

Jonas Mekas' Mnemotaktik

oder: LOST LOST LOST, ein filmisches Gedächtnis

Eine zeitliche Lücke von 27 Jahren klappt zwischen dem Zeitpunkt des ersten filmischen Eintrags im Jahre 1949 – einem Selbstporträt von Jonas und Adolfas Mekas – und dem Moment der Edition des Tagebuchfilmes *LOST LOST LOST*, in welchen diese Erstaufnahme Eingang fand.¹ Der lange temporale Zwischenraum betont auf explizite Weise die für jedes filmische Artefakt konstitutive Differenz zwischen dem Akt der Produktion – einer an die herstellenden Subjekte und deren technischen Apparate, an deren Gegenwart und Lebenszeit gekoppelten kinematografischen Praxis – und einer zur Rezeption freigegebenen Werkeinheit. Durch die Projektion wird das aus der Vergangenheit stammende Material aktualisiert, die Bild- und Tonerzeugnisse werden in einer neuen Gegenwart zur Aufführung gebracht und wiederum gekoppelt an eine subjektive Erfahrung. Zwischen den durch die Interaktion von subjektiver Erfahrung und technischer Materialität gekennzeichneten Polen von filmischer Produktion und filmischer Rezeption eröffnet sich – in Jonas Mekas' Tagebuchfilmen explizit – ein imaginärer Zwischenraum, welcher Anlass gibt, das Verhältnis von Kino und Erinnerung zu reflektieren.

Jonas Mekas wurde 1922 in Semeniskai, einem kleinen Dorf in Litauen, geboren und arbeitete dort als Zeitungsredakteur, politischer Aktivist und war ein erfolgreicher Dichter, bis er 1944, gemeinsam mit seinem Bruder Adolfas, von den Nazis festgenommen wurde. Die nächsten fünf Jahre verbrachte er zunächst als Zwangsarbeiter und dann als Flüchtling in Deutschland. 1949 flüchteten die beiden Brüder nach New York und wohnten gemeinsam mit anderen litauischen Flüchtlingen in Williamsburg, Brooklyn. Nach ein paar Wochen kauften sie sich eine 16 mm Bolex-

1 Alle sechs Abbildungen dieses Artikels beinhalten Stills aus *LOST LOST LOST*



1 Der vorliegende Aufsatz geht aus meiner Dissertation hervor, welche im November 2013 an der Universität Basel abgeschlossen wurde. Ihr Titel lautet: *LEBEN – FILMEN. Jonas Mekas' filmisches Lebens-Werk*. Die Publikation befindet sich in Vorbereitung.

Kamera und setzten einen ersten Schnitt. Ihre erste Filmaufnahme zementierte den biografischen Riss, der die beiden Brüder von ihrer unverfilmten Kindheit in der Heimat (einem ländlichen, mit Sensen bewirtschafteten, von maschineller Technik noch kaum heimgesuchten und durch die Zeit und die Erfahrung des Krieges für immer verlorenen Litauen) trennt. Markiert wird durch diesen initiatorischen Akt auch der Auftakt zu ihrem neuen Leben im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit. Von diesem Zeitpunkt an ist Mekas' Leben dem Film und dem Kino auf vielfältigste Weise verbunden.

Der Tagebuchfilm *Lost Lost Lost*

Die Bild- und Tonaufnahmen der ersten Rollen des Tagebuchfilms *LOST LOST LOST* stammen aus den Anfängen von Mekas' filmischer Praxis. Sie entstanden mit der vagen Idee, einen Dokumentarfilm über das Dasein der litauischen Exilanten in New York zu drehen.² Es sind Notizen und Teile eines Projekts, das nie in der ursprünglich beabsichtigten Form realisiert worden ist. Wohl aber bilden sie den Anfang eines autobiografischen Films, der Jahrzehnte später, aus der historischen Distanz, am Schneidetisch zusammengestellt worden ist. In sechs Filmspulen erinnert und konstruiert wird darin die Geschichte eines durch die Verrückungen des Krieges in die Welt geschmetterten und allmählich Wurzeln schlagenden Protagonisten. Die ersten drei Rollen zeugen von den Anfängen im neuen Land, als Mekas noch kein Protagonist der New Yorker Kunst- und Filmszene war, sondern eine Randfigur, ein Flüchtling aus Litauen, der mehr und mehr darum bemüht ist, fern der Heimat heimisch zu werden, eine Identität zu finden und insbesondere neue Erinnerungen zu schaffen. Der dreistündige Film endet mit einer beschwingten, gestisch gefilmten und den späteren Filmstil schon ankündigenden, flirrenden Farbsequenz am Meer, die bei einem ausgelassenen Ausflug mit Freunden entstanden ist. Das Voice-Over beschließt den Film folgendermaßen:

He remembered another day, ten years ago, he sat on this beach, ten years ago with other friends. The memories, the memories ... again I have memories, I have memories of this place. I have been here before. I have really been here before. I have seen this water before, yes. I have walked upon this beach, these pebbles.³

Die grammatikalische Konstruktion dieser durch den Filmemacher selbst gesprochenen Sätze und ihr Verhältnis zu den parallel dazu gezeigten und im Film vorausgegangenen Bildern exemplifiziert die Erinnerungsstruktur von Jonas Mekas' Lebens-Werk und deren komplexe zeitliche Verfasstheit. Im ersten Satz wird der Akt der Erinnerung durch die Form des Imperfekts des Prädikats «remembered» in

2 Vgl. Jonas Mekas im Interview mit Scott MacDonald, in: *October*, Vol. 29 (Summer 1984), S. 97.

3 Jonas Mekas im Voice-over von *LOST LOST LOST*, New York 1976 (gedreht 1949–1963), 16mm, Reel Six.

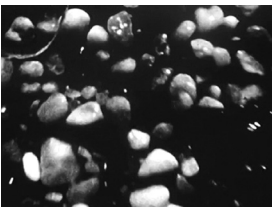


2

die Vergangenheit gelegt und an ein diegetisches Subjekt gekoppelt, das in der dritten Person durch «he» benannt wird. Durch die aktuelle Wahrnehmung einer Konstellation – Meer, Sonne, Wärme, Strand und eine Gruppe von Freunden – wird die Erinnerung des Protagonisten von *LOST LOST LOST* an einen viele Jahre zurückliegenden Ausflug stimuliert. Durch die Ähnlichkeit im motivischen Gehalt und in der kompositionellen Anordnung wird auch bei den Rezipierenden ein filmisches Fragment in Erinnerung gerufen, das einige Sequenzen früher erschienen ist. Eine in Schwarz-Weiß und mit tendenziell statischer Kamera gefilmte kurze Bilderreihe, in der Mekas seine litauischen Landsleute am Strand, bei einem gemeinsamen Aufenthalt am Meer, gezeigt hat. In just dem Moment, in welchem die visuelle Übereinstimmung der beiden zeitlich weit auseinander liegenden Bilder am größten ist und sich das farbige Bild der aktuellen Gegenwart mit dem schwarz-weißen Bild über die Zeit hinweg gedanklich überlagert, setzt der den Film beschließende Zoom ein. Dieser rückt die beiden in ein geteiltes Badetuch eingewickelten Frauen scheinbar näher, vergrößert sie optisch und hüllt sie zugleich in eine körnige Unschärfe, die das Motiv mit der Bildfläche verschmelzen lässt.

