

Einleitung: Zwischen Kunst und Kino

Most serious thought in our time struggles with the feeling of homelessness. The felt unreliability of human experience brought about by inhuman acceleration of historical change has led every sensitive modern mind to the recording of some kind of nausea, of intellectual vertigo.

*Susan Sontag*¹

I believe that the success of many commercial films to-day is because they have been influenced by underground movies.

*Michelangelo Antonioni*²

»Was bedeutet ›Underground‹?« fragt die deutsch-amerikanische Künstlerin und Journalistin Lil Picard in einem 1966er Themenheft der Zeitschrift *Das Kunstwerk* zur New Yorker Szene und resümiert:

Alle in New York sprechen davon. Ist »Underground« eine Abart von »Pop« oder »Camp«, ein neues amerikanisches Kunst-Spiel? »Underground« ist eine sehr verzweigte anarchistisch-messianische Bewegung der New Yorker Jugend, der Studenten, antikommerziell, gegen die bestehende Ordnung gerichtet, und umfasst Film, Musik, Literatur und die bildende Kunst.³

Picard, seit den 1950er Jahren Teil der New Yorker Kunstszene, reflektiert hier einen von vielen ihrer Zeitgenoss:innen geteilten Blick auf die Kunst der 1960er Jahre. Der einschneidende gesellschaftliche Wandel, der in der Mitte der Dekade ein Gemeinplatz

1 Susan Sontag, »The Anthropologist as Hero« [1963], in: *Against Interpretation and Other Essays*, hg. v. ders., 69–81. London: Penguin, 2009, 69.

2 Michelangelo Antonioni, Brief an Jonas Mekas, 5. Juni 1969 [Faksimile], in: *Jonas Mekas: I Seem to Live. The New York Diaries, Vol. 1, 1950–1969*, Leipzig: Spector Books, 2019, 809.

3 Lil Picard, »New Yorks ›Underground‹«, *Das Kunstwerk*, 10–12 (1966), 125–6, hier 125.

wurde, drückte sich gerade im Verhältnis der künstlerischen Praktiken zur Gesellschaft aus. Die Frage nach subversiven Handlungsmöglichkeiten gewinnt in Zeiten einer verbreiteten Polarisierung gesellschaftlicher Diskurse erneut an Relevanz: Was vermochten Kunschtschaffende den dominanten Wahrnehmungsweisen entgegenzusetzen und auf welche Weise? Welche Relationen, sozial wie räumlich, brachten diese mit sich? Was können einzelne Medien wie der Film beitragen, um eine erneuerte Perspektive oder ein genaueres Hinsehen zu ermöglichen?

Künstlerisch-kinematografische Praktiken nehmen in diesem Zusammenhang eine besondere Rolle ein. Die Filmschaffenden des US-amerikanischen unabhängigen Kinos der 1960er Jahre, mit seinen Zentren in New York und San Francisco, bedienten sich des Mediums zur Formulierung eines Gegenentwurfs zu den gesellschaftlich dominanten Bildwelten. In den USA werden vor allem die 1960er Jahre von Zeitzeug:innen vielfach als eine Dekade beschrieben, in der Desorientierung und Entfremdung das soziale und politische Leben prägten. Nach den von erstarrten Konventionen dominierten 1950er Jahren kam es zu einem als überfordernd wahrgenommenen Tempo gesellschaftlichen Wandels. In der US-amerikanischen Urbanismus-Debatte erscheint die Stadt im Kontext andauernder Suburbanisierungsprozesse in der Mitte des 20. Jahrhunderts als Wildnis oder Dschungel, als »der Ort, an dem Verbrechen und Krankheit, Gefahr und Gesetzlosigkeit«⁴ gedeihen. Zudem erfolgte im Zuge von späterhin mit dem Begriff der Gentrifizierung besetzten innerstädtischen Sanierungsgroßprojekten eine Umkehrung der Bewegungsrichtung von zuvor als kontinuierlich zentrifugal gedachten Stadtentwicklungsprozessen. Das Bild einer sich im radikalen Wandel befindlichen Stadt ist vielen Filmen des New Yorker Experimentalkinos der späten 1950er und frühen 60er Jahre präsent. Angesiedelt zwischen Kunst und Kino, Avantgarde und Underground lassen sich hier eine Reihe von Strategien ausmachen, mit denen sich die Praxis des Filmmachens einerseits in der Sphäre des Alltags verortete und dabei zugleich an virulente zeitgenössische Themen anknüpfte: durch Bezugnahme auf Gesellschaft, Massenkultur oder das narrative Kino Hollywoods als seinem imaginären Gegenüber. Die wesentlichen Charakteristika dieser Praktiken, ihr Agieren innerhalb urbaner Machtgefüge und die daraus resultierenden Allianzen werden am unmittelbarsten deutlich, wo sie sich auf ihr direktes Umfeld beziehen. Dabei spielt die Stadt als Gesellschaftsmodell eine zentrale Rolle.⁵

-
- 4 Neil Smith, »Gentrification in New York City,« in: *New York. Strukturen einer Metropole*, hg. v. Hartmut Häußermann und Walter Siebel. 182–204. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993, 182. Zum stadträumlichen Wandel in den US-Metropolitanregionen der Nachkriegsdekaden vgl. außerdem u. a. Robert A. Beauregard, *Voices of Decline. The Postwar Fate of U.S. Cities*, New York: Routledge, 2003. Zu New York im Speziellen vgl.: Joel Schwartz, *The New York Approach. Robert Moses, Urban Liberals, and Redevelopment of the Inner City*, Columbus: Ohio State University Press, 1993; Barry Gottehrer, *New York City in Crisis*, New York: McKay, 1965.
 - 5 Zur Stadt als Gesellschaftsmodell vgl. Michel Foucault, »Raum, Wissen und Macht« [frz. 1982], in: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits* (Bd. 4: 1980–1988), hg. v. Daniel Defert und François Ewald, 324–40. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005, 325ff. Foucault beschreibt das historische Zustandekommen der Idealvorstellung staatlicher Organisation nach dem Modell der Stadt im Frankreich des frühen 17. Jahrhunderts.

Künstlerische Praktiken und urbaner Raum sowie Stadt und Kino sind in ihrer historischen Entwicklung eng miteinander verflochten. Zugleich ist die Stadt zentrales Sujet in der Kunst, da sie der Gesellschaft eine konkrete, sinnlich erfahrbare Form verleiht.⁶ Im Fokus der vorliegenden Untersuchung steht daher die Beziehung einer filmischen, sich zwischen Kinofilm und Kunst, Massen- und Gegenkultur verortenden Praxis zu ihrem sich in tiefgreifender Transformation befindlichen urbanen Milieu. Diese Ausrichtung stellt eine Gruppe von Filmen in den Mittelpunkt, die bislang kaum Gegenstand kunstwissenschaftlicher Forschung war und auch filmwissenschaftlich in Teilen wenig bearbeitet ist.

Als ein von räumlichen und technischen Parametern der Sichtbarmachung abhängiges Medium ist der Film als Form künstlerischen Ausdrucks angewiesen auf die Herstellung einer Öffentlichkeit durch dafür vorgesehene Anordnungen, in der Regel Filmprojektor und Projektionsfläche im Kinosaal.⁷ Diese bringen, als Organisation von Raum, Körpern und Blicken, eine simultane räumlich-zeitliche Erfahrung der Filmbetrachtung hervor. Im Zuge medialer Transformationsprozesse gewinnen unabhängige Publikationsformate, insbesondere auf spezifische Teilöffentlichkeiten ausgerichtete Magazine, an Bedeutung als diskursive Foren, in denen Fragen, die aus den Umbrüchen künstlerischer Praktiken hervorgehen, verhandelt werden. Die konkreten stadträumlichen Bedingungen konditionieren damit ebenso wie lokale Netzwerkstrukturen die Rezeption und soziale Funktion der Filme. In mehrfacher Hinsicht zentral für die Untersuchung ist in diesem Zusammenhang die spezifische Position New Yorks: Nicht nur ist die Insellage Manhattans ikonisches Sujet künstlerischer Repräsentation, New York steht zugleich im Untersuchungszeitraum für eine antithetische Beziehung zum Rest der USA.⁸ Ein Aspekt dieser Position sind die engen Verbindungen nach Europa und die paradigmatische Rolle der Metropole in der Kunstwelt der Nachkriegszeit, zu der die vor und während des Zweiten Weltkrieges emigrierten Kunschtchaffenden und Intellektuellen beitrugen.

