

**Laima Maldūnaitė Christ**

***Jonas Mekas und das New American Cinema***



Bern und Zürich, 2007

## Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung .....	3
2	Jonas Mekas im Kontext des New American Cinema .....	6
3	Essayistische Motive in den Filmtagebüchern von Mekas .....	9
4	Fallbeispiel <i>Reminiscences of a Journey to Lithuania</i> .....	13
4.1	Kurzer Plot des Filmes .....	13
4.2	Die Selbstdarstellung Mekas in seinen Filmen .....	15
4.3	Die Erinnerung und die Zeit .....	17
5	Schlussbetrachtungen .....	18
6	Bibliografie .....	19
7	Filmografie .....	21
8	Abbildungsverzeichnis .....	21

## 1 Einleitung

Waldeinsamkeit  
Die mich erfreut,  
So morgen wie heut  
In ewiger Zeit,  
O wie mich freut  
Waldeinsamkeit  
(Tieck IV, 132)

Durch die Allegorie der Waldeinsamkeit, die in der Spiegelsymmetrie der Verse eingeschlossen ist, erzeugt Tieck eine Reflexionsfigur des in sich verspiegelten Subjektes und verweist auf einen selbstreflexiven Index, der die poetische Schrift mit der Schrift der Natur konvergieren lässt. Fast zwei Jahrhunderte später fängt ein Emigrant in New York die Natur so zu verfilmen an, wie sie in seinem Heimatland Litauen aussah: mit Schnee, voller Blumen, Bäume und Wind. Er verwendet „das Motiv der Romantik im modernen Kontext: die Gleichzeitigkeit von Vergangenheit und Gegenwart“ (Möbius 1991, 22). Er filmt nicht nur die Natur, sondern auch sich selbst und seine unmittelbare Umgebung. Diese Person trägt auch einen Namen, sie heisst Jonas Mekas und zählt zu den ganz grossen noch lebenden Kunstlegenden des 20. Jahrhunderts. Im Westen ist Jonas Mekas als avantgardistischer Filmmacher und vor allem als Erfinder und Schöpfer einer neuen autobiografischen Filmform bekannt, den Filmtagebüchern. Mekas porträtiert die New Yorker Avantgarde-Kunstszene und politische, kulturelle, soziale Geschehnisse genauso wie seine private Familie und entwickelt mit den filmischen Mitteln der Doppelbelichtung, der Jump-cut-Methode, Single Frame und manipulierten Filmgeschwindigkeiten eine eigenartige Filmästhetik. Fast alle seine Filme sind mit narrativem, meist lyrischem extra-diegetischem Voice-Over kommentiert und mit Musik begleitet, was sehr an die Stummfilmästhetik erinnert. Den Titel für den Film *Walden* übernahm Mekas von Henry David Thoreaus gleichnamigem zivilisationskritischem Buch, der "Bibel" der Verweigerer, Hippies und Bürgerrechtler. Zusammen mit anderen Filmdiaris wie *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (gefilmt 1964-1968, montiert 1968-1969), *Lost, Lost, Lost* (1949-1975), *Paradise Not Yet Lost* also known as *Oona`s Third Year* ( 1977-1979) und *He stands in a desert Counting the Seconds of his Life* (1969-1985) gelten diese Werke inzwischen als Meilensteine des "First Person Cinema"<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Das „First Person Cinema“ kreist um das Nächstliegende, die Person des Autors. Das beschränkt den Horizont, vertieft aber die Wahrnehmung.

**Jonas Mekas** wurde am Weihnachtsabend des Jahres 1922 in Semeniškiai, Litauen, geboren. Als Jüngling besuchte er das Gymnasium in Biržai, später arbeitete er in der Redaktion der Biržai-Zeitung und war Schüler des Juozas-Miltinis-Theaterstudios. 1944 flüchtete er zusammen mit seinem Bruder Adolfas aus Litauen und verbrachte vier Jahre seines Lebens in einem Lager für *Displaced Persons* in Deutschland. Während dieser Zeit besuchte er unregelmässig Philosophie- sowie Literaturvorlesungen an der Universität Mainz, war Mitarbeiter der litauischen Presse in Deutschland und verlegte eine Avantgarde-Zeitschrift. In Litauen geniesst Mekas einen herausragenden Ruf als Dichter. Er veröffentlichte in litauischer Sprache mehrere Bücher mit Poesie, Essays und (zusammen mit seinem Bruder Adolfas) Märchen. 1991 erschienen seine Tagebücher auf Englisch unter dem Titel *I Had Nowhere To Go*. Die Tagebuchaufzeichnungen umfassen die Jahre von 1944 bis 1954 und befassen sich vor allem mit der Situation eines Menschen, der seine Heimat verlassen hat. Der Reiz des Buches besteht auch in seinem fragmentarischen Charakter als Anknüpfung an die Romantik. Wie in seinen Filmen verwischt Mekas bewusst die Grenzen zwischen Dokumentation und Fiktion – so verweben sich die Schilderungen seiner Erlebnisse mit Gedichten und Essayfragmenten. Einzelne Abschnitte seiner Tagebücher lassen sich als eigenständige Werke lesen. Der Erzähler bezieht nicht so sehr einen emotionslosen sondern vielmehr einen beobachtenden Standpunkt. Wie in einem Dokumentarfilm montiert er Details aus dem Alltagsleben und Ausschnitte aus Gesprächen zu einer anschaulichen Darstellung der Atmosphäre in den sogenannten DP-Lagern und den ersten Jahren im Exil.

Als im Jahre 1949 Adolfas und Jonas Mekas in Williamsburg, einem von Exilanten bewohnten Stadtteil von Brooklyn, New York, ankommen, begegnen sie als Europäer einer neuen Kultur, Sprache und Natur<sup>2</sup>. Doch was sie am meisten interessiert sind Filme. Bereits zwei Wochen später leiht sich Jonas Geld um seine erste Bolex 16mm-Kamera kaufen zu können und beginnt die Momente des Lebens, seines und das der anderen Exilanten in den USA, zu verfilmen<sup>3</sup>. Wie Papier und Bleistift liegt die Kamera immer und allzeit griffbereit, Beiläufiges und Entscheidendes zu dokumentieren, die Natur<sup>4</sup> zu beobachten, subjektiven Blicken zu folgen.

---

<sup>2</sup> Vgl. das Zitat: “The soul of a European is full of deep grooves, molds, forms of past cultures. He may even die with his grooves, without escaping them. That is his fate.” (Mekas 1972, 27)

<sup>3</sup> Vgl. das Zitat: „When you were first starting to shoot here“, asks MacDonald, „did you feel that you were primarily a recorder of displaced persons and their struggle, or were you already thinking about becoming a filmmaker of another sort? In: D.E. James, S. 220

<sup>4</sup> Jonas Mekas Œuvre ist sehr stark von der Romantik beeinflusst. Die Verbindung von Poesie, Musik und Natur und ein ausgeprägter Individualismus sind die wesentlichen Merkmale sowohl in der Romantik als auch der New American Cinema Bewegung. Ein Ausgangspunkt der romantischen Philosophie ist die Einschätzung, dass das Problem einer Vermittlung von Subjekt und Objekt in der Transzendentalphilosophie Kants zwar angesprochen, aber keineswegs gelöst sei. Als bevorzugtes Medium der Offenbarung des Absoluten und mithin als Medium par excellence, um die

Im *Cinema 16*, einem der bekanntesten Filmclubs New Yorks, der von Amos Vogel geführt wird, entdeckt er die avantgardistischen Filme und widmet sein Leben und Werk fortan der Festsetzung des Filmes als Kunstform. In seinem Bestreben für ein unabhängiges, freies und persönliches Kino gründet er die *Anthology Film Archives*, die *Film-Makers' Cooperative*, das *Film Culture Magazine*, schreibt von 1958 bis 1978 Filmkritiken für *The Village Voice* und lehrt an Instituten für Filmkunst. In den zahlreichen Filmkritiken, die er für die legendäre Zeitschrift *The Village Voice* verfasst, entwickelt er eine eigene Sprache, in der Theorie, Literatur, Film, Analyse, Alltag, Filmemachersein und Erfahrung ein- und aufgehen. Er führt einerseits einen auf der Idee der künstlerischen Freiheit und Spontaneität basierenden Diskurs und andererseits einen Authentizitätsdiskurs, der dem Moment der Aufnahme als energetischen künstlerischen Prozess Priorität einräumt.

