

6. internationales forum des jungen films

berlin
27. 6. – 4. 7.
1976

14

DIARIES, NOTES AND SKETCHES

VOLUME I, REEL 1 - 6

LOST LOST LOST

Tagebücher, Notizen und Skizzen

Teil I, Rolle 1 - 6

Verloren Verloren Verloren

Land	USA 1976
Produktion, Regie, Buch, Kamera, Sprecher	Jonas Mekas
Uraufführung	27. 6. 1976, Internationales Forum des jungen Films, Berlin
Format	16mm, schwarz-weiß und Farbe
Länge	150 Minuten

Zu diesem Film

Die sechs Rollen (2 1/2 Std.) von TAGEBÜCHER, NOTIZEN UND SKIZZEN entstammen den Jahren 1949 - 1963. Sie beginnen mit meiner Ankunft in New York im November 1949. Die ersten beiden Rollen behandeln mein Leben als junger Dichter und 'displaced person' in Brooklyn. Sie zeigen die Gemeinde der litauischen Einwanderer, ihr Bemühen, sich einer neuen Lage anzupassen und ihre tragisch scheiternden Versuche, die Unabhängigkeit ihres Heimatlandes zu erreichen. Sie zeigen meine eigenen Frustrationen und Ängste und den Entschluß, von Brooklyn nach Manhattan zu gehen. Die dritte und vierte Rolle behandeln mein Leben in der Orchard Street und der 13. Straße in Manhattan. Erster Kontakt mit der New Yorker Literatur- und Filmszene. Robert Frank bei den Aufnahmen für *The Sin of Jesus*. Le Roy Jones, Ginsberg, Frank O'Hara, die im Living Theatre lesen. Eine Dokumentation der politischen Proteste der späten fünfziger und frühen sechziger Jahre. Der erste Weltstreik für den Frieden. Nächtliches Sit-in am Times Square. Demonstration der Frauen für den Frieden. Proteste gegen Bombardements. Die fünfte Rolle enthält Kaninchendreck-Heikus, eine Reihe von Heikus, die in Vermont gefilmt wurden. Szenen vom Beginn der Film-Makers'-Cooperative, die Dreharbeiten von *Hallelujah the Hills*: Szenen in New York City. Die sechste Rolle enthält einen Besuch beim Flaherty-Seminar, einen Besuch am Strand von Stony Brook; ein Porträt von Tiny Tim; die Premiere von *Twice a Man*, Ausflüge aufs Land aus zwei Perspektiven, meiner eigenen und der von Ken Jacobs, dessen Filmaufnahmen ebenfalls auf der Rolle sind.

Der Zeitraum, mit dem ich mich auf diesen sechs Rollen beschäftige, war eine Zeit der Verzweiflung und angestrebter Bemühungen, in einem neuen Land Wurzeln zu schlagen und neue Erinnerungen zu schaffen. Auf diesen leidvollen Rollen wollte ich Gefühle ausdrücken, die man im Exil erfährt und die ich damals erlebte.

Diese Rollen tragen den Untertitel VERLOREN, VERLOREN, VERLOREN, den Titel eines Films, den ich im Jahre 1949 mit meinem Bruder machen wollte, und sie zeigen die Stimmung, in der wir uns damals befanden. Sie stellen die Verfassung der displaced persons dar, die ihr altes Heimatland noch nicht vergessen, aber noch kein neues gefunden haben. Die sechste Rolle zeigt den Umschwung, wo der Druck langsam nachläßt und ich einige Augenblicke des Glücks zu empfinden beginne. Ein neues Leben fängt an. Was dann kommt, werden Sie im nächsten Teil sehen müssen ...

Jonas Mekas, Anmerkungen zu den ersten sechs Rollen der TAGEBÜCHER, NOTIZEN UND SKIZZEN

VERLOREN – Rückblick auf einen Anfang

Von Alan Williams

VERLOREN erscheint jetzt als erster Teil von Mekas' TAGEBÜCHER. Teil II, *Dazwischen*, wird zur Zeit geschnitten und wird noch in diesem Jahr anlaufen. Der Film, der schon im Verleih ist, *Walden*, wird Teil III der Filmautobiografie, die fortgesetzt wird. *Erinnerungen an eine Reise nach Litauen* stellt eine wesentliche Ergänzung dieses größeren Werkes dar und ist Mekas' erster Film, der systematisch älteres Filmmaterial auswertet. Er verbindet VERLOREN und *Walden* sowohl chronologisch wie thematisch.