Diese kameratechnische Handlung des filmenden Protagonisten am Strand (ein Akt des Registrierens, der durch eine gewisse Verfehlung des Motivs auch auf sich selbst verweist) erscheint als subjektive Artikulation und als metaphorischer Akt des Einprägens oder aktiven Memorierens der Gegenwart für eine Zukunft, in der diese Gegenwart bereits wieder Vergangenheit sein wird. Aus dieser, durch das Leben unterdessen eingeholten Zukunft dringt die Stimme des Filmemachers zu uns durch. Sowohl die plötzliche Wendung des grammatikalischen Subjekts von der dritten zur ersten Person Singular, wie auch jene vom Präteritum zum Präsens – «I

3





4

have memories» –, koppelt den Akt des Erinnerns nun mit dem extradiegetischen Subjekt des Filmemachers, welcher für die Edition seines Films 1976 die Bilder seiner eigenen Vergangenheit Revue passieren lässt und als Voice-Over zu uns spricht. Der Schneidetisch wird zum Ort des Rückblicks erklärt, an dem die in früheren Lebensphasen abgelagerten Fragmente gesichtet, ausgewählt, geordnet und zusammengeklebt, mit Zwischentiteln und streckenweise mit Ton versehen werden. Die Montage, die aus dem angesammelten Material eine filmische Ganzheit konstruiert, kommt in Mekas' filmischer Produktion einer persönlichen Erinnerungsarbeit gleich, die in seinen selbstreflexiven und die Spuren ihrer Produktion mit tragenden Filmen manifest wird. Durch die Aufnahmen seiner Stimme im Voice-Over verkörpert sich der Filmemacher in einem neuen Hier und Jetzt und weist die in der Projektion aktuell erscheinenden Bildfragmente einer nicht weiter lokalisierbaren, doch deutlich entrückten Vergangenheit zu. Die komplexe Verweisstruktur innerhalb der zu unterschiedlichen Zeitpunkten angesiedelten, subjektiven Artikulationen verlagert die Erinnerungsarbeit in den Film hinein und wird auf der Leinwand zur Ansicht gebracht.

Jonas Mekas' filmische Produktion folgt nicht einem Drehbuch oder einem vorab gefassten Plan, vielmehr erfolgt sie in einer experimentellen Anordnung, welche zugleich den Filmemacher selbst umfasst. In dieser Anordnung, die sich als Erinnerungslaboratorium erweist, sind zwei Produktionsebenen zu unterscheiden, die ich als Tagewerk und als Nachtschicht bezeichnen möchte. Das Tagewerk besteht in der Arbeit mit der Kamera vor Ort, es bezeichnet den Dreh, die Ebene der Filmaufnahme. Diese Produktionsphase ist an das Tageslicht und die optisch-akustische Situation, die phänomenalen Erscheinungen des physischen Lebens gebunden. Mekas' filmische Praxis verschreibt sich dem Zufall, dem kontingenten Fluss des Alltagslebens, dem hier und jetzt Präsenten. Gefilmt wird während des Ausflugs mit Freunden, beim gemütlichen Zusammensein, bei der Arbeit oder in den Lücken, welche die Arbeit offen lässt – nebenbei und dabei mitten aus dem Leben. «It's me and my Bolex. I go through this life with my Bolex. And I have to film what I see, what is happening right there.»⁴ Im Gegensatz zu einem geschriebenen Tagebuch,

4 Jonas Mekas im Voice-over von *AS I WAS MOVING AHEAD OCCASIONALLY I SAW BRIEF GLIMPSES OF BEAUTY*, New York 2000 (gedreht: 1970–1999), 16mm, Chapter 7.

in dem Ereignisse auch aus einer zeitlichen Distanz erinnert und schriftlich festgehalten oder reflektiert werden können, ist die filmische Tagebuchpraxis in zugespitzter Weise an den Moment des Eintrags, der Aufzeichnung gebunden. Filmend Tagebucheinträge zu machen, bedeutet, es mit der Zeit auf besonders pointierte Weise aufzunehmen. Denn die Selektion der Gegenstände, Ereignisse und Momente, die in Mekas' Filmen später wiederkehren sollen, erfolgt am Puls der Gegenwart. Der Filmer muss sich der Zeit stellen, Wichtiges ein- und Unwichtiges ausblenden, für die Kadrierung On und Off bestimmen und nicht zuletzt – zugreifen, schwenken, zoomen, schneiden, wenn es gilt. Denn die Welt und auch der Filmer selbst befinden sich in ständigem Wandel. Die Reflexion des Tages geschieht durch die Auswahl des Motivs und die Kadrierung durch den Filmemacher, wie auch durch den optischen Spiegelreflex der Bolex-Kamera. Im Akt der Belichtung des Filmstreifens nimmt sie konkrete Gestalt an, wird als Filmspur manifest und für die Zukunft abgelagert.

