



Jerome Sans: Ich weiß, du nimmst dich selbst nicht ernst, aber man betrachtet dich als Kultfigur, und du hast verschiedene Generationen von Filmemachern beeinflusst. Was hältst du davon?

Jonas Mekas: Zuerst muss ich sagen, dass ich kein sehr nachdenklicher Mensch bin. Die Leute denken zu viel. Und sie nehmen sich zu ernst. Ich lebe ohne Plan. Meine größte Entdeckung war zu verstehen, dass ich nichts tun muss: Alles, was ich tun muss, ist zuzulassen, dass die Dinge passieren können ... ihnen nicht im Weg stehen. Ich bin mir nicht sicher, ob ich andere Filmemacher oder Künstler beeinflusst habe. Meine Aufgabe war die einer Hebamme, die zerbrechlichen, neugeborenen Wesen hilft, die ersten Schritte in dieser Welt zu überleben. Meine Aufgabe war die eines Beschützers, der hilflose Neugeborene vor den Angriffen des Establishments schützt. Sich selbst zu ernst zu nehmen, sei es in der Kunst oder im Leben, ist unsinnig. Kunst oder Leben ohne Humor ist nicht lebenswert.

Du bist ein Filmtheoretiker geworden, der Tag für Tag die Geschichte des Underground-Kinos schreibt. Propagandaminister des neuen amerikanischen Kinos. Was bedeutet es für dich, Kritiker zu sein?

Es ist so: Ein Kritiker, wie man das aus Filmzeitschriften und der Tagespresse kennt, ist jemand, der Urteile über Film von sich gibt. Dieser Film ist gut, dieser schlecht usw. ... Ich habe nie wirklich Urteile verbreitet. Von den ersten Anfängen an, in meiner Village-Voice-Kolumne „Movie Journal“ 1958, habe ich nur über Filme geschrieben, die ich mag. Ich war ein Filmenthusiast, kein Kritiker. Ich bin kein Filmkritiker und war nie einer.

Ich hatte immer das Gefühl, dass es meine Aufgabe wäre, den Lesern etwas von meinem Enthusiasmus für die Filme zu vermitteln, die ich mag. Wenn ich einen Film sehe, der mir gefällt, möchte ich meine Begeisterung mit anderen teilen. Es gibt in dieser modernen kommerziellen Welt so wenig, was wirklich und wahrhaftig aufregend ist, ich meine etwas, was tief in unsere Seele reicht. Deshalb ist es sehr wichtig für mich, dass diese kleinen Fragmente von Schönheit, diese Bruchstücke des Paradieses die Aufmerksamkeit von Freunden wie auch Fremden bekommen. Deshalb habe ich angefangen, für „Village Voice“ zu schreiben.

Deine tägliche Chronik, das „Movie Journal“ in „Village Voice“, war eine tolle Serie von Texten und Statements ... Aber gibt es Dinge, die du bereust oder die du korrigieren möchtest?

Nein, ich bereue nichts, und ich habe auch keine wichtigen Korrekturen zu machen. Die Filme, die ich im „Movie Journal“ gefeiert habe, sind alle Klassiker geworden. Das Einzige, was ich bereue, ist, dass ich bei der einen oder an-

deren Gelegenheit – ich erinnere mich jetzt nicht an einen konkreten Fall – leider ein „Kritiker“ war und Filme kritisiert habe. Das hätte ich nie tun sollen. Man sollte nur über Filme schreiben, die man mag und sich von den Filmen, die man nicht mag, fern halten.

Wie kam es, dass du 1967 das erste Gemeinschaftshaus für Künstler in der Wooster Street 80 aufgemacht hast – die Kooperative, mit der Soho angefangen hat?

Der wahre Schöpfer von Soho war George Maciunas, der Fluxus-Typ. Ich habe ihm nur geholfen. Wir sind praktisch seit Kindertagen befreundet. Als er 1967 mit der Idee ankam, das erste Soho-Gemeinschaftshaus in der Wooster Street 80 zu gründen, brauchte er 8000 Dollar Einlage für das Haus, also habe ich gesagt, ich werde versuchen, das Geld aufzutreiben. Es war Jerome Hill, dem ich meinen Film „Notes for Jerome“ gewidmet habe, der das Geld schließlich aufgebracht hat. Er wollte der Kinemathek der Filmemacher helfen, er wollte, dass wir unseren eigenen Ort haben. So kam ich also zu den 8000 und Georges Schwester Nicole hat noch ein paar Tausend mehr dazu gegeben, und wir haben das Gebäude übernommen. Der Rest ist Geschichte. So wurde also Soho geboren. Warum haben wir das gemacht? Es war damals das Einzige, was wir tun konnten, um einen billigen Ort zum Leben und Arbeiten zu haben. Natürlich, später wurde es zu einem der teuersten Viertel. Aber nicht 1967. 1967 war die ganze Gegend total heruntergekommen. Es war das Genie von George Maciunas, die Möglichkeiten zu sehen, die der Ort bot, ich muss noch etwas ergänzen. Und das ist der entscheidende Beitrag, den Jerome Hill für viele Schlüsselorganisationen der Kunstszene der 60er Jahre geleistet hat. Ich muss dir klipp und klar sagen, dass ohne Jerome Hill die Zeitschrift „Film Culture“ 1960 hätte schließen müssen. Ohne Jerome Hill hätten weder die Kooperative der Filmemacher noch die Kinemathek der Filmemacher überlebt. Ohne Jerome Hill gäbe es keine „Anthology Film Archives“. Und kein Soho. Jerome war eine unbeschreiblich visionäre Person. Und er hat mir vollständig vertraut.