The biographical legend called „Jonas Mekas“ weaves its way through the multitextured landscape of sixties cinema like a thin sinew touching every fold, every recess. There is no single vantage from which to discern its fluid embrace. Different witnesses have couched the legend in the tireless passion and obstinacy of a religious seer or the makeshift ferocity of a guerilla leader operating on many fronts at once. The sheer scope of Mekas's headlong activism, the number of dimensions within the film culture with which he was engaged, is matched only by the range of voices and roles he assumed for himself – proselytizer, organizer, producer, publisher, documentarist, polemicist, friend and enemy, potentate and madman. (Arthur 1992, 20)

Die geringe Anzahl der Studien über Mekas steht in diametralem Gegensatz zu seinem Ruhm und seiner Bedeutung. Das geht vor allem auf die Schwierigkeit zurück, für sein Werk geeignete Kategorien der Beschreibung zu finden. Das Ziel der vorliegenden Hausarbeit ist es, diesem Gegensatz mit einem kleinen Beitrag meinerseits über den berühmtesten Künstler meines Heimatorts etwas entgegenzuwirken. Ich werde Jonas Mekas im Kontext des New American Cinema konstituieren, ihn als Filmessayist par excellence darstellen und seine Selbstvergewisserung durch das Filmemachen als Kunst als ein gesteigertes Bedürfnis nach Identität<sup>5</sup> nachzuweisen versuchen. Das Filmen wie das Schreiben gehören bei Jonas Mekas zu den bahnbrechenden „identitätsstiftenden“ individuellen Handlungen, denen er als eine unter Tausenden von *Displaced Persons* auch seinen Namen verdankt. Th. W. Adorno hat diese Situation sehr treffend ausgedrückt: „Wer keine Heimat mehr hat, dem wird wohl gar das Schreiben zum Wohnen“.

---

Trennung der subjektiven und objektiven Sphäre aufzuheben, erscheint in der Romantik, im genannten Rekurs auf Schiller, vor allem die Kunst.

<sup>5</sup> Vgl. dazu das Zitat: „Ich habe das Gefühl, weder in Europa noch in Amerika zu sein. Ich fühle mich, als wäre ich an keinem Ort, am Rande eines leeren Raumes zwischen Elend und einem Traum“ (Mekas 1972).

## 2 Jonas Mekas im Kontext des New American Cinema

Die Geschichte des Experimentalfilms der USA seit den 60er Jahren ist eng mit der Person Jonas Mekas verbunden, der vor allem durch seine Filmtagebücher wie *Walden* (auch bekannt als *Diaries, Notes und Sketches*) und zahlreiche kritische, poetische, essayistische Schriften zum Film zur zentralen Figur in der Entwicklung der *New American Cinema* Bewegung wurde.

In Amerika organisiert sich in den sechziger Jahren erstmals eine Gruppierung künstlerischer Avantgarde, die sich auf einen Kreis in New York ansässiger Filmschaffenden beschränkt, sich jedoch gerade durch diese Distanz zu Hollywood, räumlich wie ideell, definiert. Was sie eint ist weniger ein gemeinsamer Stil als vielmehr ihre problematische Aussenseiterrolle, in die sie die Zensur, die Polizei und heftige Kritik durch die Medien von vorneherein drängt.<sup>6</sup>

Parallel zu seinen Aktivitäten als Filmemacher war Mekas auch Editor, Schriftsteller, Promoter und darüber hinaus ein unermüdlicher Vorkämpfer für die Sache des unabhängigen Experimentalfilms.

Im Jahre 1959 fordert er als selbstbewusster Künstler die Erneuerung des Mediums Film:

Every breaking away from the conventional, dead, official cinema is a healthy sign. We need less perfect but more free films. If only our younger film-makers – I have no hopes for the old generation – would really break loose, completely loose, out of themselves, wildly, anarchically! There is no other way to break the frozen cinematic conventions that through a complete derangement of official cinematic senses. (Mekas 1972, 1)

Während in den ersten Nachkriegsjahren die amerikanische wie auch die französische und deutsche Avantgarde sich in ihren Filmen um die Wiederentdeckung der formalen, experimentellen, nichtnarrativen Traditionen der 20er Jahre bemühte<sup>7</sup> ging es Jonas Mekas um ein bewusstes Gegenkino zu Hollywood. Seine Ästhetik des „Guerillakrieges“ hatte den psychologisch-realistischen ebenso wie den poetischen Subjektivismus im Visier. Vor allem aber ging es darum, die ökonomische Vormachtsstellung Hollywoods auf den Kinomärkten der westlichen und der Dritten Welt zu unterlaufen. Nichts weniger als ein antiimperialistischer Kampf gegen die Massenmedien stand in den 60er Jahren auf der Tagesordnung. So schreibt Jonas Mekas 1964:

When I began writing my *Movie Journal*, it was the very beginning of the New American Cinema. Cassavetes had just completed *Shadows*. Robert Frank and Alfred Leslie were shooting *Pull My Daisy*. The film bug had already bitten us, and the air was becoming more and more charged with energy and expectations. We felt the cinema is only beginning – with us! So that though I had intended, with my first columns, to become a “serious” film critic and deal “seriously” with the Hollywood film, very soon I discovered that my critic’s hat was of no great use. Instead, I had to take a sword and become a self-appointed minister of defense and propaganda of the New Cinema. (Mekas 1972, viii)

---

<sup>6</sup> Leisen, Johannes (Hrsg.). *New American Cinema Group. 35Millimeter: Texte zur internationalen Filmkunst*. <http://www.35millimeter.de/filmgeschichte/usa/1960/new-american-cinema-group.116.htm> (03.09.2007).

<sup>7</sup> Wie z.B. die „Meister der Moderne“ wie Fernand Léger, Marcel Duchamp, Salvador Dali oder Man Ray und ihre Faszination für die Automatik-Phantasie und das quasi maschinell Hergestellte, poetisch Unbewusste der Kinobilder.

Für die ursprünglich kritisch geprägte, nach Souveränität und Authentizität lechzende Schicht der neuen Generation, die einen professionellen Umgang mit der Filmtechnik und den Medien beansprucht, ist mit dem Begriff des *New American Cinema*, dem Underground Cinema der 60er Jahre, ein griffiges Sprachbild gefunden worden. Neben den Einrichtungen zur Erhaltung und zum Verleih von Experimentalfilmen und seiner Schreibtätigkeit positionierte sich Mekas bereits zu Beginn der 60er Jahre als konsequenter Beobachter und Filmer der Künstlerszene, zu welcher Andy Warhol, Allen Ginsberg, Peter Kubelka, Robert Frank, Ken Jacobs, Marie Menken, Stan Brakhage, George Maciunas, Marie Menken, Adams P. Sitney und viele andere gehörten. Diese Künstler bemühten sich, ihre Anstrengungen mit den Fäden der Gesellschaft zu verweben und so die Unterscheidung zwischen Kunst und Nichtkunst, zwischen Kunst und Leben zu verwischen. In seinem *Movie Journal* schreibt Jonas Mekas im Jahre 1963: „Surely we have no intention of hiding in the underground all the time. We intend to keep coming up, to bother you – your thoughts, your senses, your happiness, your contentment, your eyes and your noses: We have plenty to tell you and plenty to show you, shameful and glorious things ” (Mekas 1972, 87). Diese lose verbundene Bewegung zielt auf eine Lebensform, die sich nicht mehr im herkömmlichen Sinn als politisch versteht, sondern das Politische zum Vornherein als Bestechlichkeit und Preisgabe der Autonomie interpretiert. Jonas Mekas propagiert die neue Kunst in stilistischer und rhetorischer Manier:

Don't tell us we are „underground.“ We, truly, are closer to the sun, throwing light into the sad darkness, joy and love and beauty into the dark undergrounds of human misery.” [...]