Kinematografische Ordnungen des Urbanen: Musik und Dichtung

Wie Walter Benjamin in einem seiner meistrezipierten Aufsätze feststellt, erscheint vor allem der Film prädestiniert, die Auswirkungen der industrialisierten Moderne in den Modus ästhetischer Wahrnehmung zu übersetzen. Die enthüllende Leistung des Films,

- 6 Vgl. etwa Lewis Mumford, »What Is a City?« [1937], in: *The City Reader*, hg. v. Richard T. LeGates und Frederic Stout, 6. Aufl., 110–4. London [u. a.]: Routledge, 2016, 112.
- 7 In ihrem das Kino mit dem Theater vergleichenden Artikel »Film and Theatre« konstatiert Susan Sontag die Distribuirbarkeit als mediale Grundbedingung des Films, welche zusammen mit dessen Archivierbarkeit für eine größere Dynamik hinsichtlich seiner Weiterentwicklung Sorge: »compared with the theatre, innovations in cinema seem to be assimilated more efficiently, seem altogether to be more shareable« (*The Tulane Drama Review*, 11.1 (1966), 24–37, hier 32).
- 8 In einem ihrer Notizbücher bemerkt Susan Sontag dazu: »NYC – with its intelligensia [sic!], its liberal consensus, is in relation to the rest of the USA – like Vatican in the midst of Italy, a tiny private state with immense power + wealth, but seperate« (Susan Sontag, Notizbucheintrag, n. d., 133, SSP, Box 125, Folder 4).

die er in der Auflösung einer gefängnishaften Materialität der städtischen Lebenswelt erkennt, setzt er dabei mit einer »gegenseitige[n] Durchdringung von Kunst und Wissenschaft«⁹ gleich. Diese Verflechtung steht für die Frage nach der Rückwirkung des damals relativ neuen Mediums Film auf die Kunst: indem sich durch die Möglichkeiten filmischer Darstellung unser Wissen, unsere Wahrnehmung und unsere gesellschaftliche Praxis verändern, wird auch die Kunst durch den Film eine andere. Die sich dabei mittels der Kamera darstellende »andere Natur« der äußeren Wirklichkeit entspricht der in diesem Zusammenhang beschriebenen Freilegung des »Optisch-Unbewußten«¹⁰ mit filmischen Mitteln. Diese Dynamik wird im Avantgarde-Genre der Stadtsinfonie besonders deutlich.¹¹ Deren Prinzipien einer filmischen Transformation von Stadt in ästhetische Erfahrung lassen sich skizzieren als eine auf das Empirische ausgerichtete Kameraführung bei gleichzeitiger Zentralstellung experimenteller, neue zeitliche Ordnungen erzeugender Montage. Die einzelnen, dem Genre zugerechneten Werke¹² eint eine Strukturierung des städtischen Alltags in voneinander unterscheidbare Einheiten. Analog zu den Sätzen einer Sinfonie wird Stadt entsprechend der Logik von Musikstücken (Rhythmus, Tempo, Metrum) neu geordnet. Genretypisch folgt diese Ordnung einem circadianen Rhythmus, wobei nicht immer der komplette Tageszyklus Gegenstand der Darstellung ist. Auf diese Verknüpfung von Musikalität und Visualität bezieht sich Husserl Schüler Roman Ingarden in seiner primär der Musik gewidmeten Abhandlung zur *Ontologie der Kunst* mit dem Gedanken eines genuin rhythmischen Charakters des filmischen Mediums. Als eine »Klangmusik« positioniert sich der Film für Ingarden »an der Grenze vieler verschiedener Künste« und führt diese »zu einem organisch geeinten Ganzen« zusammen.¹³ Daraus leitet er ein sich mit Benjamins Überlegungen deckendes Vermögen ab, »Gebiete der Wirklichkeit« zu erschließen, »welche uns in der gewöhnlichen, oft oberflächlichen und summarischen alltäglichen Erfahrung nicht zugänglich sind.«¹⁴

Genreprägend für die Stadtsinfonie ist der im Auftrag der damals in Berlin ansässigen Fox-Europa produzierte BERLIN. DIE SINFONIE EINER GROßSTADT (DE, 1927) des

- 9 Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« [1935], in: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, 7–44. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977, 35.
- 10 Ebd., 36.
- 11 Zur Bedeutung der Stadt für die europäischen Avantgarden vgl.: Sascha Bru, *The European Avant-Gardes, 1905–1935*, Edinburgh: Edinburgh UP, 2018, 91–112.
- 12 Im engeren Sinn sind dies im Allgemeinen: RIEN QUE LES HEURES (Alberto Cavalcanti, FR 1926), BERLIN – DIE SINFONIE DER GROßSTADT (Walter Ruttmann, DE, 1927), DER MANN MIT DER KAMERA (ЧЕЛОВЕК С КИНОАППАРАТОМ, Dziga Vertov, SU 1929) und À PROPOS DE NICE (Jean Vigo, FR, 1930). Zum frühen Kino im US-Kontext vgl. Miriam Hansen, *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge: Harvard UP, 1994 sowie Jan-Christopher Horak (Hg.), *Lovers of Cinema: The First American Avant-garde, 1919–1945*, Madison: University of Wisconsin Press, 1995 und Juan Antonio Suárez, »City Space, Technology, Popular Culture. The Modernism of Paul Strand and Charles Sheeler's MANHATTA«, *Journal of American Studies*, 36.1 (2002), 85–106. Spezifisch zu den New Yorker Stadtsinfonien vgl. auch: Erica Stein, *An island off the coast of America. New York City symphonies as productions of space and narrative*, Dissertation, University of Iowa, 2011, DOI: 10.17077/etd.q6bfqnoj.
- 13 Roman Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst: Musikwerk, Bild, Architektur, Film*. Tübingen: Niemeyer, 1962, 340.
- 14 Ebd., 341.

ursprünglich als Maler tätigen Filmemachers Walter Ruttmann, der hier einen Modellfall moderner Urbanität verarbeitet. Ruttmann praktizierte bereits seit 1913 im Medium Film, mit dem Ziel, Malerei in zeitbasierte Darstellungsformen zu übersetzen. So gilt etwa sein LICHTSPIEL OPUS I (DE, 1921) als das erste abstrakte Werk der Filmgeschichte und als stilprägend für den Absoluten Film. Seine filmisch-musikalischen Ordnungen rein ornamentaler Formen verortet Ruttmann, wie er in seinem Manifest *Malerei mit Zeit* feststellt, in einem dezidiert hochkulturellen Rezeptionskontext, der nicht dem »heutige[n] Publikum der Kinotheater«¹⁵ entspreche. Die BERLIN-Sinfonie markiert somit eine Wende in seinem filmischen Werk und steht für die Absicht, die dem Medium zugeschriebene »Popularität und Allgemeinverständlichkeit«¹⁶ für eine größtmögliche Breitenwirkung zu nutzen. Diese Intention bringt Ruttmann mit dem Produktionskontext in Verbindung:

Als ich vor vielen Jahren in der Erkenntnis, daß der Film die Kunst unserer Zeit ist, meine ganze Arbeit auf den Film konzentrierte, bestand im Rahmen der Industrie noch keine Möglichkeit, ohne unerträgliche Kompromisse reine Filmsprache zu sprechen. Ich ging also meinen Weg für mich allein. Denn es war mir wichtiger, eine einfache Melodie richtig zu spielen, als gigantische Symphonien zu pfuschen. Heute aber wird mir die Bestätigung, daß mein Weg richtig war: Die Europäische Fox-Produktion stellt mich vor die Aufgabe, an einem großen, rein ›stofflichen‹ Film die Lebensfähigkeit meiner Film-Anschauungen zu beweisen. Mit Freuden gehe ich an diese Arbeit, die mir endlich die Möglichkeit schafft, zu allen zu sprechen.¹⁷

Wie diese Aussage verdeutlicht, handelt es sich bei dem das Stadtsinfonie-Genre prägenden Werk um eine Übersetzung einer als künstlerische Praxis situierten, »reine[n] Filmsprache« in eine Form, welche durch die Hinwendung zur Materialität der sich in den 1920er Jahren als Weltstadt positionierenden Metropole Berlin die dem Massenmedium Film inhärente Utopie, »zu allen zu sprechen« appropriiert. Der diese Übertragung eines formal-künstlerischen Ansatzes in ein der Reichweite des Mediums entsprechendes Format ermöglichende Umstand ist, wie Ruttmann hervorhebt, die industrielle Produktionsweise. Damit steht die Stadtsinfonie als filmische Form paradigmatisch für einen Schwellenraum im Verhältnis von Kunst und Kino, für eine durch Re-Skalierung von Arbeitsweisen ermöglichte Intermedialität.

Im Kontext radikalen städtischen Wandels westlicher Metropolen in den ersten Dekaden des Kalten Krieges erhält die filmische Verarbeitung der Gleichzeitigkeit und Heterogenität urbaner Wahrnehmung erneutes Gewicht. Viele der Filmschaffenden des sich in den 1950er Jahren formierenden Experimentalkinos bezogen sich auf ihr urbanes Umfeld, in ihren Werken bildet sich eine Relation zur Gesellschaft ihrer Zeit ab. Stellt Ruttmanns Monumentalwerk innerhalb des Genres, dessen Bezeichnung es prägte, einen Modellfall dar, so ist die der Entstehung der Stadtsinfonie inhärente Dynamik von

15 Walter Ruttmann, »Malerei mit Zeit«, in: *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*, hg. v. Jeanpaul Goergen, 73–4. Berlin: Freunde d. Dt. Kinemathek, 1989, 74; urspr. ca. 1919/20.

16 Walter Ruttmann, »Mein neuer Film«, in: Goergen 1989, 78–9, hier 78; ursprünglich veröffentlicht in *Film-B.Z.*, Berlin, 9. Juli 1926.

17 Ebd.

Interesse für die Untersuchung kinematografischer Praktiken, die sich zwischen einer idealen Allgemeinverständlichkeit und einem experimentell-künstlerischen Ansatz bewegen. Wesentliche formale Parallele ist die Art der sich an den Formen des Urbanen orientierenden Montage. Die Struktur der Stadtsinfonie-Filme und ihrer Derivate beruht demnach auf einem durch den jeweils für das Städtische oder einen Teilaspekt definierten Formenkanon, welcher iterierend und teilweise verfremdend eingesetzt wird.