Seit 1950 hast du immer deine Bolex-Kamera bei dir, den ganzen Tag über und überall. Woher kommt diese Sehnsucht, alles aufzuzeichnen?

Ich habe nicht wirklich eine Antwort. Alle Antworten, die ich auf diese Frage in der Vergangenheit gegeben habe, sind möglicherweise falsch. Sie waren alle meine Erfindungen. Eine der üblichen Antworten lautet, dass ich als Exilant, als „displaced person“, das Gefühl hatte, so viel verloren zu haben, meine Heimat, meine Familie, sogar meine frühen Tagebuchaufzeichnungen, zehn Jahrgänge ... dass ich das Bedürfnis entwickelt habe, zu versuchen, alles, was mir begegnet, mittels meiner Bolex-Kamera zu bewahren. Es wurde zu einer Besessenheit, einer Leidenschaft, einer Krankheit. Jetzt habe ich also diese Bilder, an die ich mich halten kann ... Diese Erklärung ist ziemlich lächerlich.

finde ich. Alles, was ich gedreht habe, verschwindet bereits, es ist einfach wie ein Schatten der Wirklichkeit, die ich nicht wirklich verstehe. Wenn man durchmacht, was ich durchgemacht habe, die Kriege, Besetzungen, Völkermorde, Zwangsarbeitslager, Flüchtlingslager, in einem blühenden Kartoffelfeld liegend – ich werde das Weiß der Blüten nie vergessen – mein Gesicht in der Erde, nachdem ich aus dem Fenster gesprungen war, während deutsche Soldaten meinen Vater an die Wand gestellt haben, das Gewehr in seinem Nacken – dann versteht man die Menschen nicht mehr. Ich habe sie seit damals nie wieder verstanden. Ich filme einfach, zeichne alles auf, was ich sehe, ohne Urteil. Nicht wirklich „alles“, nur die kurzen Momente, in denen mir danach ist zu filmen. Und welche Momente sind das? Was lässt sie mich auswählen? Ich weiß es nicht. Es ist meine ganze Erinnerung, die mich die Momente auswählen lässt, die ich filme.

Warum diese Einzelbildtechnik und nicht irgendeine andere, neuere und „fortschrittlichere“ Technologie?

Es hat mich ungefähr 15 Jahre gekostet, meine Bolex wirklich zu beherrschen, so dass sie wirklich automatisch und spontan das tut, was ich will, dass sie tut. Ich vergleiche das immer mit dem, was ein Saxophonist, ein Jazzmusiker tut. Er übt viele Jahre lang – bis das Instrument anfängt, den subtilsten Bewegungen seiner Finger zu folgen. Es wäre destruktiv, sogar dumm, sein Instrument plötzlich zu wechseln, nur weil jemand ein neues Instrument erfunden hat. Ich bin ein sehr beschäftigter Mann. Ich habe keine Zeit und keinen Bedarf und keine Sehnsucht, meine Werkzeuge zu wechseln, meine Bolex. Insbesondere, weil die Bolex eine sehr präzise Kamera ist, sehr geeignet für meine Art des Filmemachens.

Du hast alles um dich herum aufgenommen, in deinen Filmtagebüchern: dein persönliches Leben, dein kulturelles Leben, die New Yorker Avantgarde der 50er, 60er und 70er als das Zentrum deines Lebens und dieser Epoche. Warum?

Ich filme normalerweise meine Freunde, meine Familie. Zufällig bin ich mit all den Leuten befreundet, die in diesen Jahrzehnten eine zentrale Rolle im Kunstleben New Yorks gespielt haben. Und natürlich waren die meisten von ihnen damals noch völlig unbekannt. Wir waren alle in die gleiche Sache involviert. Wir waren wie eine große Familie. Wir kannten uns, wir haben uns geholfen. Und natürlich haben wir uns manchmal gestritten. Es war eine unglaubliche Zeit. Warum habe ich all das gefilmt? Ich glaube, ich habe es gemacht, weil ich sehr schüchtern war. Meine Kamera erlaubte es mir, an dem Leben teilzunehmen, das um mich herum stattgefunden hat. Meine Filmtagebücher sind nicht wie die Tagebücher von Anaïs Nin. Anaïs, die ich kannte, quälte sich mit ihren psychologischen Abenteuern. In meinem Fall ist das Ge-

genteil der Fall, was immer das Gegenteil sein mag. Meine Bolex hat mich beschützt, während sie mir zugleich einen Blick und eine Fokussierung auf die Dinge, die um mich herum passierten, ermöglichte. Dennoch, letzten Endes glaube ich nicht, dass meine Filmtagebücher von den anderen handeln oder davon, was ich gesehen habe: Es dreht sich alles um mich selbst, es sind Selbstgespräche.