Gilles Deleuze spricht von einem «Gegenwartsgedächtnis», das sich in dem Augenblick konstituiert, in dem das Vergangene noch gegenwärtig ist: «In der Gegenwart bildet man sich ein Gedächtnis, um sich seiner in der Zukunft zu bedienen, wenn das Gegenwärtige vergangen sein wird.»⁵ Diese Gedächtniskonzeption erhält in Mekas' filmischem Lebens-Werk eine besondere Brisanz. In seinem Tagewerk beziehungsweise den registrierenden Handlungen der Kamera vor Ort wird die Zukunft im Sinne der nachträglichen Erinnerung an diesen Ort vorweggenommen – eine eigentlich simple Feststellung in Bezug auf ein Speichermedium, dessen spezifische Aufgabe doch allemal darin besteht, Vorfilmisches aufzuzeichnen und die erfassten Informationen für die Zukunft bereitzuhalten. Insofern die Kamerabewegungen und Einstellungen jedoch nicht nur auf ihren Gegenstand, sondern stets auch auf sich selbst und ihren Operator verweisen, wird auf den Akt des Registrierens insistiert und die Selbstreflexivität der einprägenden Kamera-Gesten als Akt des bewussten Memorierens erkennbar. Das Bewusstsein um das Vergangen-Sein-Werden des Präsents, um die ungewisse Nachhaltigkeit der aktuellen Erfahrung, scheint den apparativ und subjektiv durchdrungenen filmischen Bildern anzuhaften. Die den Film *LOST LOST LOST* beschließende Zoomaufnahme kündigt die spätere, hochgradig subjektive Durchdringung von Mekas' filmischem Tagewerk an. Indem der gezeigte Gegenstand in die Unschärfe und schließlich in ein Bildrauschen überführt und dadurch förmlich abstrahiert wird, tritt die Filmaufnahme selbst in eine Relation zu ihrem Gegenstand, in ein reflexives Verhältnis. Der kameratechnische Akt wird zu einem «symbolischen Akt» im Sinne Gilles Deleuzes, indes er die Filmaufnahme vor Ort zu einem «mental Bild» erklärt. Ein mentales Bild ist Deleuze zufolge eines, «das Gegenstände, die eine Eigenexistenz außerhalb des Denkens haben, als Gedankenobjekte behandelt» und sich «Relationen zum

5 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*. Frankfurt a. M. 1991, S. 75.

Gegenstand» nimmt.⁶ Der Akt der technischen Wahrnehmung und jener der Vermittlung schreiben sich in die Aufnahme mit ein, eröffnen einen Zwischenraum zwischen Darstellung und Dargestelltem und damit die Bedingung der Möglichkeit einer reflexiven Bezugnahme.

Die Arbeit mit der Kamera vor Ort konstituiert ein materielles und zugleich subjektives Gedächtnis, welches – im Fall von *LOST LOST LOST* Jahrzehnte später – bei der Sichtung des Materials in der Nachtschicht wieder angeeignet und durch den Akt der Montage teilweise umgeschrieben wird. Christina Scherer nennt mit Bernhard Waldenfels die Nachträglichkeit ein wesentliches Merkmal der Erfahrung: «Was uns zustößt und widerfährt, wird erst nachträglich in seinen Wirkungen, auch in seinen Verletzungen fassbar.»⁷ Die Nachträglichkeit verweist demnach auf die besondere Rolle von Gedächtnis und Erinnern, bedeutet sie doch, dass «erst im Erinnern die Ereignisse in ihrer Bedeutung für das Subjekt erkennbar werden.»⁸ Der Exilant im neuen Land – ein litauischer Dichter, dessen Sprache nicht mehr verstanden wird – wird mit besonderer Emphase zurückgeworfen auf die physischen Erscheinungen beziehungsweise den «stumpfen Sinn»⁹ der Oberflächen, die seine Umgebung bilden und ihm zu Beginn nicht viel mehr sagen, als dass sie existieren und als optisch-akustische Situationen zur Kenntnis genommen werden können: «The city, the people, everything was new.»¹⁰ Siegfried Kracauer führt die Seinsweise des Exilanten in die Nähe der Seinsweise einer Kamera und prägt dafür den Begriff des «Selbstaüßers», der einen «Teil vom Ich in seiner Fülle» bilde, jenen Teil, der «als rein aufnehmendes Instrument fungiert.»¹¹ Die Kamera ist in erster Linie mit der Wahrnehmung dessen beschäftigt, was sich vor ihrer Linse abspielt – in ihrer unmittelbaren Nachbarschaft. Diese genuine Beschränktheit oder aber Fähigkeit des technischen Geräts, seine Aufmerksamkeit ganz und gar dem Hier und Jetzt zu widmen, entspricht nach Kracauer dem Blick des Exilierten in der fremden Umgebung. Denn dessen «Lebensgeschichte ist zerrissen, sein «natürliches» Ich in den Hintergrund seines Geistes verwiesen» – zugunsten einer Aufmerksamkeit nach Außen, auf seine Umwelt beziehungsweise die Umgebung und die Szene, die in seinem Blickbereich und Handlungsfeld erscheint. «Die wahre Existenzweise des Exilierten ist die eines Fremden» und «als Fremder vermag er tatsächlich alles wahrzunehmen, denn nichts von all dem, was er sieht, ist trücht mit Erinnerungen, die sein Blickfeld einengten.»¹² Mit dem Zwischentitel «With no memories», welcher zwischen den ausgebliebenen Aufnahmen von litauischen

6 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*. Frankfurt a. M. 1989, S. 266.

7 Bernhard Waldenfels: *Topographie des Fremden*. Frankfurt a. M. 1999, S. 51.

8 Christina Scherer: *Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm*. München 2001, S. 32.

9 Roland Barthes: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays* III. Frankfurt a. M. 1990.

10 Jonas Mekas im Voice-over von *LOST LOST LOST*, a.a.O., Reel Three.

11 Siegfried Kracauer: *Geschichte. Vor den letzten Dingen*. Frankfurt a. M. 1971, S. 86.

12 Ebd., S. 84.

Flüchtlingen in den Straßen Brooklyns erscheint, wird diese These gefestigt. Es ist dies jene «outward condition», welche auch Stanley Cavell dem Fremden attestiert und welche das Dasein des Neuankömmlings mit demjenigen seines Instruments verbindet.¹³