Die Wiederkehr des Stadtsinfonie-Formats ist von einem Paradigmenwechsel gekennzeichnet. Steht die Stadt zur Zeit der europäischen Avantgarden noch für den an die Industrialisierung gekoppelten Fortschritt, so konkurrieren während des Kalten Krieges andere Narrative von Urbanität: Abgründe, Verfall und Verletzlichkeit. Die Monumentalität der historischen Stadtsinfonie weicht, von wenigen Ausnahmen abgesehen,¹⁸ einer fragmentierenden Darstellungsweise. Dabei tritt die Dichtung mit ihren assoziativen Strukturprinzipien an Stelle der Musik. Im Kontext avantgardistischer Kunst ist das Lyrische als Chiffre für eine innere Notwendigkeit und autonome Formbildung ein zentraler Topos,¹⁹ der auf die Umbrüche in Europa zu Beginn des 20. Jahrhunderts rekurriert. Im Gegensatz zu diesen formanalytischen Konnotationen wird das lyrische Prinzip im Kontext avantgardistischer und experimenteller filmischer Praktiken der Nachkriegszeit zum Sinnbild für Bestrebungen einer ästhetischen Autonomie.²⁰ Diese Entwicklung steht zudem in Verbindung mit dem Wandel literarischer Formen, etwa in der Beat Literatur. Aus produktionsästhetischer Perspektive stellt sich die Eigenwilligkeit der Dichtung als künstlerische, nicht kommerzialisierbare Praxis im Vergleich zu einer sich an Verkaufszahlen orientierenden, erzählenden Belletristik ihrer ökonomischen Verwertbarkeit entgegen. Das Gedicht fungiert mithin idealiter als Übersetzung der Stadt in Text und stellt damit selbst einen räumlichen Logik entsprechenden Gegenentwurf dar. Dem letztlich unerfüllten sprachlichen Ringen um ein Durchkreuzen der Fluidität des urbanen Alltags entsprechend, steht es für das Bedürfnis nach der Schaffung eines »temporary home in language«. ²¹ Dichtung ist in Bezug auf den Film demnach in einem dreifachen Sinn von Interesse: Sie steht erstens für die Übersetzung urbaner Simultanität

18 Zwei hierfür paradigmatische Werke sind etwa Dick Higgins' *THE FLAMING CITY* (US, 1963) und Harry Smith' *FILM #18. MAHAGONNY* (US, 1970–80).

19 Vgl. hierzu etwa die von Daniel-Henry Kahnweiler in Bezug auf den sich herausbildenden Kubismus getroffene Unterscheidung zwischen einem »literarische[n] Stimmungslyrismus« und einem »malerische[n] Formenlyrismus« in seinem manifestartigen Text *Der Weg zum Kubismus* (München: Delphin, 1920, 8).

20 Zur Bedeutung des Poeten als Topos für die der Beat Generation verbundenen Filmschaffenden vgl. den Filmwissenschaftler David E. James: »[T]he psychic and social functions of contemporary poetry allowed the process of filmmaking to be reinvented for new purposes« (*Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*, Princeton: Princeton UP, 1989, 11). Vgl. auch Wilfried Raussert zum Bild des Dichters als Erneuerer in Bezug auf Ralph W. Emerson und Walt Whitman (*Avantgarden in den USA: Zwischen Mainstream und kritischer Erneuerung*, Frankfurt a. M.: Campus, 2003, 205).

21 William Chapman Sharpe, *Unreal Cities. Urban Figuration in Wordsworth, Whitman, Eliot, and Williams*, Baltimore und London: Johns Hopkins UP, 1990, 14. Zur lyrischen Praxis des Bildersammelns in der Beat-Literatur mit direktem Bezug auf Walt Whitman vgl. auch Allen Ginsbergs »A Supermarket in California« [1955], in: ders., *Collected Poems 1947–1980*, 136. New York: Harper & Row, 1984.

in eine linear geordnete Lesbarkeit, die zweitens eine ästhetische Ordnung als Idealbild der Stadt hervorbringt, was sie drittens in einem auf der Sensibilität eines individuellen Künstlersubjekts gründenden Produktionsmodus tut.

Das Abseitige als filmische Organisationsform

Auf dem im Oktober 1953 vom New Yorker Filmclub *Cinema 16* veranstalteten Symposium *Poetry and the Film*, dessen zentraler Gegenstand die Arbeitsweisen im Bereich unabhängiger, experimenteller Filmproduktion waren, illustrierte der Schriftsteller und Dramatiker Arthur Miller sein Argument für das Primat einer konzeptionellen Arbeitsweise in dem Medium mit folgender Anekdote:

It's almost impossible [...] to photograph reality in pictures and make it come out reality. [...] I was involved with a director once who wanted to make pictures in New York that would look real. They photographed and photographed and it ended up looking glamorous, no matter how deep into the East Side they went (laughter). They tried to dirty the film and do everything they could do it. And I kept telling him that what was required was an organization of an idea to make this look like the East Side. You can't just photograph the East Side. [...] As soon as you point a camera at anything it's no longer real.²²

Das Zitat ist einem in der 1955 gegründeten Zeitschrift *Film Culture* veröffentlichtem Transkript des Symposiums entnommen, zu dessen Vortragenden außerdem die Filmemacherin und Lyrikerin Maya Deren, der Kritiker und Lyriker Parker Tyler sowie der Schriftsteller Dylan Thomas gehörten. Moderiert von Willard van Dyke, Filmemacher und von 1965 bis 1974 Direktor des Film-Department am Museum of Modern Art (MoMA), diskutierten die Teilnehmenden der öffentlichen Podiumsveranstaltung über medienspezifische raumzeitliche Organisationsformen des lyrischen und des narrativen Films. Die Zusammensetzung des Podiums steht im Zeichen einer die Konzepte des künstlerischen Umgangs mit dem Medium prägenden Bezugnahme auf die sprachbasierten Ordnungsstrukturen der Dichtung. Maya Deren, als einzige hier vertretene Filmemacherin, gehörte zu den zentralen Akteur:innen der in den 1940er Jahren von der West Coast ausgehenden Entwicklung filmischer Praktiken. Ihr mit Alexander Hammid in deren gemeinsamen Haus in Los Angeles gedrehter Kurzfilm *MESHES OF THE AFTERNOON* (US, 1943), in dem beide auch performten, wurde sowohl formal und inhaltlich als auch in der Produktionsweise prägend für das unabhängige Filmschaffen der folgenden Dekade. Die zeitverzögerte Veröffentlichung des Transkripts der Publikumsveranstaltung in einer 1963 erschienenen Ausgabe von *Film Culture* verdeutlicht die Persistenz der Dichtung als Bezugsrahmen für die Neudefinition des Mediums: Steht diese als ästhetische Praxis einerseits für eine Neuordnung von Wirklichkeit mittels sprachlicher

22 Arthur Miller, z. n. »Poetry and the Film: A Symposium« [Transkript des Radiosymposiums vom 28. Oktober 1953], *Film Culture*, 29 (1963), 55–63, hier 60. Henning Engelke verweist in *Metaphern einer anderen Filmgeschichte: Amerikanischer Experimentalfilm, 1940–1960* (Marburg: Schüren 2018, 232) auf die starke Präsenz des Transkripts in der Forschung.

Syntax, so verweist sie andererseits als Referenzpunkt filmischer Praktiken auf einen in diesem Zusammenhang angestrebten Austausch der Künste. Ziel des Symposiums war die Positionierung des Films innerhalb des Kanons der Künste, eine Intention, die auch hinter der Zeitschrift *Film Culture* sowie der ausrichtenden Institution, Cinema 16, stand.²³

Dass Arthur Miller New York und speziell die East Side als Beispiel für seine Überlegungen zur filmischen Darstellung von Wirklichkeit verwendet, verweist auf die Bedeutung, welche das Urbane als primärer Ort der Verflechtung ästhetischer Diskurse einnimmt. Millers Verweis auf den stets gleichbleibend dekorativen Charakter (»looking glamorous«) von Filmaufnahmen der East Side ruft im Umkehrschluss die damalige Kategorisierung des Stadtviertels als das Abseitige, einen außerhalb der hegemonialen sozialen, materiellen und mentalen Bezüge verorteten Stadtraum, auf. Diese entspricht im Wesentlichen dem Bild des Viertels im Ende des 19. Jahrhunderts einsetzenden Gilded Age, als der Stadtteil durch das in Midtown ansässige gehobene Bürgertum als bedrohlicher Wohnort anarchischer Fremder wahrgenommen wurde.²⁴ Die Beschreibung der ergebnislosen Bemühungen der Filmproduktion, dieses Bild in filmische Darstellung zu übersetzen (»they tried to dirty the film«), verweist auf die konzeptionell-semantic Grundstruktur urbaner Vorstellungswelten und verdeutlicht zugleich die Prozesshaftigkeit einer Verschiebung solcher Bedeutungszuschreibungen. Dieser topologischen Positionierung der East Side als »abseitig« entspricht die Charakterisierung des neuen Kinos im Verhältnis zum Hollywoodkino durch Willard van Dyke als ein »cinema of and about outsiders, non-conformists, iconoclasts, rebels, oppressed, youth which does not fit into organized society«.²⁵ In den Filmen manifestiert sich das durch ein Sichtbarmachen des ansonsten im Verborgenen Ablaufenden, von bildlicher Repräsentation Ausgeschlossen. Der Begriff des Abseitigen wird in diesem Zusammenhang sowohl topografisch wie auch metaphorisch verwendet.²⁶ Aus einer produktionsästhetischen Perspektive verweist er auf den für künstlerische Produktion notwendigen Freiraum und die diesen hervorbringenden ästhetischen und sozialen Praktiken. Damit verbunden ist

-
- 23 Der 1947 von Amos und Marcia Vogel gegründete Filmclub (*film society*) war zwischenzeitlich der wichtigste New Yorks und beeinflusste landesweit die Entwicklung der Filmkultur hinsichtlich einer Wahrnehmung des Mediums als Kunstform und einer Sensibilität bezüglich alternativer Formen des Kinos.
- 24 Vgl. Christopher Mele, *Selling the Lower East Side. Culture, Real Estate, and Resistance in New York City*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, x f. Mele verweist an dieser Stelle darauf, dass die heute noch gebräuchliche Bezeichnung East Village von der mit einer ersten Gentrifizierung der Gegend koinzidierenden frühen Hippie-Bewegung geprägt wurde, um ein Gegenüber zur bürgerlichen Spießigkeit des West Village zu etablieren.
- 25 Willard van Dyke, z. n. »Is There a New Cinema?« n. d. [1967], 3 f.
- 26 Für die Funktionsweise des sich im Untersuchungszeitraum erst formierenden globalen Finanzkapitalismus prägte Saskia Sassen den konzeptionellen Begriff der »systemic edge«, den sie v. a. auf die von gesellschaftlichen Ressourcen Ausgeschlossenen anwendet. Der Begriff bezieht sich auf ein System von Exklusion, das sich in Form von aktiven Prozessen gesellschaftlicher Ausstoßung (»expulsions«) zeigt und auf diese Weise vielfältige, oft unsichtbare Bruchlinien produziert, die auch innerhalb zentraler Räume der Gesellschaft verlaufen können (Saskia Sassen, *Expulsions: Brutality and Complexity in the Global Economy*, Cambridge: Belknap/Harvard UP, 2014).