"Ja, ich war dort und hielt alles fest – mit meiner Kamera – für die anderen ..., für alle, die das Leid des Exils nicht kennen."

VERLOREN beginnt mit dem ersten Filmmaterial, das die Mekas-Brüder nach der Ankunft mit ihrer ersten Bolex aufnahmen (Teile des Filmmaterials der TAGEBÜCHER haben andere aufgenommen; paradoxerweise führt das dazu, daß das Werk noch persönlicher wirkt). Wir sehen displaced persons, Verschleppte, in New York ankommen; wir sehen Brooklyn, wie es die Einwanderer der Nachkriegszeit erlebten; wir sehen litauische Schulkinder, litauische Hochzeiten. Wir sehen den ersten Frühling in dem neuen Land in hellen Farben, die das Interesse an einer neuen Technik zeigen (VERLOREN gewährt einen interessanten Seitenblick darauf, wie sich das Farbfilmmaterial und die Technik im Verlauf der zehn Jahre entwickelten, die der Film umfaßt) und an der Fremdheit vertrauter Farben in einer völlig neuen Umgebung.

"Wie schön ist diese Musik. Aber diese Musik schrieb Chopin – im Exil – in Paris."

Am Ende des ersten Teils finden wir Mekas in Manhattan, im Herzen des New Yorker Avantgarde-Films; 'Film Culture' hat sich durchgesetzt, Mekas macht 'Dokumentarfilme im Stil Flahertys' und kämpft gegen die Zensur. VERLOREN behandelt diesen Lebensabschnitt. Ein wichtiger Schritt auf dem Wege vom Einwanderer zum Blütezeit des unabhängigen New Yorker Filmbetriebs erfolgt zwischen Rolle 2 und 3. Rolle 2 endet mit dem ersten englischen Lied auf der Tonspur: einem Tango, 'Kiss of Fire'. Mekas bringt damit sein Gefühl zum Ausdruck, daß, wenn etwas für Litauen getan werden könnte, es von den Litauern selbst getan werden müsse – das soll gewiß nicht heißen, daß er nun 'Amerikaner' geworden ist, sondern 'Nicht-Nicht-Amerikaner'. 'Kiss of Fire' beeindruckt nicht nur deshalb, weil es die erste amerikanische Musik in dem Film ist, sondern wegen der Stelle, an der es auftaucht. Mekas will Brooklyn (Litauen oder eher die Hoffnung auf Rückkehr nach Litauen) aufgeben für Manhattan (die Vereinigten Staa-

ten; er ist kein Fremder mehr, wenn auch nicht richtig 'zu Hause'). Dieser Gedanke steht in einer für Mekas' Verwendung des Tons charakteristischen Weise hinter dem Text des 'Kiss of Fire'. "Ich weiß, ich muß diesen Kuß haben / der mich vernichtet / der mich verzehrt / Deinen Feuerkuß."

Dieser Kuß ist nicht sexuell, sondern kulturell, und die Entfernung von Freunden und Verwandten vernichtet Mekas, wie sie ihn zugleich durch Akkulturation erneuert. Dieser Hintersinn ist überall präsent, wird jedoch mit einer feinen, irritierenden Ironie vorgetragen, die durch die altmodische Kitschmusik und ihre Texte entsteht.

Mekas entwickelt die Verwendung des Tons, vor allem der Musik, zu einem erstaunlichen Grade von Harmonie und Komplexität. Seine Bilder werden gestaltet und verwandelt durch den gesprochenen Text, den Ton und die Musik, und doch bleiben diese Bilder – diese Bilder. Ein kleines aber treffendes Beispiel dafür ist die Orchestrierung, die aus der Verbindung von Charaktergestalten und Rhythmen entsteht. Es befindet sich am Ende der ersten Rolle in 'Eine litauische Hochzeit in Brooklyn'. Wie die Musik ihren Charakter ändert, tun es auch die Leute und sozialen Rollen. Aber die komplexeste Wechselwirkung von Bild und Ton ergibt sich im kommentierenden Text selbst, der mit Übersteuerungen und Nebengeräuschen sehr nah am Mikrophon gesprochen wird. Der Rhythmus von Mekas' Stimme kann unmöglich notiert werden (ich habe mich des nützlichen, aber viel zu starren Mittels des Gedankenstrichs bei den Zitaten bedient), aber seine unregelmäßigen Pausen und seine schwebende Intonation durchlaufen gelegentlich die ganze Skala der Gefühle durch die Kombination von Verzögerung (Pausen) und unmittelbare Präsenz (Nähe zum Mikrofon und Nebengeräusche).