Von Allen Ginsberg bis John Cassavetes, Kenneth Anger, Stan Brakhage zu Norman Mailer, Salvador Dalí, Hermann Nitsch, Yoko Ono und John Lennon ... denen du eng verbunden warst. Von Surrealismus, Fluxus, Beat, Pop, Actionismus bis hin zum New York Cinema... alles sehr verschiedene Persönlichkeiten, denen aber eine neue Geisteshaltung gemeinsam war, die sich auf eine Poesie der Freiheit und Spontaneität gründet.

Es läuft letztlich darauf heraus: Hier bin ich, ein schüchterner, schwächlicher Junge, von dem jeder in meinem Dorf dachte, als ich sieben oder acht war, ach, der arme Junge, er wird's nicht mehr lange machen. Und dann kam ich Jahre später nach New York, und da war ich nun, ein Bauernjunge, der nichts weiter wollte, als Gedichte schreiben und Filme machen. Aber das Schicksal hatte andere Pläne für mich, diese Leute, die ich unterwegs traf: George Maciunas und Salvador Dalí, Jackie Kennedy und Yoko Ono und John Lennon und all die anderen, die ich nicht brauchte, nicht kannte und die ich nicht gesucht habe. Wie gesagt, ich wollte einfach meine Poesie schreiben. Aber wir wurden alle zusammengebracht. Allen Ginsberg, Robert Frank, Stan Brakhage, Kenneth Anger. Nein, ich habe nicht nach Salvador Dalí gesucht: Er war eine Legende, ich hätte es niemals gewagt, ihn zu stören. Aber er wurde neugierig auf mich und kam unangemeldet zu Besuch, mit Ultra Violet, in mein 414 Park Avenue Loft, und wir wurden Freunde. Andy Warhol saß monatelang auf dem Boden meines Lofts und sah sich Filme an, bevor ich herausfand, wer er war. Der Punkt, auf den ich hinaus will: Es geschah alles von selbst. Ich hatte weder die Zeit noch das Verlangen, diese Leute zu treffen, ich hatte immer zu viel zu tun, wie heute auch, ich hatte keine Zeit zu essen, mein Magen ist geschrumpft aus Mangel an Beschäftigung. Ich lebte nur von italienischer Wurst und Ziegenkäse, Knoblauch und Wein, so dass ich heute kaum mehr was essen kann. Wie auch immer, einmal hat mich eine spiritistisch begabte Frau angesehen und mir gesagt, dass meine Inkarnationslinie durch Giordano Bruno, irgendeinen feisten spanischen Leutnant und George Washington gehe. Als sie mir sagte, dass ich einmal George Washington war, wurde mir alles klar: Warum ich in Amerika war und warum all diese Leute sich um mich herum versammelt haben und warum es von selbst geschah, ganz frei, ganz leicht ...

Zurück zu deiner Frage. Ich glaube, dass meine begeisterte Aufnahme, mein Enthusiasmus für das, was während dieser Zeit in Amerika passiert ist, von der Tatsache herrührt, dass ich in der Sowjetunion und in Nazideutschland

kulturell verhungert bin. Ich war danach sehr erregbar und empfindsam für alles, was neu war in der Kunst. Ich sollte erwähnen, dass diese Sache in meinem Leben in New York noch verkompliziert wurde durch die Tatsache, dass mein japanisches Horoskop, das mir Yoko Ono auf eine Serviette im Paradox Café auf der Lower East Side 1976 gemalt hat, besagte, ich sei auf diesem Planeten Erde eine sehr junge, unerfahrene Seele, der jedermann helfen sollte ... Ich bin nicht sicher, inwieweit sich das mit der George-Washington-Geschichte vereinbaren lässt ... Wie auch immer, das Paradoxe an dieser Paradox-Café-Geschichte ist, dass ich es war, der letztlich den anderen half, und nicht umgekehrt.

Freiheit? Spontaneität? Es ist sehr interessant, wie die eigenen tief persönlichen Obsessionen oder Bedürfnisse die Wahrnehmung anderer färben oder sogar umdrehen können. Ich lese einige meiner frühen Tagebücher wieder, meine Texte über Bill Burroughs und John Cassavetes ... Die Kontroverse über die erste und die zweite Version von „Shadows“, und beginne zu verstehen, dass meine Kritik an Cassavetes' zweiter Version von „Shadows“ nicht darauf basierte, was Cassavetes machen wollte, sondern darauf, was ich machen wollte und gemacht habe ... Spontaneität war wichtiger für mein Leben als für das von Cassavetes.

Als sie zum ersten Mal auftauchten, warst du der erste, der die Bedeutung der Filme von Andy Warhol („Sleep“, „Eat“) erkannt und darüber positiv geschrieben hat. Warum? Und wie schätzt du seine Filme im Kontext seiner anderen Arbeiten ein?