We are talking in anger, even though we may sound so, we are only demanding what we know belongs to us: our joy to create and experiment without some legislative bureaucrat bothering us, under whatever pretext. We are not even demanding: We are only reminding you that neither as men nor as artists can we grow by compromises. But that's what you are asking from us. You are telling us to go into the rat holes, stay away from the public. You are asking your artists to sell themselves out, to give up, to go to Hell. (Mekas 1972, 94)

Demgegenüber steht die über Jahrzehnte unveränderte Stellung Mekas, dass der Film persönlicher Ausdruck des Künstlers ist und somit eine „ideale“, poetische Welt schafft, die anderen Gesetzen gehorcht als den kapitalistisch-ökonomischen und frei ist von Zensur, Budgetmythen und Zwängen. „Personal Cinema was first and foremost to be understood as a poetic cinema, continuing and renewing the traditions of earlier filmic avant-gardes. Yet the term “personal also evolved in Mekas writings toward a notion of autobiography marked by images gathered to reveal the maker's life, his way of seeing, his thoughts and feelings”( Turim 1992, 197). Am 28. September 1961 versammeln sich Jonas Mekas und Lewis Allen mit einer Künstlergruppe, die im Experimentalfilm bereits tätig ist und verabschieden *The First Statement of the New American Cinema Group*, das als Meilenstein in die Filmgeschichte des Avantgarde-Kinos eingegangen ist. Die Unterzeichnenden weisen darin ausdrücklich auf europäische Bewegungen wie die *Nouvelle Vague* in Frankreich und das *Free Cinema* in Grossbritannien hin, weil viele von ihnen selbst aus Europa stammen und von der europäischen Kunst stark geformt sind. Ihr Manifest ist kurz gehalten und von überwiegend pathetischer Rhetorik:

As in the other arts in America today – painting, poetry, sculpture, theater, where fresh winds have been blowing for the last few years – our rebellion against the old, official, corrupt, and pretentious is primarily an ethical one. We are concerned with Man. [...]

1. We believe that cinema is indivisibly a **personal expression**. [...]

2. We reject censorship. [...]
6. We plan to establish our own cooperative distribution center. [...]
9. [...] We are not joining together to make money. We are joining together to make films. We are joining together to build the New American Cinema. [...] As they, we are not only for the New Cinema: we are also for the New Man. As they, we are for art, but not at the expense of life. We don't want false, polished, slick films – we prefer them rough, unpolished, but alive; we don't want rosy films – we want the color of blood.<sup>8</sup>

Der erste Film von Robert Frank, den er zusammen mit dem Maler Alfred Leslie gedreht hat, *Pull My Daisy* (1959), wird zu einem Kult-Klassiker des Lebensgefühls der Beats. Gemeinsam mit John Cassavetes' *Shadows* (1959) markiert dieser den Beginn des *New American Cinema*. Die Kosten beliefen sich nur auf rund 25.000 Dollar. Die Geschichte basiert auf dem dritten Akt einer Komödie von Jack Kerouac, *The Beat Generation*<sup>9</sup>. Die Titel, Zwischentitel und Vorspannzahlen werden als Teil des Films gezeigt. Ein ähnliches Verfahren verfolgt auch Jonas Mekas in seinen Filmtagebüchern. Jonas Mekas innovative Ausdrucksweise, wie sie schon in seinen ersten Mischform-Filmen *The Guns of Trees* (1960-1961) oder *The Brig*<sup>10</sup> zur Anwendung kommt, berührt die Wahrnehmung des Betrachters sehr intensiv durch die tiefgreifende Erörterung von sozialen Beziehungen, existentiellen Problemen und der dramatischen Erniedrigung des Menschen. Gleichzeitig beginnt Mekas Kurzfilme und Filmtagebücher in seinem bis heute einzigartigen Stil zu drehen, mit dem er zu einer der wichtigsten Nachkriegsfiguren des unabhängigen Kinos wurde. Er war einer der ersten, der litauische Volkslieder und eigene Gedichte authentisch für die amerikanischen Film-Soundtracks verwendete. Nicht nur deshalb gilt Mekas heute als einer der Pioniere des Videoclips.

---

<sup>8</sup> Statement of the New American Cinema Group. In: Sitney, P. Adams 1970: Film culture reader. New York: Praeger Publishers, Hier S. 79-83

<sup>9</sup> *Pull My Daisy* ist ein gesprochener Film, der die witzige Geschichte von jungen Dichtern, einigen Musikern, einem Bischof und einer alten Mutter erzählt, die eines Morgens beim Eisenbahner Milo erscheinen. Die Inszenierung schwankt zwischen einigen (seltenen) klassischen Ausschnitten (der Bischof und die Frau flirten mit Blicken) und einer sehr mobilen Kamera, die den Raum durchquert und die Szenen interpretiert. Die Montage geschieht grösstenteils innerhalb der Aufnahme selbst, das eingefangene Licht fällt meistens frei in die Bilder ein und unterstreicht den Kontrast zwischen Weiss und Schwarz. Der Witz des Filmes liegt in der (Selbst-)Ironie und Parodie von Kerouac: Frank und sein Kollege, die sich über die guten Manieren und die amerikanische Fahne lustig machen, schreiben eine Abhandlung über den Buddhismus und spielen Cowboys. Er lässt die Personen sprechen, kommentiert Situationen und spielt mit den Worten wie ein Saxofon die Noten. Ein wohlthuender Streit treibt die Gruppe auf die Strasse. Letzte Aufnahme: eine offene Tür, durch die der Lärm einer Hupe dringt. Letztes Bild: das Ende des Treppengeländers. Die Geschichte ist am Ende angelangt, ein Saxofon spielt seine Melancholie.

<sup>10</sup> Kurzer Plot des Films *The Brig*: Gefangene Männer, unter gleissendem Licht, angstvoll in Achtungsstellung: Das dokumentarische Porträt des Living Theatre vom Leben in einem Militärgefängnis quälte das Publikum mit seiner unaufhörlichen, besessenen und ununterbrochenen Erniedrigung der Männer. Eine handgeführte Kamera, immer unerträglich nah an den Gefangenen, übersetzt das ganze in gültiges radikales Kino, das den Zuschauer völlig verstört zurücklässt. (Jonas Mekas, *The Brig* (Der Knast), USA, 1964) Aus: Vogel, Amos: Film als Subversive Kunst. St.Andrä-Wördern: Robert Azderball Hannibal Verlag, 1997



### 3 Essayistische Motive in den Filmtagebüchern von Mekas

Essayfilme sind Autorenfilme par excellence. Es sind „Versuche“<sup>11</sup> über ein Thema, das mit der persönlichen Erfahrung und dem individuellen Weltbezug ihres Autors eng verworben ist und als solches zum Schauplatz einer Selbsterkundung avanciert. „Der Essayfilm ist in dieser Autorenfilm-Tradition zu sehen: Der Filmessayist setzt den formalen und inhaltlichen Konventionen eine Vielfalt von Ausdrucksmöglichkeiten und individuellen Erfahrungen entgegen. Sie sind das organisierende und inspirierende Prinzip seines Schaffensprozesses“ (Scherer 2001, 29-30). Die Unabwägbarkeit des Essayfilms zwischen Dokument und Fiktion, zwischen Autor und Publikum, zwischen Erinnerung und Traum hat das Interesse an ihm in der zeitgenössischen Kunst stark beeinflusst.