Das Verhandeln einer neuen filmischen Sprache

Die filmische Praxis ist in Mekas' Anfängen eng verbunden mit dem Versuch, als Fremder im neuen Land heimisch zu werden – ein Koordinatennetz, ein Referenzsystem und einen Orientierungssinn zu schaffen. Mit seiner Kamera schult er eine Wachheit oder psychologisch-physische Regsamkeit und Aufmerksamkeit gegenüber dem gegenwärtigen Leben um ihn herum. Er benutzt sein Instrument als Kasch, hinter dem er Schutz und Rückhalt findet und sich angesichts der Welt, die ihm erscheint, immer auch sich selbst verortet. Es ist die «Selbstverortung» – so Robin Curtis –, dank derer man sich orientieren kann, «weil man über die Beziehung des ›Hier‹ und ›Dort‹ reflektiert.»¹⁴ Die Praxis des Filmens ist für Jonas Mekas eine Methode, um mit den Dingen und mit dem Ort, an den es ihn verschlagen hat, vertraut zu werden und neue Referenzen auszubilden – Erinnerungen, welche ein Wiedererkennen und damit auch die Einsicht in die komplexe Struktur eines Ortes erst ermöglichen. Michel de Certeau zufolge kann man nur an Orten wohnen, welche durch die Erinnerung heimgesucht werden, an Orten, «die von zahlreichen Atmosphären und Geistern überlagert sind, welche dort schweigend bereitstehen und heraufbeschworen werden können oder nicht.»¹⁵ Das Filmen im Sinne der praktizierten Aufmerksamkeit ist gleichsam eine Mnemotaktik, mit welcher sich der Flüchtling Mekas seine neue Heimat baut. Der Prozess von seiner Heimsuchung New Yorks entspricht der experimentellen Lebens- und Schreibsituation von Henri David Thoreau in *Walden*, der das zunächst unvertraute Waldstück mit der Hacke bestellt und durch sein Schreiben beackert, bis er allmählich heimisch wird und sich als Teil des Waldstücks fühlt, das nun auch zu ihm spricht, das ihm etwas sagt und das ihm etwas bedeutet.¹⁶ Das Kriterium der gefühlten Heimsuchung und Integration am neuen Ort ist sowohl für Thoreau wie auch für Mekas der geglückte Dialog oder auch der Blick der nicht mehr fremden Welt zurück. «After a while the streets begin to talk back to you and you are not a stranger any longer, but this takes years.»¹⁷

13 Stanley Cavell [1972]: *The Senses of Walden*. Chicago 1992, S. 54f.

14 Robin Curtis: Selbstverortungen. Räumlichkeit und filmische Autobiographie. In: Gertrud Koch (Hg.): *Umwidmungen. Architektonische und kinematografische Räume*. Berlin 2005, S. 70–87, hier: S. 70.

15 Michel de Certeau [1980]: *Kunst des Handelns*. Berlin 1988, S. 205.

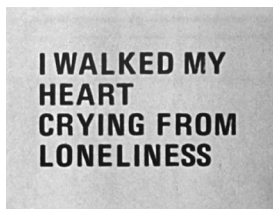
16 Vgl. Henry David Thoreau [1854]: *Walden oder Leben in den Wäldern*. Zürich 2007; Stanley Cavell: *The Senses of Walden*, a.a.O.

17 Jonas Mekas im Interview mit Scott MacDonald, a.a.O., S. 95.

Die allmähliche Integration des Protagonisten im Sinne einer gegenseitigen Interaktion von Subjekt und der Umgebung zeichnet sich in der ästhetischen Entwicklung von *LOST LOST LOST* allmählich ab. Die ersten Akte sind von einem eher kühlen, distanzierten und beobachtenden Blick bestimmt und erinnern ein Stück Filmgeschichte – die sachlich-dokumentarische Tradition der 1930er- und 1940er-Jahre im Stil eines Pare Lorentz, John Grierson oder Paul Rotha. Die Kamera bleibt tendenziell statisch, filmt öfters vom Stativ und sucht in eingeübten Schwenks sich unauffällig zu verhalten. Das wahrnehmende Subjekt verschwindet hinter seinen Bildern, eine subjektive und kameratechnische Affizierung des dokumentarischen Materials ist noch nicht zu erkennen. Das in der Postproduktion hinzugefügte sentimentale Voice-Over schafft dazu einen höchst subjektivierten Gegenpol, eröffnet einen emotionalen Innenraum, welcher den sachlich-dokumentarischen Bildern kontrastiert und diese unter neue Vorzeichen stellt: «Long, lonely evenings, long, lonely nights» oder: «There was a lot of walking, walking through the nights of Manhattan ... I think I have never been as lonely.» In dieselbe Richtung zielen sowohl die Zwischentitel – «I walked my heart crying from loneliness» – wie auch die melancholische litauische Musik, die Teile des Films begleitet. Durch die Konfrontation des objektivistischen Bildmaterials mit der forcierten Innerlichkeit des Voice-Overs und der Musik entsteht zwischen der Bild- und Tonebene eine Kluft, die den Effekt einer gegenseitigen Unzugänglichkeit oder aber inneren Befangenheit auslöst und dadurch den Eindruck der Isolation und Einsamkeit des Protagonisten verstärkt.

Umso befreiender wirkt vor diesem Hintergrund die sich in den folgenden Rollen von *LOST LOST LOST* entfaltende ästhetische Entwicklung, welche sowohl die psychologische Entwicklung des Protagonisten spiegelt, wie auch die formal-ästhetischen Errungenschaften des amerikanischen Avantgarde-Films der 1950er- und 1960er-Jahre reflektiert.¹⁸ Beispielhaft sind hierfür die 56 *Rabbit Shit Haikus* und die 13 *Fool's Haikus*, welche die Erprobung der Möglichkeiten und Grenzen des Films in Hinblick auf eine Un-/Sinnproduktion veranschaulichen. Bezeugt wird die geteilte Lust am filmischen Experiment. Mit dem Ideal eines zugleich authentischen wie auch visionären Kinos wird gemeinschaftlich eine neue filmische Sprache verhandelt, welche an das kulturelle Erbgut des amerikanischen Underground- und Experimentalfilms anschließt. Die Freisetzung der filmischen Geste findet ihren Höhepunkt im Kapitel «Flaherty Newsreel» (Footage by Jonas & Ken). Jonas Mekas und seine neu gewonnen Filmfreunde fahren zu einem Workshop mit Robert Flaherty und werden von den Veranstaltern vor die Tür gewiesen. Nach einer Nacht in Wolldecken auf der Ladefläche ihres Pick-ups zelebrieren sie mit ihren Kameras – gleichsam als Gegenmanifest zum Establishment des Dokumentarfilms und als Gründung einer neuen Gemeinde – das Erwachen eines neuen Tages. Mit gestischer Kamera filmen sie die aufgehende Sonne und den Dunst, die Bäume und sich selbst, rennen auf der Wiese umher, filmen Gras und Blumen und stilisieren

18 Vgl. Scott MacDonald in: *Jonas Mekas im Interview mit Scott MacDonald*, a.a.O., S. 93, 94.



5

sich pathetisch, doch mit ironischem Humor, als die Verkünder eines neuen Kinos: «... and we were the monks of the order of cinema.»¹⁹

Im Austausch mit seinen filmenden Zeitgenossen entwickelt der Protagonist von *LOST LOST LOST* ein Repertoire an subjektivierenden avantgardistischen Techniken, mit denen er sich zunehmend in seinen eigenen Lebensfilm verwickelt, seine Position als Außenseiter überlistet und schließlich als «gestandenes» filmisches Subjekt zum Ausdruck kommt.