"Es ist wenig bekannt vom Leben unseres Helden in diesen Jahren. Er machte gern lange, lange Spaziergänge. Er fühlte sich sehr nahe – dem Park – den Straßen – der Stadt."

Die Beziehung von Bild und Erzählung kann sich ändern. Der Ton kann von rhetorischen Fragen zu intimen Bekenntnissen übergehen. Manchmal lauert Ironie hinter der Oberfläche erklärender Anmerkungen. Und gelegentlich spricht Mekas von sich in der dritten Person, wie oben und an einer besonders eindrucksvollen Stelle, wo 'er' sich auf eine Person oder etwas Abstraktes beziehen kann:

"Er hatte die Gewohnheit, sich an jedem Ort festzusetzen. Er scherzte immer: Setz mich irgendwo aus, in der Wüste – und komm nach einer Woche wieder; du findest mich – mit tiefen weiten Wurzeln."

Ein Vorurteil der Kritik im 20. Jahrhundert ist, daß man die Aufmerksamkeit der Erzählweise und nicht der Erzählung zuwendet. Man sollte ganz klar sagen, daß Jonas Mekas' Leben außerordentlich interessant ist und daß seine Autobiografie nicht nur interessant ist wegen der Manier, in der sie zusammengefügt ist, sondern auch (und vor allem) wegen der intensiven persönlichen Beziehung des Erzählers zur Erzählung: eines Lebens zu sich selbst. Ein wesentlicher Teil von Mekas' Leben *ist* jedoch Filmstil, und man kann den Wandel der Aufnahmetechniken vom Anfang bis zum Ende von VERLOREN mit einem Interesse verfolgen, das sich zugleich auf Biographisches und Ästhetisches richtet. Die düsteren, fast neorealistischen Aufnahmen des Anfangs werden allmählich von rascherer Bewegung, ausgefalleneren Winkel- und Entfernungseinstellungen und schließlich Einzelaufnahmen abgelöst (einzelne Bilder oder Gruppen von Bildern, die die reale Bewegung zerhacken).

"Es war ein Flaherty-Morgen ..., und wir waren die Mönche vom Cinéasten-Orden."

Dieser Teil der TAGEBÜCHER ist VERLOREN, und der nächste wird *Dazwischen* sein. Aber schon in Teil I können wir den Anfang eines Ordens, einer Ordnung, sehen, der sich inmitten des psychischen Chaos der Heimatlosigkeit herausbildet: der Orden der Cinéasten. Religiöse Anspielungen finden sich in diesem Film häufig, und man könnte in sie den pantheistischen Einschlag vieler Passagen einbeziehen, die Parks, Bäume und offene Gewässer enthalten. Eine besonders treffende Verwendung des Films selbst,

die den Weg zum Orden der Cinéasten weist, spielt in einem Park: Gegen Ende von Teil I sehen wir fröhliche, geschäftige Litauer im Freien. Auf der Tonspur beschreibt Mekas das Gefühl vieler seiner Landsleute, daß das Exil 'nur vorübergehend' sei. Gleich darauf geht das Bild ohne Wechsel des Blickwinkels in Schwarz-Weiß über, und der Sinn dieses Wechsels wird sogleich klar: Die da meinten, sie könnten 'zurückgehen', verlieren die Hoffnung, einen Weg zu finden, ihr Leben neu zu gestalten, den 'Kuß', der zerstört, aber auch teilweise Neues erbaut.

