schriften. Edition Holzinger. Berliner Ausgabe, 2013. S. 23. Textgrundlage ist die Ausgabe: Behler, Ernst (Hg.): Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe, Band 2. Schöningh; München, Paderborn, Wien, 1967.

Gegensatz zu jenen aus der Vergangenheit und sind damit ihrem Wesen nach progressiv. Diese „Fragmente aus der Zukunft“ verweisen quasi auf eine spezifisch konzeptionelle Offenheit, die eine Selbstreflexion einschließt, welche um ihre Eigenart als nur kleiner Teil der Wahrheit, um den partikularen Charakter der fragmentarischen Erkenntnis wissen. Diese als Transzendentalpoesie beschriebene Kategorie enthält (poetisch und poetologisch) ihre eigene Theorie ins sich selbst, die erkannt hat, dass sie nicht die Ganzheit der Welt/Wahrheit in einem einzigen systematischen Gedankengebäude festschreiben kann. In diesem Sinne strebt sie eine Synthese von Philosophie, Literatur und Wissenschaft an:

„Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Verbindung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen [...] Nur sie kann gleich dem Epos der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden. Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten, frei von allem realen und idealen Interessen auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen.“¹⁴⁴

Texte die mit der Form des „Intentionalen Fragments“ arbeiten, bescheinigen offenbar die Krisenerfahrungen des modernen Subjekts, dass „von der Auflösung traditioneller Strukturen und Werte angesichts der schnell fortschreitenden Industrialisierung und Technisierung, sowie der damit einhergehenden Funktionalisierung der Produktionsabläufe und der durch sie modifizierten Rolle des Arbeiters, dem beschleunigten Zuwachs des Wissens und seiner zunehmenden Spezialisierung in verschiedenen Wissensbereichen, schließlich von der Entstehung totalitärer Regime und der traumatischen Erfahrung der massenhaften

¹⁴⁴ Ebd. S. 33.

Vernichtung von Menschen im ersten und zweiten Weltkrieg.“¹⁴⁵ geprägt ist. Erfahrungen die auch Jonas Mekas gemacht hat und folglich ein Misstrauen gegenüber Begriffen von Ganzheit und Totalität nahelegen.

Das intentionale Fragment ist in seiner Charakteristik offen und somit progressiv angelegt. In der fragmentarischen Form interagieren gleichsam die Poesie und Gesellschaft(licher Fortschritt) und das Fortschreiten des Denkens (im Geist, wie in Bildern) wird so eine „ununterbrochene Kette innerer Revolutionen“¹⁴⁶ (Schlegel), hin zu einem Absoluten, hin zur „Realisierung“ des Reich Gottes, zum Paradies als (und das ist entscheidend) Utopie. Nicht die gesamtgesellschaftliche Verwirklichung einer (mythischen) Idee von sozialem Miteinander ist gewollt, sondern der epistemologische Anspruch ist die Utopie als solche, als konkrete Erfahrung, die die Welt als fragwürdig begreifen kann¹⁴⁷. Das Fragment kann so als Form einer rettenden Kritik verstanden werden, als Rettung der Utopie. Jeder Gedanke, jedes Bild ist dann ein „Fragment of Paradise“. Der Mythos ist es, der die Utopie in die Phantasmagorie umschlagen lässt¹⁴⁸ und von ihm und seiner geschichtslose Gottähnlichkeit gilt es sie zu befreien. Es gilt „eine hermeneutische Kritik auszuüben, welche, weit davon entfernt, die Utopie zu verabschieden oder aufzulösen, sich viel eher bestrebt, deren emanzipatorischen

¹⁴⁵ Born, Martin: Fragment und Totalität. Konzepte des fragmentarischen Schreibens bei Theodor W. Adorno und Roland Barthes. Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 2012.

¹⁴⁶ Schlegel, Friedrich: Athenäums-Fragmente und andere Schriften. Edition Holzinger. Berliner Ausgabe, 2013. S. 97. Und weiter heißt es dort, „alle Individuen, die ursprünglichen, ewigen nämlich leben in ihm. Er ist echter Polytheist und trägt den ganzen Olymp in sich.“ Jonas Mekas ist offensichtlich ähnlich „universellen Geistes“, wenn er in seiner Arbeit NOTES ON UTOPIA(!) sagt: „All the saints before us who tried to upkeep a certain standard, all the poets, all the scientist - i want to try to be with you.“

¹⁴⁷ vgl. Beckers, Heidelinde (Hg.): Die Welt als fragwürdig begreifen: Ein philosophischer Anspruch. Königshausen & Neumann. Würzburg, 2006.

¹⁴⁸ Esselborn, Hans (Hg.): Utopie, Antiutopie und Science Fiction im deutschsprachigen Roman des 20. Jahrhunderts. Königshausen & Neumann. Würzburg, 2003.

Wirkungsvermögen durch eine Abtrennung vom Mythos frei zu schaffen.“¹⁴⁹

„Zum Bilde der 'Rettung',„ so Walter Benjamin, „gehört der feste, scheinbar brutale Zugriff.“¹⁵⁰ In Fragmenten, also „scheinbar“ destruktiv Schreiben (und Filme machen), ist so eine Form des „utopischen Schreibens“. Es kann daher nicht verwundern, dass Mekas, der auf Grund seiner Vergangenheit (Exil, Faschismus, Arbeitslager, Kommunismus, Kapitalismus, Gewerkschaften, Zensur, Gefängnis) auch theoretisch/künstlerisch/poetisch in eine radikale Gegenstellung zu jeglichen Formen des Totalitarismus tritt, denn „der Begriff des Fortschritts ist in der Idee der Katastrophe zu fundieren. Dass es 'so weiter' geht, ist die Katastrophe.“¹⁵¹ Wenn Benjamin in *Über die Wahrnehmung von der Rettung der Erfahrung*, die „Symbol eines Erkenntniszusammenhangs“¹⁵² ist, spricht, so spricht er notwendigerweise zugleich auch von der Rettung der Utopie, welche bislang in mythischer Abhängigkeit zum Alten verfangen ist. Abensour schreibt, dass Benjamin uns (gerade im fragmentarisch konzipierten) Passagenwerk, insbesondere in „Paris, Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts“, lehrt „die zahlreichen Phantasmagorien zu orten, die umherspucken, um uns in den Stand zu setzen, ihnen erfolgreich zu widerstehen.“¹⁵³

5. Mit dem Blick des Allegorikers kann die mythische Heteronomie entlarvt werden. Die diesem Traum- und Wunschbilde immanente Ambiguität muss im kritischen Diskurs fixiert werden. „Das mit Alt und Neu spielende und bezirzende Traumbild soll nun im Zustand der maximalen Spannung zwischen diesen antithetischen Polen 'zum Stillstand' gebracht werden. Erst dann nämlich wird aus dem Traumbild ein 'dialektisches Bild'. Erst

¹⁴⁹ Abensour, Miguel: L'Utopie de Thomas More à Walter Benjamin. Sens & Tonka. Paris, 2000. S. 130.

¹⁵⁰ GS I/2, 677.

¹⁵¹ Ebd. 683.

¹⁵² Vgl. GS VI, 36.

¹⁵³ Abensour, Miguel: L'Utopie de Thomas More à Walter Benjamin. Sens & Tonka. Paris, 2000. S. 113.

dann entfaltet sich die Utopie zur echten Utopie mit ihrem ganzen positiven Wirkungsvermögen.“¹⁵⁴

Insbesondere der Film, als „betonte[n] Lebensgefahr, in der die Heutigen leben“¹⁵⁵, scheint als Medium des Erwachens aus dem Mythos geeignet. Er, der „Film [kann sich als] eine Utopie einer neuen Erfahrung“ erweisen.¹⁵⁶ Freilich nicht ein Film, der die Zerstreuung, den Schlaf, ja, den Traumzustand und die „falsche“ Utopie des „Traumkollektivs“, in dem „Natur und Technik, Primitivität und Komfort [...] vollkommen eins geworden“¹⁵⁷ sind noch befördert – „solche utopische Vision ist freilich nur im Schutzraum des Kinos zu gewinnen“¹⁵⁸, schreibt Burkhardt Lindner –, nicht „Micky Maus“ („Micky-Maus ist ein solcher Traum“¹⁵⁹), denn „diese Filme desavouieren, radikaler als es je der Fall war, alle Erfahrungen. Es lohnt sich in einer solchen Welt nicht, Erfahrungen zu machen. [...] In diesen Filmen bereitet sich die Menschheit darauf vor, die Zivilisation zu überleben“¹⁶⁰, mithin eben auf eine Utopie mit negativem Wirkungsvermögen, sondern ein (neuer) Film der „rough, unpolished, but alive“ ist, so Jonas Mekas im „First Statement of the New American Cinema Group.“¹⁶¹ Die Macher der neuen Filme, des New American Cinema „know what needs to be destroyed and what we stand for. [...]“¹⁶²

¹⁵⁴ Esselborn, Hans (Hg.): Utopie, Antiutopie und Science Fiction im deutschsprachigen Roman des 20. Jahrhunderts. Königshausen & Neumann. Würzburg, 2003. S. 77.

¹⁵⁵ GS VII/1, 380. Fußnote. (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Zweite Fassung.)

¹⁵⁶ Raulet, Gérard: Chockerlebnis, mémoire involontaire und Allegorie. Zu Benjamins Revision seiner Massenästhetik in ‚Über einige Motive bei Baudelaire‘. In: Schweppenhäuser, Gerhard (Hg.): Zeitschrift für kritische Theorie. Heft 2/1996. zu Klampen Verlag. Lüneburg, 1996. S. 5.

¹⁵⁷ GS II/1, 218.

¹⁵⁸ Brüggemann, Heinz/Oesterle, Günter (Hg.): Walter Benjamin und die romantische Moderne. Königshausen & Neumann. Würzburg, 2009. S. 242.

¹⁵⁹ Ebd. 218.

¹⁶⁰ GS VI, 144.

¹⁶¹ Sitney, P. Adams (Hg.): Film Culture Reader. New York: Praeger. 1970. S. 83.

¹⁶² Ebd. S. 81.

We don't want rosy films - we want them the color of blood.“¹⁶³ Die Rettung der Utopie wird hier konkret, denn nicht nur die Kunst bzw. der Film soll um seiner selbst willen erneuert werden, sondern auch der Mensch: „We are not only for the New Cinema: we are also for the New Man.“¹⁶⁴

Die Utopie der Chock-Erfahrung (durch den Film), von der bei Benjamin noch im Kunstwerksaufsatz die Rede war und die davon ausgeht, dass das Publikum „ein Examinator“¹⁶⁵ und zur Kritik fähig ist, wird zugunsten einer „positiven Barbarei“¹⁶⁶ hingegeben. „What's the use of cinema if man's soul goes rotten?“ heißt es in Jonas Mekas „Notes on the New American Cinema“. „With man's soul being squeezed out in all four corners of the world today, when governments are encroaching upon his personal being with the huge machinery of bureaucracy, war, and mass communications, he feels that the only way to preserve man is to encourage his sense of rebellion, his sense of disobedience, even at the cost of open anarchy and nihilism.“¹⁶⁷

Das heißt aber nicht vom „Alten“ vollständig lassen, sondern im Sinne des Allegorikers, denn die Allegorie ist „am bleibensten dort angesiedelt, wo Vergänglichkeit und Ewigkeit am nächsten zusammenstoßen.“¹⁶⁸, das (konstruierende) Eingedenken zu üben, mit dem Willen zur Wiederherstellung der Erfahrung. Der Kritik am wiederholten Mahnen zum Neuen setzt Mekas bereits 1962 entgegen: „One may wonder, sometimes, why I am so obsessed with new, why this hatred for the old. I believe that true wisdom and knowledge are very old; but this wisdom and this

¹⁶³ Ebd. S. 83.

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ GS I/2, 505. (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Dritte Fassung.)

¹⁶⁶ Vgl. GS II/1, 215. (Erfahrung und Armut). Ebenso: Raulet, Gérard: Positive Barbarei: Kulturphilosophie und Politik bei Walter Benjamin. Westfälisches Dampfboot. Münster, 2004.

¹⁶⁷ Sitney, P. Adams (Hg.): Film Culture Reader. New York: Praeger. 1970. S.103.

¹⁶⁸ GS I/1, 397.

knowledge have been covered with layers and layers of static culture. „¹⁶⁹
Es gilt das Alte, die Utopie, die Erfahrung von diesen „layern“, von dem
schönen Schein und dem Mythos, der „static culture“ zu befreien,
entgegen der Kontinuität und so notwendigerweise fragmentarisch und
konstruierend, d.h. in Konstellationen zu Denken (und Arbeiten).
Destruktion und Stillstellung, Rettung und Konstruktion sind dabei
Verfahren eines allegorischen Erinnerns als einzig möglicher Zugang zum
Alten, Vergangenen.

Das Erinnern ist hier aber nicht willentlich, diskursiv - keineswegs also
heroisch -, sondern ein zutiefst melancholisches Zurückblicken auf eine
auratische, vergangene Ferne, insofern, und das ist die Voraussetzung,
dass eine bestimmte Aufmerksamkeit, ja, eine Wachsamkeit vorhanden
ist, denn „der Blick, den uns die Natur scheinbar erwidert, spiegelt nicht
das Subjekt in seiner Gegenwart, seine bewusste Identität, sondern er
konfrontiert uns mit einem anderen Selbst, das wir nie zuvor in wachem
Zustand gesehen haben.“¹⁷⁰ Die Wahrnehmung der Aura der Dinge und
der Natur ist darin Erfahrung.

Mekas' Erinnerungsfragmente sind also nicht subjektstituierend,
sondern dienen der Wiederherstellung der Erfahrung. „In der Allegorie als
ästhetische Ausdrucksform vollzieht sich [dabei] die maskenhafte,
fragmentierende Neubelebung der melancholischen, einer in Todesstarre
versinkenden Geschichte der Welt.“¹⁷¹ Das allegorische Erinnern nimmt
indem utopische Gestalt an. „I want to try to be with you“, sagt Mekas
melancholisch in NOTES ON UTOPIA¹⁷² über die toten Seelen, „It is

¹⁶⁹ Sitney, P. Adams (Hg.): Film Culture Reader. New York: Praeger. 1970. S. 104.

¹⁷⁰ Bevc, Tobias: Walter Benjamin. Zur politisch-gesellschaftlichen Problematik visueller
Medien. Magisterarbeit. Universität Augsburg, 2000. S. 36.

¹⁷¹ Lindner, Burkhardt: Allegorie In: Opitz, Michael/Wizisla, Erdmut (Hg.): Benjamins
Begriffe. 2 Bd. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 2000. S. 51.

¹⁷² Mekas, Jonas: Notes on Utopia. Transcription. (Unveröffentlicht) Vgl. Mekas, Jonas:
Notes on Utopia (2003-2005), 55 min., video URL:

[http://jonasmekas.com/online_materials/view.php?film=notes_on_utopia&height=480&wi
dth=640](http://jonasmekas.com/online_materials/view.php?film=notes_on_utopia&height=480&width=640) Zugriff: 13.05.2010.

almost a utopian undertaking [...], but maybe it is the only utopia there is. [...] I decide to make a promise: to avoid putting down humanity - the past - and look only for what has come to me from the past; the best from poets, philosophers, artists. Try not to betray.“ In der Tat ist „the only utopia there is“, die wahre Utopie, keine politisch, traditionell religiöse Utopie, sondern der Versuch „to be with you“, also den Vergangenen, ohne dabei die eigene Autonomie zu verlieren¹⁷³. Das Ende der Rettung, also die historische Apokatastasis - das Eingehen aller Seelen in eine Jetztzeit -, würde andernfalls das Ende der Utopie bedeuten. Der Allegoriker (Jonas Mekas) verharrt aber als transzendental-ästhetisches Subjekt¹⁷⁴ kontemplativ bei den „Bruchstücken der Dingwelt“¹⁷⁵ und muss so stets die Unabgeschlossenheit (der Geschichte) feststellen.¹⁷⁶ Die Fakten können aber so „mit Hilfe der Erinnerung in die Perspektive der Veränderung gerückt werden können“, bemerkt Detlev Schöttker.¹⁷⁷

Kritik an Mekas' Werken (insbesondere gegenüber AS I WAS MOVING AHEAD OCCASIONALLY I SAW BRIEF GLIMPSES OF BEAUTY), sie würden nicht Geschehenes darstellen wie es „wirklich“ war, sondern seien euphemistische Realitätsverleugnung, bestenfalls schöne, sorglose Träumereien, muss daher ins Leere gehen. Vielmehr liegt dem eine Überlegung zugrunde, die Walter Benjamin in seinem Passagenwerk formuliert, und die das Eingedenken gleichsam als Korrektiv versteht. Die Geschichte ist dabei nicht bloß Wissenschaft, „sondern nicht minder eine Form des Eingedenkens [...]. Das Eingedenken kann das Unabgeschlossene (das Glück) zu einem Abgeschlossenen und das

¹⁷³ Motzkin, Gabriel: Das Dilemma einer säkularen Philosophie der Geschichtswissenschaft. Gedanken über Benjamins Thesen zum Konzept der Geschichte. In: Brüggemann/Oesterle (Hg.): Walter Benjamin und die romantische Moderne. Königshausen & Neumann. Würzburg, 2009. S. 527.

¹⁷⁴ Vgl. Lindner, Burkhardt: Allegorie In: Opitz, Michael/Wizisla, Erdmut (Hg.): Benjamins Begriffe. 2 Bd. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 2000. S. 59.

¹⁷⁵ GS I/1, 404.

¹⁷⁶ Vgl. GS II/2, 477.

¹⁷⁷ Schöttker, Detlev: Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 1999. S. 255.

Abgeschlossene (das Leid) zu einem Unabgeschlossenen machen.“¹⁷⁸. Genevieve Yue liegt daher richtig, wenn sie schreibt „As I Was Moving Ahead is [...] a testament to the possibility of Paradise“, und „Peter Kubelka once said of his friend, „Jonas has realised that, whatever paradise there is, it should be here and now. Loving care is a key to it.“¹⁷⁹ Wenn wir sagen, Mekas filmt Dinge, nimmt sie wahr, widerspricht uns P. Adams Sitney im Gespräch, mit dem Hinweis, Mekas filme nicht Dinge sondern Menschen und Situationen. Nicht aber die Menschen und Gegenstände sind hier die eigentlichen Dinge, sondern im Sinne des Baudelaire'schen „Spleen“ wird hier „die Zeit verdinglicht [...]. Diese Zeit ist geschichtslos“¹⁸⁰ und geradezu greifbar.

„Geschichte zerfällt in Bilder“¹⁸¹, so Walter Benjamin; Bilder die montierbar sind. Somit wird Vergangenheit und Geschichte gleichfalls konstruierbar. Dialektisch sind diese Bilder, weil Bild dasjenige ist „worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist Dialektik im Stillstand.“¹⁸². Zeit kristallisiert sich in Monaden und wird zitierbar. Weil die Bilder blitzhaft Auftreten, erfordern sie eine Geistesgegenwart, eine Aufmerksamkeit, eine Wachheit.¹⁸³ Nur so, in der geistesgegenwärtigen Wahrnehmung der aufblitzenden Erinnerungs-Fragmente die Geschichte stilllegen, und der Konstellation

¹⁷⁸ GS V/1, 589.

¹⁷⁹ Yue, Genevieve: Jonas Mekas. In: Caputo, Rolando/ Carey, Michelle u.a. (Hg.): Sense of Cinema. Quarterly Online Film Magazine. Issue 34. (Februar 2005). Senses of Cinema Inc. Melbourne, 2003. URL: <http://sensesofcinema.com/2005/great-directors/mekas/> Zugriff: 13.04.2010.

¹⁸⁰ GS I/2, 642.

¹⁸¹ GS V/1, 596.

¹⁸² GS V/1, 578.

¹⁸³ Das aufblitzende Bild zu erkennen erfordert Geistesgegenwart. „Geistesgegenwart als das Rettende; Geistesgegenwart im Erfassen der flüchtigen Bilder; Geistesgegenwart und Stillstellung“ heißt es in den Anmerkungen zu geschichtsphilosophischen Thesen Benjamins, d. h. Geistesgegenwart und Rettung sind direkt aufeinander bezogen. (GS I/3, 1244.)

dieser, ist Rettung möglich. Gerettet wird, was sonst Vergessen wird. „Das Eingedenken als der Strohalm.“¹⁸⁴

„Die Erinnerung bringt die Geschichte zum Stillstand, indem sie die Zeit anhält und das entsprechende Geschehen bildhaft festhält; destruktiv ist sie, weil sie die Vergangenheit zerlegt; sie zitiert sie, weil sie nur die für die Gegenwart bedeutsamen Elemente der Vergangenheit aktualisiert; monadologisch verfährt die Erinnerung, weil sie nur wichtige in sich geschlossene Einheiten hervorholt; rettend verfährt die Erinnerung deshalb, weil sie die wirkliche Vergangenheit gegenüber der offiziellen Überlieferung bewahren kann.“¹⁸⁵ Erkenntnis ist hier zwingend dynamisch prozesshaft, weil sie, diese Dynamik des Denkens, dem Konzept „Fragment“; ein Konzept von Brechung, Selbstreflexion- und Kritik, von Ineinanderlegung von objektiver und subjektiver Erkenntnis und Ästhetik und Theorie, wesentlich inhärent und so die erkenntnistheoretische Konsequenz ist. Wir könnten in diesem Zusammenhang, mit Detlev Schöttker, von einem „Konstruktiven Fragmentarismus“ sprechen.¹⁸⁶

6. „Die Kunst des Bruchstücks“ ist Mekas dabei, wie Benjamin, „zugleich historische und ästhetische Kategorie“.¹⁸⁷ Das Fragment ist Wirkungsästhetisch „ein 'Versuchsfeld, auf dem das Publikum koproduzieren kann, ein Sprungbrett der Phantasie'. Geschichtsphilosophisch ist es ein 'Keim der Zukunft', der noch nicht aufgegangen ist, und von dem ein 'Endbild' zu fertigen sich verbietet.“¹⁸⁸ Das muss, wir wiederholen es, zwingend die entschiedene Abkehr von

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Bevc, Tobias: Walter Benjamin. Zur politisch-gesellschaftlichen Problematik visueller Medien. Magisterarbeit. Universität Augsburg, 2000. S. 212. Vgl. Schöttker, Detlev: Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 1999. S. 284.

¹⁸⁶ Schöttker, Detlev: Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 1999.

¹⁸⁷ vgl. Schulz, Genia: Die Kunst des Bruchstücks - über ein Gedicht von Heiner Müller. In: Klusmann, Paul Gerhard Klusmann/Mohr, Heinrich (Hg.): Spiele und Spiegelungen von Schrecken und Tod. Bouvier Verlag. Bonn, 1990. S. 157-171.

¹⁸⁸ Werner, Hendrik: Im Namen des Verrats: Heiner Müllers Gedächtnis der Texte. Königshausen & Neumann. Würzburg, 2001. S. 289.

jeder Ganzheit zur Folge haben und entspricht damit Adornos Feststellung „Das Ganze ist das Unwahre“.¹⁸⁹

Zweiter Versuch:

Ähnlichkeit und Erfahrung. Über die „epische Seite der Wahrheit“

1. Vor uns liegt (nach wie vor) ein Puzzle ausgebreitet und uns bleibt nur, nach Analogien zu suchen - sowohl werkimmanente, also implizite, als auch explizite, etwa geistesgeschichtliche. Dieses Vorgehen drängt sich auf, nicht aus Verzweiflung über die Fülle des zu untersuchenden Gegenstands, sondern aus geradezu methodischer Notwendigkeit, die wir, wenn wir Walter Benjamin eben als methodischen Kompass heranziehen wollen, gegeben sehen, sobald wir seine Rede vom „Ähnlichen“ – die womöglich den Kern seiner „Theologie“ ausmacht, welche als Benjamins „Grundwissenschaft“ gelten kann, wie wir „Zu Beginn“ angedeutet haben – als zentral verstehen. Freilich, weil eine Zuordnung dieser Art – das Wahrnehmen und Herstellen von Ähnlichkeiten – das vertraute Raster filmanalytischer Verfahrensweise verlässt, hat sie auch ihre methodischen Tücken. Der von Mallarmé sogenannte Dämon der Analogie¹⁹⁰ könnte zu rein figuralen oder strukturellen Konstellierungen verleiten, zu Blendwerk.

Blendwerk, μαγεία, Magie, occultus, das Verborgene, das Verdeckte.

Walter Benjamin hebt in seinem Aufsatz „Lehre vom Ähnlichen“ die Inhärenz von „Ähnlichen“ und okkulten Wissen hervor. Er schreibt: „Die Einsicht in die Bereiche des ‚Ähnlichen‘ ist von grundlegender Bedeutung

¹⁸⁹ Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia*. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 2012. S. 55.

¹⁹⁰ Mallarmé, Stéphane: *Le Démon de l'Analogie*. In: Mallarmé, Stéphane: *Sämtliche Dichtungen*. dtv. München, 2007. S. 134. Vgl. Michael Pauen: *Der Dämon der Analogie*. Stéphane Mallarmé und die Lehre vom Ähnlichen. In: Funk, Gerald/Mattenklott, Gert und ders. (Hg.): *Ästhetik des Ähnlichen*. Zur Poetik und Kunstphilosophie der Moderne. Fischer. Frankfurt a.M., 2001.

für die Erhellung großer Bezirke des okkulten Wissens.“¹⁹¹ Auch das Okkulte muss uns in diesem Zusammenhang also beschäftigen, nicht nur in dem es das Verborgene meint, also das eigentlich vom Ähnlichen bezeichnete, sondern durchaus auch als „esoterische“ Praxis, ja, als Theologie ohne *theós*. Jonas Mekas' „metaphysische“ Ausrichtung (ein Gemenge aus heillosen Romantik, litauischen Pantheismus und einem irgendwie geartetem Schamanismus) hat ohne Zweifel einen starken Einfluss auf sein künstlerisches Schaffen und legt sicherlich eine ganz eigene Lesart seines Werkes nahe. Wir werden nicht drum herum kommen uns dieser zu widmen, zumal etwa gerade der Schamanismus dem Schamanen zuschreibt Zugang zu einer anderen Wahrnehmung zu haben und somit vielleicht eine ganz eigene Phänomenologie begründet. Eine andere Wahrnehmung: Etwas, das man vielleicht auch Mekas unterstellen kann, der sich selbst viel eher als Anthropologe, denn als Filmemacher sieht - also als jemand, der genau hinschaut, gewissermaßen wissenschaftlich, dies aber - dann doch - wie er selbst sagt, gleichsam unbewusst tut. Wie ein Schamane in einem anderen, tranceartigem Bewusstseinszustand, fühlt sich Mekas eben in manchen Momenten, die ihn unfreiwillig treffen, dazu gezwungen seine Kamera zu Hand zu nehmen und zu filmen. „It's a trance state where the mind is disconnected“, sagt Mekas, „It's a total reaction, being with it, only the camera and the moment.“¹⁹²

Den „Moment“ und das Ding¹⁹³ sieht Mekas präzise an und versucht es in seinem Wesen zu fassen. Es ist als sehe Mekas gleichsam die „Aura“ –

¹⁹¹ Konersmann, Ralf (Hg.): Walter Benjamin. Kairos. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 2007. S. 163

¹⁹² Northover, Benn: Interview. Jonas Mekas. In: Hack, Jefferson (Hg.): AnOther Man. Issue 11 (Autum/Winter 2010). AnOther Publishing Ltd., Dazed Group. London, 2010. S. 72-74. (hier S. 74).

¹⁹³ Jede Entität, jedes Seiende ist Ding. Allen Dingen haftet eine Spur des Menschlichen an (und es handelt sich dabei nicht nur, vereinfacht gesagt, um die menschliche Arbeitskraft die in Ihnen steckt, wie Marx meint). Das ist ihre Aura. Adorno fragt Benjamin in einem Brief vom 29. Februar 1940: „Ist nicht die Aura allemal die Spur des vergessenen Menschlichen am Ding?“ (GS I/3, 1132. Vgl. Adorno, Theodor W./Benjamin, Walter: Briefwechsel. 1928-1940. In: Lonitz, Henri (Hg.): Theodor W. Adorno. Briefe und

die „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“¹⁹⁴ - der Dinge, welche einen Index mit sich trägt, der auf die Erlösung (der Dinge) verweist.¹⁹⁵ Das Wesen des Dings ist eben seine Ähnlichkeit, seine Verbundenheit mit anderen Dingen über die Zeit hinweg. Diese Fähigkeit des anderen, gleichsam zeitreisenden Blicks, die Fähigkeit eines anderen Sehens - die vielleicht auch ein anderer Sinn, ein sechster, wenn man so will, ist - bezeugt Mekas schon für seine früheste Kindheit: I was very sick when I was five or six years old. [...] I was close to death. I said to myself, 'I'm not going to die.' It went on for weeks and then months. Then suddenly I began seeing things. I could tell who was on the next street.“¹⁹⁶ Zugegeben, die Abgrenzung zu einer vulgär-spiritualistischen Mystik fällt hier manchmal schwer.

2. Dennoch, neben einer (politischen) Konkretion durchzieht eine merkwürdige Mystik sein ganzes Werk, wie es auch das Werk von Walter Benjamin zeigt. Mekas' Fähigkeit, anders zu Sehen - und möglicherweise ist es auch ein poetischer Blick, ein vertikaler, wie Maya Deren es nennen würde (und auch darauf werden wir noch zurück kommen) - ist vielleicht

Briefwechsel. Bd. 1. Suhrkamp. Frankfurt a. M., 1994. S. 446). Benjamin antwort am 7. Mai 1940: „Baum und Strauch, die belehnt werden, sind nicht vom Menschen gemacht. Es muß also ein Menschliches an den Dingen sein, das nicht durch Arbeit gestiftet wird.“ (GS I/3, 1133. Vgl. Scholem, Gershom/Adorno, Theodor W. (Hg.): Walter Benjamin. Briefe. Bd. 2. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 1978. S. 849.) Benjamin schreibt in seinem V. "Protokoll zu Drogenversuchen" mit dem Titel "Haschisch Anfang März 1930": "Erstens erscheint die echte Aura an allen Dingen. Nicht nur an bestimmten, wie die Leute sich einbilden. Zweitens ändert sich die Aura durchaus und von Grund auf mit jeder Bewegung, die das Ding macht, dessen Aura sie ist. Drittens kann die echte Aura auf keine Weise als der geleckte spiritualistische Strahlenzauber gedacht werden, als den die vulgären mytischen Bücher sie abbilden und beschreiben." (GS VI, 588.)

¹⁹⁴ Schöttker, Detlev (Hg.): Walter Benjamin. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Und weitere Dokumente. Suhrkamp Studienbibliothek. Frankfurt a.M., 2007. S. 16

¹⁹⁵ Vgl. GS I/2, 693.

¹⁹⁶ Northover, Benn: Interview. Jonas Mekas. In: Hack, Jefferson (Hg.): AnOther Man. Issue 11 (Autum/Winter 2010). AnOther Publishing Ltd., Dazed Group. London, 2010. S. 72-74. (hier S. 73).

genau das, was Benjamin mit dem mimetischen Vermögen, das nichts weniger ist als eine „magisch-animistischen Wahrnehmungsform“, meint. Gewissermaßen das Vermögen, Ähnlichkeiten zu sehen bzw. zu erzeugen. Das Erzeugen von Ähnlichkeiten (als Form des Erinnerns) ist die Grundoperation jedes künstlerischen Schaffens von Jonas Mekas. Es ist daher sinnvoll diese Überlegung in das Zentrum unserer Arbeit zu stellen.

Mekas filmt natürlich, wenn er etwa den Central Park in New York filmt, nicht – entgegen anderen Behauptungen – seine Kindheit, wohl aber eine Art Echo dieser; etwas, das ihm sehr instinktiv und blitzhaft aufscheint. Er filmt was er erinnert bzw. wo er Ähnlichkeiten sieht oder vielmehr fühlt. Wie geht dieses „erfühlen“ von Ähnlichem genau von statten, warum wählt Mekas bestimmte Momente? „I don't know“, sagt Mekas. „It's my whole past memory that makes me choose the moments that i film.“¹⁹⁷ Der Prozess des Auswählens bleibt also ein unbewusster Akt, wie es scheint, das Rätsel um diese Momente bleibt zwischen seinen Bildern als Leere, als Unsagbares, weil Vergessenes, bestehen. Das „Ähnlichkeit“ im Wesentlichen unbewusst wirkt legt bereits Benjamin nahe: „Noch für die Heutigen lässt sich behaupten: die Fälle, in denen sie im Alltag Ähnlichkeiten bewusst wahrnehmen, sind ein winziger Ausschnitt aus jenen zahllosen, da Ähnlichkeit sie unbewusst bestimmt.“¹⁹⁸

„I am filming my childhood“¹⁹⁹ sagt Mekas diffus und meint damit eben genau eine filmische Praxis des Erinnerns und Ähnlichkeiten Erzeugens, in der sich an den gegenwärtigen Moment die Vergangenheit anheftet.

¹⁹⁷ Yue, Genevieve: Fragments of Paradise: The Films of Jonas Mekas. In: Mekas, Jonas/Liutauras, Psibilskis (Hg.): Jonas Mekas: Conversations, Letters, Notes, Misc. Pieces etc. Celebration of the Small and Personal in the Time of Bigness. Lithuanian Pavillion, 51st International Exhibition, Venice Biennale 2005. Lithuanian Art Museum. Vilnius, 2005. S. 143.

¹⁹⁸ GS II/1, 205.

¹⁹⁹ Mekas, Jonas: The Diary Film. (A Lecture on Reminiscences of a Journey to Lithuania). In: Sitney, P. Adams (Hg.): The Avant-Garde Film. A Reader of Theory and Criticism. Anthology Film Archives Series: 3. Anthology Film Archives. New York, 1987. S. 191.

Äquivalent zu Mekas' Filmarbeiten können womöglich Benjamins autobiographische Versuche, die sich in seiner *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* niederschlagen, verstanden werden. Nicht die Erinnerungen selbst stehen dabei im Zentrum, „sondern die Erinnerung an die magisch-animistischen Wahrnehmungsformen des Kindes, die sich als ausgezeichnete Zugangsformen zum Erinnerungsprozess selbst erweisen.“ erklärt Anja Lemke.²⁰⁰ Nicht die Erinnerung ist folglich das Wesen Mekas' wie Benjamins „autobiographischer Gedächtnisbilder“, sondern das Erinnern selbst. „Die immanente Poetik des Erinnerns entfaltet sich dabei als ein labyrinthisches Netz einzelner Episoden“, so Lemke weiter, „das sich der autobiographischen Darstellung als einer chronologischen Narration des eigenen Lebens entzieht.“²⁰¹ Fragen nach der eigenen homogenen Identitätsbildung werden damit ins Zentrum der gesamten Arbeit von Jonas Mekas gerückt.

Mekas' Erinnerungen, könnte man daher meinen, sind die treibende Kraft hinter dem was er im gegenwärtigen Moment filmt. Mekas fühlt sich gleichsam von der Vergangenheit determiniert. Tatsächlich sind aber seine Filme Erinnerungskonstrukte, sind sein Gedächtnis, eben das Erinnern selbst; Mekas macht keinen Unterschied zwischen seinen Filmfragmenten und seinen Erinnerungen. Genevieve Yue setzt in ihrem Essay „Fragments of Paradise“ folglich „filming“ und „figuring memory“ gleich.²⁰² Das Herausfinden, das Finden, Aufspüren von Erinnerungen; das Entdecken und durchstöbern des eigenen Gedächtnisses. Die filmische Konstruktion von Erinnerungen wird so zur möglichen Konstruktion von Selbst.

²⁰⁰ Lemke, Anja: Gedächtnisräume des Selbst: Walter Benjamins "Berliner Kindheit um neunzehnhundert". Königshausen & Neumann. Würzburg, 2005. S. 7f.

²⁰¹ Ebd. S. 8.

²⁰² Yue, Genevieve: Fragments of Paradise: The Films of Jonas Mekas. In: Mekas, Jonas/Liutauras, Psibilskis (Hg.): Jonas Mekas: Conversations, Letters, Notes, Misc. Pieces etc. Celebration of the Small and Personal in the Time of Bigness. Lithuanian Pavilion, 51st International Exhibition, Venice Biennale 2005. Lithuanian Art Museum. Vilnius, 2005. S. 142ff.

Der (gefilmte) gegenwärtige Moment und die blitzhafte Erinnerung an Vergangenes gehen im Bild einen mysteriösen Dialog, eine „magische Korrespondenzen“²⁰³ ein, die Mekas Jahre später noch bis an den Schneidetisch verfolgt. Das Bemühen um die Konstruktion eines eigenen Selbst ist dabei nicht souverän, sondern eben „als vom Vergessen immer schon verschoben und entstellt sichtbar“.²⁰⁴ Der Wunsch nach Identitätsbildung wird so im Vollzug des filmenden/filmischen Erinnerns, dass stets fragmentarisch, unabschließbar und dispersiv ist, und damit gewissermaßen eine Gegenbewegung zum autobiographischen Selbstentwurf darstellt, selbst gestört.

„I am trying to remember“ und „Everything came back to me in *fragments*“, sagt Mekas, seine Bilder in *AS I WAS MOVING* kommentierend und so die Lückenhaftigkeit und Unabschließbarkeit des autobiographischen Projekts betonend.²⁰⁵ „The present and the past intermingled, superimposed,“ hören wir ihn ferner in *LOST LOST LOST* sagen. Für Mekas, der „lost in time and space“²⁰⁶ ist, wie Yue sagt, verschmilzt so die Differenz zwischen Vergangenheit und Gegenwart und alles wird Erinnerung, wird Erinnern.²⁰⁷ Das Mekas' Filme dabei kaum einem

²⁰³ GS II/1, 206.

²⁰⁴ Lemke, Anja: Gedächtnisräume des Selbst: Walter Benjamins "Berliner Kindheit um neunzehnhundert". Königshausen & Neumann. Würzburg, 2005. S. 8.

²⁰⁵ Christian Hiller, der in seiner Arbeit „Formen filmischer Autobiographie“ eben solche unertucht, kommt zu ähnlichen Zwischenergebnissen: „Diese Ungewissheit bezüglich der eigenen Identität sieht Hamid Naficy begründet in der Erfahrung des Exils: ‚This splitting of the pronoun enacts the split subjectivity of the exiles‘ (Naficy 2001: 145). Mekas bestätigt diese gespaltene Subjekterfahrung: ‚I was displaced. So that’s a fact. So there is nothing much to think about it, just to cope with it. And, of course, it affected everything, and it’s still affecting. One becomes very split. One would like to be just here-and-now, but one can not. Because memories are very strong. It’s very difficult, impossible to escape all the memories. So one becomes a very split kind of personality‘ (Mekas A1: 8)“. Zitiert nach: Hiller, Christian: Der Blick auf das eigene Ich. Formen filmischer Autobiographie im New American Cinema. Magisterarbeit. Ruhr-Universität Bochum, 2004. S. 41. (Unveröffentlicht)

²⁰⁶ Yue, Genevieve: *Fragments of Paradise: The Films of Jonas Mekas*. S. 143.

²⁰⁷ vgl. Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*. Wilhelm Fink Verlag. München, 1992, S. 99ff.

Narrativ und selten einer nachvollziehbaren Chronologie folgen ist evident. Mekas' Erinnern ist labyrinthisch, zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Stadt und Land, alter und neuer Welt, Kindheit und Erwachsensein verirrt. „Labyrinthische Erinnerungen widersetzen sich einer Chronologisierung ebenso wie einer Linearisierung.“²⁰⁸ Mekas' Filme sind Versuche das Erinnerungs-/Gedächtnis-/Identitäts-Labyrinth freizulegen und zugänglich zu machen - ja, es überhaupt erst manifest werden zu lassen -, in dem es in „Schrift“ bzw. (Bild)Sprache transformiert wird, um überhaupt lesbar zu werden, allerdings als Unübersetzbares.

3. Mekas' Wahrnehmung und Erzeugung von Ähnlichkeiten hat die Struktur surrealistischer Träume²⁰⁹ die die empirische Wirklichkeit entmachten. Ihre rationale Organisation erscheint ihm offenbar als Inhalt des Traums von der Kindheit, welcher die Sprache des „Paradieses“ spricht und sich daher nur indirekt entziffern lässt. Mekas richtet folglich die Optik des Traums (verschwommen, verwackelt, unscharf, ohne klares Narrativ), und damit die Optik der Kindheit/des Paradieses auf die Wachwelt und entbindet so die verborgenen, latenten Gedanken, die in ihrem Schoß schlummern, in dem er sichtbar macht, was unsichtbar ist. Benjamins

²⁰⁸ Lemke, Anja: Gedächtnisräume des Selbst: Walter Benjamins "Berliner Kindheit um neunzehnhundert". Königshausen & Neumann. Würzburg, 2005. S. 31.

²⁰⁹ In seiner bisher letzten Videoarbeit SLEEPLESS NIGHT STORIES mäandert Mekas, eingangs unaufhörlich „I cannot sleep. I cannot sleep.“ litaneiartig lamentierend, halb schlafend, halb wachend, schlaflos, geradezu wie im rauschhaften Delirium, wachträumend durch seine Wohnung, immer wieder die Ebenen zwischen Bewusstsein und Unbewusstem, Traum und Wirklichkeit wechselnd, verwechselnd und schließlich vermengend, um dann die so betitelt „Story of the woods of my childhood“ zu erzählen. Die Kamera nimmt dabei eine subjektive Position ein, die Stimme aus dem Off ist nicht als diegetisch bzw. extra-diegetisch zu verorten, bis endlich das Bild in einer weichen Blende, eben die erzählte Erinnerung von diesen „woods of my childhood“ scheinbar bebildern, irgendeinen Wald mit spielenden Kindern zeigt, offensichtlich aber nicht den Wald der Kindheit, ist doch am Ende dieser „Traumsequenz“ der erwachsene, alte Mekas in einem Selbstportrait zu sehen. Der real gefilmte Wald wird zum Inhalt seines Traums von der Kindheit, der, wie sich hier zeigt, ein Traum vom utopischen (nicht todessehnsüchtigen) Eins-Werden mit der Natur ist.

Versuch „die ungeheuren Kräfte der Geschichte frei[zu]machen“²¹⁰ setzt einen ganz ähnlichen Blick voraus. Ihm zufolge hat jede Epoche „[eine den] Träumen zugewandte Seite, die Kinderseite.“²¹¹ Jene „Kinderseite“ der Wirklichkeit – die letztlich auf das „Paradies“ verweist – ist es, die Mekas im wiederkehrenden Bezug auf seine eigene Kindheit erkennbar werden lässt.

Wo Benjamin der Traum und der Rausch unter Einfluss von Drogen die Kommunikation mit dieser Seite der Dinge und der Wirklichkeit erlaubt, ist für Mekas zum einem der Moment des Filmens leibhaftig rauschhaft, zum anderen sind seine Filme selbst Traum wie Rausch und somit gewissermaßen „surrealistische Erfahrungen“²¹² – gleichsam totale Erfahrungen – von Wirklichkeit, als deren Deuter Mekas (in seinen Filmen) fungiert. Das setzt nach Benjamin ein „mimetisches Vermögen“ voraus, dass über die natürliche Befähigung der Menschen Ähnlichkeitsbezüge herzustellen hinausgeht. Zudem ist die Wahrnehmung der Ähnlichkeit „in jedem Fall an ein Aufblitzen gebunden.“, so Benjamin. „Sie huscht vorbei, ist vielleicht wiederzugewinnen, aber kann eigentlich nicht wie andere Wahrnehmung festgehalten werden. Sie bietet sich dem Auge ebenso flüchtig, vorübergehend wie eine Gestirnskonstellation. Die Wahrnehmung von Ähnlichkeit also scheint an einen Zeitmoment gebunden. Es ist wie das Dazukommen des Dritten, des Astrologen zu der Konjunktion von zwei Gestirnen, die im Augenblick erfasst sein will.“²¹³

Mekas kann in unserem Zusammenhang als dieser Dritte gelten, der scheinbar das Vermögen hat diese flüchtigen, aufblitzenden Ähnlichkeiten wahrzunehmen und zu erfassen. Es ist folglich nicht so, dass Mekas' Montage, seine Bild- bzw. Augenblicks-Konstellationen eine willkürliche Aneinanderreihung von belanglosen, schönen Momenten sind, sondern sie folgen eben dieser Logik des Ähnlichen; mittels einer eigenen, mystischen, im Grunde neuen (Bild)Sprache werden wahrgenommene

²¹⁰ GS V/2, 1033. (Erste Notizen zu „Pariser Passagen I“: O°, 71).

²¹¹ GS V/2, 1006. (Erste Notizen zu „Pariser Passagen I“: F°, 7).

²¹² GS II/1, 297.

²¹³ GS II/1, 207.

Ähnlichkeiten (die augenscheinlich eine Verspannung zwischen dem Gezeigtem [z.B. der Central Park in New York bzw. dem New Yorker Freundeskreis] und dem Gemeintem [z.B. eine Wiese in Litauen bzw. die eigene litauische Familie] sind) zum Vorschein gebracht bzw. hergestellt. Die von Mekas gewählten (Film)Bilder sind daher in Benjamins Sinne Merk- bzw. Gedächtnisbilder, deren Ähnlichkeit zu der zu erinnernden Szene nicht zwangsläufig inhaltlich ist.

Mekas' Filme können daher nicht dazu dienen Erinnerungen in Form von sinnlichen Ähnlichkeiten festzuhalten, denn, wie oben gesagt, kann nach Benjamin Ähnlichkeit „eigentlich nicht wie andere Wahrnehmung festgehalten werden“, sondern sie wird hier vielmehr in Form von Zeichen (d.i. Filmbilder) erst hergestellt. Jeder Moment wird dabei aus der flüchtigen Positionierung zu allen anderen Momenten definiert. Die Wirklichkeit wird damit gleichsam umgewendet ins mit dem Gezeigten Nichtidentische²¹⁴ und verweist auf eine Vergangenheit mit paradiesischem, ja revolutionärem Potential, worin sie der Gegenwart (bzw. dem gegenwärtigem Augenblick) wiederum letztlich gleich (und nicht nur ähnlich) ist.

Mekas' Bildsprache, die natürlich eine Sprache ist, kann dabei Benjamins sprachphilosophischen Konzept der unsinnlichen Ähnlichkeit nahegestellt werden. Das Bild wird dabei zum zeichenhaften Ding, das im Kontext des Films Teil einer lesbaren Sprache, eines Zeichensystems ist. Der Film bzw. die Filme sind als dieses Zeichensystem gleichsam der Kindheit / dem Paradies unsinnlich ähnlich. Sie stellen im Wesentlichen die Frage nach der Darstellbarkeit von Erinnern und haben so eine Ästhetik zwischen Traum und Erwachen, sind darin aber ganz real und nicht die Erinnerungen selbst, sondern ein les- wie unlesbares Zeichensystem ohne substantielle Mitte. Im Prolog von Mekas' bisher letzten Filmarbeit *OUTTAKES FROM THE LIFE OF A HAPPY MAN* entgegnet er deshalb der Aussage, dass die dargestellten Filmbilder seine Erinnerung widerspiegeln: „Memories. They say my images are my memories. No, no,

²¹⁴ Vgl. Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 2000. S. 24.

no, these are not memories. This is all real, what you see. Every image, every detail, everything is real, everything is real. It is not a memory. It has nothing to do with my memories anymore. Memories are gone, but the images are here and they are real. And what you see, every second of what you see is real.” Auf die unbedingte Notwendigkeit die Bilder zu lesen weist er selbst in seiner ausgesprochen werkkritischen Arbeit *AS I WAS MOVING* hin. Da heißt es: „The only thing is: you have to read these images. How? Didn't all those French guys tell you how to read the images? Yes, they told you. So, please, READ these images.” Das Zeichensystem, die Sprache von der hier die Rede ist, nennt sich „Ähnlichkeit“. Sie erfordert, im Sinne Benjamins, ein „magisches Lesen“²¹⁵.

4. Was David E. James für Mekas als das „absent center of the entire project“²¹⁶ beschreibt, ist womöglich jene oben erwähnte unfüllbare Mitte Mekas' labyrinthischer Arbeit, der er immer wieder auf seiner angeblichen Identitätsfindung begegnet. Ähnlich lässt sich Walter Benjamins „graphisches Schema“²¹⁷ seines Lebens verstehen, dass er in seiner *Berliner Chronik* entwirft. Der Schwerpunkt des Schemas ist dabei nicht das eigentliche Subjekt, sondern das Interesse gilt den „verschiedene[n] Eingänge[n] ins Labyrinth“. „Was in den Kammern seiner rätselhaften Mitte haust, Ich oder Schicksal, soll mich hier nicht kümmern, umso mehr aber die vielen Eingänge, die in ihr Inneres führen. Diese Eingänge nenne ich Urbekanntschaften; ihrer jeder ist graphisches Symbol meiner Bekanntschaft mit einem Menschen, den ich nicht durch andere Menschen sondern sei es Nachbarschaftsverhältnisse, Verwandtschaft, Schulkameradschaft, Verwechslung, Reisegenossenschaft - es gibt nicht allzu viele solcher Situationen - begegnet war. So viele Urbekanntschaften, so viele Eingänge ins Labyrinth“²¹⁸, so Benjamin.

²¹⁵ Opitz, Michael: Ähnlichkeit. In: Ders. und Wizisla, Erdmut (Hg.): Benjamins Begriffe. 1. Bd. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 2000. S. 31.

²¹⁶ James, David E.: Film Diary/Diary Film: Practice and Product in *Walden*. In: Ders. (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton. Princeton University Press. Princeton, 1992. S. 168.

²¹⁷ GS VI, 491.

²¹⁸ Ebd.

Diese personifizierten Eingänge zum Selbst sind demnach nicht vom Selbst erzeugte, sondern unterhalten mittels mannigfacher Ab- und Verzweigungen ein Ähnlichkeitsverhältnis zueinander, dass das Selbst erst konstituiert. Ähnlich dem kosmischen Sternbild treten die Menschen in Konstellationen und bilden so ein weitverzweigtes Lebensnetz, das über den eigenen Tod hinausgeht. Die urbane Topographie – in Mekas' Fall ist das New York – bietet die günstige Gelegenheit vielfältiger räumlicher Kontakte zu diesen Urbekanntschaften, welche die Öffnung der Zugänge zum eigenen Leben wie zum „Reich der Toten“^{219 220} erst ermöglichen.

Zu ähnlichen Überlegungen hinsichtlich Mekas kommt auch Christian Hiller in der Schlussbetrachtung seiner Arbeit zu Formen filmischer Autobiographie. Darin heißt es: „Autobiographie entsteht in den Filmen von Mekas dadurch, dass sich autobiographische Momente auf

²¹⁹ "Zeitlich reicht dieses Netz der Bekanntschaften über die eigene Lebenszeit hinaus. Die Topographie der Stadt bildet nicht allein den Zugang zur Struktur des eigenen Lebens, sondern ist Bindeglied zum Reich der Toten." (Lemke, Anja: Gedächtnisräume des Selbst: Walter Benjamins "Berliner Kindheit um neunzehnhundert". Königshausen & Neumann. Würzburg, 2005. S. 32)

²²⁰ Im Beginn des dritten Teils seiner Arbeit mit dem passenden Titel NOTES ON UTOPIA, in dem er sein Verständniss vom Begriff der Utopie kritisch darlegt, betont Mekas, vor dem Hintergrund sakraler Musik (und in einem T-Shirt mit der Aufschrift "Fantasy League"). "All the saints before us who tried to upkeep a certain standard, all the poets, all the scientist - i want to try to be with you. [...] It is almost a utopian undertaking [...], but maybe it is the only utopia there is. [...] I decide to make a promise: to avoid putting down humanity - the past - and look only for what has come to me from the past; the best from poets, philosophers, artists. Try not to betray! They tried. Continue what they tried: This personal visions of what the human being could be. [...] I'm with you, my friends, where ever you are: the poets, philosophers, the saints, the prophets, the madman, who tried to push humanity to somewhere else [...]; towards heavens. [...] How can i betray you? I will continue, what you have started. [...]" Und auf die Musik verweisend: "Can you hear the spirit of past centuries. It's still here. It didn't go away. So let us continue. [...] I don't know, why i'm so unpractical. [...] All those who lived before me, i want betray you." Vgl. Mekas, Jonas: Notes on Utopia. Transcription. (Unveröffentlicht) Vgl. Mekas, Jonas: Notes on Utopia (2003-2005), 55 min., video URL: [http://jonasmekas.com/online_materials/view.php?film=notes_on_utopia&height=480&w](http://jonasmekas.com/online_materials/view.php?film=notes_on_utopia&height=480&width=640)
[idth=640](http://jonasmekas.com/online_materials/view.php?film=notes_on_utopia&height=480&width=640) Zugriff: 13.05.2010.

verschiedenen Ebenen manifestieren und zueinander in Beziehung stehen.“²²¹ Richtig ist dabei sicherlich, dass verschiedene Elemente auf verschiedenen Ebenen in Beziehung zueinander stehen, autobiographisch sind diese Momente hingegen nicht zwingend, schon gar nicht entsteht durch deren filmische Verknüpfung aber geschlossene Autobiographie. Mekas' Arbeiten haben ausdrücklich keinen autobiographischen Anspruch, sind also nicht retrospektive Beschreibungen der eigenen Lebensgeschichte. Im Gegenteil: Die Bezeichnung seiner Arbeiten als „Tagbücher, Notizen und Skizzen“ (Diaries, Notes and Sketches)²²² legt (aufgrund der späteren Re-evaluierung des Materials) bestenfalls eine Mischform nahe, ignoriert aber die, wie oben beschrieben, unsinnliche Ähnlichkeit der Elemente jener „fragmentierte[n] Selbstwahrnehmung“²²³, wie Hiller sagt und in den Zwischentiteln, Tagebucheinträge, Notizen, Tonbandaufzeichnungen etc. manifestiert sieht, welche letztlich alle aber auf eine rätselhafte – sich aufgrund des Bewusstseins über die Krisenhaftigkeit des eigenen Subjektstatus nicht mit der autobiographischen Durchmessung der eigenen kurzen Lebensspannen oder identitärer Bestimmung begnügen wollend (ja, seine Arbeiten stellen vielleicht sogar eine implizite Begriffskritik bzw. eine Kritik des Identitätsprinzips dar)²²⁴ –, über das eigene Leben hinausgehende, geradezu utopische Sehnsucht nach dem guten Leben verweisen, die einmal kämpferisch daher kommt, ein anderes Mal das Bestehende feiert.

²²¹ Hiller, Christian: Der Blick auf das eigene Ich. Formen filmischer Autobiographie im New American Cinema. Magisterarbeit. Ruhr-Universität Bochum, 2004. S. 68. (Unveröffentlicht)

²²² Ursprünglich sollte die Bezeichnung „Diaries, Notes and Sketches“ für alle Arbeiten Mekas gelten. Jeder weitere Film wäre somit nur ein zusätzlicher Baustein, ein weiteres Fragment in dem riesigen Projekt „Diaries, Notes and Sketches“ gewesen. Aufgrund von Verwirrungen im Kopierwerk sah sich Mekas dann aber gezwungen, denn einzelnen Arbeiten individuelle Namen zu geben.

²²³ Hiller, Christian: Der Blick auf das eigene Ich. Formen filmischer Autobiographie im New American Cinema. Magisterarbeit. Ruhr-Universität Bochum, 2004. S. 68. (Unveröffentlicht)

²²⁴ Eine Kritik des Identitätsprinzips im Sinne Adornos, der in ihm "die Urform von Ideologie" sah. (Vgl. Adorno, Theodor W.: Negative Dialektik. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 2000. S. 151ff.)

Mekas' steter Versuch sich zu erinnern („I try to remember...“), als läge dieses „Paradies“ in der eigenen Vergangenheit – also die seltsame Verschränkung von einem nichtexistenten Sehnsuchtsort mit eigenen Erinnerungen an ein scheinbar kindliches Paradies –, kann dabei nicht ignoriert werden. Glauben wir Adorno, ist Erinnerung aber die verwandelte Erscheinungsform dessen, worauf die Sehnsucht zielt, nämlich „die Wirklichkeit dessen, was nicht ist“. In der Erinnerung „vermählt sich was ist, als Gewesenes, dem Nichtseienden, weil das Gewesene nicht mehr ist“²²⁵, wie der utopische Sehnsuchtsort noch nicht ist, ergänzen wir.

Freilich ist der Zugang zur Welt dabei folglich ein höchst subjektiver, wie es scheint, keineswegs aber absichtsvoll, einen Zustand konkret herbeiführen wollend. „As i walk with my camera, something falls into my eyes. When I walk through the city, I don't lead my eyes consciously from that to that or that. Rather, I walk and my eyes are like open windows, and I see things, the things fall in. [...] In each case they fell in, I didn't seek them out, they choose me, and I reacted to them, for very personal reasons [...]. They all mean something to me, even if I don't understand why.“²²⁶ schreibt Mekas. Er sieht Dinge und die Dinge „sehen“ ihn bzw. entscheiden sich, von ihm gesehen zu werden. Mekas reagiert – die Dinge haben einen geradezu übersinnlichen Gehalt, ohne dass dieser sinnlich erfassbar oder verstehbar ist. Das erinnert unweigerlich an Karl Marx' Rede von den sinnlich-übersinnlichen Dingen und ihrem „theologischen Mucken“ (in seiner Analyse des Warenfetischismus) – ein Ding ist dabei zunächst „ein ordinäres sinnliches Ding. Aber sobald es als Ware auftritt, verwandelt es sich in ein sinnlich übersinnliches Ding.“²²⁷ Eine Bedeutung haftet den Dingen an („They all mean something“), die nicht rein sinnlich

²²⁵ Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 1973. S. 200.

²²⁶ Mekas, Jonas: The Diary Film. (A Lecture on Reminiscences of a Journey to Lithuania). In: Sitney, P. Adams (Hg.): The Avant-Garde Film. A Reader of Theory and Criticism. Anthology Film Archives Series: 3. Anthology Film Archives. New York, 1987. S. 192f.

²²⁷ Marx, Karl: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. 1. Bd. In: Marx, Karl/Engels, Friedrich: Werke. Bd. 23. Dietz Verlag. Berlin, 1962. S. 85.

erfahrbar ist. Was ist, was gewesen ist, ja vielleicht, was noch nicht ist, ist in den Dingen, endlich in seinen Filmen vermählt. Sie sind untereinander und der Film der Welt ähnlich. „Es ist die Welt im Stand der Ähnlichkeit und in ihr herrschen die ‚Korrespondenzen‘ [...].“²²⁸

Auch Benjamin rückt bei der Wiederaufnahme seiner Arbeit am Passagenwerk 1935 den Begriff des Warenfetischismus in den Mittelpunkt, bezeichnet ihn aber zugleich in einem Brief an Scholem als einen „überkommenen Begriff“²²⁹ und favorisiert eine Leseart der Ware als säkularisierte Allegorie. Das „sinnlich übersinnliche Ding“ wird gleichsam zum Bild von Gesellschaft von sich selbst.

Nun, klarerweise geht es auch bei Mekas nicht ausschließlich um die Ware – vielmehr versucht er über die potentielle Warenförmigkeit der Dinge hinaus zu sehen; nimmt trotz ihrer scheinbar „ordinären Sinnlichkeit“ dennoch Übersinnliches wahr –, wenn er etwa von Bäumen oder Menschen spricht. Der „überkommene“ Begriff des Warenfetischs bzw. der Ware als sinnlich-übersinnliches Ding wird sogleich mit einer anderen Auslegung überblendet. (Hier drängt nun wieder die Theologie ins Bild.) Das Übersinnliche scheint eine vom Gebrauchswert bzw. der Warenförmigkeit des Dings unabhängige Qualität. Es scheint so, als ob den Dingen eine auratische Struktur²³⁰ anhaftet, die „das bestimmte gesellschaftliche Verhältnis der Menschen selbst, welches hier für sie die phantasmagorische Form eines Verhältnisses von Dingen annimmt“²³¹, ist. Zeigt Mekas (und darin sind seine Filme selbst wieder Verdinglichung: „die Kunstwerke [sind] Dinge in Raum und Zeit“, aber „stets wieder durchschlägt das vordingliche Moment der Kunstwerke das dinghafte.“²³²) uns einen Sonnenuntergang, das Meer, Tiere, Pflanzen, Städte, kurz:

²²⁸ GS II/1, 320.

²²⁹ Benjamin, Walter: An Gerhard Scholem, 20. Mai 1935 S. 654. Brief 257. In: Scholem, Gershom/ Adorno, Theodor W. (Hg.): Walter Benjamin. Briefe. Bd. 2. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 1978. S. 654.

²³⁰ Vgl. dazu Fußnote 193 in dieser Arbeit.

²³¹ Marx, Karl: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. 1. Bd. In: Marx, Karl/Engels, Friedrich: Werke. Bd. 23. Dietz verlag. Berlin, 1962. S. 86.

²³² Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 1973. S. 153.

Raum, zeigt er das an- bzw. abwesende „gesellschaftliche Verhältnis der Menschen“ selbst.²³³ Darin sind sie, die Elemente/Momente sich ähnlich. In seiner bisher letzten Arbeit *OUTTAKES FROM THE LIFE OF A HAPPY MAN* hören wir Mekas sagen: „Just images [...] just for myself and a few friends.“ Diese „few friends“ mithin „friends“ – immer wieder adressiert Mekas sein „Publikum“ als Friends, so etwa auf der Startseite seiner website, die nachgewiesenermaßen nicht nur ein paar Wenige, sondern potentiell eine erhebliche Zahl erreicht; von „few“ kann also keine Rede sein – können als der sehnsüchtige Ausgangspunkt und Ziel, als der Traum, ja, wenn man so will, als seine Utopie, wie in seinen Filmen als der Gestalt gewordene Adressat verstanden werden, als der Marx'sche „Verein freier Menschen“²³⁴ – jene paradiesische, befreite Gesellschaft, von dem das Kind eine Ahnung hat.

Die „Aura“ des Werks – das Übersinnliche des Dings Film bzw. der Dinge des Films – (eben diese, die „Aura“, die „Atmosphäre des Kunstwerks“²³⁵, wie Adorno in seiner „Ästhetischen Theorie“ schreibt, „hat sein Vorbild an der Natur, und dieser ist das Kunstwerk in ihm tiefer verwandt als in jeder dinglichen Ähnlichkeit. An der Natur so ihre Aura wahrnehmen, wie Benjamin es zur Illustration jenes Begriffs verlangt, heißt an der Natur dessen innewerden, was das Kunstwerk wesentlich zu einem solchen macht“²³⁶) ist das, „wodurch der Zusammenhang seiner Momente über diese hinausweist, und jedes einzelne Moment über sich hinausweisen lässt.“²³⁷ Mekas' Filme sagen (wie – nach Adorno – Kunstwerke überhaupt), „was mehr ist als das Seiende, einzig, indem sie zur

²³³ Wie für Mekas die Natur nicht nur „natürliche Natur“ ist, sondern gewissermaßen „Erinnerungsbilder“ sind, verweist auch für Benjamin die Natur auf eine Vorgeschichte. (Vgl. Weidner, Daniel: *Das Bild des Vergangenen. Zur Auffassung von Geschichte und Tradition bei Sigmund Freud und Walter Benjamin*. Diplomarbeit. Universität Wien. Wien, 1995. S. 101ff.)

²³⁴ Marx, Karl: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*. 1. Bd. In: Marx, Karl/Engels, Friedrich: *Werke*. Bd. 23. Dietz Verlag. Berlin, 1962. S. 92.

²³⁵ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 1973. S. 408.

²³⁶ Ebd. S. 409.

²³⁷ Ebd. S. 408.

Konstellation bringen, wie es ist.“²³⁸ In der Tat, was und wie es ist, bringt Mekas in seinen Filmen in Konstellationen zusammen: „I walk through the this actual, representational reality, and these images are all records of actual reality, even if only in fragments. No matter how I film, fast or slow, how I expose, the film represents a certain actual, historical period. But as a group of images, it tells more [...].“²³⁹ Sie deuten auf das Nichtseiende/Gewesene hin.

Wir haben es hier, wenn wir Eingangs von Theologie – die gerade keine eschatologische, also eine Lehre von den letzten Dingen zu sein scheint, wenn oben vom Nichtseienden gegenüber dem was ist die Rede ist – sprachen und glauben damit ein adäquates Hyperonym gefunden zu haben, offenbar mit einer Ähnlichkeit der Begriffe Aura, Sinnlich-übersinnlich, Phantasmagorie etc. zu tun, die alle gleichsam auf etwas Unsichtbares das dem Sichtbaren anhaftet hindeuten, dass gelesen und damit eben sichtbar gemacht werden will.

Wir müssen daher Marx' Definition des „sinnlich übersinnlichen Dings“ zunächst wörtlich nehmen. Hinter der „phantasmagorische[n] Form eines Verhältnisses von den Dingen“ gibt es folglich keine sinnliche Welt der „echten“ menschlichen Beziehungen, sondern allein die „sinnlich-übersinnlichen“ Sphäre einer rein sozialen Beziehung, die aber in einer nicht-naturalistischen, also einer allegorischen Weise, zum Ausdruck kommt - als soziale Hieroglyphen mit einer bestimmten Bedeutung oder Wert. Benjamins Analyse jedoch, der es viel weniger um eine ökonomische Analyse des Kapitals, als eine Philosophie der historischen Erfahrung geht, verschiebt Marx' Perspektive leicht: Er ist daran interessiert, wie die phantasmagorische Realität der Beziehung der Dinge – also jene soziale Hieroglyphe – sich ausdrückt bzw. wahrgenommen wird.

²³⁸ Ebd. S. 201.

²³⁹ Mekas, Jonas: The Diary Film. (A Lecture on Reminiscences of a Journey to Lithuania). In: Sitney, P. Adams (Hg.): The Avant-Garde Film. A Reader of Theory and Criticism. Anthology Film Archives Series: 3. Anthology Film Archives. New York, 1987. S. 193.

5. Exkurs: An dieser Stelle drängt sich eine andere Lesweise des „Dings“ bei Walter Benjamin auf, die wir ebenso für unsere Analyse fruchtbar machen können. „Walter Benjamin und die Dinge“ ist geradezu, wenn wir Dorothee Kimmich glauben, das „Thema, das alle anderen Themen seines Werkes einrahmen könnte“²⁴⁰.

Die Dinge und die Menschen stehen bei Benjamin in einer besonderen Beziehung zueinander, die über die Warenförmigkeit der Dinge hinausgeht – sie sind den Menschen, nicht nur weil sie zu Waren geworden sind, abhandengekommen, sie haben sich entfremdet. Zugleich aber blicken sie den Menschen an; rücken sich in das Blickfeld der Menschen, erwidern seinen Blick und wollen wahrgenommen werden, die Entfremdung überwinden, so Benjamin. „Nur was uns anschaut sehen wir“²⁴¹, schreibt er unter Bezugnahme auf den Flaneur. Was bedeutet das? In seinen Frühschriften zum Passagen-Werk (und im späteren *Konvolut R [Spiegel]*) spricht Benjamin vom „Kasper-Hauser-Blick“ und „Blickwispern“²⁴² der Dinge. Diesen Blick können wir als einen unschuldigen Blick (ohne Begriffe, ohne Wissen) verstehen, als einen Kinderblick.²⁴³

Hier müssen wir einfügen, um keine Missverständnisse bzgl. des Begriffs „Ding“ aufkommen zu lassen, dass wir es bei Mekas mit einer zweifachen Dinglichkeit zu tun haben. Einerseits nämlich mit den Dingen, die er filmt, andererseits sind aber freilich seine Filmfragmente – seine Materialien, sein Footage (das auf ganz eigene Weise „Found“ ist), die verdinglichten

²⁴⁰ Kimmich, Dorothee: „Nur was uns anschaut sehen wir“. Walter Benjamin und die Dinge. In: Brüggemann/Oesterle (Hg.): Walter Benjamin und die romantische Moderne. Königshausen & Neumann. Würzburg, 2009. S. 355

²⁴¹ GS III, 198.

²⁴² GS V/2, 672.

²⁴³ Heinz Brüggemann verweist im Zusammenhang mit seiner Benjaminanalyse auf Max Imdahl's Bildtheorie bzw. Analyse der Bildanschauung und John Ruskins Rede von der „Unschuld des Auges“ – einer „innocence of the eye“. Vgl. Brüggemann, Heinz: Walter Benjamins Projekt ‚Phantasie und Farbe‘ im romantischen Kontexten. In: Brüggemann/Oesterle (Hg.): Walter Benjamin und die romantische Moderne. Königshausen & Neumann. Würzburg, 2009. S. 396.