Der Essayfilm wird von Wilhelm Roth und Andreas Schreitmüller mit dem Begriff der „Grenzüberschreitung“ charakterisiert. Roth nennt ihn eine der traditionsreichsten Grenzüberschreitungen des dokumentarischen Films, Schreitmüller sieht in ihm Überschreitungen der Grenzen zwischen Realität und Fiktion, unterschiedlichen Medienformaten, zwischen Genres, aber auch zwischen Institutionen und Aussenseitern u.a.m. gegeben (Scherer 2001, 23).

In offenen, fragmentarischen Formen stellen die Essayfilme vielmehr komplexe Erfahrungszusammenhänge und Erinnerungsräume her, die den Zuschauer zur Auseinandersetzung herausfordern. Die Subjektivität der Filmemacher vermischt sich mit dem sozialen, kollektiven, kulturellen und historischen Gedächtnis und trägt sehr stark zu Identifikation bei. Theodor W. Adorno charakterisiert in seinem Aufsatz *Der Essay als Form* denselben als eine ideologiekritische Methode, die auch und vor allem in der Lage sei, den Dogmatismus der Wissenschaftsgläubigkeit zu durchbrechen: „Unbewusst und theoriefern meldet im Essay als Form das Bedürfnis sich an, die theoretisch überholten Ansprüche der Vollständigkeit und Kontinuität auch in der konkreten Verfahrensweise des Geistes zu annullieren“ (Adorno 1988, 24).

Filmhistorisch betrachtet haben schon die ersten prominenten Filmemacher wie Sergej Eisenstein, Hans Richter, Orson Welles und später auch Pier Paolo Pasolini diesen Gattungsbegriff verwendet und begründet. Selbstthematization ist seither zum konstitutiven Merkmal des essayistischen Diskurs geworden und dringt in die Tiefenstrukturen der literarischen, philosophischen und

---

<sup>11</sup> Mit der Ableitung von mittellat. *exgium*, das ebenfalls meist mit Versuch übersetzt wird und ins Französische mit *essai*, sowie ins Italienische mit *saggio*, was vielleicht am besten mit Probe zu übersetzen wäre, eingegangen ist. Antike Vorformen werden im Dialog, Diatribe, Exemplum und Brief gesehen, wobei die Dialoge Platons als Vorlauf problematisch und nur sehr bedingt mit einem neuzeitlichen Essay in Vergleich gebracht werden können. Vor allem die römische Epistolarliteratur (Cicero, Seneca etc.) mag noch am ehesten essayistischen Charakter aufweisen, doch scheint es nicht ganz verfehlt, mit Montaigne im späten 16. Jahrhundert einen Schnitt zu setzen und den Essay als genuin neuzeitliches Phänomen zu behandeln. Vgl. zu Etymologie und Vorgeschichte des Essay: Weissenberger, *Der Essay* (Schräf, 1999, 277).

filmischen Texte ein. Bei Jonas Mekas Filmtagebüchern besonders auffällig ist von Anfang an die Präzision der Beobachtung und des Hinschauens auf eine (Gedanken-, Erinnerungs-)Welt, die sich Mitte des 20. Jahrhunderts wie in einer immer wieder neu eingestellten Zoom-Perspektive als zugleich ortlos und beschleunigt blossstellt. Seine Filmtagebücher weisen meistens eine rasche Schnittfolge auf und sind gespickt mit Überblendungen und Zeitraffungen. Die zeitgenössischen Medienwissenschaftler Hanno Möbius (1991) und Andreas Schreitmüller (1990) zählen zahlreiche Kriterien wie z.B. die intensive Ebene der Schrift und der Stimme zu den Merkmalen dieser Filmgattung, die in Mekas Filmtagebüchern hervorstechen.

The specific subjectivity, the weight of memory, is in Meka's work largely dependent on the voice, the written titles, the piano sonata and folk songs coloring the image we see. If Meka's autobiography is very much a sound-image text in which images are colored as emotional memories, the images are subject to the controlling and defining articulations of voice. Voice determines the manner in which the images are seen (Turim 1992, 203).

Im folgenden werde ich in Stichworten die ausgewählte Kriterien aufzählen, die der Medienwissenschaftler Hanno Möbius 1991 in seinem Text *Das Abenteuer »Essayfilm«* summarisch notiert hat und sie auf Jonas Mekas Filmtagebücher anzuwenden versuchen.

- *Der Essayfilm verzichtet auf den „roten Faden“ einer Spielhandlung.*

Wie oft bei offenen Kunstformen scheitert die Kategorisierung an der Ausnahme, die Regel am Verzicht. Die meisten Filme von Jonas Mekas lösen sich von der klassischen Narration und verfolgen dementsprechend nicht ein Thema oder eine Action, dennoch erfüllt die Figur seiner selbst oft narrativen Zweck. Hierzu wurden die Mittel einer epischen Dramaturgie und einer radikalen Diskontinuität in Bezug auf die äussere Erscheinung oder innere Motivation der Handlungsträger verwendet.

- *Klassische, von der Dramaturgie bestimmte Raum- und Zeitgefüge werden negiert.*

Alle Filmtagebücher von Mekas sind fragmentarisch aus verschiedensten Stücken zusammengesetzt, die sowohl räumlich als auch zeitlich sehr weit auseinander liegen können. Die häufige Unterbrechung der Erzählfäden vermittelt den Eindruck der Sprunghaftigkeit und Unstetigkeit und signalisiert, dass es letztlich egal ist, welche Perspektive eingenommen, welche Meinung vertreten und welche Handlung verfolgt wird: Die Unterschiede zwischen der Totalen und dem Detail werden ebenso eingeebnet, wie die zwischen Wichtigem und Unwichtigem. Relevant ist immer das, was gerade (zufällig ?) ins Blickfeld rückt. Der stückinterne Mikrokosmos ersetzt die lineare Abfolge menschlicher Persönlichkeitsreifung und Interaktion durch ein Nebeneinander von Gedächtnis-

Stimmen und/oder Körperauschnitten, die sich in gegenseitiger Abgrenzung eng aufeinander beziehen. Indem er die Filmsequenzen aus ihrem alten narrativen Kontext herauslöst, um sie neu zu verbinden, verleiht er ihnen eine unabhängige Existenz und schafft mit dieser dekonstruktivistischen Methode eine Form von Film, die Dramaturgie nachahmt. Bereits das Unnatürliche der repetitiven Grundstruktur der Filmtagebücher von Jonas Mekas verändert den Blick auf die zeitliche und räumliche Strukturen des Films und des Lebens.

