

Henning Engelke

Brakhages Dispositiv und die Historiografie des Experimentalfilms

2023

<https://doi.org/10.25969/mediarep/24325>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Engelke, Henning: Brakhages Dispositiv und die Historiografie des Experimentalfilms. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 32 (2023), Nr. 1, S. 115–138. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/24325>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Brakhages Dispositiv und die Historiografie des Experimentalfilms*

Henning Engelke

In seinem 2020 erschienenen Buch *Cinema Expanded* zitiert Jonathan Walley eine von der Film- und Kunstkritikerin Annette Michelson überlieferte Anekdote. Bei der Arbeit am Katalog für die 1974 in Montreux gezeigte Ausstellung «New Forms in Film» hatte sich ihr ein Problem gestellt. Als Herausgeberin musste sie ein Umschlagbild auswählen, das ein ganzes Jahrzehnt produktiven experimentellen Filmschaffens in den USA repräsentieren würde. Michelson berichtet:

I faltered, while my printer waited . . . until a friend in softest perfidy suggested, «And why not an empty film frame, its shape and composition that of the screen itself?» To which my reply, exploding in the immediate relief of laughter, could only be: «But then,

* Die Recherchen für diesen Artikel habe ich im Rahmen meines DFG-Heisenberg-Projekts «Transdisziplinäre Netzwerke des Medienwissens» durchgeführt. Mein Dank gilt Neowyn Bartek und Don Yannacito für wichtige Informationen zu Brakhages Filmvorführungen, außerdem David Hays, Archivar, Rare and Distinctive Collections, University of Colorado Boulder Libraries, Jacob D. Barreras, Head Academic Projectionist, Department of Cinema Studies & Moving Image Arts, University of Colorado Boulder, MM Serra, Executive Director, Film-Makers' Cooperative, New York. John Sundholm und Miguel Fernández-Rodríguez Labayen danke ich für die Gelegenheit, das Projekt bei dem Workshop «Historiographies of Experimental Film» (Stockholm, April 2022) vorzustellen, und Nora Neuhaus für die Unterstützung bei der Textredaktion.

whose frame or screen is it to be? To which filmmaker do I go, to Brakhage, Snow, Jacobs, or Frampton? To Breer, Mekas, Kubelka, Sharits?» (Michelson zit. in Walley 2020, 25).¹

Für Walley veranschaulicht die Anekdote die doppelte Funktion von «materials of filmmaking»: Einerseits dienten sie als «Symbole» künstlerischer Reflexion des filmischen Apparats, andererseits handle es sich um konkrete Dinge, mit denen die Filmemacher arbeiten (2020, 25). Die Vielfalt experimenteller Filmtraditionen, die Michelsons Anekdote aufruft, stützt zugleich Walleys Vorhaben einer Neubetrachtung des Expanded Cinema jenseits eingleisiger Modelle von Medienspezifität und Moderne. In solchen Modellen versinnbildlichte der leere Bildkader oder die leere Leinwand das Ideal einer Selbstreflexivität, welche die grundlegenden materiellen und technologischen Bedingungen des jeweiligen künstlerischen Mediums offenlegt. Den Betrachtenden erschließe sich dadurch die mediale Prägung ihrer Wahrnehmung (ein zentrales Beispiel sind die Thesen des Kunstkritikers Clement Greenberg zur Flächigkeit als Essenz von Malerei). Michelsons Überlegungen eröffneten eine differenziertere Sichtweise. Da die verschiedenen Bedeutungen und Wirkungen der leeren Bildkader oder Leinwände – von Snow, Frampton, Sharits, Brakhage usw. – sich nicht auf ein enges Konzept von Reflexivität und Medienspezifität reduzieren ließen, verwiesen sie auf «a diverse field of possibilities» (Walley 2020, 26).

In den letzten Jahren sind eine Reihe vergleichbarer Revisionen modernistischer Experimentalfilmgeschichte erschienen. Auch die vorliegende Forschung basiert auf umfassenden Archivrecherchen und der Hinwendung zu einer, wie Carlos Kase es beschreibt, «materialist historiography» (2012, 2). Sie umfasst Arbeiten wie Kases eigene Studie der emotionalen und metaphorischen Register des «structural» oder «new formal film» (2018), Michele Piersons Überlegungen zu Aufführungs- und Programmierungspraxen des Experimentalfilms in den 1970er-Jahren (2018), Federico Windhausens Studien zu Paul Sharits und Hollis Frampton (2008) sowie der britischen Avantgarde, die Untersuchungen von Juan Suárez zu Material, Akustik und Queerness (2009), Ken Eisensteins Interpretation der «activity of the archive» in Framptons Filmpraxis und -theorie (2016) und die Studie zu Framptons unvollendetem *MAGELLAN*-Zyklus (USA ab 1972) von Michael Zryd (2023). Neben paratextuellem Material und sozialen, politischen und ökonomischen

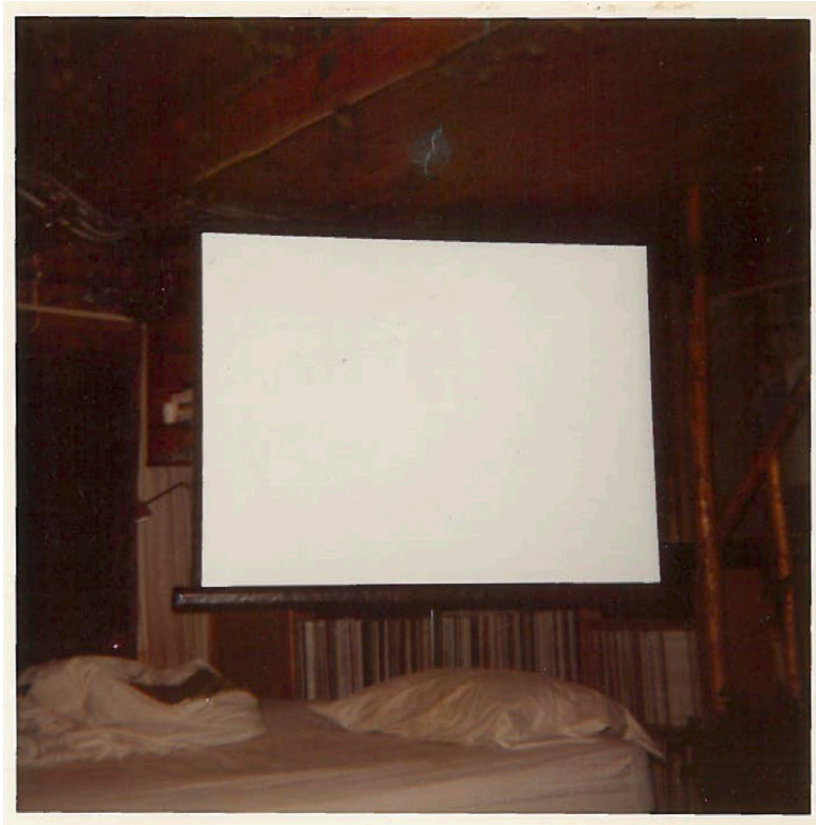
1 Michelson entschied sich schließlich für ein Bild aus Ken Jacobs' Film *TOM, TOM, THE PAPER'S SON* (USA 1969).

mischen Kontexten greift diese Forschung auch Fragen von Filmprojektion, Zuschauersituierung und Dispositiven wieder auf, wie sie bei Michelson anklingen. Aber die Begrifflichkeiten haben sich gegenüber den 1970er-Jahren verschoben. Entsprechend schlägt Tess Takahashi vor: «that we shift our gaze from medium-specific experimental works and the artists who made them to the screens on which the experimental work appeared» (2012, 163).²