Momente also – aus denen er seine Filme, indem er sie in Konstellationen zu einander bringt, am Schneidetisch herstellt, Dinge.²⁴⁴ Diese Dinge (die Bilder) blicken ihm im Prozess der „Re-evaluierung“ am Schneidetisch an und verlangen scheinbar gelesen zu werden. Ist dem so? Oder ist es nicht vielmehr so, dass die Dinge sich widerständig der Lesbarkeit und damit dem gängigen Zeichensystem, sich also einer Syntax entziehen und somit nicht in der Sprache fassbar sind und sich folglich auch nicht lesen lassen? Sie sind demnach keine Bedeutungsträger, gerade keine Buchstaben, die uns eine Wahrheit vermitteln können/wollen. Die Dinge sind keine Zeichen, keine Schrift, keine Hieroglyphe, die auf etwas Anderes verweisen kann, sondern sind selbst präsent und sie blicken zurück. Sie werden unlesbar. „Es geht um das Aufbrechen der gewohnten Sichtweisen, um eine Stilllegung des Blicks der an der undurchdringlichen bedeutungslosen Oberfläche, der Materialität der Dinge haften bleibt.“²⁴⁵ Die Dinge übernehmen die Herrschaft und zwingen so zu einem Perspektivwechsel, zu einem – davon war hier schon öfters die Rede – anderen Sehen. Davon ausgehend muss Jonas Mekas bisher letzte Äußerung bzgl. der Rezeption seiner Bilder²⁴⁶ ebenfalls unter einem anderen Aspekt betrachtet werden: Jonas Mekas' Blick auf seine Bilder ist

²⁴⁴ Dinge zumal, die ganz konkret vom vergessen und der Vernichtung bedroht sind: „Every second, every passing second films are falling to dust... No! No! No! We must save them, these fragments of Paradise and share them with others! These moments of ecstasy!“ (Mekas, Jonas: dalla parte del cinema della mia generazione. In: Bertetto, Paolo (Hg.): *Il Grande Occhio della Notte. Cinema d'Avanguardia Americano 1920-1990*. Lindau, Museo nazionale del cinema, Turin, 1992. S. 19. Zitiert nach: Chodorov, Pip/Lebrat, Christian (Hg.): *The Walden Book. Édition Paris Expérimental*. Paris, 2009. S. 54.)

²⁴⁵ Kimmich, Dorothee: „Nur was uns anschaut sehen wir“. Walter Benjamin und die Dinge. In: Brüggemann/Oesterle (Hg.): *Walter Benjamin und die romantische Moderne*. Königshausen & Neumann. Würzburg, 2009. S. 360

²⁴⁶ „Memories. They say my images are my memories. No, no, no, these are not memories. This is all real, what you see. Every image, every detail, everything is real, everything is real. It is not a memory. It has nothing to do with my memories anymore. Memories are gone, but the images are here and they are real. And what you see, every second of what you see is real. [...] I like what i see. Why else would show it - these images, these reality of images.“ aus *OUTTAKES FROM THE LIFE OF A HAPPY MAN*.

folglich womöglich nicht das Betrachten von Zeichen, die für etwas Anderes stehen, für eine Vergangenheit, für Erinnerungen, sondern, sie sind als solche, zunächst nur Dinge, nur Bilder, die zurückblicken. Mekas ist in dieser Hinsicht geradezu ein willenlos, kindlich Schauender – das scheinbar Leblose (die Natur und die Dinge) ist mit Blicken belebt und verleiht ihm so eine Aura. Mekas' Aufmerksamkeit für diese Aura, diese Blicke, macht es erst möglich den Dingen die Blicke abzugewinnen. Blicke werden ausgetauscht.

„[...] Siehst du aber näher hin, ist es verschwunden. Dem Wispern dieser Blicke leiht der Raum sein Echo.“²⁴⁷ Für Mekas ist die Stadt, durch die er flaniert, dieser Echoraum, den es abzubilden gilt, denn die ‚Augen-Blicke‘ der Dinge haben den Charakter der Nichtwiederholbarkeit. (Und Mekas bildet mit seinen Filmen seine eigenen Echoräume, wie wir unten noch sehen werden.) Erst beim Spaziergehen durch den Raum (bzw. die Natur) wird Mekas aufmerksam und die Dinge werden wahrnehmbar. Im Aufnehmen wird Mekas zum Sammler der Dinge und ihrer Echos. Als Sammler ist er nicht jemand, der „ihren Funktionswert, also ihren Nutzen, ihre Brauchbarkeit in den Vordergrund rückt, sondern sie als den Schauplatz, das Theater ihres Schicksals studiert und liebt.“²⁴⁸ Freilich wird Mekas hier wieder – wenn er die Dinge aus ihrem Zusammenhang bricht, entfremdet und neu wieder zusammenfügt (und damit eben destruktive Züge offenbart, wie wir oben schon angedeutet haben) – zum Deuter einer „magischen Enzyklopädie“²⁴⁹ der Dingwelt, allerdings unter völliger Missachtung bestimmter Zeichensysteme „und eben darin liegt das Kindhafte [...]. Bei den Kindern ist das Sammeln nur ein Verfahren der Erneuerung, ein anderes ist das Bemalen der Gegenstände, wieder eines das Ausschneiden, noch eines das Abziehen und so die ganze Skala kindlicher Aneignungsarten vom Anfassen bis hinaus zum Benennen.“²⁵⁰ Mekas' Zugang zur Welt und seiner Kunst ist zweifellos ein kindlicher.

²⁴⁷ GS V/2, 672.

²⁴⁸ GS IV/1, 388.

²⁴⁹ Ebd.

²⁵⁰ Ebd.

Sein Umgang mit der Welt und seinen Materialien steht im „Gegensatz zum Nutzen“²⁵¹ und wird vielmehr – in der Art und Weise eines „Kurators“ (lat. *Curare*: „Sorge tragen“) – der „Forderung“ der Dinge nach einem menschlichen Umgang gerecht.

Und was Baudrillard für Benjamin andeutet²⁵², können wir dann auch für den Filmmacher Mekas, der am Schneidetisch etwas wesentlich Anderes tut, wenn er die Dinge seiner „Sammlung“ in neue Konstellationen bringt, als der Filmer Mekas, annehmen: Dass die Neukombination der alltäglichen Dinge (neben den Bildern derer sind das Texte, Off-Kommentar etc.) die Poetizität eines Textes hat – und so Menschen in Städten oder auch Wörtern in Gedichten entsprechen bzw. ihnen ähnlich sind²⁵³ – und so in ihrer Systematik als Film zwar lesbar gemacht werden, aber nicht den Zweck von Signifikanten erfüllen. Mit dem Hinzufügen eines Dings zur Gesamtheit der gesammelten Fragmente stellt Mekas die Dinge um ein Geringes zurecht, im Wissen – das dem Sammler eigen ist – niemals die angestrebte (paradiesische) Vollständigkeit zu erreichen.

Mit dem Drang zum Ganzen träumt sich Mekas gleichsam in die Rolle des Benjaminschen Messias, der die entstellten, vergessenen Dinge retten, der die Welt „nicht mit Gewalt [...] verändern wolle, sondern nur um ein Geringes zurechtstellen werde.“²⁵⁴ – oder vielmehr bis dahin sich selbst verrückt, um von den Dingen besser angeblickt werden zu können und diese zu sehen. Die Dinge, die Bilder und Texte werden in Mekas‘ Filmen – die Oberfläche würdigend – zu Drehtüren²⁵⁵, die sich selbst immer wieder neue Dinge zuspielden – die Menschen, Orte, auch Zeiten etc.

²⁵¹ GS V/1, 271.

²⁵² Vgl. Baudrillard, Jean: *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*. Campus. Frankfurt a.M., 2001. S. 112.

²⁵³ Walter Benjamin schreibt in seiner *Berliner Chronik*: „So treten mir vor dem Hintergrund der Stadt [Paris] die Menschen, die um mich gewesen waren, zur Fugur zusammen. Es war um viele Jahre früher, [...] daß in Berlin sich auf dem Hintergrund der Menschen, welche mir damals am nächsten waren, die Welt der Dinge zum einem ähnlich tiefen Sinnbild sich zusammenschloß.“ (VI, 492.)

²⁵⁴ GS II/2, 432.

²⁵⁵ Vgl. GS II/1, 301.

bekommen in Mekas' Filmen immer wieder neue Partner – und sich so dauernd zu neuen Sinnhaftigkeiten zusammenstellen; Analogien, Ordnungen blitzen in der Unordnung auf. Verschiedene Systeme sind gleichzeitig überlagert anwesend und die Bilder, Texte, die Dinge blinzeln sich mit ihrem „Kasper-Hauser-Blick“ in Mekas' Echoraum (seinen Filmen), in seinen „Traumstädten“²⁵⁶ zu.

„So ist das Dasein des Sammlers dialektisch gespannt zwischen Ordnung und Unordnung.“²⁵⁷ So sammelt Mekas seine Bilder in zweierlei Bewegung: gleichsam absichtlich, wie unabsichtlich, immer aber spielerisch. Sich im Film erinnernd eine Ordnung/Ähnlichkeiten herstellend – die Aura der gefilmten Dinge sehend –, ebenso eine Unordnung der Dinge – des Materials, das zugleich keine Aura hat –, bloß wispernde Bilder seiend, zulassend. Mekas lässt die Dinge sich zu „tiefen Sinnbildern“ zusammenziehen, die gleichzeitig als nur „bemalt“ erkennbar sind.

Dieses „Spiel“ ist aber frei von einem nützlichen, sinnhaften und bewussten (sich erinnern wollenden) Sehen und Denken. Die Feststellung etwa, dass Mekas in Wirklichkeit seine Kindheit filmt (wenn er beispielsweise den New Yorker Central-Park filmt), kann erst getroffen werden, nachdem die entsprechenden Orte gefilmt wurden, nicht währenddessen. Die Dinge, Orte etc. selbst sind der Erinnerung nicht zugänglich. Im Filmen geht es vielmehr um die Zerstörung eines instrumentalen Sehens und bekannter Bezüge; um das Herausreißen aus sinnhaften Zusammenhängen – um das „Ausschneiden“, (anschließende) „Bemalen“ und „Abziehen“ wie im Kinderspiel. Hier – mit dem Sehen des Kindes, dem kindlichen Animismus, oft auch in anderen Formen der Wahrnehmung (in Traum und Rausch) – ist ein kindlicher, geradezu utopischer Neuanfang möglich.

6. Wir kehren noch einmal zu unseren früheren Überlegungen zum Ding als sinnlich-übersinnliches und Benjamins Frage nach dem

²⁵⁶ Vgl. GS V/1, 490-510. [*Traumstadt* und *Traumhaus*]

²⁵⁷ GS IV/1, 389.

„Ausdruckszusammenhang“²⁵⁸ bzw. der Lesbarkeit zurück. Jonas Mekas‘ Kunst, die sich nachdrücklich gegen eine Auslegung als bloße persönliche Vergangenheitsbewältigung, –Beschönigung oder gar –Beschwörung wehrt, scheint zugleich, gerade weil sie augenblicklich erfahrbar und auch rätselhaftes Erinnern ist, eine Geschichtsphilosophie zu sein, die Geschichte nicht auf das Wirken einzelner Subjekte reduziert, sondern, im Sinne Benjamins, Geschichte, mithin die historische Erfahrung nur als Erwachen im Bildraum sichtbar werden sieht – erst im (phantasmagorischen?) Bild gewinnt Geschichte Materialität. „Das träumende Kollektiv kennt keine Geschichte“²⁵⁹, so Benjamin, sie ist vielmehr eingelagert in dialektischen Bildern. „Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand.“²⁶⁰ Mekas legt mit seinen Filmen/Bildern, die eben nicht Erinnerungen sind, sondern ganz real, also im Jetzt erkenntnistheoretische Relevanz haben, bisweilen die Geschichte still.

Diese Bilder haben nach Benjamin, wie die Geschichte, eine zweite Natur der es gelingt die Subjekt-Objekt Antinomien zu überwinden – einerseits sind sie so etwa als Kunstwerke profane Objekte die wir anblicken, andererseits aber blicken die Dinge selbst: hier realisiert sich Geschichte. „Nur was uns anschaut sehen wir.“²⁶¹ Wir können die Dinge nur wahrnehmen, indem wir diesen Blick finden und ihn erwidern. Das Vermögen dazu nennt Benjamin mimetisch.

Die Phantasmagorie darf dabei nicht ideologisch, sondern muss als ‚sinnliche Phänomenalität‘ gedacht werden, die die Menschen (geradezu rauschhaft) bannen kann. Wie haben es hier gleichsam mit einem ‚Gegenzauber‘ mittels Konstruktion, mithin Montage zur „Entzauberung der Welt“ zu tun – mit einem „bezaubernd-entzaubernde[n] Spiel mit den

²⁵⁸ GS V/1, 573. [N 1 a, 6]

²⁵⁹ GS V/2, 1023.

²⁶⁰ GS V/1, 576f. [N 2 a, 3]

²⁶¹ GS III, 198.

Lettern“²⁶². Das Ziel ist zwar ‚Echtheit‘, die aber nichts mit tatsächlicher Vergangenheit zu tun hat, sondern mit dem ‚Wesen‘, dass schon im Material präsent ist. Das ‚Faktische‘ schlägt dabei in ‚Theorie‘ bzw. ‚Kunst‘ um und setzt so Erfahrungsmöglichkeiten vom „Gewesne[m]“²⁶³ frei.

Mekas eröffnet mit seinen Filmen ein Bildraum (den wir oben noch Echoraum nannten). „Die Zeit in diesem Bildraum ist nicht mehr die des Fortschritts.“²⁶⁴ Im Bildraum, an den Dingen die zu Bildern geworden sind, sind ‚mystische‘, esoterische, gewissermaßen religiöse Erfahrungen möglich. Derartige Erfahrungen beziehen sich auf etwas außerhalb des Menschlichen – die Unbenenn-/darstellbarkeit dieses Gegenstands (auch wenn wir hier Versuche unternehmen), liegt in der Natur der Sache. Sie kann für Mekas wie Benjamin Maßstab sein, aber nicht völlig erfasst werden.

Hierin liegt eben die Nähe zur Romantik, die glaubte das theoretische Rüstzeug dafür liefern zu können – und sich damit im Feld der reinen Esoterik bewegt und so für Benjamin eher zur Verdunklung denn zur Erhellung beiträgt –, ihre Leistung liegt aber vielmehr darin, dass sie die Mystik – zumal in die Kunst – zurückbrachte. Die Dinge haben nicht an sich ‚mystische Eigenschaften‘, sondern erhalten sie erst in der Verbildlichung.²⁶⁵ Mekas‘ Bilder (im Kunstwerk) sind so quasi entsubjektiviert, sie greifen über die Individuen hinaus und konstituieren so Geschichte, gerade weil sie nicht Geschichte sind (im Gegenteil: aus ihr fallen), sondern Geschichte sich aus ihnen entfaltet.

7. Wie hängt das nun alles mit dem Begriff der Ähnlichkeit zusammen? Er kann, scheint uns, in zweifacher Weise gebraucht werden. Zum einen ist die stumme Sprache der Dinge eine Sprache der Ähnlichkeiten. Die

²⁶² GS III, 314.

²⁶³ GS V/1, 577. [N 2 a, 3]

²⁶⁴ GS II/3, 1041,

²⁶⁵ Vgl. GS I/1, 113.

Dinge korrespondieren gewissermaßen „in ihrer magischen Gemeinschaft [...] durch Ähnlichkeit.“²⁶⁶ Die Fähigkeit diese Ähnlichkeiten wahrzunehmen, wir sagten es schon, kann als mimetisches Vermögen bezeichnet werden. Jonas Mekas ist mit diesem Vermögen offenbar begabt und handhabt es im Filmen – in der Verbildlichung der Dinge bzw. der Echoräume ihrer Blicke. Zum anderen ist diese Ähnlichkeit, diese Sprache der Dinge, wenn wir Benjamin folgen, in ihrer Weise analog zu den Ähnlichkeitsbeziehungen in der Sprache der Menschen.²⁶⁷

Auf Mekas, der eine eigene (Bild)Sprache entwickelt hat, übersetzt, hieße das, dass seine Filme – in der Bilder verdinglicht und gleichsam als Lettern (mit Zeichencharakter) in Konstellationen zueinander gebracht werden um Ähnlichkeiten aufblitzen zu lassen – der nicht festhaltbaren Ähnlichkeit der Gegenständen entsprechen, die er filmt. Mekas' Filmen liegt eine eigene Sprache der unsinnlichen Ähnlichkeit zugrunde. Für Benjamin hat dies „Aufblitzen der Ähnlichkeit [...] geschichtlich den Charakter einer Anamnese, die einer verlorenen Ähnlichkeit, die frei von der Verflüchtigungstendenz war, sich bemächtigt. Diese verlorene Ähnlichkeit, die in der Zeit Bestand hat, herrscht im adamitischen Sprachgeist. Der Gesang hält das Abbild einer solchen Vergangenheit fest.“²⁶⁸ In diesem Sinne können Mekas' Arbeiten als Gesang verstanden werden und sein wiederkehrende Mahnruf „Keep dancing, Keep singing...!“ erscheint so weniger als eine Aufforderung zur Ausgelassenheit, als vielmehr die verdolmetschte Übersetzung einer inneren Stimme, „des alten Zwangs, ähnlich zu werden und sich zu verhalten“²⁶⁹.

Kennzeichnend ist dafür vor allem der Anfang seiner Arbeit LOST LOST LOST, die sich vermeintlich der litauischen Exil-Gemeinde und damit dem

²⁶⁶ GS VII/2, 795.

²⁶⁷ „Dem flüchtigen Aufblitzen dieser Ähnlichkeit im Gegenstand entspricht die flüchtige Existenz der gleichen Ähnlichkeit im Laute.“ (GS VII/2, 795.)

²⁶⁸ Ebd.

²⁶⁹ GS II/1, 210. Dieses Zitat aus der *Lehre vom Ähnlichen* findet sich nahezu identisch in der *Berliner Kindheit* wieder und verweist damit auf die enge Verknüpfung dieser beiden Texte. (Vgl. GS VII/2, 791-795.)

eigenen Schicksal als Displaced Person widmet, und mit Mekas' Voice-Over beginnt: „O, sing, Ulysses. Sing your travels. Tell where you have been. Tell what you have seen. And tell a story of a man who never wanted to leave his home. Who was happy and lived among the people he knew and spoke their language. Sing how he was thrown out into the world.“ Rolle zwei endet deutlich selbstreflexiver, aber gleichsam mit „O, sing, Ulysses, sing. Tell about the places you have been. Tell what you have seen. And I was there, and I was the camera eye, I was the witness, and I recorded it all, and I don't know, am I singing or am I crying?“ Das, durch die ersten Einstellungen des Films evozierte Bild des Wanderers, die Mekas durch die Straßen flanieren zeigen, erfährt sein Echo durch Bilder von Menschen, die ohne erkennbare Grund auf der Straße sitzen – Mekas filmt sie aber „WITH NO MEMORIES“, wie ein Titel kommentiert. Nicht um des Erinnerns willen also, sondern aus dem Zwang heraus, ähnlich zu werden, Ähnlichkeiten zu erzeugen (womöglich aber auch, um sich aus der Umklammerung der Dinge zu befreien), muss Mekas erzählen/singen, um aus der stetigen nichtfixierbaren Bewegung („Keep dancing“) des Erzählens, aus dem „Gestöber der Lettern“²⁷⁰/ dem Gestöber der Bilder heraus, unsinnliche Ähnlichkeiten aufblitzen zu lassen. Die eigene (Bild)Sprache, das eigene Erzählen wird zum „Vexierbild“²⁷¹, in dem der Sinnzusammenhang, die „Wort“-Bedeutung der eigenen Zeichenstruktur nicht mehr aufgeht. „I don't know, am I singing or am I crying?“ Die explizite Referenz auf Homer und die Odyssee ist in diesem Zusammenhang freilich darüber hinaus Hinweis auf Mekas' eben bewegliche Erzählhaltung, die eine Abkehr von romanhafter Totalität (und hin zum zerstreuten Gedächtnis des Erzählers/„Travelers“) darstellt und zugleich den Verlust dieser Totalität (der Erfahrung) betrauert.²⁷²

²⁷⁰ Wie in Walter Benjamins „Knabenbücher“. Vgl. GS VII/1, 396.

²⁷¹ GS II/1, 208.

²⁷² "Was passiert aber, wenn diese Totalität 'gesprengt' wird? Dann geht der Sinn des Lebens verloren und die Menschen bemühen sich vergeblich darum, die ihnen übriggebliebenen Fragmente zu einem sinnvollen Gesamtbild zusammenzufügen." (Marchesoni, Stefano: Walter Benjamins Konzept des Eingedenkens. Dissertation. TU

Der „Zwang, ähnlich zu werden“: Dieses Zitat aus der *Lehre vom Ähnlichen* findet sich nahezu identisch in der *Berliner Kindheit* (in dem Text *Die Mummerreihen*) wieder und verweist damit auf die enge Verknüpfung der beiden Texte. (Auch in dem Text *Zur Lampe* gibt es signifikante Überschneidungen. Die *Berliner Kindheit* kann vielleicht gar als (Selbst)Versuch gelten, die Benjaminsche Lehre vom Ähnlichen in eine poetisch, literarische Form zu kleiden und auszuprobieren.) Benjamin selbst legt gar in einem Brief an Scholem Nahe, dass die *Lehre vom Ähnlichen* – die wiederum nicht unerheblich mit Benjamins (knapp 20 Jahre früher verfassten) Sprachtheorie zusammenhängt und im Grunde auf dieser basiert und so gewissermaßen, in ihrer abschließenden Form unter dem Titel *Über das mimetische Vermögen*, eine neue Sprachtheorie (und wir wagen in unserem Zusammenhang zu sagen, auch eine Theorie einer Bildsprache) bildet²⁷³ – „bei Studien zum ersten Stücke der ‚Berliner Kindheit‘ fixiert wurde.“²⁷⁴ Dieses Stück ist eben, zumindest in der von Benjamin projektierten Reihenfolge, der Text *Die Mummerreihen*: Benjamin beschreibt darin, wie die Verstellung des Blicks nicht zur Sinnlosigkeit führt, sondern eben neue Wahrnehmungswege eröffnet. Jonas Mekas entstellt ebenso die „Wirklichkeit“ – ihren vermeintlich historischen, narrativen, autobiographischen etc. Sinnzusammenhang, in

Berlin, 2013. S. 186.) "Das Wort 'Eingedenken' solle in diesem Kontext als 'Gedenken des Einen' verstanden werden – im Gegensatz zum zerstreuten Gedächtnis des Erzählers. Der Erzähler kann insofern zerstreut und kurzweilig sein, weil er sich immer noch in der 'Lebensimmanenz des Sinnes' bewegt. Dagegen hat sich der Romancier, der gewissermaßen als Paradigma des modernen Menschen gelten kann, auf die Suche nach dem verlorenen Sinn begeben." (Marchesoni, S. 237)

²⁷³ Vgl. GS VII/2, 794. Benjamin erläutert selbst im Briefwechsel mit Scholem und Gretel Adorno bzw. ist aus seinem (von Scholem verwaltetem) Nachlaß zu entnehmen, dass dem Abfassen des Textes *Über das mimetische Vermögen* ein unmittelbarer Vergleich der beiden Arbeiten/"Sprachtheorien" *Lehre vom Ähnlichen* und *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* vorrausging. Es wird damit also evident, dass Benjamins Arbeiten über das Ähnliche als Sprachtheorie zu verstehen sind.

²⁷⁴ GS VII/2, 791.

dem er unaufhörlich neu erzählt –, „doch hat die ganze entstellte Welt der Kindheit darin Platz“.²⁷⁵

Wie bei Benjamin „die Worte eigentlich Wolken“²⁷⁶ sind, „das Stumme, Lockere, Flockige, das gleich dem Schneegestöber in den kleinen Glaskugeln“²⁷⁷ ist, haben auch bei Mekas die Dinge und Bilder wolkige Stellen – seine Filme werden so zu Schneegestöber, dass die Semantik der Wirklichkeit, der Dinge, ja, der Geschichte verstellt und verrückt. So „können sich die Konstellationen nach dem formwandlerischen Prinzip der Wolke entfalten.“²⁷⁸ Nicht nur will es uns deshalb nicht als Zufall erscheinen, dass gerade das Schneegestöber ein ausgesprochen häufig, in keinem Verhältnis zur Realität stehendes, wiederkehrendes Motiv in Mekas' Filmen ist²⁷⁹. Auch der Umstand, dass sein gesamtes Werk viel weniger aus abgeschlossenen Einzelarbeiten, also eigenständigen Filmen besteht, sondern vielmehr eine wolkige, bisweilen unkontrollierbare Ansammlung all der (Bild-, Text-, Ton- etc.) Fragmente – mit der Optik eines „Schneegestöber[s] in den kleinen Glaskugeln“ – ist, welche stets in neue Konstellationen gebracht werden (können), ist so eine plausible Konsequenz unserer Überlegungen, die Mekas in einem Interview zu bestätigen scheint und hinzufügt: „And I can break them all into thousands of pieces. It still will be there.“²⁸⁰

²⁷⁵ GS IV/1, 262.

²⁷⁶ Ebd. 261.

²⁷⁷ Ebd. 262.

²⁷⁸ Lemke, Anja: "Berliner Kindheit um neunzehnhundert". In: Lindner, Burkhard (Hg.): Benjamin Handbuch. Metzler. Stuttgart, 2011. S. 658.

²⁷⁹ „One thing that struck me was that there were things in this footage that kept coming back again and again. I thought that each time I filmed something different, I filmed completely something else. But it wasn't so. It wasn't always "something else". I kept coming back to the same subjects, the same images or image sources. Like, for example, the snow. There is practically no snow in New York; all my New York notebooks are filled with snow. Mekas, Jonas: The Diary Film. In: Sitney, P. Adams (Hg.): The Avant-Garde Film. A Reader of Theory and Criticism. Anthology Film Archives. New York, 1987. S. 191.

²⁸⁰ Vgl. „Interview: Jonas Mekas (5. Januar 2012)“ in dieser Arbeit. S. 200.

Mekas' Ansätze „Ich“ zu sagen sind dabei eher Bemühungen daran die Möglichkeiten des Erinnerns sichtbar zu machen, als tatsächlich identitätsstiftend zu sein. Das „Ich“ ist vielmehr magisches Kunstwerk, das des dinglichen Ausdrucks vermag, ohne dabei greifbar zu werden. Offenbar wird die Absicht, über die bloße Betrachtung individueller Erinnerungen, Exilserfahrungen, Kindheit, autonomer Selbstbestimmtheit hinausgehend, sowohl diese, als auch kollektive Geschichte²⁸¹ und den Subjektstatus kritisch zu diskutieren. Mekas will mit dem einzelnen Bild das „Ich“ nicht entleeren oder nur Heimweh stillen²⁸², sondern entfaltet gleichsam sein expressives Potential, so dass es in der Entfaltung Atem holen kann.²⁸³ Ein geistesgegenwärtiger Griff der Entzauberung.

Dabei mummt sich Mekas, wie Benjamin in *Die Mummerehen* in die Dinge und Bilder, „die eigentlich Wolken waren“²⁸⁴, ein und lässt das behauptete „Ich“, statt es in bloßen Erinnerungsbildern zu einer definitiven Form erstarren zu lassen, nur „momenthaft als vor Ähnlichkeit entstelltes in der aufmerksamen Lektüre aufblitzen.“²⁸⁵ Mekas' Selbst, seine Autobiographie²⁸⁶, nimmt also nicht klare Gestalt an, sondern hüllt sich,

²⁸¹ Wenn etwa neben das Bild eines Laib litauischen Brots die Texttafel „this is a political film“ montiert wird und aus dem Bild des Eingedenkens so ein politischer Kommentar zum durch die Sowjetunion besetzten Litauen wird.

²⁸² GS II/1, 314.

²⁸³ GS IV/1, 117. [Fächer]

²⁸⁴ GS VII/1, 417.

²⁸⁵ Lemke, Anja: Zur späteren Sprachphilosophie. In: Lindner, Burkhard (Hg.): Benjamin Handbuch. Metzler. Stuttgart, 2011. S. 660.; „Das Eingedenken als Zugang zu einer ‚im Stand der Ähnlichkeit entstellten Welt‘“ In: Marchesoni, Stefano: Walter Benjamins Konzept des Eingedenkens. Dissertation. TU Berlin, 2013. S. 102.

²⁸⁶ Offenbar sind autobiographische Fakten lediglich weitere, konvertierbare Bruchstücke hinsichtlich einer größeren, diffuseren, vielleicht homerischen Erzählung um Verlust, Erfahrungsarmut und den (utopischen) Versuch der Wiederherstellung von „Totalität“ – ja letztlich, im Sinne Benjamins, Mittel künstlerischer Produktion zur Bewusstmachung geschichtlicher Bedingungen. Tatsächlich scheint es schwierig, bisweilen unmöglich für den Rezipienten aus der reinen Betrachtung Mekas' völlig „Non-narrativer“ (vgl. Lejeune, Philippe: *On Diary*. The University of Hawai'i Press. Honolulu, 2009. S. 170) Arbeiten das „Ich“, das lineare Subjekt „Mekas“ zu erkennen oder nur zu konstruieren – es erweist sich als äußerst komplexes Unterfangen, allein daraus einen chronologischen Lebensweg

nachzeichnen zu wollen. (Der Filmer Mekas ist dermaßen von ihm ähnlichen Dingen, Menschen, Leben(sereignissen) umstellt, wie wir oben andeuteten – bzw. ist er ihnen ähnlich geworden -, dass nicht mehr auszumachen ist, wo „Mekas“ beginnt oder aufhört. (vgl. dazu auch 4. in diesem Versuch)) Nur zweimal versucht Mekas sich an explizit autobiographischen Arbeiten (Autobiography of a Man Who Carried His Memory in His Eyes (2000) und Self Portrait (1980)), beide aber bleiben in ihrem Bemühen Mekas' Leben nachzuerzählen gleichermaßen unbestimmt, fragmentarisch und unzusammenhängend. Sie sind ähnlich selbstdistanziert, wie all seine (filmischen) Arbeiten, die doch nur nahelegen, dass es sich um persönliche, höchst subjektive Erfahrungen handelt, als dass sie sich als solche definieren ließen. (Texttafeln wie „home scene“ suggerieren lediglich, dass es sich bei dem gezeigten Heim und der Familie um Mekas' Heim und Familie handelt – und oft genug ist eben dies nicht der Fall.) Selbst Mekas' Voice-Over lässt sich nicht eindeutig etwa als Erzählerstimme oder Kommentar bestimmen – denn weder lässt sich, wie gesagt, ein eindeutiges Narrativ finden, noch das Voice-Over als Erläuterung bestimmter Bilder – denn beides ist gewissermaßen asynchron nebeneinander existent – verstehen. Auch Mekas' literarisches Hauptwerk, sein Tagebuch(Roman?) „I had nowhere to go“, geht weit über bloßes autobiographisches Schreiben hinaus und kann letztlich nicht als solches verstanden werden. Nicht nur kann man auf dem Buchrücken der amerikanischen Erstausgabe lesen, dass wir es hier mit einer „much more universal story“ zu tun haben, auch Mekas selbst schreibt darin „As I reread these diaries I do not know any more, is this truth or fiction. [...] I am reading this not as my own life [...]“ (Mekas, Jonas: I had nowhere to go. Black Thistle Press. New York, 1991. S. 18.) Das Tagebuch ist hier viel mehr literarische Form, wie wir es aus der Romantik(!) kennen, als tatsächlich ein solches; ja, durch die Disparatheit der gesammelten und montierten Teile – Dialoge, Erzählungen, Briefe, Fotos, Stücke, Notizen, Elegien etc. (diese Form des Tagebuchschreibens entspricht auch Mekas' filmischer Praxis des „Sich in Dinge hüllens“ und sich ihnen ähnlich Machens, weshalb er auch in *He Stands in a Desert* sagen kann: „You keep a diary and the diary will keep you.“) – ist das Buch vielmehr Montageroman. (vgl. dazu Walter Benjamin: Die Krisis des Romans. GS III, 230-236.) Als Form der Überlieferung ist die Erzählung dabei "niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein." (GS II/2, 477) Erzählung sagen wir nun und nicht mehr Roman, denn "nicht nur wird nämlich der Roman zersetzt durch den Einbruch der unmittelbaren Tatsächlichkeit [...], sondern er wird als ein ganzer in die überindividuelle, überfiktive Sphäre des Typologischen, abstrakt Modellmäßigen gehoben." (Kahler, Erich: Untergang und Übergang der epischen Form. In: Balmes/Bong/Roesler/Vogel (Hg.): Die neue Rundschau. Nr. 64. Jahrgang 1953, Erstes Heft. S. Fischer. Frankfurt a.M., 1953. S. 34. Vgl. Kahler, Erich: Untergang und Übergang. Essays. Dtv. München, 1970.) Bei "I had nowhere to go" haben wir es daher bestenfalls mit einem epischen Roman, letztlich aber

wie Benjamins Kind in der *Berliner Kindheit* in Worte, in Bilder, in Erinnerungen ein. Das kontinuierliche Sich-umstellen mit den Dingen (Bildern, Texten etc.) „birgt jedoch die Gefahr der tödlichen Erstarrung durch den Blick des Dritten“²⁸⁷ – die Gefahr der Identifikation Mekas‘ mit seinen Dingen und Filmen und macht es so für Mekas notwendig sich

mit einem modernen Epos zu tun, dass folglich nicht zufällig mit einer Penelope-Erzählung bzw. Odyssee-Referenz endet. Der Mythos – eine Einheit vermittelnd – kann hierbei als Urform des Erzählens und vor allem der Erfahrung gelten und es ist dann nur folgerichtig, mittels Eingedenken die „mythischen Substanzen des Lebens wieder ein[zu]beziehen [...], sie dem Vergessen zu entreißen“ (vgl. Walter Benjamin: Johann Jakob Bachodens. [franz.] GS II/1, S. 229.; dt. In: Text+Kritik, H. 31/32. Walter Benjamin. Edition Text+Kritik. München, 1971. S.28-40) um dem Verlust von Erfahrung entgegenzuwirken, bei gleichzeitiger Entkräftung der mythischen Kräfte, denn "die Essenz des mythischen Geschehens ist Wiederkehr" (GS V/1, 178). Es gilt aber zu erwachen aus dem Alptraum der ewigen Wiederholung (aus dem Alptraum des 20. Jahrhunderts), unter „Verwertung der Traumelemente beim Aufwachen“ (GS V/1, 580). Die „Traumform des Geschehens [ist] die ewige Wiederkehr alles gleichen“ (GS V/2, 1023. [M°,14]), eben das Mythische, wie das Immergleiche, das verwendet werden muss, denn das Erwachen soll „die Synthesis [...] aus der Thesis des Traumbewußtseins und der Antithesis des Wachbewußtseins“ (GS V/1, 579) sein. „Dann wäre der Moment des Erwachens identisch mit dem „Jetzt der Erkenntnis“, [mit dem „now“], in dem die Dinge ihre wahre – surrealistische Mine aufsetzten. (ebd.) Sie werden ähnlich. Das im Gewesenen versteckte revolutionäre Potential kann so verwertet werden. Aufarbeitung durch Konstellation der Dinge in mythischer Struktur. Die „Konstellation des Erwachens“ finden (GS V/2, 1014. [H°,16]).

Im Rahmen seiner Arbeit "365 DAY PROJECT" (im Jahr 2007 stellte Mekas jeden Tag eine kurze Videoarbeit online) sagt Mekas am 5. Juni 2007 "Yes, Ulysses, you survived it. Because you closed your ears. But I don't want to close my ears. Keep singing. I will resist. My ears are wide open and so are my eyes." (URL: <http://jonasmekas.com/365/day.php?month=6&day=5Der> Zugriff: 18.04.2013) Mythos wird hier gewissermaßen dialektisch verwendet, als destruktives Prinzip zur Sprengung der falschen (ihm inhärenten) Totalität. Mekas‘ Sprache basiert gleichsam auf dem Mythos, den er, vereinfacht gesagt, mit seinen eigenen Waffen schlägt. Ähnlich wie Benjamin, glaubt man Sigrid Weigel, die in Foucaults *Ordnung der Dinge* eine „nachgetragene historiographische Fundierung von Benjamins aus dem Mythos gewonnener Sprachtheorie“ erkennt. (Weigel, Sigrid: Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise. S. Fischer. Frankfurt a.M., S. 200.)

²⁸⁷ Lemke, Anja: "Berliner Kindheit um neunzehnhundert". In: Lindner, Burkhard (Hg.): Benjamin Handbuch. Metzler. Stuttgart, 2011. S. 659.

immer wieder aus den Dingen zu befreien. Das tut Mekas mittels des (oben schon näher erläuterten) spielerischen Unterlaufens herkömmlicher Subjekt-Objekt-Schemata, nicht zuletzt aber auch durch die stetige Abwehr des identifizierenden „Blicks der Dritten“.

Auf die Frage „Your work seems to focus on the past and the concept of transience [...] Why do you think that is?“ weist Mekas die Nahelegung, er filme die Vergangenheit folglich erneut zurück und wird nicht müde, das Gegenteil zu behaupten: „Really? Can you name me one example where people talk about the past? Besides, the video camera can film only the present, what’s there now. I cannot film the past. [...] It’s always about now: drinking, singing, and so on. [...]“²⁸⁸ Neben der Tatsache, dass Mekas hier abermals vom Singen als wesentliches und wiederkehrendes Element und Stilmittel seiner Filme spricht²⁸⁹, können wir dieses „now“, von dem ebenso die Rede ist, als „Hier und Jetzt“ verstehen, aber auch als *Nu*²⁹⁰ im Benjaminschen Sinne, als eben jenen Augenblick an dem (unsinnliche) Ähnlichkeiten aufblitzen, als Gerichtskammer über die Utopie des „Vereins freier Menschen“, verstehen.

Der autobiographische Charakter von Mekas‘ Arbeiten – ihre scheinbare „Rückwärtsgewandheit“, ihre Geschichtsschreibung, ihr angeblicher Konservatismus – ist dabei gewissermaßen dann das „notwendig falsche Bewusstsein“; nicht um der Autobiographie und einer irgendwie gearteten Subjektkonstituierung willen, denn das Abbild der Vergangenheit (das Mekas‘ Gesang festhält) kann aufgrund der augenblickhaften Konstellierungen keinesfalls mehr ein solides, beständiges sein, sondern

²⁸⁸ Helmke, Juliet/Dillon, Noah/Graham, Margaret u.a.: In Conversation with Jonas Mekas. In: Bui, Phong (Hg.): The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture. November 2010. The Brooklyn Rail, Inc. Brooklyn/New York, 2010. URL: <http://www.brooklynrail.org/2010/11/art/in-conversation-with-jonas-mekas>

Zugriff: 08.12.2010.

²⁸⁹ An anderer Stelle lässt Mekas wissen, dass der Gesang geradezu die initiale Grundlage wie das Ziel all seiner künstlerischen Bestrebungen ist („Ursprung ist das Ziel“) Vgl. „Interview: Jonas Mekas (5. Januar 2012)“ in dieser Arbeit. S. 183f.

²⁹⁰ Vgl. GS II/1, 206.

es kann nur als unsinnlich Ähnliches aufblitzen. Aber, „was sich im Aufblitzen des Mimetischen am repräsentativen Zeichen zeigt, ist nicht die Sprache des Göttlichen selbst, sondern die Erinnerung an deren Verlust.“²⁹¹ Der bisweilen autobiographisch erscheinende Zugang ist so das notwendige Einbringen der vergessenen Vergangenheit, des „Aufgegebene[n]“²⁹² in die augenblickhafte Gegenwärtigkeit der (mekas'schen Bild-)Sprache der „Dinge“, ausgerichtet auf die absolute/die Totalität der Erfahrung²⁹³ – die nicht einer primitiven, alltäglichen Erfahrung entspricht –, d.h. auf das *Dasein* (zum Zwecke der Erkenntnis).

8. Mehrfach haben wir schon den Begriff der (totalen) Erfahrung bzw. des Erfahrungsverlusts, auf den uns das Ähnlichkeiten Sehen und Erzeugen gerichtet zu sein scheint, angeführt. Es gilt diesen zu konkretisieren. Es fällt auf, dass Mekas die Theoretisierung seiner Arbeiten für sich ablehnt – nicht nur dass, auch erhebt er für sich nicht den Anspruch, wir haben es schon mehrmals festgestellt, ein Filmemacher zu sein, also nicht jemand der ostentativ *macht*, also zielgerichtet und absichtsvoll schöpferisch tätig ist. „There is a marvelous sense of intimacy to Mekas' art of simply filming experience: a sequence of his young son vying with a large ginger cat is an ephemeral yet timeless moment. 'My film work is one long film which is still continuing,' Mekas says [...], 'I don't really make films: I only keep filming. I am a filmer, not a filmmaker.'“²⁹⁴ Seine Arbeiten sind also vielmehr eine lange, kontinuierliche, zeitlose Erfahrung.

Man kann vielleicht sagen, Mekas wersetzt sich, ähnlich wie Benjamin, dem reinem Denken, weil es den mythischen Gehalt des Gegenstands nicht anerkennt. Der Mythos ist zwar die These, welche an der gerechten, wahrhaften Wahrnehmung des Gegenstands hindert, denn die mythische Welt ist bloßer Schein, sie kann aber durch das Bewusstsein um diesen und um die Wahlfreiheit, ja, durch Aufmerksamkeit (als Antithese) für die

²⁹¹ Lemke, Anja: Zur späteren Sprachphilosophie. In: Lindner, Burkhard (Hg.): Benjamin Handbuch. Metzler. Stuttgart, 2011. S. 651.

²⁹² GS II/1, 57.

²⁹³ GS II/1, 170.

²⁹⁴ URL: http://jonasmekas.com/books/index.php?book=just_like_a_shadow Zugriff: 06.09.2013.

Phänomene überwunden werden. „Die Rettung der Phänomene“²⁹⁵, die Dinge verschieben, enthierarchisieren (ja, ganze Arbeiten umgemodelt in neue Kontexte stellen, ob als Installation in Galerien oder als Teil eines Internetprojekts), in neue Konstellationen zu einander bringen, ist gleichsam die Methode. Die Dinge, die Phänomene haben dabei, wir haben es an andere Stelle schon gesagt, selbst keinen mythischen/mystischen Gehalt. Der Mythos umhüllt sie nur, er verhüllt ihre Wahrheit. Die Wahrheit ist aber niemals vom Mythos ganz getrennt. Die Hülle, als Phänomen ist, anders herum formuliert, mit dem, was verhüllt ist, nämlich dem Wahren, immer verbunden. Das Verhüllte ohne die Hülle kann es nicht geben, wie es die Hülle nicht ohne das Verhüllte gibt. Die Utopie des paradiesischen Sehnsuchtsorts, die Idee vom „Verein freier Menschen“, die Idee der Freundschaft etc., kann es für Mekas nicht geben, ohne die geradezu mythische, ewige Wiederkehr des Alptraums von Exil und Flucht und dem Verlust der Heimat. „Dabei soll der Blick auf das ‚unwiederbringlich Verlorene‘ Einsichten in das ‚allererst zu Gewinnende‘ freigeben.“²⁹⁶ Verlorene Erfahrungen und zukünftige Erfahrungen werden zu einer totalen Erfahrung, zur konkreten Totalität verknüpft.

Die konkrete Totalität der Erfahrung ist (auch) der Mythos ohne Mythos – Mekas‘ Filme sind der Bild- und Erfahrungsraum, auch einer modernen Mythologie. Der Mythos verbindet das Dasein der Menschen mit der ewigen Wahrheit der Götter²⁹⁷ - er ist Ausdruck des Daseins der Götter, so Benjamin²⁹⁸. Die konkrete Totalität der Erfahrung bezieht sich auf die metaphysische Erkenntnis²⁹⁹, allerdings ohne die dazugehörigen, immer

²⁹⁵ GS I/1, 215.

²⁹⁶ Weber, Thomas: Erfahrung. In: Opitz, Michael/Wizisla, Erdmut (Hg.): Benjamins Begriffe. 1. Bd. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 2000. S. 243.

²⁹⁷ Vgl. Armstrong, Karen: Eine kurze Geschichte des Mythos. Dtv. München, 2007, S. 7-16.; Ebenso: Geyer, Carl-Friedrich: Mythos. Formen – Beispiele – Deutungen. C.H. Beck. München, 1996. S. 7–10.

²⁹⁸ GS II/1, 197.

²⁹⁹ GS II/1, 171.

gleichen Mythen – sie bezieht sich auf das bloße Dasein³⁰⁰. Im Nachtrag zu *Über das Programm der kommenden Philosophie* ordnet Benjamin schließlich der Erfahrung zu, die Philosophie auf die Religion zu beziehen, denn „Religion bildet nach Benjamin eine ‚konkrete Totalität‘, und zwar die der Erfahrung [...]. Die Konkretheit dieser Totalität ist Ausdruck einer höheren Mächtigkeit: ‚Es gibt aber eine Einheit der Erfahrung die keineswegs als Summe von Erfahrungen verstanden werden kann.‘ Diese Einheit liegt außerhalb Denkens. Sie lässt sich nicht denken, nichts lässt sich von ihr sagen –, und eben deshalb *ist* sie *da*.“³⁰¹ Die Einheit des mekas’schen Oeuvres zielt auf diese höhere Mächtigkeit ihrer Erfahrung ab – über sie lässt sich nichts sagen, man kann sie nur zeigen.³⁰² Das muss uns unweigerlich an die inverse Theologie erinnern, von der am Anfang die Rede war, an die Theologie ohne *theós*, auf die Mekas‘ Kunst abzielt, haben wir konstatiert - auf die quasi religiöse, Erfahrung des nicht philosophisch erklärbaren Daseins, auf die Erfahrung einer höheren Mächtigkeit, welche sich eben die Theologie/Religion, wie auch den Mythos (in Form einer modernen epischen Erzählung) gleichermaßen nutzbar macht. Das Mythologische/Göttliche/ Theologische/Religiöse wird zurückgenommen; unmythisch sind Mekas‘ Arbeiten, gerade weil sie ihr eigenes Handeln ausstellen und reflektieren (am deutlichsten beobachtbar in seinem „mythischsten/epischsten“ Film *AS I WAS MOVING*). Das Göttliche geht in einem Netz von Beziehungen auf.³⁰³ Beide sollen aber nicht dialektisch aufgehoben, wengleich die Theologie als Lehre von der Religion und der Mythos als das Immer Gleiche d.h. ihre Gewalt überwunden werden sollen – man kann für Mekas sagen, wie Benjamin im

³⁰⁰ Ebd.

³⁰¹ Fenves, Peter: „Über das Programm der kommenden Philosophie“. In: Lindner, Burkhard (Hg.): Benjamin Handbuch. Metzler. Stuttgart, 2011. S. 149.

³⁰² „Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen.“ (GS V/1, 574.)

³⁰³ „Die Betrachtung des Gedichteten aber führt nicht auf den Mythos, sondern – in den größten Schöpfungen – nur auf die mythische Verbundenheit, die im Kunstwerk zu einziger unmythologischer und mythischer, uns näher nicht begreiflicher Gestalt geformt sind.“ (GS II/1, 126.)

Kafka-Essay schreibt: „Seine Gewalten hören auf, unbezwinglich zu sein“, denn sie gleiten „an seinen in die Ferne gerichteten Blicken“ ab³⁰⁴.

Vereinfacht gesagt: Ihre Vielfältigkeit und erkenntnistheoretische, revolutionäre (vielleicht messianische) Potentialität, ihre Fähigkeit das kontinuierliche Denken zu unterbrechen, ihre Verflechtungsneigung, die auf das Ganze hin drängt, soll bewahrt, ihr Dogmatismus aber verworfen werden – darin sind sie sich gleich.

In seiner Arbeit AS I WAS MOVING macht Mekas klar, dass die zu sehenden Bilder, die aneinander montierten Dinge, nichts bedeuten, sie sind einfach nur da und dennoch sind es zugleich, betont er, „brief Glimpses of Beauty“, „Fragments of Paradise“; als solche sind sie es aber nicht in der Aufnahme, sondern vor allem in der Einheit der Filmerfahrung, weshalb Mekas auch am Ende, gewissermaßen als Zuschauer singen(!) kann „I don't know what life is. [...] Where do I really live? I don't know. [...] I don't know where I am and where I am going to and where I'm coming from. [...] I do not know where I am. But I know I have experienced some moments of beauty, brief moments of beauty and happiness.“ Mekas' Filme erklären nicht, sind nicht sinnstiftend, sagen nichts, sondern zeigen/ermöglichen Erfahrungen „of beauty and happiness“. Wenn Mekas singt „I have experienced some moments of beauty“, dann ist es die Filmerfahrung – schließlich sagt er an anderer Stelle „I like what i see“ und äußert nicht etwa Freude über die Erinnerungen, die das Gesehene auslöst. Um diese aber zu erfahren, bedarf es einer Fähigkeit – der Fähigkeit sie wahrzunehmen. „Wahrnehmung ist Lesen“³⁰⁵ heißt es aber bei Benjamin und folglich ist die „absolute Erfahrung [...] Sprache.“³⁰⁶

Mekas' Filme in ihrer „höheren Mächtigkeit“ erfahren zu können, bedeutet seine Sprache und die Sprache der Dinge (und ihre Wahrheit und ihre Aura) – nämlich ihre Ähnlichkeit – lesen zu können, wie Mekas es, mittels seines „mimetischen Vermögens“, seiner Fähigkeit zum „magischen

³⁰⁴ GS II/2, 415.

³⁰⁵ GS VI, 32.

³⁰⁶ Ebd. S. 38.

Lesen“, kann. Ähnlichkeiten erkennen! Wie er als Flaneur, im benjaminschen Sinne, im städtischen Raum liest, gilt es auch in seinen Filmen – die, wie wir es oben nannten, „Echoräume“ der Dingwelt, des städtischen Raums, ja, eben Erfahrungsräume sind – zu lesen, was in ihnen in Konstellationen erfasst ist. Aber, „der Raum blinzelt den Flaneur an“³⁰⁷. Die Dinge, der Raum blicken ihn, den Betrachter also an, wenn er ihnen denn die notwendige Aufmerksamkeit entgegenbringt.³⁰⁸ ³⁰⁹ Wahrnehmen heißt also Aufmerksam sein. Bereits in seinem Kafka-Essay spricht Benjamin von der Aufmerksamkeit – der Begriff findet hier zum ersten Mal Anwendung – als „das natürliche Gebet der Seele“. In sie, die Aufmerksamkeit, sind „alle Kreatur eingeschlossen.“³¹⁰ Aufmerksamkeit wird geradezu zu einer religiösen, und damit gleichsam ethischen Kategorie und so dem Begriff der „Haltung“, den wir an andere Stelle verwenden, ähnlich. Den Dingen gegenüber aufmerksam sein. So schreibt

³⁰⁷ GS V/1, 527.

³⁰⁸ Hier kommt auch wieder der Begriff der Aura, welche die Dinge haben, ins Spiel. Denn, „die Aura einer Erscheinung erfahren[!], heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen.“ (GS I/2, 646)

³⁰⁹ Wir sagten früher, Benjamin zitierend, dass „der Blick auf das ‚unwiederbringlich Verlorene‘ Einsichten in das ‚allererst zu Gewinnende‘ freigeben“ soll. In seiner Analyse von Mekas' Arbeit AS I WAS MOVING AHED OCCASIONALLY I SAW BRIEF GLIMPSES OF BEAUTY hält P. Adams Sitney fest: „The ecstatic temporality of his single-frame spurts and gestural ‘glimpses’ meditates between memory and the paradise of the epiphanic moments. If, as Emerson suggested, etymology unlocks the ‘fossil poetry’ of words, we can read the word glimpse in his title both the oblique, angular glance of the eye off its object and the glimmer or glow of the object attracting the eye.“ (Sitney, P. Adams: *Eyes upside down. Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*. Oxford University Press. New York, 2008. S. 379.) Das Ding, gibt mittels seiner Aura den Blick auf das Verlorene frei, wie auf das zu Gewinnende. Sitney legt nahe, dass Mekas bereits mit dem Wort *Glimpses* im Titel angelegt hat, dass nicht nur er die Dinge blickt, sondern auch die Dinge ihn anblicken. „Jener anamnetische Rausch“, schreibt Benjamin, „in dem der Flaneur durch die Stadt zieht, saugt seine Nahrung nicht nur aus dem, was ihm da sinnlich vor Augen kommt, sondern wird oft des bloßen Wissens, ja toter Daten, wie eines Erfahrenen und Gelebten sich bemächtigen.“ (GS V/1, 525) Diese Form der Wahrnehmung ist dem „magischen Lesen“ ähnlich, die eben auch das Ding bemächtigt, ja, es „mit dem Vermögen belehn[t], den Blick aufzuschlagen“, nur so lässt sich „die Aura einer Erscheinung erfahren.“ (GS I/2, 646)

³¹⁰ GS II/2, 432.

Benjamin folglich später in *Über einige Motive bei Baudelaire* weiter, an das, was wir oben sagten anschließend: „Die Wahrnehmbarkeit ist [...] eine Aufmerksamkeit.“³¹¹ Und schließlich ist dann die Wahrnehmbarkeit, die Aufmerksamkeit auch: Lesen können, damit sich das Bild, das Ding öffnet und lesbar wird. „Was nie geschrieben wurde, lesen.“ Dies Lesen ist das älteste: das Lesen vor aller Sprache, aus den Eingeweiden, den Sternen oder Tänzern.³¹², heißt es in *Über das mimetische Vermögen*. Dieses Lesen können, den Dingen und ihren Blicken Aufmerksamkeit entgegenbringen, ihre Aura wahrnehmen, ja, für sie offen zu sein, ist das mimetische Vermögen, „die Gabe, Ähnlichkeiten zu sehen.“³¹³ Eine Gabe die Jonas Mekas offenbar hat und in Sprache übersetzt.

Sie, die Sprache, wird so zum Archiv der Ähnlichkeiten.³¹⁴ Denn Ähnlichkeit kann, „der Flamme ähnlich, nur an einer Art von Träger in Erscheinung treten. Dieser Träger ist das Semiotische.“ Er ist, den Träger konkretisierend, das Bild und der Mekas‘ Film. „So ist der Sinnzusammenhang der Wörter oder Sätze der Träger“, der Bilder oder Szenen/Episoden der Filme, „an dem erst, blitzartig, die Ähnlichkeit in Erscheinung tritt.“³¹⁵ Mekas sieht/liest die Dinge und ihre Ähnlichkeiten und stellt sie andererseits in seinen Filmen, gewissermaßen in Mission des benjaminschen Messias, nur ein klein wenig zurecht, statt, wie in früheren Zeiten an der anarchistischen Revolution zu arbeiten. „Der Messias“, schreibt Benjamin, ist jemand, der „nicht mit Gewalt die Welt verändern wolle, sondern nur um ein Geringes sie zurechtstellen werde.“³¹⁶ Das, theologisch gesprochen, „messianische“ ist freilich nicht personell gebunden, sondern ist das Eintreten für die vergessene Geschichte; ist eine Frage der Aufmerksamkeit (oder auch

³¹¹ GS I/2, 646.

³¹² GSII/1, 213.

³¹³ GS II/1, 210.

³¹⁴ Vgl. GS II/1, 213.

³¹⁵ Ebd.

³¹⁶ GS II/2, 423.

„Geistesgegenwart, wie Benjamin an anderer Stelle sagt³¹⁷), die gewillt ist, den Zeitfluss kritisch zu unterbrechen – den Augenblick und das Denken im Bild stillzustellen³¹⁸ –, sobald sie die Gegenwart in der Vergangenheit „als in ihm gemeint erkannte“³¹⁹. Es ist diese „schwache messianische Kraft“³²⁰, die Mekas befähigt, den Dingen, dem Vergessenen und Abgelegtem, dem Ausgestoßenem und Marginalisiertem, den kleinen, oft übersehenen Alltagssituationen gleichsam eine Stimme zu geben – in einer seiner jüngeren Filmarbeiten, SLEEPLESS NIGHT STORIES, lässt Mekas u.a., neben einem Pferd, einem Salamander und einem Opossum (von Umstehenden als „disgusting“ bezeichnet), etwa in der Episode „The Story of the Tree“ auch einem alten Baum zur Sprache kommen: „I am an old tree. [...] And I can see and I can feel. Here is a present for you.“³²¹ –, zum Zwecke der absoluten Erfahrung, das Paradieses – das niemals nur ein Gewesenes ist, dass es wiederherzustellen gilt, sondern „zerstörerische und heilbringende Intensität, die das vergessene Versprechen der Vergangenheit in der Gegenwart einlöst“³²² – sichtbar machend. Intensität, Aura, Erfahrung etc. werden von Mekas in Konstellationen und dialektische Bilder – „als Monade kristallisiert“³²³ (Zeit wird wie in einem Zeitkristall verdichtet und intensiviert) – „übersetzt“³²⁴.

³¹⁷ GS I/3, 1244.

³¹⁸ Vgl. GS I/2, 702f.

³¹⁹ GS I/2, 695.

³²⁰ Ebd.

³²¹ Im Rahmen seiner Arbeit "365 DAY PROJECT" (im Jahr 2007 stellte Mekas jeden Tag eine kurze Videoarbeit online) spricht Mekas am 25. Januar 2007 über "The Secret Life of Plants" und, "that plants have memory and feelings". URL: <http://jonasmekas.com/365/day.php?month=1&day=25> Zugriff: 13.03.2010.

³²² Gagnebin, Jeanne Marie: „Über den begriff der Geschichte“. In: Lindner, Burkhard (Hg.): Benjamin Handbuch. Metzler. Stuttgart, 2011. S. 295

³²³ GS I/2, 703.

³²⁴ Auf den Übersetzungs-Begriff von Benjamin kann an dieser Stelle nicht näher eingegangen werde. (Vgl. dazu Benjamin: *Die Aufgabe des Übersetzers*. GS IV/1, 9-21) Übersetzt wird aber in Benjamins „Art des Meinens“ und nicht des bloßen Ähnlichmachens, wobei die „Art des Meines“ nur ein Bruchstück einer „wahren Sprache“ ist und wo sie scheitert auch eine „neue Schriftart“ der Dingbilder an ihre Stelle tritt (Mekas schafft so auch Dingbilder, die selbst Dinge sind.) „Wie nämlich Scherben eines

Mekas sagt dazu im Interview: „There is some intensity, there is something essential, that sums up the moment and eternity it's there. [...] You can call it magic, poetic, you can use all kind of epithets, but mostly it's some kind of intensity, there's something special. [...] I mean the same with the moment by the tree in Portugal, I am talking about scenes from sleepless night Stories. [...] You love this old tree there that sums up all the trees that have been there for years...and there we admire... there is something very special, where you stop and begin to communicate with that tree. [...] It has a special aura. [...] We're here and we're all watching, and there's something, almost in the air, the whole thing, like that moment becomes very, very rich. The same with the tree. Those moments have a special aura. [...] But that's already before I even pull out the camera. It's there, that provokes me.“

9. Die höhere Erfahrung einer konkreten Totalität, einer Einheit von Konstellation (d.h. nicht ein Film sondern, viele Filme Mekas, das ganze Fragmentarchiv), einer Vielheit, kann nicht gedacht werden und ist nicht mit einer Alltagerfahrung ident – sie ist wahrer. Der Drang zu dieser

Gefäßes, um sich zusammenfügen zu lassen, in den kleinsten Einzelheiten einander zu folgen, doch nicht so zu gleichen haben, so muß anstatt dem Sinn des Originals sich ähnlich zu machen, die Übersetzung liebend vielmehr und bis ins Einzelne hinein dessen Art des Meines in der eigenen Sprache sich an bilden, um so beide wie Scherben als Bruckstück eines Gefäßes, als Bruckstück einer größeren Sprache erkennbar zu machen.“ (vgl. GS IV/1, 18) Ohne diese „größere Sprache“ jemals zu erreichen – stattdessen findet mit jeder „Anbildung“ an eine andere „Art des Meinens“ eine zunehmende Fragmentisierung statt – meint sie doch eine „wahre/reine Sprache“, gleichsam eine utopische, paradiesische Ursprache. Dies erinnert nicht nur Mekas' wiederkehrende Rede von den „Fragments of Paradise“, sondern auch an die geradezu gnostisch-mythische Ursprungserzählung der Fragmentierung („Paradise explod[ed] into millions of tiny bits and fragemnts. And it rained.“), wie sie Mekas u.a. in der Arbeit *Paradise Not Yet Lost* vorträgt und dort die Metapher der Scherben aufgreift. (Zitiert nach Sitney, P. Adams: *Eyes upside down. Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*. Oxford University Press. New York, 2008. S. 96.) Aufgabe der Übersetzung muss es dann sein, wie beim Wahrnehmen von Ähnlichkeiten etc., die Beziehungen zwischen den (Sprach-) Fragmenten zu erkennen und diese Verhältnisse und Verwebungen zur Darstellung zu bringen.

Erfahrung findet seinen Anstoß in der Erfahrungsarmut der Kriegs- und Nachkriegszeit.

Es ist sicherlich kein Zufall, dass Benjamins Texte *Der Erzähler* und *Erfahrung und Armut* inhaltliche Überschneidungen, bis hin zur wortgleichen Abschnitten, enthalten, ist für Benjamin doch das Erzählen entscheidend für „das Vermögen, Erfahrungen auszutauschen.“³²⁵ Der Erfahrungsverlust hat dabei nicht nur seine Quelle im Kriegsgeschehen³²⁶, sondern ist eine Erscheinung der Moderne an sich, in der es scheinbar „mit der Kunst des Erzählens zu Ende geht.“ Die zeitgenössische Gesellschaft (Walter Benjamin und Jonas Mekas, geboren 1922, verbindet ein gemeinsamer zeitgeschichtlicher Erfahrungshorizont, so dass außer Frage steht, dass Mekas die politischen und kulturellen Umwälzungen, von denen bei Benjamin die Rede ist, bereits erkennbar waren) ist, und die heutige sicherlich nicht viel weniger, eine Informationsgesellschaft, in der Informationen, die „abstrakt (von der Lebenspraxis abgehoben), beliebig (ohne artikuliertes Interesse), zusammenhanglos (ohne Gedächtnis) und aktualistisch (neu um der Neuigkeit willen)“³²⁷ sind, von höherem Wert sind als die Erzählung, die ihre Quelle in der Erfahrung hat und diese – womöglich als Selbsterfahrung, insofern man sie „seiner eigenen Erfahrung [anzu]bilden“³²⁸ vermag - begreifbar werden lässt.

Im Gegensatz zur Information, die immer schon abgeschlossen und erklärend ist, ist die Erzählung „noch nach langer Zeit der Entfaltung

³²⁵ GS II/2, 442.

³²⁶ „Nie sind Erfahrungen gründlicher Lügen gestraft worden als die strategischen, durch den Stellungskrieg, die wirtschaftlichen durch die Inflation, die körperlichen durch den Hunger, die sittlichen durch die Machthaber. Eine Generation, die noch mit der Pferdebahn zur Schule gefahren war, stand unter freiem Himmel in einer Landschaft, in der nichts unverändert geblieben war als die Wolken, und in der Mitte, in einem Kraftfeld zerstörender Ströme und Explosionen, der winzige gebrechliche Menschenkörper.“ (vgl. GS II/1, 214.) Benjamin bezieht sich hier zwar auf den 1. Weltkrieg, beschreibt aber eine Wirklichkeit, die Jonas Mekas nicht unbekannt sein dürfte.

³²⁷ Weber, Thomas: Erfahrung. In: Opitz, Michael/Wizisla, Erdmut (Hg.): Benjamins Begriffe. 1. Bd. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 2000. S. 251.

³²⁸ GS II/2, 445.

fähig³²⁹ – ihre Aktualität bleibt in der Aktualisierbarkeit ihrer Substanz bestehen. Mit der bloßen Information wird aber „dem Erdboden gleichgemacht, was der Weisheit der mündlichen Überlieferung, der epischen Seite der Wahrheit noch ähnlich sieht.“³³⁰

Zweifellos ist Jonas Mekas ein Erzähler in diesem Sinne – geprägt von der Barbarei des Krieges und des Verlustes; von einer informationsgesättigten Nachkriegszeit, „in der Tür [...], der kommende Krieg“³³¹ –, der Erfahrungen, Erinnerungen „anbildungsfähig“ tradiert und so Aktualisierung, „Jetzt“ zulässt und die „epische Seite der Wahrheit“ erfahrbar macht. Eben darum ist, schreiben wir an anderer Stelle, das New American Cinema, und sein eigenes Arbeiten, für Jonas Mekas nicht zuerst eine ästhetische, sondern eine ethische Bewegung: „Before any aesthetic can be built there are other, more important things to build: the New Man himself.“³³² Kunst, insbesondere die Erzählung, und wir verstehen Mekas' Kunst als eine Form der Erzählung, ist auch für Benjamin „niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein“³³³ und daher von ethischer Tragweite. Mekas erklärt bei einer Plenumsdiskussion in London ähnlich, dass „all artwork should be understood in the context of the disaster which produced it; the litany of wars, oppressions and perpetual exploitations which comprise history as we know it.“³³⁴ Der „New Man“, von dem Mekas in seinem Text *Cinema of*

³²⁹ Ebd.

³³⁰ GS V/2, 996.

³³¹ GS II/1, 219.

³³² Mekas, Jonas: Cinema of New Generation. In: Mekas, Jonas (Hg.): Film Culture Magazine. No. 21. (1960). Cooper Square Press. New York, S.18f.. Zitiert nach: Goštautas, Stasys: Jonas Mekas: A Portrait of a Poet and a Filmmaker. In: Litanus. The Lithuanian Quarterly Journal of Arts and Sciences. Volume 12, No.1 (Spring 1966). Litanus Foundation. Chicago, 1966. S. 67. Vgl. Mekas, Jonas: Notes on the New American Cinema. In: Sitney, P. Adams (Hg.): Film Culture Reader. Praeger. New York, 1970. S. 104.

³³³ GS II/2, 477

³³⁴ Neofetou, Daniel: Review: Jonas Mekas Q&A with Sandra Hebron and Mike Figgis. In: Tarasova, Kristina u.a. (Hg.): REELING THE REAL. Blog. London, 2012. URL: <http://reelingthereal.com/2012/12/09/review-jonas-mekas-qa-with-sandra-hebron-and->

a New Generation spricht, ist offenbar dem „Man of Eden“ ähnlich. Es gilt, sich der Erinnerung an ihn, die im wesentlichen unbewusst ist, zu „bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt.“³³⁵

mike-figgis/ zugriff: 08.11.2012. Neofetou schreibt: “There was a moment in the Q&A with Jonas Mekas which heralded the start of a season of the great filmmaker’s work at the BFI, when he claimed that all artwork should be understood in the context of the disaster which produced it; the litany of wars, oppressions and perpetual exploitations which comprise history as we know it. He didn’t say it in so many words, but the sentiment expressed certainly seemed selfsame with Walter Benjamin’s oft-quoted homily that ‘there is no document of civilisation which is not the same time a document of barbarism’.”

³³⁵ GS I/2, 695.

Drittes Bruchstück: Mekas verfilmt Benjamin. Eine Art Einführung.

1. Eine Art Einführung – der Abfassung nach, das zuerst geschriebene Stück – gegen Ende dieser Arbeit: Wir halten damit an der Absicht fest Kontinuität zu vermeiden, herkömmliche Lesegewohnheiten zu sprengen, glauben uns so auch an die Methoden Benjamins und Mekas' anzulehnen und erlauben uns so zugleich gewissermaßen in Art eines Grundrisses das vorliegende Projekt, einen Schritt zurücktretend, zu betrachten und womöglich Neuorientierung/-kombination, möglicherweise gar Rückschritte hinter bereits Gesagtes zuzulassen, auf die Austauschbarkeit der „Kapitel“ hinweisend.

2. Als Jonas Mekas sich 1962 zum neuen unabhängigen amerikanischen Kino, als dessen Initiator³³⁶ er ohne Zweifel gelten kann, äußerte, positionierte er nicht nur dieses als fortan ernstzunehmende Größe in der amerikanischen Filmlandschaft, welche nicht nur eine formale vorübergehende Mode darstellt, sondern beschrieb damit auch zugleich eine kontinuierliche Grundlage seines eigenen filmischen Schaffens: „The Independent Cinema Movement - like the other arts in America today - is primarily an existential movement, or, if you want, an ethical movement, a human act; it is only secondarily an aesthetic one.“³³⁷ Der amerikanische unabhängige Film und damit eben auch Mekas' Filme haben also einen ethischen, ja, gleichsam politischen Anspruch. Mekas' Filme sind nicht bloße, willkürliche Aufzeichnungen von Personen, Blumen, Schönem, wie fälschlicherweise, glauben wir, weitgehend angenommen wird; sie sind nicht naive Weltflucht oder gar nur Dokumentation von Zeitgeschichte in Form von Home-Movies oder filmische Tagebücher, wie die übliche Leseweise und Mekas selbst oft nahelegen, sondern ihnen liegt primär ein

³³⁶ 1954 gründete er "America's Independent Motion Picture Magazine. Film Culture" in dem er sich bis 1996 kritisch mit dem amerikanischen bzw. dem unabhängigen Film auseinandersetzte.

³³⁷ Mekas, Jonas: Notes on the New American Cinema. In: Sitney, P. Adams (Hg.): Film Culture Reader. Praeger Publishers. New York, 1970. S. 104.

Denken, eine Ethik zugrunde, welche folglich entscheidend die Form seiner Kunst bestimmt und die es daher ausfindig zu machen gilt.