einerseits die Frage danach, was in den Filmen auf welche Weise dargestellt wird sowie die sich daran anschließenden Rezeptionsdiskurse. Andererseits wird, wie im oben diskutierten Beispiel, das Abseitige sowohl im Produktions- als auch im Rezeptionsdiskurs stadträumlich verortet und lässt sich damit ebenso an den Orten der Filmvorführung zeigen wie auch an spezifischen Vertriebsstrukturen und Diskursformen, welche ein Außerhalb formeller sozialer Räume markieren. Mit dem Begriff des Abseitigen werden also Fragen nach den Attributen, mit denen das Verhältnis von Zentrum und Peripherie topologisch wie topografisch ausgedrückt wird, ebenso berührt wie die nach der Positionierung der für künstlerische Produktion notwendigen Freiräume. Das Abseitige bezeichnet demnach keinen Ort in einem Randbereich, sondern eine durch ästhetische und soziale Praktiken hervorgebrachte, prozesshafte Schwellenräumlichkeit, in der hegemoniale Ordnungen verhandelbar erscheinen.²⁷

Kinematografische Schwellenräume

In Zusammenhang mit dem Begriff des Abseitigen erscheinen die Kategorien des Flaneurs und des Amateurs²⁸ als Figuren eines Dazwischen instruktiv. Der historisch kontextualisierte Flaneur sowie die Figur des Amateurs als Sammelbegriff für nicht-hegemoniale Produktionspraktiken fungieren modellhaft als Embleme des Widerstands gegen eine in Spezialisierung und Rationalisierung der industriellen Moderne wurzelnde Entfremdung. Das Konstrukt des Flaneurs als bilderproduzierendem Subjekt steht, im Anschluss an Walter Benjamin, für die Praxis der Übersetzung urbaner Wahrnehmungen in ein auf ästhetischer Ebene zu rezipierendes Produkt und ist primär rezeptionsästhetisch von Interesse. Demgegenüber ist der Amateur als analytische Kategorie vor allem für die Untersuchung produktionsästhetischer Fragen wie die nach der Auflösung der auf hochspezialisierter Arbeitsteilung gründenden Produktionsform des industriellen Kinos relevant.

Die in den 1950er Jahren zu beobachtenden Appropriationen des Stadtsinfonie-Formats positionieren sich zwischen Kunst und Kino und sind den sich in dieser Zeit etablierenden Praktiken des Experimentalfilms zuzuordnen. Dessen dezidiert kleinformatiger Produktionsmodus begründet sich auch in einer anfänglichen Absenz von Filmförderung, welche in der Filmszene durch ein sich etablierendes System von Mikrofinanzierungen in Teilen aufgefangen wurde. Zudem bestand nach dem Zweiten Weltkrieg eine sehr kostengünstige Verfügbarkeit sowohl von Kameras als auch Filmmaterial aus

27 Insofern steht es in Verbindung mit Deleuze/Guattaris Begriff der Deterritorialisierung im Sinne eines »becoming-minor« (Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Kafka. Toward a Minor Literature*, Minneapolis und London: University of Minnesota Press, 1986, 27).

28 Der Flaneur sowie der Amateur werden hier als kulturhistorisch geprägte, analytische Kategorien verstanden. Zur Kennzeichnung der diskursiven Konzepte wird in diesem Zusammenhang das generische Maskulinum verwendet. Dies betrifft ebenso den kunsthistorisch geprägten Begriff des Betrachters sowie die kulturhistorische Figur des Poeten. In Zusammenhang mit einer subjektbezogenen Verwendung werden diese Begriffe in gendergerechter Sprache eingesetzt.

Militärbeständen.²⁹ Anhand der Filme sowie der Umstände ihrer Produktion und Rezeption lässt sich die Positionierung künstlerischer Praktiken in ihren raumzeitlichen Bezügen aufzeigen: Die mit begrenzten Mitteln produzierten Werke waren in ihrer Entstehung wie Distribution in direktem Maße von den lokal vorhandenen Ressourcen abhängig. Dem Filmhistoriker P. Adams Sitney zufolge war die US-amerikanische Szene in den 1940er Jahren noch geprägt vom arbeitsteiligen Modell der Filmindustrie. Die Übernahme der europäischen Avantgardefilm-Praktiken ab den 1950er Jahren erfolgte nach Sitney hier mit einer größeren Vehemenz. Die Gründe dafür macht der Autor einerseits an einer verbreiteten Bereitschaft, improvisierend ohne Finanzierung zu arbeiten und andererseits an einer engeren Verknüpfung mit den zeitgleich stattfindenden Entwicklungen in der Malerei, in der Dichtung und im Tanz fest.³⁰

Das hier untersuchte Experimentalkino formierte sich zwischen dem Ende der 1950er und Mitte der 1960er Jahre. Die Dekadenwende von den 1950er zu den 60er Jahren war entscheidend für die Herausbildung neuer, zeitbasierter Formen künstlerischen Ausdrucks in den USA, und ein Großteil dieser Entwicklungen fand in New York statt. Dieser Zeitraum wird daher oftmals als eine Übergangsperiode betrachtet, mit leicht abweichenden Datierungen. Die Kunsthistorikerin und Kuratorin Barbara Haskell etwa charakterisiert die Periode zwischen 1958 und 1964 als markante Wende in der Kunst des 20. Jahrhunderts, ausgelöst durch die Abkehr von einem sich in Stagnation befindlichem Abstrakten Expressionismus.³¹ Für das Kino gilt gemeinhin die Veröffentlichung von John Cassavetes *SHADOWS* (US, 1959 [1958]) sowie Robert Frank und Alfred Leslies *PULL MY DAISY* (US, 1959) als zeitlicher Marker für den Beginn der neuen Bewegung und der kommerzielle Erfolg von Andy Warhols *THE CHELSEA GIRLS* (US, 1966) im Dezember 1966 in einem in Midtown Manhattan gelegenen Kino als deren Ende.³² Diesen Ereignissen gingen eine Reihe anderer Entwicklung voraus. So wurden etwa im gleichen Jahr auch die Distributionsverbote von Burroughs *Naked Lunch* und Ginsbergs *Howl* aufgehoben,

29 In Zusammenhang mit der intensiven Nutzung des Mediums Film für militärische Zwecke, u. a. als Aufklärungsmedium, steht auch ein erhöhtes Ansehen vor allem des kleinformigen 16mm-Films und ein sich herausbildender Markt für den ›nontheatrical film‹, etwa für edukative Zwecke.

30 P. Adams Sitney, *Visionary Film. The American Avant-garde 1943–2000*, New York: Oxford UP, 2002, xii.

31 Das freie Experimentieren im Zeichen einer generellen Offenheit endet nach Haskell 1964, zu dieser Zeit manifestiert sich der bereits 1958 beginnende Revisionismus. In der Performance-Szene etwa wurde der Geist des Ausprobierens und der Gemeinschaft u. a. aufgrund einer der Happening- und Performance-Szene zunehmend zuteilwerdenden Medienaufmerksamkeit durch eine Vielzahl an Stilen abgelöst: »[A]t the end of 1963, a curtain descended and a new chapter began« (Barbara Haskell (Hg.), *Blam! The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance, 1958–1964*, Ausst.-Kat., New York: Whitney Museum of American Art, 1984, 12).

32 Diese Periodisierung geht im Wesentlichen auf James 1989 zurück. In Bezug auf nachhaltige Prägnanzen des ästhetischen Diskurses durch Einzelpositionen lassen sich je nach Perspektive auch andere Marker feststellen, etwa die Veröffentlichung von Michael Snows *WAVELENGTH* (US, 1967). Vgl. dazu zeitgenössisch den Filmkritiker Manny Farber: »Suddenly, with these exciting but soothingly balmy color-light variations in a worn interior, what had seemed a tabby-cat movement, the Underground Film, takes on the profundity and sophistication, austere dignity and inventive wit of a major art.« (Manny Farber, »Canadian Artists ›68‹, *Wavelength*, *Slow Run*, *Cat Food*, 1933, *Rat Life and Diet in North America*, and *R34*«, *Artforum*, 7.5 (1969), 70–3, hier 70 f.)

was die Einspeisung der Beat-Kultur in den Mainstream besiegelte. Der Zeitraum ist zudem nahezu deckungsgleich mit Allan Kaprows paradigmatischer Arbeit im Bereich der neuen künstlerischen Ausdrucksform des Happenings: beginnend mit dessen im Herbst 1959 in der Reuben Gallery aufgeführtem *18 Happenings in 6 Parts* und endend mit der zunehmenden Vernachlässigung dieser Form ab dem in den Hamptons medial inszenierten, dreitägigem Großhappening *Gas* im Sommer 1966. Wird die fundamentale Veränderung künstlerischer Praktiken an der Dekonstruktion des Werkbegriffs in den 1970er Jahren festgemacht, so lassen sich die Grundzüge dieser Entwicklung bereits in der Zentralstellung des Prozesshaften im Kontext des medialen Wandels der 1960er Jahre verorten. Die Aufmerksamkeit richtet sich dabei auf die Materialität der künstlerischen Praktiken: auf den physischen Prozess des Kunstschaffens, auf die Räume, mit denen das Werk interagiert sowie auf seine strukturelle Beschaffenheit. Das sich in diesem Zusammenhang herausbildende ästhetische Vokabular steht für eine Veränderung des Werk-Betrachter-Verhältnisses. Es wurden Räume der Transgression geschaffen, die eine Repositionierung der Kunst gegenüber der Gesellschaft ermöglichten.