Dieser Film ist 'verloren', insofern er untersucht, 'was bleibt'. Mekas erwähnt wiederholt Filmmaterial, das verlorengegangen ist; Perioden, die schwer zu vergegenwärtigen oder zu beschreiben sind; Gefühle, die kaum wiederholbar sind. Eine interessante Entsprechung zu dem Aspekt des 'gefundenen Filmmaterials', den der erste Teil der TAGEBÜCHER aufweist, ist die Entwicklung, die allein schon durch den Materialszustand der unterschiedlichen originalen 'Quellen' entsteht. Das Material ist teils ziemlich abgenutzt, teils frisch; ein Teil ist klar und gut entwickelt, ein anderer scheint abfotografiert. Gelegentlich fallen Punkte auf, die den Rollenwechsel markieren und von einer anderen Verwendung des Filmmaterials übrig geblieben sind. Das Werk ist eine Sammlung, eine Anordnung von künstlerischen Werkstücken, die sich in einem Kreis zusammenschließen, um ihr Zentrum zu definieren, ihren Schöpfer.

"Dieses sind – einige Bilder – und einige Geräusche – aufgezeichnet von jemand – im Exil."

Autobiografie ist in allen Medien eine eigenartige Form, und die kritischste Theorie ist ungeeignet für eine vernünftige Wertung einer 'Lebensgeschichte'. In einer durchaus ablehnenden Kritik unter dem Titel 'Einwände gegen das New American Cinema' formuliert Dwight MacDonald eine seltsam aufschlußreiche Einsicht: "Wie die Beat-Literaten sind die Filmemacher des New American Cinema eher Moralisten als Künstler." MacDonald verwendet das Wort 'Moralist' offenbar in einem engen, abschätzigen Sinne. Aber wenn man es im Sinne der französischen Moralisten gebraucht, kann man tatsächlich den autobiografischen Zug in vielen Filmen des New American Cinema als 'moralisch' auffassen. Mekas vor allem hat einen fast essayähnlichen Stil (auch die 'Revisionen' sind wie bei Montaigne) mit dem nachdenklichen und manchmal ironischen Blick des 'Subjekts, das ein Subjekt beschreibt'.

"Wir begannen – wir fuhren fort – zu schreiben. Wir wollten – Schriftsteller sein."

Mekas Film geht darauf aus, ihn selbst als Dokumentaristen und Analytiker wie auch als Gegenstand der Dokumentation und Analyse zu dokumentieren und zu analysieren. In dieser Form scheint Mekas seine endgültige Art des 'Schreibens' gefunden zu haben, eines Schreibens mit Film. Sein Schreiben verwendet auch gedruckten Text: Wesentliche Partien seines Tagebuchmanuskripts, meistens drei herausgegriffene Zeilen, die nicht komplette Sätze darbieten, aber wegen des Fehlenden gerade provozieren. Außerdem gibt es noch die Zwischentitel.

Der geschriebene Text ist die Wechselwirkung aller Elemente des Films einschließlich der natürlichen Geräusche, der Musik und der Anordnung der Bilder. Schließlich, und das ist sehr wichtig, sind Mekas und seine Kamera eins, und das berühmte 'camera stylo' (Kamerafederhalter) der französischen Kritiker verblaßt, wenn man es mit der Einheit vergleicht, die Jonas Mekas mit seiner Bolex als Aufnahmegesetz darstellt, als 'Schreibfeder'.

VERLOREN ist ein besonders eindrucksvoller Film wegen der Distanz zwischen dem Jonas Mekas, der filmte – schrieb – dem im Film verwendeten Filmmaterial, und dem Jonas Mekas, der den Film in den siebziger Jahren zusammenstellte. In dieser Distanz liegt die Möglichkeit zu starken Wechselwirkungen zwischen unterschiedlichen Erfahrungsebenen. Dieser Teil, jetzt der 'erste', schließt den größten Teil der Lücke, die der Künstler bei der Zusammenstellung seiner Autobiografie zu überbrücken haben wird. Kein Teil des Werks könnte dieser ersten Bolex vorausgehen. Mekas hat die Herausforderung eines solchen Unternehmens glänzend bestanden; dieser Film ist ein epischer und auch 'literarischer' Anfang seiner TAGEBÜCHER.

Alan Williams anläßlich einer Voraufführung des Films in der Albrecht-Knox Art Gallery / Media studio, Buffalo

Der gesprochene Text des Films

Rolle I

Oh, singe, Odysseus, von Deinen Reisen. Erzähle, wo Du gewesen bist, erzähle, was Du gesehen hast. Und erzähle die Geschichte eines Mannes, der nie seine Heimat verlassen wollte, der glücklich unter den Menschen lebte, deren Sprache er sprach. Singe davon, wie er in die Welt hinausgeworfen wurde.