Ich finde es aufregend, wenn ich etwas Neues auf die Welt kommen sehe. Andys Filme hatten etwas monumental Neues an sich. Also musste ich den Leuten davon erzählen, ich musste darüber schreiben. Wenn ich etwas sehe, was mir gefällt, muss ich es mit anderen teilen – so bin ich eben. Ich kann noch nicht einmal einen Sonnenuntergang alleine genießen: Jemand muss ihn mit mir sehen. Warum haben andere die Bedeutung von Andys Filmen nicht sofort gesehen? Schwer zu sagen. New Yorker Intellektuelle und Künstler damals mochten Hollywood, oder sie mochten das klassische Avantgardekino. „Sleep“ hat da nicht hineingepasst. Man braucht eine gewisse Abenteuerlust, um zu entdecken, was es ist. Ganz ehrlich, sogar heute haben all die Leute und Museen, die Andys Bilder kaufen, sehr wenig Interesse für seine Filme. Es gibt große Bereiche seines filmischen Schaffens, wie zum Beispiel Hunderte von Filmportraits, die in der Factory aufgenommen wurden, die völlig unbekannt sind und vernachlässigt werden, auch von den Museen, die seine Arbeiten besitzen und sich mit ihnen befassen. Aber ich denke, dass diese Portraits sogar zu den wichtigsten Unternehmungen der Portraitkunst im 20. Jahrhundert gehören. Aber wann werden wir sie zu sehen bekommen? Die Museen kümmern diese Arbeiten nicht. Und natürlich „Chelsea Girls“ – das ist eine

monumentale, fantastische Arbeit. Aber wer zeigt sie? Also, es hat sich wirklich nicht so viel geändert seit den 60er Jahren.

Was hielt Warhol von deinen Filmen?

Er mochte „Walden“ besonders gerne und sah ihn sich mehrere Male an. „The Brig“ gefiel ihm auch. Es war kurz nach dem er „The Brig“ gesehen und etwas von meiner Filmtechnik – die sehr einfach war – gelernt hatte, als er sich entschloss, mit Ton zu arbeiten. So wie ich das gemacht habe – ich habe eine Auricon-Nachrichtenkamera benützt, die Bild und Ton gleichzeitig, auf demselben Streifen Film aufzeichnet. So haben wir auch „Empire“ aufgenommen, ich war der Kameramann. Es gab eine lustige Diskussion: ob wir das Empire State Building mit Ton oder stumm drehen sollten ... Wir haben uns dann entschlossen, es stumm zu filmen. Und ja, er mochte „Notes on the Circus“ sehr.

Ist „film d'art“, Kunstfilm, ein abwertender Begriff für dich?

Es ist ein sehr verwirrender Ausdruck, neben seinem präventösen Klang. In Amerika wurden Kinos, die Filme aus Europa oder von sonstwoher außerhalb Hollywoods zeigten, „Art Theaters“ genannt. Sogar heute heißt alles, was in Amerika untertitelt gezeigt wird, Kunstfilm. Aber wir wissen, dass weder die Gebrüder Lumière, noch Méliès, D.W. Griffith, Rossellini oder Eisenstein „Kunstfilme“ gemacht haben. Sogar Godard hat keine gemacht. Brakhage macht keine. Wir machen Filme. Also was für ein Tier ist dieser Kunstfilm? Ich weiß es nicht. Weißt du, was acht Millionen Menschen in Amerika geantwortet haben, als sie 1966 gefragt wurden, ob sie dächten, sie seien Künstler? Sie haben ja gesagt, sie dachten, sie seien Künstler. Als George Maciunas 1967 damit begann, die Gemeinschaftshäuser in Soho aufzubauen, fragte er immer die Leute, die den Kooperativen beitreten wollten: „Was machen Sie? Was ist Ihr Beruf?“ Wenn jemand antwortete, er oder sie sei Künstler, hat George geantwortet „Sie sind also ein Künstler? Dann zahlen Sie das Doppelte.“ Er hasste Leute, die sich selbst für Künstler hielten und nicht einfach für Maler oder Filmemacher oder Musiker.

Neben dem Schreiben hast du seit 1953 Vorführungen von Avantgarde-Filmen an verschiedenen Orten in New York organisiert, bevor du die „Anthology Film Archives“ gegründet hast.

Im Frühling 1953 bin ich aus Brooklyn ausgebrochen und zog in die Lower East Side von Manhattan, in die Orchard Street 95. Kurz danach begannen meine Vorführungen von Avantgarde-Filmen in der „Gallery East“, an der Ecke Avenue A und 2nd Street. Das war der Anfang. „Gallery East“ war ein Ableger der 10th-Street-Leute, De Kooning und so weiter. So hat alles angefangen. Nach der Gallery-East-Serie gab es mindestens zehn andere Reihen, ein-

schließlich dem „Film-Makers' Showcase“, das mit Warhols „Sleep“ eröffnet wurde und wo Jack Smiths „Flaming Creatures“ und Kenneth Angers „Scorpio Rising“ Premiere hatten; und es gab eine Kinemathek der Filmemacher in der 41. Straße, wo das meiste von Andy Warhols späteren Sachen, einschließlich „Chelsea Girls“, gezeigt wurde. All das passierte, bevor die „Anthology Film Archives“ Ende 1970 eröffnet wurden.

Warum hast du die „Anthology Film Archives“ ins Leben gerufen?