Ausgehend von Michelsons Anekdote möchte ich diesen Ansatz hier auf einen eng umgrenzten Zusammenhang zuspitzen und den Blick auf einen konkreten «screen» richten: Was wäre, wenn man Michelsons Frage «whose frame or screen» wörtlicher auffassen würde, als sie es beabsichtigte? Mein Ausgangspunkt ist eine Fotografie, die in der Stan Brakhage Collection der University of Colorado in Boulder archiviert ist.³ Das im August 1972 aufgenommene Foto zeigt buchstäblich den «empty screen» des Experimentalfilmers Brakhage: die Projektionsleinwand in seiner Blockhütte an einem Ort namens Lump Gulch in den Rocky Mountains, wo er mit seiner Frau Jane und den fünf Kindern lebte. Das war offenkundig nicht, was Michelson im Sinn hatte. Ihr «empty screen or frame» war immer schon als Kunst oder als Element in einem Kunstwerk gerahmt. Bei der Leinwand auf dem Foto handelt es sich demgegenüber allem Anschein nach um einen Alltagsgegenstand, eine von Brakhages Habseligkeiten und nicht um eine seiner künstlerischen Schöpfungen (Abb. 1).

Die Schnappschussästhetik, die verblichenen Farben und der weiße Rand unterstreichen den Alltagscharakter des Fotos. Überbelichtet und leicht schräg gestellt, kontrastiert das weiße Trapez der Leinwand mit der schwach beleuchteten Umgebung. Ein ungemachtes Bett ragt diagonal in den Vordergrund, ein Kissen ist ans obere Ende geschoben, auf der zerknitterten Decke liegt eine Zeitschrift. Links von der Leinwand lässt sich ein dunkler Fensterausschnitt ausmachen, auf der rechten Seite ein grob gearbeitetes hölzernes Treppengeländer. Hinter der Leinwand befindet sich ein Regal mit schmalen Büchern, Zeitschriften oder Schallplatten. Stromkabel ziehen sich über die hölzerne Zimmerdecke. Auch wenn das Foto heute in der Brakhage Collection archiviert ist, war es wohl nicht für Personen außerhalb seines engeren Kreises bestimmt. Brakhage hatte jedoch keine Scheu, persönlichste Dinge in seinen Filmen zu zeigen. Viele

- 2 Pierson argumentiert in eine ähnliche Richtung, wenn sie herausstellt, dass die Aufmerksamkeit für Aufführungspraxen unerlässlich ist, «if we really want to know how films and other artworks have been thought over the years or even over decades» (2018, 7).
- 3 James Stanley Brakhage Collection (Brakhage Collection), University of Colorado Boulder Libraries, Rare and Distinctive Collections, Box 116, Folder 14.



1 Brakhages Filmleinwand, Lump Gulch, Colorado, August 1972. James Stanley Brakhage Collection, University of Colorado Boulder Libraries, Rare and Distinctive Collections.

seiner bekanntesten Arbeiten drehen sich um autobiografische Themen und intime Aufnahmen seiner Familie, darunter die Geburt der Kinder. Aufgefasst als Kunst, richteten sich die Filme ungeachtet ihrer privaten Inhalte an eine allgemeine Öffentlichkeit. Demgegenüber hielt das Foto etwas fest, das zunächst nur für Brakhage selbst und seine Familie von Bedeutung gewesen sein mag.⁴ Was es zeigt, ist nicht lediglich ein Objekt

4 Allerdings behielt Brakhage die Archivierung seiner Briefe, Fotografien, Tonaufzeichnungen und anderer Dokumente im Auge. 1982 schickte er Fotos, die seine Tochter

in einem Raum, sondern auch eine Rezeptionssituation. Offensichtlich ist dies kein konventionelles Kino, sondern ein temporäres und improvisiertes Arrangement, wie man es im Heimkino vorfindet. Zugleich verschiebt sich die Heimkino-Assoziation durch das Wissen, dass die Leinwand dem berühmten Experimentalfilmer Stan Brakhage gehörte: Auch hier macht es einen Unterschied, um wessen «screen» es sich handelt.

Roger Odin hat auf das Phänomen der Migration von Familienfilmen in die Kunstwelt aufmerksam gemacht: «Even though they are still home movies, they are made to be interpreted in artistic mode by an audience outside the family: those who direct them claim to be auteurs (artists) and demand to be recognized as such. [...] It is thus on the basis of the aesthetic space that this interpretation authorizes the entry of these films into the space of art and interpretation in artistic mode» (2022, 135 f.). Man sollte allerdings beachten, dass sich Brakhages Filme sowohl ästhetisch als auch in ihren Inhalten von Familienfilmen abgrenzen: Brakhage filmt immer wieder genau das, was in konventionellen Familienfilmen tabu ist: Sex, Tod, Streit. Auch konzentrieren sich seine Filme auf gewöhnliche Alltagshandlungen, die im «home mode of communication» mit seiner Konzentration auf besondere und positive Anlässe, Geburtstage, Familienfeiern, Urlaub etc., kaum vorkommen (vgl. Chalfen 1987).

Die Filmvorführungen im Haus waren für Brakhage von besonderer Bedeutung, da er weitab von den urbanen Zentren und Aufführungsstätten der Experimentalfilmszene und der Kunstwelt lebte – weit von New York und San Francisco, aber auch von Los Angeles, Chicago, Pittsburgh und wichtigen universitären Schauplätzen wie dem Center for Media Study der State University of New York (SUNY) in Buffalo. Auch konnte er nicht an den improvisierten Filmvorführungen in den großstädtischen Lofts teilnehmen, in denen viele Experimentalfilmer arbeiteten und lebten und einander ihre Werke zeigten (vgl. Brinckmann 2020, 204 f.). Brakhage reiste häufig, um Kontakt zu halten und seine Filme zu präsentieren. Zudem lehrte er ab 1970 an der School of the Art Institute of Chicago, später auch an der University of Colorado, Boulder. Aus den Lehraufträgen und Vortragsreisen bezog er einen Großteil seines Einkommens. Doch sein

Myrenna vom Hausinneren gemacht hatte, an die Kuratorin Eileen Bowser vom Museum of Modern Art (MoMA) in New York mit der Bitte, sie zusammen mit seinen dort bereits hinterlegten Dokumenten zu archivieren. Als Begründung fügte er an: «it would give those interested in my work an opportunity to compare [...] Myrenna's views, then, with those of my films, the majority of 'em made in this house» (Brakhage Collection, Boulder, Box 4, Folder 10, Brakhage an Eileen Bowser, 28. Mai 1982).

Alltag und Filmschaffen spielten sich im Wesentlichen in Lump Gulch ab, wo er sich 1964 niedergelassen hatte. Die Leinwand im Haus half ihm, über Entwicklungen in der Experimentalfilmszene auf dem Laufenden zu bleiben, er sichtete zudem Filme zur Vorbereitung von Lehrveranstaltungen und eigenen Filmprojekten. Das meiste, was er ansah, hatte er von anderen Experimentalfilmer:innen geliehen; nicht selten tauschte er eigene Kopien gegen deren Filme. Auch kaufte er bei kommerziellen Anbietern 16-mm- und Super-8-Kopien von Spielfilmen. Im Lauf der Zeit erwarb er so eine umfangreiche Sammlung, zu der die eigenen Filme, unbenutzte Footage und Outtakes hinzukamen. Vieles von dieser Footage nutzte er schließlich, wie Mark Toscano gezeigt hat, in neuen Projekten (Toscano 2006, 15). In diesem Kontext bildete Brakhages Filmleinwand ein Element in einem weitgespannten Netzwerk des materiellen wie ideellen künstlerischen Austauschs. Sie war zudem eingebunden in seine Filmpraxis und seine Reflexion über Filmästhetik und -theorie. Auch Brakhages umfangreiche Korrespondenz mit Experimentalfilmer:innen, Kritiker:innen, Musiker:innen, Dichter:innen, Filmverleiher:innen, Film Societies und Museen resultierte, zumindest teilweise, aus der geografischen Isolation. Was diese Korrespondenz ermöglicht, ist ein Blick auf ansonsten kaum dokumentierte ephemere Praktiken der Filmbetrachtung.