Ähnlich wie Mekas' filmische Arbeiten meist eine über die ästhetische und zeithistorische Bedeutung hinausgehende Geltung in Abrede gestellt wird, wird auch Walter Benjamins Theoriekomplex eher selten, als letztlich auf eine Ästhetik, eine „Philosophie der Wahrnehmung“ abzielend verstanden. Legen nicht seine kunst- und ästhetiktheoretischen Schriften, die Hand in Hand mit einer Kritik der politischen Verhältnisse gehen, diesen Sachverhalt nahe, springt uns doch aber zumindest gerade auch mittels seiner (insbesondere im „Passagenwerk“) fragmentarisch, beschleunigten, zitierenden, montierenden literarischen Form; im geradezu großstädtischen Rhythmus seiner Texte, in seiner Poesie – die unverkennbar zunächst eine augenscheinliche Ähnlichkeit zu den ästhetischen Methoden Jonas Mekas' haben – dieser Umstand nachvollziehbar entgegen. Man kann vielleicht sogar (mit Sven Kramer) sagen, dass „aufs Ganze von Benjamins Theorieproduktion gesehen, [...] die ästhetischen Fragestellungen die dominierenden“ bleiben.³³⁸

3. „Es ist klar“, klärt uns Ludwig Wittgenstein auf, „dass sich die Ethik nicht aussprechen lässt. Die Ethik ist transzendental. Ethik und Ästhetik sind Eins.“³³⁹ Dieses In-Eins-Sein von Ethik und Ästhetik legt es daher nahe, die Verwandtschaft im Denken – nachdem eine formale nicht von der Hand zu weisen ist – der beiden Theoretiker³⁴⁰ zu untersuchen und sie gleichsam gegen den Strich, ja gewissermaßen aufeinanderzuzubürsten.

³³⁸ Kramer, Sven: Walter Benjamin zur Einführung. Junius. Hamburg, 2003. S.66.

³³⁹ Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 2006. S.83.

³⁴⁰ Mekas kann sicherlich aufgrund seiner zahlreichen Initiativen, Vorträge, Manifeste, Magazinbeiträge (The Village Voice, Film Culture etc.) und sonstiger Schriften, nicht zuletzt auch wegen seines Nachdenkens über den Film mittels des Mediums selbst, als einer der einflussreichsten Theoretiker des amerikanischen Avantgarde-Films (zumindest in seinen frühen Jahren) gelten. Nicht nur verfasste er das Gründungsdokument der Bewegung – „The First Statement of the New American Cinema Group“ – , sondern prägte auch etwa den Begriff des „Baudelairian Cinema“, um eine Strömung in innerhalb des NAC zu beschreiben, noch bevor er selbst zum Filmemacher wurde.

Wir wollen beide miteinander in Kontakt bringen. Wir gehen (in diesem Versuch) dabei davon aus, dass es eben Benjamins implizite Ethik ist, die der filmischen Arbeit Mekas' zu Grunde liegt (ohne das sich Mekas dabei explizit auf Benjamin beruft) und die, wie gesagt, folglich eine spezielle, ganz eigene Bild- und Formsprache hervorgebracht hat oder, wenn man so will, eine eigene Ästhetik, auf die wir unsere Augenmerk legen wollen, um so möglicherweise vice versa auf Grundlage dieser, eine potenziell analoge oder gar allgemeine bzw. gleich gesinnte Ethik sichtbar zu machen. Benjamin selbst legt erneut nahe, dass es ihm tatsächlich zunächst um eine neue Form, eine Methodologie, eben eine Ästhetik (gr. *aísthēsis* „Wahrnehmung) geht (die dann vielleicht umgekehrt eine Ethik, ja schließlich Erkenntnis evoziert), wenn er im *Konvolut N* – „Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts“ – der Passagenarbeit schreibt: „Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen.“³⁴¹ Eine Neuausrichtung der Wahrnehmung, eine „Verschiebung des Gesichtswinkels“ (N, S. 573), welche auf diesem Zeigen beruht (und die, ähnlich wie die Kamera, zugleich sieht) ist erkenntnistheoretische Grundlage, wie es scheint. Die Formel „nichts sagen, nur zeigen“ betont eine Erkenntnis, die aus der Anschauung entspringt – sie ist seh- und lesbar.

4. Neben „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ ist in der Rezeptionsgeschichte sicherlich der Text „Über den Begriff der Geschichte“ von zentraler und gewissermaßen leitmotivischer Bedeutung im Werk Benjamins. Die kritische Historiographie oder „materialistische Geschichtsschreibung“, wenn man so will, die Benjamin anhand seiner offenen geschichtsphilosophischen Thesen entwickelt, verweist aber „nicht auf ein Ideal erschöpfender wissenschaftlicher Untersuchungen, sondern auf eine ethische und moralische Forderung“³⁴². In seinem fundamentalen kunsttheoretischem Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen

³⁴¹ GS V/1, 574.

³⁴² Gagnebin, Jeanne Marie: „Über den Begriff der Geschichte“. In: Lindner, Burkhard (Hg.): Benjamin Handbuch. Metzler. Stuttgart, 2011. S. 289.

Reproduzierbarkeit“ schlagen sich diese Forderungen auch als ästhetische Anforderung an die Kunst nieder bzw. werden die Folgen einer „falschen“ Aneignung von Kunst – nämlich zur ideologischen Gleichschaltung von Massen, statt Kunst als Bewusstmachung geschichtlicher Bedingungen – formuliert. In diesem Sinne steht, wie Benjamin es formuliert, der „Ästhetisierung der Politik“ die „Politisierung der Kunst gegenüber“³⁴³. Dass die Politik ethischen Fragestellungen nicht entgehen kann, steht außer Frage. Evident wird, dass Benjamins gesamte Wissenschaft auf ein Darstellungsprinzip abzielt, da die Ambivalenz (von Objektivem und Subjektivem, Absolutem und Relativem etc.) der Sache offenbar der poetischen, darstellenden Explikation bedarf, um wahrnehmbar zu sein.

Es ist nun gerade der Film, der es vermag „die künstlerische[n] und die wissenschaftliche[n]“³⁴⁴- oder, wenn man so will, die ästhetischen und (moral-/geschichts-)philosophischen bzw. politischen, ja mithin ethischen - Problematiken/Perspektiven zu vereinen.³⁴⁵

³⁴³ Schöttker, Detlev (Hg.): Walter Benjamin. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Und weitere Dokumente. Suhrkamp Studienbibliothek. Frankfurt a.M., 2007. S. 50.

³⁴⁴ Ebd. S. 35.

³⁴⁵ Benjamin spricht hier vielmehr davon, dass der Film “die künstlerische und die wissenschaftliche Verwertung der Photographie [...] als *identisch* [...]” erkennbar macht. In der Photographie fielen beide “*meist* auseinander” - aber eben nicht immer. Analog zu obigen Überlegungen ließe sich vielleicht also sagen, wenn wir künstlerisch mit ästhetisch und wissenschaftlich mit philosophisch bzw. ethisch (die Ethik als praktische Philosophie) synonym setzen, dass die ästhetische und ethische Verwertung - im Sinne einer Wertvergrößerung (es ließe sich an dieser Stelle übrigens zu Recht fragen, auf Basis welchen Kapitals und aufgrund welchen Produktionsprozesses wir hier von einer Wertvergrößerung sprechen können; das wollen wir aber vermeiden) – des Films identisch sind, und das dieser Verwertung freilich voraus- und nachgehende ästhetische und ethische Überlegungen/Untersuchungen des Films ebenfalls identisch sind. Benjamin erkennt eine Verwandtschaft mit der Renaissancemalerei, die dank ihres integrativen Potentials einen unvergleichlichen Aufschwung erlebte - ähnlich wie der Film. Laut Valéry verfolgte Leonardo da Vinci mit der Malerei nicht nur ästhetische Interessen, sondern sie war ihm zugleich “höchste Demonstration der Erkenntnis.” (Schöttker: Kunstwerk. S. 50) Sichtbare Erkenntnis! Es will uns also nicht als Zufall erscheinen, dass

Gerade mit der Idee des Kairos, also des einzigartigen, richtigen Augenblicks, den es zu lesen, zu erkennen, schließlich zu ergreifen gilt - und der geradezu auratisch aufgeladen ist – lässt sich eine mögliche Ethik Benjamins greifen, da der Kairos ein Moment der Entscheidung ist, der zur Wachsamkeit und richtigen Handlung aufruft. Diese Momente sind aber keine herleitbaren, sondern viel eher sind sie geradezu zu-fällige, denn „nicht wir versetzen uns in sie, sie treten in unser Leben“³⁴⁶, schreibt Benjamin. Es gilt, schreibt Benjamin am 29. Mai 1926 an Gershom Scholem auch, „nicht ein für alle Mal, sondern jeden Augenblick sich zu entscheiden.“³⁴⁷ und drängt damit geradezu zur Praxis.

5. Ein Drängen, das uns auch in seinen Geschichtsphilosophischen Thesen wieder begegnet, wenn es heißt, dass der historische Materialist gerade in jenen (kairologischen) Momenten die „revolutionäre[n] Chance im Kampf für die unterdrückte Vergangenheit“³⁴⁸ erkennt. Fast mehr noch hier, als in der offensichtlichen Äquivalenz zwischen der Idee des zu ergreifenden Moments, der im Grunde jeder Moment sein kann und der Arbeitsweise von Mekas, der versucht diese Momente, von denen er sagt, dass sie ihn unerwartet anspringen („unexpectedly [...] jump at you“)³⁴⁹, zu erkennen und zu ergreifen, indem er sie filmt (oder, wie einer seiner Filmtitel sagt: AS I WAS MOVING AHEAD OCCASIONALLY I SAW BRIEF GLIMPSES OF BEAUTY), wird Benjamin vielleicht zum ersten Theoretiker

auch Jonas Mekas sich immer wieder auf die Renaissance beruft. Wir widmen uns dem ausführlich in einem späteren Kapitel.

³⁴⁶ GS V/2, 1015; GS V/1, 273.

³⁴⁷ Benjamin, Walter: An Gerhard Scholem. Paris, 29. Mai 19. Brief 156. In: Scholem, Gershom/Adorno, Theodor W. (Hg.): Walter Benjamin. Briefe. Bd. 1. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 1978. S. 425. Zitiert nach: Konersmann, Ralf: Walter Benjamins philosophische Kairologie. In: Ders. (Hg.): Walter Benjamin. Kairos. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 2007. S. 346.

³⁴⁸ GS I/2, 703.

³⁴⁹ Helmke, Juliet/Dillon, Noah/Graham, Margaret u.a.: In Conversation with Jonas Mekas. In: Bui, Phong (Hg.): The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture. November 2010. The Brooklyn Rail, Inc. Brooklyn/New York, 2010. S. 4. URL: <http://www.brooklynrail.org/2010/11/art/in-conversation-with-jonas-mekas> Zugriff: 08.12.2010.

des Found-Footage Films, wenn er mit einem „Tigersprung ins Vergangene“³⁵⁰ ein aktiv-eingreifendes Verhältnis zur Geschichte thematisiert. (Und eher sogar noch, als eine programmatische Praxis erkennt Ralf Konersmann, das Benjamins kairologische Prämissen vielmehr „das offene, ethisch-ästhetisch Konzept der 'Haltung' [favorisieren]: die Haltung gesteigerter Aufmerksamkeit, der Wachheit und Wachsamkeit [...]“³⁵¹ Ist nicht der Found-Footage-Filmer stets in derselben Haltung?) Der historische Materialist versucht, so Benjamin „eine bestimmte Epoche aus dem homogenen Verlauf der Geschichte herauszusprengen; so sprengt er ein bestimmtes Leben aus der Epoche, so ein bestimmtes Werk aus dem Lebenswerk. Der Ertrag seines Verfahrens besteht darin, dass im Werk das Lebenswerk, im Lebenswerk die Epoche und in der Epoche der gesamte Geschichtsverlauf aufbewahrt ist und aufgehoben.“³⁵²

Scheint es nicht so, als hätten wir es hier mit einer recht guten Beschreibung des filmischen Schaffens von Jonas Mekas zu tun, der ohne Zweifel im Film sein Leben, in seinem Lebenswerk eine ganze Epoche, ja, Geschichte aufbewahrt hat? Und obwohl Mekas auf den ersten Blick strenggenommen keine Found-Footage-Filme zu machen scheint, da er sein verwendetes Material selber filmt und nichts eigentlich findet, so irrt man doch in dieser Annahme. Denn Mekas findet eigenes Material wieder, das nicht nur dann natürlich, durch die Zeitspanne zwischen Aufnahme und „Fund“, Vergangenes, sondern darüber hinaus auch noch Verlorenes, im doppelten Sinne ist, denn Mekas zeigt in seinen Homevideo-ähnlichen Aufnahmen nicht nur den Alltag seines Lebens in New York, sondern eben auch eine Reisen zurück in seine eigene Vergangenheit, zu den verlorenen Orten seiner Kindheit, den „paradiesischen“ Zustand aus dem er während des Krieges flüchtete. All dieses Material bleibt aber eben nicht verloren oder gar vergangen, sondern es wird wieder(ge)holt oder vielmehr im deleuze'schen Sinne

³⁵⁰ Benjamin, Walter: Kairos, S. 321, XIV.

³⁵¹ Konersmann, Ralf: Walter Benjamins philosophische Kairologie. In: Ders. (Hg.): Walter Benjamin. Kairos. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 2007. S. 347f.

³⁵² GS I/2, 703.

vergegenwärtigt. Die „Wiederholung“ ändert aber nichts am Objekt selbst, sondern es „ergibt sich eine Veränderung im betrachtenden Geist: eine Differenz, etwas Neues im Geist.“³⁵³ Die Differenz, die Veränderung ergibt sich aber nicht unter dem bloßen Eindruck der Wiederholung von Vergangenen, sondern aus der - im Sinne Husserls - „Vergegenwärtigung“³⁵⁴ der Zeit als, wie Deleuze sagt, „Kontraktion der Augenblicke unter der Bedingung der Gegenwart“, die gleichzeitig „Schachtelung der Gegenwarten selbst“ ist.³⁵⁵

6. Dass Mekas eben nicht auf die Vergangenheit fokussiert ist, sondern sein Material immer als sehr gegenwärtig empfindet deutet er an, wenn er sagt „The video camera can film only the present, what's there now. I cannot film the past. The footage that I'm recording right now while talking to you will be past in one year. So i have 60 years of past material, but nobody in it talks about past. It's always about now: drinking, singing, and so on.“³⁵⁶. Viel eindringlicher, als diese Aussage geben aber seine Filme selbst Auskunft darüber, dass sie bzw. das Vergangene; das Material unter dem unmittelbaren Eindruck der Gegenwart eine Aktualisierungen erfahren, indem Mekas die Materialien etwa immer wieder in neuen Konstellationen zusammenstellt oder er sie, selbst unter dem Eindruck der Bilder, aus dem Off unmittelbar kommentiert oder beschreibt; er fügt Zwischentitel ein oder unterlegt sie mit Musik.

Die Idee der Aktualisierung bzw. der Vergegenwärtigung des Vergangenen ist freilich keine ursprüngliche Idee Deleuzes, sondern eben,

³⁵³ Deleuze, Gilles: Differenz und Wiederholung. Wilhelm Fink. München, 1992. S. 99.

³⁵⁴ vgl. Bernet, Rudolf (Hg.): Edmund Husserl. Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins (1893–1917). Meiner. Hamburg, 1985. S. 46ff.; 163ff.

³⁵⁵ Deleuze, Gilles: Differenz und Wiederholung. Wilhelm Fink Verlag. München, 1992. S. 112.

³⁵⁶ Helmke, Juliet/Dillon, Noah/Graham, Margaret u.a.: In Conversation with Jonas Mekas. In: Bui, Phong (Hg.): The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture. November 2010. The Brooklyn Rail, Inc. Brooklyn/New York, 2010. S. 2. URL: <http://www.brooklynrail.org/2010/11/art/in-conversation-with-jonas-mekas> Zugriff: 08.12.2010.

neben dem Kairos die zentrale Idee in Benjamins Geschichtsphilosophie. Ist der Kairos der Punkt, von dem aus die Geschichte gerettet werden kann, besteht eben die Rettung der Geschichte nicht unerheblich darin, sie sich „unter dem maßgeblichen Blick der Gegenwart, von Augenblick zu Augenblick neu und konstruktiv anzueignen“³⁵⁷ Und mit jeder neuen Konstellation ergibt sich ein neuer Zugang zur Geschichte. Es geht darum, sich einerseits der Erinnerung zu bemächtigen³⁵⁸ und andererseits, das sich „die Gegenwart [sich] in der Vergangenheit als gemeint erkennt [...]“³⁵⁹. In der Auswahl aus der Masse des Materials (das „überhaupt noch nicht Geschichte geworden ist“³⁶⁰) für seine Filme, vollzieht Mekas genau das. Sprang ihn schon beim Aufnehmen der festzuhaltende Moment unerwartet an („jump at you“), so geschieht dies in diesem Prozess noch umso mehr. Das Vergangene, die Erinnerung „huscht vorbei“, blitzt unversehens auf³⁶¹, wenn Mekas seine Materialien wieder betrachtet. Und noch vielmehr als beim Aufnehmen, ist hier die Haltung der Wachsamkeit gefordert. Und der „Historiker [Mekas] greift auf die Vergangenheit zurück, um dort die Bilder zu finden, die über den Tag hinaus auf seine Gegenwart vorausdeuten.“³⁶² Mekas’ Raum der Vergangenheit ist offen und bieten

³⁵⁷ Konersmann, Ralf: Walter Benjamins philosophische Kairologie. In: Ders. (Hg.): Walter Benjamin. Kairos. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 2007. S.344.

³⁵⁸ GS I/2, 695. [*These VI*]

³⁵⁹ Konersmann: Kairos. S. 348.

³⁶⁰ GS I/3, 1175. Benjamin hat sich für seinen Notizen zu den Thesen *Über den Begriff der Geschichte* (aus der wir oben zitieren) offenbar von Friedrich Nietzsches Aphorismus *Historia abscondita* ansprechen lassen. Dort heißt es ähnlich: "Jeder große Mensch hat eine rückwirkende Kraft: alle Geschichte wird um seinetwillen wieder auf die Wage gestellt, und tausend Geheimnisse der Vergangenheit kriechen aus ihren Schlupfwinkeln — hinein in seine Sonne. Es ist gar nicht abzusehen, was Alles einmal noch Geschichte sein wird. Die Vergangenheit ist vielleicht immer noch wesentlich unentdeckt! Es bedarf noch so vieler rückwirkender Kräfte!" (Nietzsche, Friedrich: *Historia abscondita*. In: Ders.: *Die fröhliche Wissenschaft*. Erstes Buch. Nr. 34. In: Schlechta, Karl (Hg.): *Friedrich Nietzsche. Werke in drei Bänden*. Bd. 2. Carl Hanser. München. 1954. S. 62f.) Vgl. auch GS I/3, 1147; 1245; 1247.

³⁶¹ GS I/2, 695. [*These VI*]

³⁶² Konersmann: Kairos. S. 345.

ihm in jeder neuen Gegenwart die Möglichkeit, zu neuen „Konstellationen“, zu neuen Verschmelzungen von Form und Idee.³⁶³

Hier, bei der Konfiguration, wird jeder Moment der Entscheidung, auch zu einem Moment der Reflexion. Das kommt der Idee Benjamins bzw. der Romantik nahe, dass erst die Kritik, also die Reflexion das Werk vollendet. Mekas filmt zunächst also und indem er in einem zweiten Schritt sein Footage, das inzwischen zu Found-Footage geworden ist, gewissermaßen einer „Kritik“ unterzieht, vollendet er sein Werk (das freilich auch dann noch nicht letztlich vollendet ist). Die „Kritik“ (zu der hier eben auch das Kommentieren, Einfügen von Zwischentitel etc. gehört) ist so gewissermaßen auf künstlerischer Ebene die Methode, Vergangenes/Erinnerungen zu aktualisieren. Benjamin selbst versucht sich schließlich in seiner „Berliner Kindheit“ daran und nimmt damit die Praxis Mekas literarisch vorweg. „Die 'Berliner Kindheit' (1931-38) ist kein Erinnerungsbuch, sondern ein Buch des Erinnerns. Es handelt von der Gegenwart dessen, der sich erinnert, und ist das literarisch reife Ergebnis der theoretischen Arbeit Benjamins [...].“³⁶⁴ Es geht dabei nicht um ein historisches Kind, „sondern es geht um das Licht, das aus der Gegenwart auf die Szene der Kindheit fällt und ihr Bedeutungen entlockt, von denen das Kind kaum Ahnung hatte, der Erinnernde aber umso mehr weiß.“³⁶⁵ Und wie das Kind Schmetterlingen und Insekten nachjagt³⁶⁶, so geht der benjaminsche Flaneur Mekas „auf dem Asphalt botanisieren“³⁶⁷.

³⁶³ Vgl. GS I/1, 213ff. Vielleicht liegt hier, in der Begrifflichkeit der Konstellation der Schlüssel für die Auflösung des Gegensatzpaares von Ethik und Ästhetik bzw. der Frage, welches von beiden das jeweils andere hervorgebracht bzw. bedingt hat - bedingt Benjamins bzw. Mekas' Ethik seine Form oder umgekehrt? Wohlmöglich vielleicht weder noch, denn Benjamin bestimmt in seiner *Erkenntniskritischen Vorrede* die Idee als Form, in Anlehnung an Leibniz, demnach die Idee Monade ist. Sowohl Benjamins, wie Mekas' Werke sind somit selbst "Konstellationen".

³⁶⁴ Böhme, Hartmut/Ehrenspeck, Yvonne: Nachwort. Zur Ästhetik und Kunstphilosophie Walter Benjamins. In: Dies. (Hg.): Walter Benjamin. Aura und Reflexion. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 2007. S. 484.

³⁶⁵ Ebd.

³⁶⁶ Vgl. GS IV/1, 244f.

7. Eine Ethik liegt Mekas' Kunst zugrunde, sagten wir oben. Mekas hat sich aber selbst immer wieder dagegen gewehrt, als Künstler oder gar Filmemacher bezeichnet zu werden, denn eher als Filmer. Er filmt nur, was er sieht, beteuert er und das ist einerseits genauso wahr, wie es auch völlig falsch ist. Denn Mekas, 1922 in Litauen geboren und 1949 zur Immigration in die USA gezwungen, ist ein heilloser Romantiker, wie P. Adams Sitney deutlich macht und Mekas es selbst, entgegen späteren Aussagen, in seinen frühen Tagebüchern bestätigt: „I am not ashamed of my romanticism.“³⁶⁸ Er ist ein Romantiker, der, wenn er filmt eben keineswegs nur filmt was er sieht, sondern stets vielmehr filmt, was er fühlt. „I am filming my childhood“ sagt Mekas selbst und denkt dabei an seine verlorene Heimat; er filmt seine Erinnerungen und deren Echos, manchmal ohne es zu wissen. Mekas macht keinen Unterschied zwischen seinen Filmfragmenten und seinen Erinnerungen. Genevieve Yue setzt in ihrem Essay „Fragments of Paradise“ folglich „filming“ und „figuring memory“ gleich³⁶⁹. Das Herausfinden, das Finden, Aufspüren von Erinnerungen; das Entdecken und durchstöbern des eigenen Gedächtnisses, des eigenen Archives, des Filmmaterials, dabei bisweilen auf Erinnerungen stoßend. „Editing“ und „figuring memory“ könnten wir, an Yue angelehnt, so sagen.

Mekas ist nicht zuletzt auch einer der produktivsten Denker des Kinos, der kaum wie ein anderer in der Lage ist in Bildern (nicht nur zu erinnern, sondern auch) zu denken. Es ist daher naheliegend, dass Mekas sich selbst eher als Anthropologe sieht - als Anthropologe des Kinos und der menschlichen Seele. Mit poetischer Vertikalität³⁷⁰, wie Maya Deren es

³⁶⁷ GS V/1, 470. Vgl. Ebd. S. 54.

³⁶⁸ Mekas, Jonas: I had nowhere to go. Black Thistle Press. New York, 1991. S. 161.

³⁶⁹ Vgl. Yue, Genevieve: Fragments of Paradise: The Films of Jonas Mekas. In: Mekas, Jonas/Liutauras, Psibilskis (Hg.): Jonas Mekas: Conversations, Letters, Notes, Misc. Pieces etc. Celebration of the Small and Personal in the Time of Bigness. Lithuanian Pavilion, 51st International Exhibition, Venice Biennale 2005. Lithuanian Art Museum. Vilnius, 2005. S. 142ff

³⁷⁰ Deren, Maya/Miller, Arthur/Thomas, Dylan/Vogel, Amos u.a: Poetry and the Film: A Symposium. In: Sitney, P. Adams (Hg.): Film Culture Reader. Praeger Publishers, New York, 1970. S. 174

nennt, bohrt sich Mekas in die Tiefen kinematographischer Strukturen und der menschlichen Wahrnehmung vor und höhlt gleichsam in postmoderner Tradition Begriffe der (und seiner ganz spezifischen) Kunst und des Lebens aus, hinterfragt sie, fragmentiert sie, setzt sie wieder zusammen und entdeckt eben in diesem Prozess Gemeinsamkeiten. Mekas' wichtigste Arbeit ist aber keineswegs einer seiner (Tagebuch-) Filme, nicht der viel gelobte WALDEN oder sein gefeierter REMINISCENCES OF A JOURNEY TO LITHUANIA, keine Videoarbeit dieser Tage, kein Buch, kein Gedicht, keine Installation, sondern es ist die Gesamtheit aller Fragmente. Der Pool aus gefilmten, geschriebenen, audioaufgezeichneten Momenten, sein „Erinnerungs“-Archiv, das im Grunde niemals eben nur ein Archiv ist, sondern eben immer sehr gegenwärtiges Erlebnis, das ständig mit sich selbst arbeitet, sich selbst in neue „Konstellationen“, wie Benjamin es nennt, bringt und so eben jedem Ding zu seinem Recht verhilft.

Mekas betreibt, wie das ganze New American Cinema, eine alternative Geschichtsschreibung - eine zutiefst subjektive und poetische. Mekas hat andere Augen, immer den Blick für das Andere, der Blick durch das nur Sichtbare hindurch auf das Eigentliche.

Sein Talent, Dinge zu sehen und zusammen denken zu können, konnte er zuerst als Kurator des New American Cinema unter Beweis stellen, wobei seine kuratorische Arbeit weit über das Zusammenstellen von Underground Filmprogrammen hinausging und sich letztlich gewissermaßen auf das kuratieren einer ganzen Bewegung bezog, wie Jeffrey Ruoff annimmt.³⁷¹ Mekas ist so gleichsam der Kurator des New American Cinema. In diesem Sinne können auch viele seiner Filme (vgl.

³⁷¹ Ruoff, Jeffrey: Home Movies of the Avant-Garde: Jonas Mekas and the New York Art World. In: Brooker, Will (Hg.): Cinema Journal. The Journal of the Society for Cinema and Media Studies. Vol. 30, No. 3 (Spring, 1991). University of Texas Press. Austin, 1991. S. 6-28. URL: www.jstor.org/stable/1224927 Zugriff: 06.10.2012. Vgl. Ruoff, Jeffrey: Home Movies of the Avant-Garde: Jonas Mekas and the New York Art World. In: James, David E. (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton. Princeton University Press. Princeton, 1992. S. 295-311.

WALDEN, BIRTH OF A NATION etc.) verstanden werden, die man als filmische Manifeste einer Gruppe (und seiner selbst) lesen kann, deren Vordenker er war. Mekas ist in diesem Sinne immer Kurator geblieben und ist es eben auch in seinen Filmen – vielmehr als ein Filmemacher – in dem er immer wieder auf sein Fragmentearchiv, auf seine „Fragments of Paradise“, wie Mekas sie nennt, zurückgreifen kann und neue Filme kuratiert – und somit eine Ahnung vom „Paradies“ schafft. Mekas kann es daher gar nicht darum gehen, etwa nur Geschichten zu erzählen – auch da er, wie er selbst meint, gar nicht weiß was eine Geschichte ist und deshalb einen Film wie SLEEPLESS NIGHT STORIES (2011), der sich dieser Fragestellung widmet, machen musste –, sondern ein zentrales Motiv ist die Zeit und damit ist nicht nur das Eigentliche des Lebens, nämlich seine Vergänglichkeit, sondern auch das Eigentliche des Films/des Kinos berührt, dem es laut Deleuze darum geht (mittels Montage) „ein Bild von Zeit freizusetzen.“³⁷²

8. Benjamin spricht in seinen Geschichtsphilosophischen Thesen zwar nicht von einer freigesetzten Zeit, aber von einer herausgesprengten Epoche aus der Geschichte, und von einem Leben das aus der Epoche gesprengt ist, mithin von einer freigesprengten/-gesetzten (Zeit-)Geschichte, vom Kampf um eine unterdrückte Vergangenheit. Zeit wird bei Mekas sichtbar - Zeit und Zeitgeschichte, eine Epoche, sein Leben, seine Privatheit wird öffentlich. Nicht nur, weil er das Zeitmedium Film verwendet:

„Bundestagswahlen, Feierstunden der Olympiade, Aktionen eines Scharfschützenkommandos, eine Uraufführung im Großen Schauspielhaus gelten als öffentlich. Ereignisse von überragender Bedeutung wie Kindererziehung, Arbeit im Betrieb, Fernsehen in den eigenen vier Wänden gelten als privat.“³⁷³ heißt es in der Vorrede zu Negt/Kluges Buch „Öffentlichkeit und Erfahrung“, das u.a die Entstehung von Gegenöffentlichkeiten untersucht. Mekas wendet mit seinen Filmen, in

³⁷² Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 1997. S. 49.

³⁷³ Negt, Oskar/Kluge, Alexander: Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 1977. S. 7

einer, gegenüber „Hollywood“, alternativen Filmsprache (die zunächst in der Manier eines amateurhaften Home Movies daherkommt), sein Privatestes – seine Kindererziehung, seine Arbeit, Alltag, Freunde – nach Außen, in die Öffentlichkeit und manifestiert damit eben eine Gegenöffentlichkeit – den „Underground“. Seine Filme werden zu Gegenprodukten gegen eine Scheinöffentlichkeit. Idee gegen Idee, Produkt gegen Produkt, der Underground gegen Hollywood. Es sind unabhängige Filme. Produkt zwar noch immer, „gleichzeitig aber der Block des wirklichen Lebens, das gegen das Verwertungsinteresse“³⁷⁴ der bürgerlichen Gesellschaft/Öffentlichkeit steht. „These images go, no tragedy, no drama, no suspense. Just images, for myself, and for a few others. One doesn't have to watch, one doesn't," lässt uns der Erzähler, der Mekas ist, in WALDEN wissen.

Seine Filme und deren Produktionsprozesse sind dabei nicht (und waren niemals) zeitlich linear, sondern liegen „quer zur verwerteten Zeit“ – sein Filmen folgt nicht zuerst einem Zweck, sondern entspringen der Spontaneität, aus einer notwendigen Improvisation.

Mekas geht es dabei nicht darum Vergangenheit zu archivieren, sondern immer um die jeweilige Gegenwart, in jedem Schritt des Entstehungs- und Rezeptionsprozesses und die alternative Perspektive auf sie. Es ist die auratische Gegenwart, die Situation die ihn und seine Phantasie im Moment des Filmens – und der Moment, das Momentane, das Hier-und-Jetzt ist ja das durchgehende Motiv der Zeit – anspringt und über diesen hinausweist und das Filmen selbst bestimmt. Und doch ist es zugleich gegenwärtig gewordene Vergangenheit – Erinnerung, Assoziation die gefilmt wird und die auch die Montage bestimmt und den Blick wieder verändert, und es ist die transitorische und immer gegenwärtige Einmaligkeit der (zeitlich begrenzt dauernden) Filmvorführung.

Mekas bleibt dabei diffus, sein Werk schimmert immer zwischen dem Festhalten-Wollen, dem Sammeln paradiesischer Augenblicke und Fragmente - und dabei kann es sich um ganz Alltägliches oder nur um

³⁷⁴ Ebd. S. 143.

einen Blick aus dem Fenster handeln, um spielende Kinder, Blumen oder das gemeinsame Beisammensitzen mit Freunden - und dem Versuch sie auszudehnen, die Gegenwart, das wirkliche Leben andauern zu lassen. Das führt dazu, dass er einerseits mit seinen Frozen-Film-Frames eben einzelne, gewissermaßen eingefrorene Einzelkader als Fotografien präsentiert und andererseits aber Ferdinand Legers Traum von einem 24h-Film mit seiner Videoinstallation DEDICATION TO LEGER wahr werden lässt. Mekas bewegt sich damit ganz dicht entlang an eines Diskurses, der die Frage stellt: Was ist Film (gerade in Zeiten der Digitalisierung)? Dass Mekas nunmehr seit gut 20 Jahren nur noch mit der Videokamera arbeitet steht nicht quer dazu. Im Gegenteil ermöglicht es ihm (neben der Dehnung und vor allem dem schnellen Perspektivwechsel, dem schnellen Reagieren) doch auch die Arbeit mit dem Medium Internet (vgl. 365-DAYS-PROJECT³⁷⁵), das ganz neue und andere, völlig nostalgiefreie Anforderungen an das Bewegtbild stellt. Und Nostalgie – *nóstos* (Rückkehr, Heimkehr) und *álgos* (Schmerz), also das Heimweh – ist es, was Mekas stets versucht zu vermeiden. Freilich zeigen seine Filme immer wieder ein scheinbar verklärtes und immer zutiefst subjektives Bild einer Vergangenheit, die, wenn überhaupt, so nur in seiner Erinnerung lebt. Für Mekas, der „lost in time and space“ ist, verschmilzt die Differenz zwischen Vergangenheit und Gegenwart und alles wird Erinnerung. Erinnerungen sind es, die uns prägen, die ausmachen was und wer wir sind und die wir stets mit uns herumtragen, gleichsam als Index der Vergangenheit. „Ein Mensch ohne Erinnerung ist tot, selbst wenn er noch lebt“, sagt Hans-Magnus Enzensberger.

Mekas verklärt seine Vergangenheit, seine Erinnerungen eben nicht im Nachhinein (gar im Gegenteil – im Schnitt erfährt alles eine direkte Aktualisierung), sondern alles was da ist, entspringt tatsächlich seinem Material, das das Leben zwar als paradiesisch, das Paradies im Hier-und-Jetzt zeigt, aber das sich in seiner spezifischen Ästhetik jeder Kritik entzieht, da es sich eben um den zutiefst subjektiv, poetischen (öffentlich gemachten) Blick von Mekas auf die Welt bzw. den äußerst intimen

³⁷⁵ Vgl.: URL: <http://jonasmekas.com/365/month.php?month=1>

Blickwechsel der (Ding-)Welt mit Mekas handelt. Eine Welt, die sich eben durch seinen poetischen Blick als eine eigentlich schon anders seiende erschließt – nicht als eine, die erst werden muss – und die dem Schein der bürgerlichen Öffentlichkeit entgegensteht. Ein Blick, der seine Arbeit so besonders macht, die nicht etwa auf eine Politik des neuen Menschen hinauswill, sondern die bereits den neuen Mensch adressiert und im Sinne einer Ekstasis entbirgt.

9. Ein Gedicht – und um nichts anderes handelt es sich bei Mekas' Arbeiten, – so Maya Deren, die Mutter des amerikanischen Avantgardefilms, schafft visuelle oder auditive Formen für etwas, das normalerweise unsichtbar ist. Poesie unterscheidet sich für Deren von anderen Formen durch ihren Aufbau, die poetische Struktur bzw. „the poetic construct arises from the fact, if you will, that it is a 'vertical' investigation of a situation, in that it probes the ramifications of the moment.“³⁷⁶ Ihre Unterscheidung zwischen einer „vertikalen“ und „horizontalen“ Untersuchung bzw. Struktur trifft hier vielleicht genau den Unterschied zwischen dem kommerziellen Erzählkino und der poetischen Filmsprache der Avantgarde, mithin Mekas. Was demnach für Deren eine „horizontale“ Entwicklung ist, folgt einer Logik der „Action, die „vertikale“ Entwicklung hingegen einer Logik der „central emotion or idea that attracts to itself even disparate images which contain the central core, which they have in common.“³⁷⁷ Wir haben es hier also mit einer Ver-Dichtung zu tun, mit einer Reduzierung auf das Wesentliche. Auf das, was wir oben „das wirkliche Leben“ nannten.

Dabei entstehen Werke oder „strukturelle Konstruktionen“, von denen die, mit Gilles Deleuze gesprochen, ihnen außerhalb liegende Realität ausgeschlossen bleibt.³⁷⁸ „I like what I see, what I recorded with my camera. And now it comes back there and it's all real. Every detail, every

³⁷⁶ Deren, Maya/Miller, Arthur/Thomas, Dylan/Vogel, Amos u.a: Poetry and the Film: A Symposium. In: Sitney, P. Adams (Hg.): Film Culture Reader. Praeger Publishers, New York, 1970. S. 174.

³⁷⁷ Ebd. S. 178.

³⁷⁸ Deleuze, Gilles: Woran erkennt man den Strukturalismus? Merve, Berlin 1992.

second, every frame is real. And I like it, I like what I see. Why else would I show it, share it with you, these images, these reality of images.” sagt uns der Off-Erzähler Mekas, über die Bilder seines jüngsten Werkes *OUTTAKES FROM THE LIFE OF A HAPPY MAN* (2012). Was ihm nicht gefällt, schließt er wie selbstverständlich aus; er hat nicht den Anspruch auf dokumentarische Korrektheit. Innerhalb dieser Struktur, die gewissermaßen ein ganz eigenes Universum bildet, gelten dementsprechend auch ganz eigene (ethische) Regeln. Eben ein solches ganz eigenes filmisches Universum hat sich Jonas Mekas geschaffen, ein dichtes Netz in dem sich jeder Film auf jeden anderen bezieht, das gleichsam eine parallele Realität konstruiert. Das so entstandene, konstruierte „Objekt“ ist, durch ständige Selektion und Neukombination der Fragmente, durchaus ein „Simulacrum“ in Roland Barthes’ Sinne, „eine Welt, die der ersten ähnelt, sie aber nicht kopiert, sondern einsehbar“ macht – „ein gezieltes, ‚interessiertes‘ Simulacrum, da das imitierende Objekt etwas zum Vorschein bringt, das im natürlichen Objekt unsichtbar [...] bleibt.“³⁷⁹

10. „I had Nowhere to go“ nennt der heimatlose Mekas seine veröffentlichten frühen Tagebücher. Darin, immer wieder ganz ähnlich: „[I] started walking east. The street must end somewhere. I’ll walk and walk until I see its end, that’s something“.³⁸⁰ Mekas erschließt sich seine Welt gehend, wie ein Flaneur schlendert er ziellos, weil er nirgends zu Hause ist, keinen Ort hat, durch die Stadt und so abwesend er auch wirkt, umso aufmerksamer, in einer Haltung der poetischen Wachsamkeit bewegt er sich durch die Straßen und sammelt Eindrücke. „In den Flaneur fällt alles

³⁷⁹ Barthes, Roland: Die strukturalistische Tätigkeit. In: Kimmich, Dorothee/Renner, Rolf Günter/Stiegler, Bernd (Hg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Reclam. Stuttgart, 1996. S. 217. Wenn wir Barthes folgen, ist Mekas’ Filmemachen „strukturalistische Tätigkeit“ in diesem Sinne und seine Filme sind dann strukturalistische/strukturelle Filme. P. Adams Sitney prägt denn Begriff des „structural Film“ erstmals in seinem Standardwerk „*Visionary Film*“ (1974). Ob seine Definition aber haltbar ist, ist fraglich, kann an dieser Stelle aber nicht geklärt werden. Bleiben wir bei Barthes, drängt sich auf, dass womöglich jeder Film „strukturalistisch“ ist, da doch die sog. „strukturalistische Tätigkeit“ in der Filmkunst (als Montagekunst) schon angelegt ist.

³⁸⁰ Mekas, Jonas: *I had Nowhere to go*. Black Thistle Press. New York, 1991. S. 392.

ein und ändert ständig seine Konstellation wie in einem 'Kaleidoskop, das mit Bewusstsein versehen ist.'³⁸¹, umso mehr noch, will man ergänzen, wenn er mit einer Kamera ausgestattet ist, wie Jonas Mekas. „As I walk, occasionally I talk about what I see or I tell some totally unrelated little stories that come to my mind as I walk.“³⁸² sagt Mekas etwa in seinem achtundfünfzigminütigen Film *A WALK*, der sein Flanieren von der Wooster Street zur Williamsburgbridge in New York zeigt, aus dem Off, während er immer wieder mit der Kamera auf Geschäfte, Schaufenster, Bäume, Dinge am Straßenrand abschweift. Hartmut Böhme spricht (über Benjamin) in diesem Zusammenhang von einer „gedankenverlorenen Aufmerksamkeit“ und meint weiter, dass aus diesem Modus aber sofort der „detektierende Blick aufschnellen [kann], um Bilder und Konstellationen wie Trophäen einzusammeln und dem poetischen Archiv einzuverleiben.“³⁸³ Poetische Welterschließung. Diese Fragmente (Bilder, Töne, Texte, Erinnerungen etc.) sind es, die nach Selektion und Neukombination dann zum „konstruierten Objekt“, zum gezielten und interessierten Simulacrum von Welt wieder zusammenschießen. Strukturelle Welterschließung.

11. Hier wird der Flaneur mit dem Sammler parallelisiert und wenn Mekas irgendetwas ist, dann gewiss eine Art Sammler – nicht nur als Filmer, sondern auch als Gründer der *Anthology Film Archives*. Das Sammeln ist zweifellos eine Leidenschaft, die Mekas zum Ausdruck bringt, wenn er immer wieder betont, er müsse einfach Filmen und es handle sich nicht um eine freie Willensentscheidung, denn er „glaubt niemals ‚die Wahl zu haben‘.“³⁸⁴

„Jede Leidenschaft grenzt ja ans Chaos“, schreibt Benjamin 1931 in seinem Text über das Sammeln *Ich packe meine Bibliothek aus. Eine*

³⁸¹ Böhme, Hartmut/Ehrenspeck, Yvonne: Zur Ästhetik und Kunstphilosophie Walter Benjamins. In: Dies. (Hg.): Walter Benjamin. Aura und Reflexion. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 2007. S. 474.

³⁸² URL: http://jonasmekasfilms.com/online_materials/

³⁸³ Böhme/Ehrenspeck: Aura. S. 472.

³⁸⁴ GS IV/2, 1001.

Rede über das Sammeln, „die sammlerische aber an das der Erinnerungen.“³⁸⁵ Die Sammelobjekte haben aber für den Sammler keinen Funktionswert, sondern er ist jemand der „sie als den Schauplatz, das Theater ihres Schicksals studiert und liebt. [...] Alles Erinnernte, Gedachte, Bewusste wird Sockel, Rahmen, Postament, Verschluss seines Besitztums. [Alles rückt] für den wahren Sammler in jedem einzelnen seiner Besitztümer zu einer magischen Enzyklopädie zusammen, deren Inbegriff das Schicksal seines Gegenstands ist.“³⁸⁶ Es geht dem Sammler (und Jonas Mekas) daher nicht darum die gesammelten Objekte (Bilder, Texte etc.) in einem Archiv in eine profane Ordnung zu bringen, sondern sie eben ihren üblichen Zusammenhängen zu entreißen und die Verhältnisse der Dinge zueinander verschieden, wenngleich unter subjektiven Bezügen, wie etwa Erinnerungen (ohne objektive zu ignorieren), zu organisieren. Walter Benjamin betont dementsprechend: „Die wahre, sehr verkannte Leistung des Sammlers ist immer anarchistisch, destruktiv. Denn dies ist ihre Dialektik: Mit der Treue zum Ding, zum Einzelnen, bei ihm Geborgenen, den eigensinnigen subversiven Protest gegen das Typische, Klassifizierbare zu verbinden.“³⁸⁷

Jonas Mekas Protest gegen die „horizontalen“ Zusammenhänge, gegen die klassische Konzeption von Öffentlichkeit und Privatheit und gegen die lineare Geschichtsschreibung zugunsten der Erfahrung manifestiert sich in seinen subjektiven strukturalen Konstruktionen, in den stets neuen Konstellationen der gesammelten Objekte im Verhältnisse zur eigenen Erinnerung. Ihre Bedeutung verliert die Sammlung folglich, sobald sie der Öffentlichkeit überantwortet wird. Genau dieses Spannungsverhältnis zwischen Privatheit und Öffentlichkeit macht ein Sprechen über Mekas Kunst so schwierig. Mekas Sammeln geht aber über das individuelle Glücksversprechen, dass Benjamin dem Sammler zuordnet, hinaus, gerade in dem er mit seinen Filmen seine Sammlung als Erzählung öffentlich macht. Benjamin zufolge evozieren die Sammelobjekte

³⁸⁵ GS IV/1, 388.

³⁸⁶ Ebd. S. 389.

³⁸⁷ GS III, 216.

Erinnerungen, mithin ist das Glück des Sammlers das Erinnern. Sie ermöglichen Mekas „paradiesische“ Erfahrungen. „Diese Glücksvorstellung verbindet sich kulturhistorisch mit jener der Sammlung als Form eines irdischen Paradieses. ‚Die Sammlung ist eine Weltabbeviatur quodammodo omnia. In diesem Sinne rechtfertigt sich der Vergleich von Sammlungen mit irdischen Paradiesen, waren sie wohl doch im Persischen ursprünglich Gärten mit Sammlungen, in denen symbolisch die ganze Tier- und Pflanzenwelt um das Weltzentrum des herrscherlichen Sammlers herumgruppiert war.“³⁸⁸

Nicht aber als „herrscherlicher Sammler“ tritt Mekas ins Zentrum, sondern vielmehr zur Seite, die „Abgeschiedenen zu Tisch“³⁸⁹ ladend, seine Objekte in „anbildungsfähigen“ Erzählungen blickend, sprechend lassend und damit erfahrbar machend. Der Sammler Mekas wird so zu einem Revolutionär und jeder seiner Filme zum „Sabotageakt der Ausgesonderten.“³⁹⁰

³⁸⁸ Hessel, Franz: Der Kramladen des Glücks. Frankfurt a.M, 1983. S. 85. Zitiert nach: Köhn, Eckhardt: Sammler. In: Opitz/Wizisla (Hg.): Benjamins Begriffe. Bd. 2. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 2000. S. 709.

³⁸⁹ Skrandies, Timo: Unterwegs in den Passagen-Konvoluten. In: Lindner, Burkhard (Hg.): Benjamin Handbuch. Metzler. Stuttgart, 2011. S. 275.

³⁹⁰ Ebd.

Dritter Versuch: Der Einbruch des Raums in die Seele.

1. Die Moderne hat mit ihrer Wertschätzung für Künstlichkeit und Konstruiertheit der Natur eine Absage erteilt. Theodor W. Adorno war es, der mit seiner Ästhetischen Theorie den Versuch unternommen hat, das Naturschöne für die Kunsttheorie zu rehabilitieren. Für Adorno ist Natur der „Statthalter von Unmittelbarkeit.“ und gerade deshalb für die „Kunsttheorie unabdingbar.“³⁹¹ Die Natur wird als Erscheinung beschrieben, die etwas jenseits der menschlichen Rationalität enthält und das Naturschöne daher als „Spur des Nichtidentischen an den Dingen im Bann universaler Identität.“³⁹² Natur ist folglich deshalb schön, weil an ihrem „Aufleuchten“, so Konrad Paul Liesmann, „abgelesen werden kann, was es hieße, außerhalb des universellen Zugriffs von Rationalität, Markt, Technik, Wissenschaft und Natubeherrschung zu sein. Die Natur ist dadurch für den Menschen aber gleichzeitig ein Ort der Erinnerung und der Utopie.“³⁹³

Gerade dieses Spannungsverhältnis zwischen Erinnerung und Utopie, das sich in Mekas' Begriff vom „Paradise“ manifestiert, ist für Jonas Mekas' Werk signifikant. Natur ist darin keineswegs bedeutungslos und jede Erinnerung ist an eine bestimmte Naturerfahrung geknüpft. Dabei die Natur „schön finden“, so Martin Seel³⁹⁴, heißt „sie als Ausdruck und der Teil der durch sie eröffneten Möglichkeit guten Lebens zu erfahren.“ Angedeutet wird hier nicht nur ein ethischer Aspekt einer Erfahrung des Naturschönen, sondern damit auch die Frage der Beförderung der Ethik und Moral durch das Ästhetische angesprochen³⁹⁵. Ohne dieser Frage

³⁹¹ Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 1973. S. 98

³⁹² Ebd. S. 114.

³⁹³ Liesman, Konrad Paul: Philosophie der modernen Kunst. Eine Einführung. UTB. Stuttgart, 2007. S. 200

³⁹⁴ Seel, Martin: Eine Ästhetik der Natur. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 1991. S.89.

³⁹⁵ vgl. Thies, Christian: Beförderung des Moralischen durch das Ästhetische? Überlegungen im Anschluss an Kants „Kritik der Urteilskraft“. Beitrag für den IX. Internationalen Kant-Kongress 2000 (Sektion 9: Kants Ästhetik II) In: Gerhardt, Volker u.a. (Hg.): Kant und die Berliner Aufklärung. Akten des IX. Internationalen Kant-Kongresses. Bd. III: Sektionen VI–X. de Gruyter. Berlin, 2001. S. 630f. URL:

näher nachgehen zu wollen, kann man sagen, dass dieses (utopische) gute Leben bei Jonas Mekas ganz wesentlich mit seiner Naturerfahrung der Kindheit verknüpft ist.

2. Jonas Mekas ist zuerst Poet im engeren Sinn - also Dichter, Lyriker. Lyriker, mithin litauischer, ist Mekas ursprünglich gewesen und bis heute geblieben. Er schreibt: „In der Kindheit habe ich zuerst Tagebuch in Form von Zeichnungen geführt, dann habe ich die Ereignisse meines Landlebens hineingeschrieben. Dann hat die Lyrik für mich die Rolle eines Tagebuchs übernommen. Aus der Lyrik, die an eine einzelne Sprache gebunden ist, emigrierte ich in den internationalen Bereich des Films, aber das Wesentliche ist geblieben. Kleine Details, Dinge, die mich im alltäglichen Leben umgeben.“³⁹⁶

Claudia Sinnig erkennt in Mekas' frühen Dichtungen eine wirkmächtige Mischung aus Archaik und Avantgarde, die folglich nach wie vor seine, auch visuelle Ästhetik prägt. Mekas Gattungen lassen sich gerade deshalb nicht gegeneinander ausspielen, „gleichsam hier Lyrik - dort Film, erst Dichtung - dann Bilder.“³⁹⁷ Das Erinnerungs- bzw. Reminiszenzmotiv der Natur, welche damit gleichsam als allegorisch gekennzeichnet ist, erweist sich in Mekas' Lyrik und seinen Filmen von zentraler Stellung. Bereits über seinen ersten, 1947 in Deutschland verfassten Gedichtzyklus „Die Semeniskiai-Idyllen“ (und es ist nicht überraschend, das sein zweiter Zyklus konsequent den Titel „Reminiszenzen“ trägt) sagt Mekas „Ich lief über die Felder von Kassel, aber ich hatte nur die Felder von Semeniskiai vor Augen.“³⁹⁸

Der allegorische Charakter der Naturdarstellung zeigt sich dann auch folgerichtig in Mekas' sogenanntem ersten Diary-Film, respektive Home-

http://www.phil.uni-passau.de/fileadmin/group_upload/64/onlinetext-

[Moral_und_AEsthetik_bei_Kant_01.pdf](#) Zugriff: 28.05.2012.

³⁹⁶ Sinnig, Claudia: Jonas Mekas. Der Poet. In: Mekas, Jonas: Alt ist dieses, unser Sprechen. Gedichte. Matto Verlag. Köln, 2012. S. 192.

³⁹⁷ Ebd. S. 172.

³⁹⁸ Ebd. S. 170.

Movie WALDEN (1969), setzt sich in späteren Arbeiten fort und findet sicherlich einen Höhepunkt in REMINISCENCES OF A JOURNEY TO LITHUANIA (1972).

Mekas' Poesie wurzelt, neben der litauischen Volkslied- und Erzähltradition, in der Dichtung des litauischen Neoromantikers Jonas Aistis, dessen lyrisches Subjekt der Kindheit auf dem Lande nachtrauert. „Ich war noch ein Kind, da trug ich schon den Aistis unterm Hemd mit mir rum“, gesteht Mekas.³⁹⁹

Home-Movies sind Mekas' Filme, nicht weil sie Familie und Freunde in ihren (alltäglichen) Aktivitäten daheim oder im Urlaub zeigen und sich dabei scheinbar einer Amateurfilm-Ästhetik bedienen oder nur einem limitiertem Publikum zugänglich sind - das auch. Der Begriff *home* gewinnt stattdessen vielmehr an Komplexität, da das Filmen alltäglicher Gegebenheiten, das Home-Movie zum Vehikel eines nachdenklichen Sehens und Lebens – einer kontemplativen Wachsamkeit – wird; die Lebenspraxis des Filmens transzendental als Mittel der „Erlösung“ angelegt ist. *Home* ist in diesen Sinne geschichtlich-existenzialistisch zu begreifen und in Mekas' cartesianisch-parodistisch gesungenem Credo in einem der ersten Voice-Over in WALDEN „I make home movies - therefore I live. I live - therefore I make home movies“⁴⁰⁰ verkündet. Mekas lyrisches Subjekt, trauert, gleichsam Aistis, der „Kindheit auf dem Lande“ – die vor allem eine Kindheit in der Natur ist – nach. Diese Kindheit in der Natur, die nicht von sich aus mit der Heimat Litauen identifizierbar ist, ist so, als geschichtlich-existenzialistische Erfahrung, dass besungene *Home*.

3. Da WALDEN mit einem Selbstportrait Mekas', der Aufnahme des (erwachenden)⁴⁰¹ Filmemachers beginnt, wird scheinbar unmittelbar und

³⁹⁹ Ebd. S. 187.

⁴⁰⁰ Chodorov, Pip/Lebrat, Christian (Hg.): *The Walden Book*. Édition Paris Expérimental. Paris, 2009. S. 62.

⁴⁰¹ Scott MacDonald schreibt: "The first visual image in Mekas's *Walden* is the filmmaker waking up [...]." (MacDonald, Scott: *The Country in the City: Central Park in Jonas Mekas's Walden and William Greaves's Symbiopsychotaxiplasm: Take One*. (Auszug) In: Chodorov/Lebrat: *The Walden Book*. S. 49.)

unmissverständlich das Objekt bzw. Subjekt des Films konstituiert und WALDEN als first-person-Film bzw. Aktivität betont. Das erste Bild des Films sagt nachdrücklich „Ich“ und definiert den Film als ostentativ persönlich. Mekas unterlässt es infolge nicht, sich kontinuierlich als Autor des Werks zu etablieren und lehnt sich damit an Thoreau's Erklärung im ersten Kapitel seines *Walden* an: „In most books, the I, or first person, is omitted; in this it will be retained; that, in respect to egotism, is the main difference.“⁴⁰²

„I have a preoccupation with nature“, sagt Mekas im Interview mit dem Bright Lights Film Journal in Bezug auf WALDEN. „And due to that I feel very close to Thoreau. I grew up in nature. Even in New York I'm always in Central Park. I see the trees, and I see the snow. There is very little snow in New York, but there's a lot of snow in my New York films!“⁴⁰³

Es folgen Aufnahmen des verschneiten Central-Park. Beide - der Schnee und der Central Park - sind in Mekas' Werk, insbesondere in WALDEN – der nicht zufällig den Titel des berühmtesten Buchs („Walden. Life in the Woods“, im Deutschen bisweilen mit „Ein Leben mit der Natur“ untertitelt) des Naturmystikers Henry David Thoreau trägt –, signifikante Tropen für „the absent center of the entire project, the [impossible] footage of his childhood in Lithuania.“⁴⁰⁴ Die Natur und der Schnee erlauben Mekas in New York das verlassene Litauen seiner Kindheit wiederzuerkennen. Gerade die Bedeutung der Verbindung Schnee-Kindheit bzw. Schnee-Litauen macht Mekas selbst immer wieder deutlich. Seine Arbeit RABBIT

⁴⁰² Thoreau, Henry David: *Walden*. Beacon. Boston, 2004. S. 1.

⁴⁰³ Lanthier, Joseph Jon: *Film and Film and Film: An Interview with Jonas Mekas*. In: Morris, Gary (Hg.): *Bright Lights Film Journal*. Issue 66 (November 2009). Portland, 2009. URL: <http://brightlightsfilm.com/film-and-film-and-film-an-interview-with-jonas-mekas/#.U2zIbVd1O9U> Zugriff: 22.08.2012.

⁴⁰⁴ James, David E.: *Film Diary/Diary Film: Practice and Product in Walden*. In: Ders. (Hg.): *To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground*. Princeton. Princeton University Press. Princeton, 1992. S. 168.

SHIT HAIKUS⁴⁰⁵ zeigt Mekas in sehr kurzen Einstellungen durch den Schnee rennen, während Mekas auf der Tonspur singt „The snow, the snow, the snow ... the childhood, the childhood, the childhood.“ Der mantra-artig ansteigende Sprechgesang ist wie ein Anrufen und Heraufbeschwören von Erinnerung, als wenn der Schnee - hier und jetzt - der Schnee der Vergangenheit wäre. Die Erinnerung an die Kindheit ist nicht an eine Rückkehr zu den Stätten der Kindheit gebunden, sondern vielmehr an die Naturerscheinung des Jetzt und der Aura des Ortes. Wie der obsessive Tagebuchschreiber Thoreau ist Mekas ein „self-appointed inspector of snow storms“⁴⁰⁶. Sie erinnern gleich einem „Sturm aus dem Paradies“ an die eigene Herkunft.⁴⁰⁷ David E. James erkennt, dass eine Gefährdung der Position des erinnerten Litauens (welches Mekas als Paradies versteht) innerhalb Mekas' eigenem Lebensmythos (und damit der eigenen Identität) - durch etwa den Besuch bei Stan Brakhage, dessen Kino Mekas als „pure poetry“ und „true cinema“⁴⁰⁸ gilt -, die

⁴⁰⁵ RABBIT SHIT HAIKUS fand zwar erst vollständig in der Arbeit LOST LOST LOST (1976) Eingang, wird aber in WALDEN (in der Episode *Visit to Brakhages*, in der Mekas Stan Brakhage in den schneebedeckten Bergen Colorados besucht) schon angedeutet, entstand tatsächlich aber wesentlich früher, nämlich 1963 im Verlauf der Dreharbeiten zu Adolfas Mekas HALLELUJAH THE HILLS.

⁴⁰⁶ Thoreau, Henry David: After February 22, 1846. A Town Officer. In: Torrey, Bradford (Hg.): Journal. Bd. 1, 1837-1846. In: Torrey, Bradford (Hg.): The Writings of Henry David Thoreau. Bd. VII. Houghton Mifflin Co., Riverside Press. Cambridge, 1906. S. 434.

⁴⁰⁷ Tatsächlich sind Mekas' „Schneebilder“ zeitlose, entsubjektivierte Winterbilder schlechthin und gerade deshalb viel „paradiesischer“, als wenn sie nur „litauischen Schnee“ repräsentieren würde. „The winters Jonas films are crystalline and full of blizzards, white and glittering, made momentous by snowstorm and squall. [...] One of the first winter shots, at the end of the second reel of *Walden*, shows ice skaters circling to the sounds of the Velvet Underground. These shots seem to have been stolen from Winter and Time.“ (Beauvais, Yann: *Walden de Jonas Mekas*. 1997. [Unveröffentlicht] Zitiert nach: Chodorov/Lebrat: *The Walden Book*. S. 88.)

⁴⁰⁸ Mekas, Jonas (Hg.): *Movie Journal. The Rise of a New American Cinema, 1959-1971*. The Macmillan Company. New York, 1972. S. 35. In der Einleitung zur Neuauflage von Thoreaus *Journal* stellt Damion Searls' gar eine Verbindung zwischen Emerson, Proust und Thoreau dar. (Searls, Damion (Hg.): *The Journal. 1837-1861. Henry David Thoreau*. The New York Review of Books. New York, 2009. S. XV) Proust war demnach ein großer Bewunderer Thoreaus, der wiederum stark von Emerson beeinflusst war. Es ist gerade

die Absicht und Leistung von P. Adams Sitneys Arbeit "Eyes upside down. Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson" die Ästhetik Ralph Waldo Emersons für das New American Cinema (und Jonas Mekas) fruchtbar zu machen. Emersons (und insbesondere dessen Essay *Nature*, das quasi als Gründungsdokument der Bewegung gelten kann), im Transcendental Club debattierte, Transzendentalismus, unter Einfluss (und Wirkung auf) u.a. den Deutsche Idealismus (Schlegel), den Neukantianismus, Hinduismus/Buddhismus und die Phänomenologie (Husserl), insbesondere aber "as a social movement, ist in vielerlei Hinsicht an Benjamin anknüpfungsfähig. Lance Newman zufolge hat er zwei wesentliche Schwerpunkte: "total immersion in nature and radical faith in reform". (Newman, Laurence: *Environmentalist Thought and Action*. In: Myerson, Joel/ Petrulionis, Sandra Harbert/Walls, Laura Dassow (Hg.): *The Oxford Handbook of Transcendentalism*. Oxford University Press. New York, 2010. S. 174.) Thoreau, auf den sich Mekas immer wieder positiv bezieht, gelingt auf bemerkenswerte Weise, so Newman, beide bisweilen in seinem Schreiben zu vereinen. In *Life without Principle* (1863), "he angrily indicts capitalism for its tendency to impoverish the inner life: 'This world is a place of business. What an infinite bustle. I am awaked every night by the panting of the locomotive, It interrupts my dreams...I think that there is nothing, not even crime, more opposed to poetry, to philosophy, ay, to life itself, than incessant business'. [...] Capitalism, in other words, alienates us not only from nature but from the best of our own human nature as well. (Ebd. ff.) Walter Benjamins Naturbegriff ist nicht zuletzt mit seiner Geschichtephilosophie zu denken und kann daher nur von der Möglichkeit des Augenblicks aus begriffen werden. "Der Augenblick wird zur Einsatzstelle der Subjektivität", so Ralf Konersmann. "Die Initiative des Betrachters oder [...]des Allegorikers erweckt erstarrte Natur, erstarrte Gesellschaft zu neuem Leben. Der Augenaufschlag bezeichnet hier 'Erwachen', und dieses Erwachen gilt Benjamin als der exemplarische Fall des Erinnerns." (Konersmann, Ralf: *Erstarrte Unruhe. Walter Benjamins Begriff der Geschichte*. S. Fischer. Frankfurt a.M., 1991. S. 44f.) Erinnern an Kindheit mithin, könnte man meinen, da das Kind noch unverstellt in der Lage ist unsinnliche "Ähnlichkeiten zu empfinden und Korrespondenzen zur umgebenden Natur zu schaffen". Der Mensch ist aber grundsätzlich in der Lage die "Korrespondenz zwischen Mensch und Natur im mimetischen Vermögen" zu empfinden. (Brüggemann; Heinz: *Walter Benjamins Projekt 'Phantasie und Farbe' in romantischen Kontexten*. In: Brüggemann, Heinz/Oesterle, Günter (Hg.): *Walter Benjamin und die romantische Moderne*. Königshausen & Neumann. Würzburg, 2009. S. 412.) Das Verhältnis zu Natur ist deshalb eines der unsinnlichen Ähnlichkeit, weil es eben mit einer ungegenständlichen Farbwahrnehmung korrespondiert, in der Farbe nicht bloß der "trägerische Deckmantel individuell einzelner Dinge in Zeit und Raum" ist. (GS VI, 110) "[...] In der Farbe ist die Natur geistig und sie ist von ihrer geistigen Seite her rein farbig. Sie ist wirklich Urbild der Kunst nach ihrem Dasein in der Phantasie. Die Natur lebt innerst in ihr, als die

ständige (Herauf-)Beschwörung derselben verlangt, die letztlich auf eine Erlösung gerichtet ist. Dementsprechend folgen auf die Brakhage-Passagen Bilder volkstanzender litauischer Emigranten im Sonnenaufgang, über die Mekas spricht: „I haven't dreamt lately. I don't seem to remember my dreams any longer. I am afraid to walk barefooted, even in the room, as if some terrible microbes were waiting for me, or I'll step on glass or splinters. Television voices outside. The window open. All night. Am I really losing slowly everything I had brought with me from outside?“^{409, 410}

4. Diese Verlustangst, die vielmehr als nur eine Angst vor dem Vergessen von Erinnerungen ist, zeigt sich in vielerlei Motiven in Mekas' Werk: entweder in Bildern des schlafenden oder schlaflosen Autors (vgl. SLEEPLESS NIGHT STORIES), in der Thematisierung von Träumen oder Alpträumen oder gar in ganz konkreten Arbeiten wie in „Song of Avignon“. Der knapp neunminütige Film kombiniert verschiedene Materialien aus den 60er, 70er und 80er Jahren mit einem Text, monoton gelesen von

Gemeinschaft aller Dinge, die nicht schaffend, nicht geschaffen wurden. In der reinen Anschauung empfing die Natur. Auf sie geht alle Gegenständlichkeit der Kunst zurück." (GS VII/1, S.24) Die Farbigkeit ist aber in der kindlichen Wahrnehmung verschwommen, sie erscheint "als Beflügeltes, welches von einer Gestalt zu anderen überfliegt." (GS VI, 110) Ähnliches können wir auch in der Natur- und Farbwahrnehmung Mekas erkennen: die "Beweglichkeit, die Schnelligkeit im Eingehen von Verbindungen" (Brüggemann, 417), die Trennung, "die Freude an der Veränderung der Farbe" (GS VI, 110). Mekas' kindliche, "shaky camera" (Mekas, Jonas: Notes on the New American Cinema. In: Sitney, P. Adams (Hg.): Film Culture Reader. Praeger. New York, 1970. S. 105.) entspricht dann dem, was wir an anderer Stelle als „innocence of the eye“ bezeichneten und das Brüggemann das 'unbefangene Auge' nennt. (Brüggemann, S. 417)

⁴⁰⁹ Chodorov, Pip/Lebrat, Christian (Hg.): The Walden Book. Édition Paris Expérimental. Paris, 2009. S. 106.

⁴¹⁰ An anderer Stelle spricht Mekas über das wiederkehrende Motiv (nackter) Füße in seinen Filmen. „I want to feel the ground. I was uprooted, in my youth. I was uprooted from my home. I have no ground. [...] Since you can't return to it, [...] every place becomes your home. [...] So that wherever I'm dropped, usually I begin to grow roots. I always have to feel the ground with my feet. Even my people, in my films, not only their faces: I have to show their feet, I must show that they are standing firmly on the ground: THEY ARE HOME.“ (Ebd. S. 128)

Angus MacLise, erstem Drummer der „Velvet Underground“, aus Mekas' Tagebüchern. Mekas selbst widmet diesen Film „my 1966 trip to Avignon that helped me survive a deep crisis that I was going through.“ Avignon, Wohnort Petrarcas, liegt nur unweit des Mont Ventoux (der „heilige Berg“ der Provence) den Francesco Petrarca am 26. April 1336 bestieg, um diese Besteigung später in einem einflussreichen Brief zu schildern. Der Brief gilt als Ausdruck einer neuen ästhetischen Natur- und Landschaftserfahrung und wird daher als Schlüsselereignis an der Schwelle vom Mittelalter zur Neuzeit betrachtet. Mekas' Film kann nicht nur als Ausdruck einer persönlichen Lebenskrise verstanden werden, sondern auch als Kommentar zu den Verhältnissen kapitalistischer Gesellschaft. Er beginnt mit Dunkelheit: Nachtaufnahmen. Darüber hören wir: „Today i realize that I am 40 and an emence emptiness is around me and my soul. I've come to this city here that my life had led me to. I'm in a big darkness [...]. The pain is stronger than ever. I've seen a lot of lost paradises [...].“ Mekas fügt hier die Schrifttafel „I know that to get out of the deep black night, the Dantian forest, I have no choice but...“ ein und stellt damit einen klaren Bezug zum ersten Gesang in Dantes erstem Buch „Hölle“ bzw. „Inferno“ der „Göttlichen Komödie“ dar. Darin heißt es: „Als unseres Lebens Mitte ich erklomm, / Befand ich mich in einem dunklen Wald, / Da ich vom rechten Wege abgekommen.“⁴¹¹ Nach einem weiteren Voice-Over-Kommentar, „There is still too much clarity and straight order of things. [...]“, den man als Anmerkungen zu einer zunehmenden Rationalisierung und „Entzauberung“ (privat, wie gesamtgesellschaftlich) verstehen kann, folgt eine weitere Schrifttafel, „this is a political film“, die gleichsam belegt, dass die Klage über bloße Sentimentalitäten hinausgeht. Die Stimme fährt fort: „What am I doing with my life? [...] There were times, I wanted to change the world, I wanted to take a gun and shoot my way through western civilization. Now, I want to leave others alone. Now, I want to shoot my own way through myself [...].“ Die bisweilen politische Radikalität, die den praktischen Anarchismus nicht

⁴¹¹ Alighieri, Dante: Die Göttliche Komödie. Übersetzung: Wilhelm G. Hertz. Winkler Verlag/BDG. München, 1960. S. 7.

ausschloss, hat sich, wie wir oben schon zeigten, zur Innerlichkeit gewandelt. Eine weitere Schrifttafel, die es erlaubt, Bezüge zu dem Komplex „Erwachen/Kindheit/Natur/Paradies“ herzustellen, folgt: „I remember the morning I passed Avignon. The Nice Express was speeding across France. I woke up, and I looked at the window, and I saw the morning. It was the most pastoral, the most peaceful morning I had seen since my childhood. Oh, the lost peace, I thought. Then I fell back into sleep, a tormented painful sleep with broken bits of memories coming...“ Die Kindheit erscheint hier wieder als friedvoller und paradiesischer Wachzustand, wohingegen der Zustand des Schlafes, in den unliebsam Sehnsüchte einbrechen, als schmerzhaft empfunden wird und so auch als tote Realität eines Traumkollektivs, ja, als Alptraum verstanden werden kann. Mit dem Kapitalismus kam „ein neuer Traumschlaf über Europa“, so Benjamin⁴¹² und mit ihm „eine Reaktivierung der mythischen Kräfte“. Das Kollektiv harrt in diesem mythischen „Kreislauf des ewig Selbigen“⁴¹³. Die Menschen befinden sich aber im festen Griff eines Schlafs, aus dem sie nicht erweckt werden, sondern lieber in ihren Sehnsüchten verbleiben und so der Realität entfliehen wollen. Es gilt aber aus ihm zu erwachen. Erwachen heißt für Benjamin überwinden. Überwinden der Sehnsüchte und der Vergangenheit. Aber nicht bloß sie überwinden, sondern im Jetzt erkennen, wie Mekas die paradiesische Erfahrung seiner Kindheit im Jetzt, im Moment des Erwachens, mit dem Blick auf die Landschaft der Provence, erkennt. Petrarca war erschüttert von dem Raum, der sich vor ihm als Wirklichkeit auftat. Jean Gebser gilt er als Erster, der „aus dem noch in der Seele und in der Zeit gleichsam *schlafenden* [Hervorh. d. Verf.] Raum hinaustritt in den ‚wirklichen‘ Raum und damit die Landschaft entdeckt: die allseitige Bindung mit dem Himmel und Erde, die noch eine fraglose, eine undistanzierte unperspektivische Bindung war, zerreißt in dem Augenblicke, da ein Teil der ‚Natur‘, durch seinen persönlichen Blick räumlich aus dem Ganzen herausgelöst, zu einem Stück *Land* wird [...]“. Es ist möglich, daß damit ein Teil des formenden (geistigen) Prinzips von Erde und Himmel, also sowohl von der ‚Natur‘ in ihrem umfassenden

⁴¹² GS V/1, 494.