Das Leben geht weiter. Vater arbeitet in einer Fabrik. Am Abend versammelt sich die Familie um den Tisch. Alles ist normal, sehr normal. Nur: Du wirst nie wissen, was sie denken. Du wirst niemals wissen, was eine 'Verschleppte Person' am Abend und in New York denkt.

Es waren lange, einsame Abende, lange, einsame Nächte. Es waren lange Spaziergänge durch die Nächte von Manhattan. Ich glaube nicht, daß ich jemals so einsam war.

3. Oktober 1950. Ich habe versucht, mit einem Bleistift zu schreiben. Aber meine Finger halten den Bleistift nicht richtig, nicht so, wie sie ihn vor ein, zwei Jahren zu halten pflegten. Von der Arbeit in der Fabrik wurden meine Finger steif. Sie biegen sich nicht mehr, sie verloren die Geschmeidigkeit ihrer Bewegung. Es gibt Muskeln in ihnen, die ich noch nicht gesehen habe. Sie sehen dicker aus. Jedenfalls kann ich den Bleistift nicht halten. So gehe ich zur Schreibmaschine und fange an zu tippen, mit einem Finger.

Ich werde nie die Weihnachtsnacht vergessen. Wir konnten es zuhause nicht aushalten. Es war zu einsam. Die Straßen waren leer. Wir machten bei Ginkus' Bonbonladen halt. Niemand war da, aber Ginkus war da. Wir tranken kaltes Bier, wir sahen auf die Straße, auf das Weihnachtspapier. Der Wind blies Stücke von Zeitungen die Straße entlang. Irgendwo in Brooklyn, am Ende der Welt.

Ich weiß, ich bin sentimental. Ihr möchtet, daß diese Bilder abstrakter seien. O.k., nennt mich sentimental. Ihr sitzt in Eurem Heim, aber ich spreche mit einem Akzent und Ihr wißt nicht einmal, woher ich komme. Dies sind einige Bilder und einige Töne, aufgenommen von jemandem im Exil.

Gelegentlich flohen wir nach Stony Brook. Ich kann mir ein Haus vorstellen, vielleicht in Paris oder der Nähe von Paris, wo sich in den frühen zwanziger Jahren die russischen Emigranten versammelten und ihre Erinnerungen austauschten und dann, im Lauf der Zeit, langsam sterben. So ein Haus war für mich das Haus von Lape. Wir alle versammelten uns da, wir alle lebten dort von Erinnerungen. Dichter, Politiker, und die, die nirgendwohin gehörten – wir alle wurden im Haus von Lape akzeptiert.

Ich erinnere mich an das Wochenende. Wir saßen auf der Veranda, wir sahen auf die grünen Bäume, auf die Stühle draußen, auf die Leute. Es waren so viele Gäste da an jenem Wochenende. Auch Bernardas war da, er spielte mit kleinen Zweigen und Steinen – vielleicht Stücken von Erinnerungen ... Wir sprachen über nichts besonderes. Ich erinnere mich, wir sprachen über Dylan Thomas. Drinnen war Musik ...

Ihr tanztet ... dann liefen wir hinaus, unsere kleine Gruppe – Vida und Deine Freundin – ich erinnere mich jetzt nicht an ihren Namen – wir alle liefen in den Wald und an den Strand, und dort spielten wir ...

Ich sehe Euch an, aus der Entfernung. Eine Menge Leute, jeden Sonntagnachmittag. Ich sehe Euch an. Und Ihr dachtet, es sei alles nur vorübergehend.

Paulius, Paulius – ich sehe Dich. Erinnere Dich, an jenem Tag, jenem Abend tanzten wir alle um eine junge Birke außerhalb der Baracke. Wir dachten, alles sei nur vorübergehend, wir werden alle bald wieder zuhause sein. Und dann gingen wir alle in verschiedenen Richtungen auseinander. Ich sehe Euch, ich sehe Euch, ich erkenne Eure Gesichter, jeder ist vereinzelt in der Menge.

Rolle II

Ich traf Prof. Pakstas in Philadelphia. Als Kind hörte ich von Prof. Pakstas' Theorien. Er sagte: Litauen sollte eine Insel östlich von Afrika kaufen und dorthin umsiedeln. Es wird niemals Frieden für Litauen geben, es liegt auf halbem Wege zwischen Rußland und

Deutschland, zwischen Ost und West. Auswandern, sagte er ... Wir dachten, er sei verrückt. Jetzt verstehe ich ihn.