*

Anfang Januar 1969 schrieb Brakhage dem Filmmacher Bruce Baillie. Dieser hatte ihm eine als «Show Leader» bezeichnete Filmrolle geschickt. Baillie, einer der Gründer des Canyon Cinema-Kollektivs in San Francisco, lebte zu dieser Zeit in Nordkalifornien. Er hatte gerade eine lebensbedrohliche Hepatitis überstanden und arbeitete an zwei Filmprojekten. Eines lief unter dem Arbeitstitel «Feet Fear», hier ging es um überlagerte farbige Bildschichten, kreierte durch Mehrfachbelichtungen, improvisierte Mattes und Labortechniken. Das zweite Projekt mit dem Arbeitstitel «Quick Billy» war ein schwarzweißer «Western one-reeler». Als Baillie die Filme zusammenfügte, verwendete er QUICK BILLY (USA 1970) als Gesamttitel. Die dreiminütige Filmrolle, die er Brakhage schickte, enthielt Footage, die im Zusammenhang mit «Feet Fear» entstanden war. Es inspirierte eine lange Antwort von Brakhage, «an outpouring of language». ⁵ Neben detaillierten Beobachtungen zum Film enthielt der Brief

5 Brakhage Collection, Box 2, Folder 11, Brakhage an Baillie «first week, Jan., 1969».

unverblümete, man könnte sagen übergreifige Spekulationen über Baillies körperliche und mentale Gesundheit und seine künstlerische Haltung. Baillie nahm jedoch keinen Anstoß. Er antwortete: «Your perceptions were really strong – I am glad you did all that work to write me. They are some hard ones I guess but don't hurt.» Und er schlug vor, den Austausch fortzusetzen: «if you want to cont. seeing my «film rolls», I will send you them as [...] this invaluable theatre has for the moment come my way for sharing.»⁶ In seinem nächsten Brief griff Brakhage die filmische Metapher auf: «I'll try to keep the talk flat as a movie screen and straight as a beam of light, spreading OUT/To focus!»⁷

Bildlich verweist «theatre» hier auf den gemeinsamen Reflektionsraum, der sich im Austausch der beiden Filmemacher öffnete. Zugleich verweist der Begriff auf das tatsächliche «theatre» – und den «movie screen» – in Brakhages Haus. Im Verlauf der Arbeit an QUICK BILLY schickte Baillie insgesamt vier Filmrollen an Brakhage. Alltägliches Leben, natürliche Umgebung und Fantasie vermischen sich in Kodachrome-Aufnahmen von hoher Farbdichte: Möwen im Flug, Baillie beim Essen und Schreiben, ein Selbstportrait im Spiegel, Gezeitentümpel, Füße, die über den Strand laufen, eine als Uncle Sam verkleidete Gestalt, Wellen, eine Küchenzeile und eine Katze. Strand und Ozean bilden den Schwerpunkt. Brakhage inspizierte die Filme genau und schickte Baillie sehr detaillierte Beschreibungen dessen, was er auf der Leinwand sah. So schrieb er über ein kurzes Segment:

First, you've an overexposed—yet carrying—yellow beach piece upper left frame, answered/echoed by the dark blue rock-patch lower right ...and in between?: a black chasm which seems to be seen thru white mist—the «bleed» of beachlight, yet also evokes [...] green in some eye-expectancy tension between the yellow & blue.⁸

Baillie hob hervor, dass der Austausch – oder das «theatre» – ihn ermutigt habe, QUICK BILLY fertigzustellen. Die ersten drei Rollen des Films geben seine Wahrnehmungen und Reflektionen über Leben und Tod während seiner Krankheit und künstlerischen Krise wieder. Wie in den Rolls liegt der Fokus auf täglichem Leben und natürlicher Umgebung. Auch hier herrschen quasi-abstrakte Farbkompositionen vor, die Brakhage in seiner

6 Ibid., Baillie an Brakhage, 9. Januar 1969.

7 Ibid., Brakhage an Baillie, 15. Januar 1969.

8 Ibid., Brakhage an Baillie, 2. Februar 1969.

Beschreibung hervorhebt. Doch im Unterschied zu den Rolls sind solche Aufnahmen in *QUICK BILLY* in ausgeklügelte Bildcollagen eingebunden, die auf Mehrfachbelichtungen und vielfältigen Anordnungen simultaner Bildfelder basieren. Manche Effekte gestaltete Baillie in der Kamera, doch ließ er das Material auch aufwendig im Kopierwerk nachbearbeiten (MacDonald 1992; Powers 2018). Den Abschluss bildete der «Western one-reeler», der laut Baillie eine narrative Zusammenfassung der zuvor in abstrakten Bildern aufgerufenen Thematik darstellt. Bei den Rolls, die er Brakhage geschickt hatte, handle es sich um «kind of the magic cousins of the film».⁹

Half der Austausch Baillie in einer Zeit der persönlichen und künstlerischen Krise, so ermöglichte er es Brakhage, seine im Wandel begriffenen filmästhetischen Vorstellungen zu durchdenken. Am 15. Januar 1969 schrieb er an Baillie: «I'm right now in midst one heaven-of-a period of transition—MUST articulate!» Worauf Brakhage hier anspielt, ist sein wachsendes Interesse an Film als «Document». Dieses Interesse sollte sich etwas später in den Filmen der *PITTSBURGH TRILOGY: EYES, DEUS EX* und *THE ACT OF SEEING WITH ONE'S OWN EYES* (alle USA 1971) manifestieren. In einem 2001 erschienenen Aufsatz hat Marie Nesthus auf Brakhages zeitgleiche «document correspondence» hingewiesen, in der er die filmästhetischen und -theoretischen Implikationen dieses Ansatzes im Austausch mit den Filmemachern James Broughton, Hollis Frampton und Jonas Mekas, den Dichtern Robert Creeley und Ed Dorn und der Filmkritikerin Annette Michelson auslotete (Nesthus 2001, 133–56).

Schon zwei Jahre zuvor hatte Brakhage in Baillies kurzen Filmen eine vergleichbare Tendenz beobachtet:

I await eagerly your next reel—in a way like I used to await next Saturday's chapter of the movie serial ... only MORE thus beCAUSE the adventure of your film is of the world as I daily experience it—rather than that world of the imagination as I fancy it.-

Darauf habe er auch in seinen neuen Filmen hingearbeitet:

and one of the most exciting approximations is this involvement with the-screen as-photographed, relatively free of Edit's Intellect

9 Brakhage Collection, Box 2, Folder 11, Programmzettel für *QUICK BILLY*, undatiert (ca. 1970). Baillie verfügte, dass die Rolls nur in ihrer Gesamtheit zusammen mit dem Film gezeigt werden dürfen. Er fügte nachträglich zwei weitere Rolls hinzu.

and/or the SUPERimposition of the process of memory upon each instant of living: you, as I, seem to be taking strong advantage of film's most unique possibility—preservation of the track of light in the field of vision [...] at the/each instant of photographing: I now find myself solidly See-er of my photography, rather than Editor thereOF it.¹⁰

Brakhage räumte ein, dass es ihm nicht leichtfiel, die Mehrfachbelichtungen und andere Techniken der Bildbearbeitung aufzugeben, die seine früheren Filme geprägt hatten (und für die er bekannt war). Er verspüre «an equal need to let Memory COLOR each unedited light track».¹¹ Diese Spannung entspringe nicht individueller Präferenz, sondern sei in westlichen Kunsttraditionen seit der Renaissance verwurzelt. Dieselbe Spannung beeinträchtigte, da unausgewogen, auch die Konzeption und Sammlungspraxis der neu gegründeten Anthology Film Archives in New York, denen Brakhage vorwarf, dokumentarische Formate zu vernachlässigen.