⁴¹³ Ebd. 492.

Sinne als auch vom ‚Göttlichen‘, auf den Menschen übergang; wenn dem so war, dann freilich wuchs [...] die Verantwortung des Menschen in einer Weise, von der wir angesichts der Situation unserer Zeit bezweifeln müssen, ob er ihr gewachsen war.“⁴¹⁴ Der schlafende Raum erwacht und sein Betrachter und beide sehen sich einander. „Der Moment des Erwachens [ist] identisch mit dem ‚Jetzt der Erkennbarkeit‘“⁴¹⁵, so Benjamin: Ein „Zu-sich-Selbst-Kommen“, nicht im Griff der eigenen, mythischen Vergangenheit oder dem Traumkollektiv verkapitalistischer Gesellschaft. Im Moment des Erwachens sind die Gegenwart und die Vergangenheit auf eine spezielle Weise zugleich getrennt und miteinander verbunden und können deshalb als Gegenwart der Wachwelt wahrgenommen und erkannt werden. Die Bilder des Erwachens sind deshalb dialektisch. Kritische Wachsamkeit ist gefordert: „I must be very open and watchfull know. [...] It is night and I'm reflecting on everything. [...] The terrible loneliness and happiness“, lässt Mekas den Erzähler aus seinem Tagebuch vorlesen. „Die Erfahrung der Landschaft wird in unmittelbaren Zusammenhang gebracht mit der Bestimmung des Schriftstellers“⁴¹⁶, schreibt Karlheinz Stierle über Petrarca. Die „Einsamkeitserfahrung des Literaten und Dichters [Petrarca], [...] der Gang durch die Landschaft löst die Erinnerung [...].“⁴¹⁷, so Stierle weiter. „Vergegenwärtigte Erinnerung.“⁴¹⁸ Eine weitere Schrifttafel in Mekas‘ Film zeigt, dass es offenbar um die Suche nach einem gangbaren Weg der Erlösung/Rettung geht: „Should I retreat into some silent place and work it all out by myself...No, the voice said. You should stay here and continue doing what you are doing and work it all out the difficult way. The easy

⁴¹⁴ Gebser, Jean: Ursprung und Gegenwart. Bd. 1. Das Fundament der aperspektivischen Welt. Beitrag zu einer Geschichte der Bewusstwerdung. Deutsche Verlagsanstalt. Stuttgart, 1966. S. 18f.

⁴¹⁵ GS V/1, 579.

⁴¹⁶ Stierle, Karlheinz: Petrarca's Landschaften. Zur Geschichte ästhetischer Landschaftserfahrung. Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln XXIX. Scherpe Verlag. Krefeld, 1979. S. 19.

⁴¹⁷ Ebd.

⁴¹⁸ Ebd. S. 18.

way will save your soul only; the difficult way will save your soul and a few others. So this is your choice: Salvation by yourself, or salvation together with others.“ Das folgende Bild zeigt die Flagge des Anthology Film Archives, die stellvertretend für eine Form utopischer Vergemeinschaftung steht. Dass es sich um eine Utopie handelt, wird im folgenden Bild deutlich. Lodernde Flammen. Es folgen Aufnahmen (eine Kirche von innen, danach eine Buchseite, auf der zu lesen ist „Life is eternal“), die das Spannungsverhältnis zwischen Utopie und Erfahrung konkretisieren. Das Empfinden, dass die utopische Gemeinschaft sich als zu klar und geordnet erweist („to much clarity and straight order of things“), provoziert die Suche nach einer, der Erfahrungsarmut entgegenstehenden Form der Erfahrbarkeit von Leben, die scheinbar in einer religiös-animistischen Betrachtungsweise gefunden werden kann. Über von Mekas gespielter Akkordeonmusik (dass Mekas selbst der Instrumentalist ist, legt die letzte Einstellung nahe, die ihn eben melancholisch beim Akkordeonspielen zeigt) sehen wir Bilder vom Meer, Natur, Kinder, einer Frau, welche als gleichsam kommissarisch für die eigene Erfahrung vom (kindlichen) Paradies unifiziert werden können . Letzte Schrifttafel: „Your face has always been upon me“

Die erwähnte Verlustangst bezeichnet dann so paradoxerweise geradezu ihr Gegenteil, nämlich den Versuch, zu vergessen oder, mit Benjamin gedacht, die Vergangenheit, mit der nicht abgeschlossen werden kann, zu retten, sie zu erlösen und in die Gegenwart einzubringen. Dass Mekas es nicht tatsächlich um eine Angst vor dem Vergessen des Vergangenen (die womöglich Ich-konstituierend ist) geht, bestätigt er im Interview: „No, I have no fear of...actually I'm against memory. [...] I think one of the problems of humanity is too much memory. I think they should really loose. Maybe just keep the last memory of the last twenty years and wipe out completely what happened before.“⁴¹⁹ Vielmehr geht es, einfach gesagt, um einen utopischen Neuanfang, mit der vom sentimental Anteil und vom „Ich“ befreiten, entkontextualisierten – spich: aus dem Zwang eines lebensgeschichtlichen Narrativs gelösten – Vergangenheit im

⁴¹⁹ „Interview: Jonas Mekas (5. Januar 2012)“ in dieser Arbeit. S. 200f.

Gepäck. In REMINISCENCES OF A JOURNEY TO LITHUANIA wird diese früher schon bezeichnete Spannung zwischen Erinnerung und Utopie vielleicht am augenfälligsten, wenn am Beginn Aufnahmen von Emigranten am Hafen von New York aus den 50ern gezeigt werden, während Mekas sich über den Verlust der Heimat beklagt, um kurz darauf festzustellen, dass es nun der Moment sei „when I forgot my home. This was the beginning of my new home.“ Die anschließenden Fragmente einer Reise nach Litauen konfrontieren Mekas eben nicht mit dem Litauen, mit der Landschaft, seiner Kindheit. Die scheinbare Deplatziertheit der Erinnerungen wird zur Deplatziertheit des Subjekts in einer „im Stand der Ähnlichkeit entstellten Welt.“⁴²⁰ Das Marktfeuer am Ende des Films ist daher gleichsam der endgültige Bruch mit dem eigenen Mythos und dem „zweckverhafteten Erinnern“⁴²¹, eben der Bruch mit dem „Heimweh nach der im Stand der Ähnlichkeit entstellten Welt.“

Dass es sich nicht nur um einen ausschließlich individuell-persönlichen Lebens- und Erlösungsmythos handelt, der mitnichten nur an den Ort Litauen gebunden ist, sondern eher um ein ethisches, mithin politisches Programm geht, zeigt sich auch an anderen Werken Mekas', die Titel tragen wie PARADISE NOT YET LOST (1980) und so die Möglichkeit einer utopischen Gesellschaftsordnung suggerieren. Die Erinnerungen, das Vergangene wird darin von seiner Geschichte und dem Subjekt befreit.

5. Es erweist sich, dass nicht das konkrete Litauen das „Paradies“ ist, sondern die Kindheit („Für jeden Menschen ist die Kindheit das Paradies“, äußert Mekas in einem privaten Gespräch). Ähnlich wie Benjamin erkennt Mekas offenbar in der Kindheit – gewahr der Tatsache, dass Kinder in einer rein geschäftssinnigen Gesellschaft bestenfalls randständige Funktionen ausfüllen – ein subversives Potential. Das Kind und das Kinderspiel als Auspizium einer „Befreiten Gesellschaft“. Darauf, dass „Kind“ und „Natur“ offensichtlich eine besondere Beziehung haben, und Jonas Mekas deshalb zur Schönheit beider eine besondere Affinität hat,

⁴²⁰ GS II/1, 314.

⁴²¹ GS II/1, 311.

weist Walter Benjamin hin, wenn er in den Notizen zu seinem Fragment *Der Regenbogen oder die Kunst des Paradieses* schreibt „Die Schönheit der Natur und des Kindes“⁴²² und darunter auf eine Theorie eines vorgegenständlichen Sehens deutet, wenn es heißt: „Unintellektuelle Natur der Rezeption. Das reine Sehen.“⁴²³ Das Wahrnehmen und Farbsehen des Kindes ist ein solches unvoreingenommenes, aber aufmerksames, ja, neugieriges Sehen, das nach dem Prinzip der Ähnlichkeit angelegt ist und deshalb Mekas' wie Benjamins Appetenz entspricht. Mekas' Filmarbeiten sind nicht zuletzt deshalb in ihrem Habitus unbändig rauschhaft. „Das Kind sieht alles als *Neuheit*, es immer *trunken*. Nichts gleicht dem, was man Inspiration nennt, mehr als die Freude, mit der das Kind Form und Farbe einsaugt.“⁴²⁴ Und es sind gerade die Farben (das Grün der Blätter und Wiesen, das Weiß des Schnees und das Blau des Himmels), von denen sich Mekas immer wieder ansprechen lässt; die natürlichen Jahreszeiten mit ihrer totalen Buntheit oder scheinbaren Farblosigkeit.⁴²⁵ Die Farbe ist, folgen wir Walter Benjamin, dabei weniger Eigenschaft der Dinge als ihre Sprache. Sie ist aber nicht Medium der Dinge zum Zwecke ihrer Identifikation, nicht bloß Überzug, sondern ist sie selbst, sieht selber aus. „Auch verstehe ich jetzt“, schreibt Benjamin in *Der Regenbogen. Gespräch über die Phantasie.*, „was die Sprache sagt, wenn sie vom Aussehen der Dinge spricht. Sie weist eben auf das Gesicht der Farbe hin. Die Farbe ist der reine Ausdruck des Weltanschauens, die Überwindung des Sehens.“⁴²⁶ Heinz Brüggemann führt dazu an, dass der Farbe damit „das Vermögen des Sehens, des Blicks, der An-Sprache und

⁴²² GS VII, 563.

⁴²³ Ebd.

⁴²⁴ Baudelaire, Charles: *Der Maler des modernen Lebens*. In: Kemp, Friedhelm (Hg.): *Charles Baudelaire. Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 5. Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857-1860. Carl Hanser. München, 1989. S. 220f.

⁴²⁵ „An evening demonstration against the Vietnam War. Variations in grey and sultry blue, streaks of yellow and red. Thaw is imminent... And then, suddenly, flowers in a window, the visual pace becomes more self-assured as the film turns to new lights. Jonas offers us bouquets of color, light and attitude [...] at the end of reel one of *Walden*.” Beauvais, Yann: *Walden de Jonas Mekas*. 1997. [Unveröffentlicht] Zitiert nach: Chodorov/Lebrat: *The Walden Book*. S. 89.)

⁴²⁶ GS VII, 23.

der Erwiderung zugeschrieben wird.⁴²⁷ Dementsprechend ist etwa in der Episode „Story of the woods of my childhood“ in Mekas' Film SLEEPLESS NIGHT STORIES (2011) wiederholt von der „Greenness“⁴²⁸ die Rede, von der sich Mekas ansprechen lässt, ja geradezu von ihr durchdrungen wird, und die ihm Korrespondenzen mit der Erinnerung erlauben, um schließlich Kindheit, das „Paradies“ zu erfahren.⁴²⁹ Die bereits früher erwähnte eigene (konstruierte) Wirklichkeit wird so gleichsam, im Gegensatz zum oben eingebrachten Begriff der Transzendenz, zur Immanzebene im Deleuze'schen Sinne⁴³⁰: „Moments that together form a 'world of *multi-*

⁴²⁷ Brüggemann, Heinz: Fragmente zur Ästhetik/Phantasie und Farbe. In: Lindner, Burkhard (Hg.): Benjamin Handbuch. Metzler. Stuttgart, 2011. S. 127. Und Brüggemann weiter: „Wenn diese Sphäre aber als eine der ‚Unschuld‘ (VII, 24) und auch als des Paradieses benannt wird, die die Sphäre ‚der Kinder und Künstler‘ sei (ebd.) [...], dann ist ‚Unschuld‘ [die eine Kategorie der Ethik ist; d. Verf.] auch eine ästhetische Kategorie [...]“ (Ebd.)

⁴²⁸ Die Online-Enzyklopädie Merriam-Webster weist auf die folgende Definition von "Greenness" hin: "the quality or state of being simple and sincere <was charmed by her genteel greenness and childlike innocence>". URL: <http://www.merriam-webster.com/thesaurus/greenness> Zugriff: 21.07.2014.

⁴²⁹ Mekas entzieht sich der Rationalisierung. Reines Sehen, Empfinden, Erfahren: „I can not describe it. [...] I was part of the trees, the leaves, the green, the GREENNESS. [...] I was part of nature.“, sagt Mekas da. „Fast sagte ich: Ich bin Farbe.“ schreibt Benjamin. (GS VII, 19) Und: "Wäre ich von Stoff, ich würde mich färben." (Ebd. 24)

⁴³⁰ Deleuze liefert mit der Gleichsetzung von Immanenz mit dem Leben einen anderen reizvollen Ansatz um „Mekas“ zu lesen. Vgl.: Deleuze, Gilles: Die Immanenz: ein Leben ... In: Balke/Vogel (Hg.): Gilles Deleuze - Fluchtlinien der Philosophie. Fink. München, 1996. S. 29–33. Eine Ebene dieser Immanenz sind u.a. Freunde. "Nur der Philosoph, der sich von der paranoiden Daseinsform des Buches durch einen Freund lösen lässt, kann philosophieren. Denn Freunde diskutieren nicht um die Behauptung ihrer eigenen Konstruktion willen, sondern lassen den anderen in seinem Denken gewähren." (Günzel, Stephan: Immanenz. Zum Philosophiebegriff von Gilles Deleuze. Philosophie in der Blauen Eule. Bd. 35. Die Blaue Eule. Essen, 1998. S. 129. URL: http://www.stephan-guenzel.de/Texte/Guenzel_Immanenz.pdf Zugriff: 11.04.2014) Zweifelsfrei kann gesagt werden, dass sich der „Philosoph“ Mekas, im Ablehnen der Rationalisierung und Theoretisierung seiner Kunst, immer eher von seinem Medium und seinen Konstruktionen ab-, und seinen Freunden, dem Jetzt, dem Leben und der Utopie des „Vereins freier Menschen“ zugewandt hat. Gerade darin liegt auch seine Ethik begründet, die weniger auf „Sein“, auf konkrete Heimat, als auf das „Werden“, auf das Ortlose

coloured [Hervorh. d. Verf.] patterns and non-totalizable fragments'.⁴³¹ Diese Fragmente und Farben⁴³², die Momente sind einander ähnlich. Das Vermögen, Ähnlichkeiten wahrzunehmen und in Verhältnis zur Natur zu setzen ist auch dem kindlichen Spiel eigentümlich – das „Kinderspiel [ist] überall durchzogen von mimetischen Verhaltensweisen“⁴³³. Der Spielbegriff (und der des Spielraums) scheint bei Walter Benjamin, gerade

gerichtet scheint. „Die ‘Politik des Werdens’ ist die ethische Dimension der Immanenzphilosophie. Oder vielmehr, wenn ethos mit ‘Wohnen’ übersetzt werden kann, ist es gerade die Aufgabe, den Ort des Wohnens zu verlassen und minoritär zu werden - wie ein Fremder in einem freien Athen. Diese Figur bezeichnet so den enthusiastischen Utopist, den philosophischen Schizo, der seinen Gegenspieler im paranoiden Staatsdenker findet.“ (Ebd. S. 139)

⁴³¹ Deleuze, Gilles: Hume. In: Ders.: Pure Immanence. Essays on A Life. Zone Books. New York, 2004. Zitiert nach: Verwoert, Jan: Who Loves the Sun? In: Starling, Anna (Hg.): frieze Magazine. Issue 98 (April 2006). Central Books Ltd. London, 2006. Jan Verwoert schreibt über Mekas' letzte große Filmarbeit AS I WAS MOVING AHEAD (2000) darin: “[It] is a stream of images of life Mekas shot on 16mm – portraits of friends, family, cats, children, nature and New York; snow, puddles of rain or sun so intense that all colours are bleached and the image dissolves in white light. These moments of continuous discontinuity and definite indefiniteness make you experience the innumerable glimpses of everyday life as one sustained moment of ecstasy. The film becomes a glowing flickering thing that talks to you while remaining a self-contained luminescent audio-visual reality of its own. In the words of Gilles Deleuze you might call it a plane of immanence.¹ And this intense, indefinite state of immanence, Deleuze writes, with Baruch Spinoza and David Hume in mind, is what life is: ‘A life is everywhere, in all the moments that a given living subject goes through.’²; moments that together form a ‘world of multi-coloured patterns and non-totalizable fragments.’³ Mekas’ films articulate a similar view of life. They may document how one particular person sees and lives life. But in terms of the ways in which this way of seeing then materialises itself on celluloid in self-contained sequences of concrete images and sounds, it also becomes abstract and impersonal. It is a way of seeing, a life, a reality made up of images and sounds.”

⁴³² „Red has a special property that it shares with no color. The very word in the Russian language is synonymous with the word ‘beautiful’. Red Square is also Beautiful Square. An excellent dancer is a ‘very red’ dancer. Jonas celebrates throughout the Diaries, Notes, and Sketches with red points and red shapes and red forms that intoxicate the eye and leave it vibrating.” (Hill, Jerome: Jonas Mekas as Filmmaker. Interview (1970). S. 10. Zitiert nach: Chodorov, Pip/Lebrat, Christian (Hg.): The Walden Book. Édition Paris Expérimental. Paris, 2009. S. 128.)

⁴³³ GS II, 210.

wenn es um das mimetische Vermögen geht, von zentraler Bedeutung und wird etwa von Miriam Hansen ins Zentrum gerückt.⁴³⁴ Demnach gilt es das Spielhafte, das Nachspielende des Mimetischen, d.h. der Mimesis gegenüber dem Scheinhaften, Nachahmenden zu betonen.⁴³⁵ Da die Mimesis das „Urphänomen aller künstlerischen Betätigung“⁴³⁶ ist, muss auch die Kunst wieder an den „Spielpol“, im Gegensatz zum „Scheinpole“⁴³⁷ (und entgegen der „Dominanz der Ästhetik als Lehre vom schönen Schein“⁴³⁸) zurückgebunden werden. Eine (neue) Kunst als Spiel. Die Arbeit an der Natur – „Die Kunst ist ein Verbesserungsvorschlag an die Natur, ein Nachmachen, dessen verborgenstes Innere ein Vormachen ist. Kunst ist, mit anderen Worten, vollendende Mimesis“⁴³⁹ – in Spiel verwandeln. „Kunst ist Spiel.“⁴⁴⁰ Das entspricht auch der Haltung Jonas Mekas‘, der 1965 in seinen „Notes On Some New Movies And Happiness“ schreibt: „These movies are like games, not ‚serious‘ at all. They do not even look like cinema. They are happy to call themselves ‚home movies‘. Useless, ‚thoughtless‘, ‚childish‘ games, with no great ‚intellect‘, with ‚nothing‘ to ‚say‘. [...] Nothing ‚dramatic‘, nothing really for the grownups

⁴³⁴ Hansen, Miriam: Room-for-Play: Benjamin’s Gamble with Cinema. In: Krauss, Rosalind/Michelson, Annette u.a. (Hg.): October. 109 (Summer 2004). MIT Press. Cambridge, 2004. S. 3-45.

⁴³⁵ „In der Mimesis schlummern, eng ineinander gefaltet wie Keimblätter, beide Seiten der Kunst: Schein und Spiel.“ (GS I/1, 368; vgl. GS VII, 668)

⁴³⁶ GS VII, 666.

⁴³⁷ Vgl. Lindner, Burkhardt: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. Denken in Polaritäten. Neubestimmung der Mimesis. In: Ders. (Hg.): Benjamin Handbuch. Metzler. Stuttgart, 2011.S. 247-249. (Hier S. 248)

⁴³⁸ Ebd. S. 249.

⁴³⁹ GS I/3, 1047. Burkhardt Lindner merkt dazu an: „Es heißt ‚vollendende‘, nicht: vollendete Mimesis. Das Partizip Präsens bezeichnet einen Vorgang, der seinen Abschluss aufschiebt, indem er ihn anstrebt. [...] Hier erweist sich, dass Mimesis nicht bloß in einer archaischen Praxis der Nachahmung besteht, sondern ein unabgeschlossenes historisches Spannungsverhältnis in sich schließt.“ (Lindner: Benjamin Handbuch. S. 248.)

⁴⁴⁰ Zitiert Klaus Rümmele John Perrault in Bezug auf Jonas Mekas (Rümmele, Klaus: Zeichensprache. Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann und Pop-Autoren der Gegenwart. Dissertation. KIT Scientific Publishing. Karlsruhe, 2012. S. 189)

who, after all, are here to do big things! [...] That is why the serious citizens all over the world cannot stand these movies. They remind them of Paradise Lost. They do not believe any longer that Paradise can be regained. But the man who is eating his mushroom knows it better."⁴⁴¹

6. Wenn das „Paradies“ aber nicht das konkrete Litauen ist (sondern dem „nur“ auf kindliche Weise [in seiner Schönheit] ähnelt), dann kann man so auch, wie wir an anderer Stelle in dieser Arbeit nahelegten, tatsächlich annehmen, dass es gerade nicht um eine Subjektkonstitution geht, wenn Mekas' im Film (in Wort und Bild) „Ich“ sagt, sondern um die Betonung der Differenz zwischen dem Subjekt und dem Objekt, und zwischen dem was das (filmende) Subjekt sieht und wer es andererseits (ontologisch) ist.⁴⁴²

⁴⁴¹ Mekas, Jonas: Notes On Some New Movies And Happiness. In: Mekas, Jonas (Hg.): Film Culture Magazine. No. 37. (Summer 1965). Cooper Square Press. New York, S.16f. Zitiert nach: Sitney, P. Adams (Hg.): Film Culture Reader. Praeger. New York, 1970. S. 317-325. (Hier S. 318 und S. 324)

⁴⁴² „Bin ich, der Jonas Mekas heißt, derjenige der filmt, oder filmt bloß einfach Jonas Mekas?“ wagen wir uns, angelehnt an Walter Benjamin zu formulieren („Bin ich der, der W.B. heißt, oder heiße ich bloß einfach W.B.?“ vgl. GS V/2, 1038 [O^o, 24]). Hängt das Filmen, hängen die Objekte, die Welt, die Geschichte, der Mythos etc. an Mekas, mithin uns, oder hängt er, hängen wir an alldem? Mit der Identifikation mit einem „Ich“, einer Geschichte und der scheinbaren Tätigkeit des Filmemachens wird Mekas gleichzeitig Repräsentant bestimmter Konstellationen, denen er sich gerade versucht zu entziehen bzw. die er vergessen, sich von seinem Mythos als u.a. „eternal D.P.“ (Displaced Person) lösen will. (vgl. "For a long time now I have had this fearful thought, I was afraid that all my Lithuanian childhood memories, the European memories wouldn't permit new memories to take root anymore. But now I know that I can get equally attached to new experiences, new places, new moods. Am I a gypsy, a citizens of the world, an eternal D.P.?" (August 6, 1950) Mekas, Jonas: I had nowhere to go. Black Thistle Press. New York, 1991. S. 328) Die "vermeintlich verbürgte Individualität erscheint im Text und in der Sprache [und in den Filmen Mekas] überhaupt nur im Modus des Aufschubs und der Abwesenheit. [...] Die Textur der Autobiografie wird von Benjamin - in Anlehnung an Marcel Proust - als 'Penelopearbeit des Eingedenkens' beziehungsweise des 'Vergessens' bezeichnet [...]." (Schmitt, Axel: "Penelopearbeit des Eingedenkens". Anja Lemke untersucht die "Gedächtnisräume des Selbst" in Walter Benjamins "Berliner Kindheit um neunzehnhundert". Rezension. In: Anz, Thomas (Hg.): Literaturkritik.de. Rezensionenforum. Schwerpunkt: Walter Benjamin. Nr. 9, September 2006 (8. Jahrgang - 2006). Verlag LiteraturWissenschaft.de (TransMIT). Marburg, 2006.

Was Mekas am Beginn der New American Cinema Bewegung als „Personal Cinema“ (gewissermaßen synonym für das NAC) deklarierte – und dabei sein Filmschaffen einschloss –, referierte vielmehr auf unabhängige Produktionsbedingungen und vollkommen künstlerische Freiheit gegenüber narrativen Codes des Hollywood-Kinos. Die Umdeutung von Mekas‘ „Personal Cinema“ als autobiographische Filme ist nicht nur deshalb falsch, sondern sie ignoriert auch, dass die Autobiographik es gerade auf die kontrollierte Konstruktion eines klaren Selbst entlang eines Narrativs anlegt, während Mekas einen improvisierenden, impulsiven Zugang zu seinem Medium pflegt, mithin sich ansprechen lässt.

Mekas‘ Aufnahmen, die gewissermaßen nachträglich produziertes Material sind, das anstelle des „[impossible] footage of his childhood in lithuania“⁴⁴³ tritt, ist wie das Kinderspielzeug für Walter Benjamin: „Spielzeug als Konzentrat des Lebens an sich“⁴⁴⁴ oder „Relikte aus einer Vergangenheit, die nunmehr jeglichem Kontext beraubt sind, für das, was sich als Reste einer Traumwelt abzeichnet: Trümmer, für die kein Platz mehr ist in der Welt der Moderne.“⁴⁴⁵ [...] Gegenüber dem subversiven Potential dieser Trümmer öffnet sich Benjamin, „er erlöst sie, um sie in eine Strategie der Zerstörung geschichtlich-kultureller Kontinuität hineinzuziehen.“⁴⁴⁶ Mekas‘ Aufnahmen, die ganz ähnlich eine Kontinuität unterlaufen, sind dabei nicht nur Aufnahmen seines kindlichen Paradieses, sondern des verlorenen Paradieses aller.

URL: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=9611 Zugriff: 28.09.2011.)

Mekas bestätigt im Interview, dass er "against memory" ist. („Interview: Jonas Mekas (5. Januar 2012)“ in dieser Arbeit. S. 200)

⁴⁴³ James, David E.: Film Diary/Diary Film: Practice and Product in *Walden*. In: Ders. (Hg.): *To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground*. Princeton. Princeton University Press. Princeton, 1992. S. 168.

⁴⁴⁴ Schiavoni, Giulio: *Zum Kinde*. Lindner, Burkhard (Hg.): *Benjamin Handbuch*. Metzler. Stuttgart, 2011. S. 375.

⁴⁴⁵ Ebd.

⁴⁴⁶ Ebd.

Mekas ist im Aufnehmen/Sammeln seines transzendenten/chronotopischen⁴⁴⁷ Footage, wie Benjamins Sammler, der durch historische Apokatastasis Zerstreutes wieder zusammenführt und somit die Erinnerung und Identität vor dem Verfall oder falscher Überlieferung bewahrt. Mit dem „Impuls des Erlösens“, so Giulio Schiavoni, sammelt er alles „bis zu dem (utopischen) Punkt [...], an dem es überhaupt nichts Ausgesondertes, nicht übriggebliebenes mehr gibt.“⁴⁴⁸ Die geretteten Fetzen, die „Glimpses of Beauty“, die Farben und Bilder, schließlich, die „Fragments of Paradise“, die von einer anderen möglichen Gesellschaft künden – nämlich von einer Kinderwelt, die „von der Fron frei [ist], nützlich zu sein“⁴⁴⁹ –, verschwören sich gegen die bestehende Ordnung. Es geht um die Selbstbefreiung und die Befreiung der Dinge (der Geschichte, der Welt, der Gesellschaft) von dem mystischen Bannfluch einer Zweckrationalität. Im mimetischen Verhalten wird das Kind, so wie der, der sonst noch dazu in der Lage ist, in einem „Schrei der Selbstbefreiung“⁴⁵⁰ sich „seiner Ähnlichkeit mit der Umwelt, wie seiner Unterschiedlichkeit davon“⁴⁵¹ gewahr. „Kinder“, zu diesem mimetischen Vermögen begabt, erkennt Benjamin daher, wie er zu *Über einen Begriff der Geschichte* später notiert, „als Repräsentanten des Paradies[es]“⁴⁵²

Die Kinder und die Kinderwelt als „Vorschein der befreiten Menschen“ und Gegenentwurf zur bestehenden Gesellschaft, sind gleichsam die

⁴⁴⁷ Der Raum gliedert die Erzählung und die Zeit erfüllt den Raum mit Sinn. Vgl. Cuevas, Efrén: *The Immigrant Experience in Jonas Mekas's Diary Films. A Chronotopic Analysis of Lost, Lost, Lost*. In: Schab, Stan/Howes, Craig/Franklin, Cynthia/Zuern, John (Hg.): *Biography: An Interdisciplinary Quarterly*. Vol. 29, No. 1. (Winter 2006). CBR, University of Hawai'i Press. Honolulu, 2006. S. 54-72.

⁴⁴⁸ Schiavoni: *Zum Kinde*. S. 375.

⁴⁴⁹ Ebd. S. 376.

⁴⁵⁰ GS IV/1, 254.

⁴⁵¹ Yun, Mi-Ae: *Walter Benjamin als Zeitgenosse Bertolt Brechts. Eine paradoxe Beziehung zwischen Nähe und Ferne*. In: Turk, Horst/Barner, Wilfried/Cherubim, Dieter u.a. (Hg.): *Palaestra. Untersuchungen aus der deutschen und skandinavischen Philologie*. Bd. 309. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen, 2000. S. 61

⁴⁵² GS I/3, 1243.

„utopische Vorwegnahme einer befreiten Gesellschaft“⁴⁵³ und somit nicht „unerreichbare Ferne“, sondern vielmehr „das vergessene Glücksversprechen [...], das in der Kindheit verborgen liegt.“⁴⁵⁴ In seinem vorletzten Brief an Adorno schreibt Benjamin am 7. Mai 1940: „Die Anmut der Kinder besteht und sie besteht vor allem als Korrektiv der Gesellschaft; sie ist eine der Anweisungen, die uns auf das 'nicht disziplinierte Glück' gegeben sind.“⁴⁵⁵

Dass Mekas politisch hier gleichfalls einordenbar ist haben wir in dieser Arbeit mehrfach gezeigt. Immer wieder ist offenkundig geworden, dass seine Kunst die Befreiung des Menschen zum Ziel hat, nicht aber die Befreiung agitiert, sondern eben im Sinne Benjamins „den befreiten Menschen“ bereits zum Vorschein bringt. Die Utopie dieses Menschen und einer ihm gerechten Gesellschaft ist für ihn und Benjamin daher nicht eine „unerreichbare Ferne. Vielmehr ist sie als das vergessene Glücksversprechen zu vergegenwärtigen, das in der Kindheit verborgen liegt“, auf die Mekas sich unaufhörlich bezieht. Aber „das Eingedenken 'unseres ersten Glücks' (III, 131), das in der Kindheit verborgen ist, hat weder mit 'larmoyante[n] Kindheitserinnerungen' (II, 768), noch mit der Suche nach der verlorenen Zeit zu tun, die Proust anstellte, um sich in der wiedergeschenkten Kindheit von der Zeitlichkeit überhaupt zu befreien.“⁴⁵⁶ Benjamins wie Mekas' Anrufungen der Kindheit fordern hingegen scheinbar die Umstellung dieser Augenblicke zu kritischen Momenten der historischen Erfahrung.

⁴⁵³ Ebd.

⁴⁵⁴ Ebd.

⁴⁵⁵ Benjamin, Walter: An Theodor W. Adorno. Paris, d. 7. V. 40. Brief 328. In: Scholem, Gershom/ Adorno, Theodor W. (Hg.): Walter Benjamin. Briefe. Bd. 2. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 1978. S. 854.

⁴⁵⁶ Yun, Mi-Ae: Walter Benjamin als Zeitgenosse Bertolt Brechts. Eine paradoxe Beziehung zwischen Nähe und Ferne. In: Turk, Horst/Barner, Wilfried/Cherubim, Dieter u.a. (Hg.): Palaestra. Untersuchungen aus der deutschen und skandinavischen Philologie. Bd. 309. vandenhoek & Ruprecht. Göttingen, 2000. S. 62.

7. Weil Michel Foucault in „Die Ordnung der Dinge“ in der Renaissance das „Zeitalter der Ähnlichkeit“ erkennt, in der die Fähigkeit Ähnlichkeiten zu sehen und sich ähnlich zu verhalten besonders ausgeprägt war - im Gegensatz zum darauffolgenden klassischen Zeitalter, in dem es fortan „nicht mehr um die Frage der Ähnlichkeiten, sondern um die der Identitäten und der Unterschiede“⁴⁵⁷ geht - ist es von Wert, einen genaueren Blick auf die Renaissance zu werfen, die offenkundig für Jonas Mekas, dem es eben gerade nicht um „Identitäten und Unterschiede“ zu gehen scheint, sondern vielmehr um Ähnlichkeitsbezüge und der sich wiederholend auf Geistesgrößen wie Petrarca, Dante, Giordano Bruno, Teresa von Avila, Johannes vom Kreuz etc. bezieht⁴⁵⁸, von Relevanz ist.

⁴⁵⁷ Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 2012. S. S. 82.

⁴⁵⁸ Mekas Referenzen auf die Renaissance sind nicht nur von ästhetischer Ostensivität, (hinsichtlich seiner Natur- und Landschaftsbetrachtung und –Darstellung), sondern auch inhaltlich, wenn zwar nicht von verschwenderischer Häufigkeit, doch aber als signifikant ersichtlich. Werden die Bezüge in früheren Filmarbeiten am ehesten mittels Einschübe von Zitaten (etwa von Dante) per Schrifftafeln hergestellt, sind in späteren Videoarbeiten die Referenzen eindeutiger, da sie vermehrt mündlich artikuliert werden. Wiederholt tragen Sebastian Mekas oder Giuseppe Zevola Passagen aus Arbeiten von Dante oder Giordano Bruno vor (etwa in LETTER FROM GREENPOINT, MY MARS BAR MOVIE, SLEEPLESS NIGHT STORIES etc.), Mekas widmet einzelnen Renaissance-Figuren ganze Arbeiten oder singt „für“ sie (So in seiner Arbeit 365 DAY PROJECT zumindest dreimal: TAG 6, 6. Januar 2007, „Mekas‘ chant ‚To Petrarca!‘“; TAG 96, 6. April 2007. „Singing a song about Petrarca“; TAG 332, 28. November 2007. „A Song for Petrarca“.) [vgl. Burchill, Elle/Northover, Benn (Hg.): Jonas Mekas. 365 day Project. Maya Stendahl Gallery Inc., Galerie du jour agnès b. Paris, 2009.] Nicht zuletzt verweist Mekas in seiner Tätigkeit als Schriftsteller und Journalist – in seinen Gedichten (etwa in der Arbeit DAYBOOKS [Mekas, Jonas: Daybooks. 1970-1972. Portable Press at Yo-Yo Labs. New York, 2003.]) und Kolumnen (er zitiert Teresa von Avila oder Johannes vom Kreuz; Vgl. Mekas, Jonas (Hg.): Movie Journal. The Rise of a New American Cinema, 1959-1971. The Macmillan Company. New York, 1972. S. 297, S. 342) - immer wieder auf Künstler der Renaissance. Johannes vom Kreuz (Zeitgenosse Teresa von Avila's, Kirchenrebel und Verfasser mystischer Dichtungen, der vor allem für seine im Gefängnis geschriebenen *Cántico espiritual* (darin *Die dunkle Nacht*) berühmt ist, in denen er die Sehnsucht der Seel nach der abhandenen Geliebten [für Mekas das Paradies] besingt) wird bereits in Mekas ersten essenziellen Arbeit WALDEN zitiert (vgl. Chodorov, Pip/Lebrat, Christian (Hg.): The Walden Book. Édition Paris Expérimental. Paris, 2009. S. 68) und findet auch in seiner bisher letzten Arbeit OUTTAKES FROM THE LIFE OF A HAPPY MAN wieder

Indem der Mensch in der Post-Renaissance begann, die Natur mit Begriffen zu identifizieren, brach eine gravierende Umbildung des, je nach Machtverhältnissen, Verständnisses von Geschichte, Erzählen, Wahrheit. Die Eskalation der Begriffe – die „Entzauberung der Welt“⁴⁵⁹ – entleert, ja entseelt die Dinge selbst. Allein die Entbegrifflichung, wie Mekas und Benjamin sie betreiben, scheint das geeignete „Gegengift“.

Nicht unerwähnt soll sein, ohne es näher auszuführen, dass Adorno in seinen Arbeiten mehrfach zu ähnlichen Überlegungen kommt und die Ähnlichkeit/Mimesis sogar in der Zeit des Animismus verortet⁴⁶⁰, um

Erwähnung ("At one moment the cover of St John of the Cross's MEDITATIONS appears on screen. This is Mekas's long dark night of the soul." Dorment, Richard: Jonas Mekas, Serpentine Gallery, review. In: The Telegraph. URL: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-reviews/9719312/Jonas-Mekas-Serpentine-Gallery-review.html> Zugriff: 02.01.2013). Selbst in jüngeren installativen Galerie-Arbeiten bringt Mekas die Vergangenheit der Renaissance in Konstellation mit gegenwärtigen Geschehnissen, wie etwa in "OUTLAW: Letters from the gallerist to the artist, [2013]' in which Mekas combines elements of email texts with imagery relating to Dante's descent into Hell." (Burchill, Elle: Jonas Mekas. OUTLAW: New Works. In: Microscope Gallery. Exhibitions. URL: http://www.microscopegallery.com/?page_id=11167 Zugriff: 05.08.2013). Mekas' Bezüge zur Renaissance sind zahlreich, wie sich skizzenhaft gezeigt hat und sind daher hier nicht erschöpfend darzustellen.

⁴⁵⁹ Weber, Max: Wissenschaft als Beruf. In: Mommsen, Wolfgang J./Schluchter, Wolfgang (Hg.): Max Weber Gesamtausgabe. Studienausgabe. Abt.1: Schriften und Reden. Band I/17: Wissenschaft als Beruf (1917/19). Politik als Beruf (1919). Mohr Siebeck. Tübingen, 1994. S. 9 & S. 22.

⁴⁶⁰ Hier eröffnet sich ein Komplex, der an früher Gesagtes anschließbar ist: Mekas' Rede vom Paradies, das Nachdenken über Schamanismus, Claudia Sinnigs und Peter Kubelkas Identifikation der Archaik Mekas, Mekas' eigenes Eingeständnis - „I believe, really, in the soul, and in the unknown — I wouldn't call it God. [...] Before Christianity took hold, by force, Lithuania was pantheist. I'm pantheist in a way: I believe I'm part of nature, with all the animals and trees and everything." (Lanthier, Joseph Jon: Film and Film and Film: An Interview with Jonas Mekas. In: Morris, Gary (Hg.): Bright Lights Film Journal. Issue 66 (November 2009). Portland, 2009. URL: <http://brightlightsfilm.com/film-and-film-and-film-an-interview-with-jonas-mekas/#.U2zIbVd1O9U> Zugriff: 22.08.2012.) –, etc. legen Nahe, Mekas' Werk noch einmal mit Adornos Ideen näher zu beleuchten. Hier, an dieser Stelle, kann es nur als Ausblick formuliert werden.

festzustellen, „der Animismus hatte die Sachen beseelt, der Industrialismus versachlicht die Seelen. [...] Die Entzauberung der Welt ist die Ausrottung des Animismus.“⁴⁶¹

Dass die Natur überhaupt aus einem ästhetischen, poetischen Blickwinkel, als etwas Schönes wahrgenommen werden kann und nicht mehr nur als Gegenstand des wissenschaftlichen und theologischen Forschens und Wissens gilt, wurde spätestens Dante Alighieri, Giovanni Boccaccio und Francesco Petrarca, dem Dreigestirn der italienischen Renaissance, offenbar. Seit Franz von Assisis Sonnengesang war die Natur zwar von jeglicher dämonischen Einwirkung befreit, den Beweis eines tieferen Effekts der Betrachtung von Landschaft auf das Innenleben tritt aber erst Dante an. Er beschreibt bewegte Lichter und Meere, den Sturm im Wald und besteigt Berge allein mit der Absicht, den Blick in die Ferne zu genießen, weiß Jacob Burckhardt. Letztlich überzeugend beschreibt dann schließlich Petrarca - der erste Mensch der Moderne und Dantes „Nachfolger“ -, getroffen vom Anblick der Natur, die Relevanz der Landschaft für die Seele. Die Natur ist für ihn unbedingter Begleiter jeder geistigen Beschäftigung und der Anblick schöner Landschaft wirkt für ihn anregend.

Petrarca kann, vor allem mit seiner Besteigung des Mont Ventoux – sein Naturgefühl wird fortan zentraler Gegenstand zahlreicher ästhetischer Studien –, als der Begründer eines Diskurses über das Naturschöne gelten, der sich bis zu Adorno durchhält. Die Verbindung der Begriffe Natur und Landschaft erweisen sich darin aber bereits als schwierig, da der Begriff der Natur, die dem Menschen allgemein als „vorgängig“ zugeordnet werden kann, stetem Wandel unterworfen ist und daher, im Gegensatz zum Kunstwerk, ästhetisch indifferent ist. Der Begriff der Landschaft ist daher, gerade in Hinblick auf die Kunst, als (individuelle) Eingrenzung zu begreifen, wenngleich er stellvertretend für die Totalität der Natur als diese gewärtigt wird.

⁴⁶¹ Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. S. Fischer. Frankfurt a.M., 2011. S. 11 & S. 34.

Nimmt man an, dass mit Petrarca die ästhetische Landschaftserfahrung ihren Auftakt erfährt, muss dem die Entwicklung des subjektiven Betrachters voraus gehen. „Ähnlich wie in Benjamins Begriff der Aura, den dieser übrigens am Beispiel der Landschaft erläutert⁴⁶² sind Einmaligkeit und Distanz konstitutive Elemente der ästhetischen Anschauung von Natur.“⁴⁶³ Allein daher sind die Landschaft und die Natur schon „vom Bereich der Arbeit und der Praxis getrennt“⁴⁶⁴ und die Landschafts- und Naturwahrnehmung im Sinne Mekas' und Benjamins nicht zweckrational, sondern vielmehr überhaupt erst auf dem Grund der Freiheit möglich, weshalb der Landschaft- und Naturerfahrung wesentlich ein utopischer Charakter angelegt ist.

Aufgrund ihres unmöglichen/unendlichen Charakters kann die Natur aber „kein Gegenstand legitimer ästhetischer Betrachtung sein. [...] Deshalb gibt es auch keine ästhetische Naturerfahrung. Was es gibt, ist die Erfahrung von Natur [...] und eine ästhetische Erfahrung, deren Gegenstand auch Natur sein kann.“⁴⁶⁵ Ästhetische, mithin künstlerische Erfahrung, deren Gegenstand Natur ist, muss daher notwendigerweise fragmentarisch sein und kann nur einen Ausschnitt zeigen. Mekas' Litauen, allegorisch im New Yorker Central Park, ist dahingehend Substitut für seine utopisch-paradiesische Naturerfahrung, also nur ein „Fragment of Paradise“, wie Mekas selbst immer wieder betont. Es kann daher auch nicht überraschen, dass Petrarca's Werke in der Regel Fragmentsammlungen sind. Seine *Canzoniere* betitelte er selbst als

⁴⁶² Vgl. GS I/2, 440.

⁴⁶³ Ulmer, Birgit: Die Entdeckung der Landschaft in der italienischen Literatur an der Schwelle zur Moderne. In: Hoeges, Dirk (Hg.): Dialoghi/Dialogues. Bd. 15. Peter Lang Verlag. Frankfurt a.M., 2010. S. 35.

⁴⁶⁴ Piepmeier, Rainer: Das Ende der ästhetischen Kategorie "Landschaft". Zu einem Aspekt neuzeitlichen Naturverhältnisses. In: Westfälische Forschungen - Zeitschrift des Westfälischen Instituts für Regionalgeschichte des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe. Bd. 30, Jg. 1980. Verlag Aschendorff. Münster, 1980. S. 14.

⁴⁶⁵ Liessmann, Konrad Paul: Die Kunst als natürliche Feindin der Natur. In: Zimmermann, Jörg (Hg.): Ästhetik und Naturerfahrung. Frommann-Holzboog. Stuttgart, 1996. S. 117-126. (hier 122)

„Francisci Petrarch(a)e laureati poeta(e) rerum vulgarium fragmenta“. Hatte Thomas von Aquin noch auf Basis seiner christlichen Weltanschauung mit seiner „Summa theologica“ eine umfassende Welterklärung geliefert, gilt die Renaissance Petrarca und Dantes als Zeitalter, in dem die „Summa“ unmöglich geworden ist. Insbesondere bei Petrarca kann das Fragment als Strukturprinzip gelten.

Ohnedies fallen zuerst Ähnlichkeiten in Lebensumständen und Techniken zwischen Benjamin, Mekas, Petrarca und Dante ins Auge: Alle drei arbeiteten im Exil, setzten sich mit dem Spannungsverhältnis von Autobiographie und Geschichte auseinander und interessierten sich für den symbolischen, geradezu mythischen Gehalt bestimmter Orte.

8. Bei Walter Benjamin zeigt sich schließlich laut Angela Merte-Rankin⁴⁶⁶ Dantes' Inferno bzw. Göttliche Komödie (wo die Hölle eine Stadt ist, zumal eine „Stadt der Schmerzen“ - „la citta dolente“⁴⁶⁷) als Modell für seine Konzeption des Flaneurs und der Stadt, die gleichsam Hölle und Paradies (denn trotz jeder Fortschrittskritik ist so auch „jede Stadt schön [...]“⁴⁶⁸) ist. Gerade die Tatsache, dass Benjamin den Aura-Begriff mit der Landschaftsbetrachtung erklärt, lässt die erinnerungs- und erfahrungsarme, letztlich entauratisierte kapitalistische Stadt als „Hölle“ erscheinen. Es liegt auf der Hand, dass dann auch Jonas Mekas, selbst in der Stadt, immer wieder die Nähe der Natur sucht (in New York etwa den Central Park) – nicht weil die Struktur „Stadt“ an sich die „Hölle“ für ihn ist – und eben auch nicht für Benjamin das städtische, labyrinthisch, „topografische Denken und Arbeiten eine Selbstverständlichkeit gewesen“⁴⁶⁹ ist –, sondern vielmehr die Barbareien, welche die moderne,

⁴⁶⁶ Merte-Rankin, Angela: Dante's Inferno and Walter Benjamin's Cities. Considerations of Place, Experience, and Media. In: Gragnolati, Manuele/ Camilletti, Fabio/ Lampart, Fabian (Hg.): Metamorphosing Dante. Appropriations, Manipulations, and Rewritings in the Twentieth and Twenty-First Centuries. Turia + Kant. Wien, 2011. S. 77-87.

⁴⁶⁷ Alighieri, Dante: Die Göttliche Komödie. Übersetzung: Wilhelm G. Hertz. Winkler Verlag/BDG. München, 1960. S. 16.

⁴⁶⁸ GS V/1, 571.

⁴⁶⁹ Skrandies, Timo: Unterwegs in den Passagen-Konvoluten. In: Lindner, Burkhard (Hg.): Benjamin Handbuch. Metzler. Stuttgart, 2011. S. 282.

kapitalistische Zivilisation im 20. Jahrhundert entfesselt hat, und die es notwendig machen, in der Hölle das Paradies zu bauen und zu finden. Das Höllische ist die Ordnung. In seinem MY MARS BAR MOVIE (2011) geht es Mekas gerade um Darstellung ungeordneter, diskontinuierlicher, alternativer, ja, paradiesischer Räume in der „höllischen“ Zweckrationalität einer Stadt. Im Interview sagt er: „I'm for a little bit of dirt. Every city needs some messy, dirty place where you can go and lose yourself and leave some of your dirt there. Paris has. Hamburg has. New York does not have it anymore. This area had Mars Bar. Now it's gone. Now New York is cleaner but not for the better.“⁴⁷⁰ So ist es dann, wenn wir zwischen der benjamin'schen/mekas'schen Konzeption von Stadt, als irgendwie „höllisch“/kapitalistisch disponiertes Gefüge, und Dantes „Göttlicher Komödie“, mithin dem „Inferno“, durch das Dante mit seinem Begleiter Virgil wandert, vielleicht sogar flaniert, nur folgerichtig, dass an einer Stelle im besagten Film Sebastian Mekas den ersten Gesang aus Dantes „Hölle“/„Inferno“ seiner „Göttlichen Komödie“ rezitiert. Da heißt es u.a.: „[...] Befand ich mich in einem dunklen Wald, / Da ich vom rechten Wege abgekommen.“⁴⁷¹

Nach Hanns Eppelsheimer war Dante „voll Verachtung für die eigene Zeit und dem Vergangenen im gesammelter Ekstase hingegen“. Petrarca hingegen, „in dessen Seele sich zwischen Begeisterung und Schmerzen die Erneuerung der geistigen Welt vollzieht“⁴⁷², kann als „Mensch zweier Zeitalter“⁴⁷³ - als Bürger einer neuen und alten Welt gelten, die sich in der

⁴⁷⁰ Dollar, Steve: Traveling Back to His Life on Mars. Jonas Mekas Mourns a Downtown Staple. In: Corrigan, Tracy (Red.): The Wall Street Journal Online. Dow Jones & Company. South Brunswick, NJ, 2011. URL:

<http://www.wsj.com/articles/SB10001424052702304444604577338182013962386>

Zugriff: 28.04.2012.

⁴⁷¹ Alighieri, Dante: Die Göttliche Komödie. Übersetzung: Wilhelm G. Hertz. Winkler Verlag/BDG. München, 1960. S. 8. Im Original: “[...] mi ritrovai per una selva oscura, / ché la diritta via era smarrita.”

⁴⁷² Eppelsheimer, Hanns W.: Leben und Werk des Francesco Petrarca. In: Ders. (Hg.): Petrarca. Dichtungen. Briefe. Schriften. Insel Verlag. Frankfurt a.M., 1980. S. 9.

⁴⁷³ Ebd. S. 21.

Tradition der Antike sieht. Petrarca meditiert dabei, ähnlich wie Dante zwischen Weltfreude und Weltverachtung, welche sich in seiner Schrift „Gespräche über die Weltverachtung“ niederschlägt.

Zweifellos kann man keineswegs von einer Weltverachtung (und schon gar nicht im theologischen Sinne) bei Jonas Mekas sprechen, eine latente Fortschritts- und Zivilisationskritik ist aber eklatant, bisweilen sogar demonstrativ seinem Werk eigen. Für Walter Benjamin ist die Kritik des Begriffs des Fortschritts in den Katastrophen des 20. Jahrhunderts fundiert, die ihm jeden Boden entzogen haben. „Fortschritt“ ist demnach das Konstrukt einer Geschichtsvorstellung, die das Fortschreiten der Geschichte auf ein Ziel hin als notwendig, geradezu natürlich und objektiv, im Sinne einer Vorsehung, macht. Ein Fortschritt dahingehend ist auch für Mekas unvorstellbar: „It’s all just moving ahead. [...] What people usually think, mean, when they say that word [progress] today is, that everything is getting better, that progress is making everything better. Moving to something, [...] it could be worse. I actually think it’s getting worse.“⁴⁷⁴ Mekas’ inhärente Zivilisationskritik und sein Wille, sich mit den Katastrophen des 20. Jahrhunderts auseinanderzusetzen, wird weitestgehend ignoriert, wenn nicht gar geleugnet. Das Nachdenken über die Katastrophen, die immer weiter gehen, zeigt sich nicht nur in seinem wiederholten Sprechen vom Utopisch-Paradiesischen als Gegenentwurf, sondern wird bisweilen konkret. Filme wie GUNS OF THE TREES (1962), THE BRIG (1964), EIN MÄRCHEN (2001), AR BUVO KARAS?/WAS THERE A WAR? (2002), LITHUANIA AND THE COLLAPSE OF THE USSR (2008), REMINISZENZEN AUS DEUTSCHLAND (2012) sind, neben zahlreichen Kommentaren, Bildern und Sequenzen in anderen Filmen, substantielle Reflexionen zeitgeschichtlicher Ereignisse und als solche fortschritts- und zivilisationskritisch formuliert. Betonter wird Mekas in seinen Dichtungen. So heißt es etwa in Mekas’ Gedichtsammlung *Daybooks 1970-1972*⁴⁷⁵ „This damn civilization“⁴⁷⁶, an anderer Stelle „So: /

⁴⁷⁴ „Interview: Jonas Mekas (6. Januar 2012)“ in dieser Arbeit. S. 209.

⁴⁷⁵ Mekas, Jonas: *Daybooks. 1970-1972*. Portable Press at Yo-Yo Labs. New York, 2003.

Vgl. URL: <http://jonasmekas.com/poetry/> Zugriff: 05.05.2007.

⁴⁷⁶ Ebd. Gedicht Nr. 10. (keine Seitenzahlen)

civilization has no poetry, / I've slipped / away from nature⁴⁷⁷, woanders „I learned my geography / from war / maps. // Human anatomy / I came to grasp / from / accounts of / concentration camps“⁴⁷⁸ und auch von „the last / tremors of / civilization“⁴⁷⁹ ist die Rede. Gedicht dreiundvierzig dieser Sammlung listet dann nur noch Namen „of modern-day killing fields“⁴⁸⁰ auf: „Guernica / Vietnam // Katyn / Pirciupis / Kraziai // Dresden / Hiroshima / My Lai [...]“⁴⁸¹

Schließlich ist die erschöpfende Dichtung *A Requiem for the XXth Century, January 3 2000* eine umfassende Auseinandersetzung mit der eigenen Ästhetik und ihren Einflüssen – von der eigenen Kindheit, über die frühe Avantgarde bis zu privaten Beziehungen – und kann so als gründliche Charakterisierung der eigenen Geisteshaltung gelesen werden – nämlich als vom „horror[s] of the Twentieth Century“ erschüttert, aber sich nicht von der Gewissheit distanzierend, dass die „unimportant & useless“ Dinge unausschließbar Teil einer paradiesischen Utopie, einer besseren, befreiten Gesellschaft sind:

„[...] The radio guy is yapping now about all the
great events of the century.
But I still have to hear about Apollinaire
and Vallejo and Buñuel and Trakl, Huidobro,
Cocteau, Yessenin, Isidore Isou,
Gertrude Stein, and the donkeys of
Avila, and Julius and Auguste, and my
childhood river Roveja, and Maxi,
Anthology's cat, and the names of all
the women I loved, and anything that
really matters and formed the mind & essence
of my century.

⁴⁷⁷ Ebd. Gedicht Nr. 12. (k.S.)

⁴⁷⁸ Ebd. Gedicht Nr. 28. (k.S.)

⁴⁷⁹ Ebd. Gedicht Nr. 41. (k.S.)

⁴⁸⁰ Ebd. Aus den Anmerkungen zu Gedicht Nr. 43. (k.S.)

⁴⁸¹ Ebd. Gedicht Nr. 43. (k.S.)

[...] as we moved ahead through the horrors of
the Twentieth Century -- did you see the picture
of the mother carrying a child, in
Sarajevo, or was it in some other
bloody place, blood running over the
childs face, the picture was in
colour. Ah, ah, what a way to begin
life! Twentieth Century, I hope it will never come back,
not even in bad dreams, I hope it will be
swallowed by some deep hole and spat out
into Dante's circle number
Nine.

Scars are on our bodies, minds,
souls even,
some of us do not always sleep well
all night -- I don't -- sometimes we still
jump up, not knowing why, as horrors
linger.

But I embrace you, the new Millennium, full of
hope, fool's hope, trustingly,
still believing in miracles, Santa Teresa de
Avila & St.Francis, little birds & bugs
& I cried for the broken trees of Versailles,
I still believe in all things unimportant &
useless for my contemporaries
as I move ahead,
as we all do,
all alone in our essential,
binding loneliness, still believing in
Paradise,

very very invisible but transparently
shining and
inevitable. [...]“⁴⁸²

9. Es ist auch Karlheinz Barcks Studium⁴⁸³ der Korrespondenzen zwischen Walter Benjamin und Erich Auerbach zu verdanken, dass man annehmen kann, dass nicht nur Auerbach früh in den Entstehungsprozess des Passagenwerks involviert war, sondern dass auch Auerbachs Arbeit „Dante als Dichter der irdischen Welt“ (welche Benjamin als „ausgezeichnet“ beschreibt⁴⁸⁴) ein wichtiger Einfluss für Walter Benjamin war. Auerbach entwickelt darin nicht nur seine These, dass die „Göttliche Komödie“ vielmehr eine poetisch-sinnliche Darstellung einer „menschlichen Komödie“, also realpolitisch-gesamtgesellschaftlicher Verhältnisse sei, sondern formuliert für Dante einen „Realismus“-Begriff, der „einer Vision evidente Merkmale sinnlicher Erscheinung“⁴⁸⁵ gibt und letztlich die „Diesseitigkeit unmittelbar zum Gegenstand“⁴⁸⁶ hat, damit also „geheime Wahrheit“ ausspricht. Wahrheit ist deshalb für Benjamin geheim⁴⁸⁷, weil sie wie für Mekas, wie wir an anderer Stelle bereits dargelegt haben, an das Schöne gebunden ist und nicht enthüllt werden kann. Auerbach schreibt über Dante: „Durch die Umdeutung des persönlichen Inhalts in einen allegorisch-rationalen wird nun der erstere nicht außer Kraft gesetzt; sondern bleibt als Fundament erhalten und ist mit der allegorischen Bedeutung zugleich aufzunehmen, da auch in

⁴⁸² Mekas, Jonas: A Requiem for the XXth Century, January 3. 2000. In: Engelbach, Barbara (Hg.): Jonas Mekas. Ausstellungskatalog. Museum Ludwig/Koenig Books. Köln/London, 2008. S. 132ff.

⁴⁸³ Barck, Karlheinz: Walter Benjamin and Erich Auerbach: Fragments of a Correspondence. In: Dubreuil, Laurent (Hg.): Diacritics. A Review of Contemporary Criticism. Commemorating Walter Benjamin. Vol. 22, No. 3/4, (Autum-Winter 1992). Johns Hopkins University Press. Baltimore, 1992. S. 81-83.

⁴⁸⁴ GS II/1, 299.

⁴⁸⁵ Auerbach, Erich: Dante als Dichter der irdischen Welt. De Gruyter. Berlin, 2001. S. 77.

⁴⁸⁶ Ebd. S. 85.

⁴⁸⁷ vgl. GS I/1, 195.

diesem der Dichter, das Verbindende der beiden Sinne, als erfahrener Mensch auftritt.“⁴⁸⁸

Benjamin spricht, unter Verweis auf Auerbach, in diesem Zusammenhang von „Dichter[n] des neuen Stils“ und meint damit nicht nur Dante und den Renaissance-Kreis, sondern gleichfalls die surrealistische Dichtung, unter denen er Gemeinsamkeiten erkennt. „Gerade in ihnen erhebt die Dichtung den radikalsten Anspruch auf Umformung des ganzen Lebens, des täglichen Daseins und seiner Bedingungen“⁴⁸⁹, so Benjamin. Surrealismus und Renaissance verbinden sich demnach in ihrem sozialrevolutionären Anspruch. Auf beide bezieht sich auch Mekas positiv, nicht nur in oben angeführter Dichtung, sondern in seinem ganzen Werk.

Im *Konvolut N* – „Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts“ – der Passagenarbeit zitiert Benjamin dann gar, den auch von Auerbach immer wieder zustimmend zitierten Rudolf Borchardt über Dante, um die „pädagogische Seite dieses Vorhabens“ - der Passagenarbeit und vielleicht sogar seiner ganzen Theoriearbeit - zu erläutern: „Das bildschaffende Medium in uns zu dem stereoskopischen und dimensional Sehen in die Tiefe der geschichtlichen Schatten zu erziehen.“⁴⁹⁰ Das „Sehen in die Tiefe der geschichtlichen Schatten“ ist, wie uns in diesem Zusammenhang scheint, „im Zeitalter der auf Höchste gesteigerten Entfremdung“⁴⁹¹, in Rückgriff auf Benjamins Photographie-Aufsatz, der „künstlerische“ Prozess des Sichtbarmachens des Optisch-Unbewussten⁴⁹², welches Benjamin nicht zufällig den (Wach-) Träumen nahestellt. Dieses „Übersehene“ kann als ein Teil der Natur gelten, die zu erfassen das menschliche Auge verlernt hat. Es muss darum gehen, dem Auge einen ursprünglicheren, archaischen, ja rauschhafteren Blick

⁴⁸⁸ Auerbach, Erich: Dante als Dichter der irdischen Welt. De Gruyter. Berlin, 2001. S. 91.

⁴⁸⁹ GS II/3, 1037.

⁴⁹⁰ GS V/1, 571.

⁴⁹¹ GS II/2, 436.

⁴⁹² Vgl. GS II/1, 371f.

anzuerziehen - eine Wachsamkeit, einen „detektierenden Blick“⁴⁹³, der dem Flaneur so eigen ist. „Seine Augen sind aufgerissen.“⁴⁹⁴

Das kann womöglich mit Hilfe eines „neue(n) Blick(s)“ - den wir früher schon als neues oder anderes Sehen bei Mekas beschrieben haben – und welchen Benjamin⁴⁹⁵ mit der Kamera identifiziert, realisiert werden. Vom Medium Film erwartet Benjamin im „Kunstwerk-Aufsatz“ daher, dass es eine neue Wahrnehmung von Wirklichkeit hervorbringt. Mekas, der in der Gegenwart die Vergangenheit seiner Kindheit filmt, ist nicht nur mit einer solchen Kamera ausgestattet, sondern nimmt vielmehr die Position der Kamera (die eher Unbewusstes, als Unsichtbares ins Bild bringt) ein. „Das 'Unbewusste', das dieses Bild hier jedoch zeigen mag, ist“, schreibt Liliane Weissberg, „was das Kind noch nicht wissen kann [...]. Der Betrachter [Mekas; d. Verf.], der um das Erwachsensein des Kindes weiß, kann die Vergangenheit vorausblickend als Trauer erfahren.“⁴⁹⁶ Mekas' Bilder sind traurige Bilder. Indem sie eine Verbindung schaffen zwischen (verlorener) Vergangenheit und Zukunft, ist ihnen die Melancholie immanent.

In diesem Sinne kann Mekas (kein Filmmacher, kein Autoren-Filmer, sondern als Filmer, womöglich als Kamera selbst) in seinem Verständnis der Naturbetrachtung Benjamin sicherlich zustimmen, wenn dieser schreibt: „Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, dass an die Stelle eines vom Menschen mit Bewusstsein durchwirkten Raums ein unbewusst durchwirkter tritt.“⁴⁹⁷ Wiederholt formuliert Mekas in Interviews, dass für ihn nicht nur unbewusst eine Verbindung zwischen der gefilmten Gegenwart und der

⁴⁹³ Böhme, Hartmut/Ehrenspeck, Yvonne: Zur Ästhetik und Kunstphilosophie Walter Benjamins. In: Dies. (Hg.): Walter Benjamin. Aura und Reflexion. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 2007. S. 472

⁴⁹⁴ GS I/2, 697

⁴⁹⁵ GS II/1, 378f

⁴⁹⁶ Weissberg, Liliane: Die Wiederkehr der Gespenster. In: In: Brüggemann, Heinz/Oesterle, Günter (Hg.): Walter Benjamin und die romantische Moderne. Königshausen & Neumann. Würzburg, 2009. S. 454.

⁴⁹⁷ GS II/1, 371.

vergangenen Kindheit (und einem kollektiv Unbewussten) besteht, sondern, wenn er filmt, mithin Natur, dieses verlorene „Paradies“ - dessen Verlust, um den das Kind noch nicht weiß, betrauert wird - auch unbewusst wiederholen/vergegenwärtigen will. Der sonst bewusste Raum, wird so, mit Benjamin gesprochen, zum unbewusst durchwirkten Raum. Dieser sichtbar gewordene Raum/Moment ist aufgeladen: „The whole of humanity is behind it, behind that moment. Not only me, because I'm part of humanity. It sums up millions of other such occasions before that.“⁴⁹⁸ Mekas versucht dieses „whole of humanity“ gegen das schlaflose Stampfen⁴⁹⁹ der bürgerlichen Gesellschaft in seinen Filmen und Dichtungen zu retten. Ein durchaus politisches Programm, das im Sinne der Romantik ist, die, fasst Rüdger Safranski diese Position zusammen⁵⁰⁰, in ihrem romantischen Wunsch nach Veränderung „in der Wirklichkeit noch verborgene Möglichkeiten [...] mit spielerischer und zugleich erkundender Phantasie sichtbar [...]“ machen will. „Die Vergangenheit führt einen heimlichen Index mit, durch den sie auf die Erlösung verwiesen wird“, schreibt Benjamin ähnlich.⁵⁰¹

10. Mekas nähert sich diesem Möglichen, diesem Index einer unterdrückten Vergangenheit in der Gegenwart unbewusst - immer mit den Blick für das Andere, der Blick durch das nur Sichtbare hindurch auf das Eigentliche -, mit fast „kindlicher Passivität“⁵⁰² (Schleiermacher). Mekas ist weniger Handelnder, als Empfangender; weniger Filmemacher, als Filmer. Das Sichtbare ist die Natur, wenn wir nicht nur mit der Renaissance davon ausgehen, dass Natur etwas ist, das Bedeutung für die Seele / für das Gemüt hat. Dass dem so ist, ist freilich fraglich und Teil des Diskurses über den Natur-/ Landschaftsbegriff in der Renaissance/ Frühen Moderne. Zweifellos prägen Ambivalenzen das frühneuzeitliche

⁴⁹⁸ „Interview: Jonas Mekas (5. Januar 2012)“ in dieser Arbeit. S. 189.

⁴⁹⁹ vgl. GS II/3, 1428.

⁵⁰⁰ Safranski, Rüdiger: Romantik: Eine deutsche Affäre. Fischer. Frankfurt a.M., 2009. S. 133.

⁵⁰¹ GS I/2, 693.

⁵⁰² Safranski: Romantik. S. 143.

Naturverständnis. Wir beziehen uns hier auf Thesen⁵⁰³, die mit Jonas Mekas' Verständnis des Naturbegriffs in der Renaissance scheinbar konform gehen. Gleichzeitig ist aber die Renaissance bereits mit einem „magischen Naturbegriff“, den vor allem Paracelsus und der Häretiker Giordano Bruno⁵⁰⁴ vertraten - Natur ist für sie ein durch himmlische Kräfte geformtes Gefüge -, auf die Romantik gerichtet. Wir wollen es daher als Analogie verstehen, dass William Fox Talbot⁵⁰⁵ von der Photographie (und wir begreifen den Film als fotografisches Verfahren) als „Naturmagie“⁵⁰⁶ und Walter Benjamin von ihrem „magische[n] Wert“⁵⁰⁷ spricht, womit zwei Tendenzen des Photographischen deutlichen werden, die später autonome theoretische Diskurse bilden: das „Irrational-Magische“ und das „Rational-Natürliche“⁵⁰⁸ – oder, anders formuliert, das Romantische und das Aufklärerische.