Filmhistorisch wird jene Zeit untersucht, in der Film als künstlerisches Medium bereits eine große öffentliche jedoch vergleichsweise geringe institutionelle Resonanz erfuhr.³³ Die zunehmende Musealisierung wiederum ging mit Kanonisierungsdiskursen einher und koinzierte zeitlich mit einer Erneuerung des Hollywood-Studiosystems im Kontext von New Hollywood. Zudem brachte die Durchsetzung des Mediums Video ab der zweiten Hälfte der 1960er Jahre einen erneuten medialen Wandel und eine Partikularisierung der Bewegtbild-Praktiken. Der Untersuchungszeitraum ergibt sich damit aus dem Wandel der filmischen Praktiken und des mit ihnen zusammenhängenden Diskurses. Auf der Ebene des Städtischen ist diese Zeit geprägt durch tiefgreifende Transformationen in den großen Metropolen der westlichen Welt und einer zunehmenden Gleichsetzung von Gesellschaft mit Stadt, was ein Neuverhandeln sozialer Grenzen und Einflussbereiche mit sich brachte.³⁴

Die Räume solcher Verhandlungen sind durchzogen von ökonomischen Interessen und Machtfragen, sie sind zu gleichen Teilen sozialer wie ästhetischer Art und strukturiert von Narrativen unterschiedlicher Skalierung und Wirkbreite. Es sind zugleich die Räume, in denen sich Kunst ereignet.³⁵ In seiner Untersuchung der »minor cinemas« in Los Angeles prägt David James den Begriff einer »geocinematic hermeneutic«.³⁶ Aus die-

33 So begann etwa das 1967 gegründeten American Film Institute ab 1968 Stipendien an Filmschaffende und Filmstudierende zu geben. Der Filmkritiker Parker Tyler bemerkt dazu: »Before that independent filmmakers were the most neglected group seriously engaged in exploiting a given medium [...]« (Parker Tyler, *Underground Film. A Critical History*, New York: Grove, 1969, 3).

34 Vgl. etwa: Kristin Ross, *Fast Cars, Clean Bodies: Decolonization and the Reordering of French Culture*, Cambridge u. a.: MIT Press, 1996, 150.

35 Siehe dazu auch: Howard S. Becker, »Art Worlds and Social Types«, *The American Behavioral Scientist*, 19 (1976), 703–18, hier 703 f.

36 David E. James, *The Most Typical Avant-Garde: History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles*, Berkeley: University of California Press, 2005, 18. Der Begriff steht für einen relationalen Ansatz, den James bereits in *Allegories of Cinema* (1989) verfolgte. Hier untersuchte er primär die formalen Eigenschaften des unabhängigen und Underground-Kinos in Bezug zu ihrer politischen Kontextualisierung und leistete einen wichtigen Beitrag im Hinblick auf eine Analyse der verschiedenen filmischen Praktiken bis hin zum Kino New Hollywoods vor ihrem jeweiligen gesellschaftlichen

ser Perspektive untersucht er den Zusammenhang von zwei Geografien, die sich in der Entstehung von Filmen überlagern: einer Geografie der Repräsentation und einer der Produktion und Distribution. Wie James in Bezug auf bestehende Studien zum Avantgarde-Kino kritisiert, liegt deren Schwerpunkt primär auf der formalen Darstellungsweise städtischer Umgebungen, wobei eine Untersuchung der Produktionsbedingungen vernachlässigt werde. Dies komme einer Verkennung der Grundlagen des unabhängigen Kinos gleich.³⁷ Den Begriff »minor« fasst James prozessual und damit sowohl die räumliche als auch die zeitliche Dimension einschließend. Auf vergleichbare Weise, als Positionierung gegenüber einem Masternarrativ, definiert auch Branden Joseph seine Perspektive auf den intermedial arbeitenden Künstler Tony Conrad.³⁸ Entgegen der prävalenten Setzung des Künstlers als monolithischem Autor stellt Joseph in einem nicht-linearen Ansatz die Netzwerke und kollaborativen Projekte in einer von der relationalen Arbeitsweise John Cages geprägten Kunstszenen in den Mittelpunkt. Für seine Vorgehensweise verwendet er den von Conrads Künstlerkollegen Mike Kelley appropriierten Begriff der »minor history«, den dieser als widerständige Praxis des Unterwanderns und Umdeutens historischer Narrative verwendet.

Mit dem Amateur und dem Flaneur als analytische Kategorien richtet sich der Fokus im Zusammenhang der vorliegenden Studie auf prozessuale und kontingente Formen der Hervorbringung nicht-instrumentellen Wissens. Im Sinne einer hermeneutischen Linse stehen beide Figuren für epistemische Modi, mittels derer Filmemachen als räumliche Handlung und Kino als Ökonomie von Gemeinschaften und Netzwerken in den Mittelpunkt rückt. Die filmischen Praktiken des Experimentalkinos im untersuchten Zeitraum operieren damit in Teilen gleichermaßen innerhalb der Systeme Kunst und Kino – und unterwandern damit beider Funktionslogik.

Performativität der Wirklichkeitsaneignung

Ausgehend vom epistemologischen Dispositiv des Kinos, der Annahme, dass Kino neues Wissen über die Welt zu generieren im Stande sei, stellt sich die Frage, wie sich die Wahrnehmung der Stadt als zentraler Gegenstand filmischer Darstellung durch ihre Bildwerdung neu strukturiert. Kino wird dabei, nach Christian Metz, verstanden als die Gesamtheit der materiellen und sozialen Prozesse, welche den filmischen Text produzieren.³⁹

Hintergrund. Der Annahme folgend, dass jede Form von Kino eine Allegorie seiner Produktionsbedingungen darstellt und sich auch der Underground- und Avantgarde-Film immer im Verhältnis zur kommerziellen Filmproduktion sieht und reproduziert, bezieht James den Kontext der Produktion und Distribution der Filme primär anhand der New Yorker Film-Makers' Cooperative und Anthology Film Archives ein.

- 37 David James (2005, 17) hebt dabei die potenzielle Einseitigkeit dieser Ansätze hervor: »Privileging the text while ignoring the conditions of its production, these dissolve into poststructural reading of the city as itself textuality and postmodernist assumptions of the collapse of all reality into media spectacle.«
- 38 Branden W. Joseph, *Beyond the Dream Syndicate. Tony Conrad and the arts after Cage*, New York: Zone, 2008.
- 39 Christian Metz, *Language and Cinema*, Den Haag: Mouton, 1974, 12.

Die Frage nach dem erneuten Interesse filmischer Avantgarden am Stadtraum allein anhand einer formalen Analyse von dessen Repräsentation im Film zu untersuchen, birgt die Gefahr der verkürzenden Dichotomie einer künstlerischen Ästhetik auf der einen und einer gesellschaftlichen Materialität auf der anderen Seite.⁴⁰ Vielmehr soll Film als soziale Praxis verstanden werden, die sich zum einen auf konkrete stadträumliche Gegebenheiten als Referenz auf ein alltägliches Lebens- und Arbeitsumfeld bezieht, und zum anderen von den Bedingungen ihrer Produktion und Rezeption beeinflusst wird. Informell strukturierte, jedoch auf mehr oder weniger engmaschig koordinierten Aktivitäten beruhende Gemeinschaften teilen eine Reihe von Umgangsweisen mit materiellen Artefakten im Rahmen ihrer künstlerischen Produktion. Der ästhetische Ausdruck eines (filmischen) Werkes ist damit immer von einer Reihe von Akteur:innen abhängig und folgt nicht allein den Intentionen der Künstler:innen.⁴¹ Gegenstand der Untersuchung ist daher sowohl die Art und Weise, in der die Stadt in den Filmen repräsentiert wird als auch der soziale Raum, der durch die Verbreitung dieser Filme entsteht. In den Blick genommen wird ein raumzeitlicher Prozess des Umbruchs, der die gleichermaßen auf Vergangenheit und Zukunft bezogene Wahrnehmung von Prozessen städtischen Wandels ebenso umfasst wie die Multidimensionalität ihrer künstlerischen Repräsentation. Das Nebeneinander mehrerer, simultan existierender Wirklichkeiten ergibt sich bereits aus der Unterschiedlichkeit subjektiver Wahrnehmungen. Im urbanen Raum treffen eine Vielzahl solcher Perspektiven aufeinander, so dass es bereits auf dieser Ebene nicht eine Stadt gibt, sondern viele. Diese Kopräsenz von Differenzen erstreckt sich jedoch nicht nur auf die horizontal-räumliche, sondern in gleichem Maße auch auf die vertikal-zeitliche Ebene. Als ein »Mechanismus, der der Zeit widersteht«⁴² erzeugt die Stadt nach Jurij M. Lotman beständig neue Narrative ihrer eigenen Geschichte. Film wird im vorliegenden Zusammenhang in Anlehnung an Lotmans Kunstbegriff als eine sich in der Zeit entfaltende Struktur betrachtet, die ein raumzeitliches »Modell der Welt«⁴³ entwirft, welches mit den Vorstellungen der Selbstpositionierung einer Gruppe im gesellschaftlichen Raum korreliert. Nach Lotmans kulturesemiotischem Ansatz orientiert sich der Mensch in seinem Verhältnis zur Welt an räumlichen Bezügen und Vorstellungen. Dieses von ihm als Weltbild definierte Konstrukt entspricht den historisch wandelbaren

40 Vgl. James Hay, »Piecing Together What Remains of the Cinematic City«, in: *The Cinematic City*, hg. v. David B. Clarke, 209–29. London: Routledge, 1997.