In einem der meistzitierten «Document»-Briefe antwortet Brakhage Hollis Frampton, der ihm seinen Film ZORNS LEMMA (USA 1970) geschickt hatte. Brakhage hatte den Film noch nicht gesehen und auch Frampton nicht persönlich kennengelernt. Der Brief vom 22. November 1971 beginnt wieder mit einer Filmbeschreibung und Interpretation. Und wieder verbindet Brakhage sorgfältige Beobachtungen und weitreichende filmphilosophische Überlegungen (unter anderem zur filmästhetischen Relevanz von Gertrude Steins Unterscheidung von «menschlicher Natur» und «menschlichem Bewusstsein» in Bezug auf die Unausweichlichkeit des Todes). Wichtig für den hier diskutierten Zusammenhang ist Brakhages Aufmerksamkeit für Details filmischer Form und Materialität, da sie seine Vertrautheit mit den auf seine Leinwand projizierten Werken demonstriert – eine Vertrautheit, wie sie durch die einmalige Sichtung im Kino nicht zu erreichen ist. Das war nicht unwichtig für die Entwicklung seiner Überlegungen zu Film als «Document». Denn solche Details gaben ihm Aufschluss darüber, wie Film als indexikalische Aufzeichnung mit der Aktivität des Filmemachens, dem semantischen Gehalt der Bilder und der Materialität fotochemischer Prozesse zusammenhing. Exemplarisch wird dies deutlich in seinem Kommentar zu den letzten Sekunden

10 Brakhage Collection, Box 2, Folder 11, 15. Januar 1969. Konkret bezieht Brakhage sich auf SCENES FROM UNDER CHILDHOOD: SECTION 1 (USA 1967) und SECTION 2 (USA 1969).

11 Ibid, 15. Januar 1969.

der Schlusseinstellung von ZORNS LEMMA. In der statischen Einstellung überqueren eine Frau, ein Mann und ein Hund ein schneebedecktes Feld. Sie entfernen sich inmitten eines aufziehenden Schneegestöbers immer weiter, um schließlich im dunklen Wald zu verschwinden. Brakhage beobachtet: «this ranging from <across the river and into the trees> to the solidnest [sic] Document of film-maker's END I've ever seen, beginning and ending that shot—the final edge flares giving us a greening of those trees for Spring before their <blank> and resultant <blackmtn.> after-image. Wonderful!»¹²

Der Brief enthält, wohl nicht zufällig, auch eine Beschreibung der Umstände, unter denen Brakhage ZORNS LEMMA gesehen hatte – aller Wahrscheinlichkeit nach auf der Leinwand auf dem Foto von 1972.

Besides all this, it is hellish fun to watch. No description of the film I have heard (and I have heard many) prepared me at all for the experience of watching ZORN's LEMMA [sic]. I had, in fact, told the kids it probably wasn't for them (even tho' they watch most movies in this house; but then they have come to hate movies with long loooooong shots with subtle changes and/or oft repeating images – many of such coming into our house these days ... all labeled «structuralist» – most of them boring everybody here, with only myself finally dutifully seeing them thru to end alone). Anyway, the kids decided to give it a try (as they usually do); and I wish you could have witnessed their excitement. They played the whole mid-section's game with ever-mounting curiosity and emotion – which letter would be replaced next? and with what? The mood became so intense that when one of your «Cs» spelled «Crystal», my eleven-year-old daughter named Crystal cheered with a passion of having found a place in The World. There were many other examples of this World-making total acceptance of the film. When «C» was replaced, that image became charged in the room as surely as if Crystal had gone through initiation rite and been granted totem.¹³

Für viele Jahre waren solche gemeinsamen Sichtungen eher die Regel als die Ausnahme. Brakhage scheint selten allein Filme angesehen zu haben. Das Blockhaus der Familie, dessen Kernbereich aus dem 19. Jahr-

12 Brakhage Collection, Box 15, Folder 19, 22. November 1971.

13 Ibid.

hundert stammte, war klein. Um genügend Abstand zur Leinwand zu haben, wurde der Projektor in der Küche aufgestellt, die an das auf der Fotografie gezeigte kombinierte Wohn- und Schlafzimmer angrenzte. Von den Kindern wurde erwartet, dass sie sich die Filme gemeinsam mit den Erwachsenen anschauten. Sie saßen üblicherweise auf den Stufen im Durchgang zur Küche. Eltern und Besucher nahmen auf Stühlen im Raum Platz.¹⁴ Brakhage konnte davon ausgehen, dass viele der Personen, mit denen er sich austauschte, mit der Vorführsituation vertraut waren. In einem Brief vom November 1970 fragt Bruce Baillie: «Did the kids enjoy my movie-letter?»¹⁵ Mehr als ein Jahrzehnt später, im November 1981, berichtet Brakhage Frampton die genauen Umstände einer Sichtung von Filmen aus dessen MAGELLAN-Projekt, darunter GLORIA (USA 1979) und Arbeiten aus der MINDFALL-Serie (USA 1977–1980). Es war der Geburtstag von Brakhages Tochter Myrenna, die Familie sah sich Framptons Filme an einem «darkened afternoon» an, ein Schneesturm zog auf und man wartete auf den Besuch von Jane Brakhages vor Ort wohnender Freundin Betsy.¹⁶

*

Warum erwähne ich solche Details? Zur Beantwortung der Frage scheint ein Blick auf den vergleichsweise selten besprochenen Film STAR GARDEN (USA 1974) angebracht. Nicht annähernd so aufsehenerregend und schockierend wie THE ACT OF SEEING WITH ONE'S OWN EYES mit seinen verstörenden Bildern von Autopsien in einem Leichenschauhaus, war STAR GARDEN gleichwohl eng mit Brakhages Hinwendung zu «Document» assoziiert. Aufnahmen des Mondes am Anfang und am Schluss rahmen alltägliche Szenen, die sich während eines Sommertages, vom frühen Morgen bis in die Nacht, in und um das Haus der Brakhage-Familie abspielen. Wir sehen die Kinder frühstücken, Comics lesen und draußen spielen, das Innere des Hauses, die umgebenden Wiesen und den Hochgebirgswald. Eine kurze Einstellung zeigt Jane Brakhage beim Ausmisten des Ziegenstalls. Die eigentliche «Handlung» besteht jedoch im Wechsel der Lichtverhältnisse im Lauf des Tages. Akribisch fängt die Kamera das Spiel von Licht und Schatten auf diversen Oberflächen ein: Eine Spinne