⁵⁰³ Spätestens seit Jakob Burckhardts These, erst der Renaissance-Mensch habe die Landschaft entdeckt, gehören Variationen auf dieses Thema zur (kunst-)historischen Anthropologie. Thesen, welche insbesondere gegenüber dem Humanisten und Dichter Petrarca, der damit gleichsam als Vorromantiker gelten kann, formuliert wurden (und daher nicht ausschließlich als der Naturbegriff der Renaissance gelten kann), wie sie aber erst sehr viel später die ästhetische Erfahrung der Natur als 'Landschaft' kennzeichneten.

⁵⁰⁴ Auf den sich Mekas ebenfalls positiv bezieht, und den Adolfas Mekas (dessen letzte Filmarbeit *Burn Bruno Burn* heißen sollte) "a philosopher, a rebel, the first beatnik" [<http://www.hallelujaheditions.com/> Zugriff: 7.12.13] nennt und Harry Smith in ihm den "inventor of cinema" erkennt (vgl. Sitney, P. Adams: *Eyes upside down. Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*. Oxford University Press. New York, 2008. S. 237).

⁵⁰⁵ Talbot hatte 1841 das sogenannte Positiv-Negativ-Verfahren patentieren lassen, das noch heute geläufig ist

⁵⁰⁶ Vgl. von Amelunxen, Hubertus/Gray, Michael (Hg.): *Die aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot*. D. Nishen. Berlin, 1988. S. 33.

⁵⁰⁷ GS II/1, 370. (Kleine Geschichte der Photographie)

⁵⁰⁸ Vgl. Lehmann, Florian: *Realität und Imagination. Photographie in W. G. Sebalds Austerlitz und Michelangelo Antonionis Blow Up*. University of Bamberg Press. Bamberg, 2013. S. 15.

Für Mekas, der sich zuerst selbst als Poet versteht, ist das Filmmachen ebenso Dichtung, wie das Schreiben - nur mit anderen Mitteln bzw. Werkzeugen.⁵⁰⁹ Es ist daher nicht verwunderlich, dass P. Adams Sitney einen Einfluss der britischen Romantik auf die amerikanische Avant-Garde, mithin Mekas, formuliert, da doch der häufig als „the greatest nature poet“⁵¹⁰ eben jener englischen Romantik bezeichnete William Wordsworth die Dichtung geradezu als Sprachrohr der Natur und ihrer geheimen Ordnung begreift. Wir können darin wiederum nicht nur eine Verwandtschaft zu Benjamins Überlegungen zum Optisch-Unbewussten erkennen, sondern auch mit Benjamin von einer „Verschränkung von Natur und Geschichte“⁵¹¹, ja gar einer „Wendung von Geschichte in Natur“⁵¹² sprechen. Hier liegt die Basis für Benjamins Allegoriebegriff.

11. Mekas filmt in diesem Sinne *immer* Natur, auch wenn er Menschen filmt, nicht nur weil er als (dokumentarischer) Filmer parenthetisch Zeitgeschichte schreibt, sondern weil nach Benjamin, wie er in seinem Trauerspielbuch ausführt, Geschichte dialektisch auch immer Naturgeschichte bzw. „Naturgeschichte [...] / (Leidens-) Geschichte der Welt“⁵¹³ ist. Dabei ist Natur nicht ‚Antlitz‘, sondern dessen Disfiguration: ‚Zeichenschrift der Vergängnis‘.⁵¹⁴

Auf Nachfrage bestätigt Mekas im Interview gewissermaßen, die stete (unbewusste) Anwesenheit der Geschichte im Prozess des Filmens: (CG: You said it is in you, you are history, you are dictated by your past.) JM: „Yes, it’s there, I don’t have to think about it...of loosing or so.“⁵¹⁵

⁵⁰⁹ Vgl. dazu Maya Derens These zu Filmen, die einer "vertical" investigation of a situation" folgen und so eine "poetic structure" aufweisen, also Dichtung sind. S. 105 in dieser Arbeit.

⁵¹⁰ Sarker, Sunil Kumar: A Companion to William Wordsworth. Vol 1. Atlantic Publishers and Distributors. New Delhi, 2003. S. 3

⁵¹¹ GS I/1, 358.

⁵¹² Ebd.

⁵¹³ Vgl. GS I/1, 342-344.

⁵¹⁴ GS I/1, 353f. Zitiert nach: Menke, Bettina: "Ursprung des deutschen Trauerspiels". In: Lindner, Burkhard (Hg.): Benjamin Handbuch. Metzler. Stuttgart, 2011. S. 223.

⁵¹⁵ „Interview: Jonas Mekas (5. Januar 2012)“ in dieser Arbeit. S. 201.

Scott Nygren schreibt folglich, bezugnehmend auf die unbewusste Bedeutung der gefilmten Natur (in der sich Geschichte scheinbar festgesetzt hat):

„The absence of Lithuania becomes a dominant motif throughout his work, not only directly as subject, but indirectly as unconscious compositional strategy. Mekas has remarked that only after he had filmed so many snowstorms in New York, and recognized how his film image of the city created the appearance of much more snow than actually falls, did he realize that he had been recording those images as a memory of Lithuania. That determining absence, functioning through unconscious memory, then moves to the foreground as a direct subject of filmic address in 'Reminiscences', and is recalled throughout 'He Stands in a Desert' by images of farms, snow, and Lithuanian bread. The last image of 'He Stands in a Desert' is of Hollis Melton and Oona in the snow, and snow in Central Park is intercut early in the first reel with the intertitle 'This is not a documentary film' and a close-up of Mekas' face. In other words, apparently improvisatory and documentary images of everyday life [und Naturbildern, ließe sich ergänzen; d. Verf.], parallel to the Lumières' actualités, are filled with significance through memory, through what is absent from screen.“⁵¹⁶

Walter Benjamin schreibt in *Ursprung des deutschen Trauerspiels* ähnlich: „Der Mensch mit seiner Sprache gibt der Natur eine Bühne, auf der sie erscheinen kann; sie wäre sonst stumm in sich versunken. 'Weil sie stumm ist, trauert die Natur' [...].“⁵¹⁷

⁵¹⁶ Nygren, Scott: Film Writing and the Figure of Death: He Stands in a Desert Counting the Seconds of His Life. In: James, David E. (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton. Princeton University Press. Princeton, 1992. S. 245.

⁵¹⁷ Safranski, Rüdiger: Romantik: Eine deutsche Affäre. Fischer. Frankfurt a.M., 2009. S.

Dem Exilanten Jonas Mekas, der durch die Massentopographie New York flaniert und sich von der Menge berauschen lässt, wird die Menge zur zweiten Natur, deren (Leidens-) Geschichte er eine Bühne bietet. Geschichten von Menschen werden Naturgeschichte, Naturgeschichte wird zur Geschichte von Menschen.

Es war stets der Vorwurf von Jack Smith und Ken Jacobs an Jonas Mekas, in Wahrheit ein Kapitalist zu sein und seine Kunst warenförmig zu produzieren, mithin sich und die Werke anderer zu Waren zu machen. „Money talks and orders come down and there he’s a realist.“⁵¹⁸ sagt Ken Jacobs. Die Stadt ist dabei, als warenwirtschaftlich organisierte Menge, das Substrat für Mekas' „Wareenseele“⁵¹⁹. Sie ist „die einfühlsamste, die im Seelenreiche [...] ist“⁵²⁰, weil sie (oder wie Benjamin mit Baudelaires „Les Foules“/„Die Menge“ sagt, „der Dichter“) sich jedem Käufer in die Hände schmiegen will. Er kann stets ein anderer sein, so Baudelaire weiter, „Wie irrende Seelen, die einen Körper suchen, so tritt er, wann er will, in die Person eines anderen ein. Ihm steht die eines jeglichen frei und offen [...]“⁵²¹ Die Natur des Rausches, die Natur der Menge (als Rauschmittel), welche die Ware/den Flaneur, ja, den Dichter umrauscht und berauscht (und ihn einen „erheblichen“ Charme an den Tag legen lässt, so Benjamin) ist die Einfühlung. „Die Menge ist [...] das neuste Rauschmittel der Preisgegebenen. Der Flaneur ist ein Preisgebener in der Menge. Damit teilt er die Situation der Ware. Diese Besonderheit [...] durchdringend ihn beseeligend wie ein Rauschgift, das ihn für viele Demütigungen entschädigen kann. Der Rausch, dem sich der Flanierende überlässt, ist der der vom Strom der Kunden umbrausten Ware.“⁵²²

⁵¹⁸ Jacobs, Ken u.a.: Zucker, Gregory u.a.: Life of a Happy Man. In: Bui, Phong (Hg.): The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture. February 2013. The Brooklyn Rail, Inc. Brooklyn/New York, 2013. URL: <http://www.brooklynrail.org/2013/02/art/life-of-a-happy-man> Zugriff: 15.03.2013.

⁵¹⁹ Marx, Karl: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. 1. Bd. In: Marx, Karl/Engels, Friedrich: Werke. Bd. 23. Dietz Verlag. Berlin, 1962. S. 97.

⁵²⁰ GS I/2, 558.

⁵²¹ Ebd.

⁵²² Ebd.

12. Die Wendung von Geschichte in Natur, d.h. der Gedanke, „mit einer sonderbaren Verschränkung von Natur und Geschichte tritt der allegorische Ausdruck selbst in der Welt“⁵²³, ist dabei der tragende.

In der Allegorie liegt für Benjamin die *Facies hippocratica*, das Totengesicht „der Geschichte als erstarrte Urlandschaft dem Betrachter vor Augen.“⁵²⁴ Der Kern der allegorischen Betrachtung ist dabei der Ausdruck „der Geschichte als Leidensgeschichte der Welt; bedeutend ist sie nur in den Stationen ihres Verfalls.“⁵²⁵ Die Natur ist aber von jeher dem Tod verfallen und so ist sie auch von jeher allegorisch.⁵²⁶ So gesehen, wird also eine Betrachtung der Natur – und auch die Natur- (und Stadt-) Betrachtung Jonas Mekas' – nicht im Lichte einer Erlösung verklärt, sondern aus der Perspektive des Verfalls und Verlustes, unter dem Blick der Melancholie, vielmehr betrauert. Die Trauer ist der Ursprung der Allegorie. Unter dem Blick des Allegorikers wird aber dennoch „das Ding zu etwas anderem“, so Benjamin⁵²⁷. „Das ist nicht psychologisch sondern ontologisch“.⁵²⁸

Im Zuge des Fortschritts hat der Mensch verlernt, „rauschhaft mit dem Kosmos [d.h. der Natur, vielleicht auch den Menschen, d. Verf.] [...] in der Gemeinschaft zu kommunizieren.“⁵²⁹ - und dadurch mit seiner Geschichte, könnte man ergänzen. Nun ist „Naturbeherrschung, so lehren die Imperialisten, [...] Sinn aller Technik.“⁵³⁰

Mekas' rauschhafte Betrachtung der Natur, die allegorisch ist, lehnt daher aber eine „Naturbeherrschung entschieden ab, denn „die Allegorie - gebrochen und unvollendet, jedoch ihre eigene Vollendung aus sich heraustreibend, in diesem Sinn jeweils Zweifaches bedeutend - hat

⁵²³ GS I/1, 344.

⁵²⁴ GS I/1, 343.

⁵²⁵ Ebd.

⁵²⁶ Vgl. GS I/1, 343.

⁵²⁷ GS I/1, 359.

⁵²⁸ Ebd.

⁵²⁹ GS IV/1, 147.

⁵³⁰ Ebd.

dialektische Struktur.⁵³¹ Dialektisch ist sie wegen der Spannung von Todesverfallenheit und Ewigkeit, von Vergänglichkeit und Auferstehung, von Bruchstück und Totalität: „Ist doch die Einsicht in die Vergängliche der Dinge und jene Sorge, sie ins Ewige zu retten, im Allegorischen eins der stärksten Motive.“⁵³²

13. Mekas' Installations-Arbeit *TO PETRARCA* „consists“, heißt es in seinem *Index to my works other than straight films + videos*, „of original sound pieces culled from Jonas Mekas' personal archives, originally broadcast on radio France Culture on June 29th, 2003, accompanied by his personal drawings, photos and correspondence. In this work, Jonas Mekas offers us images and sounds following a structure similar to his pioneering film diaries.“

Wenn Mekas seine Arbeit *To Petrarca* nennt und in seiner eigenen Erläuterung der Arbeit Petrarca mit dem Zusatz „Who Walked over the Hills of Provence“ kontextualisiert, bezieht er sich dabei explizit auf Petrarcas Schilderung der Besteigung des Mont Ventoux bei Avignon in der Provence, die der Dichter in einem Brief an den Frühhumanisten Dionigi di Borgo San Sepolcro festhielt. Petrarca erklärt darin, auf dem Gipfel stehend, mit Augustinus' (eine andere Bezugsgröße von Jonas Mekas) „Confessiones“ in der Hand (und von einer zufällig gewählten Passage bewegt) beim Anblick der Natur (und mit Augustinus' Worten im Kopf) die „inneren Augen auf mich selbst“⁵³³ gewandt zu haben. Jacob Burckhardt analysiert in seinen Anmerkungen zu Petrarcas Text: „Eine Beschreibung der Aussicht erwartet man nun allerdings vergebens, aber nicht weil der Dichter dagegen unempfindlich wäre, sondern im Gegenteil, weil der Eindruck allzu gewaltig auf ihn wirkt. Vor seine Seele tritt sein ganzes vergangenes Leben mit allen Torheiten.“⁵³⁴ Ähnliches beschreibt

⁵³¹ Artikel: „Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels“ In: Kindlers Neues Literaturlexikon, Kindler Verlag, München. URL: <http://www.inarchive.com/page/2010-07-05/http://www.hdg.de/lemo/html/weimar/kunst/trauerspiel/index.html> Zugriff 16.06.2012.

⁵³² GS I/1, 397.

⁵³³ Petrarca, Francesco: Die Besteigung des Mont Ventoux. Stuttgart, Reclam, 2010. S. 25

⁵³⁴ Burckhardt, Jacob: Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch. Suhrkamp. Stuttgart, 2014. S. 328.

Mekas; keineswegs die „Aussicht“ – Mekas' Arbeiten sind nicht realistisch; keine rein phänomenalen Darstellungen von Natur [Blumen, Bäume und immer wieder das Meer] oder dem eigenem Leben –, sondern lässt die Objekte (Bilder von Landschaften) den Blick auf sich richten. Selbst wenn er das Jetzt filmt und (in seiner Dichtung) beschreibt oder in installativen Arbeiten als immer Gegenwärtiges/Vergegenwärtigtes festhält, tritt im Bild vor seine „Seele“ letztlich aber stets sein „ganzes vergangenes Leben“ - die alte Welt, Litauen, die Zeit seiner Kindheit, die Renaissance. Die Sprache der Ähnlichkeiten sind die „[u]nscheinbaren Pforte[n]“⁵³⁵ zu dieser Traumwelt.⁵³⁶ J. Gebser schreibt über Petrarca's „Besteigung“: „Von jenem Tage auf dem Berge Ventoux an bis zu seinem Lebensende dauert nun der Kampf in Petrarca, der durch den Einbruch des Raumes in seine Seele - und man könnte mit dem gleichen Recht auch sagen: der durch den Ausbruch des Raumes aus seiner Seele - ausgelöst wurde: die alte Welt, die in dem Worte Augustinus', dass die Zeit in der Seele sei, ihre bündigste Formulierung fand, jene Welt, in der nichts außerhalb der Seele Liegendes wunderbar und des Anschauens für wert befunden wurde, sie beginnt zu zerbrechen.“⁵³⁷

Mekas' alte Welt, die wie ein Traum in seiner Seele liegt, begann zu zerbrechen, als er als junger Mann Litauen verlassen musste. Dieses zerbrochene „Paradies“ bringt er in seinen „Fragments of Paradise“ indirekt in Form der „literarischen Montage“ zu Anschauung, weil die „historischen ‚Fakten‘ zu einem uns soeben Zugestoßenen [werden]: sie festzustellen ist die Sache der Erinnerung. Und Erwachen ist der exemplarische Fall des Erinnerns. Jener Fall, in dem es uns gelingt, des Nächsten, Naheliegendsten (des Ich) uns zu erinnern.“⁵³⁸ Seine Filme sind

⁵³⁵ GS II/1, 313.

⁵³⁶ Lemke, Anja: Gedächtnisräume des Selbst: Walter Benjamins "Berliner Kindheit um neunzehnhundert". Königshausen & Neumann. Würzburg, 2005. S.57ff.

⁵³⁷ Gebser, Jean: Ursprung und Gegenwart. Bd. 1. Das Fundament der aperspektivischen Welt. Beitrag zu einer Geschichte der Bewusstwerdung. Deutsche Verlagsanstalt. Stuttgart, 1966. S. 21. Vgl. darin: Die perspektivische Welt. Die Entdeckung der Landschaft durch Petrarca. S. 38ff.

⁵³⁸ GS V/2, 1057.

dabei das strukturierende Eingedenken. Sie - selbst in Traumgestalt - sind, mit Reflexion ergänzt/kritisiert, Produkte des Erwachens aus dem Traum zwischen dem Jetzt und dem Vergangenen. „Das Benjaminsche Erwachen meint die echte 'Ablösung von einer Epoche' im Doppelsinn der Hegelschen Aufhebung: die Überwindung [...] IN seiner Aufbewahrung, seiner 'Rettung' für die Gegenwart.“⁵³⁹ Die eigenen Erinnerungen werden so Teil einer historisch-kollektiven Vergangenheit, die als Traum verstanden wird, aus dem es zu erwachen gilt, um sie in die totale Erfahrung einbeziehen zu können.

Wir sagten oben, die Spannung zwischen Erinnerung und Utopie manifestiert sich in Mekas' Begriff des Paradieses als etwas, das in der von ihm (in seinen Filmen als Konstellationen subjektiver Erinnerungen) entborgen erlösten Vergangenheit als Traum angelegt ist. Dieser „dream [of paradise, d. Ver.] can succeed, when we abandon all the utopias“⁵⁴⁰; Utopien im Sinne von Ideen, sagt er in seiner Arbeit NOTES ON UTOPIA. „Die Kunst ist der Statthalter der Utopie“ soll bekanntlich Max Frischs Lieblingssatz von Walter Benjamin gewesen sein⁵⁴¹. „Utopia is poetry“ heißt es hingegen bei Jonas Mekas und macht gewissermaßen nicht nur die Poesie zum Statthalter der Utopie, ja, darüber hinaus die Poesie zum Ort, der eigentlich nicht ist, in dem ästhetische Praxis und Theorie in Einem schon Wirklichkeit geworden sind. Mekas nimmt das Ziel emanzipatorischer Kunst damit gleichsam vorweg und betont somit ihre Aufgabe mit Nachdruck:

⁵³⁹ GS V/1, 20.

⁵⁴⁰ Mekas, Jonas: Notes on Utopia. Transcription. (Unveröffentlicht) Vgl. Mekas, Jonas: Notes on Utopia (2003-2005), 55 min., video URL: [http://jonasmekas.com/online_materials/view.php?film=notes_on_utopia&height=480&w
idth=640](http://jonasmekas.com/online_materials/view.php?film=notes_on_utopia&height=480&width=640) Zugriff: 13.05.2010.

⁵⁴¹ Vgl. [http://www.zeit.de/1986/20/die-angst-dass-ich-anhocke-und-
ansteinere/komplettansicht](http://www.zeit.de/1986/20/die-angst-dass-ich-anhocke-und-ansteinere/komplettansicht) vgl. [https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/das-theater-ist-
kein-geistiges-zentrum-mehr](https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/das-theater-ist-kein-geistiges-zentrum-mehr)

„Wenn die klassenlose Gesellschaft das Ende der Kunst verspricht, indem sie die Spannung von Wirklichem und Möglichem aufhebt, so verspricht sie zugleich auch den Anfang der Kunst, das Unnütze, dessen Anschauung auf die Versöhnung mit der Natur tendiert, weil es nicht länger im Dienste des Nutzens für die Ausbeuter besteht.⁵⁴² [...]. Sie wäre der Beginn einer 'neuen' kollektiven Subjektivität, die jenseits der terroristischen Zerrissenheit von Alltag und Fest, Produktion und Konsumption ihre Totalität produziert. Diese Gesellschaft 'wäre selbst Gestalt von Freiheit, Figur von Glück und brauchte sich nicht an Utopien von Glück zu klammern...Sie bedürfte der Kunstgebilde als fixierte Dinge eben deshalb nicht, weil sie, als Gesellschaft, selber ästhetische PRAXIS wäre - ästhetische Praxis und ästhetische THEORIE (nämlich 'Schau') in einem: aktive Contemplatio des Menschen in seinem geglückten Zustand.“⁵⁴³

⁵⁴² Adorno, Theodor W.: Thesen über Bedürfnis. In: Ders.: Soziologische Schriften I. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 1972.

⁵⁴³ Eckelt, Michael: Das verkümmerte Leben. In Brückner, Peter u.a.: Das Unvermögen der Realität. Beiträge zu einer anderen materialistischen Ästhetik. Wagenbach. Berlin, 1974. S.178f

Quellen- und Literaturverzeichnis

ABENSOUR, Miguel: L'Utopie de Thomas More à Walter Benjamin.
Sens & Tonka. Paris, 2000.

ADORNO, Theodor W./Benjamin, Walter: Briefwechsel. 1928-1940. In:
Lonitz, Henri (Hg.): Theodor W. Adorno. Briefe und Briefwechsel. Bd. 1.
Suhrkamp. Frankfurt a. M., 1994.

ADORNO, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Suhrkamp.
Frankfurt a.M., 1973.

ADORNO, Theodor W.: Der Essay als Form. In: Tiedemann, Rolf (Hg.):
Gesammelte Schriften. Bd. 11. Noten zur Literatur. Suhrkamp.
Frankfurt a.M., 1988.

ADORNO, Theodor W.: Die Aktualität der Philosophie. In: Tiedemann,
Rolf (Hg.): Gesammelte Schriften. Bd. 1. Philosophische Frühschriften.
Suhrkamp. Frankfurt a.M., 1990.

ADORNO, Theodor W.: Minima Moralia. Reflexionen aus dem
beschädigten Leben. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 2012.

ADORNO, Theodor W.: Negative Dialektik. Suhrkamp.
Frankfurt a.M., 2000.

ADORNO, Theodor W.: Thesen über Bedürfnis. In: Tiedemann, Rolf (Hg.):
Gesammelte Schriften. Bd. 8. Soziologische Schriften I. Suhrkamp.
Frankfurt a.M., 1972.

ALIGHIERI, Dante: Die Göttliche Komödie. Übersetzung: Wilhelm G. Hertz. Winkler Verlag/BDG. München, 1960.

ANDEL, Jaroslav (Hg.): Jonas Mekas: ...As I Am Moving Ahead... Glimpses Of the Past Linger. Ausstellungskatalog. Dox Prague. Prag, 2013.

ANZ, Thomas (Hg.): Literaturkritik.de. Rezensionenforum. Schwerpunkt: Walter Benjamin. Nr. 9, September 2006 (8. Jahrgang - 2006). Verlag LiteraturWissenschaft.de (TransMIT). Marburg, 2006.

ARMSTRONG, Karen: Eine kurze Geschichte des Mythos. Dtv. München 2007.

ARNOLD, Heinz Ludwig (Hg.): Walter Benjamin. Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. H. 31/32. Edition Text+Kritik/Richard Boorberg Verlag. München, 1971.

AUERBACH, Erich: Dante als Dichter der irdischen Welt. De Gruyter. Berlin, 1929.

BACHMANN, Gideon: Pier Paolo Pasolini und Jonas Mekas im Gespräch. In: Eder, Klaus/Kließ, Werner (Red.): Film. Heft 10. Oktober 1967 (5. Jahrgang). Erhard Friedrich verlag. Velber b. Hannover, 1967. S. 20-27.

BARANSKI, Zygmunt G./Cachey Jr., Theodore J. (Hg.): Petrarch and Dante. Anti-Dantism, Metaphysics, Tradition. University of Notre Dame Press. Notre Dame, 2009.

BARCK, Karlheinz/Reynolds, Anthony: Walter Benjamin and Erich Auerbach: Fragments of a Correspondence. In: Diacritics. Commemorating Walter Benjamin. Vol. 22. No. 3/4. Autumn – Winter 1992. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1992.

BARTHES, Roland: Die helle Kammer. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 1989.

BARTHES, Roland: Die strukturalistische Tätigkeit. In: Kimmich, Dorothee/Renner, Rolf Günter/Stiegler, Bernd (Hg.): Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Reclam. Stuttgart, 1996.

BAUDELAIRE, Charles: Der Maler des modernen Lebens. In: Kemp, Friedhelm (Hg.): Charles Baudelaire. Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 5. Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857-1860. Carl Hanser. München, 1989.

BAUDELAIRE, Charles: Le Spleen de Paris. In: Kemp, Friedhelm (Hg.): Charles Baudelaire. Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 8. Le Spleen de Paris. Gedichte in Prosa. Carl Hanser. München, 1989.

Baudelaire, Charles: Le spleen de Paris. Pariser Spleen. Petits poèmes en prose. Kleine Gedichte in Prosa. Französisch/Deutsch. Reclam. Stuttgart, 2008.

BAUDRILLARD, Jean: Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen. Campus Verlag. Frankfurt a.M., 2007.

BECKERS, Heidelinde (Hg.): Die Welt als fragwürdig begreifen: Ein philosophischer Anspruch. Königshausen & Neumann. Würzburg, 2006.

BELLENBAUM, Rainer: Kinematografisches Handeln. Von der Filmavantgarde zum Ausstellungsfilm. B_books Verlag. Berlin, 2013.

BENJAMIN, Walter: Gesammelte Schriften. Bd. I-VII. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hg. von Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 1971-1989.

BERNET, Rudolf (Hg.): Edmund Husserl. Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins (1893-1917). Meiner. Hamburg, 1985.

BERTETTO, Paolo (Hg.): Il Grande Occhio della Notte. Cinema d'Avanguardia Americano 1920-1990.
Lindau, Museo nazionale del cinema, Turin, 1992.

BEVC, Tobias: Kulturgenease als Dialektik von Mythos und Vernunft. Ernst Cassirer und die Kritische Theorie. Königshausen & Neumann.
Würzburg, 2006

BEVC, Tobias: Politische Theorie. UTB Basics. UVK/Lucius.
Konstanz/München, 2012.

BEVC, Tobias: Walter Benjamin. Zur politisch-gesellschaftlichen Problematik visueller Medien. Magisterarbeit. Universität Augsburg, 2000.

BÖHME, Hartmut/Ehrenspeck, Yvonne (Hg.): Walter Benjamin. Aura und Reflexion. Schriften zur Kunsttheorie und Ästhetik. Suhrkamp.
Frankfurt a.M., 2007.

BOLZ, Norbert/van Reijen, W.: Walter Benjamin. Campus.
Frankfurt a.M., 1991.

BOON, Marcus: In Praise of Copying. Harvard University Press. Cambridge, 2010.

BORN, Martin: Fragment und Totalität. Konzepte des fragmentarischen Schreibens bei Theodor W. Adorno und Roland Barthes. Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 2012.

BRÜCKNER, Peter u.a.: Das Unvermögen der Realität. Beiträge zu einer anderen materialistischen Ästhetik. Wagenbach. Berlin, 1974.

BRÜGGEMANN, Heinz/Oesterle, Günter (Hg.): Walter Benjamin und die romantische Moderne. Königshausen & Neumann. Würzburg, 2009.

BRUNO, Giordano: Über das Unendliche, das Universum und die Welten. Reclam. Stuttgart, 1994.

BURCHILL, Elle/Northover, Benn (Hg.): Jonas Mekas. 365 day Project. Maya Stendahl Gallery Inc., Galerie du jour agnès b. Paris, 2009.

BURCKHARDT, Jacob: Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch. Reclam. Stuttgart, 2014.

CHARLES, Matthew: Walter Benjamin's Dreams of Catastrophe: Utopian Studies, Political Crisis & Dialectical Critique. Historical Materialism Conference. London, 2010.

CHODOROV, Pip (Hg.): Jonas Mekas. Catalogue raisonné. Éditions Paris Expérimental. Paris, 2012.

CHODOROV, Pip/Imbeau, Élodie (Hg.): The LOST LOST LOST Book. Éditions Paris Expérimental. Paris, 2000.

CHODOROV, Pip/Lebrat, Christian (Hg.): The Walden Book. Éditions Paris Expérimental. Paris, 2009.

CHRIST, Laima Maldunaite: Jonas Mekas und das New American Cinema. Universität Zürich, 2007.

COFFINIER, Adeline/Gresard, Victor (Hg.): Film Culture 1955-1996. Index. Paris Edition Experimental. Paris, 2013.

CUEVAS, Efrén: The Immigrant Experience in Jonas Mekas's Diary Films. A Chronotopic Analysis of Lost, Lost, Lost. In: Schab, Stan/Howes, Craig/Franklin, Cynthia/Zuern, John (Hg.): Biography: An Interdisciplinary Quarterly. Vol. 29, No. 1. (Winter 2006). CBR, University of Hawai'i Press. Honolulu, 2006. S. 54-72.

DELEUZE, Gilles/Guattari, Félix: Rhizom. Merve Verlag. Berlin, 1977.

DELEUZE, Gilles: Die Immanenz: ein Leben ... In: Balke/Vogel (Hg.): Gilles Deleuze - Fluchtlinien der Philosophie. Fink. München, 1996.

DELEUZE, Gilles: Differenz und Wiederholung. Wilhelm Fink Verlag. München, 2007.

DELEUZE, Gilles: Pure Immanence. Essays on A Life. Zone Books. New York, 2004.

DELEUZE, Gilles: Woran erkennt man den Strukturalismus? Merve Verlag. Berlin, 1992.

DERRIDA, Jacques: Grammatologie. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 1983.

DOLLAR, Steve: Traveling Back to His Life on Mars. Jonas Mekas Mourns a Downtown Staple. In: Corrigan, Tracy (Red.): The Wall Street Journal Online. Dow Jones & Company. South Brunswick, NJ, 2011.

ENGELBACH, Barbara (Hg.): Jonas Mekas. Ausstellungskatalog. Museum Ludwig/Koenig Books. Köln/London, 2008.

ENGELMANN, Peter (Hg.): Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Reclam. Stuttgart, 1990.

EPPELSHEIMER, Hanns W.: Leben und Werk des Francesco Petrarca. In: Ders. (Hg.): Petrarca. Dichtungen. Briefe. Schriften. Insel Verlag. Frankfurt a.M., 1980.

ESSELBORN, Hans (Hg.): Utopie, Antiutopie und Science Fiction im deutschsprachigen Roman des 20. Jahrhunderts. Königshausen & Neumann. Würzburg, 2003.

EVANS, David (Hg.): The Art Of Walking. A field Guide. Black dog. London, 2012.

FERBER, Ilit: Melancholy Philosophy. Freud and Benjamin. In: Duperray, Max/Harding, Adrien/Moulin, Joanny: Discourses of Melancholy. In: Mathé, Sylvie (Hg.): E-rea. Revue électronique d'études sur le monde anglophone. Issue 4.1 (2006). LERMA, Aix-Marseille Université. Marseille, 2006. Artikel 10.

FOUCAULT, Michel: Die Ordnung der Dinge. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 2012.

GEBSER, Jean: Ursprung und Gegenwart. Bd. 1. Das Fundament der perspektivischen Welt. Beitrag zu einer Geschichte der Bewusstwerdung. Deutsche Verlagsanstalt. Stuttgart, 1966.

GEYER, Carl-Friedrich: Mythos. Formen, Beispiele, Deutungen. C.H. Beck. München, 1996.

GNÄDIG, Christoph/Schulte, Christian (Red.): Jonas Mekas. Der Flaneur mit der Kamera. Synema – Gesellschaft für Film und Medien. Wien, 2013.

GRAGNOLATI, Manuele/ Camilletti, Fabio/ Lampart, Fabian (Hg.): Metamorphosing Dante. Appropriations, Manipulations, and Rewritings in the Twentieth and Twenty-First Centuries. Turia + Kant. Wien, 2011.

GRIEVESON, Lee/ Wasson, Haidee (Hrsg.): Inventing Film Studies. Duke University Press. London, 2008.

GRISSEMANN, Stefan: „I'm an Outsider. I'm a Monk. I'm Somewhere Else.“ Interview with Jonas Mekas. In: Bandis, Helen/Martin, Adrian/McDonald, Grant (Hg.): Rouge. Online Film Journal. Issue 12 (2008). Rouge Inc., Rouge Press. 2008.

GRUNDLER, Wiebke: I don' know yet. An experiential research on Jonas Mekas. Diplomarbeit. Hochschule für Film- und Fernsehen, Potsdam Babelsberg. Potsdam, 2010.

GÜNZEL, Stephan: Immanenz. Zum Philosophiebegriff von Gilles Deleuze. Philosophie in der Blauen Eule. Bd. 35. Die Blaue Eule. Essen, 1998.

HABERMAS, Jürgen: Bewußtmachende oder rettendte Kritik – die Aktualität Walter Benjamins. In: Unseld, Siegfried: Zur Aktualität Walter Benjamins. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 1972.

HANSEN, Miriam: Room-for-Play: Benjamin's Gamble with Cinema. In: Krauss, Rosalind/Michelson, Annette u.a. (Hg.): October. 109 (Summer 2004). MIT Press. Cambridge, 2004.

HANSSEN, Beatrice/Benjamin, Andrew (Hg.): Walter Benjamin and Romanticism. Continuum. New York, 2002.

HANSSEN, Beatrice: Walter Benjamin's Other History. Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels. University of California Press. Berkley/Los Angeles, 1998.

HELL, Cornelius (Hg.): Die Rampe. Litauen lesen. Hefte für Literatur. Bd. 02/09. Trauner Verlag. Linz, 2009.

HELMKE, Juliet/Dillon, Noah/Graham, Margaret u.a.: In Conversation with Jonas Mekas. In: Bui, Phong (Hg.): The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture. November 2010. The Brooklyn Rail, Inc. Brooklyn/New York, 2010.

HESSEL, Franz: Der Kramladen des Glücks. Frankfurt a.M, 1983. Thies

HETZEL, Andreas: Zwischen Poiesis und Praxis: Elemente einer kritischen Theorie der Kultur. Königshausen & Neumann. Würzburg, 2001.

HILLER, Christian: Der Blick auf das eigene Ich. Formen filmischer Autobiographie im New American Cinema. Magisterarbeit. Ruhr-Universität Bochum, 2004. (Unveröffentlicht)

HOLZ, Hans Heinz: Philosophie der zersplitterten Welt. Reflexionen über Walter Benjamin. Pahl-Rugenstein. Bonn, 1992.

HOOCK, Birgit: Modernität als Paradox. Der Begriff der ‚Moderne‘ und seine Anwendung auf das Werks Alfred Döblins (bis 1933). Niemeyer. Tübingen, 1997.

HORKHEIMER, Max/Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Fischer. Frankfurt a.M., 2011.

HYDE, Lewis (Hg.): The Essays of Henry D. Thoreau. North Point Press. New York, 2002.

IMHOF, Paul: Zu einer Archäologie der Freiheit. Versuch einer Ortsbestimmung der Gegenwart der Freiheit im Fragment. Anthropologische, ontologische und religions-philosophische Perspektiven. Dissertation. Universität Regensburg, 1982.

JACOBS, Lewis (Hg.): The Emergence of Film Art. The evolution and development of the motion picture as an art, from 1900 to the present. Hopkinson and Blake. New York, 1969.

JAMES, David E. (Hg.): To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton. Princeton University Press. Princeton, 1992.

JUTZ, Gabriele/ Tscherkassky, Peter (Hg.): Peter Kubelka. PVS Verleger. Wien, 1995.

KAHLER, Erich: Untergang und Übergang der epischen Form. In: Balmes/Bong/Roesler/Vogel (Hg.): Die neue Rundschau. Nr. 64. Jahrgang 1953, Erstes Heft. S. Fischer. Frankfurt a.M., 1953.

KIEFER, B., Rettende Kritik der Moderne. Studien zum Gesamtwerk Walter Benjamins. Peter Lang Verlag. Frankfurt am Main, 1994.

KONERSMANN, Ralf (Hg.): Walter Benjamin. Kairos. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 2007.

KONERSMANN, Ralf: Erstarrte Unruhe. Walter Benjamins Begriff der Geschichte. S. Fischer. Frankfurt a.M., 1991.

KRAMER, Sven: Walter Benjamin zur Einführung. Junius. Hamburg, 2003.

KRUMME, Peter: Zur Konzeption der dialektischen Bilder. In: Text+Kritik, H. 31/32. Walter Benjamin. Edition Text+Kritik. München, 1979.

LANTHIER, Joseph Jon: Film and Film and Film: An Interview with Jonas Mekas. In: Morris, Gary (Hg.): Bright Lights Film Journal. Issue 66 (November 2009). Portland, 2009.

LAUCKAITE, Laima/Alisuskas, Vytautas/Grigoraviciene, Erika u.a. (Hg.): George Maciunas and Jonas Mekas. Two Lithuanians in the International Avant-Garde. Inter Se. Vilnius, 2002.

LEHMANN, Florian: Realität und Imagination. Photographie in W. G. Sebalds Austerlitz und Michelangelo Antonionis Blow Up. University of Bamberg Press. Bamberg, 2013.Sarker

LEHR, Martin: Kleine Formen. Adornos Kombinationen: Konstellation/Konfiguration, Montage und Essay. Dissertation. Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg i. Br., 2000.

LEJEUNE, Philippe: On Diary. University of Hawai'i Press. Honolulu, 2009.

LEMKE, Anja: Gedächtnisräume des Selbst: Walter Benjamins „Berliner Kindheit um neunzehnhundert“. Königshausen & Neumann. Würzburg, 2005.

LISSMANN, Konrad Paul: Die Kunst als natürliche Feindin der Natur. In: Zimmermann, Jörg (Hg.): Ästhetik und Naturerfahrung. Frommann-Holzboog. Stuttgart, 1996.

LISSMANN, Konrad Paul: Philosophie der modernen Kunst. UTB. Stuttgart, 2007.

LINDNER, Burkhard (Hg.): Benjamin Handbuch. Metzler. Stuttgart, 2011.

LINDNER, Burkhardt (Hg.): „Links hatte noch alles sich zu enträtseln...“: Walter Benjamin im Kontext. Syndikat. Frankfurt a.M., 1985.

LÖWY, Michael: Erlösung und Utopie. Jüdischer Messianismus und libertäres Denken. Eine Wahlverwandschaft. Philo. Berlin, 2002.

MAEDING, Linda: Zwischen Traum und Erwachen: Walter Benjamins Surrealismus-Rezeption. Aufsatz. Universität de Barcelona. Barcelona, 2012.

MAIER-SCHAEFFER, Francine: Utopie und Fragment. Heiner Müller und Walter Benjamin. In: Buck, Theo/Valentin, Jean-Marie (Hg.): Heiner Müller - Rückblicke, Perspektiven. Vorträge des Pariser Kolloquiums 1993. Literaturhistorische Untersuchungen, 25. Peter Lang Verlag. Frankfurt a.M., 1995.

MALLARMÉ, Stéphane: Le Démon de l'Analogie. In: Mallarmé, Stéphane: Sämtliche Dichtungen. dtv. München, 2007.

MARCHESONI, Stefano: Walter Benjamins Konzept des Eingedenkens. Dissertation. TU Berlin, 2013.

MARQUARD, Odo: Krise der Erwartung - Stunde der Erfahrung. Zur ästhetischen Kompensation des modernen Erfahrungsverlustes. Universitätsverlag Konstanz, 1982.

MARX, Karl: Briefe aus den „Deutsch-Französischen Jahrbüchern“. In: Marx, Karl/Engels, Friedrich: Werke. Bd. 1. Dietz Verlag. Berlin, 1981.

MARX, Karl: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. 1. Bd. In: Marx, Karl/Engels, Friedrich: Werke. Bd. 23. Dietz Verlag. Berlin, 1962

MEKAS, Jonas (Hg.): New American Cinema Group and the Filmmakers' Cooperative(s). The Early Years. From the Archives. Volume 1. Anthology Film Archives. New York, 1999.

MEKAS, Jonas/ Wrigley, Tish: AnOther Thing I Wanted to Tell You: Jonas Mekas on Filmmaking. In: AnOther Website. AnOther Publishing Ltd., Dazed Group. London, 2012.

MEKAS, Jonas/Liutauras, Psibilskis (Hg.): Jonas Mekas: Conversations, Letters, Notes, Misc. Pieces etc. Celebration of the Small and Personal in the Time of Bigness. Lithuanian Pavilion, 51st International Exhibition, Venice Biennale 2005. Lithuanian Art Museum. Vilnius, 2005.

MEKAS, Jonas: A Dance With Fred Astaire Or Anecdotes. (Unveröffentlicht)

MEKAS, Jonas: Alt ist dieses, unser Sprechen. Matto Verlag. Köln, 2012.

MEKAS, Jonas: Anti-Workers Manifesto (1974) In: Foery, Raymond (Hg.): The Downtown Review. Vol. 2, No. 3. (Fall 1980). New England New Media. New York, 1980.

MEKAS, Jonas: As I Was Moving Ahead. Scene by Scene description. (Unveröffentlicht)

MEKAS, Jonas: Daybooks. 1970-1972. Portable Press at Yo-Yo Labs. New York, 2003.

MEKAS, Jonas: Déclarations de Paris/Statements from Paris. Éditions Paris Expérimental. Paris, 2001.

MEKAS, Jonas: Diaries. 1959-1970. Anthology Film Archives. New York. (Unveöffentlicht)

MEKAS, Jonas: Excerpts from Notes on a New American Cinema. In: Film Culture Magazine. No. 25. Summer 1962. New York, 1962.

MEKAS, Jonas: He Stand In A Desert Counting The Seconds O His Life. Scene by Scene discription. (Unveröffentlicht)

MEKAS, Jonas: I had Nowhere to go. Black Thistle Press. New York, 1991.

MEKAS, Jonas: In Between. Transcription of voices with some indications of images. (Unveröffentlicht)

MEKAS, Jonas: Just Like a Shadow. Steidl. New York, 2000.

MEKAS, Jonas: Lettres de nulle part – Letters from Nowhere. Paris Expérimental. Paris, 2003.

MEKAS, Jonas: LOST LOST LOST. A Film by Jonas Mekas. Program Notes. Tokyo, 1984. (Unveröffentlicht)

MEKAS, Jonas: LOST LOST LOST. Titles and capsule description of images. (Unveröffentlicht)

MEKAS, Jonas: Movie Journal: The Rise of the New American Cinema 1959-1971. Macmillan. New York, 1972.

MEKAS, Jonas: My Night Life. Baltos Lankos. Vilnius, 2006.

MEKAS, Jonas: Notes on „Reminiscences of a Journey to Lithuania“. January 1972. (Unveröffentlicht)

MEKAS, Jonas: Notes on Poetry, Prose, Cinema and the Teenagers of America. Also known as The Esoteric Statement. In: Toucan. Vol. 1. No. 2. Winter 1968. Toucan Press. Kent, 1968.

MEKAS, Jonas: Notes on Utopia. Transcription. (Unveröffentlicht)

MEKAS, Jonas: Paradise Not Yet Lost. Discription of Scenes as of July, 20, 1979. (Unveröffentlicht)

MEKAS, Jonas: Paradise Not Yet Lost. Scene by Scene Discription. (Unveröffentlicht)

MEKAS, Jonas: The Other Direction. Transcription of a talk made at the Seventh Annual Fordham Film Study Conference, July 25 1969. In: Ders. u.a. (Hg.): New Cinema Review. Vol. 1, No. 1. (September 1969). Filmmakers' Newsletter Co. New York, 1969.

MEKAS, Jonas: The Village Voice Movie Journal. 1958-1977. Vol. 1-2. Limited Edition. Anthology Film Archives. New York, 1994.

MEKAS, Jonas: There is no Ithaca. Black Thistle Press. New York, 1996.

MEKAS, Jonas: This Side of Paradise. Fragments of an unfinished Autobiography. Galerie du jour agnès b. Paris, 1999.

MEKAS, Jonas: To Petrarca: who walked over the hills of Provence. Éditions Dis Voir, ZagZig. Paris, 2009.

MEKAS, Jonas: Voice transcripts. DIARIES, NOTES & SKETCHES. Reels 1 to 6. known as LOST LOST LOST. (Unveröffentlicht)

MEKAS, Jonas: Zefiro Torna or Scenes From the Life of George Mačiunas. Arthouse. New York, 1998.

MEKAS, Jonas: Zum Neuen amerikanischen Film. In: In: Kotulla, Theodor (Hg.): Der Film: Manifeste, Gespräche, Dokumente. Bd. 2: 1945 bis heute. Piper Verlag. München, 1964.

METZ, Walter: 'What Went Wrong?' The American Avant-Garde Cinema of the 1960s. In: Monaco, Paul: The sixties. 1960-1969. History of the American Cinema Series. New York, Charles Scribners Sons, 2001.

MIKES, Eva: Jonas Mekas und das New American Cinema. Diplomarbeit. Universität Wien. Wien, 2011.

MOSES, Stephane: Der Engel der Geschichte. Franz Rosenzweig, Walter Benjamin, Gershom Scholem. Jüdischer Verlag. Frankfurt am Main, 1992.

MÜLLER, Michael: Bits and pieces of an unfinished autobiography – Formen des Tagebuches im Werk von Jonas Mekas. Diplomarbeit. Universität Wien, 2005. (Unveröffentlicht)

MYERSON, Joel/ Petrulionis, Sandra Harbert/Walls, Laura Dassow (Hg.): The Oxford Handbook of Transcendentalism. Oxford University Press. New York, 2010.

NAFICY, Hamid: Home, exile, homeland. Film, media and the politics of place. Routledge. New York, 1999.

NEGT, Oskar/Kluge Alexander: Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 1977.

NEOFETOU, Daniel: Review: Jonas Mekas Q&A with Sandra Hebron and Mike Figgis. In: Tarasova, Kristina u.a. (Hg.): REELING THE REAL. Blog. London, 2012.

NICEFORO, Alfredo: Le génie de l'argot. Essai sur les langages spéciaux, les argots et les parlers magiques. Mercure de France. Paris, 1919.

NIETZSCHE, Friedrich: Die fröhliche Wissenschaft. In: Schlechta, Karl (Hg.): Friedrich Nietzsche. Werke in drei Bänden. Bd. 2. Carl Hanser. München. 1954.

NORTHOVER, Benn: Interview. Jonas Mekas. In: Hack, Jefferson (Hg.): AnOther Man. Issue 11 (Autum/Winter 2010). AnOther Publishing Ltd., Dazed Group. London, 2010. S. 72-74.

OBRIST, Hans Ulrich: Interview. Brief Glimpses of Beauty. Jonas Mekas. In: Foster, Elena (Hg.): CPhoto. C International Photo Magazine. Issue 10. Making Movies. Ivorypress/Actar. Barcelona/London, 2010.

OPITZ, Michael/Wizisla, Erdmut (Hg.): Benjamins Begriffe. 2 Bd. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 2000.

OSTERMANN, Eberhard: (Art.) Fragment. In: Ueding, Gert (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 3. De Gruyter. Tübingen, 1996. Sp. 454-464.

OSTERMANN, Eberhard: Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee. Wilhelm Fink. München, 1991.

PALMIER, Jean-Michel.: Walter Benjamin. Lumpensammler, Engel und Bucklicht Männlein. Ästhetik und Politik bei Walter Benjamin. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 2009.

PAUEN, Michael: Der Dämon der Analogie. Stéphane Mallarmé und die Lehre vom Ähnlichen. In: Funk, Gerald/Mattenklott, Gert und Ders. (Hg.): Ästhetik des Ähnlichen. Zur Poetik und Kunstphilosophie der Moderne. Fischer. Frankfurt a.M., 2001.

PETRARCA, Francesco: Canzoniere. Eine Auswahl. Reclam. Stuttgart, 2000.

PETRARCA, Francesco: Dichtungen Briefe Schriften. Insel Verlag. Frankfurt a.M., 1980.

PETRARCA, Francesco: Die Besteigung des Mont Ventoux. Reclam. Stuttgart, 2010.

PIEPMEIER, Rainer: Das Ende der ästhetischen Kategorie „Landschaft“. Zu einem Aspekt neuzeitlichen Naturverhältnisses. In: Westfälische Forschungen - Zeitschrift des Westfälischen Instituts für Regionalgeschichte des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe. Bd. 30, Jg. 1980. Verlag Aschendorff. Münster, 1980.

PLATON: Philebos. Nach der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher. In: Platons Werke. Band II/2. Verlag Georg Reimer. Berlin, 1861.

RAPPOPORT, Steve: The Critical Evolution of Jonas Mekas. Thesis. Fall, 1972. (Unveröffentlicht)

RAULET, Gérard/Steiner, Uwe (Hg.): Walter Benjamin. Ästhetik und Geschichtsphilosophie. Peter Lang Verlag. Frankfurt a.M., 1996.

RAULET, Gérard: Positive Barbarei: Kulturphilosophie und Politik bei Walter Benjamin. Westfälisches Dampfboot. Münster, 2004.

RICHTER, Gerhard (Hg.): Benjamin's Ghosts. Interventions in Contemporary Literary and Cultural Theory. Stanford University Press. Stanford, 2002.

RIMBAUD, Arthur: Complete Works, Selected Letters. The University of Chicago Press. Chicago, 1970.

RÜMMELE, Klaus: Zeichensprache. Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann und Pop-Autoren der Gegenwart. Dissertation. KIT Scientific Publishing. Karlsruhe, 2012.

RUOFF, Jeffrey K.: Home Movies of the Avant-Garde: Jonas Mekas and the New York Art World. In: Cinema Journal, Vol. 30, No. 3 (Spring, 1991). S. 6-28. University of Texas Press. Austin, 1991.

SAAR, Martin: Genealogie als Kritik: Geschichte und Theorie des Subjekts nach Nietzsche und Foucault. Campus Verlag. Frankfurt a.M., 2007.

SAFRANSKI, Rüdiger: Romantik: Eine deutsche Affäre. Fischer. Frankfurt a.M., 2009.

SARGEANT, Jack: Naked Lens. Beat Cinema. Soft Skull Press. Berkley, 2008.

SCHLEGEL, Friedrich: Athenäums-Fragmente und andere Schriften.
Edition Holzinger. Berliner Ausgabe, 2013. Textgrundlage ist die Ausgabe:
Behler, Ernst (Hg.): Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Erste Abteilung:
Kritische Neuausgabe, Band 2. Schöningh.
München, Paderborn, Wien, 1967.

SCHOLEM, Gershom/Adorno, Theodor W. (Hg.): Walter Benjamin. Briefe.
2 Bde. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 1978.

SCHÖTTKER, Detlev (Hg.): Walter Benjamin. Das Kunstwerk im Zeitalter
seiner technischen Reproduzierbarkeit. Und weitere Dokumente.
Suhrkamp Studienbibliothek. Frankfurt a.M., 2007.

SCHÖTTKER, Detlev (Hg.): Walter Benjamin. Medienästhetische
Schriften. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 2002.

SCHÖTTKER, Detlev: Konstruktiver Fragmentarismus. Form und
Rezeption der Schriften Walter Benjamins. Suhrkamp.
Frankfurt a.M., 1999.

SCHULTE, Christian: Ursprung ist das Ziel: Walter Benjamin über Karl
Kraus. Königshausen & Neumann. Würzburg, 2003.

SCHULZ, Genia: Die Kunst des Bruchstücks - über ein Gedicht von
Heiner Müller. In: Klusmann, Paul Gerhard Klusmann/Mohr, Heinrich
(Hg.): Spiele und Spiegelungen von Schrecken und Tod. Bouvier Verlag.
Bonn, 1990.

SCHWEPPENHÄUSER, Gerhard (Hg.): Zeitschrift für kritische Theorie.
Heft 2/1996. zu Klampen Verlag. Lüneburg, 1996.

SEARLS, Damion (Hg.): The Journal. 1837-1861. Henry David Thoreau. The New York Review of Books. New York, 2009.

SEEL, Martin: Eine Ästhetik der Natur. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 1996.

SINNIG, Claudia: „und ich gehe weiter meine Kreise - Joans Mekas“. In: Wehr, Norbert (Hg.): Schreibheft, Zeitschrift für Literatur. Nr. 75. (September 2010). Rigodon. Essen, 2010.

SITNEY, P. Adams (Hg.): Film Culture Reader. New York: Praeger. 1970.

SITNEY, P. Adams (Hg.): The Avant-Garde Film. A Reader of Theory and Criticism. Anthology Film Archives Series: 3. Anthology Film Archives. New York, 1987.

SITNEY, P. Adams (Hg.): Visionary Film. The American Avant-Garde, 1943-2000. Oxford University Press. New York, 2002.

SITNEY, P. Adams: Eyes upside down. Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson. Oxford University Press. New York, 2008.

SOLDANI, Raffaella: Walter Benjamins Ideenlehre. Albert-Ludwigs-Universität. Dissertation. Freiburg i.Br., 2005.

ST. GOSTAUTAS: Jonas Mekas: A Portrait of a Poet and a Filmmaker. In: Lithuanus. Volume 12, No.1. Spring 1966.

STIERLE, Karlheinz: Petrarca's Landschaften. Zur Geschichte der ästhetischen Landschaftserfahrung. Scherpe Verlag. Krefeld, 1979.

SUÁREZ, Juan A.: Bike Boys, Drag Queens, and Superstars. Avant-Garde, Mass Culture, and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema. Indiana University Press. Indianapolis, 1996.

THIELEN, Helmut: Eingedenken und Erlösung: Walter Benjamin. Königshausen & Neumann. Würzburg, 2005.

THOREAU, Henry David: Walden. Beacon. Boston, 2004.

TORREY, Bradford (Hg.): Journal. Bd. 1. 1837-1846. In: Torrey, Bradford (Hg.): The Writings of Henry David Thoreau. Bd. VII. Houghton Mifflin Co., Riverside Press. Cambridge, 1906.

ULMER, Birgit: Die Entdeckung der Landschaft in der italienischen Literatur an der Schwelle zur Moderne. In: Hoeges, Dirk (Hg.): Dialoghi/Dialogues. Bd. 15. Peter Lang Verlag. Frankfurt a.M., 2010.

VERWOERT, Jan: Who Loves the Sun? In: Starling, Anna (Hg.): frieze Magazine. Issue 98 (April 2006). Central Books Ltd. London, 2006.

VISKER, Rudi: Foucaults Anführungszeichen einer Gegenwissenschaft. In: Ewald, Francois/ Waldenfels, Bernhard (Hg.): Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 1991.

VOM KREUZ, Johannes: Der Geistliche Gesang. Herder. Freiburg i.B., 2011.

WEBER, Max: Wissenschaft als Beruf. In: Mommsen, Wolfgang J./Schluchter, Wolfgang (Hg.): Max Weber Gesamtausgabe. Studienausgabe. Abt.1: Schriften und Reden. Band I/17: Wissenschaft als Beruf (1917/19). Politik als Beruf (1919). Mohr Siebeck. Tübingen, 1994.

WEIDMANN, H.: Flanerie, Sammlung, Spiel. Die Erinnerung des 20. Jahrhunderts bei Walter Benjamin. Wilhelm Fink. München, 1992.

WEIDNER, Daniel: Das Bild des Vergangenen. Zur Auffassung von Geschichte und Tradition bei Sigmund Freud und Walter Benjamin. Diplomarbeit. Universität Wien. Wien, 1995.

WEIGEL, Sigrid: Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise. Fischer. Frankfurt a.M., 1997.

WERNER, Hendrik: Im Namen des Verrats: Heiner Müllers Gedächtnis der Texte. Königshausen & Neumann. Würzburg, 2001.

WITTE, Bernd: Walter Benjamin – Der Intellektuelle als Kritiker. Untersuchungen zu seinem Frühwerk. Metzler. Stuttgart, 1976.

WITTE, Bernd: Walter Benjamin. Rowohlt. Reinbek bei Hamburg, 1985.

WITTGENSTEIN, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus. Suhrkamp. Frankfurt a.M. 2006.

YUE, Genevieve: Jonas Mekas. In: Caputo, Rolando/ Carey, Michelle u.a. (Hg.): Sense of Cinema. Quarterly Online Film Magazine. Issue 34. (February 2005). Senses of Cinema Inc. Melbourne, 2003.

YUN, Mi-Ae: Walter Benjamin als Zeitgenosse Bertolt Brechts. Eine paradoxe Beziehung zwischen Nähe und Ferne. In: Turk, Horst/Barner, Wilfried/Cherubim, Dieter u.a. (Hg.): Palaestra. Untersuchungen aus der deutschen und skandinavischen Philologie. Bd. 309. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen, 2000.

ZENKER, Ernst V.: Der Anarchismus. Kritische Geschichte der anarchistischen Theorie. Jena, 1895.

ZIELINSKI, Siegfried: Archäologie der Medien. Rohwolt. Hamburg, 2002.

ZUCKER, Gregory/Jacobs, Ken u.a.: Life of a Happy Man. In: Bui, Phong (Hg.): The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture. February 2013. The Brooklyn Rail, Inc. Brooklyn/New York, 2013.

ANHANG

Interview: Jonas Mekas (5. Januar 2012)

What is your first memory?

The first memory is really licking a honey...They used to sell honey in metal cans with nice images all around and I was licking an empty honey can, large cans at least five, six inches wide in a potato field. In a potato field just by the house in the garden. That I remember very, very well. Those potatoes, blooming potatoes. Me licking. And I think maybe some other kids wanted to take it away from me or something. Yeah, that's my earliest memory.

I read somewhere, there is another very early memory: You sit on your bed and are tell your parents a story?

Yes, that's later. Because the potato memory, honey-licking-empty can is...I was only like two years old. The sitting on the bed and reciting and improvising, inventing an idyllic kind of poem about daily life of my father... I was maybe around six.

You said, this storytelling, this was a kind of quality you never reached again.

Yeah, I remember very, very well that, as I was reciting, it was very rich and it was very down to earth and very factual and I was...what is it called? Singsonging? I was not just telling, I was like singing it: (melodic talking) „My father was... we went to the mill, anan....” (humming). It's like an epic, realistic down to earth kind of poem, song. Epic.

Would you still say that is the best you ever ...

Yeah, yeah, yeah! In all that I am doing now, I'm just trying to return, to gain, to get to that state of reality, of very essential, very down to earth, to the essence of the moment, as I was that moment, when I was six years old.

When you were asked once „Who is your role model as poet”, you answered, this drunken man from your village.

Yeah. There was a tradition in our village and in several villages around, that whenever there was some occasion, wedding, or getting together and you know, drinking beer, and many different occasions, holidays...one of the farmers begins to improvise and sings. It was always about the work and sometimes humorous, with some humor – or improvising. And they're usually singing – like improvisations – rimed – sometimes not rimed. There was specially one neighbor. He was very good at that. Such he was one of my inspirations.

He also used to...he had this disease. I always call it the „Dostoyevsky – disease”: Epilepsy. This guy also had epilepsy. He was epileptic. And he used to disappear in the woods. He never knew, when this epilepsy will hit him. So we always had to go and search for him and find him. During the moment of epilepsy you are practically unconscious. You usually have to put a stick between his teeth because he could cut his tongue.

Both stories are about improvising. You said you improvised and he improvised...

We all improvise.

So that's pretty much what you're doing with film, right?

In a way, yes.

I read, when you film, you always film your childhood, your past. Not actually, but in a sense, you film your childhood.

Oh no, I mean, there's two edges. I mean one, you can never film anything else than what is there and is now in front of you. But: what you choose to film that is in front of you, it is always determined by your total past. Because why do I choose this and not that, and I ignore everything and then suddenly I decide to film that. And of course that is in front of the lens – it is now. But the determining factor, why I tape that moment is determined by my total past. So of course childhood but, you know, when does the past end? The past ends at the present moment. So it's the strongest, the earliest memories. So of course, I think, the most of what I film, or all –any of us, Scorsese or Hitchcock – is determined by the same way as what I do. We are not different. How Scorsese organizes a scene et cetera, it's determined by his total past. Same as what I do.

Would you say: It's a conscious decision?

No, no. Conscious decisions are always caused by unconscious decisions. We think, decision is the act that you think, you decided now to do that, but it is determined by your total past.

So it's both, conscious and unconscious? Or is there no real consciousness?

I'm not conscious that I'm thinking. I'm thinking. It's automatic. But I'm not conscious of it. Or when we're walking, we're not conscious. We're not thinking: „Now I'm walking” – we're just walking. The same in our conversations. Like what I'm saying now – I answer, you ask me, it's like automatic. I don't know really what consciousness is. I mean, it's just a moment, the act, this moment. Is that conscious? That's life, living, this moment.

OK, so we are conscious. That means, to be conscious is same, identical with the word living. We are just alive. And what we do is determined by - almost automatically - the past.

So, there is, between the things you film and your past, especially your childhood, an unconscious connection.

Yes. Of course, it's important. I don't know why I'm filming. I have no idea why. I say it's interesting. Why is it interesting? Or why is this intense moment in front of you that one. The one you have to tape, to film. Why we think that it is this, why you feel it's intense? It's a stupid question of you again. Why? Because of what you are. There is nothing, absolutely nothing that is not determined by every moment.

You said: „The things are interesting...”

The leaf on a tree is the latest, is the most present moment of the tree, as it grows. That branch, those leaves. And it grows from the total tree. Same it is with human beings.

Could it be, that when you film something, that you film it because there is – of course unconscious – a similarity to things in the past, because you know there is a connection through time between things?

Yes. That's absolute. But I think it's more complicated. Now, we go to the future. Because as, the same as one records is one moment, life is continuing. And I think that we are like wrabbing a little bit the future. It's like those leaves are growing because it's the air, the nature, all the elements, all the around. It's very natural, that we grab, incorporate immediate. We make up the future in the same time. Yes, I think it's something that I have not really figured out how to tell.

How is it with your poetry, with your writing? Is this more conscious or is it the same?

No, it's the same. The same in cinema, the same in music. From reading all the great poetry, you gain, you're sort of building yourself a sensitivity to certain rhythms and forms and subtleties of words, intimacies, that then when you begin to write, even consciously like improvising, all those structures that you have gained from all the past greatest of poetry, you try to retain them and incorporate them to perfection. But it's so automatic and you gain that from seeing, listening, reading, the best that has been created, made before. If one just listens and reads, and watches that there is, one just remains, one does not become more subtle kind of instrument. You remain an unfinished instrument.

So you would say that writing and filming is somehow the same, but it's just two different instruments?

No, you know, they're different aspects, as the Greeks knew. That's why they had a different music. For voice, for moment, for the ear, and they should have included for the nose, too, the smells, perfumes, that's another art.

Whatever you've done too consciously, it's like you begin to think that „I'm walking now. Now I should put the right foot in front...Now I should...” It does not really work.

So it makes totally sense that you don't care about the audience. Because, you would just take care about the audience when you made it consciously.

No, nobody, who writes, thinks about the audience. It's the producers who thinks about the audience, not the makers. If you think about the audience, than you're a salesman.

There are forms in every categories that you have to think about the audience. If, let's say, you try to explain, to make an informational piece, you have to think of to be clear and think what the audience...will they really get this what I'm telling, this about the. The moon, the stars, or something, you know, factual, documentary, informational works, you have to think about the audience, you're making it for the audience. Like much of the television is based on that. You have to. But not when you speak of art.

I want to talk about this *moments*. We talked about self-expression. You said, you're attracted by the things, that's why you film them. You don't want to say anything about them in an informal way, but you are attracted by the things. These things talk to you? I'm interested in how this works.

Yes, there is something that I want to retain, there is some intensity, there is something essential, that sums up the moment and eternity. It's there.

You talked about muses.

Yeah that's in the sense that you don't have a choice.

So would you say that they're somehow „magical moments”?

You can call it magic, poetic, you can use all kind of epithets, but mostly it's some kind of intensity, there's something special. Ok, here is Sebastian unwrapping a bottle [in SLEEPLESS NIGHT STORIES; d. Verf] that [Guiseppe; d. Vref] Zebula send as present. And I had to tape it, because this sums up the moment of friendship of receiving a gift, how one treats that gift, with great attention and love and friendship. It becomes like a ceremony, it's a ritual, and it's a very rich, intense moment. So it's not just opening a bottle and drinking it with friends, that's daily but this events are like showing essence. There it was like an anthropologist.

That, it's very rare. That happens to many of us, many times, but this is now a record.

But as you said, this happens very often, and to many of us. But this moment was specially related to the past. It reminds you of something. Not consciously, of course.

To all the other gifts, and it sums up the all the moments of humanity receiving a gift. I mean the same with the moment by the tree in Portugal, I am talking about a scenes from SLEEPLESS NIGHT STORIES. This also, I think is like anthropology. You love this old tree there that sums up all the trees that have been there for years...and there we admire...there is something very special, where you stop and begin to communicate with that tree.

There is a word for this kind of moments Walter Benjamin uses. It's „aura“. „Aura“ describes something that is so far and oh so close at the same moment. Would you say that this moments have an aura somehow?

Yes, It has a special aura, because there is...Ok, unwrapping the bottle, we're here and we're all watching, and there's something, almost in the air, the whole thing, like that moment becomes very, very rich. The same with the tree. Those moments have a special aura. But that's already before I even pull out the camera. Its there, that provokes me that. I have to take the record.

So one can say, when you film, you film this moment, and now the present, and somehow, unconsciously the past. You film...

The whole humanity, the whole the history of humanity is behind it, behind that moment. Not only me, because I'm part of humanity. It sums up millions of other such occasions before that.

When you cut your films, when you put the pieces together there's another factor coming in, because you speak and make a voice over-comment. Is this speaking also about the moment when you're editing?

I treat that what I have taped, those hours and hours and hours, as real life, in another stage. And I begin to eliminate again, what weakens the moment. There are always materials that precede and just to keep the...And sometimes I may have taped or filmed and then I look at it and I see that it's not what I felt when I was watching and was living through it and taping. Like I failed in some way there. Probably the angle, or something, or the movement, that it did not really succeed, I failed really getting that moment. So then I of course eliminate and I only keep where I think I got the moment. I respond to the footage almost the same, I feel, watching that footage, almost what I felt when I was there. But it's not always that that happens.

Also, you know, I may have two or three similar situations, so either I keep one, or I have to put something in between. You cannot have two of the same next two each other, because then they just cancel each other. So there are various structural ways...ways to structure it, with music or poetry or film. Or how in food, how you eat, what you serve first, what's the next. It's everywhere it's the same.

What's the role of the comments and titles?

Some are emphasis, I remember, something was missing, I got it, but I remember something else to connect it with it and then I add that also. It becomes a collage.

To make the moment richer, that you're in?

Yes. Sometimes I can say by adding sound or voice what I missed, I can add and save, recreate that, but sometimes it's impossible.

You said, when you watch it and you feel: 'It's not the same. I don't feel what I felt back then at that moment', you add things. Is this some kind of self-critique?

No, no. It's just enriching, it's not self-critique.

Or reflecting about what you did...

Reflecting on the situation and see, there is missing something, so I try to add and enrich. It's like this morning when we saw that we missed the salt. So we added the salt. It works the same with the footage.

You ever watched your films in the cinema?

Usually I don't. I always regret when I immediately let it go. The footage sits usually for years, very seldom just for months. And I usually review my footage almost every year, every two years. In film I used to review all of my film footage almost every year. Once every year. In video I have too much, so I check, I review, only some, not all of it.

I want to speak once again about this moments, this is attraction, and aura. Would you say, you have a special sensibility for this moments? Maybe more than other?

Yes. That's why I choose the moment. Because my day consists of thousands of moments. But I react only to maybe one or two moments every...I mean with my camera, it is every day, or every second or third day. There is a moment that I decide to videotape. And it not always have to be spectacular like a hurricane, I mean, it could be something totally small.

But is it because you have a sensibility for this moments more than other.

No, it's the same that my whole past dictate. And the way we are, of course. If we all would react to the same kind of moments, it would be boring. Because we are empty from our pasts. So I react for all those reasons that I do not know. Very often, when I see a tree I almost have to tape the tree or a flower, I'm attracted, because there is so much nature in my past. And somebody sells it and they're passionate, the flower is sentimentally. Ridiculous, but to me it's not. So again: determined by your past.

But one must be open for this moment, for this sensibility, for the past.

You don't have to be open. It has power upon you. I don't have power upon my past. My past has power over my present, but my present cannot change the past. But the past can change and control me, what I'm now.

But you can control what you film.

No, I cannot control. Only HOW I film, I can control that that moment. But even there, if I decided now to film that way, I should over expose – that's already been dictated by me seeing all that films and everything that I have done and seen has determined my aesthetics by visual aesthetics. I am not suddenly deciding that that moment now, that: „Hm, maybe I should...” I am not thinking when I'm taping. I'm automatic, not like a musician who thinks. „Now, maybe I should...” No, it's not like that.

So, it's not technical.

No, no, it's all automatic, it has to be in your blood. As I said, when I used to film with my Bolex – without thinking – when I used to walk out into the

streets usually my fingers had already changed the exposure to outdoor, to life, automatically. So, everything is already determined.

Do you think, everybody can do what you do?

NO! Everybody is different.

True, in their own way. But going out with the camera and film...

No, you need a lot of practicing I needed like ten years with the Bolex, of filming every day. Like a musician, you can't just take up a saxophone e.g., you need ten years of practicing saxophone, to do that. – So not everybody can do that. But everybody who had played the saxophone for ten years, does it automatically. Only that maybe one has not developed such subtle ear, so that one can play badly or one can be a genius, one can be Mozart.