Jonas Mekas hat sich als Filmkurator im engsten Sinne einen Namen gemacht. 1962 gründete er gemeinsam mit anderen das kommerziell unabhängige Vertriebssystem der *Filmmakers Cooperative* und Institutionen wie die *Film-Makers' Cinematheque*, aus der etwas später das *Anthology Film Archive*, die noch heute aktive und wohl bedeutendste Sammlung von Avantgarde-Filmkunst hervorging. Mit seinen kulturellen und sozialen Aktivitäten und Initiativen – u. a. auch seinen zahlreichen Kolumnen und Beiträgen in *The Village Voice* und in der von ihm und seinem Bruder 1954 gegründeten Zeitschrift *Filmculture* – sorgt sich Mekas um das Wohl der Filme und um dasjenige seiner Macher und Macherinnen und verschafft einem Teil des vitalen, rumorenden New Yorker Untergrunds der 1960er-Jahre Gesicht, Gehör und eine gewisse Kontur. Jonas Mekas versuchte in seinen Schriften, Ansprachen und in gemeinsam mit anderen erarbeiteten Manifesten immer wieder, das aktuelle künstlerische Filmschaffen in seiner ganzen Diversität als gemeinsames Projekt, als *New American Cinema* zu verstehen, als ein Projekt von Generationen, die nach Ende des 2. Weltkrieges – parallel zu Bewegungen wie dem Free Cinema in England oder der Nouvelle Vague in Frankreich – dem kommerziellen amerikanischen Kino den moralischen und ästhetischen Bankrott erklärten und stattdessen mit kleinen Budgets und im kleinen Rahmen des 16mm Formats ambitioniertes Kino machten. Ausgehend vom eigenen Umfeld, vom Persönlichen und Subjektiven, versuchten diese neuen Filmemacher, der Welt, sich selbst und den Zeitgenossen den Puls zu fühlen und Film und Leben auf neue Weise miteinander zu verbinden.²⁰ Auf der Suche nach einem der Zeit angemessenen neuen amerikanischen Kino, wird gegen die glatte Ästhetik und Grammatik des in Hollywood

19 Jonas Mekas im Voice-Over von *LOST LOST LOST*, a.a.O. Rolle 6.

20 Vgl. The First Statement of The New American Cinema Group. In: *Film Culture*, No. 22–23 (Summer 1961), S. 81.



6

entwickelten Spielfilms opponiert und im neuen Look will der Neue Amerikanische Film auf eine spezifische Weise die zeitgenössische Wahrnehmung des Lebens reflektieren, die Wahrnehmung der Zuschauer herausfordern und dem wahren Leben mit seinen unvorhersehbaren Wendungen, seinen Desillusionierungen, Anschlussfehlern und Widersprüchen Rechnung tragen. In diesem kulturellen Umfeld scheint Jonas Mekas den öffentlichen Wert seiner langjährigen privaten Filmpraxis zu erkennen und editiert 1968 seinen ersten Tagebuchfilm WALDEN, gefolgt von LOST LOST LOST im Jahre 1976.

Zur Analyse von WALDEN

«6 – 5 – 4 – 3 – 2 – Reel One». Der Film wird durch den Countdown des Startbandes eingeleitet. Es folgt die maschinengetippte Inschrift «Dedicated to LUMIERE» und ein Stück Schwarzbild trennt die nächste Texttafel von der vorangehenden ab: «DIARIES Notes and Sketches», daran schließt der Schriftzug an: «also known as WALDEN», und unser Blick trifft auf eine Großaufnahme von Jonas Mekas im mittleren Alter. Er ist uns zugekehrt, und zugleich ist sein Blick nach links gerichtet, tendenziell zurück gewandt – in die Richtung, wo soeben die nummerierten Einzelbilder und maschinengetippten Titel wieder verschwunden sind. Durch den Countdown des Startbandes und den Rückblick des Filmemachers wird der Film unter dem Vorzeichen der Retrospektive in Gang gesetzt und nimmt für die nächsten drei Stunden seinen Lauf. Die Ton- und Bilderschau entwickelt sich auf rhythmische Weise entlang der Gegenwart, strebt unbeirrt in Richtung Zukunft und des Lebens. Schau zieht auf nervöse Weise auf und ab. Die Schnapp- oder Schnellschüsse, die auf der Leinwand erscheinen, zeigen eine Akkumulation von erlesenen und filmisch ausgezeichneten Momenten – Begegnungen mit Menschen, mit Stars und Freunden wie Andy Warhol, Stan Brakhage, P. Adams Sitney und anderen Protagonisten der New Yorker Avantgarde; gemütliches Zusammensein, Aug- in Augenblicke mit Menschen auf der Straße, Bettlerinnen, Katzen, Alltags-, Park- und Straßenszenen, Urszenen des Kinos wie «l'arrivée d'un train» oder ein «repas de bébé»²¹, Szenen im Schnee, ein Workshop mit Hans Richter, Frühling, Sommer, Herbst und

21 Vgl. die gleichnamigen Filme der Gebrüder Lumières, F 1895/1896.

Winter, Velvet Underground bei ihrem ersten Auftritt, Close-Ups aus der nächsten Umgebung – blühende Blumen, bunte Blätter, Hunde, Jalousien – und hin und wieder dazwischengesprengt ein Gegenschuss: das Gesicht von Jonas Mekas selbst.

Technische Artefakte unterschiedlichster Art – das grobe Korn, Staub auf der Linse, Überbelichtungen, Doppelbelichtungen, sichtbares Auf- und Abblenden und verzerrte Farbwiedergaben – entrücken die Bilder von den dargestellten Gegenständen und stellen die filmische Materialität vor Augen. Nicht als scheinbar objektive Aufzeichnungen einer vorfilmischen Realität, sondern als technisch und subjektiv durchwirkte kommen die Bilder und Töne zum Ausdruck. Auf dem Filmstreifen haften blieb nicht lediglich ein Referent, vielmehr die Spur eines komplexen Zusammenspiels von vorfilmischer Situation, Kamera, Filmmaterial und filmendem Subjekt – kurz: all jener Faktoren, welche zum Zeitpunkt der Aufnahme aktiv waren.²² Neben dem Licht, das auf den Filmstreifen fiel und diesen, je nach Wahl des Filmmaterials und Blendeneinstellung, so oder anders körnte und färbte, war es die Interaktion von vorfilmischem Gegenstand und Kameraeinstellung, von vorfilmischer Bewegung und Kamerabewegung, welche die Ästhetik des filmischen Artefakts bestimmt hat. Ein grober Duktus und energische Kamerabewegungen knüpfen den gezeigten Gegenstand an die Hand und die subjektive Geste des Zeigens zurück, an die Bewegungen des agierenden Körpers und lassen erkennen, dass der Filmer sein Gerät wie einen Pinsel nutzt.