- *Historisch arbeitet der Essayfilm in einem nicht kausal konstruierten Gefüge assoziativer Verdichtung.*

Michael Renov schreibt in seinem Aufsatz *Mekas as Essayist*: “Historical meanings are never simply legible or immanent. Understanding arises from the thoughtful interrogation of documents (the real in representation) and the contradictions that are produced through their overlay” (Renov 1992, 224).” Jonas Mekas schreibt in seinen Filmen die Geschichte der Avantgarde-Bewegung und ihrer prominentesten Vertreter wie Andy Warhol, als er zwei Mal dessen Ausstellung über Marilyn Monroe besucht und John Lennon mit Yoko Ono bei George Maciunas “Dumpling” Party verfilmt. Er schreibt auch politische, historische und persönliche Geschichte und stellt sie als globale Erinnerung und Erfahrung des 20. Jahrhunderts dar. Er verwandelt Bruchstücke einer Welt, die er fast wie zufällig mit seiner Kamera einfängt in einen Versuch, von der Vergangenheit zu sprechen, während er diese in Wahrheit wieder erfindet. Der Zweite Weltkrieg ist in die *Dialektik der Aufklärung* von Horkheimer und Adorno eingegangen, Mekas reflektiert ihn. Visionen, Evokationen aus der Vergangenheit erscheinen in den Bildern in Mekas Werken unabhängig von einer lebensgeschichtlichen Chronologie und lassen sich daher in potentiell beliebiger Reihenfolge bzw. Simultanität wiederholen und kombinieren.

- *Alle Ebenen im Essayfilm sind zugleich dem Erzählen und der Reflexion des Erzählten vorbehalten.*

Das Oszillieren zwischen Innen- und Aussenperspektive wird zum konstitutiven Bestandteil von Figurationen der Subjektivität, die getrennt erscheinen, aber nicht allein, sondern erst in ihrer Interaktion sinnvoll zu verstehen sind. Der von Farocki genannte Aspekt ist der entscheidende: Erzählen und Erörtern gehören im – so könnte man es modisch ausdrücken – poststrukturalistischen Kunstkontext zusammen. Dies aber unter der Bedingung des Fragments, was bei Mekas

dominierend ist und des Unabgeschlossenen, denn hierin liegt die Herausforderung an den Zuschauer: das Denken fortzuführen und sich nicht passiv den Bildern auszuliefern.

- *Die herausragende Bedeutung der vielfältigen, medialen Gedächtnisse, z.B. Tanz, Schrift, Dichtung, für den Essayfilm lässt es berechtigt erscheinen, von einem neuen Gesamtkunstwerk zu sprechen. Mehr als jede andere Filmgattung vereinigt der Essayfilm Beiträge der verschiedenen Künste zu seiner Thematik.*

Mekas involviert in seine filmischen Essays eine Reihe meist komplexer Themen, oft philosophischer, politischer oder religiöser Natur. Das Bild selbst dient in Mekas Filmen vor allem als Ausgangspunkt, von dem aus eigene Gedanken entwickelt werden können und enthält gemäss Ruthrof eine für die „Art Cinema Narration typische „Boundary-situation“ story, „in which the causal chain leads up to an episode of the private individual's awareness of fundamental human issues“ (Bordwell 1985, 208). Der Filmemacher umkreist in seinem Film *He Stands in a Desert Counting the Seconds of his Life* ähnliche Fragestellungen wie die philosophischen und die literarischen Essays und verschärft damit den Streit zwischen Adorno und Lukàcs, die eine Diskussion über den Essay als Kunstwerk eröffnet haben. Dass private Sinnproduktion dieser Art sich nicht in Beliebigkeit verliert, dafür sorgt die formale Stringenz des Werks. Dessen Stimmigkeit und seine klare Form geben sich als künstliches Produkt zu erkennen, als etwas Gewolltes, das sich in seiner Künstlichkeit von der Pseudonatürlichkeit der Fiktion unterscheidet. Diese Freiheit, die das Künstliche im Unterschied zur imaginären "Natürlichkeit" gewährt, erweitert das Bedeutungsfeld der jeweiligen Bilder. Mit seiner formalen Ästhetik, genial komponierten farblichen Sequenzen und dem Mittel der literarischen Stilisierung entfaltet Jonas Mekas eine poetische Metaebene, die mit Witz und Ironie menschliches Liebesleben und Liebesleid kommentiert. Das Publikum nimmt dabei selbst die Position von Sinnproduzenten ein. So kann etwa der grellbunte Abendhimmel zum Träger eigener Assoziationsketten werden, die mit den irrwitzig schönen Farben der frühen Technicolors tief in die Erinnerung an jene künstlichen Liebesparadiese zurückgeleiten, die uns seit je her von der Leinwand herab berührt haben. In diesem Sinne erweisen sich Jonas Mekas als Filmessayist und seine Filmtagebücher als Essayfilme par excellence.

## 4 Fallbeispiel *Reminiscences of a Journey to Lithuania*

### 4.1 Kurzer Plot des Filmes

Der Film *Reminiscences of a Journey to Lithuania* besteht aus drei Teilen. Das in der Mitte positionierte Stück „100 Glimpses of Lithuania, August 1971“ ist das umfangreichste und bedeutendste von allen, weil es einen Wendepunkt in der Biografie des Filmemachers markiert.

*Der erste Teil* zeigt Aufnahmen, die Jonas Mekas mit seiner allerersten Bolex-Kamera während der ersten Jahre in Amerika drehte, vor allem zwischen 1950 - 1953. Man sieht ihn und seinen Bruder Adolfas wie sie damals aussahen; alle möglichen Bilder von Immigranten und Displaced Persons in Brooklyn, auf Picknicks, beim Tanzen und Singen und die Strassen von Williamsburg.

*Der zweite Teil* wurde im August 1971 in Litauen aufgenommen und zeigt 100 Eindrücke aus seinem Heimatland Litauen. Die meisten Aufnahmen zeigen Semeniškiai, das Dorf, in dem Jonas geboren wurde. Man beobachtet das alte Haus, seine Mutter und alle Brüder, die Jonas und Adolfas Heimkehr feiern. Man sieht Litauen aus der Perspektive der Erinnerung einer aus dem Exil kommenden Person, die nach 25 Jahren Exil das erste Mal nach Hause zurückkehrt. Es werden einige Orte gezeigt, die ihnen sehr vertraut waren, Feldarbeit, Brunnen und andere symbolische Details, Erinnerungen aus Familienfotos, etc.

*Der dritte Teil* beginnt mit einem Einschub von Aufnahmen aus Elmshorn, einer Vorstadt von Hamburg, wo Jonas und Adolfas Mekas während des Krieges ein Jahr in einem Lager für *Displaced Persons* interniert waren. Danach gehen sie nach Wien, wo sie einige ihrer besten Freunde treffen – Peter Kubelka, Hermann Nitsch, Annette Michelson, Ken Jacobs. Man sieht auch das Kloster von Kremsmünster, das Schloss von Nitsch, das Haus von Wittgenstein und so weiter.

Der Film endet sehr symbolisch mit dem Brand des Wiener Naschmarktes im August 1971.

In *Reminiscences of a Journey to Lithuania* erzählt Jonas Mekas von der Unmöglichkeit der Rückkehr an einen Ort, aus dem man durch politische und geschichtliche Umstände vertrieben wurde. Er erzählt auch vom Versuch der Rekonstruktion einer idealisierten Vergangenheit, an die nur er sich erinnert. „Der mediale Prozess der Erinnerung der im Strukturzusammenhang der Autobiografie immer schon ein sprachlicher ist, wird zum vordringlichen Konstitutionselement der autobiografischen Fiktionalität“ (Wagner-Egelhaaf 2005, 13). Der Essayfilm *Reminiscences of a Journey to Lithuania* ist subjektiv und möchte Gedanken und Gefühle visualisieren und vermitteln. Diese Idealisierung findet über Erinnerungen und nicht-diegetische Erzählungen auf der Tonspur statt und erfährt insofern eine starke Kontrastierung zur Realität. Mekas sucht nach Symbolen (Brunnen – Wasser, Mutter – Liebe, Volkslieder – freies Litauen) und familiären, privaten und