But I'm talking now also about the technical part. Technically it's the same as with a dancer for instance. Some are built, made up, that they can really make those splits and jumps and pirouettes like nothing, out of practicing, but then there are those who practice and practice and still it comes out clumsy.

That means not everybody can learn it by practicing. So, one can say: You have a kind of sensibility, different of others?

No, not everybody is really born the same. It depends on what parents did that or that, took drugs, whatever... It determines on how the children will be born, or how their health, their, etc. etc...We are not born equal.

So would you say this kind of sensibility is a sensibility you have? Something you „have in the blood”? Is it „talent”?

Yes. An inheritance can jump over generations. A combinations of races, of let's say a Russian or African father, Russian mother or reversed, whatever, and suddenly something happens, there are various ... nature plays unpredictable games.

You said – I think it's on the first statement of the New American Cinema – that it is [the NAC] first of all an ethical movement and not an aesthetical movement.

It's both, but sometimes one has mastered already aesthetics, but one can get in a situations that are not tolerable. I can survive any situation, but I see that others cannot, in the arts or the society because there is something wrong. Like now they Occupy Wall Street. And that provokes. We felt in 1958/59 when we created the New American Cinema, that Hollywood was not interested in what was happening now, and they're just telling all artificial, very nicely made and sometimes genius, but the new generation was already interested in what was happening now, in new realities, new thinking, and so we began and we rebelled against that. So it's in a sense ethical. We felt it that way, that we want films to be the color of blood. It's not about killing but it's about reality. Blood is real life. And that's when Cinema Verité was using more actual locations, more contemporary themes, and changing their whole content and style and technology. Ethics and Aesthetics has to go together, otherwise art is meaningless.

But can one say, this ethic has to do with.... Or is about an attitude to life? So that Hollywood had a different attitude than new American cinema. How do you see life?

I haven't read all Bazin, but the French say that when you choose an angle in filming, you choose already a view. A certain view to life, certain position becomes ethical, moral. I was thinking about that only because, I am not interested in angles. You see, we had this discussion with José Louis Guerrin, in both, Madrid and in Barcelona, where he was talking

about angles, and the importance of the angle. I said „No, I am not interested, because I am interested in situations. The situation changes, so I cannot just put this angle now...” If the situation is a static one, but there are very few static situations, then you can take a certain angle, but still. You see, with the Bolex, I always used a telephoto lens. And telephoto is always confrontation; there is no angle, really. So when I videotape, I aim to be very open. There is no angle, you follow the situation, it's there, the moment, and that's done automatically. And I respect what's happening there, and just follow. Instead of „OK, I will show only that, only that is important, now I frame that, and that's that.” And that what José Louis did, you know, his cinema is still cinema film, angles and positions taking certain stand towards what you see. And I just want to catch the essence of it, and won't take any stand.

So you think it's an ethical question?

Yes.

And is also the content an ethical question.

That is very difficult to tell. What is the content? The content is the situation. What is happening at this moment? That's the content. So you cannot separate, you cannot: „subject – matter – subject – matter”

But if you compare Hollywood to your films ...

No, Hollywood, everything, every word that is written, said, in Hollywood is still determined by written, ahead of time. Of course the actor is free, within those few seconds here and there to improvise and put your personality in it, but that's where it ends.

You said, not you personally maybe, I'm not sure, you said in this declaration on other writings from the New American Cinema, that you want to create a new man, a new human.

There was a lot of rhetoric, it's not... it's...

I know it's very rhetorical, but there is maybe something true in it.

Yeah, but it should have been put in a more subtle way, because the Beat Generation etc., all those changings were coming in with different sensibilities. So, that's how the United States, the west, the blacks, the whites ...things began of course to change.

But can one say, you tried with your ethical cinema, to change the attitude of Hollywood to a different view to life?

Yeah, but we did, I think we changed. But very, very gradually and very, very just by, with our films. They began, they changed their whole technique of editing of structuring has changed.

Was it the intention to change?

No, I think it was in our blood, in our nature. We were different and therefore what we did was different, because we were different. We could not help.

What was Hollywood thinking about you films back then?

They were not thinking, they were just doing their thing and we were doing our thing and gradually our thing began invading slowly and it... the new generation of filmmakers came in and automatically, gradually it changed.

Let's say not just Hollywood, but the society - there was a difference...

There are the ones who wrote for newspapers about cinema and they said their yes or no. And of course, to them we did not know what we were doing, this was ridiculous, this was amateurish, etc. etc.

You don't want let it to them to define what life is and what cinema is?

We did not care about what was written. We didn't care, we just did our thing. You think that Brakhage would have been influenced by what somebody wrote, or any, or Jack Smith, or myself.

But there was a kind of revolutionary idea or movement that you wanted to...

No, no, it was natural. Brackage: When we're going to single frame, or what he did, it was not... and that's where, you know, I keep this work experimental. There was no experiment with it. When Kenneth Anger did *fireworks*, he just did it. It was very natural for him to do. It was not an experiment. He was not thinking. He just was natural. The same with what we did... *Walden*, we just did it. I did not: „Now it should be that way”...no, no. The new generation came in with new sensibilities, new interest, different content, different techniques and it was normal and natural. Every generation actually. When I used to go with Jerome Hill to museums: I remember in Torino in one of the museums and there was no date on one of the paintings and he said: „ah... this has to be from 1610” and I said „how do you know this or why not 1617, or 1590?“, „No“, he said, „look at the shoes“, because he had studied the development, the shoes. He studied art and „the shoes of 1590 did not have this thing and this came in only then... so it has to be that Year.”

And when he studied art, discovered, that one generation is about ten years. Within ten years something changes. In clothes, in shoes. So that's how he discovered. And then Leo Steinberg wrote in his book – it's already thirty years ago - generations in art, changes came within seven years, you could say. And that's why nothing stays the same, here including what one eats, what one cooks, how one sees things and records and paints. And now because of the computer, because of everything being exchanged automatically same minute all over the globe. This generation thing is now even shorter. So what we do, and it goes on YouTube, already seen by Hollywood directors and it's „Ah, yes“, and they begin to incorporate and use that and „Ah, maybe I should do that...“ But the Avant-Garde of the sixties and the seventies were already a classic, it was no problem, even for the newspaper

But it was a problem in the sixties...

But right there, when it happens, it was a problem, and it's still today... it is a problem. For something that is being done today, to some people... music, or... it IS a problem.

You and the new American cinema changed cinema for good - for better...

Better or not better... it was changed.

Was it maybe a healthy shock? They were shocked maybe about what you did and what the other did. Jack Smith etc.

I don't know if it was a shock. It was not a shock, it was just a new reality created and those Spielberg's, Scorsese, Lucas, Peter Bogdanovic, the whole generation came and they had seen this films already. And they were already affected in techniques and content, in imagination...

But in your generation...

It was automatic and normal.

Yeah, but it was another generation. The seventies and the sixties. I mean, they put you in jail.

The Fritz Lang, Douglas Sirk, Cukor and all those...that generation had achieved what they had, when we came in and they just continued. They could not change already, they just continued and then they died. But the other generation was already beginning to march in.

But for the most part of the society I would say it was a kind of shock obviously.

They were curious. Oh, the censorship... No, it was not shocking. They went to porno films and only that. In the legal books and papers, they were still in the nineteenth century; this had nothing to do with change generations. It almost had something to do with changing centuries. It was still in the books that we don't show certain parts of human body, etc. to protect the society. But that came from far, far puritanical times. But the same of course also in France, not only here. The Genet Film was not shown there. We began screening here, before they began screening it in France.

Walter Benjamin wrote in the Archives-Project: „Method of this project: literary montage. I have nothing to say. Merely show. I shall purloin no valuables, appropriate no ingenious formulations. But the rags, the refuse – these I will not inventory but allow, in the only possible way, to come into their own: by making use of them” [N1a,8]

Yeah, yeah...there are those images, that's the content. Yeah, I agree with that.

Would say it describes a little bit of your method?

Yeah, yeah, yeah. In *Walden*, especially in „*Walden*“. It's more or less a collage, moments collage, frames and moments, more than let's say *Sleepless Night Stories*. Though *Sleepless Night Stories*, when I'm reading that's when people already have a problem, that they want a story. But I have a collage of stories. And plus I don't even know, what the story is and I'm not theorizing, I'm just...ok, in one place it's just Louis Burgeois and to me it's just a face. And I don't tell why, why I get it there. I know why, because it's the richness and the human...The same with all the other elements there. They speak for what they are and then it is a collage. Almost same as *Walden*. Only that that those moments are longer. Not just three frames or so. And I don't take a position. In a sense I'm an anthropologist.

He says here the rags, the refuse - making use of them. So you would say, this images you use, for others they would be rags and refuse

In a sense they're like found stuff. Found....found art, found junk but these are found moments. And then I go to my room and all this junk is there.

Can one say, that your main work, your „Hauptwerk“, your masterpiece, your, Magnus Opum is not a single film, but is this collection of all the fragments. And you can bring all the fragments in new constellations, depends on the ...

Yeah, yeah...And I can break them all into *thousands* of pieces. It still will be there.

Robert Haller said about you: „What he fears is the loose of memory, the end of remembering.“

That's his imagination. That's poetry. No, I have no fear of...actually I'm against memory. I'm now more and more in that. I think one of the

problems of humanity is too much memory. I think they should really loose, maybe just to keep the last memory of the last twenty years and wipe out completely what happened before. So that there would be no wars...

But it comes anyway back always, because you said it is in you, you are history, you are dictated by your past.

Yes, it's there, I don't have to think about it...of losing or so.

Is there something you fear?

No, no, no.

Nothing you fear?

No, I hate some things, some things disgust me, but fear... Of course, if I would suddenly see a tiger, a real tiger, not a cat running at me. But that would be not fear. I would be in a situation of alarm and trying to do something about it. But not fear. What is fear? I have never thought of what is fear. When I tremble there might be things...there is such a thing, when there is the word „fear“ but I cannot think right now what that would be. Fear.

Do you fear death?

No. I don't think about it and I don't fear. So I have no fear of...no.

Do you think there is an afterlife?

See, confusion here is the expression itself: „after life“. Because I consider that life... we began, nobody knows when and how and we are here at this moment and we will continue and continue and continue. So now life, then

afterlife – prelife and afterlife. But life is just one thing. We are going to different stages. We don't know how many stages there will be. And what we call afterlife. We are talking about three dimensions, now we need to talk about four, some scientists do. But I think dimensions are same as the cosmos as now discovered like has reverberations and no end. Same I think with dimensions. My theory, my thinking is that dimensions are reverberations and there is no end of dimensions. So we are here on one dimension, out of we don't how many dimensions already we have gone through and how many we are going to. That's what I think of my situation here.

Would you say you're religious?

No, I'm not, I do not belong, I cannot subscribe to any organized religion, has to be organized church....

Are you spiritual?

I do not belong and do not believe. And I consider them [religions] even the cause of all of, most of the problems that humanity has. And plus they're distorting what humans really are, or what we are all about, and prelife and afterlife, they're reducing it to, they're reducing and freezing it. I subscribe and approve more like what's in India, where there is really no organized religion, its people are more what's called spiritual. That's more what I support. Or you know what in Japan Taoism or in Lithuania pantheism. In that area they did not have organized religion, but there was a feeling that we're all respect and honor, you know, the sun, all the creatures all the trees because we're like part of it and ... so that's more where I come from.

In sixty-three or sixty-four, there was a panel and there you say „we“, and you're not just talking about you, „we are christian film-makers.“

„Christian“? I don't know, maybe depends on who was on the panel, I don't know, maybe they were all Christians. I don't know what the occasion was...

You never felt like a Christian?

My mother and my uncle, everybody around...I grew up among Christians. Of course there is a lot in me of Christian. Our tradition, western civilization is a Christian civilization. So in that sense we are Christian film makers, but some of us have transcended and moved a little bit further and opened ourselves to beyond. That's why I say now, sometimes I'm a moslem film-maker. (laughs)

So, what is it about Theresa of Avila?

Oh, you know, that's part of talking about different dimensions, and we don't know where we are. In my childhood I had been always like in wait to touch a little bit from other dimensions. I could see things that other people could not see. Like what's happening, what's about to happen... coming from some other dimension. And I was at some point really dragged into it more that I had to resist from it somehow, not to keep myself from going deeper, not to be interested in it, because it would be like invading me. But some I permit. But I did not search for Santa Theresa, but she managed to find me. In various ways. Suddenly books came or autobiographies came from nowhere to me, always in many ways and the last straw was when I thought, I should maybe go and take a look, at Avila. And that's when we, P. Adams Sitney and me, decided, we were taking the exposition sixty-seven to Europe, and we decided that we should meet in Avila before going to Rome.

And at that moment that three roses appeared under our feet. Now, how do you explain? And of course Santa Theresa is always connected with roses. In the end, I don't want to go into details, it's too personal.

You always talk in your films about paradise. Your childhood as paradise. What is paradise?

Like the dream ideal situation, on this planet. In our real lives. Like what humanity could be and what we should retain, what have I imagined what human beings should be and how they should behave and with each other etc. And the reality... you know, that's my dream... it's my ideal so to speak of humanity, what I think humanity should preserve, retain, and really most of what I film, I think is connected to that. And that dream, I film. These are all concrete footage I filmed but I chose what I film. It's determined by that dream.

Do you think this paradise will become someday reality?

No, that is utopia and I don't believe in utopia. Its paradise, utopias are personal. It's only a direction, because it can never be achieved. No dream can ever be achieved.

So there is no general salvation?

It's only the direction, it's an indicated direction, not a finality. You can try to return but you can never return.

Interview: Jonas Mekas (6. Januar 2012)

What is paradise?

That's... Paradise is... to begin with ... I think, personal, individual and it's what one idealizes, creates in one's mind, from ones memories and everything and where one would feel like the happiest, and feel best ... that involves... yes... it depends on the person, some are more socially minded, so that they want to, they conceive it that fantasy, that ideal for oneself and others.

In any case some are more socially minded and they think about that more utopian kind of situation, for ... for everybody, the whole world would be in this situation of that ideal, that dream. That is more or less... it's a big subject which I discussed in my piece notes on utopia which is practically identical - utopia - paradise and I came to the conclusion that there cannot be universal kind of... it's very personal. If you want to make it for everybody, then it very often involves ideologies and violence and force - so I do not believe in it. I do not believe in utopia, you know for everybody... social utopia

And how would you say is this idea of paradise connected to the past?

Much of it is, because how we conceive the future and beauty and wellness and the way one feels most happy, it's very much connected with the past moments of when and what situation one felt happy oneself. And thinking about, you know, in my case - I cannot really disconnect myself completely from others.... I think that whatever... When I think what, where I would like to be, how life should be, I always think that probably would be best also for others.

Where would you like to be?

It's no location. It's every aspect of what one, how one eats, what one eats, where one lives, about the surroundings, geography, the air...

Can you describe it a little bit?

No, I cannot.

Is it connected to the idea of friendship?

Yes, that is part of it. It involves absolutely every aspect of one's existence. You cannot say, I would like to be in perfect geographical location and I don't care about anything else. No, no, if you talk about paradise or Utopia, I think that it involves a dream, that the dream covers all the aspects. No, I have stated, you know, sort of rhetorically in one of my videos. And yes, yes, when I was a child, I was in paradise. So, that's part of it. Cause when one is a child, everything is provided, every.... you know, it's like, for some time it's an ideal situation, but that's a child.

Usually this idea of paradise is connected to the idea of salvation.

Not in my case!

It's not even a personal salvation?

No, no, no....it's ideal living and all the aspects of living situations now, now, here and now. I don't even know what you mean by salvation, what's meant by salvation? I guess religious, some mystical, that you will be in heaven, that when I have to die, that I will be in heaven, not in hell?
I don't understand that concept, the meaning, one means by salvation. Salvation from what, in what way?

Maybe in terms of a political systems or money. You know, all things that makes it difficult to live.

If it is paradise, that means if you are, you've reached, if you are in the ideal situation, finally, then you don't need any salvation. That already includes everything. As one moves towards one's personal paradise, that's, you know, living forward, so life is always moving forward. And. I always go back to food. We know that still all food is poisoned, is, you know, messed up, cooking, and what how we grow, how we feed our chicken and pigs and the meat is poisoned, everything is poisoned. But here and there on some farms in some areas in some countries, or some parts of countries, it's still ... people keep their old, as much as possible, traditions to the ideal, the best meat, don't destroy, don't poison. So there are those little patches of paradise. So that's what I call paradise. So you seek and try to preserve it and you go and avoid all the others, so you go only to the restaurants that are closest to it, to that vision of paradise in food, and all those dishes, figure out that the ingredients are closest and you try to stick to it and support it and promote it and, so. But I'm talking about food, the same with drinks, the same with... that also goes into other areas. Including, I think, art and literature and everything else. And relationships between, you know, you avoid certain people, that drag you down, they are too banal, or... in every area, there are those aspects that are closest to the ideal what humanity through centuries and thousands of years.... you know, I always said, that, you know, we have to support what those who lived, all those saints, all those poets, all those philosophers, and ... saints, scientists, that did everything, that humanity would become more subtle. So that's to me the, their try, to create, to protect and move humanity to develop, you know, emotions, feelings, minds, relationships towards a direction, not backwards, not heavy, you know banal and vulgar, but of course one can discuss what is vulgar, what is banal, but I think we'd more or less agree. So that's more or less how I see paradise.

So, would you say, paradise exists in fragments?

Yes, that's what we have left. Fragments, but it's up to us to develop them so that those fragments don't disappear. And maybe we can make them grow.

You said, „have left“. Was paradise once one?

In a sense yes, in every area. Like when you eat food. When we ate only what grows around and totally organic and, so that's a certain kind of ideal paradise. And we had that. But that has absolutely disappeared. Or the land itself. Now they say there is one foot of plastic on the beaches in Florida, I mean, the earth is covered with junk, no more sand. So that's...

But the sand is still there, under the plastic, so paradise is still there.

Yeah, yeah. We are out of touch.

I would like to give you another Benjamin quote:

„There is a painting by Klee called Angelus Novus. It shows an angel who seems about to move away from something he stares at. His eyes are wide, his mouth is open, and his wings are spread. This is how the angel of history must look. His face is turned toward the past. Where a chain of events appears before us, he sees on single catastrophe, which keeps piling wreckage upon wreckage and hurls it at his feet. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm is blowing from Paradise and has got caught in his wings; it is so strong that the angel can no longer close them. This storm drives him irresistibly into the future to which his back is turned, while the pile of debris before him grows toward the sky. What we call progress is this storm“.

But the pile is really in front of us. If would be in the past, it would be ok. I think it's a weird picture. Because we are always looking, moving, yes, we are moving and see the pile growing in front of us, not in the back. We're not moving backwards. I find it a confusing picture.

But this angel is looking to paradise, too. So there is both: This pile and the paradise.

Looking to paradise while storm is coming from paradise. I would have to read it again and again, but I see problems for myself in that kind of vision. It's confusing

I would like to take one word out of it. Maybe you can say something about it: progress.

It's all just moving ahead. So moving ahead. What's the meaning of your word, vocabulary, I don't know. But what people usually think, mean, when they say that word today is, that everything is getting better, that progress is making everything better. Moving to something... they don't mean that it's just moving ahead it could be worse. So I actually think it's getting worse. But in some areas, technology, in some technology areas, as technology, if you forget how we come to the technology, what it means to the planet, that's something else, but, ok, the computer, the technology, that's a progress, that's improvement. It's moving ahead, and at the same time it's improving the tool at what cost? That's something else, that's more complex. It's very possible that the same could be achieved without damaging the planet. But the way the industry works today, or capitalism, is, they don't think, they just take the easiest road and most profit road, to achieve that could be achieved in a completely different way, with less profit but minimal destruction or negative effect on earth. So that comes already to ethics, to people who run the countries and technologies. I mean you cannot say, that the scientist who build the nuclear station, those energy stations in Japan, you cannot just blame people who want to

make money with it. You have to blame the scientists also who cooperated and knowing what it does, and what could do and does to the environment. So I think I consider those scientists as guilty as the money Greeding Corporation.

What is an image?

A Film image is what is recorded by the technology of motion picture, camera, on a strip of film. That's an image. Or an image is what you draw on a piece of paper. You can say I see an image in my mind, again, there are shapes in your mind that becomes more three dimension or multi dimension, you don't know. That's down to earth. It's usually two-dimensional. Three-dimensional is already a sculpture, no longer an image, or a construct or whatever.

What about 3D movies?

It's still they're projected on a flat surface. So, it's still the image that gives the impression of three dimensions. That's still a flat, two dimensional... that's the beginning of my thinking about.

Dreams. Are they important for you, dreams? I know you have a book about dreams.

No, no. They become important if I have a nightmare, which like once a month I have, but usually nightmares come from bad food or bad drinks or bad. It's very much affected to the condition in your belly when you sleep, in your stomach. Of course it could be also what's in your mind. If you have run through some situations and you cannot forget and they come into your dreams. I can imagine some people in their war in countries in Africa, where mothers, fathers see their children killed. I mean, they cannot forget, they have bad, horrible dreams. I don't have. I have occasionally some nightmares. And they're quite innocent, really. I get into a situation where I cannot, like... I'm trying to get, for instance, to a certain

place, and I begin walking to it and I know, I'm sure that's where the street is, but I cannot really...and I walk but I'm not there, I'm in a different...I cannot find the street, and then it goes and goes and goes until I wake up. That kind of, like you can get caught into a vicious circle. ...and of course I wrote down. For one year I kept a diary of my dreams. They're very down to earth, very realistic, there are no... some people, you know, great fantasy, my dreams it's no big, they're all down to earth dreams.

Has it an effect on your films?

No.

Street. Walking.

I don't do that now. But in the past decades when I used to come back from any longer trip, before I do anything I just have to walk and walk around like a dog recognizing...connect and reconnect into the space, just walk the street. And of course when I just came to the states, I did a lot of walking, because I had no friends and then you go into the bar and you don't know anybody there, I did a lot of walking. In my films I guess, there is a lot of street footage.

It seems as if you would be a wanderer, a flaneur. Would you say you're a flaneur?

Wanderer, wanderer...that's something else. A Wanderer is more geographically. If one wanders, he know the other areas. It's more like, some people get settled down, „here I am”, and „I'm a writer. And I get up and I write from eight to ten”, like Norman Mailor. „From ten o'clock to one o'clock I write - and then I go out and drink ... whatever the next day from ten to one I write.” I'm a cook. I'm just interested in cooking. Very, very down to earth, settled. I am not settled in anything. That's all because I

was thrown out, you know to the, actually I think the first paragraph in my new ... This is the first paragraph of my new diaries:

„I seem to live on moods, ups and downs. And I seem to be repeating the same mistakes over and over again. Some mistakes are good for me. There is a beauty in mistakes that you can't find anywhere else, maybe that's why. And I keep avoiding any definite ties with anything and anybody. There are places and moments during which I feel that I would like to always remain there. But no. Next moment I'm gone. I seem to enjoy only brief glimpses of intimacy, happiness, short concentrated glimpse. I do not believe that they could be extended, prolonged, so I keep moving ahead, looking ahead for other moments. Is it in my nature, or did the war do that to me? The question is was I born a displaced person, or did", you would say wanderer, „or did the war make me into one. Gives displacement as a way of living and thinking and feeling never home, always on the move“.

... That's my answers and sums it up.

Baudelaire.

I think, he had, I think, quite an influence on me and my friends when we discovered Baudelaire, not, of course there are, you know, many other poets, but we, not many were accessible to us, but Baudelaire, Rimbaud came very early, we discovered. And it was important to me, because it broke, you know, like taught us that maybe we should not be so academic, and so: Don't fall into but maybe begin to break the rules and some customs and habits and open like a little, a different window! I came from a very conservative background and also period, during the war period and those occupations, and here it was a fresh wind. I mean the guy who, you know, challenges the habits, the attitudes, the breaks, it's nasty, spits a little bit. And that was new, that was to us new, so it was important. And that's why also in cinema. When Jack Smith came in and Ken Jacobs with

blond cobra and flaming creatures, that's baudelairian cinema. It's an important part of the human experience.

You said Rimbaud had much more influence on you. What about Rimbaud?

Just ... this is the same, but I think Baudelaire came first and then we discovered Rimbaud. That's again freedom, freedom and improvisation, spontaneity, in the end helping - reminding, helping to escape the established, and the accepted routine and taking chances. And they remained as important to me, now, and to many of us, as when we discovered them originally. They don't date. They don't somehow date. And that I think Rimbaud does not date. The same with Baudelaire. And nowadays they're still, continuously, not influence, but reminders of the standard.

Are you a collector?

I can only say that I'm not a collector, but I never throw out anything. But I am totally disinterested in collector's goal, and collectors seek. This is something that they've in mind, which they like. They go to auctions they.... Many different ways they collect. I don't collect. Only that what comes in, stays. I don't throw out.

We talked yesterday about consciousness and unconsciousness and how you...

I would say that unconscious is what I do not know anything in me...and it's sleeping and sometimes when you press the the right computer key it jumps out. You just say for example „Brakhage"... and of course they come out. Ok, Brakhage, now the key is Brakhage-Children or the key is Brakhage-food or drinks, Brakhage-whiskey, tobacco...but it's sitting there and I'm not conscious of it. It's all, the whole memory of humanity; one can

go to a different level, and maybe like Shirley Clarke, who insisted that she could descend that far back in herself in her memories, that she remembers being born, on the moment of birth. I can descend only to the honey-can when I was two years old. That's all I can do. But of course, but I think we have the whole of what we could remember: when we were a plant etc. The whole memory of humanity is in us. But we can bring out only not that much, like I remember Brakhage. So... consciousness... I'm conscious... I'm very conscious when I confront, now I know you're there, now I'm conscious that I'm talking, I am conscious that I see this paper, and that I'm touching. Conscious is only a real that very moment, when you're conscious. And then it immediately it goes...

Are you an unconscious collector? Because you're collecting somehow this moments, fragments of paradise. You have a collection of fragments of paradise.

No. Well ok, this is something else how I decide that this is something I should film. And what I film what I tape, is usually that fragment of paradise that moment, being the unwrapping of the bottle, or some scene in the nature, or some ... those are the things that I want to preserve, that I support, preserve this moment, so if you call that collecting images, ok, I'm collecting images, you see, but I'm not collecting all the junk that is in my house. Collecting usually, when you would say collect, you referred to those who collect stuff, not when you write a poem, you collect words, choose, it's the same process, why you choose, it's very close to filmmaking, so you can't say collect. Collect, yeah, when you put it on the shelf. But that's not being a collector, which is ok, there're different meanings of the word. You can collect yourself... collect... recollect ... that's it.

What about Boredom?

There are two kinds: There're boring people that I want to escape as soon as possible and there's boredom, one could say, that one can be bored

and: In nature, that something else... it takes over. And you receive. When I'm in nature it takes over, and we have no control over nature, it takes, and I'm going to a, like a ...but ehm...boredom...I had this series of films of the most boring films, meaning that, more or less refers to what is boring to others, not to myself. That is where there is no action, no comedy, no entertainment, it's not cheap entertainment, it could be more elevated, intellectual entertainment, and then people say this is boring. And when you just show somebody sitting by the bar, like a Bela Tarr would do it. Just sitting there for... maybe nothing, he just sits and thinks for ten minutes and this is boring. But you see, that kind of boredom to me is very interesting. Empire State Building. For six or seven hours, but then, you see, it's very meditative, so where is, where the meditation begins and boredom ends or begins, how do they relate? What is boredom? It's a big question. The boredom can be very very exciting as meditation. And I don't meditating. My work is usually is my meditation. Or reading is meditation. Now I'm on page four hundred and fifteen of Moby Dick, and I can read only like three, four, five pages at the time, it's so rich, so rich... But at the same time it's boring, it's like nothing...it's talking for five pages about, some fire, just looking at a fire, or touching the whale's head or something. He talks about nothing, but he writes so beautiful with such insight and poetry, that most of the people, when I tell that I'm reading Moby Dick, I try and I could never find, and no one... the same people say about the Bible.. „Oh yeah, I tried, you know, I read some...“ I have not met anybody, maybe except Sebastian, who has finished Moby Dick, because for them it's boring. Because there is a certain kind of seriousness that transcends any cheap entertainment: In any case it's the greatest novel in English. You know, you can choose Joyce, but Moby Dick! And that's the most boring novel ever written. And the greatest. So that's boredom.

So we close with Moby Dick as the most boring book ever written.

Interview: Peter Kubelka (Sommer 2012)

Wie ist Ihre Beziehung zu Jonas Mekas zustande gekommen? Ich weiß, Sie haben sich das erste Mal in Belgien 1963 getroffen. Ist das richtig?

Ja... ja... Also ich bin nicht sehr firm in Daten. Ich mein, wir wussten schon voneinander, und... getroffen haben wir uns in Knokke-Le Zoute das erste Mal. Da wurde mein Rainer-Film gerade ausjuriiert... der hat's nicht mal in die zweite Jury... Also da gab's zwei Jurys... eine Vorjury und dann eine Hauptjury und meinen Rainer-Film hat schon die Vorjury rausgeschmissen. Und der (Jacques) Ledout, also der Begründer und Direktor der *Cinémathèque royale de Belgique*, der hat meine Arbeit schon von Anfang an geschätzt, und der hat dann einen Abend gemacht, wo Filme gespielt wurden, die die Jury ausgesondert hat, die er aber für gut hielt... er war nicht in der Jury und durfte ...

Der Vorläufer von Knokke-Le Zoute war die Weltausstellung in Brüssel 1958, da war ich auch schon dort, aber da war der Jonas noch nicht... wie soll man sagen... der Jonas, der ist zwar einen Gutteil älter wie ich, aber durch seinen Lebenslauf und... hat er später mit Film begonnen, viel später erst in Amerika, und... also '58 in Brüssel da war ich auch schon... da hab ich den Brakhage kennengelernt und andere amerikanische Filmemacher, Robert Breer, und da war auch die Jury schon eine Katastrophe. Da hat ein Film, der hat geheißen „Parallelstraße“ glaub ich, der hat niemals wieder jemand davon gehört. Totale Katastrophe. Aber das ist ja wurscht... Jedenfalls war ich dann dort in Knokke und der Jonas hat mich sozusagen... hat vermutet das ich das bin und hat mich angesprochen und eigentlich waren wir ab da Freunde und sind es immer geblieben. Wir hatten nie eine Verstimmung oder Ausfall. Und wir hatten... wir sind in sehr vielen Dingen auf einer sehr ähnlichen Ebene. Zum Beispiel auch die Jugend. Der Jonas war ja ein Bauernkind. Ich war kein Bauernkind, sondern ein... ich bin als Lehrerkind aufgewachsen aber am Land. Meine Großtante, die das Haupt des Haushalts war Lehrerin in einem kleinen Dorf und da bin ich aufgewachsen. Und ich hatte auch, so

wie Jonas, von Anfang an zwei Welten. Also die Welt der Bauernkinder, mit denen ich gespielt hab und dann zu Hause meine Tante, die war sehr gebildet und intellektuell und hatte Bücher und... das waren schon zwei Welten. Das war für mich sehr prägend im ganzen Leben, dass ich schon immer gewusst hab, es gibt nicht eine Welt, in der man lebt sondern viele. Und der Jonas hatte einerseits seine wunderbare Mutter und dann hatte er aber diesen Onkel, der Pastor war, der auch eben studiert war. Und der Jonas hatte auch schon früh Zugang zu Bildung, und aber was uns sehr oft geeint hat, das wird durch diese bäuerliche Vergangenheit haben wir einen Sinn für das Normale, für den Hausverstand. Nicht nur einen Sinn dafür, sondern wir schätzen das. Ich kann so Zeitgeist nicht ausstehen, diese Moden, die dann immer kamen, und das alles. Und das war mit Jonas immer eine wunderbare Ebene von Verständnis, der hatte dafür auch nichts übrig. Und so haben wir dann... wir hatten ja beide, wie wir uns getroffen hatten, schon unseren Weg im Film begonnen. Mein erster Film war 1955. Und diese ganzen Probleme, die den unabhängigen Film betreffen, also das heißt, die Tatsache, dass ein Einziger einen Film machen will und nicht im Rahmen des industriellen Teams, das hab ich für mich allein ausdefiniert, schon ab 1953. Also, ich bin 1934 geboren, hab schon mit 17 beschlossen, dass ich Film machen werde, wusste aber nicht recht wie. Ich hab mir von Anfang an gedacht ich mach Filme, und die verkauf ich, dann leb ich davon und... das heißt, diese Position des Filmmachers parallel zum Handwerker war für mich von Anfang an das Modell und ist es heut mehr denn je, denn heute durchlebt der Film gerade eine tiefe Krise weil er nämlich in einer kriegerischen Auseinandersetzung dieser neuen Industrie – Apple, Sony, die sich gegenseitig vernichten wollen und die das digitale Medium pushen – da kommt es ja zu ungeheuren Opfern, also ich mein Todesopfern an Firmen und auch an kulturellem Erbe. Alles geht immer mehr in eine reine Fabriksproduktion über mit dem rechtlosen Autor. Das habe ich von Anfang an, weil ich ganz hier alleine begonnen habe, dieses Modell mir zurecht gelegt habe, dass ich eben Filme mache, der eine war Maler von den Freunden, oder Musiker und ich wollte Filmemachen so wie ich sie

mir vorstelle und nicht ein Angestellter sein in einem großen industriellen Betrieb. Und dasselbe haben die Amerikaner auch erlebt nach dem zweiten Weltkrieg vor allem, wobei die dort den Vorteil hatten, dass es das billige 16 Millimeter- und auch 8 Millimeter-Material gab, welches ermöglichte, dass einer alleine Filme macht. Bei denen war es eher dieser Schritt, dass es nicht, wie es die Industrie vorgesehen hatte als Imitationsamateure schlechte Hollywoodfilme gemacht haben, ja... also da gibt's diesen großen Sonderfall der Kuchar-Brüder, die wohl Hollywoodfilme gemacht haben aber eben mit dieser ungeheuren Position von Identifikation und Satire zugleich. Sie haben's einerseits imitiert und dann überhöht, aber sie waren immer auch ganz drinnen, sie haben dieses Gefühl. Ein Gegenpol dazu ist Carl Theodor Dreyer, der mit der Industrie gearbeitet hat und der Filme gemacht hat, die so persönlich sind, als hätte er sie allein gemacht. Und der auch sein Welt von innen sieht, denn er stellt diese kleindenkende, kleinbürgerliche, ängstlich-gemütliche Welt der dänischen... verschiedenen Milieus von innen dar und er gehört ja auch selber dazu. Und trotzdem hatte er diese Distanzmöglichkeit, so dass er es darstellen konnte, als sei er vom Mars. Das sind zwei Figuren. Zurück wieder zu uns. Als wir uns begegneten Jonas und ich, hatten wir denselben Problemkreis: Wie macht man als Einzelner Filme? Das hat uns sofort natürlich auch zusammengebracht. Wir hatten durchaus verschiedene Ansichten. Das war auch, wie dann Anthology in der Gründungsphase war... wobei da der Jonas absolut der Motor war, der das geschaffen hat, der auch imstande war, Geld aufzutreiben... Jonas ist viel viel gesellschaftlicher wie ich, ich bin mehr Einzelgänger, ich kann das nicht so gut... Wie das war, da hatten wir auch verschiedene Ansichten, das heißt, wir haben gesagt, wir machen selber was, also einen Schauplatz, wo man die Filme sehen kann. Denn in Amerika damals – ich bin also dann nach New York gekommen '66 – und in Amerika war oder ist noch immer sind die kommerziellen Kinos einfach von der Industrie total beherrscht und regiert, da ist für uns kein Platz. In Amerika hat sich dann eine Ebene gebildet in den Universitäten, in den Filmdepartments, weil die empfänglich sind, weil sie ein Geld verdienen an den Studenten, für Wünsche der Studenten und die Studenten haben gesagt, wir wollen Film.

Die haben das gespürt, dass Filme eine der wesentlichen Erneuerungskräfte nach dem zweiten Weltkrieg war in der westlichen Welt. Was die Museen, die Etablierten in ihrer Arroganz übersehen hatten, da war Malerei, und Skulptur und Film war gar nichts. Wie die Museen dann draufgekommen sind, dass Film ein sehr wichtiges Medium ist, da haben sie ihre Sklaven, also ihre Bildhauer und Maler dazu angeregt, Filme zu machen, und die haben sie dann, glaub ich, *artists films* genannt, *artistic film*. Und haben geglaubt, wenn er ein guter Maler ist, dann kann er auch gute Filme machen. Was aber überhaupt nicht der Fall ist. Denn Film ist etwas ganz eigenes. Das ist ein eigener harter Kern, der sich viel weniger mit anderen Disziplinen überlappt, als es zum Beispiel das Kommerzkino tut. Das Kommerzkino besteht zu 90 Prozent aus nicht-filmischen Eigenschaften, also Theater, Literatur, Malerei, während eben der Film kann Dinge, kann Gedanken anregen, die kein anderes Material kann. Ich will nicht sagen, dass er die anderen ersetzt, nein, jedes Material ist eigenständig und... das hängt zusammen mit dem ganzen Sein der Menschheit. Wir sind ein Zufallsprodukt der Evolution. Sagen wir, unser Weltbild ist nur unser Weltbild, aber deckt sich nicht mit dem der Ameise oder des Höhlenbären. Die Termiten haben keine Augen, und leben ein völlig perfektes Leben. Die Menschen haben halt durch die Art wie ihre Sinne funktionieren eine Art Weltbild mit dem sie sich und eine Möglichkeit... wie soll man sagen, in diesem allgemeinen Dunkel sich voranzutasten und zu überleben.

Ihre beiden Arbeiten, sowohl Jonas' als auch ihre Arbeit haben sich doch in recht unterschiedliche Richtungen entwickelt, obwohl sie sagen, es hat eine gewisse ähnliche Basis aus der Kindheit heraus, ein ganz ähnliches Verständnis von Welt. Ihre Filme sind aber sehr präzise, Jonas' Filme hingegen sind sehr spontan, improvisiert. Vielleicht haben ihre Filme vielmehr mit Handwerk zu tun als die Filme von Jonas, abgesehen davon dass, zumindest ihre frühen Arbeiten, auch am Schneidetisch geschnitten wurden und präzise aufeinander bezogen und montiert wurden. Aber sie haben sich in

ganz unterschiedliche Richtungen entwickelt, haben aber vielleicht wieder das Gemeinsame, dass sie vielleicht versuchen, eine neue Wahrnehmung irgendwie anzuregen? Eine Phänomenologie sozusagen, präsentieren, die Dinge sieht, die eigentlich nicht sichtbar sind. Also Unsichtbares sichtbar machen gewissermaßen.

Ja, das ist gut formuliert. Ich sehe also das Bewusstsein, das bewusste Leben, das die Menschen sich erarbeiten können, geht ausschließlich auf Sinneserlebnisse und auf Medien zurück, die diese Sinne bedienen, sozusagen. Die Malerei bedient das Auge, und was die Maler in ihrer Gesamtheit sozusagen imstande waren... sagen wir, die ganze Malerei ist eine Sehschule. Die Maler haben der Welt das Sehen beigebracht so wie wir heute sehen. So wie die Menschen heute sehen wäre ohne die Malerei nicht möglich. Und das heißt, davon ableitend, dass es die Medien sind, damit meine ich nicht die neuen Medien sondern alles was ein Mittel ist zwischen Publikum und Macher, das sind die, die Neues aufreißen in der Welt, was es vorher noch nicht gegeben hat, was man nicht wusste. Da kann die Malerei und ist noch dabei, Dinge aufzureißen, und die Bildhauerei, und die Musik, aber der Film eben auch und der Film kann absolut neue Gedanken anregen, neue Sicht... beim Tonfilm ist es ja hören und sehen... da kann er plötzlich Dinge bewusst machen, die vorher nicht da waren. Und ist das, was mich fasziniert an diesem Medium. Und darum bin ich auch überzeugt, dass es weiterbestehen wird. Da beziehe ich mich eben darauf, dass die wesentlichen Medien es ohne weiteres vertragen haben, dass ein scheinbar neueres, in Wirklichkeit nur anderes kommt. Also, wie die Photographie begann, haben die Fortschrittler gesagt, jetzt ist es aus mit der Malerei, wer braucht jetzt noch Malen. Man macht Klipps und hat genau die Wirklichkeit. Das ist ein rührender Unsinn, weil die Photographie hat mit der Wirklichkeit sehr wenig zu tun. Das ist ganz ein kleiner Teil der Sehwirklichkeit. Das Gegenteil war der Fall, die Malerei ist keineswegs verschwunden. Es gab eine Zeit, wo sich die ein bisschen auseinandergesetzt haben, wo die Malerei sehr genau von der Photographie Kenntnis genommen hat und was draus gelernt hat und dann ist es weitergegangen. Dann kam der

Film, dann hat's geheißen, das Theater ist erledigt. Wenn man heute schaut, heut gibt's mehr Theater denn je. Und in dem Sinn bin ich überzeugt, dass das Jahr 2012 das schwarze Jahr des klassischen Films ist. In diesem Jahr werden alle kommerziellen Kinos auf der Welt umgerüstet auf Digital und das wird nicht das Ende sein. Es wird ein Aufgabenwechsel sein, das heißt der Film wird diese furchtbare Last der Massenbedienung loswerden können. So wie das Theater das an den Film losgeworden ist. Und die Malerei ist es losgeworden an die Musik und an die... sagen wir, vor der Wiener Klassik war die Malerei die Weltmacht. Dann kommt das Rokoko, dann löst sich die Malerei ein bisschen auf und die Musik, und zwar die Wiener Klassik beginnt die Weltdiktatur, ruiniert alles, was an ethnischen Musiken da war und herrscht lange. Aufgrund der Tatsache dass ich weiß, dass der Film Dinge machen kann, die kein anderes Medium kann, muss er weiterbestehen. Und es gibt jetzt schon sehr ermutigende Anzeichen. Einerseits die jungen Leute, auf der ganzen Welt junge Leute, die Film selber entwickeln – auch in Wien – und auf Film arbeiten wollen und auch die Professionisten, die Kameraleute, auch die kommerziellen sind unglücklich mit dem digitalen Medium. Was aber nicht unbedingt den Ausschlag geben würde, denn die Menschheit ist gewöhnt, sich wunderbare Dinge wegnehmen zu lassen. Und es sieht immer die ältere Generation die wunderbaren Dinge, die die Nachfolger ruinieren oder die ihnen ruiniert werden, die sie dann nicht mehr haben und bedauert die, so kommt diese Weltsicht des goldenen Zeitalters, silbernes und eisernes Zeitalter... also die Welt wird immer schlechter. Das stimmt nämlich, die Welt wird immer fader, aber immer sicherer. Wir leben also sicher dahin. Die Eskimos wissen wirklich von einer Woche, längstens, nicht, ob sie noch leben werden. Denn die sind immer abhängig von dem, was der Tag ihnen gibt. Wenn die Fische zu spät kommen, wenn die Robben zu spät kommen, dann fangen sie zum Hungern an und noch ein bissl später sind's tot. Das heißt diese herrliche Welt der archaischen Menschen, dieser primitiven Menschen wird immer mehr entschärft. Es wird immer sicherer, aber auch eben fad.

Weil sie gerade das Stichwort „primitive Menschen“ bringen. Ich habe ein bisschen den Eindruck, dass durchaus auch Jonas dieses primitivere, oder sagen wir, naivere Leben ein bisschen feiert, gerade auch in seinen rückblickenden Erinnerung an Litauen, an seine Kindheit. Und das sind im Grunde ja auch Erinnerungsfilme, da schwingt ja auch Nostalgie mit irgendwie...

Naja, Nostalgie, da muss man sehr aufpassen. Nostalgie ist... wie soll man sagen, so ein Schimpfwort geworden. Genau wie Experimental, ich hasse auch das Wort. Wenn mich jemand experimental nennt, das beleidigt mich. Und Nostalgie ist dasselbe. Was Jonas da feiert, könnte man höchstens als Nostalgie im guten alten Sinne bezeichnen. Also, der Schmerz um etwas Verlorenes. Da kommt jetzt etwas, was ich zum Lob des Jonas sagen will... der Jonas ist imstande, zum Beispiel in *Reminiscences of a Journey to Lithuania* Dinge so wunderbar zu schildern, obwohl er sie mit Mitteln schildert, wie seine schnellen Glimpses, dass sie einem das... das ist, als sei man dort dabei. Also, seine Mutter kenn ich aus seinen Filmen nur, ich hab sie nie getroffen, und das ist eine der mir liebsten Personen. Und dann eben die Tatsache, dass die Mutter gekocht hat in einer Erdmulde, ist mir so... ist so was Wunderbares, und das ist verloren. Jetzt geht's halt schneller, dann hat man einen Elektroherd was immer, aber das ist kein Vergleich. Kein Vergleich auch zu dessen, was da entsteht. Und da haben wir uns auch immer sehr gut verstanden.

P. Adams Sidney hat sie einmal – das ist vielleicht auch eine Parallele zu Jonas – „eher einen Philosoph der Bilder“ genannt als einen Filmmacher und meinte damit eben auch, über das Filmmachen hinaus, auf das Kochen sozusagen, als Kunstform, bezogen. Und weil Sie das gerade erwähnt hatten, fällt mir ein, ob Jonas, der ja auch ein Genießer ist und mit dem Kameraauge genießt, mehr ein „Philosoph der Sinne“ und weniger ein Filmmacher ist?

Nein. Wie soll man sagen... Ich bin ein neugieriger Mensch und das ist das, was P. Adams vielleicht mit Philosoph bezeichnet. Ich bin nicht in erster Linie ein Filmmacher, sondern in erster Linie ein neugieriger Mensch. Ich will wissen, was los ist, wer ich bin und was das ist. Aber Film ist meine Sprache geworden und über Film habe ich gelernt zu denken. Vom Streifen habe ich gelernt die Metapher. Da sind lauter Bilder, alle gleich groß, eins neben dem anderen. Und wenn man eins anschaut, kann man danach das nächste anschauen. Und zwischen den beiden ergibt sich eine Aussage. Das ist dasselbe... alle Medien arbeiten mit Metaphern. Die Musik, die Malerei. Ich meine jetzt Metapher im wörtlichen Sinne, nicht im grammatikalisch-usuellen Sinne. Also nicht, wie es Aristoteles dann verwendet hat als reine Sprachfigur. Sondern *metapherein*, hinübertragen und zusammensetzen. Die Sprache trägt einen Begriff von da nach da, sagen wir „Wange“, und dann einen anderen Begriff, „Rose“, und dann sagt man „Rosenwange“. Das Gehirn bringt die beiden Begriffe... die werden zusammen geschmeckt und dann ist was da, es ist etwas gesagt worden. Ich glaube, dass das gesamte menschliche Denken nur so funktioniert. Also wir haben ein Archiv und das Archiv ist erschlossen durch Begriffe und diese Begriffe kann man zusammenstellen. Und daraus sagt man... kann man jemandem etwas vorschlagen zu denken. Das ist ja alles sehr ungenau. Sprache ist ja ganz was Ungenaues.

Kann man sagen, Jonas tut das auch? Also, er filmt im Grunde... sein Material das er filmt, in dem Moment, wo er filmt. Und er schneidet es ja wesentlich später. Da bringt er ja im Grunde Zeiten zusammen. Er montiert Vergangenheit, den Moment des Filmes und den Moment, wo er es sich wieder ansieht und auch kommentiert. Er montiert sozusagen den Moment, wo er es gesehen hat und den Moment, wo er es wieder erlebt. Also Vergangenheit und Gegenwart. Im Film.

Jonas hat sich, auch so wie ich, seinen eigenen Stil geschaffen. Das heißt, Jonas ist, wie Sie ja wissen, auch Dichter. Das heißt, er lebt mit Wort. Warum soll er das nicht einbringen in seine Filme? Ich war immer der Ansicht, dass von dieser Kampfsituation, die man mit dem Medium auch durchstehen muss, das heißt, es ist unendlich schwer, einen Gedanken über selber denken zu können. Der entsteht ja meist erst mit dem Arbeiten am Medium. Denken Sie an Kleist *Über das Entstehen der Gedanken beim Sprechen*, das ist ein großartiges, Erkenntnisförderndes Beispiel. Das mit dem Sprechen... Ah... Die Worte werden sozusagen vom nebligen Zustand etwas schärfer und dann kommen plötzlich die Gedanken. Und so geht's allen. Den guten Bildhauern... Drum muss man beim Arbeiten auch frei sein, damit man diesen Prozess durchleben kann, damit man die Dinge gebären lassen kann. Drum ist immer...ich sag immer, der kommerzielle Film ist, weil er dem Drehbuch folgen muss, wenn er auf die Leinwand kommt eine Leiche. Weil er nur mehr tot...ja? Ein guter Bildhauer... Mein Lehrer (Fritz) Wotruba... ich war ja kein Bildhauer, aber er war mein Lehrer... ich hab ihm arbeiten zugschaut, ich hab ihn geschätzt. Wir haben geredet miteinander... und er hat immer gesagt, zum Beispiel, „Weißt'd, die Leut sagen immer, bei meine Manderl sind die Füß' z'kurz“. Das stimmt. „Ich fang oben an und wenn ich unten bin, bleibt mir nimma genug Platz.“ Und das bezeichnet auch genau den Punkt. Wenn er anfängt, die Skulptur zu machen, hat er keineswegs einen genauen Plan, er hat einen ungefähren Plan. Und mit der Arbeit wird's erst was. Dann ist es einen handgeschlagene Skulptur. Das ist die Hand dabei. Der Meisel. Der Hammer. Darum ist zum Beispiel ein Bronzeabguss einer geschlagenen Skulptur ein riesiger Verlust, ein Versuch der Übertragung von einem Material ins andere, was nicht möglich ist, weil in der Bronze macht die Kante keinen Sinn mehr, und ist auch gar nicht mehr da... die abgesplitterte... die Kante. Und überhaupt das Ganze. Ich sag das aus dem Grund ist es so wichtig, weil man heutzutage glaubt, man kann Film einfach digitalisieren. Und das stimmt nicht, das kann man nicht. Jetzt ist es ganz wichtig: Das Werk existiert nicht ohne... sagen wir, ein verständliches Wort heute ist Umfeld... und zu diesem Umfeld gehört der Entstehungsprozess. Das heißt, Sie existieren

nicht, als das was ich heute vor mir sehe, sondern an ihnen und in ihnen ist jetzt nicht mehr sichtbar ihr gesamter Werdegang, nicht nur seit der Geburt sondern seit der Zeugung und dann wiederum die Eltern... das heißt in jeder Erscheinungsform geht's zurück zum Big Bang. Ein gutes Beispiel ist der Käse: Der fängt an mit der Muttermilch und endet als Staubkorn. Und dazwischen ist ein... man nennt das chemischer Prozess ... zuerst fällt's auseinander, Wasser und Substanz... und dann fangt's an, dann kommen die Bakterien, dann vergärt's und so weiter und so... und plötzlich sagen die Leut' „Jetzt ist's richtig. Das ist der Käse.“ Da wird's auseinandergeschnitten, Papierl drum herum und kommt als Camembert in den Handel. Aber in Wirklichkeit ist, wenn man ihn leben lässt... der wird chemisch gestoppt und so... aber normaler Käse bewegt sich in jeder Zehntelsekunde. Der Prozess geht weiter. Man weiß ja auch, wenn man ihn länger liegen lässt, wird er flüssig und dann trocknet er aus und wird zu Staub. So ist es mit allem. Das heißt, ein Kunstwerk ist nicht, was da grad hängt, sondern der Herstellungsvorgang ist vorhanden. Und wenn man... Ein dargestelltes Kunstwerk... zum Beispiel, denken Sie an Radierungen, die gemacht worden sind von Raphael-Gemälden... das ist grauenhaft, da ist nichts mehr da. Nur der Inhalt, und der ist gerade das Nebensächliche in der Malerei. Da weiß man, der tut das, und der tut das. Aber was ist das? Nichts.

Das hat was sehr mystisches auch. Also die Idee, es geht im Grunde alles immer letztlich zurück bis zum Big Bang. Das schwingt im Wortsinne mystisch etwas sehr Geheimnisvolles.

Nein, nein, nein. Nur nicht. Ich bin ein absoluter Rationalist. Da unterscheiden wir uns, also Jonas und ich, ganz gewaltig. Wir haben da eine Koexistenz. Wir schätzen uns und lassen jeder den anderen. Ich bin, man könnte sagen, ein religiös-praktizierender Ungläubiger, Freidenker. Jonas ist ein nicht-praktizierender, religiöser Mensch. Damit will ich sagen. Ich singe gregorianisch. Für mich ist die Gregorianik ganz was Wichtiges. Ich hab auch ein Ensemble, mit dem ich nicht ständig, aber immer wieder

was mache. Aber ich glaube nicht dran. Für mich ist es so wie Literatur. Ein Eichendorff-Gedicht – *Es war als hätte der Himmel die Erde still geküsst* – ist ein wunderbares Bild und ist totaler Unsinn. Und Gottvater, der den Adam aus dem Paradies her austreibt, ist eine wunderbare Parabel, wunderbare Dichtung, aber totaler Unsinn. Das war nicht so, das kann nicht so sein. Das ist Dichtung, das ist Poesie. Und das Furchtbare für mich an den herrschenden Religionen ist, dass sie ihre Leute verpflichten, das zu glauben. Und damit halten sie den friedlichen Fortschritt der Welt auf und verlängern die Finsternis und Krieg und Totschlag... Im Augenblick sind die Religionen wirklich Verbrecher. Und der Jonas und der P. Adams Sidney sind religiöse Leute. Jonas hat viel übrig für Teresa von Avila, die ich für eine Geisterkranke halte, mit poetischen Anlagen. Aber eine unangenehme, geisterkranke Person. Also ich habe mit Mystik als Werkzeug überhaupt nichts am Hut.

Benn Northover hat Jonas in einem Interview gefragt, ob er glaubt, ein schamanischer Charakter ist. Und Jonas hat das bejaht. Er glaubt, dass jeder Künstler letztendlich irgendwo ein Schamane ist. Er verweist dann auch irgendwie an Teresa von Avila, die er auch für eine Künstlerin irgendwie hält. Ekstase und Entrückung, gerade in dem Moment des Films. Würde Sie sagen, da würden Sie gar nicht mitgehen, das ist irgendwie etwas ganz anderes...

Oja, aber nicht in dem Sinn, dass es sich um Tatsachen handelt. Ich bezeichne ja meine Filme als Suche nach Ekstase, nach einer kalten Ekstase, die eben diese Kinomaschinerie zu kreieren imstande ist. Und die dem Kinogehrer auf den Leib geschrieben ist. Genauso, sagen wir... Ich bin in einem religiösen Umfeld aufgewachsen, sehr katholisch, meine Tante war Organistin... alle streng gläubig, meine Großmutter... ich bin viel in der Kirche gewesen... da war bei uns der Rosenkranz sehr populär und die Maiandacht, die lauretische Litanei, die gebetet worden sind. Und diese Antiphonengebete, zuerst links und dann rechts, und so... Und da hat man durchaus das Gefühl der Ekstase. Das dauert ja lange. Das dauert eine Stunde, ein Rosenkranz. Das ist jetzt eine Ekstase für

arthritische Bauern und Bäuerinnen, die sitzen... das ist eine andere Ekstase als in Afrika, wo sie tanzen und schäumen und umfallen und durchs Feuer gehen... wieder anders. Und die Kinoekstase, wie ich sie in meinen metrischen Filmen anstrebe, und jetzt besonders mit dem jetzigen, der jetzt rauskommt, auch wieder verfolge, ist eine Ekstase für Kinogeher, die dort eben auch ruhig sitzen und dieses Raumerlebnis haben, das Kinoerlebnis. Es ist schwierig da Grenzen zu ziehen. Schamanische Ekstase, ja; aber schamanischen Glaube, nein.

Der Schamane ist eine interessante Figur. Dem Schamanen wird unterstellt, dass er eine andere Wahrnehmung hat und sich in einen anderen Bewusstseinszustand versetzt. Vielleicht ist Jonas in diesem Sinne ein Schamane, weil er vielleicht anders wahrnimmt, in dem Moment, wo er filmt. Er spricht davon, dass Dinge in anspringen und er kann nicht anders, er muss dann filmen. Vielleicht ist das in ihrem Fall ganz ähnlich. Ich weiß nicht, wie präzise, genau sie arbeiten. Ist das sehr durchdacht oder ist das auch, wie Sie sagen, das Verfertigen des Denkens im Sprechen?

Nein, nein, das ist alles konstant, constantly, also ununterbrochen durchdacht bei mir. Aber nicht geplant und kalt ausgeführt. Ich habe ja auch etwas, was mir geholfen hat, meinen Weg zu gehen... Ich musste ja auch überleben. Und ich habe gedacht, ich kann mit dem Film überleben. Ich war durchaus zu Kompromissen bereit. Aber in dem Moment, wenn's ums Filmmachen ging, wurde ich verantwortungslos ähnlich einem Sitten- oder Lustmörder, wenn er in der Situation ist. Da ist ihm alles wurscht. Oder in der Balz... man fangt die balzenden Auerhähne, weil ihnen alles wurscht ist, die vergessen dann. Wenn ich am Film arbeite, einen Film plane, dann ist mir alles wurscht, wem das gehört, was die denken, was irgendwer denkt. Und dann habe ich auch dann dieses Gefühl, dass muss ich machen, das muss sein. Und das habe ich bis heute. Weil jetzt gerade, mit der neuen Arbeit, habe ich das ganz stark. Das will ich noch sehen,

das muss sein und so ist es. Und ob es wem gefällt oder nicht, ist mir ganz wurscht.

Von Kafka gibt es die Aussage „Schreiben als Form des Gebets“. Könnte man sagen, Filmmachen als Form des Gebets?

Ja, durchaus. Wobei man immer aufpassen muss, dass man diese Begriffe nicht, wie Schamane und Gebet, auslegen lässt nach dem heutigen Zeitgeist. Schamanismus ist ja Mode, und zu einem riesigen Blödsinn ausgeartet. Und Gebet wiederum ist der Trumpf der Kirche und mit einer furchtbaren, gefühlvollen Verlogenheit werden die Leute zum Beten... Gebet ist wunderbar solange man weiß, es gibt keinen Gott.

Es ist eher ein Trancezustand. Es geht eher darum, sich selbst in einen anderen Bewusstseinszustand zu versetzen?

Ja, hm? Wie ist überhaupt das Gebet entstanden. Wie ist überhaupt die Gottvater und Gottesmutter Religionen... das sind meiner Ansicht nach Überbleibsel aus der Kindheit. Das Bewusstsein taucht auf aus dem Kleinkind, und dann ist die Mutter da. Die Mutter, die sowieso für einen sorgt, für alles verantwortlich ist und zu der man beten kann. Das ist einfach eine Fortsetzung... die Mutter verschwindet dann, stirbt, oder man muss selbstständig sein, jetzt fehlt das. Und jetzt macht man sich in der Phantasie eine gute Mutter, einen guten Vater, der alles anschafft, der alles gemacht hat, wohlwollend für einen selber... Aber das ist ein poetisches Schutzgebäude, mehr nicht. Wesentlich wäre, für heute politisch, dass man dem Menschen das übermittelt. Das sie sagen, das ist alles Scheiße, wäre auch falsch. Ich will nicht, dass die Kirchen abgerissen werden, oder dass sie als Ausstellungshallen für irgendwelchen Blödsinn verwendet werden. Aber ich hätte gerne... aber es geht eh nicht... Das ist eines meiner ungelösten politischen Probleme. Während der Jonas wiederum, der in seiner Leichtigkeit und Beweglichkeit... diese Religiosität trägt er mit sich und wendet sie an oder der P. Adams, der für mich ein absolutes Rätsel ist... [Haben sie den

kennengelernt?] der genug Wissen haben müsste, um nicht religiös zu sein, aber der besteht drauf. Das ist ein Phänomen.

P. Adams Sitney nennt das bei Jonas eine Theologie der Erinnerung, weil der Eindruck entsteht, es seien Erinnerungsfilme. Es gibt von Jonas den Film *Autobiography of a Man Who Carried his Memory in his Eyes*. Was er tut ist im Prinzip ganz einfach: Er sitzt am Schneidetisch, lässt auf dem Bildschirm das Material durchlaufen und filmt es mit der Videokamera ab. Interessant ist der Titel dabei. Jemand, der die Erinnerung in den Augen trägt. Würden Sie sagen, dass könnte man so nennen, eine Theologie der Erinnerung, seine Filme?

Nicht, dass ich was dagegen hab, aber das ist ja die Schwierigkeit mit der Sprache zu arbeiten. Sag ich jetzt Theologie, sag ich Intelligenz... man stubst so herum und hofft, dass der andere dasselbe denkt, wie man selber. Wobei, wie ich schon sagte, der eigene Gedanke nicht klar existiert. Der existiert dann, beispielsweise beim Musiker, wenn er die Melodie hört, dann ist die fertig formuliert. Das kann er denken. Der Komponist kann seine Musik denken, weil er weiß, was jedes Instrument kann, wie es klingt und so. Es muss medial begreifbar gemacht worden sein. Damit ich den Gedanken richtig wo hinlegen kann. Aber der entstehende Gedanke, der entstehende Begriff... das ist auch so schwer... Was ist Denken? Was sind Begriffe? Begriff ist ein wunderbares Wort, das kommt von der Hand. Erst wenn ich ein Material in der Hand hab, erfahre ich Dinge, die die Augen nie erfahren können. Das Auge kann nur hintennach kontrollieren: Ja, das ist dasselbe Ding, dass du gerade so begriffen hast.

Aber ist es nicht vielleicht genau das, was Jonas tut? Mit dem Auge zu begreifen, das Leben der Dinge zu erfassen?

Er arbeitet mit Augenvokabeln, sozusagen. Aber begreifen kannst du mit dem Auge nichts. Wenn man etwas sieht, dann ruft das Sehbild Erinnerungen auf, aber Erinnerungen an Erfahrungen, die man mit anderen Sinnen gemacht hat. Also zum Beispiel, diese Flasche jetzt ruft... wie ich sie in der Hand gehabt hab, da war's kühl... greifen's nur hin... Das haben sie vorher nicht gewusst oder gedacht, wenn sie's nur sehen, ist es nicht da. Das heißt, das Sehen ist der am weitesten weg liegende Sinn, den wir haben. Die Sinne kommen näher und näher. Dann zum Mund. Greifen. Riechen, ein paar Kilometer. Das ist Teilnahme an den Ereignissen, das Riechen, weil tatsächlich chemische Partikel von chemischen Vorgängen streifen oder berühren. Der Rauch zum Beispiel, der enthält Teile des Feuers. Und wenn wir riechen und sagen, da brennt's... Das sind fantastisch ausgeheckt Frühwarnsysteme unsere Sinne, die uns erlauben, an Vorgängen teilzunehmen, ohne dass sie uns zu nahe kommen. Mit dem Auge nehmen wir am Ereignis Sonne teil, ohne dass sie uns verbrennt. Über den Widerschein, wir können gar nicht in die Sonne schauen, sonst erblinden wir sofort. Aber so ist das ausgedacht. Das Modell für Radar sind die Sinne, ist das Auge. Künstliches Auge, das sieht.

Könnte man dann sagen, wenn die Grundstruktur des Wahrnehmens mit dem Auge, mit der Nase, den Sinnen einfach ist, das jede Kunst – und es geht ja darum, dass man mit den Sinnen die Welt erschließen will – im Grunde ein poetische Form von Welterschließung ist, oder darüber hinaus, eine poetische Prothese?

Kunst ist der Nachfahre anderer, vorheriger Methoden zur Welterkenntnis, völlig richtig. Die Kunst, die ich meine. Nicht das, was heutzutage als Kunst im Handel ist. Das ist zum Großteil Dekoration oder Hutschmuck.

Ich meine Kunst inklusive Film.

Ja, ja, ganz sicher. Die wirklichen Künstler sind Sehende, die die blinde Menschheit hinter sich herziehen möchten, dorthin wo sie glauben dass es

besser ist. Der wirkliche Künstler ist immer unzufrieden mit dem Status quo. So geht's nicht... die künstlerische Haltung. Ich mach das anders. Ich zeig euch das. Künstler sind also die Nachfolger der Propheten. Die Propheten haben sich eingebettet gesehen... sie waren Gläubige, das heißt, sie haben diese Denkbilder nicht anzweifeln müssen. Es funktioniert ja erst heutzutage nicht mehr. Man kann ruhig sagen, die Genesis war vor 4000 Jahren noch ganz plausibel, aber heute nicht mehr. Die Propheten haben gesagt, so wie ihr das macht, so geht das nicht. Es muss anders sein. Sie haben es natürlich formuliert, dass sie gesagt haben, Gott ist beleidigt. Sie haben nicht gesagt, dass ist schlecht für euch. Sie haben die Welt auf ihre Weise gesehen und haben das empfohlen den Leuten, denen sie ihre Prophetie angeheißen lassen haben. Wo's üblich ist, haben's sie oft dafür umgebracht. Das ist in der Avant-garde derselbe Vorgang.

Im Grunde auch ein zutiefst politischer Akt. Die Prophetie oder das Kunstmachen in dem Falle, auch das Filmmachen, ist so immer politisch.

Nicht immer. Nicht im Fall der kommerziellen Produktion...

Wobei sich die Frage stellt, ob das auch Kunst ist.

Das ist sicher die Frage.

Aber die Kunst, von der wir sprechen, und da sind wir uns einig, ist immer auch politische Kunst.

Ja. Jonas und ich sind sehr politische Menschen, nur auf eine verschiedene Art. Meine Politik war immer nur Film. Jonas ist auch ein Menschen-Politiker. Jetzt sind wir wieder zurück bei der Gründung von Anthology. Da haben wir gesagt, wir machen selber etwas. Und dann gab's zwei Meinungen. Jonas, der vorher schon und für die Zeit sehr

richtig gesagt hat, jeder der unabhängig einen Film macht, den muss man zeigen. Und die Grundlage für diesen Gedanken war die Unterdrückung durch die Unions und durch die Industrie. Die Unions haben jeden bekämpft über sie Arbeit. Einfaches Beispiel: Brakhage ist verprügelt worden von Unionsschlägern, weil er Filme in einem Kino projizieren hat lassen, die nicht von der Union genehmigt waren. Das heißt, die Union hat verhindert, dass irgendetwas entsteht, was nicht im Rahmen dieser Geschäftskreise vor sich geht. Darum hat Jonas zurecht gesagt, ich will jeden zeigen, der was macht, unabhängig... jeder. Und damals war jeder interessant, der was gemacht hat. Heute eben nicht mehr. Aber schon zur Zeit, wie wir die Anthology gegründet haben, war die Situation schon anders. Das war '69-'70. Da gab es eben schon eine blühende Universitätswelt... Und die 70er Jahre waren mir dann eigentlich sehr unangenehm, weil das Filmen plötzlich Mode war. Und die Leute, die Snobs sind herumgegangen mit Belichtungsmesser um den Hals... und haben mit der Kamera gefuchelt, a la Brakhage oder Jonas... das war gar nicht mehr so lustig. Und dann haben wir gesagt, wir machen das Programm... und Jonas' Konzept war also absolut, man könnte es nennen, sozial, also jeder der unabhängig ist wird gezeigt und ich habe gesagt, wir müssen schauen, dass der Film als wirkliche Kunstgattung anerkannt wird von Leute die das nicht wissen können weil sie es nicht gesehen haben. Und nun muss man garantieren, dass die Leute, die Interesse haben, das in einer Form sehen, wo sie wirklich Beispiele sehen dafür, dass Filme eine gültige Kunstgattung ist. Und deswegen müssen wird die wichtigen und guten Sachen aussuchen und die zeigen. Dann war einmal die Idee, dass man beides macht, ein solches und ein solches. Und dann ist zuerst einmal meine Idee durchgeführt worden, mit dieser Jury... Brakhage war anfänglich dabei, ist dann ausgeschieden... Das war übrigens eine der schlimmsten Perioden meines Lebens... qualvoll... Wir hatten ausgemacht, dass wir unanimous, dass alles also einstimmig ist, und das war furchtbar schwierig, weil der eine hat Lieblinge vom anderen gehasst... und da gab's furchtbare Szenen... Sidney hat geweint am Küchenboden und Brakhage ist in den Schneesturm hinaus, also ich war ganz fertig auch. Dann haben wir eben schon eine Auswahl gemacht, die

glaub ich sehr gut war. Aber das war qualvoll. Und ist Anthology entstanden. Ich bin dann wieder weg, und Jonas hat weitergemacht. Und Jonas hat's dann wieder erweitert. Jetzt ist es ja auch so, es gibt die Essential Cinema, wie es dann genannt wurde, aber auch viele andere Sachen. Am Anfang waren eben diese zwei Konzepte.

Es heißt im ersten Statement dieser Bewegung, dass es eine ethische Bewegung ist und keine Kunstbewegung in dem Sinne. Das würde ja auch „bestätigen“ was Sie sagen, dass es darum geht, Dinge sichtbar zu machen und allen die Möglichkeit zu geben, Sachen zu zeigen. Es ist im Grunde eine Ethik dahinter.

Ja, ich hab das nicht erfunden...

Das hat Jonas glaub ich selbst geschrieben auch, dieses erste Statement.

Das war glaub ich sogar vorher. Also Ethik sicherlich, das Problem war auch, sich abzusetzen, abzugrenzen von der Industrie. Und dann war das Problem sich abzusetzen von der sogenannten schlechten Kunst, von den Millionen nichtssagenden Filmen, die entstanden sind und auch bis heute entstehen.