41 Vgl. Sebastian Egenhofer, *Produktionsästhetik*, Berlin: diaphanes, 2010.

42 Jurij M. Lotman, *Die Innenwelt des Denkens. Eine Semiotische Theorie der Kultur* [russ. 2000], hg. v. Susi K. Frank, Cornelia Ruhe und Alexander Schmitz, Berlin: Suhrkamp, 2017, 276 f.: »Architektur, städtische Rituale und Zeremonien, die Anlage der Stadt, Straßennamen und tausend andere Relikte vergangener Epochen funktionieren wie Codeprogramme, die fortwährend neue Texte der historischen Vergangenheit generieren. Die Stadt ist ein Mechanismus, der andauernd seine eigene Vergangenheit gebiert und sie quasi synchron neben die Gegenwart stellt. In dieser Hinsicht ist sie, wie auch die Kultur, ein Mechanismus, der der Zeit widersteht.« Der Gedanke steht in Zusammenhang mit Lotmans Konzept des Weltbildes als einem prozesshaft sich beständig wandelnden, ikonisch fundierten Verständnis des Menschen von seiner Umwelt (vgl. ebd., 289 f.).

43 Jurij M. Lotman, *Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films* [russ. 1973], Frankfurt a. M.: Syndikat, 1977, 118. Zu Lotmans Kunstbegriff vgl. v. a. das Kapitel »Die Kunst als modellbildendes System (Thesen)« in Jurij M. Lotman, *Kunst als Sprache. Untersuchungen zum Zeichencharakter von Literatur und Kunst* [russ. 1965–74], Leipzig: Reclam, 1981, 67–88.

Vorstellungen vom geografischen Raum.⁴⁴ Lotman beschreibt das Verhältnis des Menschen zum Weltbild als »eine organisierte räumliche Sphäre«,⁴⁵ deren konkrete Form immer in Bewegung ist, und welches in Wechselbeziehung zur stets fragmentarisch perzipierten alltäglichen Lebensrealität steht. Die »semiotischen Reserven«⁴⁶ der Stadt sind damit Teil des Prozesses der Bildwerdung des Städtischen. Es wird hier eine raumzeitliche Imago aufgerufen, welche die Wahrnehmung von Wirklichkeit durch den Menschen sowie sein Handeln in ihr bestimmt. Kulturell vermittelte Vorstellungen fließen ebenso in die Wahrnehmung ein wie die materielle Beschaffenheit des Raumes oder soziale Normen. Hinsichtlich der ästhetischen Konstitution der Wirklichkeitsbezüge wird mit Niklas Luhmann außerdem davon ausgegangen, dass das Kunstwerk eine medien-spezifische Realität hervorbringt, die sich von einer als »objektiv« oder »real« angenommenen Wirklichkeit unterscheidet.⁴⁷ Die Sinnhaftigkeit des Kunstwerks generiert sich demnach aus der Differenz zwischen der medialen Realität und einer angenommenen objektiven Realität. Die Funktion der Kunst ist es nach Luhmann, »Welt in der Welt erscheinen zu lassen – und dies im Blick auf die Ambivalenz, dass alles Beobachtbar machen etwas der Beobachtung entzieht, also alles Unterscheiden und Bezeichnen in der Welt die Welt auch verdeckt.«⁴⁸ Mit Blick auf Luhmanns Beobachtungsparadoxon wird Kino in der vorliegenden Untersuchung verstanden als eine symbolische Praxis,⁴⁹ die das durch die Wandlungsprozesse alltäglicher städtischer Umgebung Verdrängte sichtbar macht. Dabei wird diese Wirklichkeitsaneignung als prozessualer, performativer Akt definiert, der durch das Hervorbringen eines neuen Bildes urbaner Realität Räume schafft, in denen eben diese Wirklichkeit neu verhandelt werden kann.⁵⁰

44 Lotman 2017 [russ. 2000], 234.

45 Ebd., 289.

46 Ebd., 277.

47 Niklas Luhmann, *Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995.

48 Ebd., 241. Grundsätzlich geht Luhmann von einer höheren Stabilität des Mediums gegenüber der Form aus.

49 Der hier eingesetzte Begriff einer symbolischen Praxis versteht sich in Anlehnung an Thomas Elsaessers Analysekategorie einer »parapraxis« in »Absence as Presence, Presence as Parapraxis. On Some Problems of Representing »Jews« in the New German Cinema« (*Framework: The Journal of Cinema and Media*, 49.1 [2008], 106–20, hier 109). Elsaesser verwendet den von der Freudschen Fehlleistung entlehnten Begriff im Sinne einer performativen Umsetzung des Scheiterns (»performance of failure«, ebd.) in Zusammenhang mit seiner Analyse der Repräsentation jüdischer Geschichte im deutschen Kino. Seine Definition des Begriffs als »a kind of persistence, usually one with unexpected or unintended results, including among others, reversals or displacements in time and space« (ebd.) macht ihn für die hier vorzunehmende Untersuchung der kinematografischen Produktion von Stadtraum signifikant. Die im und durch das subkulturelle Kino produzierten Bedeutungen werden in diesem Sinn als symbolische Praxis verstanden: Das Hervorbringen von Realität meint dabei die veränderte Wahrnehmung einer städtischen Umgebung durch die Produktion eines auf alternative Handlungsspielräume verweisenden Stadtbildes im Film.

50 Dieser Gedanke bezieht sich auf Susanne Knallers Definition von Performativität in: *Die Realität der Kunst. Programme und Theorien zu Literatur, Kunst und Fotografie seit 1700*, Paderborn: Fink, 2015, 62.

Urbanes Kino: Avantgarde und Underground

Die Verflechtung künstlerischer Praktiken mit dem sozialen und dem materiellen städtischen Raum sowie mit urbaner Massenkultur ist in der Forschung im Umfeld postmoderner Theoriebildung diskutiert worden. So beschreibt Sally Banes die Praktiken der Avantgarden in den frühen 1960er Jahren als Abkehr von modernistischen Ideologien im Sinne einer Demokratisierung der Kunst durch deren erhöhte Zugänglichkeit für breitere Bevölkerungsschichten.⁵¹ Dem Niedergang der konventionellen gesellschaftlichen Werte der 1950er Jahre, einer auf Kirche und Familie gründenden Gemeinschaft, wurden so Entwürfe gesellschaftlicher Alternativen und auf der Idee des Kollektivs basierende Gemeinschaften gegenübergestellt. In den künstlerischen Werken dieser Zeit äußern sich die durch die Ablösung der innerstädtisch produzierenden Industrie und Gewerbe durch die globale Kapitalwirtschaft abstrakter werdenden alltäglichen Bezüge in der erhöhten Präsenz eines visuellen Vokabulars des Obsoleten und Verschwindenden.⁵² Diese Dematerialisation des städtischen Umfelds untersucht, ebenfalls im Kontext des Postmoderne-Theoriediskurses, Joshua Shannon im Anschluss an T. J. Clarkes⁵³ sozialgeschichtlichen Ansatz der Kunstgeschichte anhand von Claes Oldenburg, Jasper Johns, Robert Rauschenberg und Donald Judd. Die ostentative Materialität in den Werken dieser Künstler erzeugt Shannon zufolge einen Gegenraum zu einem von Stadterneuerung geprägten urbanen Umfeld.

Die filmhistorisch oftmals synonym verwendeten Kategorisierungen Experimental-film, Avantgardefilm sowie die spezifischeren Begriffe des New American Cinema und Underground Film zeichnen sich durch wechselnde Bezüge zu Kunst- und Filmgeschichte sowie Massenkultur aus.⁵⁴ Die sich in der Begrifflichkeit abbildende Heterogenität behandeln bereits frühe Monografien, deren Autor:innen produktions- wie rezeptionsseitig mit diesem Kino verbunden waren. Die erste dieser Publikationen ist Sheldon Renans *An Introduction to the American Underground Film*,⁵⁵ verfasst aus der Perspektive eines Filmemachers. Wie zwei Jahre später auch der Lyriker und Filmkritiker Parker Tyler in

51 Sally Banes, *Greenwich Village 1963. Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*, Durham u. a.: Duke UP, 1993, 7.

52 Joshua Shannon, *The Disappearance of Objects. New York Art and the Rise of the Postmodern City*, New Haven: Yale UP, 2009, 5.

53 Vgl. etwa Timothy J. Clark, *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution* [1973], London: Thames and Hudson, 1982; sowie sein einflussreiches *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers* [1985], London: Thames & Hudson, 1999. In beiden untersucht Clark die Malerei als Artikulation der sozio-historischen Lebensbedingungen der Moderne.

54 Die maßgeblich von Jonas Mekas ins Leben gerufene New American Cinema Group war eine Manifestation der sich ausbildenden Struktur in der Filmszene. Im November 1960 gegründet, erhielt sie im Mai 1961 offiziellen Rechtsstatus. Zu ihren Mitgliedern gehörten im Verlauf etwa Robert Frank und Shirley Clarke. Als Terminus wird das New American Cinema von den unterschiedlichen Akteur:innen der Szene disparat eingesetzt, von Mekas selbst jedoch nahezu ausschließlich für die am Realismus orientierte frühe Phase des neuen Kinos verwendet. In der filmgeschichtlichen Aufarbeitung fallen irreführende synonyme Verwendungen für das US-Autorenkino (New Hollywood) der 1970er Jahre auf, so etwa: Jon Lewis, *The New American Cinema*, Durham: Duke UP, 1998.