gefühlvollen Beziehungen, die als Gegensatz zur sowjetischen Realität des Kollektivismus, der Kolchosen, Kosakentänze und wirtschaftlicher Rückständigkeit (z.B. auf dem Tisch des Parteisekretärs befindet sich nur ein Zählrahmen) dargestellt werden. Wie in der Beschreibung von Möbius über Jarman`s Film *The Last of England* „treibt er den Auflösungsprozess der Welt in ihre Elemente am weitesten voran und fördert damit gleichzeitig in der Darstellungsform die Fragmentisierung. Feuer, Wasser, Luft und Erde – die vier traditionellen Grundelemente der Antike – bilden sich im Selbstzerstörungsprozess der Zivilisation wieder heraus“ (Möbius 1991, 21). Collagenhaft reiht der Film die schnellen Kamerafahrten, experimentellen Naturbilder und Statements aneinander und untermalt diese Bilder mit einer Musik, die die vielfältigen Eindrücke noch weiter verschwimmen lässt. Vieles wird stilisiert und in Szene gesetzt wie in einem Spielfilm. Mekas zeigt nicht die „Wirklichkeit“, sondern die Gedanken, die er hat, wenn diese Realität auf ihn einwirkt. Im Voice-Over kommentiert er seinen ersehnten Besuch in Litauen nach 25 Jahren Exil wie folgt: „Natürlich wollen Sie<sup>12</sup> etwas erfahren über die soziale Wirklichkeit hier; / Wie soll ich das wissen?/Ich bin ein Flüchtling auf dem Weg nach Hause;/Auf der Suche nach der Heimat;/ Ich suche nach Spuren der Vergangenheit; / Ich versuche, etwas wiederzuerkennen aus meiner Vergangenheit; / In Semeniškiai scheint die Zeit stehengeblieben zu sein; / Nun fängt die Zeit wieder langsam an weiterzulaufen.“ Dies macht – wie bereits gesagt – im Prinzip jeder Dokumentarfilm, aber im Essayfilm ist dieser Prozess inhaltlich und formal auf den Punkt gebracht.

Eine besondere, mythische, idealisierte Rolle spielt im Film die Mutter von Mekas. Sie ist sehr häufig in Grossaufnahme in ihrer ganzen Ursprünglichkeit und Zeitlosigkeit zu sehen, stets beschäftigt mit den nie aufhörenden Haushaltsarbeiten.

„Oh mother, how I long to see you again / I hope the long gray road will lead me home again.“ The mother ist at the well, at the center of the earth. [...] The newly named collective „togetherness“ is superimposed on the mother`s landscape, for her landscape is one where moose magically appear and grim reapers carry sickless reminding us of death. The glimpses, then, whose phenomenological investment is in the present, in observation, are ironically symbolic images (Turim 1992, 208).

Gleichzeitig aber ist sie die Heldin, die wahre Unterstützerin des Widerstands gegen die Fremdherrschaft als sie über die Jahre der sowjetischen Verfolgung und Vertreibung erzählt. „Where there is memory which compelleth time the muse`s mother and the muses nine–there are all ages–past and future time unwearied memory that does not forget the actions of the past–that

---

<sup>12</sup> Gemeint sind damit die Amerikaner.

does not forego—to stamp them freshly.”<sup>13</sup> Sein Porträt der Mutter, der Frau, könnte man auch mit demjenigen in *La Passion de Jeanne D'Arc* (Frankreich 1928) von Carl Theodor Dreyer<sup>14</sup> dargestellten vergleichen. Beide dienen ihrer Heimat zwar auf verschiedene Art, werden aber auf ähnliche Weise sehr poetisch dargestellt.

Weil für den Essayfilm neben der eher assoziativen Verarbeitung des Themas oder der Idee ein hohes Mass an Ästhetik und Formenbewusstsein charakteristisch ist, kann man *Reminiscences of a Journey to Lithuania* als einen ausgezeichneten Essayfilm bezeichnen.

#### **4.2 Die Selbstdarstellung Mekas in seinen Filmen**

„Of course, what I faced was the old problem  
of all artists: to merge Reality and Self,  
to come up with the third thing. (Mekas 1972, 215)“

Filmtagebücher wie auch andere autobiografische Projekte sind oft dem Vorwurf der radikalen Subjektivität ausgesetzt. Mittelbare Erfahrungen – wie authentisch oder synthetisch auch immer – werden in singuläres Leben gefasst, symbolische Sequenzen zu persönlicher Erfahrung geführt. Das Faktische nähert sich der Fiktion an und das Virtuelle ist realer als jede Utopie. Die Konfrontation mit der radikalen Subjektivität verunsichert zwar, sucht aber auch den Dialog. In *Reminiscences of a Journey to Lithuania* führt Mekas einen direkten Dialog mit dem Zuschauer aus dem Off. Seine Stimme ist sehr rhythmisch und bleibt sehr gut in Erinnerung dank ihrer besonderen lyrischen und betonenden Aussprache. Er fragt uns: „Sind Sie schon mal am Times Square gestanden und hatten plötzlich das Gefühl ganz nah und ganz stark den Duft frischer Birkenrinde zu riechen“? Die besagte Sequenz zeigt Jonas in Grossaufnahme etwas unscharf am rechten Rande des Bildrahmes. Er selbst nickt zwei Mal nach vorne und es scheint, als versuche er wirklich in physischen Kontakt zu treten. Die Interaktion mit den angenommenen Beobachtern steht exemplarisch für die strukturelle Identitätsschwäche in Mekas Filmen. Er ist immer auf der Suche. Durch den Verlust traditioneller Sinngefühle und der natürlichen Umgebung muss er Identität per Selbstbeobachtung fortwährend neu definieren. Dieser Prozess endloser Selbstidentifikation äussert sich nicht nur im Fragmentcharakter, sondern auch durch

---

<sup>13</sup> The Writings of Henry D. Thoreau, Journal Volume 2: 1842-1848. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1984, S. 169

<sup>14</sup> Jonas Mekas war ein grosser Bewunderer des Filmemachers Carl Theodor Dreyer, der auch in seiner Zeitschrift *Film Culture* Äusserungen gemacht hat und in Mekas Film *Walden* von ihm porträtiert wird. Die beiden Filmemacher waren um die Erneuerung der Filmsprache bemüht und die Abstraktion, die die Grenzen des Naturalismus zu überwinden versucht und durch welche die Filme nicht nur visuell, sondern auch spirituell werden können. Nach Carl Theodor Dreyer „Der Regisseur muss das Publikum an seinen geistigen und künstlerischen Erfahrungen teilhaben lassen, dies erreicht er, indem er eine objektive Realität durch Abstraktion in ein subjektives Bild umsetzt.“

Zitiert aus: [www.carldreyer.com/pics/CThDreyerMUNICH\\_02\\_05.pdf](http://www.carldreyer.com/pics/CThDreyerMUNICH_02_05.pdf) (04.09.2007)