Es gibt im New American Cinema diese Einteilung in Kategorien. Also Lyrischer Film, strukturaler Film, strukturalistische Film, je nachdem wie man es nennen möchte... wo P. Adams Sidney sogar Sie mit reinzieht, in den strukturalistischen Film.

Das sind alles so Hilfskassetten, um irgendwie einen Kasten herzustellen, wo man das dann reinordnen kann. Aber ich habe meine Filme metrische Filme genannt, weil sie metrisch sind, aber P. Adams Sidney hat wiederum einen strukturalistischen Film definiert, der gar nicht stimmt. Zum Beispiel, da war Markopoulos dabei und ich kann nicht sehen, was

das für eine Struktur im strukturellen Sinn ist. Das ist so schwierig und so unzuverlässig. Diese Bezeichnungen sind nicht viel nützlicher wie sie schädlich sind.

Bei Walter Benjamin gibt es die Idee der Haltung. Er ruft letztlich zu einer Haltung der Wachsamkeit auf und zu einer Haltung der Wachheit gegenüber allen Dingen. Bei ihm ist ja die Idee, dass jeder Moment eine Wichtigkeit hat, weil jeden Moment der sprichwörtliche Messias, die Erlösung kommen kann. Ich habe mich gefragt, ob Jonas sich permanent in dieser Haltung befindet. Permanent wach sein, eine Wachheit haben, für Momente der Erlösung, die er dann „paradiesische Momente“ nennt. Ohne die Filme gesehen zu haben von Jonas...

Weil Sie Benjamin erwähnen... ich habe mich mit Benjamin nie sehr anfreunden können, obwohl man ab und zu auf einen interessanten Satz stößt. Aber zum Beispiel ich konnte nie... schon einmal diesen Grundsatz von der Reproduzierbarkeit, den er aufgestellt hat, weil ich ja grade der Ansicht bin, das nichts reproduzierbar ist... Verstehen Sie, dass stimmt ja nicht, dass es reproduzierbar ist. Es ist fälschbar. Es ist auch ein Buch keine Reproduktion des Nicht-Buches das Handgeschrieben ist. Das ist etwas anderes. Und für mich war er eben zu oberflächlich, der hat nur das Obere gesehen. Sicherlich war er eine positive Figur, das will ich nicht in Abrede stellen, aber ich konnte mich nie viel damit anfreunden. Mit Messias hab ich überhaupt nichts am Hut, das ist mir ein... das ist nämlich gerade einer dieser Irrtümer, dieses Erlöserbedürfnis, das habe ich überhaupt nicht. Ich brauch keinen Messias, mich langweilt das... vor allem, der Messias kommt mir so vor, wie auch der Jesus, der sich hat kreuzigen lassen, was mich nichts angeht, und dann von mir, sozusagen, eine Schuld eintreiben will, dass ich ihm was schuldig bin und dafür... das ist ein Langweiler der mich nicht interessiert. Seine Sache, was er da gemacht hat. Wenn's ihn überhaupt gegeben hat. Aber diese ganze Idee halte ich nicht für eine glückliche Idee. Das macht das Leben nicht schöner, dieses Warten auf den Messias... wozu? Ist eh schön.

Aber vielleicht kann man dieses Wort Messias ersetzen durch das Wort Sehnsucht. Das ist ja auch dieses „Streben-nach“ - weil Sie sagen, es gibt Dinge, die Sie noch sehen wollen, oder Dinge, die Sie gerne möchten. Das sind ja quasi zunächst Utopien. Und vielleicht ist der Messias insofern auch eine Utopie, ob das nun tatsächlich eine Person ist, die erlöst, oder sozusagen Zustände sind, die man sich ersehnt, das ist ja die gleiche Bewegung letztendlich. Insofern könnte ich das für mich übersetzen: wenn ich bei Benjamin den Messias rausstreiche und durch Sehnsucht ersetze, dann passt's vielleicht wieder.

Ja, lassen wir den Benjamin raus. Ich meine, der Jonas ist ein Mensch der, ich will nicht sagen immer glücklich ist, aber er ist glücklicher Mensch. Er lebt in einer Welt, die ihm gefällt. Nicht, es gibt ja Menschen, die immer in einer schrecklichen Welt leben. Das ist dieselbe Welt. Die können nebeneinander sitzen; der eine lebt im Paradies, der andere in der Hölle. Zum großen Teil ist das Dispositionssache. Was man halt für ein Charakter ist, wie man sagt. Jonas ist ja nicht so geworden, weil er das aufgrund philosophischer Erwägungen oder religiöser als richtig sieht, sondern eher umgekehrt. Er ist so, und hat sich dann die Religion dazu ausgesucht. Von seiner Biographie her ist der Jonas natürlich, da kann man sehr gut sehen, er war wie er jung war in einem Land, welches von den Deutschen besetzt war, und wo es einen Widerstand geben musste, dem er angehörte. Diese Haltung hat er heute noch. Ein interessantes Beispiel ist der George Grosz, seine satirischen Darstellungen schätze ich über alles, der hat wirklich die Nazi durch und durch aufgespießt, diese Germanen, diese lächerlichen... und der ist dann nach Amerika gegangen und da war's aus mit ihm. Weil er hatte keine Gegner mehr, er hatte nichts mehr. Und Jonas hatte dann wieder einen neuen Gegner, nämlich die Unions und die Industrie. Sein Titel *Birth Of A Nation* wo er auch das Vorwort so oft sagt, wir sind umgeben von feindlichen Nations, das setzt

nur seine Haltung fort, in die er als ganz junger Mensch hineingewachsen ist.

Ist dieser Widerstand allein aus seiner eigenen Biographie heraus entstanden oder würden Sie sagen, er ist durchaus in der Tradition der avant-garde der 20er Jahre. Weil er beruft sich ja selbst oft auf Apollinaire, Rimbaud und die Futuristen, würde ich fast sagen. Würden Sie sagen, er steht in einer Tradition?

Ich glaube eher, dass das Prägende für ihn war das frühe Litauen, seine Jugend in Litauen. Und dann kam er eben in die Welt hinaus. Er hat ja auch, so wie ich, früh geplant ohne die Möglichkeit zu haben, Filme zu machen. Mit seinem Bruder, sie wollten... Litauen ist ja auch ein Auswanderungsland und in Chicago gibt's unglaublich viele Litauer und die haben ihm auch geholfen hinüber. Und diese Litauer waren dann gar nicht glücklich, wie er nach New York ist und nicht unbedingt mehr Litauer sein wollte wie das dort üblich war. In Österreich gibt's ja die Burgenländer, die auch in Chicago eine Großstadt errichtet haben. Und die gehen dort auch am Sonntag mit ihren Trachten wohin und die sind Burgenländer geblieben. Die [die Litauer] haben ihm das Hinüberkommen ermöglicht, aber er hat sich dann verlassen, weil er wollte den Film umkrepeln oder so, und das dann auch gemacht. Bei mir war es ähnlich, aber unter ganz anderen Umständen wieder. Ich wollte ein persönlicher Filmmacher sein, und darum... dieses Wort hat's ja nicht gegeben, das haben wir dann erst gemacht, das Wort Filmmacher... und es hat bei mir überhaupt, wie ich angefangen hab, hat's auch kein Milieu gegeben. Den unabhängigen Film, heute sagt man so selbstverständlich, das gab es alles nicht. Bei mir, ich hatte es besonders schwer, weil es nicht diesen technischen Vorteil der Amerikaner hatte, 16 Millimeter finanziell erreichbar, sondern ich musste mit dem Material der Industrie arbeiten, mit 35, und jetzt empfinde ich das als Gnade, denn das hat mir zu den 35 Millimeter Filmen verholfen. Und das hat mir verholfen zu dieser großen Ökonomie, weil jeder Kader teuer war, darum habe ich auch jeden Kader ausnützen wollen. Im Nachhinein, wenn man durchs Leiden

hindurchgegangen ist, sieht man darin keinen Nachteil mehr, sondern einen Vorteil. Jedenfalls ist das auch eine Ähnlichkeit gewesen, dass wir beide ohne einen Zugriff auf das Material geplant haben, Filme zu machen. Das war bei Jonas auch der Fall.

Jonas arbeitet seit 20 Jahren ausschließlich immer mit Video. Wie stehen Sie dem gegenüber?

Mein Gott, wie soll ich sagen, ich enthalte mich da eher der Aussage. Ich verstehe das zu wenig. Jonas hat da einen anderen Zugang. Das ist für mich ein sehr heikles Problem. Wie Sie wissen, habe ich nicht nachgegeben. Ich glaube nicht, dass meine Filme in digitaler Form gezeigt werden auch nicht, dass sie übertragen werden können. Ich habe gesagt, wenn das Schiff untergeht, gehe ich mit unter. Ich weiß aber, dass es nicht untergehen wird. Leider hat das praktisch fast niemand mitgemacht. Hätten da alle zusammengeholfen, und gesagt, wir bleiben bei Film, ich weiß nicht, ob es anders ausschauen würde, vielleicht eh nicht. Aber es wäre doch nicht schlecht gewesen. Und inzwischen haben große Filmemacher nachgegeben. Zum Beispiel besonders bedaure ich *Tom Tom The Pipers Son* von Ken Jacobs, das ist ein Film, der überhaupt nie gemacht worden wäre, wenn nicht mit diesen Streifen, die man in der Hand halten kann, die man anschauen kann von ganz nahe, mit der Lupe, und spielen kann, da ist die Hand eben darin, so wie beim Bildhauer der Meißel. Und wenn man das auf Digital sieht, schläft man ein. Es hat keinen Sinn. Und meine metrischen Filme hätten gar keinen Sinn. Aber auch die anderen, *Afrika* nicht, alle nicht, nein, meine Filme hätten alle keinen Sinn, wenn sie digital wären. Aber das kann man jetzt... Brakhage zum Beispiel... Brakhage ist katastrophal digitalisiert. Nun, es ist wohl richtig, das ich... viele nennen mich da einen Fundamentalisten und ich nehme auch viele Nachteile in Kauf, weil die jungen Leute meine Filme nicht mehr kennen. Aber einer muss wenigstens zum Nachdenken anregen mit einem Beispiel. Das man sagt, der das in Kauf nimmt, denk

ich mal drüber nach, ob das nicht einen Sinn hat. Aber der Jonas ist da anders...

Vielleicht weil er weniger... Bei Ihren Filmen geht es auch ganz stark um das Medium selbst, das Kino als Raum. Jonas' Filme sind es weniger Filme, die das Medium und das Kino selbst reflektieren. Vielleicht ist das der Grund der Jonas es erlaubt, mit Video zu arbeiten.

Ich will auch die anderen nicht kritisieren. Das ist eine heikle Sache und da muss das jeder für sich selbst entscheiden und verantworten. Und ich konnte es nicht anders machen.

Ich weiß nicht, inwieweit Sie mit der Poesie von Jonas vertraut sind...

Leider kenn ich sie nicht wirklich, weil ich auch der der Ansicht bin, dass man Poesie nicht übersetzen kann und ich kann sie nur in Übersetzung lesen. Das ist die Größe und die Misere der Dichtung, dass sie in ihrem Sprachraum... Die wirkliche Qualität ist nicht übersetzbar. Übersetzen geht nicht. Man kann Dinge übersetzen, die nicht das Essentielle sind. Jene Dinge wo das litauische Wort dasselbe ausdrückt wie das Deutsche, wo ein Satz möglich ist. Wo, sagen wir, etwas, dass auch ein Deutscher denken kann, übersetzt wird, angesprochen wird. Aber das Großartige der Dichtung ist ja eben etwas zu sagen, was nur in dieser Sprache denkbar ist. Das ist das Unübersetzbare. Ich habe ja viele Sprachen gelernt, aus dem Grund. Es gibt Witze, die im Deutschen und im Italienischen ähnlich sind, das sind importierte Witze irgendwie. Aber es gibt Witze, über die ein Italiener nicht lachen kann und es gibt italienische Witze, über die man bei uns nicht lacht. Weil es anders ist. Eine Spracheinheit, ist eine Weltsichteinheit, und darum ist es verständlich, dass die Leute tödliche Kriege führen. Weil, wie man früher sagte, die Eskimo haben ihren Kindern gesagt, die Weißen schauen ähnlich aus wie Menschen, sind aber keine. Sind ähnlich wie Menschen, sind aber keine. Man muss aufpassen, dass man sie nicht verwechselt. Und diese Ansicht ist heute

noch vor allem in den nicht intellektuellen Kreisen, in den nicht-internationalisierten Kreisen sehr stark, dieser ganze Chauvinismus, Nationalismus... sind eine uralte Tradition und Instinkte, die dahin zielen, die Weltsicht der eigenen Gemeinschaft am Leben zu erhalten. Und Übersetzungen sind halt so... ist halt nicht das Wirkliche.

Ist das Filmemachen im Grunde nicht auch eine Übersetzungsleistung? Weil Sie als Filmemacher, der etwas sieht, versucht etwas in ein Medium zu übersetzen, um etwas zu vermitteln? Jonas sieht in dem Moment etwas, was er nicht nur mit den Augen sieht. Weil er auch Assoziationen hat, sich erinnert. Sie haben vorher das Beispiel gebracht mit der Flasche, wenn ich sie ansehe, erinnere ich mich daran, wie es sich anfühlt. Und er erinnert sich vielleicht an Bilder aus seiner Kindheit, wenn er eine Blumenwiese sieht. Dass er versucht mit seinen Filmen, auch mit der Montage und was er dann tut, mit Musik und all den verschiedenen Dingen, versucht er etwas zu übersetzen, was er in seinem Kopf eigentlich hat.

Nein, das glaube ich nicht. Das ist gerade das, was ich für falsch halte. Wenn man also einen schon fertigen Gedanken übersetzt in ein Medium, dann ist es eine Arbeit, die man sich sparen kann, denn es ist ja eh schon da. Das Großartige der Arbeit mit einem Medium ist ja, dass der Gedanke erst entsteht. Das am Schluss was gesagt ist, was ich vorher nicht wusste. Und das ist auch bei Jonas so. Da kommen ja verschiedene Stadien. Er hat da ja viele Sachen pioniert. Zum Beispiel dass die Kamera... Er hat die schwere Bolex immer mitgeschleppt. Natürlich hat er es heute leichter. Jetzt ist es so ein Zündholzschachterl und kann das alles auch oder noch mehr, weil es auch den Ton aufnimmt und alles fertig und so. Aber sagen wir, früher, wie die Kameras klobiger waren, da hat die Kamera die Handlung wesentlich gestört. Da wurden die Sachen gestellt, du setzt dich da her und so, das war alles arrangiert. Weil das war so schwierig, das aufzunehmen. Man musste das Licht messen. Und Jonas hat das

unglaublich vorangetrieben, dass die Kamera mit leben darf, und das Ereignis nicht zerstört. Und das Ereignis nicht jetzt hergerichtet wird für die Kamera. Obwohl Jonas hauptsächlich eigentlich auch gesellschaftliche Sachen gefilmt hat, Freunde und Eltern und Bauernhof und so. Der Begriff Dokument ist sehr interessant, wenn man es auf Film anwendet. Da könnte man auch lange reden, damit will ich aber gar nicht anfangen. Aber Jonas hat damit wirklich neue Sehweisen, neue Inhalte aufgerissen, dadurch dass er einfach mit der Kamera gearbeitet hat. Wenn man mit der Kamera arbeitet, wie Jonas es gemacht hat, zum Beispiel dass man nicht mehr durchschaut immer. Dass hat er unglaublich entwickelt. Das finde ich eine ganz großartige Sache, nicht durchschauen. Ich will nicht sagen, dass er der Erste war, der das gemacht hat, aber er hat das wirklich vervollkommnet. Brakhage hat's ja auch gemacht. Und weil man sozusagen, ganz logisch wenn man's analysiert, man nimmt das Auge aus dem Kopf heraus und hat dadurch viel mehr Möglichkeiten. Man kann nicht so machen [den ganzen Kopf mitbewegen, wenn man durchschaut], dann nehme ich die Kamera und mache so [das Kameraauge liegt in der Hand und wird frei bewegt]. Das sind jetzt wiederum Dinge, wo man sieht, dass der Herstellungsprozess so wichtig ist. Denn Jonas musste machen, was die Kamera noch erlaubt, das Gewicht der Kamera, und das Abdrücken, und wie genau kann ich jetzt wissen, was ich drauf habe, weil ich habe, sagen wir, verschiedene Optiken. Wenn ich ein Weitwinkel hab, hab ich alles drauf, wenn ich schmaler werde, ist es schwieriger. Alle diese Dinge hat er eingesetzt in der Praxis. Und dann angeschaut. Und dann gesehen, „Aha, das habe ich nicht so erwischt, aber da ist etwas, wunderbar, das hätte ich nie, noch nie sowas gsehen.“ Und jetzt geht's dann weiter. Dann schneidet man was weg, was raus, was dazu... eine weitere Phase, die vorher gar nicht geplant hätte sein können. Das heißt, der Stil von Jonas hätte nie entstehen können durch Denken, sondern der ist entstanden durchs Machen. Der ist eng verbunden mit dem Gewicht der Bolex, die früheren Filme, und mit seinem Handhaben. Dann kommt der Prozess so... und er will Stimmung haben, eine gewisse Stimmung, dann kommt die Musik dazu und dann will er was dazu sagen, dann sagt

er es dazu. Ganz einfach. Ohne Herumtheoretisieren, darf man das, so sind seine Sachen. Und das ist wunderbar.

Und in dem fertigen Film ist dann noch mehr drin... nach dem Schneiden, ist der Film noch reicher, als er vorgesehen hat. Weil jeder Zuschauer es anders sehen kann...

Aber er hat nichts vorgesehen am Anfang. Er filmt eben. Er will etwas filmen, dann filmt er es. Da braucht er nicht viel nachdenken. Ist ja gar keine Zeit. Wenn man eine Arbeit anfängt. Wenn man zum Filmen anfängt... Auch zum Beispiel, wie ich meine Afrikareise gemacht hab, ich hab keine Ahnung gehabt, wie das ausschauen wird. Ich hab halt Dinge gefilmt, wo's mich hingezogen hat, die ich filmen musste. Und das ist ganz im Sinne von Kleist, der sagt, er sitzt mit seiner Schwester und dann erzählt er ihr was, was sie gar nicht so gut versteht, und so kommt er selber dann, lernt er was. Schau, ich in unserem Gespräch, hab ein paar Sachen dazugelernt, das ich vorher nicht hatte, weil ich spür, dass Sie interessiert sind und auch verstehen, was ich sag, und da ist es etwas ganz anderes, als wenn man einen Vortrag hält zum Beispiel, wo man kein Feedback hat. Das ist alles... Schauen Sie... Ein Handgeschriebenes Buch ist anders wie ein Maschinentipptes Buch, und ein Maschinentipptes Buch ist anders wie ein diktiertes Buch... wesentlich anders, das heißt, der Herstellungsprozess ist untrennbar vom Werk. Und das ist es warum ich sag, Film kann man nicht ins Digitale übersetzen, das geht eben nicht. Man kann digital herstellen Sachen... was Jonas macht sind digitale *movies*, das ist ok, das ist digital... mich interessiert das Digitale aus verschiedensten Gründen, ich bin selber, ich habe ein iPad... den ich ständig benütze, zu ganz anderen Dingen. Ich hab dort meine Lexikas drinnen. [tippt lange herum] Tut mir Leid... Ich hab mein liber usualis drin und versteh nicht, warum ich es nicht find... Aber zum Beispiel, die digitalen Bilder, die sind so... [tippt wieder in sein iPad]. Das ist ganz interessant mit dieser Hand-aufs-Herz... Das sind alles presidential candidates. Aber die Art wie das Bild ausschaut ist so glitzernd

perfekt, dass alles ausschaut wie in einem Werbefilm. Da kann man nicht heraus. Ich hab zum Beispiel beim Heurigen, da gibt's diese Warmhalteöfen, wo die Speisen drinnen sind und die verdorren dann völlig... der Schweinsbraten sieht aus wie altes Holz. Und da war einmal ein besonders grausliches Fenster mit einem Hendl, ganz verdörnt, und ich hab das photographiert, ich hab mir gedacht, das muss ich jetzt aufheben, das ist unglaublich, wie diese Todesöfen wo das alles kaputt gemacht wird, dann hab ich's drin ghabt und lange Zeit nicht angeschaut und einmal blätter ich so Photos durch und dann komme ich auf dieses Bild. Und ich hab mir gedacht, uh, das ist appetitlich und hab sofort einen Gusto gekriegt, weil es alles verfälscht ist, ins Positive?, und die Speisen, wenn man Speisen photographiert, die werden wie in einem Werbefilm. Und aus dem kommt man nicht raus, wenn man digital filmt. Es schaut alles so aus. Und das ist mir so zuwider. Und darum will ich damit nichts zu tun haben. Ich nehme das widersprüchlich, wie soll man sagen, wenn man am Verdursten ist, trinkt man aus der schmutzigen Lacke, und für mich ist das eine schmutzige Lacke.

Also Ihnen liegt das Unperfekte näher?

Nein, ich will doch das es näher dem ist was ich als Realität empfinde. Aber das ist vom Medium her schon so programmiert. Man kann ja mit dem digitalen Bild alles machen. *Enhancing*. Und das kann man in jede Richtung, nur nicht in eine, die man selber will. In der Malerei das hat's eine Entwicklung gegeben mit den Acrylfarben. Wenn man mit Acrylfarben malt, dann schwimmt man in dem Internationalen drinnen. Alles Gleiche hat keine Herkunft mehr. Wenn Sie ein Renaissance-Bild anschauen, von Piero de la Francesca, der war in Umbrien, und Umbrien war arm. Der hat gemalt eben mit Umbra, Erdfarben, zerriebene Erde. Schauen Sie das Bild an, es ist wunderbar. Stimmt alles in sich, einer meiner liebsten Maler. Dann der Bellini in Venedig, auch einer meiner liebsten Maler, der hat gemalt mit den leuchtenden Importfarben, die sich Venedig leisten konnte. Mit Lapislazuli-Blau und Ultramarin und Gold und Rot, das hatte der Piero alles nicht. Man schaut diese beiden Maler an und sagt: Venedig,

Umbrien. Das heißt, der verkörpert sein Umfeld. Wenn beide Acryl gemalt hätten, wäre das weg. Dann hätten sie ein ganz anderes Gleichgewicht in ihre Bilder gebaut. Das heißt, die Pigmente sind notwendig, um die Wertsicht auszudrücken. Er macht's mit dem, und er macht's mit dem. Und beim Jonas ist es auch so. Seine Bolex-Filme sind ganz anders wie die digitalen Filme. Das ist einfach anders. Die digitalen *movies*, Filme mag ich sie nicht nennen, können auch in Ordnung sein, aber ich will nicht, dass die auf Film gemachten Filme übertragen werden ins Digitale und dann gesehen werden als seien sie so. Weil so sind sie nicht.

Wenn man das versucht zu Übertragen ins Allgemeine, dann hängt das Spezielle, das Großartige an einem Werk viel mehr mit dem Medium zusammen als mit dem Künstler. Das heißt, der Künstler ist mehr oder weniger austauschbar, das Entscheidende ist das Medium und wie die Künstler das Medium handhaben.

Austauschbar würde ich auch nicht sagen. Nicht einmal in den alten Stammesgemeinschaften wo sie einen stilisierten Löffel haben, den jede Familie selbst macht, der eigentlich gleich aussieht bei allen, ist das austauschbar. Es ist doch der Unterschied zwischen Herrn Sowieso und Herrn Sowieso der das geschnitzt hat. Genauso wie bei traditionellen Speisen. Früher in den armen Dörfern in Tirol zum Beispiel. Da hat's... Oder bei uns, eine (Ein-)Brennsuppe... die Mehlsuppe. In jedem Bauernhof ist eine Mehlsuppe gemacht worden, mit denselben Ingredienzien. Aber überall hat sie anders geschmeckt. Und bei dem einen war sie gut, bei dem anderen war sie nicht so gut. Also... Bei den wirklich großen Medien, die imstande sind, Gedanken auszulösen, ist sehr wichtig, dass sie zur Person, die sie ausführt, in einem Verhältnis steht, so dass sie die Persönlichkeit aufsaugen wie ein Schwamm. Was jeder versteht, dass jeder eine andere Handschrift hat. Niemand kann die Handschrift von jemand anderem genauso durchführen, das nennt man dann Fälschung, kann man aber sofort entlarven. Also, Unterschriften fälschen. Das sieht jeder ein. Und so ist es in jedem Medium. In jedem

wirklichen Medium... ist nicht vertauschbar. Bei den Handgeformten Medien ist es sehr leicht, weil der ganze Körper... und dann der Charakter, nervös oder so... der Augenblick... also in den Handschriften fließt das sofort ein. Wie ein Seismograf. Beim Getippten ist es nicht mehr so. Aber dann in der Formulierung, wie man mit der Sprache umgeht, ist wieder ganz anders. Das Individuelle... Das ist einer der großen Fehler die heutzutage die Menschheit begehen auf ihrer verzweifelten Suche nach Originalität. Dass sie glauben, jetzt muss ich etwas machen, was noch keiner gemacht hat, und was anders ist als jeder. Und in Wirklichkeit ist es umgekehrt. Er kann gar nichts machen, was nicht Original ist. Niemand kann schreiben wie der Nächste. Und niemand kann Kochen wie der Nächste. Und niemand kann Filmen wie der Nächste. Beim Digitalisieren wird's schon schwieriger. Je neuer die Kunstgattung, je mehr wird einem weggenommen... zum Beispiel, beim Digitalen kann ich jetzt morphen, also ich verwandle das Glas in ein Papierl. Beim Film hätte ich müssen zuerst das Glas filmen, dann schneide ich es ab, dann zeige ich das Papierl, und da geht's... fupt... das ist die Metapher und die ist, wie soll man sagen, sehr grob, abrupt. Beim Digitalen, da drücke ich auf den Morphingknopf und da geht's... und dann ist das Glas das Papierl. Aber mein Gemorphtes ist genauso wie das von jedem andern, der diesen Morphingknopf gekauft hat. Das heißt, die Macht geht an die Programmierer über. Die tun schon vordenken und vorprogrammieren. Diese ganzen Blödheiten, wie man Photos *enhancen* kann. Da gibt's einen Kopf, der heißt Nostalgie oder Sonnenuntergang. Da ist dann aber meiner genauso wie der vom Nachbarn. Wenn ich jetzt aber einen Sonnenuntergang zeichne... ich habe 20 Leute nebeneinander, ist jeder anders...

Das ist, wie Sie am Anfang sagten, dass die Welt immer langweiliger würde. Immer mehr Einheitsbrei, sozusagen. Sie haben das Kochen gerade erwähnt. Wenn man das Kochen auch als Kunstform versteht, dann könnte man wahrscheinlich sagen, dass das Kochen die präziseste Kunstform ist, denn da gibt's eine Rezeptur. Man kann beim Film schwer sagen, dass es eine Rezeptur gibt. Oder bei der

Malerei. Da kann man nicht sagen, benutze diesen Pinsel oder jene Farbe und male diesen Strich und dann ist es perfekt. Das Kochen ist da präziser.

Naja, das Kochen ist gewachsen aus millionenfacher Ausführung desselben. Und Weitergabe. Wenn's zum Rezept kommt... außer die leichtfertigen Rezepte, wie sie eben heute auf der Suche nach Originalität entstehen... das ist etwas anderes. Aber wenn man sagt, wie mache ich eine Mehlsuppe aus dem Zillertal, wie sie 1890 noch gemacht wurde, dann ist das ein Vorgang, der millionenfach, durch Jahrhunderte, von Haushalten gemacht wurde, und dann kann man sagen, das gehört zuerst so, und dann so, und so, und so. Dann musst du's aber erst studieren. So wie der Musiker vom Blatt spielen kann... aber vom Blatt gespielte Musik ist nie so wie auswendig... absolut verinnerlicht... durchstudierte Musik. Also... mit Rezept kann niemand kochen. Diese Köche, die mit einer Hand rühren und mit der anderen durchs Kochbuch blättern... da wird nichts draus.

Kann man letztlich sagen – weil Sie sagen, es kommen so viel Dinge zusammen in der Kunst, im Film, beim Kochen, beim Malen, dass letztlich das Werk –, so wie Benjamin, dass das Kunstwerk klüger ist als der Künstler?

Das ist nicht schlecht formuliert, ja. Aber man könnte es auch anders sagen, das Kunstwerk macht sich selbstständig. Man sagt ja auch, der gute Künstler ist schlechter als sein Werk. Meine Ansichten sind da auch noch so, dass ich... ich halte die Menschen für Bündel, also nicht für eine Einheit... so dass man sagt, ein großer Mensch, jetzt muss alles groß sein... Einstein hat diese wunderbare Erkenntnis gehabt, und nun ist er ein großer Mensch, jetzt haben sie ihn gefragt, „was sollen wir machen, dass Friede wird auf der Welt“ und da hat er irgendwas gestammelt. Da gibt's eine gute Geschichte für dieses Beispiel. Da gab's das Busch-Quartett, ein Streichquartett. Der Einstein hat sehr gern Geige gespielt

und dann hat er einmal dort mitspielen dürfen, zweite Geige. Sie haben gespielt und dann hat der Herr Busch zu Einstein gesagt, „Herr Einstein, können's nicht bis vier zählen?“ Weil er eben schlecht gespielt hat. Das heißt nicht, dass er jetzt auch gut Violine spielen muss. Und bei den Künstlern ist es schon so, dass es... Weil es so schwer ist, überhaupt etwas zu sagen, muss man den Drang haben, dass einen aber etwas sehr interessiert, das will ich sagen... und dann ist die Chance da, dass man etwas rausbringt. Und drum sind die Werke immer viel größer wie die armen Teufel, die das gemacht haben, weil die an der Gesamtheit ihres unvollkommenen Wesens tragen. Ich hab den Dreyer, der für mich sehr wichtig war, besucht und versucht, ihn zu treffen... jedenfalls der Dreyer war ein dänischer Bürger, hat gelebt in dieser Welt, und das grandiose war, dass er eben dies doch schildern konnte, als wäre er von außen. Und er war im Leben kein vorbildlicher Mensch. Oder Joyce, der war furchtbar. Wenn man die Biographie... der hat so genug gehabt vom Joyce, dass er es nicht fertig schreiben wollte, wie er schon 2/3 gehabt hat. Der Joyce war eine richtige Sau. Echt. Der hat Freunde ausgenützt. Auch unter den Filmemachern, da gab es furchtbare Typen. Ich sehe das jedem nach. Wenn einer eine Leistung wo hat, dann fällt das andere weg. Das hat der Brecht auch schon gesagt, wichtig ist nur das gute Werk, alles andere wird von der Geschichte verschluckt.

Das Werk macht sich selbstständig. Und das ist auch nicht wirklich beendet. Mit jeder Generation, mit jedem, der es sieht, entwickelt sich das weiter. Ihre Werke sind in jedem Fall sehr durchdacht, aber glauben Sie auch, das letztlich noch etwas anderes drin ist, was sie selbst nicht bedacht haben? Das noch jemand etwas sieht?

Ja, bestimmt. Außerdem, wenn ich arbeite, mache ich die Arbeit aus dem Bauch heraus. Denken tu ich... Jetzt denke ich zum Beispiel in Sprache, weil das eine Sprachkommunikation ist. Und da arbeite ich etwas heraus mit der Sprache. Und wenn ich Film mache, dann arbeite ich nicht mit Sprache und nicht mit Theorie, sondern mit Schauen und mit... und

überdenk das... auch beim Kochen, da ist das wieder anders. Da ist das Kochen. Also...

Jonas glaubt, dass er nichts wirklich bewusst tut. Abgesehen vom Film, das unbewusst passiert, das selbst das Sprechen... er denkt nicht drüber nach, was er spricht... das ist im Grunde dieser Kleist wieder, dass im Grunde alles unbewusst ist. Das geht dann im Grunde ja soweit, dass wir im Grunde vollkommen unfreie Menschen sind.

Ja, diesen Gedanken unterschreibe ich auch. Man muss aber auch immer wieder aufpassen... ich denke über die Menschheit nach im vollen Bewusstsein dass wir eine Tiergattung sind, wie alle anderen auch, nur eben verschieden. Aber eine Tiergattung. Also nicht mit unsterblicher Seele und diesem ganzen Überbau, Tiere. Die's unglaublich weit gebracht haben. Das ist dann ja noch viel großartiger, wenn man es so sieht. Und jetzt gibt's zum Beispiel diese Idee, dass wir determiniert sind durch unsere Entwicklung und er hat beim Islam zu fürchterlicher Übertreibung geführt, das man sagt, es ist eh alles vorbestimmt, ich brauch ja nichts machen, kann eh nichts machen. Die Menschen sind eben nicht zu einem Gedankentiefgang gebaut. Das ist auch der Fluch der Philosophie, der Deutschen... Zum Beispiel die deutsche Philosophie, da sind oben ein paar interessante Erkenntnisse und wenn sie dann anfangen, das festzunageln, dann wird's ja so blöde... also, was weiß ich, die Herren Kant und Schopenhauer und Hegel... es geht an der Oberfläche ganz gut, aber wenn man sich ein bisschen hineinarbeitet, dann denkt man um Gottes willen. Und allgemein, das ist so...

Interview: Peter Kubelka (29.01.2013)

Sie beide haben Ähnlichkeiten in der Exilerfahrung. Ihre früheren Filme sind in Österreich auf Widerstand gestoßen, Sie wurden von der Kunstwelt abgelehnt. Jonas war auf ganz andere Art und Weise Exilant, er war zuerst ein politisch Ausgestoßener. Ist das dennoch ein Moment, wo Sie beide filmisch und persönlich zusammengekommen sind?

Ja, das ist völlig richtig. Wir sind beide keine geborenen Amerikaner und wie wir nach Amerika kamen, jeder für sich natürlich, durch völlig andere Umstände, war das eine ähnliche Erfahrung. Wobei wir verschiedene Dinge mitbrachten aus unserer Gebärmutter, aus unserem Werdegang, das war bei Jonas diese starke Prägung durch den Krieg, viel stärker als bei mir. Jonas ist als Filmemacher jünger wie ich und als Mensch älter wie ich. Er hat erst später zu seiner richtigen Form gefunden, während ich sehr früh begonnen hab. Ich war Filmemacher aber dem Jahr 1952. Jonas ist [1949] nach Amerika gekommen und hat dann sehr bald angefangen mit Film. [Zusammen mit seinem Bruder hat er eine Bolex-Kamera gekauft.] Seinen Höhepunkt, seine wirkliche Reife und die Art des Werkes, die ihn in der Filmgeschichte so bedeutend macht, kommt erst mit WALDEN um 1969.

Ich fang vielleicht an mit einem Versuch, seine Reife-Arbeit und seine Bedeutung als Filmemacher darzustellen. Als Parallelfigur würde ich nehmen Dziga Vertov, der ja auch als Mann mit der Kamera selber auch diesen Titel erfunden hatte, und sich als Mann mit der Kamera sah. Jonas ist in meinen Augen viel mehr ein Mann mit der Kamera als es Vertov war, weil es Jonas gefunden ist, dieses Medium, welches von den Lumiere-Brüdern als Industrieprodukt gesehen und entwickelt wurde, und zwar von Anfang an im Hinblick auf ein zahlendes Publikum. Bei den Lumieres sind die privaten Filmen, das Frühstück der Familie, wenn ihnen das geläufig ist, in Wirklichkeit inszenierte Unterhaltungslustspiele. Das ist nicht von der Natur genommen, sondern da tritt der komische Butler auf, das ist alles ganz künstlich, das ist eigentlich Theater. Und vorher war – das sind

die zwei Ebenen, die sich durch die Filmgeschichte ziehen – der wirkliche Vater des Films ist Étienne-Jules Marey. Der brachte kein zahlendes Publikum, das war dem wurscht. Der wollte wissen, was eine Bewegung ist, der wollte das verstehen. Das ist eigentlich meine Ahnenreihe die mich interessiert und ich sehe die andere Ebene, die Ebene von Lumiere bis Spielberg, den Industriespielfilm, als den Humus, auf dem, von dem die Avantgarde leben muss. Wenn sie den nicht hätte, hätte es die Film-Avant-garde nie gegeben, weil die Avant-garde nicht für das Material bezahlen kann. Die Avant-garde kann keine Kopieranstalt, keine Filmfabrik, keine Kameraproduktion bezahlen. Die Avant-garde ist parasitär. Sozusagen der Edelschimmel, der Edelpilz, der aber das andere braucht. Das sieht man nirgends deutlicher als jetzt, wo der Film einem unter den Füßen weggezogen wird, obwohl er keineswegs ausgereizt ist und keineswegs fertig erforscht ist und ausgedient hätte, ist er nicht mehr da, weil er aus Gründen, die nichts mit Kommunikation sondern nur mit Ökonomie zu tun haben, zum Verschwinden gebracht und durch das digitale Medium, ein völlig anderes ersetzt wird. Das ist ein historisches Lehrstück, das man aber auch anwenden kann auf die Malerei. Denn auch die größten Maler waren mehr oder weniger Irrtümer der Geschichte. Dafür gab's nicht die Malerei. Die haben mehr getan als der Auftraggeber wollte. Zum Beispiel das ganze Mittelalter, wo die Kirche der Auftraggeber war, die wollten ihre Ikonografie und das musste stimmen und das musste nett sein... Dann hat die Kirche zum Beispiel noch das Gold hineingedrückt, was der Maler womöglich überhaupt nicht wollte. Die Heiligen durften den Boden nicht berühren, das war ein Kampf der Malerei durchzusetzen dass sie Landschaft überhaupt abbilden dürfen, denn die Kirche wollte das nicht. Diese Wende geschieht erst in der Renaissance und Bellini muss noch die Madonna mit dem Jesuskind vor einen Teppich setzen, damit sie ja nicht in einer irdischen Landschaft sind. Und links und rechts schmuggelt er Landschaft hinein. Das ist eigentlich die Situation einer Kunstgattung, dass sie meist zu Missbrauch bezahlt wird. Die, die interessanterweise als Kunstgeschichte übrig bleiben, waren weder die Erfolgreichsten, manchmal waren sie erfolgreich, dann sind sie oft

gestürzt, wie der Rembrandt, aus lächerlichen Gründen, weil sie nicht so gemalt haben, wie die Auftraggeber es wollten. So ist das im Film auch. Und nun war Vertov schon... Vertov ist natürlich einer der Größten, die den Film berührt haben. Er wollte eben das Hereinziehen des Filmes in das Persönliche des Menschen, aber zu seiner Zeit musste er gegen die übermächtigen Anforderungen kämpfen, die entweder die Politik, bei ihm war das die Politik, gestellt hat oder eben auch das Konzept, dass Film eine zurecht gemachte, verkaufbare Ware sein muss. Beim Jonas ist der Film in seinen Hauptwerken dann nicht mehr ein für zahlendes Publikum zurecht geschnürtes Paket, oder ein Kunstprojekt, was auch heutzutage die Künstler ruiniert – das Wort allein, „Ich hab jetzt ein Projekt“ – Jonas hatte kein Projekt, der hat jeden Tag gefilmt und hat seine Kamera... was heutzutage kinderleicht ist, weil sie können jetzt diese Kamera... das immer mitzubringen würde kein Opfer bedeuten, die Geräte werden immer kleiner, ich kann auch mit meinem Telefon auch filmen... Zu Jonas' Zeiten, Jonas war der Mann mit der Bolex, und das hat er exemplarisch gezeigt, wie man aus einem Werkzeug oder Instrument, sagen wir Violine... jener Geiger, der das Meiste aus der Violine herausholt, das was die Violine schon kann und anbietet, am besten nützt... das war Jonas mit der Bolex. Die aber jeden Tag mitzubringen, Jonas war nicht vorstellbar ohne diesen Sack, den er immer mit sich schleppte, er ist nicht gerade ein Riese, Jonas ist ein Leichtgewicht, und die Bolex hat schon ihre Kilo. Und die hatte er immer mit. Er hat Dinge getan mit dieser Bolex, die die heutigen digitalen Leute leicht tun könnten aber dann auch gar nicht tun. Und dann hat er noch etwas gemacht... Einerseits hat Jonas das Filmen wirklich so personalisiert, wie es auch der Vertov nicht hatte. Der Vertov hat immer Projekte gemacht. *Der Mann mit der Kamera*, das Filmprojekt ÜBER eine Stadt, auch über zum Beispiel, ich mache jetzt einen Film über, und ich denke mir vorher aus, was wird der Film sein. Dieses Vorausplanen gibt's ja auch im wirklichen Leben, das man sagt, heute mache ich das, morgen mache ich das. Und dann gibt's aber auch die Gegensehnsucht, wie z.B. die Bettelmönche verwirklicht haben im Mittelalter, die gesagt haben, über morgen denke ich nicht nach. Ich mache keinen Plan, ich baue kein Haus. Ich weiß nicht, was ich morgen esse. Ich lasse das Leben kommen. Als

Gegenbewegung. Sicher, diese Mönche hätten nicht überlebt, hätte nicht diese Sehnsucht in der arbeitenden Bevölkerung dazu geführt, dass eben Almosen gegeben wurden. So wie auch Thoreau mit seinem *Walden* nicht überlebt hätte, wenn rundherum nicht die Zivilisation gewesen wäre. Das ist ein Irrtum, weil er brauchte ja die Werkzeuge, und er hat sich auch Sachen besorgt, während er im Wald war.

Könnte man in dem Fall sagen, der Spielfilm, die Industrie sozusagen, ist die Zivilisation der Avant-garde, dass die Avant-garde nicht leben kann, ohne den Spielfilm rundherum. Dass die Avant-garde sozusagen Thoreau ist, der im Wald lebt...

Ja, das kann man sagen. Und das dieses Verhältnis ein sehr schillerndes ist. Es geht zwischen starker Abneigung, wie ich sie habe... ich habe gegen Produzenten und Verleiher einer solche starke Abneigung aus meiner Jugend mitgenommen, dass ich im Filmmuseum gar nicht mit denen hätte verhandeln können. Das habe ich alles meinen Ko-Direktor Konlechner überlassen, weil ich soviel Hass hab gegen diese Branche, weil die eben Sklaventreiber sind, und die müssen es wiederum sein, sonst kriegen sie ja ihre Investition nicht. In mich kann man nichts investieren vom Geschäft her.

Jonas' erster Film, *Guns Of The Tree* (1961), der noch etwas den narrativen Stil hat, dass er da noch unsicher war... Er hat ja zuerst die Tendenz gehabt, nach Hollywood rüber zu gehen, das war der ursprüngliche Plan.

Natürlich, bei vielen Avant-gardisten... Bei Kenneth Anger, Markopoulos... die waren Schüler von Sternberg. Das war bei vielen so. Bei mir war's auch so. Denn ich wusste ja nicht... die Form des unabhängigen Filmmachers... das Wort gab's ja auch nicht, das haben wir erst angewendet. Und zwar ich hab das unabhängig von den Amerikaner schon für mich erfunden, weil ich hab gesagt, ich will sein wie ein

Schuhmacher. Ich mach einen Film, dann verkauf ich ihn, dann leb ich davon. Mach den nächsten Film. Das spielt's aber nicht. Aber wir wussten nicht, wie das sein wird und wie man das macht. Ich habe jeden meiner Filme, wie sie sicherlich ja wissen, gestohlen. Ich musste Aufträge annehmen, die ich dann anders gemacht hab. Jedes Mal habe ich meine soziale Position damit verloren. Das heißt, ich hab gedacht, das wird so sein, ich mach einen Film, den verkauf ich... Und auch in meinem ersten Film, *Mosaik*, der hat ja noch Spielfilmelemente. Der hatte ein Drehbuch, das ich dann weggeschmissen hab. Das war für mich der Beginn der Selbstfindung. Und beim Jonas war's ähnlich. Wir wussten nichts von anderen Formen. Dann hat sich der Jonas selber gefunden, und zwar auf ganz großartige Weise hat er ein Produkt erfunden, völlig anders wie meines, dass ihm... er ist hineingeschlüpft... hat er sich auf den Leib geschneidert. Und zwar das Visuelle, das Literarische und das Musikalische. Seine Filme sind eigentlich ziemlich lose Collagen dieser drei Elemente. Ganz im Gegensatz zu mir, wo z.B. in *Unsere Afrikareise* strengste... obwohl es die Natur abbildet und eine künstliche Natur darstellt, die von mir kommt, darstellt, und gerade deswegen gibt es eine absolute Synchronität der Ereignisse, die ich so zusammengestellt habe, das sie so ausschaut, dass sie möglich wären, als Natur, aber es ist meine Erzählung dadurch.

Ist das vielleicht einer der großen Unterschiede zwischen Jonas und Ihnen, dass Sie eine sehr durchdachte Herangehensweise an Filme haben und Jonas das viel spontaner, sehr lose entstehen lässt.

Gar nicht viel spontaner, die entstehend spontan. Mein gar nicht. Jonas lässt das Leben herankommen. Ich weiß nicht... es kommt jemand auf Besuch, er weiß ja nicht, was sein wird. Und er zerstört auch nicht das Ereignis, indem er sagt, stellt's euch schnell mal da hin und ich mache eine Aufnahme. Sondern er hat die Kamera mit und wennes ihm einfällt, dann filmt er. Inzwischen kennen ihn die Leute und es wird nicht mehr lang herumdiskutiert. Obwohl die Bolex ja noch viel störender ist als dieses Ding [digitale Kamera] hier, denn sie macht erstens, das ist ganz

wichtig, sie macht ein Geräusch. Das hier macht kein Geräusch mehr. Ein Geräusch sagt jedem lebenden Menschentier, es ist ein Ereignis im Gang, dass ich beachten muss. Es ändert sich etwas an der Lage. Das Geräusch ist der Botschafter der Veränderung einer Lage. Wenn alles ruhig ist... im Deutschen gibt's das wunderbare Wort „still“, auch im englischen... dann heißt es „Halt dich still“, d.h. es bewegt sich nichts, und „sei still“, mach kein Geräusch. Also Geräusch und Bewegung sind dasselbe Ereignis. Jede Bewegung muss ein Geräusch machen. Sagen wir, in der Luft zu wedeln mit der Hand ist nicht so wichtig für Sie, das bedroht Sie nicht, würde ich nahe bei Ihnen, dann spüre ich schon... auch ein Geräusch. Das ist sehr wichtig. Diese Einheit von Geräusch und Bewegung war den Menschen so klar, dass die Astronomen noch zu Keplers Zeiten gedacht haben, die Planeten müssten ein Geräusch machen, und weil sie wussten, dass diese Bewegungen harmonisch war, haben sie das „Harmonices mundi“ genannt, „Himmelsharmonie. Die haben gesagt, die machen ein Geräusch, nur hören's wir nicht. Das Geräusch ist da, durch die Bewegung gegeben. In dem Moment, wo in einem gewöhnlichen Lebensablauf fängt's auf einmal an Trrrrrrrr an, spürt's jeder ins Innerste. Ich muss wissen was es ist, es kann tödlich sein. Jede Gefahr ist potenziell tödlich. Drum ist das Ohr dazu da, eine Warnung auszusprechen, die nicht überhört werden darf. Also jemanden zu gewöhnen, dass die Kamera rattert, ist schon auch eine Sache. Ich hab das gemacht, in Afrika, mit meinen Mitreisenden, die hab ich dran gewöhnt, dass ich immer die Kamera hatte, immer das Mikrofon um und so. Jedenfalls Jonas hat erreicht, dass er mit der ratternden Bolex nicht das Ereignis zerstört. Heute noch zerstört jedes noch so kleine Fernseheteam das Ereignis wo's auftaucht. Da ist alles hin, wenn die kommen. Obwohl die gar kein Geräusch mehr machen. Jonas hat jetzt diesen Schritt weiter von Vertov hin in die Personalisierung der Lebensaufzeichnung gemacht. Er macht kein Projekt mehr. Er bestimmt nicht, was seine Leute, die er aufnimmt tun sollen, oder was geschehen soll, er sagt nicht, gehen wir doch dort hin, nichts. Er lässt es einfließen. Das ist mal eines seiner Elemente. Und jetzt kommt wieder etwas, wo er

eine außerordentliche Bedeutung hat für mich. Für mich ist er in der Verwendung des Einzelkaders. Der Einzelkader ist auch etwas, was... Wer die Bolex erfunden hat ist ganz wichtig und wann ... das war ein ganz ganz großer Mann (Jacques Bogopolsky in 1927), der das gemacht hat. Es gibt ja parallel zur Bolex gibt's 16 mm, Kodak, die die Kriegsreporter hatten, diese Kameras können gar keinen Einzelkader machen. Die laufen nur immer. Während der Erfinder der Bolex hat den Einzelkader erkannt als wesentlichsten Baustein der Filmartikulation. Und er hat das Erzeugen des Einzelkaders leicht gemacht, indem er richtig ihm eine Bewegung zugeteilt hat, die interessanterweise einen Entschluss und eine gewisse Muskelkraft... man geht mit dem Daumen nach vor und dann machts den Einzelkader. Ich kann Einzelkader nur ganz bewusst machen.

So wie Photographie.

Ja, aber der Film ist ja nichts anderes als eine regelmäßig ablaufende Serie von Diapositiven, wenn man das so nennen will. Sie wissen, dass ich schon sehr früh gesagt habe, Film ist nicht Bewegung. Auf der Leinwand bewegt sich nie etwas, die Leinwand sieht nur einzelne, statische Element. Die Bewegung ist fantasiert, die ist virtuell. Der Einzelkader ist der Baustein, so wie der Ziegel für den Architekt. Und der Bolexerfinder hat diesen Baustein gegen den Zeitgeist, denn niemand hat das damals erkannt, das Einzelbild, die Bolex ist ja überhaupt eine Wundererfindung... auch die wurde wiederum getragen finanziell durch die sogenannten Edlamateure und die Edlamateuer haben den Spielfilm imitiert... schlechter als die Professionisten. Das ist ein sehr interessantes Kapitel in der Filmgeschichte, dieses Nachahmen, eigentlich ist es immer reiner Kitsch, alles ist schlechter. Die Schauspieler sind schlechter. Das Drehbuch ist schlechter. Die Musik ist schlechter. Alles ist ein bisschen schlechter als das Professionelle, möchte aber das Professionelle nachahmen. Und dieser Stil wurde übrigens genial überhöht durch die Kuchar-Brothers. Das sind für mich auch wunderbare Figuren der Filmgeschichte, weil die genau das gemacht haben, mit ganz wenig überhöht, dass man nicht weiß, glauben die dran oder nicht.

Zurück zum Bolexfinder. Der hat denen plötzlich in die Hand gegeben das Einzelbild, das immer zur Verfügung steht und das man jederzeit auslösen kann. In einer gewissen Geschwindigkeit, also nicht ganz so schnell, so wie der Finger halt läuft, das ist ja auch mechanisch. Dann ist die Bolex auch so solid konstruiert, dass da nichts hin wird, man kann da ruhig schwer arbeiten dran. Aber es hat gedauert bis zu Jonas, das ist immer hin eine lange Zeit. Bis der Einzelader so verwendet wurde. Während andere, wie Markopoulos, die waren noch viel Konservativer, die haben den Einzelkader noch sorgfältig eingeplant, das Einzelbild, ganz genau. Das war keine Spontanität. Und nun war der Jonas... und das macht ihn formal so bedeutend, besonders gut in *Journey to Lithuania*, wo er immer wieder, da gehen sie auf der Straße, da steht so Schilfgras und so, und dann plötzlich Tack-tack-tack-tack-tack und tack-tack-tack und dann... wie wenn er so Nägel hineintreiben würde, die dieses Raum-Zeit-Gefüge festmachen setzt er da diese Einzelbilder hinein. Das Wort *glimpses* ist viel zu leicht, das ist viel mehr wie *glimpses*, für mich sich das Pfeiler, denen er da diese virtuellen Raum, mit dem er den baut. Und da kommt wieder etwas, wofür Jonas für mich so wichtig ist, im Unterschied zu Brakhage, wobei ich Jonas in dieser Beziehung vorziehe, Brakhage hatte immer als Ziel die hohe Kunst, und das hohe Kunstwerk. Jonas nicht. Und das ist für mich ganz wichtig. Ich habe nichts gegen Leute die hohe Kunst wollen und machen, wenn es ihnen gelingt. Aber Kunst machen zu wollen ist schon ein großes Hindernis und führt oft immer zu peinlichen Abstürzen, die meiner Ansicht nach auch dem Brakhage passiert sind. Während Jonas hatte nicht das Gefühl, dass er hehre Kunst machen muss. Er hat gefilmt und erzählt und hat die Kamera in sein Leben hereingenommen.

Jetzt nehme ich Bezug auf die Collagehaftigkeit seines Werkes. Jetzt geht er nach Haus und hat sein optisches Ereignis. Und das setzt er jetzt zusammen und plötzlich fällt ihm ein oder nimmt er sich heraus, weil er auch ein Dichter ist, dass er dazu spricht, zu dem was er gefilmt hat. Das ist weder jetzt ganz genau synchron, sondern es ist Seite an Seite fast

könnte man sagen, und die Erzählung nimmt teilweise Bezug auf das, was man sieht, zum Teil nicht. Er bringt sich da ein als Vortragender, auch das Wort Dichter gebe ich ihm jetzt sozusagen ehrenhalber, das ist jetzt aber keineswegs mit dem er jetzt daherkommt. Ich der Dichter, nein. Er redet halt dazu. Und dann bringt er ein Musik, weil er das... das ist z.B. für mich normalerweise etwas was ich überhaupt nicht leiden kann. Ich mag Begleitmusik überhaupt nicht. Schlechte Begleitmusik schon noch.... Jonas ist da einfach eine Ausnahme. Manchmal hat er eine entsetzliche, er wird das natürlich nicht gerne hören, litauische Pianistin, die da spielt, oder dann Frauenchöre und alles Mögliche. Das nimmt er sich einfach heraus. Er ist Filmgebildet genug um zu wissen, dass er sich damit eine Menge Leute vergrault. Das ist ihm wurscht.

Was er auch tut, er fügt der Tonebene Originalton ein, die er im selben Moment aufgenommen hat, auf eine Tonbandgerät, und macht er im Grunde etwas ganz ähnliches was Sie bei Afrikareise machen, dass es asynchron ist. Bei ihm es synchron mit etwas, was nicht die Originaltonquelle ist. Bei ihnen ist es auch sozusagen, wenn die Familie steht mit Bier und der Mutter, kurz bevor sie wieder abreisen, der Ton wurde auch aufgenommen, läuft aber nicht ganz synchron zum Bild. Nur um die Atmosphäre auch auf Tonebene zu transportieren, und nicht nur auf der Bildebene.

Aber das hat mit mir überhaupt nichts zu tun. Mein Film ist absolut synchron. Wenn ein Ereignis Ding-Dang-Ding ist, dann ist es Ding-Dang-Ding. Während Jonas pickt nur eine Wolke drauf, die nicht zusammenhängt. Die ist halt parallel, sie fährt mit. Seine Filme sind von sehr geringer filmischer Intensität, was das Zusammenspiel von Ton und Bild betrifft. Weil alles so daneben ist. Es ist eine Dreimediencollage. Beim dem das gefilmte Bild eine Sache ist, und das wird lose begleitet von den beiden anderen Sachen. Wobei noch wichtig ist, dass Jonas einer jener Dichter ist... es gibt halt Dichter wie Stefan George, die feierlich feilen an jeder Strophe. Und dann gibt's Leute wie Jonas, für die das ganze Leben ein poetisches Ereignis ist. Es wird ihm oft vorgeworfen, es gefällt ihm alles.

In Wien gibt's den Spruch „Er hat a Glick mit de Weiber, weil ihm gfoit a jede.“ Bei Jonas könnte man das anwenden und sagen, er hat ein Glück im Leben, weil es gfallt ihm alles. Und das funktioniert nur bei seinen Filmen und bei anderen nicht. Darum muss man sagen es stimmt, was er macht. Dadurch hat er ein filmisches Ereignis, was außer ihm niemand hat. Das macht ihn einzigartig.

Bei Jonas spielt ganz zentral das private Leben eine Rolle, das private Umfeld. In einem Heft film unter dem Titel „Wiener Film-Happenings“ haben sie 1966 gesagt „Die Reduktion aufs Material entspricht dem Rückzug ins Private“.

Ich würde es heute nicht so sagen.

Interessant ist die Idee in ihrem Film, sich an den Schneidetisch zu setzen und mit sich allein den Film machen und entsteht. Jonas hat in gewissermaßen auch einen Rückzug ins Private und der Film entsteht, der Film entsteht zwar auch beim Schnitt zu Hause, wenn die Collage entsteht, wenn die drei Elemente zusammenkommen, aber es ist ein anderer Prozess des Entstehens. Jonas geht raus und filmt sein Leben und sie tun das ganz anders. Aber beides sind private Momente. Würden Sie immer noch sagen, Filmemachen ist ein privater Moment für Sie? Und ist es eine ähnlich Privatheit oder deine andere?

Das Wort Privat würde man näher definieren müssen.

Sagen wir intim.

Meine Filme haben nicht direkt mit meinem Privatleben zu tun wie die vom Jonas. Die von Jonas sind in seinem Privatleben, sind Filme seines Privatlebens. Bei mir ist es eigentlich nur die Afrikareise, deshalb habe ich sie auch *Unsere Afrikareise* genannt, die ein Teil meines Lebens ist....

Hier stört mich auch das Wort Rückzug. Meine Konzentration auf das Material ist kein Rückzug, sondern es ist die Erforschung des Materials und das Bedürfnis in Erfahrung zu bringen, was das Material kann und will und das wiederum in Verhältnis zu bringen, was ich will. Ein Medium, mit dem man arbeitet, ist so ähnlich wie ein Pferd, das man zähmt. Man muss es einerseits lieben, andererseits dominieren. Das heißt, wenn ich das Pferd nur liebe, dann füttere ich es und das Pferd macht was es will. Wenn ich das Pferd nicht liebe und sage, ich will dort und dort hin, dann macht es das Pferd nicht. Man erfährt nicht, was das Pferd kann. Die Domestizierung der Pferde ist für mich eine unglaublichste Errungenschaft einer Tiergattung. Wir sind ja eine Tiergattung und da sitzt ein kleines Tier auf einem großen Tier und das große Tier macht völlig willenslos das, was das kleine Tier gar nicht mehr zum Ausdruck bringen muss außer mit winzigen Anregungen. So dass ich den Ausdruck verwenden kann, ich reite. Das inkludiert schon das Pferd, das Medium. So wie ich filme, inkludiert die Kamera, aber ich reite, d.h. das unter mir dieses Vieh riesig ist und das brauch ich nicht fragen, wo ich hin will. Das macht das. Wenn man die Pferdezähmer kennt und Pferdeliebhaber, die haben das, die lieben das Pferd aber sie dominieren es auch. Und dasselbe gilt für Film, ganz genau das Gleiche. Man darf einfach nicht nur was der Film will und man darf nicht nur verlangen was er nicht kann.

Aber tut das Jonas auch? Dominiert er auch seine Filme? Er filmt ja einfach, er fügt zwar noch etwas hinzu, sagt von sich selbst aber, dass er das Material nicht wirklich im Nachhinein. Er schneidet es nicht wirklich, sondern es wird chronologisch so abgespielt, wie es aufgenommen wird. Er dominiert das Material im Grunde nicht wirklich, er lässt es wie...

Ja, aber er dominiert es, wenn er es aufnimmt. Er nimmt das auf, was man aufnehmen kann. Und er kann das sehr gut. Man weiß, was da ist. Und dann eben diese Abwechslung von Laufbild und Einzelbild, damit schafft er ganz eingreifend dieses Erlebnis, dass der Zuschauer dann hat, wenn

er das ablaufende Bild und die Einzelbilder sieht. Die eben diese Pfeiler sind, die das Gebäude stützen.

Das ist dann ja ein entscheidender Unterschied zu seinen späteren Videoarbeiten, da sind diese Pfeiler nicht mehr da.

Natürlich, genau das ist es eben. Ich will mich nicht negativ äußern über seine späteren Arbeiten, ich habe sie auch zu wenig studiert um sagen zu können, sie sind nicht so gut wie seine früheren. Das will ich gar nicht sagen, aber ich bin da distanzierter. Weil mich die Filmarbeiten zu sehr beschäftigen. Jonas' Größe liegt meiner Ansicht nach in der Filmgeschichte, da hat er einen ganz wesentlichen Platz. Die Geschichte des Digitalen wird meines Erachtens ganz anders verlaufen als eine Fortsetzung zu sein von der Filmgeschichte. Das wird nur so getan jetzt im Augenblick, auch das das Geschäft nahtlos weiterläuft, als sei das ein nahtloser Übergang. Was es überhaupt nicht ist. Das digitale Medium ist ein völlig anderes. Die stärkste Wache, die das digitale Medium hat ist die Interaktion. D.h. die Teilnahme des Publikums. Es fehlt ihm z.B. die Großartigkeit der Pyramide und einer handgemalten Bibel, die man stehend lesen muss an einem Pult und die Großartigkeit des Filmereignisses. Das kann das Digitale nicht erreichen. Auch die theoretisch damit gar nichts am Hut haben sagen immer „ist das schiach, ich mag nicht digital arbeiten“. Diese schiachen Flächen. Weil das Digitale muss ja komprimieren, sonst wird's ja... das ist Geld. Je mehr man komprimiert, je toter wird das Bild. Das ist dann einfach ein rot... tot, einfach tot. Auch der Ton uns so. Und es geht völlig aus dem Leim dadurch, dass es alles kann und nichts wirklich. Der dunkle Filmraum ist etwas ganz großartiges, das macht das Filmerlebnis zum tiefgreifendsten Ort der Begegnung mit einem Autor, weil es ist dunkel und still und ich höre und sehe nur das, was der mir zeigen will. Außerdem kann ich nicht nebenbei bügeln oder irgendwas anderes tun. Ich muss mich konzentrieren, weil ich muss ja sitzen... und es ist dunkel und still. Das ist großartig. Das ist aber nur noch deswegen so, weil Film sonst nicht

funktioniert, weil die Projektion bei Tag nicht funktioniert. Das Digitale funktioniert längst bei Tag, in Wien sieht man das ganz bescheiden Ecke Mariahilfer Straße/Gürtel, da sind so große Werbeflächen, die leuchten heller wie die Sonne. Die können alles, das braucht kein Kino mehr. In New York sind diese gigantischen Flächen am Times Square. Die wären eigentlich von einer Großartigkeit, aber was man drauf sieht ist „Gewinnen sie 25 Cent bei Wal Mart“. Diese Banalisierung. Und das Digitale geht schnellstens in diese Richtung. Die dunkle Filmprojektion wird eh überbleiben aber natürlich zerstört. Es werden Ruinen hinterlassen. Ich glaube nicht, dass diese Art Film überhaupt, die mit den digitalen Kameras gemacht wird, diese Filmimitation, das die viel Bedeutendes hervorbringen wird. Außer sie ist in den Prozess der Interaktion eingeschaltet. Also ich tu lieber am Computer sitzen und in einem Katalog etwas nachschauen oder schnell mich informieren über etwas als mich hinsetzen und Jeanne d'Arc anschauen. Das gibt mir nichts. Es ist interessant wie wichtig das Material für den Inhalt der Aussage ist. Der Glaube, der Inhalt allein existiert und kommt eben im Kino vor oder im Digitalen oder als erzählte Geschichte oder in der Oper... das ist immer was vollständig anderes. Ich hab zum Beispiel... im Computer kann man Gedichte anklicken. Ich bin sehr an Literatur interessiert und denke mir, das ist wunderbar... wie geht das Gedicht *Gelassen stieg die Nacht ans Land*... wie geht's denn da weiter. Und jetzt klick ich das an, Mörike, kommt alles sofort. Und neben diesem Gedicht ist eine Reklame für ein Hotel. Und damit wirkt das Gedicht nicht mehr. Es versetzt mich nicht mehr in diese unglaubliche Stimmung, die auch der Mörike erzeugt und gewollt hat. Dazu brauche ich aber ein ruhiges Zimmer, einen bequemen Stuhl und ein Buch, wo in einem schönen Satz dieses Gedicht steht und sonst nichts auf der Seite. Das Gedicht allein ist nicht Inhalt. Und der Film allein auch nicht. Die Tatsache dass das was Jonas mit seinen Bolex Filmen gemacht hat, dass das jetzt das Digitale viel leichter machen könnte, das zeigt nur, wie Großartig es war, wie Jonas es gemacht hat.

Ihre Zeit in NY. Internationale Aufbruchsstimmung damals. Es gab die Nouvelle Vague...

Die Nouvelle Vague waren die Feinde. Das waren die aufgekauften Überläufer, die *quislings*, die *Onkel Tom's*.

Gut, sagen wir das Tschechische Kino, das polnische Kino.

Das war wiederum der kommunistische Edelkitsch.

Worauf ich hinaus will, es gab zu einem bestimmten Zeitpunkt, an vielen Orten der Welt eine Art Aufbruchsstimmung. Man wollte eine neue Art Film. Man ist damit gescheitert oder nicht. Bei der Nouvelle Vague hat man sich schnell wieder dem kommerziellen Kino zugewandt. Wie auch immer. Wo kommt das aus ihrer Sicht her, dieser Wunsch, dieser Versuch eine neue Art Film zu machen. Sie haben das gemacht, die Amerikaner haben das gemacht. Wo ist da eine Verbindung. Wann haben Sie zuerst voneinander gehört. Von Jonas als Filmemacher oder auch als jemand, der die Avant-garde in Amerika sichtbar gemacht hat? Verbindung zwischen all den Bewegungen, insbesondere zwischen Ihnen u. anderen österr. Avantgardisten zu den Amerikanern.

Es gibt diese Dinge, die in der Luft liegen. Der zweite Weltkrieg war ein Auslöser. Das habe ich im richtigen Alter mitgemacht. Ich bin 1934 geboren, habe den Krieg schon bewusst miterlebt und habe schon während des Krieges noch Bedürfnis nach Literatur, nicht mit dem Begriff modern aber für mich... einmal habe gehört vom Deutschlehrer den Namen James Joyce und der hat ein Buch geschrieben, ein ganz dickes Buch, das nur einen Tag schildert. Und da habe ich gewusst, dass ist mein Autor. Obwohl ich weiß nicht, wieso ich das gewusst hab. Und vorher hatte ich immer schon im Geschichtsunterricht die Sehnsucht zu wissen wie das tägliche Leben der Römer war, nicht die Schlachten.

Gewisse Sehnsüchte, die andere hatten, in anderen Ländern, eben Amerika oder England, außerhalb des deutschen Einflussgebietes und die das machen konnten. Und da ist das entstanden. Aber auch zu Joyces Zeiten lag das in der Luft. Die Geschichte ist ein lebender Prozess, das ist wie ein Organismus, ein lebender. Und da kommen die Dinge, eins nach dem anderen: Darwin, Freud, die bedingen dann ja was. Das kommt nicht so einfach aus dem Nichts. Das hab nicht ich erfunden und auch nicht der Joyce. Joyce hat etwas gespürt, was in seiner Jugend in der Luft lag und er war der durch glückliche Konstellation wo das gewirkt hat. Ich stell das absichtlich sehr biologisch dar. Das sind die Künstler. Auch das Wort Erfinder ist ein Mythos. Es gibt keine Erfinder. Es gibt nur Leute, die empfindlicher sind gerade. So wie der Vergleich mit der Perle, der Muschel tut etwas wehtut, und sie umschließt den Fremdkörper mit Perlmutter. Und so ist es mit den Künstlern. Ich sehe das so: Die besten Menschen, die ausgewogen sind und gesund, die werden Hilfsarbeiter. Die vertragen das, die haben keinen Motor, warum sollen sie denn nicht gleich heiraten und Kinder kriegen, arbeiten, dann hat man Geld und fährt auf Urlaub. Das sind die Normalen, eigentlich die Blüte des Volkes. Und alle die sonst was anderes machen haben irgendwo Dornen im Fleisch, oder Fremdkörper. Über den [Lance] Armstrong, der jetzt gefallen ist, der dopende Armstrong, da gibt's eine wunderbare Aussage, nämlich von einem, der gesagt hat: „Well, he has his own demons to fight.“ Ich hab das Interview angeschaut und das war wirklich interessant zu sehen. Das sieht man sofort, der ist schwer... mit sich selber. Der hat diesen starken Narzissmus. Was er falsch gemacht hat, war ja nicht, dass er gedopt hat, denn das haben alle, und er hat auch kein einziges Rennen gewonnen, weil er gedopt hat in Wirklichkeit, weil der zweite und dritte, die haben auch gedopt. Also eigentlich war alles gerecht, was bis jetzt war. Nur erst der 20. oder der 50. Hat nicht gedopt. Sportlich ist nichts anders gelaufen, wie es eh gelaufen wäre. Aber dass er sie zerstört hat, indem er sie geklagt hat, das war eigentlich sein Verbrechen. Und das andere sind die Verbrechen der Verbände. Und jetzt wird's spannend, jetzt kommt der UCI dran, der Radfahrverband. Die tanzen schon wie auf glühenden Kohlen.