Ich hatte in diesen Jahren in Brooklyn nicht viel mit Politik zu tun, obwohl die Generäle mich als einen Kommunisten abstempelten. Jeder Dichter ist ein Kommunist für die Generäle.

Aber ich war da, mit meiner Kamera. Ich wollte das Aufnahme-Auge, der Kamera-Historiker des Exils sein. Ich war da mit meiner Kamera. Ich war da, um die widerstreitenden Leidenschaften aufzuzeichnen. Da waren sie, litauische Kommunisten und litauische Nationalisten, und sie wußten nicht, daß sie zuerst Litauer waren, und erst in zweiter Linie Nationalisten und Kommunisten. Sie sahen nicht ihre gegenseitige Wahrheit. Schließlich war Stalin noch am Leben.

Während ich auf die überwachsene Mauer blickte, erinnerte ich mich an eine andere Mauer, nahe vom Haus meines Onkels. Im Schweißen der Nacht hörten wir Schreie hinter der Mauer, durch die Nacht. Dort war das Hauptquartier von Stalins NKWD.

Oh, laßt meine Kamera die Verzweiflung der kleinen Länder aufzeichnen. Oh, wie ich euch hasse, große Nationen! Eure großen Flüsse, und Eure großen Berge, und Eure große Geschichte, und Eure großen Armeen, und Eure großen Kriege! Ihr setzt euch immer zusammen wie in den Vereinten Nationen und proklamiert Euch als die Großen Drei oder die Großen Vier; Ihr denkt immer, Ihr seid die einzigen, andere sollten Teile von Euch sein und Eure Sprache sprechen. Ach, ach, die Diktatur der kleinen Länder ...

Oh, singe, Odysseus, singe von der Verzweiflung des Exils, singe von der Verzweiflung der kleinen Länder!

Ich sah Euch und machte Notizen mit meiner Kamera. Ihr marschiert durch den Lärm der großen Stadt, die nicht einmal wußte, daß es Euch gab.

Ich erinnere mich an Euch, wie Ihr Euch in schmutzigen, rauchigen Räumen versammeltet, Überbleibsel der alten Regierung aus den Tagen der Unabhängigkeit, und die neuen politischen Aktivisten, Studenten, Dichter, Journalisten. Ich erinnere mich an Euch. Ich war da, der Chronist, der Tagebuchschreiber. Ihr glaubtet noch an die Versprechungen der Politiker; Politiker in Washington, Politiker in London, Politiker in Paris. Ihr glaubtet noch an sie ...

Und dann war da Juozas Tysliava, der Dichter, Futurist und Anhänger Marinettis. Wir dachten, während wir ihn anschauten, das ganze Unglück der Welt sei nur eine Bühne für ihn, für seine futuristischen Auftritte. In New York, in der Webster Hall, vor Tausenden, vollzog er seine letzte poetische Geste, indem er die großen Nationen verfluchte. Hier stand zum letzten Mal ein verzweifelter Individuum gegen die Massen. standen die kleinen Länder gegen die großen Länder.

Oh, singe, Odysseus, singe. Erzähle von den Orten, an denen Du gewesen bist, von dem, was Du gesehen hast.

Und ich war da, und ich war das Kamera-Auge, ich war der Zeuge, ich zeichnete es alles auf, und ich weiß nicht, ob ich singe oder weine.

Inzwischen ging unser Leben in Brooklyn weiter. Meserole Street, Fifth Street, Lorimer Street, Maspeth, Linden Street. Wir zogen von Ort zu Ort, von Fabrik zu Fabrik. Wir verbrachten lange Tage, lange elende Wochen in den Warteräumen der Arbeitsvermittlung in der Warren Street. Wir nahmen jeden Job, jeden.

Wenn ich sie so anschaute, wie sie sich versammelten, sprachen und scherzten, so schienen sie von einem Gefühl umgeben, einem Gefühl langer Ferien. Noch war keine Verzweiflung in ihren Gesichtern. All das kam erst später ... Hier meinten sie noch: die Heimreise lag gerade um die Ecke, bald, bald, sehr bald. Dies ist nur vorübergehend, nur vorübergehend ...