14 Interview des Verfassers mit Neowyn Bartek, 29. Juli 2022.

15 Brakhage Collection, Box 2, Folder 11, Baillie an Brakhage, November 1970.

16 Ibid, Box 16, Folder 2, Brief an Hollis Frampton, 29. November 1981.

krabbelt über die Wand, man sieht die grobe Holzmaserung des Küchentischs, Kinderhände, das Gewebe eines Wollpullovers, Licht, das durch ein Marmeladenglas fällt, von einem Messer reflektiert wird oder durch die Seiten eines Comicbuchs scheint. Eingeschnittene Zeitrafferaufnahmen machen die Beziehung von Lichteinfall und Sonnenlauf sichtbar: Schatten von Zimmerpflanzen kriechen über Sofakissen, Lichtflecken gleiten über Fußboden und Möbel. Solche Einstellungen verstärken den Eindruck, den die Filmstruktur insgesamt aufruft, dass die alltäglichen Geschehnisse in kosmische Zyklen eingebunden und mit der Bewegung der Himmelskörper verknüpft sind. Das Schlaf- und Wohnzimmer, in dem das Foto der Leinwand aufgenommen wurde und das jahrelang als Heimkino diente, kommt ebenfalls vor – aus unterschiedlichen Perspektiven und Lichtbedingungen aufgenommen. Die Leinwand ist nicht aufgestellt, aber sie findet eine Entsprechung im großen Fenster, das einen Ausblick auf den Wald rahmt. Eine Abfolge von Zeitraffer-Einstellungen hebt die Analogie hervor. Jeweils nähert sich die Kamera dem Fenster weiter an, auf dem ruckartig die beschleunigte Bewegung der Bäume im Wind zu sehen ist. Wenn Brakhage kurz die Blende aufzieht, flackert das Bild hell auf. Die überbelichtete letzte Einstellung verdichtet die Metapher des (nun fast weißen) Fensters als Leinwand (Abb. 2–4).

Doch der Film kehrt noch in einem anderen Sinn zur Leinwand und dem Schauplatz der Vorführungen zurück. In seiner Beschreibung von *STAR GARDEN* bezieht Brakhage die Verknüpfung von häuslichem Geschehen und kosmischen Vorgängen auf die Projektionssituation: «The STAR as it is singular, is the sun; and it is metaphored, at the beginning of this film, by the projector anyone uses to show forth.» Nach der Hälfte des Films visualisiert Brakhage dies, indem er die Kamera direkt auf die Sonne richtet. Das gleißende Licht, das durch die Irisblende fällt, erzeugt Halos und Beugungsstrahlen, welche die Assoziationen von Sonne als Stern *und* Projektionslampe unterstützen. Unmittelbar voran geht eine Einstellung von Brakhages Sohn Rarc beim Spielen im Freien. Ein paar überbelichtete Kader am Schluss mildern den Übergang zum Bild der Sonne. Aber der Bruch bleibt spürbar. Es ist, als ob man sich beim Filmschauen umdrehen und direkt in den Projektorstrahl blicken würde. Ein harter Schnitt führt zu einer weiteren Einstellung des Jungen – und unser Blick ist zurück auf der «Leinwand». Dieses «game of multiple illuminations», wie Brakhage es nannte, erinnert an die Reflexionen der Schnittstellen von Wahrnehmung und filmischem Apparat, wie sie im zeitgenössischen Experimentalfilm verbreitet waren und unter den Begriffen des «structural film» oder «new



2-4 STAR GARDEN
(Stan Brakhage,
USA 1974).

formal film» diskutiert wurden. Zugleich aber ist es, im Unterschied zu den Reflexionen des Strukturellen Films, in der Spezifik der Rezeptionssituation verankert.¹⁷

*

Man sollte die komplizierte häusliche Situation, in der die Filmvorführungen stattfanden, nicht idealisieren (vgl. Deming 2006; Peterson 2020; Pipolo 2021). In mancher Hinsicht lassen sich Brakhages Filme als Inbegriff dessen sehen, was die Filmemacherin und Verleiherin Freude Bartlett beschrieb als «these '60s heavy macho movies, mystical movies revealing all the secrets of the universe».¹⁸ Zugleich aber entfernte sich Brakhage mit seiner Hinwendung zu Film als «Document» von den monumentalen Ansprüchen früherer Arbeiten wie *DOG STAR MAN* (USA 1961–1964). Mit dem Bestreben, der Aufzeichnung dessen, was er sah, Vorrang zu geben, oder, wie er es nannte, «to make all reference terminate in the film», versuchte Brakhage nicht nur die ideologische Manipulation der Zuschauenden zu vermeiden, die er im klassischen Dokumentarfilm beobachtete, sondern auch, seine Rolle als Schöpfer der Bilder zurückzunehmen. Zwar setzen sich die bekanntesten Arbeiten seines «Document turn», die Filme der *PITTSBURGH TRILOGY*, mit öffentlichen Institutionen auseinander (der Polizei, dem Krankenhaus und dem Leichenschauhaus). Doch konzentrierten sich die meisten in der Folgezeit entstandenen Filme auf die Familie und häusliche Umgebung.¹⁹ Hier wird besonders deutlich, wie die Rezeptionssituation im Haus Brakhages Filmemachen, seine Reflexionen über Film und den Austausch von Ideen und Materialien formte. Das Bestreben um, wie Carlos Kase (2012, 6) es beschreibt, «indexical directness» eröffnet einen Spielraum für multiple und wandelbare Bedeutungen. Es spitzte einen Aspekt zu, der sich durch Brakhages gesamtes Schaffen zieht. Fred Camper (2001,76) beobachtet: «A Brakhage film is not a stable object, not a thing; rather, it exists in the uncertain space between the images that are physically on the screen and the shifting nature of the viewer's con-

17 Brakhages subjektiver, «lyrischer» und intuitiver Zugang zum Filmen wird oft, meines Erachtens grob vereinfachend, den systematischen Ansätzen der «structural filmmakers» gegenübergestellt. Für eine differenzierte Diskussion der Überschneidungen und Differenzen der Ansätze vgl. Kase (2018).

18 Serious Business Company Records, The Bancroft Library, University of California, Berkeley, Box 1, Folder 14, Freude Bartlett, undatiertes Interview.

19 Brakhage beschrieb dies als «re-awakening in his own «environs» (Nesthus 2001/02, 152).

sciousness.» Ebenso mag ein Schneesturm die Sichtung von Filmen wie Framptons GLORIA und der MINDFALL-Serie beeinflusst haben.

Als Brakhage STAR GARDEN im April 1974 fertigstellte, war die mobile Leinwand durch eine dauerhaftere Lösung ersetzt worden. Gefilmt hatte er im vorigen Sommer, als die Räume sich noch im alten Zustand befanden. Am Ende dieses Sommers erhielt das Blockhaus einen Anbau, einschließlich eines neuen Schlafzimmers und eines Balkons. Das Herzstück war ein langer schmaler Bereich, der als Bibliothek und Vorführraum diente. Man betrat ihn durch eine Tür in dem Zimmer, in dem sich zuvor die Leinwand befunden hatte. Brakhages Tochter Neowyn Bartek und der Filmkurator und Hochschullehrer Don Yannacito haben mir den Vorführraum beschrieben: Auf der einen Längsseite befanden sich Bücherregale, die andere war relativ kahl. Am kurzen Ende stand Brakhages Schreibtisch, daneben ein Regiestuhl und ein Tisch mit mehreren Filmprojektoren; die gegenüberliegende weiße Wand diente als Projektionsfläche. Im Raum konnten Stühle aufgestellt werden, Türen führten ins angrenzende Schlafzimmer und auf den Balkon.²⁰ Am 9. September 1973 berichtete Brakhage Frampton über den Abschluss der Bauarbeiten: «I am writing this from my new desk in ‹the library› beside the tall stand—on which stand projectors ready-to-go at an instant’s notice (all windows with heavy-duty shades so that we can show films midst daylight now).»²¹