[...] in the filming, in keeping a notebook with the camera, the main challenge became how to react with the camera right now, as it's happening; how to react to it in such a way that the footage would reflect what I feel that very moment.²³

Mit dieser Aussage macht Jonas Mekas klar, dass es in seinem Verständnis von Film um Interaktion und nicht um passive Aufzeichnung geht. Das aufzeichnende Subjekt soll hinter seiner Aufnahme nicht verschwinden; es bleibt als fühlendes und handelndes zentral bei der Sache und mischt sich in die gefilmte Welt und die filmische Aufzeichnung ein. Die Instanz des Filmemachers impliziert jedoch keine autonome Autorschaft, die komplett kontrolliert; vielmehr zeigt sich hier ein Subjekt, das sich dem Lauf des Lebens und dem Zufall aussetzt, sich von Licht und Farbe affizieren lässt und mit seiner Kamera auf die Umgebung reagiert. Die Umgebung wiederum reagiert auf dieses Subjekt. Durch die vielen Blicke in die Kamera, durch Reflexlichter in der Linse und andere Direktadressierungen lösen sich die filmischen Bilder nicht von den hervorbringenden Instanzen los, sondern bleiben sichtbar mit ihnen verkoppelt. Die indexikalische Qualität, die dem filmi-

22 Vgl. zum Begriff des «Haftvermögens» vgl. Roland Barthes [1980]: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie*. Frankfurt a. M. 2009; zur «referenziellen Situation» vgl. Philippe Dubois: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Amsterdam/Dresden 1998, S. 68.

23 Jonas Mekas [1972]: «The Diary Film. A Lecture on Reminiscences of a Journey to Lithuania». In: P. Adams Sitney (Ed.): *The Avant-Garde Film. A Reader of Theory and Criticism*. New York 1978, S. 190–198, hier: S. 191.

schen Lichtbild durch seinen Spurcharakter ontologisch eigen ist, kommt durch die Offenlegung des Zusammenspiels in gesteigerter Form zum Ausdruck. Diese Ästhetik charakterisiert den gelegentlich als amateurhaft beschriebenen Stil von Mekas' Tagebuchfilmen, welche dem Transparenzideal eines filmischen Illusionismus diametral entgegensteht und einen Authentizitätseffekt erzeugt, auf welchen Mekas' filmische Praxis abzielt:

My filming had to remain totally private, personal and «unprofessional.» For instance I never checked my lens opening before taking a shot. I took my chances. I knew that the truth will have to hang on and around all those «imperfections». The truth which I caught, whatever I caught, had to hang on me and my Bolex.²⁴

Auch die hohe Schnittfrequenz trägt zur Subjektivierung des Filmmaterials bei. Objekt-Bewegungen werden grob zerhackt und kontinuierliche Zusammenhänge durch harte Schnitte reaktiv/aktiv unterbrochen. Der Fragmentcharakter von Mekas' Tagebuchfilmen entspricht der Art und Weise ihrer Entstehung und impliziert die Funktionsweise seiner Kamera:

I did not come to this form by calculation but from desperation. During the last fifteen years I got so entangled with the independently made film that I didn't have any time left for myself, for my own filmmaking [...] I mean, I didn't have any long stretches of time to prepare a script, then to take months to shoot, then to edit, etc. I had only bits of time which allowed me to shoot only bits of film. [...] When you shoot with a Bolex, you hold it somewhere, not exactly where your brain is, a little bit lower, and not exactly where your heart is [...] it's slightly higher ... and then you wind the spring up, you give it an artificial life. You live continuously, within the situation, in one time continuum, but you shoot only in spurts, as much as the spring allows ... you interrupt your filmed reality constantly, you resume it again.²⁵

Die Phänomene des Zwinkerns, Zuckens, Flirrens und Vibrierens, welche die Ästhetik von Mekas' Filmen kennzeichnen, gehen aus der Praxis des Einzelbildverfahrens hervor und sind gekennzeichnet durch das Intervall. «You knew when Jonas was around by the clicks, the indefatigable Mekas finger – 24 squeezes per screen second – committing all to film», schrieb Mekas' Filmmerfreund Ken Jacobs.²⁶ In diesem Modus wird jedes Bild, das als Vierundzwanzigstel Sekunde auf der Leinwand erscheint, einzeln mit einem eigenen Tastendruck getippt. Dadurch kann der präzise Moment des Auslösens des einzelnen Bildes frei bestimmt werden und die Länge der Abstände zwischen den Bildern auch. Die Geschwindigkeit, mit der der Filmstreifen durch die Bolex-Kamera läuft, ist dadurch manuell zu steuern. Die Kamera

24 Ebd., S. 195.

25 Ebd., S. 190, 195.

26 Ken Jacobs zu Pip Chodorov, New York (June 1997). In: Pip Chodorov/Christian Lebrat (Eds.): *The Walden Book*. Paris 2009, S. 87.

muss nicht dazu verwendet werden, die Bewegung eines Dings für das Betrachter-auge naturalistisch zu rekonstruieren, sondern die Qualität der Bewegung ist durch den Filmer selbst gestaltbar und damit auch die Gestalt, in der eine Szene nachträglich zur Aufführung gebracht beziehungsweise erinnert werden wird. Im Gegensatz zu anderen Filmmachern nutzt Mekas das Einzelbildverfahren nicht, um Animationsfilme zu erstellen – an sich Unbewegtes filmisch zum Leben zu erwecken –, sondern um an sich Bewegtes, den Fluss der Zeit, zu unterbrechen. Der Moment, den es hervorzuheben, zu zelebrieren und für die Erinnerung aufzubewahren gilt, wird nicht einfach abgelichtet, sondern er wird zersplittert. Die Montage wird bereits in der Kamera vollzogen und an den Ort und in die Zeit des Drehs verlegt. In der Projektion baut sich dieser zersplitterte Moment als neuer auf und blitzt uns als technisch und subjektiv prozessiertes Fragment entgegen.