Ich war da, mit meiner Kamera, ich zeichnete es auf. Dies war das siebente Jahr, für einige das achte Jahr im Exil. Da wart Ihr. Das einzige, worauf es Euch ankam, war die Unabhängigkeit Eures Landes. Alle diese Treffen, alle diese Gespräche. Was tun, was wird geschehen, wie lange, was können wir tun, Ja, ich war da, und ich zeichnete es auf, mit meiner Kamera, für andere, für die Geschichte, für die, die den Schmerz des Exils nicht kennen.

Wie schön ist diese Musik!
Aber diese Musik wurde von Chopin in Paris geschrieben, im Exil.
Dies war unsere letzte gemeinsame Zeit. Ich begann zu fühlen, in dieser Zeit, daß ich mich um einen Fleck drehte, um meine Erinnerungen. Ich begann zu fühlen, daß nur diejenigen Leute etwas für Litauen tun könnten, die dort lebten, daß ich Litauen nur nützlich sein könnte, indem ich wieder ganz von vorne anfang, um mich dann Litauen zurückzugeben, was immer ich dann auch sein würde.

Oh, singe, Muse, hilf mir zeigen, was es heißt, im Exil zu sein.
Wie ich Euch an jenem Tag beobachtete, wie ihr sangt, mit verzücktem Gesicht, und Euch nach Litauen zurückversetzt fühlte.
Oh nein, niemals werdet Ihr es aus Eurem Verstand und aus Euren Herzen ausrotten können, aus den Zellen Eures Körpers.

Dies war unsere letzte gemeinsame Zeit. Mir war, als zerfiel ich in tausend Stücke. Am nächsten Tag verließ ich Brooklyn und zog nach Manhattan.

Rolle III

In diesem Frühling kam mein Bruder von der Armee zurück. Wir ließen uns in der Orchard Street nieder und fingen an, besser, wir fuhren fort zu schreiben. Wir wollten Schriftsteller sein.

Wir begannen, unseren ersten Film zu drehen. Ich kümmerte mich um das Filmmaterial. Meistens konnte ich es nicht finden. Der Film sollte von einer Frau handeln, dieser Frau. Sie steht morgens auf. Die Sonne strömt durch das Fenster herein. Sie zieht sich an, geht auf die Straße hinaus. Und plötzlich sieht sie, oder bildet sich etwas ein. Sie sieht:

Sie ist zu Hause. Früh am Morgen. Ihr Mann ist schon auf. Er wäscht sein Gesicht, trocknet es ab. Sie sieht alles, noch halb im Schlaf. Sie sieht alles.

Später: er ist auf der Straße. Es regnet, ein leichter Nieselregen fällt. Da ist ein Auto. Ein Auto ... Und da ... Er liegt in der Pfütze. Sie sieht es, sie sieht alles.

Sie erwacht aus ihrem Tagtraum durch einen Autounfall, gerade so einen, wie sie ihn eben sah. Sie ist sehr aufgeregt. Sie kann nicht zur Arbeit gehen. Stattdessen geht sie in den Park. Sie muß sich Luft machen. Natürlich war dies ein ganz gewöhnlicher Tag in der Stadt, solche Dinge geschehen jeden Tag. Aber sie mußte sich Luft machen, im Park.

Sie ging. Sie ging. Sie schaute die Bäume an. Sie fühlte sich besser. Die Bäume, die Wurzeln, die Bäume im Frühling. Nicht viel Leben, aber doch – Leben.

Das ist alles, was von diesem Film übriggeblieben ist.

Es war aufregend. Alles war neu. Die Stadt, die Leute, alles war neu. Wir gingen durch die Stadt, wir versanken in ihr.

Es ist sehr wenig bekannt über diese Periode im Leben unseres Helden. Es ist bekannt, daß er sehr scheu und einsam war in dieser Zeit. Er pflegte lange, lange Spaziergänge zu unternehmen. Er fühlte sich dem Park, den Straßen, der Stadt sehr nahe.

Es war der letzte schöne Herbsttag, einer dieser herrlichen Tage im Indianer-Sommer. Wir wollten nicht in der Stadt bleiben. Gideon sagte: fahren wir nach New Jersey. So fuhren wir, Gideon, Susy und wir zwei. Es war schön. Es war immer schön mit Gideon auf dem Lande.

Wir hielten hier und da an, wir spazierten durch die Wälder. Dann, ich weiß nicht, war es Gideon oder war es mein Bruder, einer sagte: Gehen wir zum Schießplatz! So gingen wir zum Schießplatz.