Unabhängig von äußeren Lichtverhältnissen, dauerhafter und mit mehr oder weniger festgelegter Sitzordnung kam dieser neue Vorführraum einem regulären Kino näher als das bisherige Heimkino. Viele Eigenschaften der früheren Rezeptionssituation blieben dennoch erhalten, und das Seherlebnis blieb mit dem spezifischen Ort verknüpft. Der Zuschauerkreis bestand weiterhin aus Familienmitgliedern, ein paar vor Ort lebenden Freunden und zahlreichen auswärtigen Gästen, Filmschaffenden wie Jonas Mekas, Carolee Schneemann, Bruce Conner, Barbara Hammer, Ken Jacobs und Kenneth Anger, Dichtern wie Allen Ginsberg, Michael McClure und Robert Creeley und Komponisten wie James Tenney und John Cage. Auch einige Gäste aus der näheren Umgebung kamen in den Sommermonaten nach Lump Gulch. Neowyn Bartek erinnert sich an die gespannte Stille, die fast immer einsetzte, wenn Brakhage den Projektor nach einer Vorführung abschaltete. Es dauerte ein paar Augenblicke,

20 E-Mail von Don Yannacito an den Verfasser, 25. Juli 2022; Interview des Verfassers mit Neowyn Bartek, 29. Juli 2022.

21 Brakhage Collection, Box 15, Folder 21, Brief an Hollis Frampton, 9. September 1973.

manchmal auch mehrere Minuten, bis die Diskussion einsetzte. Und auch wenn äußere Einflüsse meist ausgeschaltet oder vermindert werden konnten, färbten sie, ebenso wie die sozialen Interaktionen im Raum, das Filmerlebnis. Im Mai 1975 schrieb Brakhage an Frampton:

Looked at «Travelling Matte» t'other night, RIGHT before a full eclipse of the moon: the former didn't look «minimal» at ALL in comparison to the latter ... which I photographed, in brief. «T.M.» still holds up, for me, as a «life metaphor»; and I found myself laughing a good deal, this time in the clarity of my home, as your fingers struggled to accomodate the various compositional shapes.²²

Brakhage spielt hier, neben dem zeitlichen Zusammenhang, auf den Umstand an, dass Frampton beim Filmen von TRAVELLING MATTE (USA 1971) Teile des Bildfeldes mit seinen Fingern verdeckt – «eclipsed» – hatte. Damit erzielte er eine sich ständig verändernde und buchstäblich handgemachte Kadrierung der Bilder.²³ Meteorologische Umstände flossen in ähnlicher Weise ein und erweiterten das assoziative Potenzial der Filme. Während einer Kälteperiode mit Schneefall im Juni 1979 (das Haus lag auf einer Höhe von 2.700 Metern) informierte Brakhage den Filmmacher Bruce Conner, dass er dessen Film CROSSROADS (USA 1976) erhalten habe, «[it] did immediately grace our wall and fill this room with memories of your greatcoat visit several years back when we ran the film together, whole family, here».²⁴ Die Wetterlage mit dem sich dramatisch überziehenden Himmel habe ihn besonders empfänglich für die im Film verwendete Found Footage gemacht, Zeitlupenaufnahmen des sich entfaltenden Pyrocumulus beim Bikini-Atombombentest aus dem Jahr 1946: «the clouds did open their beast shape nature to my viewing, opening the whole work to me much more clearly.»²⁵ Später schenkte Conner Brakhage einige seiner abstrakten Lithografien. Brakhage bedankt sich, «[they] grace the walls of my library here, which also serves as a projection room most evenings on». In Anspielung auf die verschlungenen Formen der Drucke fuhr er fort: «The «grace»-notes these images make are a strong web

22 Brakhage Collection, Box 16, Folder 2, Brakhage an Frampton, 29. Mai, 1975.

23 TRAVELLING MATTE wurde mit einer Videokamera gedreht, das Videomaterial anschließend auf 16-mm-Film umkopiert.

24 Bruce Conner Papers, The Bancroft Library, University of California, Berkley, Box 3, Folder 16, Brief an Bruce Conner, 1. Juni 1979.

25 Ibid.

which catches most else in the room – a presence which spins itself into film viewing too.»²⁶

Aus solchen Beschreibungen ergibt sich das Bild einer Rezeptionssituation, die vom klassischen Kinodispositiv abweicht. Anstatt die Zuschauerenden von äußeren Einflüssen abzuschirmen, um ihre Aufmerksamkeit ganz auf die diegetische Welt zu lenken, ermöglichte Brakhages Leinwand eine offenere Rezeptionssituation. Filmische Immersion erfordert normalerweise, wie Noam Elcott hervorhebt, «the displacement of spectators from their environment» (2016, 53). Hier hingegen durchkreuzte und beeinflusste die physische und soziale Umgebung die Wahrnehmung der Filme. Jahreszeiten, astronomische Ereignisse, Kunstwerke im Raum, der Besuch eines Freundes, ein Schneesturm, die Interaktion der Zuschauerenden wurden zum Bestandteil der Filmerfahrung. Doch das bedeutet nicht notwendig Ablenkung oder Zerstreuung: Brakhages präzise Filmbeschreibungen demonstrieren die Konzentration, die ihm die Leinwand im Haus ermöglichte. Was sich unterschied, war das Verhältnis von Film, Wahrnehmung und Umwelt. Wo das klassische Dispositiv eine scharfe Trennung voraussetzt, lenkte die häusliche Situation die Aufmerksamkeit auf die Kontinuität dieser Bereiche.

*

Die Filmsichtungen im Haus – auf der tragbaren Leinwand und später in der «library» – waren nicht unerheblich für Brakhages Filmpraxis und die Entwicklung seiner filmästhetischen und -theoretischen Vorstellungen. Zugleich spielten sie eine wichtige Rolle im Austausch mit anderen Filmschaffenden. Wie erwähnt, lieb Brakhage regelmäßig Filme aus oder tauschte Kopien, die er mit Outtakes aus eigenen Filmen und unverwendetem Material archivierte. Ein Teil dieses Materials floss in neue Filme ein. Dazu gehörte Footage, die Bruce Baillie um 1963 von der Abreise der Brakhage-Familie aus San Francisco aufgenommen hatte. Brakhage suchte längere Zeit nach einer Gelegenheit, dieses Material zu verwenden, bevor er es schließlich in den autobiografischen Film *SINCERITY: REEL 2* (USA 1975) einfügte. Der Film enthält außerdem Material, das von Jane Brakhage, Larry Jordan und Stan Phillips gedreht wurde. Brakhage griff zurück auf «20,000 feet of ›home movies›, ›out-takes› and the like, I've salvaged of my photography over the years» (Haller 1982, 250). Der Fokus

26 Ibid., Brakhage an Conner, 31. August, 1981.

in diesem Film und in der gesamten achtteiligen SINCERITY/DUPLICITY-Reihe (USA 1973–1980) auf «family memories» hebt abermals die Verbindung zum Heimkino hervor, wie sie auch in der auf dem Foto der Projektionsleinwand von 1972 aufgerufenen Rezeptionssituation sichtbar wird. Brakhages Nähe zu «home movies» ist oft als problematisch angesehen worden, sowohl wegen der vermeintlich apolitischen Haltung, die sich damit verband, als auch, weil er damit die patriarchale Ordnung des Heimkinos/Familienfilms reproduzierte (James 1982; Peterson 2020). Im Blick auf die Rezeptionssituation – oder das Dispositiv – in Lump Gulch zeigt sich jedoch auch eine Affinität zum Anspruch, der Brakhages Filmschaffen von den späten 1950er-Jahren bis zu seinem Tod im Jahr 2003 prägte, Formen der Wahrnehmung jenseits etablierter medialer, kultureller und ideologischer Konventionen zu erschließen. Was Brakhage in seinen Filmen anstrebte, fand eine Entsprechung in der Weise, wie er in seinem Haus Filme ansah – in der Durchlässigkeit der Rezeptionssituation für Umwelteinflüsse und soziale Situationen und der Kontinuität von projizierter filmischer Wahrnehmung und der Lebenswelt der Betrachtenden.