1968 habe ich einen Anruf von Jerome Hill bekommen, Filmemacher und Freund, der sein halbes Leben in Cassis, in Frankreich, und die andere Hälfte in New York und in Big Sur, Kalifornien, verbrachte. Er sagte, sein Freund Martinson, der damals Vorsitzender des Public Theater war, eines der wichtigsten Theater in New York, hätte ihn angerufen und ihm in seinem Gebäude auf der Lafayette Street 425 Raum für ein Kino angeboten. Jerome fragte mich, ob ich dort etwas machen wollte. Ich sagte ja. Also habe ich P. Adams Sitney gebeten, das neue Projekt zu leiten und wir haben uns entschlossen, es „Anthology Film Archives“ zu nennen. Wir haben Peter Kubelka, Stan Brakhage, Ken Kelman und James Broughton dazu geholt, uns zu helfen, eine neue Art von Filmmuseum für das Avantgarde-Kino und das klassische Kino aufzubauen. Einer der kontroversesten Aspekte war unsere Idee einer Essential Cinema Repertory Collection, wie sie dann genannt wurde. Sie bestand aus ungefähr 310 Titeln, vor allem Avantgarde-Filmen, aber auch einigen Klassikern von Renoir, Rossellini, Eisenstein, Vigo usw. Aus diesen Filmen, mit denen die ungefähr 110 Programme bestückt waren, bestand das Basisrepertoire, das die aufregendsten Errungenschaften des Kinos widerspiegelte. Der wichtigste Grund dafür, ein solches Repertoire auf die Beine zu stellen, war der: Die Zeit zwischen 1957 und 1967 war die produktivste und inspirierendste Kunstperiode in Amerika. Während dieser Zeit gab es zum Beispiel im Jahr 1960 nur ein Dutzend Universitäten und Colleges in den USA, an denen Film unterrichtet wurde; 1967 aber gab es laut einer Erhebung des American Film Institute (AFI) 1200 Universitäten und Colleges, die Film unterrichteten. Jede dieser 1200 Filmabteilungen musste seinen Studenten neben dem Hollywoodkino, dem kommerziellen Kino, ein paar Programme über das unabhängige „Underground“-Kino zeigen. Aber weil sie nicht viel gesehen hatten, weil sie nicht in New York oder San Francisco waren, riefen sie immer mich oder P. Adams Sitney an, um Rat einzuholen, was sie zeigen sollten. Ich musste die ganze Arbeit für sie machen: Filme auswählen, Kommentare schreiben, die Verleiher herausfinden usw. ... Ich habe es zweimal, zehnmal, zwanzigmal und öfter gemacht, aber ich hatte genug. Warum stellen wir nicht ein kleines Komitee von Leuten zusammen, die sich mit Avantgarde-Film auskennen und machen eine Liste, die wir gutheißen können und senden diese Liste an all die Schulen, die uns anrufen und um Hilfe fragen? Jeder Film auf der Liste ist aus dem einen oder anderen guten Grund wichtig. So wurde die „Essential Cinema Repertory

Collection“ geboren. Wir haben uns zwischen 1970 und 1974 oft getroffen, als Fünfer-Komitee, und die 310 Titel ausgewählt. Wir hatten vor, weiterzumachen, aber inzwischen war unser Hauptsponsor, Jerome Hill, gestorben, und so wurde unsere Arbeit unterbrochen und nie zu Ende gebracht. Dennoch: Das, was wir in den Sitzungen der Jahre 1970–74 in das Repertoire aufgenommen haben, ist eine gute Grundlage für das amerikanische und internationale Avantgarde-Kino bis zum Jahr 1970.

Was machen die „Anthology Film Archives“ heute?

„Anthology“ ist immer noch die aktivste Plattform des unabhängigen Avantgarde-Kinos in den Vereinigten Staaten. Gleichzeitig muss ich sagen, dass das Feld des unabhängigen Films in den letzten 30 Jahren so weit geworden ist, dass keine einzelne Institution das ganze Spektrum abdecken kann. Wir unterscheiden uns von all den anderen Plattformen und Museen oder Archiven in Amerika in einem Punkt: Wir sind die einzige Institution, die auch sehr stark in die Konservierung des Avantgarde-Kinos verwickelt ist. Und wir haben die größte Bibliothek der Welt an Materialien und Informationen zur filmischen Avantgarde. Unser Filmbestand umfasst gegenwärtig über 12000 Titel, die meisten davon unabhängige Produktionen. Wir haben sehr wenig Geld für die Konservierung der Filme, die wir besitzen, aber wir geben nicht auf, nach Geldquellen zu suchen.

Du bist Kritiker, Archivar der Arbeiten anderer, warum machst du nicht einfach deine eigenen Filme?

Mehrere komplizierte Gründe haben zu dieser Situation beigetragen. Erstens, wenn ich einen Film sehe, der mir ästhetisches Vergnügen bereitet, und dann erfahre, dass dieser Film gefährdet ist, muss ich alles mir Mögliche tun, um Geld für seine Rettung zu besorgen, so dass andere den Film sehen und dieselbe ekstatische Erfahrung zehn oder dreißig Jahre später machen können. Zweitens: Ich bin keine rationale Person, ich weiß nie, warum ich tue, was ich tue. Drittens: Ich habe kein Geld, meine eigenen Filme fertigzustellen oder sie zu erhalten. Keiner meiner Filme ist fachgerecht konserviert. Und der Großteil des Materials, das ich während der letzten 25 Jahre gedreht habe, liegt unfertig im Regal, weil ich kein Geld habe. Ich habe noch nicht mal Geld, um zu essen, um dir die ganze Wahrheit zu sagen. Ich träume davon zu essen ... Ich muss dir nicht sagen, dass ich kein Gehalt von den „Anthology Film Archives“ bekomme, wir haben kein Geld für Gehälter. Aber dieses Problem der Nahrung, des Essens ist nicht wirklich neu in meinem Leben. In den 60ern, als ich all das Geld, das ich auftreiben konnte, in die Filmkultur und die Kooperative der Filmemacher steckte, hat Jerome Hill für mich eine Vereinbarung mit dem Restaurant Ecke One West und 61. Strasse getroffen: Ich konnte immer auf seine Kosten essen. Das hat mich gerettet. Mitte der 60er haben