Lücken klaffen nicht nur zwischen den Einstellungen und Einzelbildern, sondern auch zwischen Bild- und Tonspur, welche in vielen Teilen des Films getrennte Wege zeichnen und sich meistens zu keiner Einheit verbinden. Manchmal übernimmt die Musik die Funktion, eine bestimmte Stimmung zu untermalen und selten bricht abrupt der O-Ton ein. Vielerorts laufen die Spuren jedoch lose nebeneinander und drängen sich uns auf in ihrem Status als Bilderreihen und Tonstrecken, eingefangen, gemacht, auf eine bestimmte Art und Weise zusammengestellt. Metrogeräusche begleiten den Spaziergang im Wald und die scheppernde Aufzeichnung des ersten Auftritts von Velvet Underground liefert den Soundtrack zu Straßenarbeitern und spielenden Kindern im Schnee. Neben den Geräuschen und der Musik bildet das Voice-Over einen weiteren Bestandteil der Tonspur. Es beinhaltet vorgelesene Auszüge aus geschriebenen Tagebüchern von damals und stimmliche Aufzeichnungen von Gedanken, welche Mekas anlässlich des Wiedersehens seines eigenen Materials, in der Produktionsphase des Strukturierens und Montierens verfasst hat. Das sich ständig wandelnde Verhältnis von Bild und Ton entscheidet darüber, ob uns die Filmfragmente aus der Vergangenheit adressieren oder ob sie illusionistisch als aktuelle Gegenwart wahrgenommen werden. Werden die Bilder von Stimmungsmusik oder O-Ton begleitet, so entwickeln die Fragmente eine immersive Kraft und es entsteht der Eindruck der plötzlichen Präsenz des Dargestellten – das Glitzern des Lichts auf dem Wasser oder aber das Fegen des Windes durch die Bäume. Die «unlogische Verquickung zwischen dem Hier <der Betrachtung> und dem Früher <ihrer Aufnahme>», die sowohl bei Roland Barthes²⁷ wie auch bei Siegfried Kracauer²⁸ als konfliktreich reflektiert wird, wird dann im Sinne Bazins zugunsten einer scheinbaren Gegenwärtigkeit aufgelöst und die klassische Funktion des

27 Roland Barthes [1964]: *Rhetorik des Bildes*. In: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt a. M. 1990, S. 28–46, hier: S. 39

28 Vgl. Siegfried Kracauer [1927]: *Die Photographie*. In: ders.: *Das Ornament der Masse*. Frankfurt a. M. 1977, S. 21–39.

Films als Medium der (Re-)Präsentation von Lebendigem scheint gewährleistet.²⁹ Es scheint in diesen Momenten, als wären die im Film aufbewahrten Szenen und Objekte wieder «aufgetaut» und ins aktuelle Leben zurückversetzt worden. Gerettet sind sie jedoch nur für einen Augenblick. Sobald wir sie zu fassen versuchen, sind sie auch bereits vorbei, weggeschwemmt und überrannt durch einen Schwall neuen Bild- und Tonmaterials. Durch die Präsenz von Mekas' Stimme im Voice-Over, in dem er sich selbst als Hersteller, Zuschauer und Kommentator seines eigenen Filmmaterials ins Spiel bringt, werden die Bilder explizit zurückverwiesen in eine zeitliche Distanz und als Bilder einer abgeschlossenen Vergangenheit ausgewiesen – als «Ruinen einer jetzt komplett verlorenen Zeit».³⁰

Seit dem Jahre 1949 sammelt Jonas Mekas mit seiner Kamera Bilder und Töne aus seiner engsten Umgebung – «I lost too much, I had to keep it all», sagt er im Voice-Over seines zweiten Tagebuchfilmes *LOST LOST LOST*. Im Zuge des Films findet er seine Rolle und Funktion als Chronist seiner Umgebung: «I am the chroniquer, the diarist» oder: «I am the recording-eye». Geschaffen wird – vor Ort, am Ort des Drehs – ein Gedächtnis für die Zukunft. Doch die Geste des Bewahrens, die seine filmische Tagebuchpraxis kennzeichnet, erfährt in der Projektion seiner Filme einen starken Gegenwind. Trotz Kamera und Einzelbildverfahren lassen sich die eingefangenen Zeitfragmente nicht fixieren, sie rasen und haspeln vorüber. Sosehr Mekas mit seiner Kamera auch gegen das Vergehen der Zeit anarbeitet, so unbeirrt holt die Zeit die Bilder bei ihrer Aufführung wieder ein. Indem er die Augenblicke einzeln sichert, zelebriert er auch ihr Schwinden. Die Ton- und Bilderreihen strömen lebhaft, hämmern, pochen, pulsen, zwinkern oder ticken und wollen sich nicht zu einer raum-zeitlichen Einheit oder gar einer Diegese verbinden, welche die Wahrnehmung und die gefilmte Welt als Kontinuum behaupten oder aber ein subjektives Gedächtnis konstruieren würde, dessen wir zumindest scheinbar und in längeren Strecken habhaft werden könnten. Vielmehr wird die Transparenz im Hinblick auf ein vorfilmisches und vergangenes Ereignis und somit auch das Aufleben eines plastischen Erinnerungszusammenhangs durch die hohe Schnittfrequenz gestört.

Die Konstruktion von Erinnerung im Sinne der umfassenden Rekonstruktion eines dokumentierten oder fingierten Erlebniszusammenhangs wird uns in diesen Tagebuchfilmen nicht ermöglicht, denn eine zeitliche und räumliche Verortung der Bilder und Töne ist hier nicht gegeben. Anstelle des filmischen Auflebens eines konstanten Wahrnehmungs- oder Erinnerungszusammenhangs produziert der Film *WALDEN* im schnellen Rhythmus der Aufeinanderfolge von diskreten Bildern und Tönen ein Flickwerk aus Hinterlassenschaften von physischer Bewegung, Op-

29 Vgl. André Bazin [1945]: Ontologie des photographischen Bildes. In: ders.: *Was ist Film?* Hg. von Robert Fischer. Berlin 2004, S. 33–42, hier: S. 39.

30 David E. James: *Film Diary/Diary Film. Practice and Product in Walden*. In: ders. (Hg.): *To Free The Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground*. 1992, S. 145–179, hier: S. 164. [Übersetzung: E.K.]

tik und Chemie – eine splitttrige, kaleidoskopische Struktur, welche unterschiedlichste Facetten des vorfilmischen Spektakels in gedrängter Zeit versammelt.