Die Leinwand im Haus bildete zugleich ein Modell für Brakhages Idee, 8-mm- oder Super-8-Kopien seiner Filme zu verkaufen, sodass man sie sich zuhause wiederholt und nach Belieben anschauen könnte, so wie man Schallplatten eines Musikstücks anhört oder einen Lyrikband liest. Ziel war es, die «theatrical limitations of film viewing» zu umgehen, «thus creating a circumstance wherein films may be lived-with and studied in depth» (Brakhage 1982 [1971], 168). Wie andere Experimentalfilmer suchte Brakhage nach Alternativen zum Verleih, der zu dieser Zeit die wirtschaftliche Basis des Experimentalfilms bildete. Doch erhoffte er sich auch, dass dieses Modell eine breitere kennerschaftliche Szene fördern würde, ähnlich wie sie in der avancierten klassischen Musik, im experimentellen Jazz oder der modernen Lyrik existierten. Dieses Ziel überschneidet sich in gewisser Weise mit der Konzeption der 1970 in New York eröffneten Anthology Film Archives, denen es ebenfalls um die Schulung von Sehgewohnheiten und um kulturelle Aufwertung ging.²⁷ Doch setzte man dort auf ein anderes Dispositiv, das mit einem anderen Kunstverständnis einherging.

Von 1970 bis 1974 drehte sich die Aufführungspraxis von Anthology um das vom Filmemacher Peter Kubelka entworfene Invisible Cinema,

27 Brakhage hatte eine Weile in der Auswahlkommission für Anthologys Essential Cinema mitgewirkt, sich aufgrund inhaltlicher Differenzen aber daraus zurückgezogen.

wo in regelmäßigem Turnus die für das Essential Cinema ausgewählten «monuments of cinematic art» gezeigt wurden (Sitney 1975, iii). Ausgekleidet mit schwarzem Stoff und mit Sitzen versehen, welche die Zuschauenden durch an den Nackenstützen angebrachte Sichtblenden isolierten, wirkte das Invisible Cinema wie eine idealtypische Manifestation des klassischen Kinodispositivs. Walley nennt es «the most perfect version of the apparatus ever built» (2020, 269). Daraus ergab sich eine paradoxe Situation, denn die meisten Filme, die hier liefen, zielten darauf ab, eben jenen Apparat sichtbar zu machen, seine verborgene Materialität und seine technischen, sozialen und ideologischen Voraussetzungen ins Bewusstsein zu rufen. Es war diese Richtung, die P. Adams Sitney mit dem kontroversen Begriff des «structural film» bezeichnete und die Annette Michelson in der zitierten Anekdote über leere Bildkader oder leere Leinwände aufrief. Noam Elcott fasst das Paradox prägnant zusammen als ein «invisible cinema for the exhibition of visible film» (2008, 21). Als institutionelle Strategie aber ergänzten sich die widersprüchlichen Aspekte. Das Invisible Cinema stabilisierte die Filme als Kunstobjekte. Es trug dazu bei, einen Kanon des Experimentalfilms zu etablieren und dessen historisches Narrativ zu kontrollieren; es rahmte als Kunst – in einem ästhetischen, sozialen und institutionellen Sinn – was auf seiner Leinwand erschien. Michelsons «empty frame or screen» bildete ein komplementäres Gegenstück zu diesem Invisible Cinema: Die Reflexionen des filmischen Apparates im «structural film», die sie im Bild der leeren Leinwand und des leeren Kadern verdichtete, eröffneten eine einflussreiche Perspektive auf die weiter gefasste Geschichte des Experimentalfilms. Sie schufen, wie Walley feststellt, «a condition of avant-garde film culture's institutional consolidation as a phenomenon distinct from the art world and mainstream cinema alike» (2020, 70; vgl. auch Hanich 2016).

Nirgends sonst, außer im Experimentalfilm, werden die Details des filmischen Apparats so ernst genommen. Gleichwohl symbolisierte die Architektur des Invisible Cinema die Verleugnung der Projektions- und Rezeptionssituation auf der Ebene von historischer Kanonbildung und Theoretisierung der Experimentalfilmbewegung in den 1970er-Jahren. Es mag kein zu großer Schritt sein, eine Verbindung zu der oft kritisierten Begrenztheit und versteckten Ideologie der historischen Perspektive zu sehen, welche durch das Dispositiv unterstützt wurde – die Unsichtbarkeit von Kino und Zuschauenden mit der ideologischen Unsichtbarkeit der dort projizierten weißen und männlich dominierten Version von Experimentalfilmgeschichte zu verknüp-

fen.²⁸ Der Ansatz von Anthology spiegelte in dieser Hinsicht die dominierenden Tendenzen der zeitgenössischen Kunstwelt wider. Der Unterschied der Dispositive und Rezeptionssituationen ist gleichwohl aufschlussreich. Als die Filmemacherin und Dichterin Abigail Child Brakhages Filme zum ersten Mal sah, fühlte sie sich abgestoßen «by the maleness, the overwhelming narcissism [...] of the work» (2005, 198). Später revidierte sie diese Einschätzung. Bezeichnenderweise geschah dies im Zusammenhang von privaten Vorführungen im Haus des Kurators Carmen Vigil in San Francisco:

After a night of screening, walking out of the Vigils' house, faced with its site at the end of the block, [...] full of open space [...] and night stars [...] with headlights in the distance and pavement at our feet, I would re-recognize a world of presence, lit by internal rhyme, ordinary day/rock/glance made splendid as Brakhage had caressed it on screen. (2005, 199).

Brakhages Leinwand war ein Element in einem weiten, heterogenen Netzwerk von Spielstätten, das unterschiedlichste filmische Dispositive umfasste (und sich bis heute weiterentwickelt). Dazu gehörten in New York, neben Anthology Film Archives, der Millennium Film Workshop (ab 1966), das Collective for Living Cinema (1973–1991) und das Museum of Modern Art (dort insbesondere die von 1968 bis 2001 durchgeführte Reihe «Cineprobe»), aber auch die erwähnten informellen Vorführungen in Lofts und Ateliers, die in der in den 1990er-Jahren aufgekommenen Microcinema-Bewegung eine Fortsetzung finden. Hinzu kam das Canyon Cinema in der San Francisco Bay Area (ab 1966), das Carnegie Museum of Art in Pittsburgh und das Center for Media Study an der State University of New York (SUNY) in Buffalo, in einigen Fällen auch Kunstgalerien. Seit den späten 1960er-Jahren bilden, wie Michael Zryd dargelegt hat, universitäre Auditorien wichtige Aufführungsorte für den Experimentalfilm (2006). Man kann den Kreis erweitern im Hinblick auf elektronische «screens» und Dispositive, so unter anderem Videoaufzeichnungen von Diskussionsrunden im Anschluss an Filmvorführungen, die mit Monitoren überwacht wurden und als Archivmaterial in aktuelle Experimentalfilmstudien zurückfließen (Abb. 5–6).

28 Constance Penley und Janet Bergstrom verweisen in ihrer Kritik des fast ausschließlich auf männliche Künstler fokussierten Essential Cinema auf die gleichzeitige «elimination of consideration of the spectator's unconscious relation to the film, the screen, the entire viewing situation» (Penley und Bergstrom 1978, 118).



5–6 Premiere von *THE TEXT OF LIGHT* (Stan Brakhage, USA 1974), Carnegie Institute, Pittsburgh, 26. Oktober 1974. James Stanley Brakhage Collection, University of Colorado Boulder Libraries, Rare and Distinctive Collections.