55 Sheldon Renan, *An Introduction to the American Underground Film*, New York: Dutton, 1967.

*Underground Film. A Critical History*⁵⁶ bezieht sich Renan auf den Avantgarde-Begriff und legt seiner Betrachtung ein Dreiphasenmodell zugrunde. Beiden Autoren gemeinsam ist die Zentralstellung einer an die Knappheit der Produktionsressourcen gekoppelten Materialität des Filmischen.⁵⁷ Nach Renan geht die erste dieser Phasen eines neuen Kinos aus dem Dada und Surrealismus der 1920er Jahre hervor. Von dieser Verflochtenheit mit der Avantgarde leitet Renan die Zuordnung des neuen Kinos als »works of art«⁵⁸ ab. Eine zweite Phase dieser Entwicklung macht der Autor historisch an der verstärkten Filmproduktion an der West Coast nach der Depressionszeit Anfang der 1940er Jahre fest,⁵⁹ die mit dem Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg zusammenfällt. Die dritte Phase, der »personal film«,⁶⁰ bringe schließlich den titelgebenden Underground-Film hervor. Sie beginnt dem Autor zufolge in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre und dauere zur Zeit des Verfassens seiner Monografie 1966 noch an. Renans historisierende Einteilung verweist auf die Zentralität des Produktionsmodus für die Begriffsbestimmung, eine Prämisse, von der auch David James in seiner richtungsweisenden Studie *Allegories of Cinema* ausgeht. Die ästhetischen Bezugsgrößen dieser in ihrer Gerichtetheit gegen die hegemonialen Normen des narrativen Erzählkinos beschriebenen und sich primär historisch verortenden Bewegungen erscheinen in der Literatur nahezu konstant.⁶¹ So argumentiert auch Parker Tyler hinsichtlich einer Kontinuität zur Arbeit der historischen Avantgarde, jedoch mit einem stärker am Surrealismus ausgerichteten Transformationsgedanken. Einen Kanon für die zukünftige Entwicklung einer filmischen Avantgarde vorschlagend, reiht er in seine Aufzählung Erzeugnisse der europäischen Avantgarde der 1920er Jahre ebenso ein wie Filme von Stan Brakhage, Experimente aus dem Umfeld Andy Warhols und symbolistisch-abstrakte Werke.⁶² Renan führt die Entwicklung des

56 Parker Tyler, *Underground Film. A critical history*, New York: Grove, 1969. Für eine Untersuchung der Stellung der Filmkritik in ihrem kulturhistorischen Kontext anhand des in der unabhängigen Film-szene involvierten Lyrikers Parker Tyler vgl.: Greg Taylor, *Artists in the Audience. Cults, Camp and American Film Criticism*, Princeton: Princeton UP, 1999. Taylor untersucht neben zentralen Kritiker-Persönlichkeiten mit eigener künstlerischer Tätigkeit unter anderem auch die Position der vor allem den Theoriediskurs prägenden Annette Michelson.

57 Jüngere Untersuchungen, etwa Gabriele Jutz' *Cinéma Brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde* (Wien u. a.: Springer, 2010) beziehen sich in Abgrenzung zum Modernediskurs direkt auf die filmische Materialität. Jutz geht dabei von einer sich an der Auflösung der Form und Transgression orientierenden Art des Kinos aus, für dessen Untersuchung sie den Begriff der Performanz und das Dispositiv des Index zentral stellt. Dabei legt sie ein textuelles Verständnis der Filmrezeption zugrunde, welches die Wechselwirkungen mit der jeweils zeitgenössischen Massenkultur offenbart.

58 Renan 1967, 21.

59 Lewis Jacobs teilt die Entwicklung Ende der 1940er Jahre in zwei Entwicklungsphasen ein: »Experimental Cinema in America (Part One: 1921–1941)«, *Hollywood Quarterly*, 3.2 (1947/48), 111–24 sowie »Experimental Cinema in America (Part Two: The Postwar Revival)«, *Hollywood Quarterly*, 3.3 (1948), 278–92.

60 Ebd., 22. Renan macht zudem eine beginnende zusätzliche vierte Phase, das Expanded Cinema, aus. Vgl. dazu Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, New York: Dutton, 1970.

61 Lewis Jacobs nennt hier unter anderem Georges Méliès, David Wark Griffith und Sergei Michailowitsch Eisenstein (»Morning for the Experimental Film«, *Film Culture*, 19 (1959), 6–9, hier 7).

62 Tyler 1969 [1969], 187 f. Zu entsprechenden Untersuchungen neueren Datums vgl. John Orr, *Cinema and Modernity*, Cambridge: Polity, 1993 sowie Paul Arthur, »Routines of Emancipation: Alternative

Underground-Kinos auf die Arbeit von George Méliès sowie auf die nichtlineare Narration von UN CHIEN ANDALOU (Luis Buñuel/Salvador Dalí, FR, 1929) zurück. In Tylers Argumentation nimmt der dem deutschen Expressionismus entstammende DAS CABINET DES DR. CALIGARI (Robert Wiene, DE, 1920) eine zentrale Rolle ein. In seiner als »anatomy of avant-garde and Underground film«⁶³ angelegten Darstellung konstatiert er einen filmischen Surrealismus ohne die auf Überschneidungen mit der Filmindustrie beruhenden technischen Mittel und Fähigkeiten der Ersten Avantgarde. Dabei spricht Tyler von einem dem Underground zugrundeliegenden Wandel vom Surrealismus zum Existentialismus, welcher für den Übergang von einer »official avant-garde into the official Underground« verantwortlich sei.⁶⁴ Im Vergleich der Verwendungen des Underground-Begriffes zur Kategorisierung eines neuen filmischen Schaffens erscheint dieser vor allem bei Tyler stark geprägt vom Image einer abweichlerischen Subkultur.⁶⁵

Während die Monografien von Renan und Tyler kaum nachhaltigen Einfluss auf die filmwissenschaftliche Rezeption hatten, wirkte P. Adams Sitneys erstmals 1974 erschienene, formalistisch orientierte Abhandlung *Visionary Film* kanonbildend.⁶⁶ Der Ansatz steht in Analogie zu einem zeitgleich mit dem Begriff des Underground zirkulierenden neoromantischen Bild des Filmemachers als unabhängigem Künstler, das die Dynamiken zwischen einer institutionalisierten Avantgarde – wie etwa dem Abstrakten Expressionismus als dominanter Form der US-Nachkriegskunst – und der Filmszene spiegelt.⁶⁷ Alle für dieses Kino verwendeten Begriffe haben nach Sitney einen privilegierten Bezug zu einer konkreten Phase in dessen Entwicklung, weshalb auch er im Kontext seines filmhistorisch selbstreferentiellen Systems als übergeordnete Instanz den von ihm ebenfalls kritisch bewerteten Terminus Avantgarde verwendet. Deren Geschichte im 20. Jahrhundert ist eine der zunehmenden Vernetzung und der Zirkulation von Ideen, künstlerischen Praktiken und Akteuren. In der Interaktion von Kunstschaffenden verschiedener Länder und Genres bilden sich dabei Gemeinschaften, die ihrer Natur nach einem steten Wandel unterliegen. Fasst man, wie Wilfried Raussert, den Begriff Avantgarde als ein kontextuell je verschiedenes, »historisch sich wandelndes Konzept [...], das trotz seiner Konventionen immer wieder neue Funktionalität gewinnt«, wird deutlich, dass das Verständnis der Avantgarde als Produzentin kultureller Güter auf

Cinema in the Ideology and Politics of the Sixties«, in: *To Free the Cinema. Jonas Mekas & the New York Underground*, hg. v. David E. James, 17–48, Princeton: Princeton UP, 1992.

63 Vgl. Tyler 1995 [1969], 223.

64 Ebd., 115.

65 Vgl. dazu Regina Cornwell, »Underground Film: A Critical History by Parker Tyler«, *Film Comment*, 7.1 (1971), 76–78, hier 76.

66 P. Adams Sitney hat seine 1974 mit dem Untertitel *The American Avant-garde* erschienene Monografie in zwei Neuauflagen erweitert. So wurde der Untertitel der 1979 erschienenen Ausgabe um die Jahreszahlen 1943–1978 ergänzt, die Ausgabe von 2002 bezieht die Entwicklungen bis 2000 ein. Der Filmemacher Gregory Markopoulos widersprach Sitneys Kategorisierung seines Schaffens in dem ihm gewidmetem Kapitel »From Trance to Myth«. Dieses ist nur in der ersten Ausgabe von *Visionary Film* enthalten. Für eine fundierte Analyse des Einflusses von Sitneys Monografie vgl. Engelke 2018, 22–5.

67 Zum Verhältnis zwischen der Kunstszene und dem Hollywood- sowie Avantgarde-Kino der Nachkriegszeit vgl. Peter Decherney, *Hollywood and the Culture Elite. How the Movies Became American*, New York: Columbia UP, 2005.

Vorgängen von Definition und Abgrenzung, Zusammengehörigkeit und Exklusion beruht.⁶⁸ Zur Zeit des Kalten Krieges wurde das komplexe ideologische und geopolitische Spannungsfeld, innerhalb dessen sich avantgardistische künstlerische Praktiken positionieren, erweitert um prosperierende Subkulturen und deren zunehmenden Einfluss im institutionellen Bereich.⁶⁹ Dabei stellt die diskursive Zuordnung zur Avantgarde und die von dieser behauptete ästhetische Gegenposition an sich bereits eine Strategie der Abgrenzung gegenüber dem hegemonialen industriellen Kino dar, welches sich in den 1950er Jahren in einem ästhetischen wie künstlerischen Stillstand befand. Dies war zum einen wirtschaftlich bedingt durch eine Umstrukturierung der Filmdistribution infolge des Paramount Acts (United States v. Paramount, Inc.) sowie die steigende Verbreitung des Fernsehens. Zum anderen gab es infolge des Motion Picture Production Code (Hays Code) inhaltliche Einschränkungen, außerdem waren auch Drehbuchautor:innen durch die Hollywood Blacklist⁷⁰ mit Arbeitsverboten belegt.