Der Winter '59 fand uns auf East 13th Street. Es war ein kalter Winter. Und es war eine elende Zeit. Wir lebten von armseligen Butterbrot und Kaffee. Wir schrieben eine Menge, und der Kaffee fraß an unseren Mägen.

Diese Einzelheiten nehme ich mit meiner Kamera auf ... Diese Bilder ... Diese Einzelheiten von den Orten, durch die ich kam ... Es ist jetzt meine Natur, alles aufzuzeichnen, was mir begegnet. Straßen, Gesichter, Städte.

Meine Kindheit verblaßt, wie diese Bilder auch verblassen werden ...

An jenem Tag fuhren wir mit Bellamy nach New York zurück. Ich betrachtete die Landschaft. Ich wußte, ich war in Amerika. Was mache ich hier, fragte ich mich, Es kam keine Antwort. Die Landschaft antwortete mir nicht. Es kam keine Antwort.

Rolle IV

Bis hierher bin ich gekommen, bis an diesen Ort. Die Winde haben mich hierher gebracht und ich sehe Euch, ich zeichne Euch auf. Ich weiß nicht, ob ich Euch jemals verstand, ob ich jemals wirklich verstand, wofür Ihr einstandet, was Ihr durchmachtet. Aber ich war da. Ich war nur ein Passant, der von woanders kam, von ganz woanders. Ich sah alles mit meiner Kamera und zeichnete es auf, ich zeichnete alles auf, ich weiß nicht warum.
(...)

Biofilmographie

Jonas Mekas wurde 1922 in Semeniskiai, Litauen, geboren. Nach einer Jugend in Litauen und einer in Arbeitslagern des Hitlerregimes und Displaced-Persons-Lagern verbrachten Zeit kam Jonas Mekas zusammen mit seinem Bruder Adolfas 1949 nach Amerika. Bereits in Europa beschäftigte er sich mit Film und setzte diese Tätigkeit in den USA fort. Er drehte zunächst Dokumentarfilme über Brooklyn. 1955 gründete er die Zeitschrift 'Film Culture', die bald zum führenden Sprachrohr der amerikanischen Film-Avantgarde wurde und es bis heute geblieben ist. 1960 entstand unter dem Vorsitz von Jonas Mekas und Lewis Allen die 'New American Cinema Group' (NAC). Die Gruppe trat mit einem Manifest an die Öffentlichkeit, das eine Alternativ-Ästhetik zu der des Hollywood-Kinos zu definieren suchte (abgedruckt in 'Film-Culture' Nr. 22/23, 1961). Als Konsequenz dieser Entwicklung wurde 1962, ebenfalls unter Beteiligung von Jonas Mekas, die 'New York Film-Makers Cooperative' als ein Zusammenschluß unabhängiger Filmemacher ins Leben gerufen mit dem Ziel, Filme außerhalb des kommerziellen Verleihsystems zu vertreiben. Die 'Film-Makers Cooperative' wurde zum Vorbild für viele analoge Gründungen in allen Ländern der Welt.

Jonas Mekas begründete zusammen mit P. Adams Sitney 1970 in New York das 'Anthology Film Archive', ein Archiv für den unabhängigen und künstlerischen Film, das nach einem sechswöchigen Zyklus ein bestimmtes Programm klassischer und moderner experimenteller Filme zeigt.

Filme

- 1953 *Grand Street*
- 1955 *Silent Journey*
- 1960 *Guns of the Trees*
- 1961 *100 Glimpses of Salvador Dali*
- 1963 *Moirés / Dali / Oster Newsreel*
Hallelujah the Hills (Assistenz)
Film Magazine of the Arts
- 1964 *The Brig*
Award Presentation to Andy Warhol
- 1966 *Report from Millbroke / Hare Krishna / Circus Notebooks / Cassis* (Undatiert) *Time & Fortune Vietnam Newsreel* (undatiert)
- 1970 *Diaries, Notes and Sketches Reel 9 - 14* (Walden)
- 1971 *Reminiscences from a Journey*
- 1976 *DIARIES, NOTES AND SKETCHES Reel 1 - 6*
(Lost Lost Lost)

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, weiserstraße 25 (kino arsenal)
druck: b. wollandt, berlin 30