Gleichwohl bildet die Vorführung in Privatwohnungen, wie hier am Beispiel Brakhages dargestellt, ein zentrales und oft übersehenes Element in der Rezeption und im Diskurs des Experimentalfilms. In einem Brief an Brakhage beschrieb der Filmemacher Paul Sharits den «home movie projection process» als seine «only «ultimate base»». ²⁹ Hollis Frampton hob hervor, dass die Filmsichtung im Haus ihn von der Ermüdung befreie, welche der starre Programmablauf konventioneller Kinos mit sich bringe. Seine eigene siebenteilige Filmserie HAPAX LEGOMENA (1971–72) habe er im Kino nur mit Mühe durchgestanden. Das Werk öffnete sich ihm erst, als er es zuhause über einen Zeitraum von mehreren Tagen ansah, «to my feeling that was the definitive screening so far». ³⁰

Im klassischen Kinodispositiv verkörpert die Leinwand die Dialektik von Dasein und Verbergen, sie existiert, um filmische Bilder sichtbar zu machen, doch ist ihre materielle Präsenz, wie Frank Kessler herausstellt, «the first thing that is disavowed» (2016, 265). Die Leinwand in Brakhages Haus stand im Zentrum eines anders gelagerten, gleichwohl mit dem klassischen Kino verbundenen Dispositivs, über das sich Brakhages kompliziertes Verhältnis zur Experimentalfilmszene und den zeitgenössischen Reflexionen des filmischen Apparates im «structural film» entfaltete. Was ich in diesem Artikel zu zeigen versucht habe, ist die Bedeutung dieser Rezeptionssituation für sein Filmschaffen, sein Denken über Film und seinen Austausch mit anderen Filmemachern. Zugleich ging es darum, wie verschiedene Dispositive in die Interpretation, Theoretisierung und Historiografie des Experimentalfilms eingreifen. Eine Herausforderung, die sich daraus ergibt, besteht darin, soziale, materielle und mediale Aspekte vielfältiger Dispositive als Teil der (Medien-)Geschichte des Experimentalfilmdiskurses zu begreifen – mitsamt ihren ästhetischen und politischen Ambivalenzen und Widersprüchen. Im Blick auf Brakhages Dispositiv zeigt sich, dass die Buchstäblichkeit der leeren Leinwand oder des leeren Kaders ihrerseits immer schon sozial, ästhetisch und metaphorisch gerahmt ist.

29 Brakhage Collection, Box 28, Folder 12, Paul Sharits an Brakhage, 28. Juli 1969.

30 Brakhage Collection, Box 15, Folder 21, Hollis Frampton an Brakhage, 21. Juli 1973.

Literatur

- Brinckmann, Christine N. (2020) Der Zuschauerschatten im Dispositiv. Eine Skizze. In: *montage AV* 29, 2, S. 191–208.
- Camper, Fred (2001) Brakhage's Contradictions. In: *Chicago Review* 47, 4, S. 69–96.
- Chalfen, Richard (1987) *Snapshot Versions of Life*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press.
- Child, Abigail (2005) Notes on Sincerity and Irony. In: *Stan Brakhage: Filmmaker*. Hg. v. David James. Philadelphia: Temple University Press, 196–206.
- Deming, Richard (2006) Collage, Collaboration, and Material Quotation: The Scrapbooks of Jane Wodening and Stan Brakhage, 1962–66, in the Beinecke Library. In: *The Yale University Library Gazette* 81, 1/2, S. 27–41.
- Eisenstein, Ken (2016) «Disembling»: *The Activity of the Archive in Hollis Frampton*. Phil. Diss. University of Chicago.
- Elcott, Noam (2008) Darkened Rooms: A Genealogy of Avant-Garde Filmstrips from Man Ray to the London Film-Makers' Co-Op and Back Again. In: *Grey Room* 30, S. 6–37.
- (2016) The Phantasmagoric «Dispositif»: An Assembly of Bodies and Images in Real Time and Space. In: *Grey Room* 62, S. 42–71.
- Ganguly, Suranjan (1993) All that is light: Stan Brakhage at 60. In: *Sight and Sound* 3, 20–23.
- Haller, Robert A. (Hg.) (1982) *Brakhage Scrapbook: Collected Writings 1960–1980*. New Paltz, NY: Documentext.
- Hanich, Julian (2016) The Invisible Cinema. In: *Exposing the Film Apparatus: The Film Archive as a Research Laboratory*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 347–353.
- Hooks, Bell (1996) *Reel to Real: Race, Sex, and Class at the Movies*. New York: Routledge.
- James, David (1982) The Film-Maker as Romantic Poet: Brakhage and Olson. In: *Film Quarterly* 35, 3, S. 35–43.
- Kase, Juan Carlos (2012) Encounters with the Real: Historicizing Stan Brakhage's THE ACT OF SEEING WITH ONE'S OWN EYES. In: *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists* 12, 1, S. 1–17.
- (2018) Reassessing the Personal Registers and Anti-Illusionist Imperatives of the New Formal Film of the 1960s and '70s. In: *October* 163, S. 49–70.
- MacDonald, Scott (1992) Interview with Bruce Baillie. In: *A Critical Cine-*

- ma 2: Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley: University of California Press, 127–131.
- Michelson, Annette (1974) Paul Sharits and the Critique of Illusionism: An Introduction. In: *Projected Images: Peter Campus, Rockne Krebs, Paul Sharits, Michael Snow, Ted Victoria, Robert Whitman*, Ausstellungskatalog Walker Art Center, Minneapolis, MN, 21. September bis 3. November 1974. Minneapolis: The Center.
- Nesthus, Marie (2001) The «Document» Correspondence of Stan Brakhage, *Chicago Review* 47, 4, S. 133–56.
- Odin, Roger (2022) *Spaces of Communication: Elements of Semio-Pragmatics*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Penley, Constance & Bergstrom, Janet (1978) The Avant-Garde: Histories and Theories. In: *Screen* 19, 3, S. 113–128.
- Peterson, Jennifer (2020) Barbara Hammer's Jane Brakhage Feminism, Nature, and 1970s Experimental Film. In: *Feminist Media Histories* 6, 2, S. 67–94.
- Pierson, Michele (2018) The Accessibility of the Avant-Garde: Talk about American Experimental Cinema. In: *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture* 40, 1, S. 3–29.
- Pipolo, Tony (2021), *The Melancholy Lens: Loss and Mourning in American Avant-Garde Cinema*. New York: Oxford University Press.
- Powers, John (2018) A DIY Come-On. In: *Cinema Journal* 57, 4, S. 71–95.
- Sitney, P. Adams (Hg.) (1975) *The Essential Cinema: Essays on Films in the Collection of Anthology Film Archives*. New York: Anthology Film Archives.
- Suárez, Juan A. (2009) Myth, Matter, Queerness: The Cinema of Willard Maas, Marie Menken, and the Gryphon Group, 1943–1969. In: *Grey Room* 36, S. 58–87.
- Takahashi, Tess (2012) Experimental Screens in the 1960s and 1970s: The Site of Community. In: *Cinema Journal* 51, 2, S. 162–167.
- Toscano, Mark (2006) Archiving Brakhage. In: *Journal of Film Preservation* 72, S. 13–25.
- Walley, Jonathan (2020) *Cinema Expanded. Avant-garde Film in the Age of Intermedia*. New York: Oxford University Press.
- Windhausen, Federico (2008) Historiographic Returns: Reviewing British Avant-Garde Film of the 1970s. In: *Grey Room* 30, S. 114–128.
- Zryd, Michael (2006) The Academy and the Avant-Garde: A Relationship of Dependence and Resistance. In: *Cinema Journal* 45, 2, S. 17–42.
- (2023) *Hollis Frampton. Navigating the Infinite Cinema*. New York: Columbia University Press.