Wie ein Facettenauge in Bewegung versammelt dieses filmische Gebilde mannigfaltige Perspektiven und Gesichtspunkte, welche allesamt an *eine* audiovisuelle Quelle zurückgebunden sind – an den modernen Mann der Großstadt und seine Kamera, der uns durch seine Filme sowohl in sein Handwerk als auch in sein Bewusstsein blicken lässt.³¹ Mekas' Filme sprengen und zersplittern die vormoderne Vorstellung eines raum-zeitlich kohärent organisierten und in sich geschlossenen Universums im Sinne von Pasolinis Begriff des objektivierenden «Evasionsspektakels»³² zugunsten einer anderen Form von filmischem Spektakel. Zu Beginn seines fünfstündigen Tagebuchfilms *AS I WAS MOVING AHEAD OCCASIONALLY I SAW BRIEF GLIMPSES OF BEAUTY* verknüpft Jonas Mekas die fragmentarische und a-chronologische Struktur des bevorstehenden Films mit einer spezifischen Konzeption von Gedächtnis:

I have never been able, really, to figure out where my life begins and where it ends. I have never been able to figure it all out what's all about what it all means. So when I began now to put all these rolls of film together, to string them together, the first idea was to keep them chronological. But then I gave up and I just began splicing them together by chance, the way I found them on the shelf. Because I don't know where any peace of my life really belongs. So let it be, let it go just by pure chance, disorder. There is some kind of order in it, order of its own which I do not really understand.³³

Durch die Art und Weise, wie der Filmemacher das Material in seiner Montage anordnet, wird klar, dass hier weder eine Lebensgeschichte eine feste Form annehmen, noch eine chronologische Rekonstruktion der Wahrnehmungsereignisse vorgenommen werden will. Vielmehr soll die Erinnerung eine phänomenale und filmische Qualität annehmen. Die Aktivität des Erinnerns, welche die Arbeit am Schneidetisch begleitet, wird in den Film selbst hineinverlagert, objektiviert und in der Projektion als ästhetische Erfahrung erlebbar gemacht. Dabei zielt Mekas' Montagearbeit auf eine Ästhetik der Erinnerung, welche spontan und assoziativ funktioniert. Die Bildprojektionen wirken wie Keime von Erinnerungen, sie tauchen auf

- 31 Walter Benjamin beschreibt den modernen Großstadtflaneur mit Baudelaire als «Kaleidoskop, das mit Bewusstsein versehen ist.» Vgl. ders.: Über einige Motive bei Baudelaire. In: ders.: *Abhandlungen. Gesammelte Schriften* Band 1.2. Frankfurt a. M. 1991, S. 607–653, hier: S. 630. Und Siegfried Kracauer spricht im Kapitel *Der Fluss des Lebens. Noch einmal die Straße* von den «kaleidoskopisch wechselnden Konfigurationen unidentifizierter und fragmentarischer visueller Komplexe», die sich gegenseitig aufheben, «so dass der Betrachter nicht dazukommt, irgendeiner ihrer unzähligen Suggestionen wirklich zu folgen.» In: ders. [1960]: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a. M. 1985, S. 110.
- 32 Pier Paolo Pasolini [1965]: *Das Kino der Poesie*. In: Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hg.): *Pier Paolo Pasolini*. München/Wien 1977, S. 57.
- 33 Jonas Mekas im Voice-over von *AS I WAS MOVING AHEAD...*, Chapter 01.

der Leinwand scheinbar willkürlich auf, blitzen uns entgegen, wie im Kopf, und sinken als flüchtige Impressionen gleich wieder ab. Auf spezifische Weise oszilliert die Ästhetik von Mekas' filmischen Tagebüchern zwischen Absenz- und Präsenzeffekten: «*Memories, memories ... they come and go, in no particular order.*»³⁴ Was uns Mekas an gefilmtem Leben überlässt, ist ein Flickwerk sondergleichen, welches – eingespannt in den Projektor – der Selbsttätigkeit der Erinnerung ähnelt. Durch die Kombination von Fragmentarischem und Hochgeschwindigkeitseffekt wird die Erinnerung als hochgradig brüchig und flüchtig präsentiert und das Vergessen zum konstitutiven Teil des aktiven Gedächtnisses erklärt.

Das filmische Gedächtnis, welches Mekas seit seiner Ankunft in der Großstadt von Neuem und seit daher unermüdlich aufbaut, ist durchsetzt mit Splintern von Erinnerungen an eine paradiesische Vergangenheit, welche das Glücksversprechen barg. Eingelöst wird das Versprechen nicht durch die filmische Konstruktion einer zeitlich suspendierten Ersatzheimat beziehungsweise durch die Verführung in eine diegetische Welt, vielmehr wird es Hier und Jetzt und immer wieder eingelöst: im Moment der Wiederkehr der Splitter in einer neuen Gegenwart. Hierin liegen die ethische Erkenntnis von Jonas Mekas' Lebenswerk und zugleich das Geheimnis seiner rastlosen Filmerei. Es gilt die Splitter zu erkennen, aufzumerken, wenn sie in der Allgegenwart des Alltags in Form von Schneeflocken, Sonnenstrahlen oder Herbstblättern zufallen, beim Zusammensein mit Freunden, bei einem Windstoß in den Straßen oder bei einem Spaziergang im Park. Mit den Mitteln des Films werden diese selektierten Augenblicke zelebriert, eingespeist in das filmische Gedächtnis und in eine allgemeine, öffentliche Zirkulation von Bildern. Diese wiederum arbeitet an der Konstruktion unseres und eines jeden Gedächtnisses mit. Die schiere Länge von Mekas' Tagebuchfilmen und die hohe Geschwindigkeit der Abfolge der einzelnen Attraktionen führt zu einer grandiosen Reizüberflutung und dazu, dass unsere Wahrnehmung und Aufmerksamkeit auf radikale Weise herausgefordert und überfordert werden. Nicht nur der Filmer beim Dreh, auch das Publikum im Kino muss sich der Zeit stellen, ein- und ausblenden, im Sinne der Kadrierung On und Off bestimmen und nicht zuletzt: zugreifen, schwenken, zoomen, schneiden, wenn es gilt. Was von Mekas' filmischem Flickwerk in unserem eigenen Gedächtnis aktiv bleibt, wird sich im Nachhinein erst zeigen – vielleicht beim nächsten Schnee, während einer Reise nach New York, beim Zusammensein mit Freunden oder bei einem Spaziergang im Park.

34 Ebd., Chapter 10.