mich David und Barbara Stone durchgefüttert, wenn ich wirklich auf dem Zahnfleisch ging. Brakhage hat mir einmal erzählt, dass er, als er 1955 nach New York kam, so arm war, dass er in den Abfällen wühlte und die Reste belegter Brote aus den Straßemüllkörben aß. Naomi Levine wurde immer sehr wütend, wenn ich mich weigerte, sie in Restaurants einzuladen. Nein, ich gehe nie in Restaurants, um zu essen. Ich habe kein Geld, sagte ich für gewöhnlich. Sie hat mir nicht geglaubt, weil sie dachte, ich sei ein verkappter Millionär ...

Bitte versteh mich nicht falsch. Ich beklage mich nicht. Ich erzähle dir das nur, weil ich möchte, dass die Nachwelt weiß, wie die amerikanische Avantgarde entstanden ist. Unsere Filme waren für uns wichtiger als unser eigenes Leben, unsere Gesundheit, alles. Ich war völlig glücklich mit meiner italienischen Wurst, dem Ziegenkäse, Knoblauch und Wein und ich wünschte, andere könnten so glücklich sein. Stell dir das vor: Eines der wichtigsten Filmmuseen der Welt zu leiten und dafür kein Gehalt zu bekommen? Verrückt, natürlich ist es verrückt. Aber wir sind glücklich, wir alle bei „Anthology“ sind glücklich. Verrückt und glücklich.

Glaubst du, Avantgarde-Filme sollten bleiben, wo sie sind und nicht versuchen, in das große Verleihsystem zu springen?

Die Wahrheit ist sehr einfach: Niemand will uns haben. Du kannst springen, soviel du willst, aber du wirst dorthin zurückfallen, wo du warst. Kennst du die Geschichte von dem Frosch, der so groß sein wollte wie ein Stier? Übrigens ist der Stier ein Wall Street Symbol ... Die Wahrheit ist, dass das Kino, das man früher Underground nannte oder heute Independent/Avantgarde in seiner Essenz komplexer und herausfordernder ist als das, was die großen Verleiher verkaufen. Wir passen nicht in die Flughafenbuchhandlungsklasse. Das Gleiche gilt für die Literatur: Gedichte werden in Editionen mit einer Auflage von zwei- oder dreitausend Exemplaren gedruckt, während Romane, sogar die schlechtesten, millionenfach aufgelegt werden. Es ist nicht realistisch, nicht vernünftig, zu erwarten, dass Brakhage oder Isidore Isou plötzlich millionenfach von Flughafenregalen verkauft werden ... Dort gibt es keine Menschlichkeit, und ich glaube, es sollte sie dort auch nicht geben ... Es gab eine Zeit, in den 60ern, als Brakhage und Markopoulos Drehbücher schrieben und versuchten, dafür Hollywoodproduzenten zu finden. Ich habe immer nur gelacht und ihnen viel Glück gewünscht. Ich kannte Hollywood, weil ich dort einige Zeit verbracht hatte, und ich kannte die Leute dort. Ich wusste, dass Stan und Gregory träumten, sie waren Idealisten, sie waren Poeten. Später hat Shirley Clarke mit Hollywood geflirtet. Es kam absolut nichts dabei heraus. All die Filmemacher der sogenannten New York School wie zum Beispiel Morris Engel, Lionel Rogosin, Emile de Antonio und Shirley Clarke hatten Hollywoodträume.

Wie viele Filme hast du gemacht? Auf wie viele Stunden beläuft sich dein Gesamtwerk?

Die Film-Makers' Cooperative in New York, die Filme von ungefähr 500 unabhängigen Filmemachern vertreibt, verleiht 25 meiner Filme. Zusammen macht das ungefähr 25 Stunden. Der Film, an dem ich gerade schneide, wird etwa sechs Stunden lang werden. Zusätzlich zu den Filmen habe ich fünf Videos veröffentlicht, die zusammen etwa 10 Stunden lang sind. In Wirklichkeit gilt meine ganze filmische Arbeit einem einzigen Film, der sich noch immer fortsetzt. Ich mache nicht wirklich Filme: Ich höre nicht auf zu filmen. Ich bin ein Filmer, kein Filmemacher. Und ich bin kein Filmregisseur, weil ich nichts inszeniere. Ich filme einfach weiter.

Warum sind kommerzielles und experimentelles Kino immer entgegengesetzt?

Sie sind nicht entgegengesetzt. Die Idee einer Opposition wurde in die Hirne der Leute gepflanzt, die weder das Kino noch die Gesetze des Lebens kennen. Ist Poesie der Prosa, dem Roman entgegengesetzt? Natürlich nicht: Das sind zwei verschiedene Formen der Literatur, die parallel laufen. Ist das Lied der Symphonie entgegengesetzt? Natürlich nicht: Das sind verschiedene Formen von Musik. Genauso ist es im Kino. Oder das Leben auf dem Bauernhof: Ist die Kuh dem Schaf entgegengesetzt? Das Schaf gibt Wolle, und die Kuh gibt Milch, aber sie sind einander nicht entgegengesetzt. Sie fressen von der gleichen Weide und schlafen im selben Stall.