Die Verbände dämonisieren ihn sozusagen. Er hat quasi die Dämonen, weil sie sie ihm einreden. Es gibt eine andere Gesellschaft die Regeln aufstellt, die eigentlich völlig irrsinnig sind und von denen jeder weiß, dass sie unterlaufen werden. Und dadurch wird ihm erst gesagt, du bist der Schuldige, weil du dich nicht an die Regeln hältst, an die sich aber niemand hält. Wenn man das nun übersetzt... weil Sie sagen, es gibt die normalen Menschen, die Blüte des Volkes, und die, die Dämonen in sich haben, dann sind diese quasi auch nur Dämonisierte, weil es diese Blüte gibt.

Nein, das glaube ich nicht. Das sind oft Leute, die nicht schlafen können. Es können auch ganz kleine Sachen sein. Es muss soviel zusammenkommen, dass ein Künstler etwas macht. Ich habe ja lange unterrichtet... viel Jahre, und ich konnte niemals feststellen... wir hatten Aufnahmeprüfungen, ich konnte niemals feststellen durch Gespräche oder durch Vorzeigen von anderen Arbeiten, Gemaltes oder Geschriebenes, ob der oder die für den Film talentiert sind, bis ich etwas auf Film gesehen hab. Das kann man nicht feststellen. Da waren welche, die waren richtig intelligent und fleißig und dann fängt er an filmen und es ist furchtbar. Es wird nichts. Das ist so wie Lotto, 1 zu 1.000.000. Und nicht, weil der so großartig ist, sondern weil die Defekte grade richtig sitzen. Das ist sehr sehr schwierig und ein Glücksfall, kann man sagen. Darum hab ich meine Kinder alle von der Kunst ferngehalten und hab immer die angeklagt, wie den Ken Jacobs, die ihre Kinder in die Kunst geschupft haben. Weil das ist eigentlich ein Verbrechen, das darf man nicht machen, die Chance ist null, dass der Sohn das übernimmt. Aber na gut...

Wann sind Sie das erste Mal in Kontakt gekommen mit den Avantgardisten?

Die kannten schon meine Filme bevor ich rüber bin. Die haben *Mosaik* schon gekannt. Getroffen haben wir uns auch nicht in Amerika, sondern zuerst 1958 in Brüssel bei der Weltausstellung. Da war Jonas aber noch

nicht auf dem Plan. In Brüssel war Kenneth Anger, und Robert Breer, Brakhage natürlich. Mit Brakhage habe ich mich gleich befreundet dort. Wir haben gegenseitig unsere Filme entdeckt. Seine ersten Filme, die Psychodramen, haben mir überhaupt nicht gefallen und da hat er auch noch nicht das gefunden, seine Art zu filmen. Aber dann, *Anticipation of the Night*, da hat mich seine Kamera... das war eben eine Errungenschaft, seine Art die Kamera zu verwenden.

Wie kamen Ihre Filme damals nach New York, nach Amerika.

Naja, mein erster Film *Mosaik* kam... da waren ein paar Vorführungen, die der Amos Vogel... ich hab's dem Amos Vogel geschickt, der hat's dann aber nicht genommen. Mit dem Amos Vogel hatte ich... das ist auch etwas, was den Mekas betrifft. Amos Vogel wird so gehandelt als der Vorgänger von Mekas in der Verbreitung von Film. Da ist aber ein sehr schwerwiegender Unterschied. Jonas ist politisch eingetreten für die Freiheit des Films. Und damals in der frühen Zeit war eigentlich jeder der unabhängig einen Film gemacht hat, war bedeutend. Weil eben so wenige waren. Jonas hat sich für Jack Smith einsperren lassen. Amos Vogel war eigentlich jemand, der Filme, die nicht im amerikanischen Verleihsystem nicht in die Kinos kamen, aufgeführt hat in seinem Filmclub, aber es war das, was ich immer nannte, „the whole jewish family and shabbos afternoon“. Also, ein bourgeoiser Geschmack und er hat meine Filme alle nicht genommen, weil er gesagt hat „Your films are experimental-experimental films“. Und daran hat sich das dann geschieden. Amos Vogel war mehr ein Familienunternehmen, wo auch seine Frau wichtig war, geschmacklich. Diese Position, die er heute einnimmt, und wie er verehrt wird, das teile ich überhaupt nicht.

Über den kam Mosaik dann irgendwie zu...

Nein, nein, dem hab ich die Filme geschickt, der hat sie wieder zurückgeschickt. Der hat sie nicht genommen. *Mosaik*, muss man sich vorstellen, wo nichts vorkommt, was irgendwie ein Tabu... aber da hat er

sich schon erschreckt. Und da kommt jetzt auch eine Sache vor, die Jonas als Gesamt-... es ist ja auch wichtig, dass man Jonas charakterisieren muss, nicht als Filmmacher allein, nicht als Politiker allein, sondern alles zusammen. Das ist auch sehr sehr wichtig. Sehr bekannt ist ja, dass Jonas für Leute, die er geschätzt hat, rückhaltlos eingetreten ist. Für mich hat Jonas unglaublich viel getan in Amerika. Er hat auch beispielsweise für den Nitsch... Ich hab den Nitsch nach Amerika gebracht. Der Nitsch war sozusagen in der Frühzeit mein Schüler. Ich bin um eine Künstlergeneration älter, also 5 Jahre, und wie Nitsch zur Kunst kam war er zuvor... also er ist nicht durch mich zur Kunst gekommen, sondern ich hab ihn bestärkt, Künstler zu werden. Er war angestellt im Technischen Museum, er war sehr genau seiner Mutter gegenüber. Und ich habe ihn bei seiner ersten Ausstellung... durch Zufall habe ich seine erste Ausstellung gesehen und hab gesehen, das ist was. Da haben wir uns kennengelernt und seither sind wir befreundet. Wobei beim Nitsch, ähnlich wie beim Jonas, mit der großen Popularität und dem riesen Erfolg Probleme auftreten. Das ist leider auch beim Jonas der Fall, das muss man sagen. Also ich habe gesehen, die Filme vom Jonas auf der Biennale... alle Filme zugleich in 12 Screens, die seiner Doktrin des Privaten völlig widersprechen, des Diskreten... das war plötzlich, das wurde ihm irgendwie aus der Hand genommen. Ähnliche Sachen passieren mit dem Nitsch auch. Wie ein Volkskünstler jetzt bloßgestellt, dargestellt wird. Ich beurteile Künstler nach ihren großen Werken und nicht nach dem was sie als Durchschnitt über ihr ganzes Leben haben. Da kann halt auch was schiefgehen.

Eine große Leistung Jonas' ist auch seine Rolle als Organisator. Können Sie ein bisschen etwas darüber erzählen, da sie bei der Gründung der Anthology ganz entscheidend mit dabei waren. Mitgründer sind.

Da spielt das mitgenommene Kapital aus Europa eine Rolle. Und das war in unserem Fall etwas Verschiedenes. In Jonas' Fall war es politisch. Er

kämpfte für die Freiheit des Filmes und die Freiheit des Filmmachens. Und das nahm er mit. Er war ja ein Guerilla gegen die Deutschen. Er hat diese Sendung... Er hatte einen Pastor-Onkel, der für ihn eine große Rolle gespielt hat. Der auch eine Sendung hatte. Und meine Sendung war die Wiener Qualität vor allem durch die Musik, ich hab als Musiker angefangen, und ich wollte dem Film eine Stellung geben, die ihn gleich wichtig macht wie die Malerei, Musik und Bildhauerei. Mein Motiv war, man muss den Leuten zeigen, was der Film wirklich kann. Dass er etwas kann, was die anderen nicht können. Und deshalb muss man auswählen diejenigen Filme, die das zeigen und man muss auch auswählen, dass, wenn Leute kommen müssen sie auf jeden Fall etwas sehen, was diesen Kriterien entspricht. Und nicht irgendwas und gehens wieder weg. D.h. ich war für eine strenge Auswahl und Jonas war für alles spielen, was unabhängig ist. Was am Anfang sich ziemlich gedeckt hat. Aber dann nicht mehr. Das ist dann ja explodiert und dann gab's statt jährlich 20 Filme 200 und dann 2000 und dann 20000. Wir hatten den Plan, wir machen beides. Zwei verschiedene Sachen. Und dann ist mein Projekt, mein Konzept gemacht worden, das mit der Auswahl. Das hat wiederum Jonas in die Hand genommen, in dem er die Jury zusammengesetzt hat, wo auch die West Coast durch [James] Broughton vertreten war. Und das ist auch etwas sehr interessantes, dass es ja keinen objektiven guten Geschmack. Es gibt auch kein objektives Gewissen, wie die Religion es immer behauptet. Das Gewissen ist eine Prägung. Bei gewohnheitsmäßigen Menschenessern gibt's kein schlechtes Gewissen wenn man schlachtet. Genauso wenn es bei gewohnheitsmäßigen nationalmordenden Staat gibt's kein schlechtes Gewissen wenn der Soldat 50 Leute niederschießt. Der Unterschied ist nur in der Uniform. Wenn er es ohne Uniform macht, ist er der Massenmörder und alles regt sich auf. Zieht man ihm eine graue Uniform mit einem Kapperl drauf und jemand sagt schießen, dann schießt er halt, kriegt einen Orden. Das ist alles Prägung. Und so gibt es tatsächlich eben... die Auswahl, die in New York getroffen wird, war New Yorkerisch geprägt. Und es gibt tatsächlich eine West Coast-Ästhetik, die von der East Coast-Ästhetik sich absetzt. Das ist in Amerika ein sehr wunder Punkt sogar. Die West Coast Leute haben

immer gegenüber der East Coast das Gefühl, dass sie nicht richtig geschätzt werden, und da ja die East Coast stärker ist in der Kunst ist die West Coast lange Zeit im Abseits gewesen. Das wollte Jonas politisch denkend verändern. Mir wäre das nicht eingefallen. Und das hat er durch das Einsetzen von Broughton erreicht. Dann war eben diese Jury: P. Adams Sitney, Peter Kubelka, James Broughton, Ken Kelman, Jonas Mekas, Stan Brakhage – und es war furchtbar, diese Jury. Wir hatten vereinbart *unanimity* und das durchzusetzen war schrecklich. Es gab viele Filme, die für einen ganz ganz wichtig waren und die anderen hassten das teilweise. Cocteau war so ein Fall. Seitdem wollte ich in keiner Jury mehr sein. Die stetige Kraft hinter den Dingen war Jonas. Der Jonas hat das durch... mit Energie weitergeführt. Das hätte ich nie können.

Es kam ja auch zu Zerwürfnissen innerhalb der Gruppe. Die ist ja auch zerbrochen teilweise.

Stan Brakhage ist ausgestiegen. Es haben alle gelitten. Menschlich waren wir alle befreundet, nachher und auch während, aber... wenn die anderen etwas nicht akzeptiert haben, was man für essenziell wichtig hielt, da hat man unglaublich gelitten. Brakhage ist in den Schneesturm hinausgelaufen, P. Adams ist auf dem Küchenboden weinend gelegen und ich auch, ich hab Magenweh gekriegt. Es war ganz hart. Brakhage hatte als Technik immer, wenn er was nicht durchgekriegt hat „Well, I resign“. Und dann ist er zurückgetreten, und dann ist er wieder zurückgetreten vom Rücktritt, und ist wieder zurückgekommen. Und irgendwann was den anderen genug und man hat ihn nicht mehr zurückgeholt. Dann war er halt zurückgetreten. Sicher gab es auch gegenüber Jonas oft Ressentiments, weil... Jonas hat eigentlich die meisten der unabhängigen Filmemacher irgendwann einmal gefördert. Auch wenn sie vor ihm schon was waren, trotzdem hat er was getan Er war wirklich ein *mover*, oder ist es noch immer. Er hat es selbstlos getan, ohne da was dafür zu wollen. Viele aber haben das nicht vertragen. Das hat sich dann umgedreht, dass sie ihn beschimpft haben, gerade Jack

Smith, für den Jonas ins Gefängnis gegangen ist. Der hatte dann die Idee, Jonas ist ein *landlord*, aber Jack Smith ist ein Charakter, der schwierig zu diskutieren ist. Der konnte halt nicht vertragen, dass ihm jemand hilft, der dafür Verdienste hat. Bei Markopoulos war das das selbe. Das habe ich selbst auch zu spüren bekommen. Ich habe für Pompidou die Avantgarde-Sammlung eingerichtet und wollte den Markopoulos, dass die dann ankaufen, und dann habe ich eh schon, weil ich gewusst hab, dass das schwierig ist, gesagt, sie müssen mit ihm direkt Kontakt aufnehmen. Jedenfalls bin ich dann beschimpft worden vom Markopoulos, „You are acting as my agent“. Ich hab gesagt: „Gregory, your agent? Ich krieg nichts dafür, du machst eh alles selber. Ich will nur, dass du da dabei bist.“ Dann hat er gesagt: „You are divulging the length of my films.“ Dann hab ich gesagt: „Well, the Filmmuseum has your films so I know the length because it is automatically measured.“ „You don't have anything, you don't have films, you don't have lengths, und so... Der konnte nicht vertragen, dass jemand seinen Film im Museum liegen hat. Ich habe ja die größte Markopoulos-Sammlung aufgebaut in Europa, nämlich trotz dieser Sachen immer wieder, wenn sie kein Geld ghabt haben, sind sie verzweifelt gekommen und ich habe ihnen den Film abgekauft. Ich hab aber auch immer den Konlechner verhandeln lassen, damit ich da nicht hineinkomm. Und so ist es dem Jonas immer wieder gegangen. Auch der Ken Jacobs hat dann eine Zeitlang den Jonas abgestoßen.

Weil man glaubte, er will so ein bisschen die Kontrolle übernehmen. Sich eine Position aufbauen. War das ein bisschen die Angst bei den anderen Filmmachern vielleicht?

Nein, ich würde nicht sagen, dass es konkrete Angst war, Jonas hat ja keine Kontrollen übernommen. Er hat den P. Adams mit Filmen nach Europa geschickt und P. Adams ist damit herumgefahren. Und dann haben wir diese Auswahl gemacht in der Anthology. Aber sonst hat Jonas sich nicht gekümmert was der für Filme macht oder so. Ganz im Gegenteil. Aber er hat versucht Geld aufzutreiben, damit Kenneth Anger seine Zähne reparieren lassen kann, oder Jack Smith.

War das vielleicht, weil er den Film sozialisiert, die Befürchtung, indem er den Film vertreibt und in die Welt rausbringt, Geld nimmt...

Das glaube ich überhaupt nicht.

Man weiß von Jack Smith dass er glaubte, dass er den Film Flaming Creatures benutzte, um die Avant-garde sichtbar zu machen. Den Skandal benutzt... das war ein bisschen die Angst von Jack Smith, den Skandal um Flaming Creatures und Jonas im Gefängnis, dass Jonas das ein bisschen benutzt, um eine Öffentlichkeit zu erreichen. Das war glaub ich der Vorwurf von Jack Smith u.a. wenn ich mich nicht irre.

Das ist vielleicht geschehen, dass dieser Film dadurch eine Art Öffentlichkeit erreicht hat, aber das ist ja überhaupt kein Schaden für den Jack Smith. Diese Leute der Frühzeit waren schon... das weiß ich von mir... jeder von uns war ein Einzelgänger eigentlich, der auch der alleinige Held sein wollte. Und Jack Smith... und die wollte alle auch nicht gesehen werden als Mitglied einer Truppe. Und da haben sich schon einige... ich hab das gehört... Jonas and his boys oder so... und das haben viele nicht vertragen.

Das knüpft ja an die Anthology an, die im Grunde so eine Art Organisation – das war die Filmmakers Coop auch schon, aber die Anthology mehr, das sammeln und zeigen – war sozusagen, die die Unabhängigkeit vielleicht aufs Spiel setzte.

Nein, überhaupt nicht. Wenn heute ein Maler ein Bild in einem Museum hat, das ist doch überhaupt keine Organisation. Und wenn das 50 Maler sind, dann sind das alle verschiedene, alle Einzelgänger, und das Museum hat die halt gesammelt. Diese Teilnahme... Es war nicht einmal eine Teilnahme. Die Jury hat Sachen ausgesucht, oder vielmehr Filme ausgesucht, und die wurden angekauft. Und die wurden dann gezeigt. Es

war nie eine Gruppe, es gab keinen Clubabend oder irgendwas, genauso wenig wie unter Malern oder Bildhauern. Markopoulos hat den P.Adams geklagt, weil P.Adams über ihn einen langen Artikel geschrieben hat und ein Bild veröffentlicht hat vom Markopoulos. Daraufhin hat der Markopoulos ihn verklagt und P. Adams hat die größten Schwierigkeiten mit dem Verlag gehabt. Und der Markopoulos hat nur Nutzen gehabt von diesem Artikel, und der P. Adams hat noch dazu sehr positiv über ihn geschrieben.

Aber so etwas wie eine Gruppe gab es schon. Die New American Cinema Group, in der Frühzeit gab es ja diese Erklärung, das Statement, das von der Gruppe auch unterzeichnet wurde. Aber das heißt, es gab am Anfang schon eine Art Gruppierung, um die Kraft zu bündeln.

Ja, ja, das war vielleicht eben was Jonas aus seinem Politikverständnis heraus mitbrachte. Ich habe das eigentlich nie so erlebt. Ich kam 66 nach New York, da kannten sich alle, aber alle waren absolute Einzelfiguren.

Das heißt, dass ist eher eine Geschichtsschreibung im Nachhinein, die eine Gruppe...

Natürlich ist das... Das wird doch immer... Was heißt zum Beispiel in der Malerei Expressionismus oder Kubismus? Das heißt gar nichts in Wirklichkeit. Es gab diese Einzelfiguren und die waren immer gut, auch wenn die Bewegung dann eine Massenbewegung wurde. In den 50er Jahren da gab's schon eben den Brakhage, den Breer, den Kenneth Anger, und meine Sachen... bis zum Rainer-Film sind alle meine Sachen in den 50er Jahren gemacht. Da waren wir alle absolut isoliert und Außenseiter. Dann kamen die 60er, da hat sich das konsolidiert. Da ist eine jüngere Generation hinzugekommen und es wurde schon sehr viel gemacht. Und dann kamen die 70er Jahre und dann ist das explodiert und eine Mode geworden. Und dann kamen die 80er und 90er... Also in den 70ern wurden schon die Filmdepartments etabliert und es wurde plötzlich

akademisiert. Das war dann in den 80er und 90ern. Dann war das akademisiert... Also dann nach 2000 habe ich gesagt, mir waren die 50er Jahre lieber, wo gar nichts war. Da war die Luft rein.

Sie haben ja auch unterrichtet. Ken Jacobs hat unterrichtet, P.Adams Sidney. Jonas hat sich ja immer geweigert zu unterrichten.

Jonas, Markopoulos hat nicht unterrichtet, Jack Smith hat nicht unterrichtet. Ich weiß, Jonas... ich glaub es ist ihm nicht gelegen. Er hat es nicht gern gemacht. Gelegenheit hätte er sicher gehabt. Mehr wie genug.

Es scheint mir, dass es ihm widerstrebt, das zu theoretisieren. Selbst seine eigenen Filme. Da hat er keine rechte Theorie, er kann auch seine eigenen Filme im Grunde gar nicht erklären, im Gegensatz zu ihnen. Mit der Kategorisierung, wie P.Adams Sidney sie vornimmt, kann Jonas ja gar nichts anfangen. Insofern macht es Sinn, dass er nicht unterrichtet.

Ja, naja, man muss ja nicht in Kategorien unterrichten. Also ich habe immer anders unterrichtet. Jonas hat sehr wohl eine große Bildung. Er ist literarisch absolut universell gebildet. Und er ist auch in der bildenden Kunst versiert. Und das schlägt sich schon nieder in seinem Privatleben. Und da komme ich wieder zu den Punkten, wo wir uns gut verstehen. Meine Freundschaft mit Jonas war immer ungetrübt seit der ersten Begegnung in Knokke 1962. Da hat er Rainer gesehen und da haben wir uns begegnet. Obwohl wir voneinander wussten vorher. Seit 58 haben mich schon die... Brakhage und andere... der Brakhage hat dem Jonas von mir erzählt und die wollten, dass ich nach Amerika komme. Aber ich wollte nicht weg. Ich bin dann erst 66 weg und der Anlass war, dass ich für Afrikareise hier keinen optischen Ton machen konnte. Da hatten die nur Magnetton und da hab ich sofort gewusst, das darf ich nicht machen, das hält nicht. Was drauf picken. Und dann habe ich gesagt gut, ich gehe nach

Amerika. Und Jonas und Brakhage haben mir den Weg geöffnet. Jonas hat mich gleich aufgeführt in seiner Cinematheque 42nd Street. Und das war sofort ein riesen Erfolg, ich verdanke sozusagen Jonas meinen ersten Auftritt in Amerika. Da waren alle Künstler da, der Rauschenberg und der [Claes] Oldenburg, die Filmmacher alle, und ab da wurde ich eingeladen überall hin und da lief dann das alles. Jonas hat die Initialzündung besorgt. Ich verstehe mich mit Jonas gut, obwohl wir z.B. völlig unterschiedliche Ansichten von Religion haben. Ich bin ein absoluter... Ich habe mich von der Religion völlig befreit, während Jonas die heilige Teresa verehrt. Und bei ihm macht's mir nichts. Beim P. Adams Sidney geht's mir auf die Nerven. Und ihm macht nichts mein Denken. Aber über Weltereignisse oder so denken wir sehr ähnlich, obwohl man gar nicht viel reden muss. Da ist sicherlich die bäuerliche Vergangenheit... Ich bin ja auch am Land aufgewachsen, obwohl ich war ein... sozusagen aus der Lehrerfamilie, während Jonas Bauernfamilie war. Ich hatte z.B. zur Mutter vom Jonas, obwohl ich sie nie gesehen habe, eine ganz große Affinität, wie ich sie im Film gesehen hab. Deshalb ist mir der Film so wichtig. Weil die war ja sozusagen Erdverbunden, die hat ja noch im Erdloch gekocht. Wofür sich dann die Geschwister von Jonas geniert haben, für mich war das das Höchste, dass das so zurückgeht, in der Grube...

Das Archaische...

Ja, das geht ja Jahrhunderttausende zurück, das in einer Grube zu kochen. Obwohl, sie hatte schon einen Eisendeckel drüber, was die Leute, die vor 700.000 Jahren gekocht haben, noch nicht hatten. Wir hatten beide ein solides Naturverständnis, über Tiere und was ist Feuer, was ist Essen, was ist Kochen, was ist Wetter. Während Amerika war dagegen völlig abgelöst, in New York gibt's ja kein Wetter, das Wetter ist ein Amusement. Bei ihnen ist auf jeden Fall überheizt, den ganzen Winter, was draußen ist, ist ganz wurscht. Auch wenn 2 Meter Schnee sind, das ist ein kleiner Witz. Wir waren ja auch in der verrückten Zeit, wie die Drogen angefangen haben. LSD war ja gerade wie ich... 67 war ich zuerst in San Francisco und hab unterrichtet an der San Francisco State und das

war wie die Studentenrevolution dort... die ist ja von dort her, die ist ja keine französisch-deutsche Sache, die haben das nur nachgemacht, das ist in Amerika entstanden, und da war auch Timothy O'Leary war gerade in der ersten Begeisterung. Und die Amerikaner hatten nicht das, was wir hatten wie wir aufgewachsen sind, am Land. Wie wir bloßfüßig zur Schule gegangen sind... Und da habe ich viele gemeinsame Plattformen mit Jonas. Wie ich jetzt zuletzt drüben war, war Jonas auch wieder rührend. Ich wollte Scheren haben, weil ich meinen Film *Antiphon* zerschnitten habe, und dann hat Sebastian die Scheren recherchiert und dann gekauft und dann wie die Aufführung war ist Jonas mit dem Sackel mit den Scheren gekommen und ich habe gewusst, ich kann mich verlassen, der Jonas bringt mir meine Scheren. Und da sind wir dann zu ihm nach Haus und da hat er eine Flasche litauisches Mineralwasser gehabt. Er wusste genau, dass ich daran viel Freude haben werde und es trinken werde, während seine amerikanischen Freunde die trinken das nicht, weil es sehr stark schmeckt. Das hat noch Schwefel- und Mineralhaltig, wie es halt gehört. Und wenn das nicht gespielt ist... man kann das auch spielen, aber das merkt man dann gegenseitig... Jonas hat auch nie irgendwas gespielt, so wie es in New York auch so häufig ist... sich einen Hut aufsetzen, oder so... so zu tun als ob... Mit Jonas kann ich immer auf völlig gerader Ebene und auch beim Essen, wir haben einen ähnlichen Geschmack. Und ich habe auch mit der Familie immer eine starke Beziehung unterhalten. Ich bin der Patenonkel von der Oona, obwohl ich zum Sebastian eine große Beziehung hab, ich habe ihm auch etliches mitgegeben. Da gibt's eine große Nähe, die aber völlig unpathetisch ist. Wir haben eine tiefe Basis, wo man sich ohne irgendwelche Bemühung wohlfühlen kann.

Was vielleicht damit zu tun hat, dass Jonas ursprünglich Europäer ist. Kann das sein? Dass er eine europäische Sicht auf Amerika hat und Jonas vielleicht eigentlich nie richtig Amerikaner geworden ist, immer Europäer geblieben ist.

Ja, das kann man sagen. Das ist bei mir auch so. Jonas ist ein bisschen ein anderer Europäer, ein litauischer Europäer und ich bin ein österreichischer Europäer. Aber sicherlich, das ist eine Basis zwischen uns. Auf jeden Fall.

Das Essential Cinema ist nach Wien erst 20 Jahre später gekommen mit der Reihe was ist Film. Die ja sehr ähnlich ist zur Essential Cinema Reihe. Wieso hat das so lange gedauert.

Das hat verschiedene Gründe. Ich wollte von Anfang an ein Museum haben, das zyklisch funktioniert. Was ist Film war für mich das Modell für das Filmmuseum und zwar schon bevor es Anthology gab. Es ist ja älter um 6 Jahre, das Filmmuseum. Es war einfach finanziell... So lange ich dort war und auch jetzt noch ist das Filmmuseum finanziell nie gesichert gewesen. Das heißt, wir mussten mit jeder Retrospektive sozusagen neu finanzieren. Finanziert wurden nur die Retrospektiven, der Zyklus wurde nie finanziert. Und das ist der Grund. Realisiert geworden ist es im Jahr 96 wie der [Hans] Hurch Kommissar war für Hundert Jahre Film. Und Hurch hat dann einen Betrag zur Verfügung gestellt und der hat das ermöglicht. Also ohne den Hurch wäre das auch dann nicht gegangen. Und da konnte ich dann Filme kaufen. Wir hatten ja nie sammeln können vorher. Obwohl es war uns von der FIAF als Pflicht auferlegt und wir haben es immer nur knapp geschafft, irgendeinen Film zu bekommen. Das Filmmuseum war eine dauernde Improvisation, sehr schwierig. Und dann in der späteren Phase mit den Schwierigkeiten mit Konlechner ist es noch schwieriger geworden. Konlechner hatte wirklich eine schwere Paranoia und hat immer zuerst Leute angebetet und dann waren sie seine Gegner, wenn sie irgendwie mit einem seiner Gegner geredet haben. Dann hat er sofort geschimpft, dann haben die das erfahren... das Filmmuseum war in den letzten Jahren gelähmt dadurch. Ich hab gesagt, wenn sie aufhören, höre ich auch auf, suche wir jemand neuen. Weil er natürlich Angst gehabt hat, er wird hinausgedrängt und ich bleib dann über, was ich überhaupt nie wollte, weil ich allein das Filmmuseum hätte nie führen können. Ich mache ja verschiedene Sachen. Und dann ist es mir doch gelungen, mit Hilfe vom

damaligen Präsidenten, dem Doktor Wille, dass Konlechner praktisch gezwungen wurde, aufzuhören und ich hab dann zur selben Zeit aufgehört. Und hab dem Horwath eben... der Horwath war der beste, der sich angeboten hat und ich bin auch heute noch damit zufrieden, obwohl er nicht mehr die Position einnimmt, die ich eingenommen habe. Für mich war das Filmmuseum immer eine polemische Position für den unabhängigen Film. Und der Horwath ist in erster Linie, würde ich sagen, Sozialist. Aber immerhin macht er das recht gut. Und ich habe mich auch ganz zurückgezogen, weil, das habe ich eben bei den Bauern gelernt, wenn man den Hof übergibt, dann soll man ganz gehen. Weil sonst kann man nimma schlafen. Und so ist das jetzt. Der Jonas hat wiederum seine Sachen, das ist auch... bei aller seiner Toleranz und so, und wenn man schon geglaubt hat, jetzt ist das Anthology entgültig erledigt, hat er immer wieder es verstanden, sich dann von gefährlicher und unliebsamer Leute zu entledigen. Wie dieser Galeril..., die waren auch zuerst im Vorstand und so blöd und dann hat er sie gefeuert. Oder er hat ja auch den Woody Allen, der war ja auch im Vorstand... wie der dann nichts getan hat, hat er ihn gefeuert. Er hat da schon auch so strategische Qualitäten. Das ist ein bisschen russisch. So wie der Kutuzov, der den Napoleon zuerst lang hereinlasst und wartet bis sich der selber erledigt. Also das kann der Jonas durchaus.

Alles was er getan hat, das Organisieren der Filmmaker's Coop, der Anthology, die Filmemachen, das hat er getan, weil er es tun wollte, sondern aus einer Notwendigkeit heraus, weil es getan werden musste.

Ich sehe das ganz ähnlich. Es trifft sich auch mit meinem Modell des Künstlers, der nicht was tut, weil er will oder es erfindet, sondern es liegt in der Luft. Es muss sein. Der Schönberg hat die Zwölftonmusik nicht erfunden, sondern die lag genau vor seiner Nase und er hat's halt gemacht, weil sie da war. Er hat sie erkannt und gemacht. Wenn man die Musikgeschichte anschaut, sagen wir bis Beethoven, dann kommen noch

die Nachläufer wie Brahms und so und dann kommt der Wagner. Und beim Wagner fängt das schon an, dass ein Stück nicht in G-Dur anfängt und in G-Dur aufhören muss. Das ist das alte Konzept... ich analysiere das so, man hat eine Grundtonart, das ist die Heimat, und die verlässt man, geht nach D-Dur aber dann kommt man wieder zurück und sagt, hier bin ich zu Haus und das war der Weg, den ich gegangen bin. Der Wagner plötzlich findet nicht mehr nach Haus oder will nicht mehr und die Heimat ist nicht mehr da. Und dann löst sich das auf. Bruckner, Mahler. Dann kommen die Zitate und dann fangen die Tonarten an plötzlich gleichwertig zu sein, das geht zugleich auch mit der Stimmung, mit der Klaviertemperatur, dem temperierten Klavier, diese Entwicklung geht ja schon seit Bach, und das führt zur 12-Ton, das führt dazu, dass alle 12 Tonarten gleich sind. Und interessant ist auch die Parallelfigur Schönberg/Hauer; der Hauer, der eben... da ist nicht mehr das kleine Tiroler Tal die Heimat, von dem ich ein bissl hinaufgehe in die Quint und wieder zurück, sondern der Kosmos. Alles. Und so ist das zu sehen. Und das ist auch in der Politik so. Die Dinge sind in Bewegung, im Wachsen, und so. Wer's sieht, mir hat gesagt, in den 60ern, gleich nach der Filmmuseums-Gründung... Wann ist der Tito gestorben? Ist auch wurscht... Jedenfalls, Tito Jugoslawien. Und da war der Präsident vom Filmarchiv in Belgrad, Bogacic hieß der, und der hat mir genau vorausgesagt was sein wird, wenn der Tito stirbt. Der hat gesagt, dann kommts sofort zum Krieg. Zuerst geht's so dahin, dann kommts zum Krieg. Die Slowenen lassen sie gehen, die Serben lassen die Slowenen gehen, denn das ist wurscht, aber die Kroaten nicht. Und dann kommts also zum Krieg und leiden wird der Kosovo... Der hat alles vorausgesagt. Das war kein Genie, ein ehemaliger Schauspieler, das heißt man kann alle Dinge lesen, die Zukunft ist nicht schwer zu analysieren, weil es eben biologisch vor sich geht. Es geht nicht so dass plötzlich was passiert, das ist ein Mythos. Und so lag die Coop natürlich in der Luft und es war ja nicht die erste Coop. Coops gab's ja... Sozialismus kann man zurückverfolgen, oder die Schule von Barbizon, die Malerkolonie, im 19. Jahrhundert, dann diese Utopien, dass die Künstler beieinander leben sollen... was mir ein Gräuel ist, also ich möchte nicht mit einem anderen Künstler im selben

Haus wohnen... aber das lag in der Luft. Und dann auch natürlich die Geschichte des Sozialismus in Amerika, das hat damit auch zu tun. Jonas ist ja zugleich links und rechts. Das ist ja auch sehr interessant. Das heißt er ist eigentlich mehr links, bezeichnet sich aber als rechts. Weil er eben Flausen nicht leiden kann. Das ist das Bäuerliche. Und da sind wir auch sehr nahe.

Hier schließt sich mir eine sehr spekulative Frage an: Was würden Sie tun, wenn Sie heute quasi jung wären, wenn Sie heute in der Situation wären, in der Sie damals waren, in den 50ern. Es gab ja ganz viel Dinge, gegen die man angreifen konnte, die man neu aufgreifen konnte. Was glauben Sie, was heute vor Ihnen in der Luft liegt. Wo könnten Sie anknüpfen. Würden Sie für sich eine ähnliche Laufbahn sehen wie sie sie hinter sich haben? Wenn Sie jetzt, sagen wir, in unserem Alter wären.

Will soll man sagen. Ich hatte nie eine Midlife-Crisis, ich habe eine Alters-Crisis. Ich kann verschiedene Sachen nicht mehr so tun wie früher und das liegt mir schwer am Herzen. Trotzdem würde ich nicht wieder jung sein wollen. Das ist so ein Mythos, darüber soll man gar nicht nachdenken: Was würde ich tun, wenn ich wieder jung wäre. Mein Leben war etwas, was eben nicht vorgezeichnet war, da ergab sich das eine immer aus dem anderen. Und das ist ein Zusammenspiel von äußeren Einwirkungen und dann, was macht man damit. Zum Beispiel, ich habe einen großen Eigensinn und ein Beharrungsvermögen. Und wenn Leute mich zu etwas zwingen wollen, dann mache ich es schon gar nicht. So wie jetzt beispielsweise, wollen sie dass ich den Film aufhöre und jetzt mache ich es schon gar nicht. Obwohl, was es nützt... es wird schon auch was nützen und ich bin überzeugt, auch meine Position wird etwas nützen, weil Leute drüber nachdenken werden. Aber was wäre wenn, an das denke ich überhaupt nicht.

Die Frage bezog sich vielmehr auch auf diese Spannung zwischen Film und Digital: Wenn Sie heute vor der Entscheidung stehen müssten als junger Filmmacher, wie Sie damals eben die Entscheidung gar nicht hatten, weil es gab nur Film, hätten Sie heute eine ähnliche Position? Würden Sie sich von vornherein für Film entscheiden oder würden Sie sagen, ich verwende Digital? Die Frage ist ja, wie mache ich Filme? Was sind meine Themen? *Arnulf Rainer* oder *Afrikareise*, die Filme, die Sie gemacht haben, waren revolutionär in Ihrer Zeit und sind es noch heute.

Das ist richtig. Aber ich hab ja nie einen Film gemacht, der ausschließlich mein Projekt war. Das hat sich alles immer ergeben. *Mosaik*, da war dieser Malik, ein katholischer Priester, der wollte Produzent werden. *Adebar* war eine Art Werbefilm, den der Konrad Bayer dem eingeredet hat. *Schwechater* war ein Werbefilm... und so weiter. Alles ist immer aus einer Situation heraus und die natürlich wiederholt sich nicht. Heute ist die Situation ja vollständig anders, nicht, weil diese Dinge [kleine Digitalkameras] sind so leicht zugänglich und das kostet gar nichts. Und das Interessante ist, dass man jetzt noch mehr so Filme machen könnte wie früher aber es hat keinen Sinn. Die Kunst ist in der Geschichte eingewachsen. Wie wenn man an ein Renaissancebild denkt. Sagen wir der Piero de la Francesca, das ist so eingewachsen... z.B. der war in Umbrien und hat gemalt mit umbrischen Pigmenten, und wäre er in Venedig gewesen, wie Bellini, dann hätte er mit importierten Pigmenten... also Ultramarin gehabt, soviel er will, und er hat mit Umbra gemalt. Das heißt, der hat kein Gemälde an sich gemalt, sondern ein umbrisches. Und hätten die beiden heute gemalt, würde man sie nicht auseinanderkennen, weil sie beide mit Acryl malen würden von der Firma Winsor Newton. Und plötzlich wäre was weg, was ganz essenzielles wäre weg. Und ich komme immer mehr drauf, woran viele denken, das Umfeld der Dinge ist ein Teil des Inhaltes. Das wird immer wichtiger. Z.B. auf den Film bezogen: In den 30er Jahren, wie die Filmmuseen begonnen haben, und die damals großen Leute, Langlois usw., die wollten Film bewahren, die mussten nur die Kopien stehlen, weil hergegeben haben das die Produzenten nicht.

Die mussten nur kriminell sein. Später war Langlois dann anachronistisch, weil er weiter gestohlen hat, obwohl's nicht mehr notwendig war, obwohl das die falsche Strategie war. Er konnte halt nicht mehr raus. Aber am Anfang... auch ich habe meine Filme gestohlen, heute müsste ich nicht mehr stehlen, bräucht mir bloß sowas [Kamera] kaufen und könnt Filme machen. Es freut mich nicht. Und jetzt aber, damals, diese Leute mussten nur an die Kopien denken, weil alles andere war da. Die Kinos waren da, die Vorführgeräte waren da, die Vorführer waren da, alles war da. Aber heute, wenn ich heute Filmmuseumdirektor wäre... das werfe ich dem Horwath vor... der Horwath müsste ein riesiges Budget aufgetrieben haben, jetzt ist die Zeit schon langsam vorbei, er müsste gekauft haben hundert Projektoren, hundert Schneidetische, hundert Kameras, tausende Lampen, alles das müsste heute ein Filmmuseum kaufen, weil jetzt um ein Filmmuseum zu machen braucht man nicht nur die Kopien wie im Jahr 1940, sondern man muss das Ganze konservieren. Den Vorführsaal, die Maschinen, alles muss man konservieren. Und die Glühbirnen, die werden das gefährlichste werden in kurzer Zeit. Umfeld. Wenn man nun sagt, dass... das ist ja das Furchtbare, dass die internationale Gemeinschaft der Filmarchive es nicht versteht und die digitalisieren einfach alles, damit ist die Filmgeschichte weggeschmissen. Wenn ich die Filme auf digital habe, habe ich keine Filmgeschichte mehr, wenn ich die Filme nicht mehr als Filme habe. Dann habe ich Digitalkopien... das ist wenn die Kunstmuseen nur noch die Kunstbücher hätte, in denen die Bilder abgedruckt sind, genau das gleiche. Und das sehen die nicht. Die glauben der Inhalt ist transferierbar, ist er aber nicht. Nochmal mein Beispiel: Piero de la Francesca und Bellini. Ich mache von beiden eine Farbaufnahme, und mache einen Kunstdruck von beiden und der Inhalt ist zu 50 Prozent weg. Weil die Pigmente anders sind, im Original. Und im Kunstdruck sind sie dieselben. Wenn ich einen Kunstdruck mache von Piero und Bellini von derselben Firma, demselben Apparat, sind sie beide durch dasselbe Sieb gefiltert. Und sind natürlich gleich gemacht. Es sind schon die Farben ein bissl verschieden und die Formen, aber es ist etwas anderes. Und das ist nicht wurscht.

Aber ist nicht, wenn ich mit so einer Kamera Aufnahmen mache, und ein anderer macht auch Aufnahmen, sie wären zwar von den Aufnahmen vom Stil zwar ähnlich und würden sich nicht so unterscheiden, wie das beim Film der Fall ist, aber andererseits sind sie in ihrer jetzigen Zeit ganz eigene Originale irgendwo.

Ja natürlich.

Trotz Vergleich zum Film was völlig anderes, und eine völlig andere Kunstform... es ist überhaupt die Frage, ob es eine Kunstform ist, ob ich damit auch Kunst machen kann.

Kunst ist ein ganz heikler Begriff. Natürlich kann man mit dem Digitalen etwas erreichen. Z.B: der Jonas digital ist nicht mehr derselbe Jonas Bolex. Z.B. die Bolexkamera ist viel schwerer und lässt, wenn man durchschaut oder nicht durchschaut, es ist was ganz anderes. Und dann ist bei der Kunst, wenn wir dieses Wort verwenden wollen... ich gebe Ihnen ein Beispiel. Es gibt diese mit großer Intensität und langem Zeitaufwand geklöppelten Spitzendeckerl. Wie sie in Venedig in Burano gemacht werden. Ob es einem gefällt oder nicht, aber wenn man das sieht, strömt es etwas aus. Man spürt diesen Aufwand. Man weiß, das ist nicht an einem Nachmittag gemacht. Jetzt gibt's dieselben Deckerl aus Plastik gestanzt. Das haben Kaffeehäuser in Italien. Selbst auf Distanz, obwohl man gar nicht weiß, aus was es ist, spürt man das. Das Gestanzte ist gar nichts. Das heißt, der Aufwand ist ein Teil des Inhaltes. Das Heben der Bolex gegenüber dem Nicht-Heben, dem im Finger-Halten der Digitalen Kamera... macht einen Unterschied im Inhalt aus. Die Einzelbilder, die so gemacht werden, machen einen Unterschied im Inhalt aus. Weil die Intensität viel größer ist die man braucht, um mit der Bolex das zu machen, was man digital einfach machen kann.

Im Grunde ist das etwas sehr diffuses, wenn man sagt, man spürt etwas. Das ist fast etwas Marxistisch. Marx sagt, im Ding steckt die Arbeit drin, der Mehrwert der Ware ist, dass Arbeit drinsteckt.

Es ist nicht marxistisch, es ist richtig. Marx hat das erkannt.

Der Mehrwert ist etwas Diffuses. Dass im gefilmten Film auf Film mehr drin ist, ist etwas Diffuses. Etwas, das man nicht fassen kann. Man spürt es sagen Sie. Aber man kann es nicht wirklich wissen.

Wenn man sich dahinter macht, kommt man schon drauf. Nehmen Sie andere solche Beispiele. Die Rosetten der Gotik in den Kathedralen mit den Fenstern drinnen. Da gibt es dann im 19. Jahrhundert welche aus Gusseisen. Die sind nichts wert, das spürt man sofort. Weil das wird in einem gefertigt, während diese Rosetten wurden mit ungeheuren Schwierigkeiten und Können aus Stein gemeißelt. Also Stein gemeißelt und Gusseisen. Man spürt zum Beispiel... das ist etwas, was die wenigsten Kunstkritiker berücksichtigen. Wenn man einen Bronzeabdruck von einer gemeißelten Statue macht, dann ist 50 Prozent vom Inhalt weg, weil das nicht mehr da ist. Und das spürt man. Bei der gemeißelten Figur spüre ich jede Kante, jeden Hammerschlag. Der Hammerschlag hat Spuren hinterlassen. Die Spuren sind in dem weichen, geronnenen Bronzeguss, weg. Die wirken nicht mehr, sind nicht mehr da. Und so wäre die Plastik aus Bronze nie entstanden, die würde nicht so ausschauen, wenn ich sie gleich für Bronze gemacht hätte. Dann hätte ich sie aus Lehm machen können, oder Gips, und den kann ich kneten und streichen. Aber einen Granitblock kann ich nicht kneten und streichen. Was ich nur schlagen kann kriegt eine andere Form als etwas, was ich gießen kann. Da haben Sie das wiederum. Das geht so durch alles. Dieses Prinzip der Energie, darinnen ist Arbeit, ergos, en...

Glauben Sie, dass der digitale *movie*, dass es da potenziell möglich ist, dass man etwas spürt? Dass man einen Film macht, ein *movie*, wo man etwas spürt, obwohl e digital ist.

Natürlich, alles geht, aber nicht in derselben Art. Wenn Sie Film damit ersetzen wollen, haben Sie wenig Chance. Es gibt jetzt Computereperimentierleute, die machen Experimentalfilm mit Computer, das ist lächerlich. Die haben keine Chance. Am Computer sind die Künstler jetzt die Hacker. Je moderner ein Medium, je mehr wird dem Endmacher Macht entzogen. Der Maler hat mehr Macht über das Bild als der Photograph. Der Filmmacher hat mehr Macht als der Computerfilmmacher, weil dem Computerfilmmacher nimmt der Programmierer Macht weg. Dem Filmmacher nimmt die Farbenfabrik Macht weg. Der Maler, der sich die Farben selber anrührt, der kann ja viel mehr selber entscheiden... da hab ich gelitten, wie ich angefangen hab, filmen. Das Farbfilmssystem? Da hab ich entweder Kodak oder Agfa, und das eine ist so und das andere so. Sonst kann ich nichts machen. Und ich wollte das brechen und hab *Afrikareise* mit Agfa aufgenommen und mit Kodak kopiert, damit ich hinauskomme aus dem Firmengeschmack. Und drum hab ich dann Dinge zurückgenommen, wo ich den Malern überlegen bin. Ich hab gesagt, was mach ich, draufgekommen bei *Mosaik*; da hatte ich etwas, da sollte der am unteren Bildrand kratzen, dieser Jugoslawe, der da ist, und dann bin ich draufgekommen, in jedem Kino schneiden's was anderes weg. Oben, und ein bissl was unten. Und dann bin ich draufgekommen, beim Kino hab ich keinen festen Bilderrahmen mehr. Dann kam überhaupt die Breitwand. Dann haben's einfach abgeschnitten vom Bild. Der Bildausschnitt beim Film auf den darf man sich ja nicht verlassen, weil der wird einem weggenommen. Der Maler, der hat sein Bild, das misst er aus und macht ganz im Eck ein Zeichnen und das ist es dann. Außer es kommt ein Verbrecher und schneidet weg, was ja auch geschehen ist. Oder eben die Farben. Was kann ich machen mit den Farben und der Komposition. Und drum war der Eisenstein auf der falschen Fährte mit seinen Kompositionen in *Viva Mexico!* und so. Weil da kommt das nächste Kino und schneidet es ihm oben und unten ab oder so. Je moderner das Medium, je weniger ich Einfluss habe auf alles, was drin vorkommt, je mehr wird einem weggenommen. Und einer der Computerfilme macht hat viel weniger Möglichkeiten als einer, der Film gemacht hat. Und dann kommt diese Kurzlebigkeit dazu. In 5 Jahren ist

alles obsolet. Dann wird es nicht mehr supportet, dann ist alles weg. Trotzdem ist es ein wichtiges Medium, aber woanders.

Dann hat Jonas einerseits ja einen ganz mutigen Schritt gemacht, der sich nochmals in ein ganz anderes Medium reinbewegt und versucht da auch noch etwas zu erreichen. Und andererseits beschneidet er sich ja selbst wiederum, wenn sie sagen, er nimmt sich Möglichkeiten, weil jedes neue Medium ist ärmer als das vorangegangene.

Bei Jonas ist das nicht so wichtig, weil er hat da mehr Leichtigkeit, er ist nicht, so wie ich, so nah an der Seele des Mediums dran. Ich hab's ehrlich gesagt auch gar nicht mehr so verfolgt. Der Jonas hat ja auch diese Dinge gemacht wie jeden Tag was ins Internet zu stellen, ein Jahr lang. Da hab ich praktisch gar nichts gesehen und in der Gesamtheit kann das was sehr Interessantes sein, das kann ich schwer beurteilen. Aber trotzdem glaube ich, dass wenn heute junge Leute etwas digital machen wollen, dann sage ich ihnen „Interaktion“ und programmieren lernen. Weil damit erobere ich mir eine Machtposition, die ich haben muss. Diese ganzen armseligen Kunststudenten und -studentinnen, die da jetzt so ein bisschen Experimentalfilmerl machen im Computer, das ist hoffnungslos. Vor allem will ich es gar nicht sehen. Weil ich da nicht sitzen will. Das ist nicht die Plattform. Also die Bibel auf Klopapier gedruckt ist nicht die Plattform. Das ist nichts. Sagen wir, das Mörike-Gedicht, wenn das nur so im Computer erscheinen würde, mit der Werbung in Verbindung, dann hätte er das nie mehr gemacht. Das braucht man nicht, das hat keinen Sinn. Es wirkt nicht.

Als reine Information ist es vielleicht...

Aber die reine Information gibt's eben nicht. Das ist auch ein Mythos. Jede Information ist an ein Umfeld und an ein Material gebunden. Wir sind überhaupt in einer Zeit wo wir alles neu prüfen müssen, z.B. die Sprache. Begriffe wie Wahrheit, Tod, das stellt sich alles als Mythos heraus. Wenn

man einen überfahrenen Menschen nehmen kann, und alles, was nicht beschädigt ist, einem anderen einsetzen kann, da ist das Konzept vom Tod erledigt. Und die unsterbliche Seele ist erledigt. Wo ist da der Tod?

Sie haben einmal in einem Interview vor langer Zeit gesagt, dass Sie nach Ihrem Tod gegessen werden möchten.

Ja, das ist aber schon lange her. Ich wollte nicht, wie soll man sagen, im katholischen Ritus begraben werden. Ich wollte damit aussagen, dass ich eigentlich ein Tier bin und wenn die Kälber gegessen werden, dann soll auch ich gegessen werden. Interessanterweise hatte ich es damals erfunden für mich, und später bin ich dann erst draufgekommen, dass das schon der Jesus erfunden hat und der hat's auch nicht erfunden. Das heißt, das Christentum ist eine kannibalistische Religion. „Das ist mein Leib, das ist mein Blut...“. Jetzt noch besteht die Kirche darauf, dass die Leute glauben müssen, dass das tatsächlich das Blut des Erlösers ist und der Körper des Erlösers. Reiner Kannibalismus. Und dann hat's der Jesus nicht erfunden sondern wenn man zurückgeht in die Steinzeit, wenn man nachschaut in Papua Neuguinea oder die Aborigines, da war das ganz normal. Die Papuas haben alle Vorfahren gegessen. Nicht gleich, es gab verschiedene Gebräuche. Manche haben dann die Asche gegessen. Manchmal haben das zweimal gemacht.

Wann kam den Jonas das erste Mal nach Österreich?

Ich habe ihn eingeladen, immer wieder, ich wollte ihm mein Österreich auch zeigen. Wie man's mit Freunden macht. Ich bin mit ihm auch herumgefahren in Österreich z.B. nach Kremsmünster, wo sie dann geheiratet haben. Da gibt's sehr schöne Aufnahmen in *Journey to Lithuania*. Jonas hat durch mich auch eine Beziehung zu Österreich entwickelt.

Er hat ja auch eine Beziehung zu Hermann Nitsch.

Die ist durch mich entstanden. Ich hab Nitsch hinübergebracht. Die New Yorker Sache hat Jonas auch finanziert, da hat Nitsch etwas gemacht in einem Saal, der dann ziemlich gelitten hat... da gab's dann auch Auseinandersetzungen. Da hat der Jonas auch mit Geld sehr viel geholfen. Und dann hab ich den Nitsch noch gebracht nach Cincinnati, da war eine Veranstaltung, da war auch The Fugs, eine Band, da war ein Universitätsfestival und da war ein gewisser Barry Zelikovsky, der war der Veranstalter, also der Manager dieser Sache, und der war ein Anhänger von mir vom Film und ich hab ihm dann den Nitsch eingeredet auch, dass hat ihm seinen Job gekostet. Nachdem der Nitsch dort war, ist der Zelikovsky hinausgeflogen. Und dann habe ich den Nitsch noch nach Binghamton gebracht, wo Ken Jacobs sein Filmdepartment gegründet hatte und wo ich unterrichtet habe auch. Also ich habe versucht, dem Nitsch am Anfang zu ... starten. Und der Jonas war da auch sehr wichtig.

Und war das eher eine Freundschaft auf persönlicher Ebene oder gab es künstlerisch Interesse aneinander zwischen Nitsch und Jonas?

Nur auf persönlicher Ebene durch mich vermittelt. Aber wie soll man sagen, bei Künstlerfreundschaften... also meine Künstlerfreundschaften sind alle entstanden mit dem Respekt fürs Werk. Hinter dem Werk sieht man eben den Künstler und es entstehen gemeinsame Ebenen. Das war auch beim Brakhage so. Für mich war das Werk immer das Wichtigste.

Ich habe den, dass die musikalische Ebene von Herman Nitsch für Jonas viel wichtiger ist als seine malerische od. seine Aktions-Happening-Ebene. Birth Of A Nation von 1997 ist mehr oder weniger komplett mit Nitschs Orgelmusik unterlegt. Gibt es darüber hinaus Verbindungen zum Wiener Aktionismus? Eine Verbindung zur österr. Kunstszene gibt es nicht?

Nein.

**War das das einzige Mal, wo Jonas in Österreich war zu der Zeit?
Abgesehen von längeren Aufenthalten.**

Das einzige Mal war es sicher nicht. Jonas war schon öfter hier, auch im Filmmuseum. Ich hab Retrospektiven gemacht. Ich hab ihn jetzt dann auch in die österr. Kurie für Wissenschaft und Kunst hineingebracht. Ich bin da hineingewählt worden und habe dann Jonas vorgeschlagen. Jonas ist also Mitglied in der österr. Kurie für Kunst.

**Er hat diesen Orden bekommen... [Ehrenzeichen für Wissenschaft
und Kunst verliehen] 2008, April**

Ja, genau. Und da war er auch da. Was sehr schön war, weil da hat er den Bundespräsidenten nicht erkannt. Also er hat nicht gemerkt, dass das der Bundespräsident ist. Und hat ihm das dann hoch angerechnet. Es ist immer gut, wenn man in ein Land kommt und nicht merkt wer der Bundespräsident ist. Jonas hat auch eine Affinität zum Essen. Er hat nie so richtig große Sache gekocht und so. Aber was er immer gemacht hat, war immer ganz perfektionistisch ausgesucht und so. Z.B. habe ich einmal gesehen, wie er für den Sebastian Joghurt herausgeschnitten hat. Einen Joghurtbecher und in feinen Schnitten und das dann gefüttert hat. Auch wenn wir jetzt miteinander essen gehen, da... ich mein, der Sebastian hat sich ja auch durch meine Anregung glaub ich, sehr mit Essen beschäftigt, und wir waren zusammen in China, wo der Sebastian mir sehr geholfen hat und auch gedolmetscht hat... er kann ja gut chinesisches, haben wir Sachen recherchiert... oder jetzt in New York, mit dem Jonas, waren wir wieder chinesisches essen und da verstehe ich mich mit Jonas auch sehr sehr gut, was Essen anbetrifft. Auch eben aufgrund dieser festen Basis, die wir vom Essen haben. Dieses Heilige am Essen, dass man mit dem Essen nicht herumspielt. Auch Leute, die einmal in einer Hungersnot waren haben zum Essen eine andere Beziehung als Leute, die das nie hatten. Also, diese Essverachtung, die in Amerika besonders unter dieser

neuen Generation, die weder für Sex noch für Essen was aufwenden wollen, nur für die Karriere... oder wenn man... dieser miserable Sex, den der Clinton mit der Frau Lewinsky hatte, wo... gegessen hat er immer Pizza... aber nicht diese Pizza, die ist ja was wunderbares, sondern grauenhafte Pizza, so amerikanische Fabrikspizza, der PRÄSIDENT hat das gegessen, und dann so einen oralen Sex, den er also nicht... das darf man, weil das ist kein Sex, oder irgendwie... furchtbar... also ganz ähnlich, wie der Erzbischof Groer, der Kinderschänder in Wien, der auch in Wirklichkeit... da stellt man sich immer was vor, also der Kinderschänder, was der da alles erlebt, nicht... in Wirklichkeit waren das so armselige, irgendwelche Betaschgerln... arm, arm, nicht... und, sozusagen, in Amerika, mein Amerika, war ein Großteil dieser Karrieremenschen, die den ganzen Tag was tun. Man sagt ja, „You don't compete for the money in New York, you compete for the time“. Auch die Frau von Jonas, Hollis, die ist den ganzen Tag herumgefahren mit den Kindern. Zuerst in die Geigenstunde mit dem Sebastian, dann in die Ballettstunde mit der Oona, dann wieder den Sebastian abholen, dann kommt das und das... ununterbrochen... und herausgekommen ist nichts, weder aus der Geigenstunde noch aus der Ballettstunde. Aber die laufen alle diesen Karrieren nach. Auch da habe ich mich mit Jonas immer verstanden. Die neue Küche zum Beispiel. Diese Lächerlichkeit der neuen geschachtelten Gericht, von allem einen Klacks...

Jonas ist ja bis heute seinen Haferbrei zum Frühstück, weil es ihm damals vorgesetzt wurde und seitdem isst er es jeden Morgen, seit den 40er Jahren.

Porridge, ja. Ich liebe das auch, aber ich liebe eben Spiegeleier noch mehr. Beides kann man nicht essen.

Auch diese Verbindung des Konservativen mit der Avant-garde, das ist etwas sehr wichtiges. Also das hab auch nicht ich entdeckt. Aber fast alle radikalen Avant-gardisten waren überraschen konservativ in ihrem restlichen Leben. Nehmens den Schönberg z.B., oder auch der Joyce.

Der sehr katholisch war.

Ja katholisch und alles Mögliche war der. Katholisch, das hat ihm eben in die Luft gesprengt. Aber er war ein Bürger. Das Verhältnis zu seiner Frau. Da war er sehr eifersüchtig. ... Und auch mit der Kleidung. Ich wollte z.B. nie, das ist auch beim Jonas z.B., wir waren nie durch die Kleidung auffallend. Weil ich war froh, wenn die Leute mich in Ruh lassen als Person. Ich wollte nie lange Haare, oder so. Brakhage war da sehr demonstrativ, mit langen Haaren, wie er jung war. Das Bedürfnis, irgendwo mit einem Stil mitlaufen, hatte ich nie.

Jonas musste da ein Stück mitgehen, weil er fürs Fundraising, jemand der die Anthology repräsentiert, die Filmmaker's Coop, sich in Schale werfen musste, nach dem Prinzip Kleider machen Leute. Um Gelder zu kriegen.

An Anzug mit Krawatte erinnere ich mich nicht.

In *Walden* gibt es eine Aufnahme in der es heißt „Wir machen uns schick für reiche Damen“.

Das war nur eine Jugenderscheinung. Eine Zeitlang hat er Röcke von Brooks Brothers gekauft, hat das aber bald wieder sein lassen. Eine vorübergehende Maßnahme.

Filmografie (Auswahl)

(alles 16mm wenn nicht anders angegeben)

1960-1969

Guns of the Trees 1962, 87 min.

Film Magazine of the Arts 1963, 20 min.

The Brig 1964, 66 min.

Award Presentation to Andy Warhol 1964, 12 min.

Report from Millbrook 1965/1966, 12 min.

Hare Krishna 1966, 4 min.

Notes on the Circus 1966, 12 min.

Cassis 1966, 4 min.

The Italian Notebook 1967, 15 min.

When 1968/2005, 2min.

Time and Fortune Vietnam Newsreel 1968, 4 min.

Walden (Diaries, Notes and Sketches)

1964-1968, montiert 1968-69, 175 min.

1970-1979

Reminiscences of a Journey to Lithuania 1971/1972, 81 min.

Lost Lost Lost 1976, 179 min.

In Between 1978, 52 min.

Notes for Jerome 1966-1974, montiert 1978, 45 min.

Paradise Not Yet Lost aka Oona's Third year 1979, 96 min.

1980-1989

Self-Portrait 1980, 20 min., video

Cup/Saucer/Two Dancers/Radio 1965, montiert 1983, 23 min.

Erik Hawkins: Excerpts from „Here and Now with Watchers“/Lucia

Dlugoszewski Performs 1963, montiert 1983, 6 min.

Street Songs 1966, montiert 1983, 10 min

He Stands in a Desert Counting the Seconds of His Life

1964-1984, montiert 1985, 149 min.

1990-1999

Scenes from the Life of Andy Warhol 1965-1982,

Montiert 1990, 35 min.

A Walk 1990, 58 min., video

Mob of Angels: Baptism 1990, 61 min., video

Mob of Angels at St. Ann 1991, 60 min., video

Dr. Carl G. Jung or Lapis Philosophorum 1991, 29 min.

Quartet Number One 1991, 8 min.

Zefiro Torna or Scenes from the Life of George Maciunas

1992, 37 min.

The Education of Sebastian or Egypt Regained 1992, 228 min. video

Imperfect 3-Image films 1995, 6 min.

On My Way to Fujiyama I met... 1995, 25 min.

Happy Birthday to John 1996, 24 min.

Cinema is Not 100 Years Old 1996, 4 min., video

Memories of Frankenstein 1996, 95 min.

Letters to Friends 1997, 88 min., video

Birth of a Nation 1997, 81 min.

Symphony of Joy 1997, 75 min.

Scenes from Allen's Last Three Days on Earth as a Spirit

1997, 67 min., video

Letter from Nowhere -- Laiškai iš niekur N.1 1997, 75 min., video

Song of Avignon 1998, 9 min.

Laboratorium Anthology 1999, 63 min., video

This Side of Paradise 1999 35 min.

A Few Notes on Andy's Factory 1999 64 min., video

Notes on Film-Maker's Cooperative 1999, 40 min., video

2000-2009

Autobiography of a Man Who Carried his Memory in his Eyes

2000, 53 min., video

As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty

2000, 283 min.

Silence, Please 2000, 6 min., video

Requiem for a Manual Typewriter 2000, 19 min., video

Remedy for Melancholy 2000, 20 min., video

Wien & Mozart 2001, 1 min.

Elvis 2001, 2 min.

Letter to Penny Arcade 2001, 14 min. 33 sec., video

Ein Märchen 2001, 6 min., video

Ar Buvo Karas? 2002, 149 min.

Mysteries 1966/2002 34 min.

Williamsburg, Brooklyn 1949/2002 15 min.

Travel Songs 1967-1981/2003, 28 min.

The Song of Assisi 1967, 1min.

The Song of Avila 1967, 3 min.

The Song of Moscow 1970, 3 min

The Song of Stockholm 1980, 4 min.

The Song of Italy 1967, 10min

A Letter from Greenpoint 2004, 78 min., video

Notes on Utopia 2003-2005, 55 min., video

Father and Daughter 2005, 4 min. 30 sec., video

Notes on an American Film Director at Work: Martin Scorsese

2005, 80 min.

Scenes from the Life of Hermann Nitsch 2005, 58 min., film and video

The First Forty 2006. 193 min., video.

40 kurze Filme, aus altem Material für das Internet neu montiert

365 Day Project 2007. 2280 min.,

video. 365 kurze Filme, einer für jeden Tag des Jahres 2007.

Lithuania and the Collapse of the USSR 2008, 289 min., video

I Leave Chelsea Hotel 2009, 4 min., video

2010-2013

Diary fortlaufend seit 2010, <http://jonasmekas.com/diary/>, diverse.

Sleepless Nights Stories 2011, 114 min., video

My Paris Movie 2011, 159 min., video

My Bars Bar Movie 2011, 86 min., video

Correspondences: José Luis Guerin and Jonas Mekas

2011, 99 min., video

Re: George Maciunas and Fluxus 2011, 87 min., video

Mont Ventoux 2011, 3 min., video

Happy Easter Ride 2012, 18 min., video

Reminiszenzen aus Deutschland 2012, 25 min., video

Outtakes from the Life of a Happy Man 2012, 68 min., video

Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name: Christoph Gnädig
Geburtsort: Cottbus/Brandenburg
Nationalität: Deutschland

Schulische Ausbildung:

1989 – 1999 Grund- und Realschule Cottbus-Sielow
1999 – 2002 Oberstufenzentrum I Cottbus
06.2002 Allgemeine Hochschulreife (Abitur)

Zivildienst:

09.2002 – 08.2003 „Freiwilliges Soziales Jahr in der Kultur“
im „Jugendkulturzentrum Glad-House“
(Veranstaltungsorganisation und
Programmgestaltung)
Cottbus, Deutschland

Universitäre Ausbildung:

2004 – 2005 Neuere und Neueste Geschichte,
Philosophie, Soziologie (M.A.)
Technische Universität Dresden
2005 – 2010 Katholische Theologie (Diplomstudium)
Universität Wien
2005 – 2015 Theater-, Film- und Medienwissenschaft
(Diplomstudium), Universität Wien
Seit 2014 Bildende Kunst, Kunst und Film –
Klasse: Thomas Heise (Diplomstudium),
Akademie der Bildenden Künste, Wien

Studien- und Forschungsaufenthalt:

10.2011 – 01.2012 Anthology Film Archives, New York, USA
(gefördert von der Universität Wien mit dem
Stipendium für Kurzzeitiges wissenschaftliches
Arbeiten – KWA)

Wissenschaftlich-Kuratorische Tätigkeiten:

2012/2013 Kurator, Jonas Mekas-Retrospektive, April 2013
Österreichisches Filmmuseum, Wien

2012/2013 Kurator, Jonas Mekas: I Lift My Glass Of Wine To
You My Vienna Friends, April/Mai 2013
Galerie Krinzinger Projekte, Wien

2012 Kuratorische Assistenz, James Fotopoulos:
Dreamful Slumbers, Jänner 2012
Microscope Gallery, Brooklyn, New York, USA

Forschungsinteressen/-schwerpunkte:

Kritische Theorie, Wahrnehmungstheorien, Geschichtstheorie, Found-
Footage-Film, Avant-Garde, Walter Benjamin, Jonas Mekas

Publikationen:

- (Red. mit Christian Schulte): Jonas Mekas. Der Flaneur mit der Kamera. SYNEMA Gesellschaft für Film und Medien. Wien, 2013.
- Programmtexte. Jonas Mekas-Retrospektive April 2013, Österreichisches Filmmuseum, Wien 2013.

Mitgliedschaften:

- Mitglied der Internationalen Walter Benjamin-Gesellschaft

Sonstiges:

2003 – 2012 Regie-Hospitant, Produktionsassistent,
Aufnahmeleiter, Regieassistent etc. bei diversen
Produktionen

Abstract (deutsch)

Als Jonas Mekas sich 1962 zum neuen unabhängigen amerikanischen Kino äußerte, positionierte er nicht nur dieses als fortan ernstzunehmende Größe in der amerikanischen Filmlandschaft, sondern beschrieb damit auch zugleich eine kontinuierliche Grundlage seines eigenen filmischen Schaffens: „The Independent Cinema Movement - like the other arts in America today - is primarily an existential movement, or, if you want, an ethical movement, a human act; it is only secondarily an aesthetic one.“

Mekas' künstlerisches Schaffen zielt seit jeher auf einen „New Men“ ab und offenbart damit den utopischen Charakter seiner Kunst. Die Wirklichkeit seiner „Glimpses of Beauty“ und „Fragments of Paradise“ wird gleichsam umgewendet ins mit dem Gezeigten Nichtidentische und verweist auf eine Vergangenheit mit paradiesischem, ja revolutionärem Potential, worin sie der Gegenwart (bzw. dem gegenwärtigen Augenblick) wiederum letztlich gleich ist. Mekas' Kindheit/Kindlichkeit, frei von jeder kapitalistischen Zweckrationalität, bringt in seinen Filmen somit die Utopie „Paradies“ nicht nur zum Vorschein, sondern macht sie im Jetzt erfahrbar.

Es ist eben der Gegenstand der Philosophie Walter Benjamins, die als eine „Theorie der Erfahrung“ verstanden werden kann, wie am „Eingehen sämtlicher Seelen ins Paradies“, bis „die ganze Vergangenheit [...] in die Gegenwart“, ins Jetzt eingebracht ist, gearbeitet werden kann. Gemäß Benjamin ist das eine Frage der Wahrnehmung: Es bedarf in jeder Sekunde einer besonderen Aufmerksamkeit und Wachsamkeit gegenüber den „Bruchstücken der Dingwelt“. Benjamin geht es um die Erneuerung eine „totalen Erfahrung“, die alles Marginalisierte und Unterdrückung miteinschließt. Ein Modell findet er dafür, ähnlich wie Mekas, in der Kinderwelt.

Abstract (english)

When Jonas Mekas in 1962, commented on the New American Independent Cinema, he established not only the NAC as a force to be reckoned within the American film world, but described a continuous basis of its own cinematic creativity at the same time: „The Independent Cinema Movement - like the other arts in America today - is primarily an existential movement, or, if you want, an ethical movement, a human act; it is only secondarily an aesthetic one.“

Mekas' artistic aim has always been the „new men“, which reveals the utopian character of his art. The reality of his „Glimpses of Beauty“ and „Fragments of Paradise“ is quasi inverted into the non-identical with the shown and refers to a past with a paradisiacal, indeed revolutionary potential, in which the present (the current moment) equals the past. Mekas' childhood/puerility, free of any capitalist rationality, not only unsheathes the Utopia „Paradise“ in his films, but makes one experience it in the now.

It is precisely the subject of the philosophy of Walter Benjamin (which can be considered a „theory of experience“), how to work on the „entry of all souls into Paradise“, „until the entire past is brought into the present“, into the Now. According to Benjamin, it is a matter of perception: it requires a special alertness and watchfulness in every second against the „fragments of the world of things“. In doing so, Benjamin is concerned with renewing a „total experience“ that includes all the marginalized and oppressed. Similar to Mekas, the children's world serves as model for that.