Selbstreflexion und das Zusammenspiel der Wahrnehmungen und Assoziationen. In Mekas Filmtagebüchern geht es darum, die Subjektivität der Darstellung zu betonen, dokumentarische und fiktionale Stilmittel zu verbinden und in semi-dokumentarischen, essayistischen oder experimentellen Formen die Möglichkeiten und Grenzen der Filmarbeit auszuloten. Mekas begreift seine Arbeit als eine auf Intuition gründende und allein dem subjektiven Empfinden des Künstlers verpflichtete ästhetische Transformation der äusseren Wirklichkeit. Schon in der ersten Einstellung des Filmtagebuchs *Walden* findet Jonas Mekas filmhistorisch etablierte Methoden, die den ganzen Film über angewendet werden. Mekas stellt die Verbindung seiner Biografie mit dem Inhalt seiner Filme stets an den Anfang. Die erste Szene in *Walden* zeigt das Gesicht des Autors in Grossaufnahme, vor allem seine Augen, die nicht direkt in die Kamera blicken, sondern leicht darüber hinaus. Sie schauen fast ausdruckslos forschend auf etwas im Off-Raum, das der Zuschauer noch nicht gesehen hat. Nach dem an einen Stummfilm erinnernden Zwischentitel „In New York was still winter“ folgt eine Totale, die eine Familie mit ihrem Kind beim Spielen im Schnee zeigt und dann wieder der Titel „But the wind was full of spring“, wobei die Kamera die schwankenden Bäume in der winterlichen Landschaft fotografiert. Die Aufnahmen sind so gewählt und komponiert, dass man kaum glaubt, dass sich der gezeigte Raum in New York befindet. Er ist ästhetisch dahingehend transformiert, dass er irgendwo sein könnte, wo Natur zu finden ist und wo die Leute ihr Alltagsleben führen. Jonas Mekas offenbart nostalgische und poetische Bilder des realen Lebens und verbindet sie mit dem Geisteszustand des Protagonisten, dem Ich. Elliptische Sprünge vermitteln zeitliche Übergänge und Zwischentitel dienen manchmal als Orientierung was sich wo und wann ereignet hat. Sehr viel Raum wird dem Zuschauer überlassen, seiner kognitiven Wahrnehmung, seinen Schematas und seiner Vorstellungskraft.

Rudolf Arnheim äussert sich zum Begriff „Wirklichkeit“ wie folgt:

Ob wir bei der Beantwortung der Frage „Was ist Wirklichkeit?“ das betrachten, was in unserer unmittelbaren Nähe ist, oder das, was weit entfernt ist, für das Auge sichtbar oder verborgen, oberflächlich oder wesentlich, geformt oder ungeformt, das ist eine Frage der philosophischen Anschauung oder, ästhetisch gesehen, des Stils.

Es ist nicht die „äussere Wirklichkeit“ zu deren Errettung der Film so hervorragend in der Lage ist, sondern eine bestimmte Fassung dieser Wirklichkeit, nämlich der Anblick einer grenzenlosen, unbestimmten, unergründlichen Welt. Wir erkennen die romantische Einstellung in dieser Anschauung – ein durch fotografischen Realismus gewonnenes romantisches Bild! (Arnheim 1963, 405)

Mekas Filme kann man tatsächlich wie ein Fotoalbum oder eine Gedichtsammlung anschauen. Sie beinhalten Kapitel wie `home scenes`, `at the Film-maker's Coop`, und `Sunday in Central Park` – oder als Ellipse – `and I was looking at my childhood & dreaming` und `This is a political film`. Formal haben die Filme keine linear fortschreitende, sondern eine parallelisierende oder elliptische Struktur: der kalkulierte Zufall reiht Episoden aneinander, die sowohl zeitlich als auch räumlich



weit weg auseinander liegen können. Seine Beobachtungen mit gezielten Eingriffen durch oft zu hörende Voice-Over-Kommentare und dynamische Montage machen die Filmtagebücher zu einem autobiografischen Werk. Durch Hervortreten und Eingreifen des Filmemachers in die Narration und durch die Montage, die die Verbindung und Gegenüberstellung von Sequenzen ermöglicht, die auf verschiedenen Subjektivitäts-Ebenen liegen, lässt sich eine komplexere, reflexivere Darstellung der „Realität“ erreichen als bei Filmen mit einer klassisch narrativen Struktur. Durch die Auswahl, die Konfrontation und den Rhythmus der Sequenzen wird der Film wirklich zum „persönlichen Ausdruck“ des Filmemachers. Die ungebrochene Attraktivität seiner Biografie liegt wohl darin begründet, dass sie die Illusion einer zusammenhängenden Lebensgeschichte anbietet und gleichzeitig als filmisches Dokument einer ganzen Generation und sogar Epoche gelten kann. Aufgeklärte Vorstellungen von einem autonomen, souveränen Subjekt und einer Aufteilung der menschlichen Aktivitäten in innere und äussere, private und öffentliche Bereiche sind unverzichtbarer Bestandteil biografischer Darstellungen. Angewandt auf die Ästhetik des Filmschaffens hat dies mehrere Implikationen. Jonas Mekas interessiert, wie die Übernahme ästhetischer Kriterien und Merkmale aus dem Werk des im (auto-)biographischen Film dargestellten Subjekts für die konkrete ästhetische Gestaltung des Films verläuft. Mekas stellt dabei immer wieder den lebensweltlichen Bezug des Films her – das Verhältnis von Kunst und Leben, von Realität und Fiktion –, den kulturellen und historisch-politischen Kontext, die Zensur von Kunst im kapitalistischen Staat und die autobiografische Dimension, die Problematik der freien Selbsterschaffung durch die Neubeschreibung des eigenen Lebens und die Entstehung der Autofiktion. „Therefore, if one knows to `read` them [the details of actual], even if one doesn't see me speaking or walking, one can tell everything about me” (Mekas 1978, 193).

### ***4.3 Die Erinnerung und die Zeit***

„We are all of us lost in the chasm between our desire to recapture the past and the impossibility of a pristine return- no one more so than Mekas himself” (Renov 1992, 224). Die Ausführungen von Mekas über die Qualitäten von Intimität, Spontaneität und höchster Selektivität werden durch seine charakteristischen Diskurse über die Gewöhnlichkeit der Zeit geformt. Der Verweis aufs „Off“ meint freilich nicht einfach eine Transzendierung des konkreten Raums zugunsten eines anderen Raums, sondern den „Zugriff“ der Zeit (aber eben nur einer bestimmten Form von Zeit: der Zeit als Bewegung, als Handlung, als Aktion).

Die Beziehung zwischen den Bildern der Erinnerung und der Bedeutung der Erinnerung selbst wird von den Bildern weniger betont, dennoch hat dies bei Mekas eine zentrale Bedeutung und Funktion. Filmaufnahmen von kurzen Notizen, Eintragungen in ein Tagebuch und Verschiebungen der Zusammenhänge und Zeitlinien, Vergangenheit und Zukunft, werden begrenzt vom Rahmen eines Bildes. So gelangt man von einer individuellen Perspektive, die sich später als konstruiert erweist, über eine Systematik, die Filmmaterial in Fussnoten der Erinnerung verwandelt zu den Worten, den Codes, die, wenn man sie nicht vergessen hat, neue Geschichten eröffnen. Wäre es möglich, eigene Träume zu sammeln und aufzunehmen wie eine Bildspur, so könnte die Sammlung von Mekas Filmtagebüchern der Versuch einer Vorwegnahme eines solchen Unternehmens sein, das seinen Ursprung im alltäglichen Format von Filmen hat, die man in jedem Videoverleih findet. Mit Hilfe der Erinnerungen und Zeitgefühl lässt Jonas Mekas die Zuschauer teilhaben an seinen persönlichen, doch sogleich allgemein gültigen Ansichten und Einsichten über das Verhältnis zwischen Mensch und Politik, Mensch und Mensch, Mensch und Natur. Und er lässt die Zeit, auch die physische Uhr wackeln und dann stehen, als sein bester Freund George Maciunas (1931-1978), Impresario von Fluxus, einer zentralen Kunstbewegung des 20. Jahrhunderts, zu früh stirbt.

## 5 Schlussbetrachtungen

At a certain point, if one wants to reach down into deeper truths, if one wants to speak indirectly, one has to abandon realism and enter the regions of poetry. The new content asks for a new mode of artistic expression. The artist is beginning to express his anxiety and discontent in a more open and direct manner. He is searching for a freer form, one which allows him a larger scale of emotional and intellectual statements, explosions of truths, outcries of warnings, accumulations of images—not to carry out an amusing story but to fully express the tremblings of man's unconscious, to confront us, eye-to-eye, with the soul of modern man. The new artist is not interested in entertaining the viewer: he is making a personal statement about the world today (Mekas 1962, 69).