Was denkst du über Professionalismus im Kino?

Ein guter Professioneller ist ein guter Handwerker, der weiß, wie man ein Haus genau so baut, wie es sein Vater zuvor gemacht hat; oder der weiß, wie man ein Rad macht, gutes Brot bäckt, guten Wein, Käse oder sonst etwas macht. Ich bewundere Handwerker, sie sind die wahren Professionellen. Aber ich hasse Experimentierer, die unser Brot und unsere Wohnstätten zerstören, unseren Wein und unser Joghurt und alles, was sie anfassen, weil sie verbessern wollen, was sich seit Hunderten von Generationen bewährt hat. Aber natürlich hat alles, was ich hier über Professionelle sage, nichts mit Kunst zu tun. Künstler sind niemals professionelle Handwerker, weil sie von den Göttern getrieben und in Besitz genommen werden, um die menschlichen Möglichkeiten zu erweitern oder das, was man heute gerne „menschliches Potential“ nennt. Sie sind an der Frontlinie, wo sie von all den Kugeln und Bajonetten getroffen werden. Und keine Lektion der Vergangenheit, kein Professionalismus wird sie je davor bewahren können: sie müssen neue Techniken und neue Formen finden, um neue Empfindsamkeiten und neu aufkommende Inhalte aufzuzeichnen und dabei zu helfen, diese neuen Inhalte zu formen.

Und was die Handwerker und Professionellen betrifft: Je mehr sie der Vergangenheit treu bleiben, desto nützlicher für die Menschheit. Aber stell dir vor, Stan Brakhage oder Kenneth Anger oder ich würden einen Professionellen anheuern, einen unserer Filme zu drehen. Es ist mein Herz, und es sind meine Nerven, die meine Finger lenken und den Rhythmus meines Films bestimmen. Avantgardokino ist in diesem Sinne also völlig unprofessionell.

Du verwendest alle möglichen technischen Fehler in deinen Filmen.

In der Form des Filmtagebuchs gehören technische Mängel zum Inhalt und zur Form. Sie offenbaren Aspekte der inneren und äusseren Wirklichkeit, die man durch technische „Perfektion“ nicht erfassen könnte. Technische Perfektion gibt es in Wirklichkeit gar nicht. Jede Perfektion, jede Technik muss an den Inhalten gemessen werden, die sie zu beschreiben versucht. Eine Überbelichtung oder eine ungeschickte Bewegung kann in Bezug auf den Inhalt „perfekter“ sein als jedes „regelmäßige“ oder „ordentlich belichtete“ Material. Es ist also alles relativ. So wie Einsteins Kurve von Zeit und Raum.

Du verwendest keine Storyboards, du drehst nie etwas nach und du beschäftigst kein Team ... Ist das nicht eine Art Abenteuer?

Meine filmischen Techniken sind bestimmt von meinen Reaktionen auf das, was ich filme. Ich filme nicht Reaktionen, es sind meine Reaktionen. Deshalb kann mir kein anderer, kein Teammitglied, kein vorgeplantes Storyboard helfen. Das ist wirkliches Leben, das kann man nicht vorher auf irgendein Papier zeichnen, es ist völlig unvorhersehbar. Hinzu kommt, dass ich normalerweise nur Momente filme, wo das Leben, Heiterkeit und Freude gefeiert werden. Und natürlich ist es eine Art von Abenteuer, weil alles unvorhersehbar ist. Das Abenteuer der Kamera: Was kann ich mit dem unmittelbaren Augenblick machen? Inwiefern und auf welche Weise kann ich das Wesentliche, die Ekstase des Moments einfangen? Werde ich es schaffen oder nicht? So arbeite ich wild und ruhelos mit meiner Bolex. Und wenn ich mit meiner Sony arbeite, ist es nicht so viel anders – zumindest, was die Konzentration betrifft –, insofern ich verzweifelt versuche, das Herz des Moments einzufangen. Also muss ich es natürlich allein machen, weil ich es bin, der von den Dingen berührt ist. Keine Teams, kein angeheuerter Kameramann, keine Tonleute. Es gibt nur mich, meine Kamera und das Leben um mich herum.

Kann man dann von einer wirklich spontanen Schöpfung sprechen, dem wahren „Cinéma vérité“?

Mit dem Wort „Schöpfung“ hast du einen wunden Punkt bei mir getroffen. Weißt du, ich glaube nicht wirklich an Schöpfung. Ich habe immer darauf beharrt, dass ich, was ich tue, aus Notwendigkeit tue. Wenn ich etwas filme,

dann nicht, weil ich etwas erschaffen möchte. Ich mache es, weil ich das Wesentliche von dem erfassen will, was ich vor mir habe. Wenn ich filme, versuche ich direkt zum Wesentlichen vorzustossen, oder zu dem, was ich als das Wesentliche empfinde, und das hat überhaupt nichts mit „Schöpfung“ zu tun. Ich filme es einfach. Das ist alles. Und was die Spontaneität betrifft: Ich bin mir nicht sicher, ob es überhaupt eine andere „Schöpfung“ gibt als eine spontane oder improvisierte, sei es bei mir, Stan Brakhage, Kenneth Anger, D.W. Griffith oder Adam Mickiewicz oder Renoir. „Cinéma vérité“? Das war ein Begriff, den man benutzt hat, einen bestimmten Stil zu bezeichnen, eine bestimmte Art, das „wahre Leben“ zu filmen. Filme, die üblicherweise bestimmte Themen behandelten, die von gesellschaftlichem Interesse waren. „Cinéma vérité“ entstand aus der Aufregung, die durch das Aufkommen tragbarer Kameras entstanden war. Da gab es also Jean Rouch und Richard Leacock und viele andere. Sie machten Filme von anthropologischem oder sozialem Interesse, darunter sind einige großartige Filme. Aber ich bin anderswo. Meine Filme sind von überhaupt keinem gesellschaftlichen Interesse. Sie sind völlig nutzlos für die Gesellschaft.

Du hast gesagt, mit deinem Kino gehst du zurück zu den Gebrüdern Lumière, zurück zu den Anfängen. Soll das heißen, dass seit damals fast nichts passiert ist?

Nein, das habe ich nicht gemeint. Es ist sehr viel passiert. Die ganze Geschichte des Films ist passiert. Aber in jeder Kunst gibt es Zeiten, in denen Flaute herrscht, alle werden irgendwie müde und dekadent, und wir vergessen, worum sich das Kino eigentlich dreht. Dann ist es Zeit, zurück zu den Anfängen zu gehen und unsere Sinne und unsere Vorstellungskraft zu erfrischen, all den Müll loszuwerden und von neuem anzufangen. Nur die Kamera, eine Rolle Film und du selbst. Das Kino neu entdecken.

In deinen Texten und in deinen Filmen ist die Form des Journals oder Tagebuchs die zentrale Form. Warum?

Ich habe eine Theorie für das Aufkommen tagebuchähnlicher Formen in der Kunst, in allen Künsten, nach dem Zweiten Weltkrieg. Wir waren der erfundenen Geschichten müde. Die grausame Wirklichkeit der Jahre 1933–1945 hat unsere Geschichten, oder, wie Adorno sagt, die Poesie zerstört. Uns dem wirklichen Leben zuzuwenden war alles, was uns noch zu tun übrig blieb ... zu versuchen, das zu verstehen, was um uns herum vor sich ging, was an unserer eigenen Geschichte echt war. Alles andere schien sinnlos, eskapistisch, unwirklich. Das ist zumindest meine persönliche Interpretation dafür, warum ich die Form eines Tagebuchs gewählt habe. Meine eigene Geschichte hat sich noch weiter verkompliziert durch die Tatsache, dass ich, kurz nachdem ich nach New York kam, in so viele Aktivitäten involviert war, die mit dem Avant-

garde-/Independentkino zu tun hatten, dass ich nur noch kleine Zeitfragmente für mich übrig hatte. Die Tagebuchform ist ideal, wenn man keine Zeit hat. Man macht einfach kleine Notizen, das ist alles. Und das habe ich gemacht.

Was bedeutet es, dieser ohnehin schon bildergesättigten Welt weitere Bilder hinzuzufügen?

In dieser Welt ist alles vorübergehend. All diese Bilder werden in zwanzig, dreißig Jahren verschwunden sein. Mit der Ausnahme der Bilder, die etwas Wesentliches enthalten. Die Leute werden sie bewahren wollen, weil sie sie wieder sehen wollen oder mit anderen tauschen. Es läuft immer auf Intensität hinaus, wie intensiv ist dieser Stein, diese Perle, dieses Musikstück, dieses Bild oder dieser Film. Aber auch wenn die Bilder vorübergehend sind, die Herstellung von Bildern ist eine sehr unschuldige Handlung – also lass sie die Leute machen und sei zufrieden: Sieh dir die Leute an, wenn sie Polaroids machen, sie lachen, sie sind glücklich.

Du bezeichnest dich als „Regionalist“. Was meinst du damit?

Ich meine damit, dass ich begrenzt bin, ich kann nicht „alles“ repräsentieren. Ich habe meine kleine Welt und in der arbeite ich. Jeder, der behauptet, er sei „international“ oder „global“, ist ein Schwachkopf. Die ganze Idee von Globalität ist lächerlich. Oder vielleicht sogar böse. Der einzige Weg, jeden zu erreichen – das habe ich von Dostojewski gelernt – ist, so sehr du selbst zu sein, wie es geht, so persönlich wie möglich. In anderen Worten: vollkommen regional.

Warum ist Kino so wichtig für dich? Was bedeutet Kino für dich?

Ich bin nicht sicher, ob Kino wirklich wichtig für mich ist. Meine Besessenheit zu filmen, hat nichts damit zu tun, was ich über das Kino denke. Ich muss einfach filmen. Ich habe keine Wahl. Wenn ich nicht filme, werde ich krank. Es ist Wahnsinn. Ich werde dazu getrieben von einer unwiderstehlichen Kraft. Dass ist ungefähr alles, was ich dazu sagen kann.

Das Gespräch führte Jerome Sans im Februar 2000 in New York. Aus dem Englischen übersetzt und gekürzt von Christoph Hochhäusler. Das Originalinterview ist dem im Steidl Verlag (Göttingen) erschienenen Buch „Just like a shadow: Jonas Mekas“ entnommen. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verlages und der Autoren. Erstabdruck in Revolver 12.