Gewiss liegen die Gründe für Jonas Mekas herausragende Stellung innerhalb der Filmavantgarde zunächst in seinen Filmtagebüchern, die auch als Filmessays bezeichnet werden können und eine Erneuerung der Filmsprache und Ästhetik der 70er Jahre hervorriefen. Er verzichtet in seinem Werk konsequent auf jede narrative Konkretisierung und jede zielgerichtete Gedankenführung und weiss, wie die Ebenen von Wirklichkeit, Phantasie und Illusion und des Alltäglichen zu verschmelzen sind. Geschichte ist bei ihm gekoppelt an den Prozess der Erinnerung. Gerade im Nachvollzug subjektiver Vergegenwärtigung des Historischen lösen sich klassische Gegensatzpaare wie Geschichte und Gegenwart, Dokument und Fiktion, Realität und Imagination, Phantasie und Reflexion, Abbilden und kalkuliertes Eingreifen ins Material in unerwarteten Beziehungen auf. Das Ergebnis ist nicht die Wiedergabe einer vergangenen Wirklichkeit, sondern, überspitzt formuliert, die Fiktion des Faktischen. Angesichts des Kalten Krieges ist die Gegenüberstellung der zwei Grossmächte USA und Sowjetunion aus einer subjektiven, persönlichen Perspektive von

Personen, die aus kleinen Ländern wie Litauen stammen und deren Leben und Schicksal von dem der „Grossen“ abhängt, besonders aussagekräftig. Mekas, der seine Kindheit auf dem Lande in der freien Natur Litauens verbrachte, dann selbst das physische Leben in Deutschlands „Sklavenarbeitslager“ nach dem Krieg durchlebte und später seine Identität in New York als Künstler suchte, wirkt sehr authentisch. Er positioniert sich zwischen Widerstand und Anpassung und verkörpert damit den Zwischenraum und das Zwischensein einer entwurzelten Person, die keine Identität hat. Doch als Künstler weiss er wie keiner, dass Kreativität oft extreme Bedingungen voraussetzt, die in Kombination mit Talent und dem Selbstverwirklichungswunsch Neues, Originelles und Historisches kreieren kann. In den vielfältigen Interpretationsmöglichkeiten zeigt sich die Offenheit und Dynamik eines Kunstwerkes, denen jedoch immer eine Dialektik zwischen der Freiheit der Interpretation und der Treue zum Originaltext zugrunde liegt. Die Struktur der Filmtagebücher von Jonas Mekas ergibt sich nicht nach logischen oder chronologischen Gesichtspunkten, sondern nach der "Logik der Beliebigkeit", die für das unstete und unfestgelegte Interesse des modernen Menschen kennzeichnend ist. Dass sich im Anschluss an eine solche Sicht auf die Welt kein Fazit ziehen und keine Eindeutigkeit feststellen lässt, versteht sich. Wie Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* (1940-43, 3 bändig) erweist sich das Geschehen in Mekas Filmen als ein selbstinszeniertes Lebensexperiment, deren Kern die Situation des reflektierenden Individuums in der nach-metaphysischen Moderne auszeichnet.

## 6 Bibliografie

Arnheim, Rudolf 1963 : „Die ungeformte Melancholie“. In: Diederichs, H. Helmut (Hrsg.): *Geschichte der Filmtheorie*. Frankfurt: Suhrkamp, S. 403-416

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

Blümlinger, Christa; Wulff, Constantin 1992: *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien: Verlagsgesellschaft

Bordwell, David 1985: *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press

Hohenberger, Eva 1998: „Dokumentarfilmtheorie: ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme“. In: dies. (Hg.): *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8 (Texte zum Dokumentarfilm;3.) S. 8-34.

James, David E. 1992: *To Free the Cinema. Jonas Mekas & The New York Underground*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Mekas Jonas 1962: *Excerts from Notes on a New American Cinema*. In: *Film Culture No.25*, Summer New York. G.P.O. Box 1499.

Mekas, Jonas 1964: „Zum Neuen Amerikanischen Film“. In: Kotulla, Theodor (Hrsg.): *Der Film : Manifeste, Gespräche, Dokumente 2 : 1945 bis heute*. München : Piper.

Mekas, Jonas 1970: “A call for a new generation of film-makers”. In: Sitney, P. Adams: *Film culture reader*. New York: Praeger.

Mekas, Jonas 1972: *Movie journal: the rise of the New American Cinema 1959-1971*. New York: Macmillan.

Mekas, Jonas 2003: *Le livre de Walden*. Éditions Paris Experimental, Re: Voir Vidéo.

Möbius, Hanno 1991: Das Abenteuer „Essayfilm“. *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, Heft 10* . (Versuche über den Essayfilm), S.10-24.

Renov, Michael 1992: *Lost, Lost, Lost: Mekas as Essayist*. In: James, David E. 1992: *To Free the Cinema. Jonas Mekas & The New York Underground*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press. S.215-254

Schräf, Christian 1999: *Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht

Scherer, Christina 2001: *Ivens, Marker, Godard, Jarman: Erinnerung im Essayfilm*. München: Fink

Schreitmüller Andreas (1990): „Grenzbereiche und Zwischenformen. Das Beispiel „Film-Essay“. In: *Bilderwelten/Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen*. Hg. V.Heinz B. Heller/ Peter Zimmermann. Marburg: Hitzeroth, S.179-186.

Sitney, P. Adams 1970: *Film culture reader*. New York: Praeger.

Taylor, Henry M.2002: *Rolle des Lebens. Die Filmbiografie als Narratives System*. Marburg: Schüren

Theodor W. Adorno 1988: „Der Essay als Form“. In: Tiedemann, Rolf (Hrsg.):, *Noten zur Literatur*. Bd. 11. Frankfurt a.M.

Tieck, L.2007: „Werke in vier Bänden“. In: Kremer, Detlef: *Romantik. Lehrbuch Germanistik*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler. S. 293

Thoreau, Henry D.1984:*The Writings of Henry D.Thoreau. Journal Volume 2: 1842-1848*. Princenton, New Jersey: Princenton University Press

Tröhler, Margrit 1998: „Privat – authentisch – echt. Konsum und private Öffentlichkeit in der Werbung“. In: *Cinema*, Nr. 44, Marburg: Schüren, S. 78-91

Tröhler, Margrit 2004: „Filmische Authentizität. Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation, In: *Montage/av*, 13/2/2004, Marburg: Schüren (Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation), S.149-170

Turim, Maureen 1992: *Reminiscences, Subjectivities, Truths*. In: James, David E. 1992: *To Free the Cinema. Jonas Mekas & The New York Underground*. New Jersey: Princeton University Press. S. 193-212

Wagner-Egelhaaf, Martina 2005: *Autobiografie*. Stuttgart/Weimar:J:B. Metzler

## 7 Filmografie

1964 - *The Brig*, 68 Min.

1964-68 - *Diaries, Notes, and Sketches* also known as *Walden*, 3 Stunden.

1971-72 - *Reminiscences of a Journey to Lithuania* , 82 Min.

1949-75 - *Lost, Lost, Lost* (gefilmt 1949-1963, montiert 1975), 2 Stunden 58 Min.

1977-79 - *Paradise Not Yet Lost(a/k/a Oona's Fifth Year )* 96,5 Min.

1969-86 - *He Stands in the Desert Counting the Seconds of His Life* , 2 Stunden 30 Min.

1990 - *Self-Portrait; Scenes from the Life of Andy Warhol* (1965-1990), 29 Min.

## 8 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Jonas Mekas: The Major Diary Films

Abbildung 2: Szenen aus *Diaries, Notes& Sketches* also known as *Walden*