Der die Avantgarde kennzeichnende sozio-politische wie ästhetische Ausnahmezustand wird im Kontext der vorliegenden Untersuchung als eine gesellschaftliche, sich auf der Ebene des Urbanen materialisierende Krise aufgefasst.⁷¹ Diese drückt sich in der von Zeitzeug:innen konstatierten Schnelligkeit des gesellschaftlichen Wandels aus sowie in der im Rezeptionsdiskurs der neuen künstlerischen Ausdrucksformen präsenten Transformation des Subjektbegriffs. So bezieht etwa Sheldon Renan den wachsenden Einfluss des Underground-Films auf den diesem zugrunde liegenden Lebensstil des »neuen Menschen«:

An important factor contributing to the growth of the underground was the tide of dissent that was stirring through the country. This involved the passive and not so passive nonconformity of the Beats, the discontent with the »normal« way of living, and attempts to develop points of view other than those of Western civilization. This was a move toward liberation, a move toward a sense of a new kind of man.⁷²

Diese als neu beschriebene Sensibilität entspricht einem avantgardistischen Ästhetikbegriff, der auf das Andersartige, auf einen Bruch mit bestehenden Formen künstlerischen wie bildlichen Ausdrucks abzielt. Sitney positioniert seinen Begriff einer filmischen Avantgarde als eine vom kommerziellen Kino vollkommen unabhängige Sphäre, was in Zusammenhang mit dem Diskurs um die Konjunktur des Avantgarde-Begriffs in

68 Raussert 2003, 205.

69 Vgl. Mike Sell, *Avant-Garde Performance and the Limits of Criticism. Approaching the Living Theatre, Happenings/Fluxus, and the Black Arts Movement*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2008, 6. Siehe auch: Louis Menand, *The Free World: Art and Thought in the Cold War*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2021, v. a. das Kapitel »Commonism«.

70 Die Hollywood Blacklist resultierte aus den Investigationen des vom US-Repräsentantenhaus eingesetzten House of Un-American Activities Committee (HUAC), welches mutmaßliche kommunistische Aktivitäten in den USA untersuchte. Das Komitee existierte von 1938 bis 1975, die Filmindustrie war in den 1950er Jahren am stärksten betroffen. Vgl. u. a.: Jeff Smith, *Film Criticism, the Cold War, and the Blacklist. Reading the Hollywood Reds*, Berkeley: University of California Press, 2014.

71 Dies folgt Sascha Brus Begriff der »states of exception« in: *Democracy, Law and the Modernist Avant-Gardes. Writing in the State of Exception*, Edinburgh: Edinburgh UP, 2009.

72 Renan 1967, 99.

den ersten Dekaden des Kalten Krieges steht.⁷³ Zugleich fällt die Zeit der größten Präsenz des Experimentalkinos in der öffentlichen Wahrnehmung mit der Herausbildung der Filmwissenschaft als akademischer Disziplin zusammen.⁷⁴ Die Theoretisierung der Avantgarde folgt dem Diskurs eines Purismus entsprechend des von Clement Greenberg geprägten Credo der Moderne mit ihrem Primat der Selbstreflexivität. Die Position Sitneys steht zudem für einen phänomenologischen Ansatz der sich im US-amerikanischen Kontext ab den 1970er Jahren herausbildenden Filmwissenschaften, die durch eine Fokussierung auf Masternarrative wie dem der Avantgarde dazu tendiert, einen auf dem Konzept der künstlerischen Autorschaft aufbauenden Kanon fortzuschreiben.⁷⁵ Dies unterstreicht die Bedeutung von Studien, die aus einer feministischen Perspektive das männlich dominierte Narrativ des als Avantgarde definierten Kinos relativieren.⁷⁶

Experimentalkino

Anknüpfend an einen erweiterten Kinobegriff wird in der vorliegenden Untersuchung mit dem Terminus Experimentalkino gearbeitet. In Bezug auf die seit der ersten Phase einer Neuordnung filmischer Praktiken gebräuchlichen Bezeichnung Experimentalfilm stellt Renan fest:

Experimental means part of a logical inquiry by trial and error. These films were called experimental for trying to do things that had not been done before. But the term was not accurate, because film-makers were artists expressing themselves and not scientists conducting a logical inquiry. Many film-makers objected also to the idea that their films were experiments and not finished works of art.⁷⁷

Der Autor stellt die Praktiken künstlerischen Ausdrucks und das aus diesen resultierende Werk (»finished works of art«) den Vorgehensweisen wissenschaftlicher Untersuchungen (»logical inquiry«) gegenüber. Hieran artikuliert sich die Ambivalenz des Begriffs des Experimentellen. Die grundsätzliche Ergebnisoffenheit des Experiments als einer Praxis des »trying to do things that had not been done before« steht dabei für Umgangsweisen mit dem Medium, welche auf ein Überschreiten des Bekannten abzielen. Gleichzeitig wird mit dieser ästhetischen Methode des Alogischen und Nicht-Rationalen das Ziel der Erschaffung eines vorführbaren Films verfolgt. Das auf diese Weise entstehende filmische Werk verweist mit seiner Positionierung zwischen einer im Modus der Kon-

73 Sell 2008, 3 f.

74 Engelke 2018, 20.

75 In ihrem einflussreichen Artikel »The Avant-Garde. Histories and Theories« (*Screen*, 19.3 (1978), 113–27) üben Constance Penley und Janet Bergstrom Kritik am männlich dominierten Kanon des durch die Gründer von Anthology Film Archives definierten »essential cinema«.

76 Vgl. u. a. Lauren Rabinovitz, *Points of Resistance Women, Power & Politics in the New York Avant-garde Cinema, 1943–71*, Urbana: University of Illinois Press, 2003 sowie Patricia Mellencamp, *Indiscretions. Avant-Garde Film, Video & Feminism*. Bloomington: Indiana UP, 1990.

77 Renan 1967, 22.

templation zu rezipierenden Kunst und dem Kino als massenkulturellem Dispositiv auf die Frage nach einer Transformation der begrifflichen Bestimmung des Kunstobjekts.

Tatsächlich stellt die Positionierung des US-Experimentalfilms als künstlerisches Medium in der Forschung nach wie vor eine »historiografische und theoretische Herausforderung« dar.⁷⁸ Der hier verwendete Begriff Experimentalkino soll auf eben diesen Bereich zwischen Kunst und Kino verweisen. Letzteres meint hier das Dispositiv der Betrachtung von Filmen, als »klassische Situation ihrer Wahrnehmung«⁷⁹ und stellt einen Ort dar, an dem spezifischen Praktiken der Aufführung soziale Räume hervorbringen, in welchen gesellschaftliche und kulturelle Diskurse verhandelt werden. Kino wird mithin definiert als »mediated cultural site, wherein contests of class, gender, and race are perpetually being played out«.⁸⁰ Auch ein experimentelles Kino definiert sich als ein Zusammenschluss von Ideen und Praktiken, die von ihrem direkten Kontext geformt werden und diesen zugleich hervorbringen sowie immer schon auf einer öffentlichen und im Grunde kommerziellen Erfahrung beruhen.⁸¹ In der vorliegenden Untersuchung wird in diesem Sinne mit einem Verständnis von Kino als sozialem Raum gearbeitet, in dem sich gesellschaftliche Relationen abbilden. Nach Guy Debords Definition des Kinos ist dieses »not a collection of images but a social relation among people, mediated by images«.⁸² Diese Vermittlung durch das Bildhafte ist ein wesentlicher Aspekt bei einer Diskussion der Interdependenz filmischer und künstlerischer Praktiken. In Anknüpfung an Anna Schober wird außerdem von einem Akteurspotenzial des Kinos als »space-creating activity« ausgegangen, welches als Ort des Aufeinandertreffens mit dem jeweils Anderen – ähnlich wie Städte oder Stadtteile – Ausgangspunkt von Identifikationsprozessen sein kann.⁸³ So stand die Art und Weise der Aufführung der Filme in enger Beziehung zu den Orten ihrer Herstellung, sodass von einer produktions- wie rezeptionsseitig vorhandenen »time-and-place specificity«⁸⁴ gesprochen werden kann. Dies spiegelt sich auch in produktionsseitig verwendeten Begriffen wie dem

78 Engelke 2018, 525.

79 Martin Seel, *Die Künste des Kinos*, Frankfurt a. M.: Fischer, 2013, 10.

80 Vgl. Haidee Wasson, *Museum Movies. The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*, Berkeley: University of California Press, 2005, 27.

81 Der Historiker Raymond Haberski beschreibt die New Yorker Szene als Nährboden für eine alternative Kinokultur anhand der Positionen einzelner Akteure, etwa Jonas Mekas oder den einflussreichen New-York-Times-Kritiker Bosley Crowther, in: *Freedom to Offend. How New York Remade Movie Culture*, Lexington: UP of Kentucky, 2007, 130.

82 Debord (1996 [frz. 1967]), z. n. James 1989, 5.

83 Anna Schober, *The Cinema Makers. Public Life and the Exhibition of Difference in South-Eastern and Central Europa since the 1960s*, Bristol: Intellect, 2013, 5. In der Studie verbindet Schober Untersuchungen konkreter Vorführorte in ihrem urbanen Kontext mit Detailanalysen der dort gezeigten Filme.

84 David Sterritt, *Screening the Beats: Media Culture and the Beat Sensibility*, Carbondale: Southern Illinois UP, 2004, 61.

des Home Cinema.⁸⁵ So waren etwa selbst organisierte Screenings in Privat-Lofts der Filmschaffenden ein verbreitetes Format für Erstaufführungen.

Die vorliegende Untersuchung fokussiert auf New York und stellt für die Arbeit einzelner Filmschaffender Bezüge zur West-Coast-Szene her. Die sich vor allem in San Francisco ungefähr zeitgleich entwickelnde Filmszene stand in enger Verbindung zu der New Yorks. Zudem bestand ein reger Austausch mit den verschiedenen lokalen Filmszenen in Europa, etwa durch das ab 1947 veranstalteten Experimentalfilmfestival im belgischen Knokke-le Zoute. Dessen Ausgabe im Jahr 1958 wird von Regisseur, Drehbuchautor und Kritiker Lewis Jacobs als Beginn der öffentlichen Wahrnehmung des Films als künstlerisches Medium behandelt:

Like the famous Armory Show held in New York in 1913 which suddenly awakened the American public to modern painting, the Brussels Experimental Film Show dramatically restored art to movies. With over 400 entries from 29 countries, 133 films were chosen for exhibition. These films were anti-traditional, anti-theatrical, highly personal, indiscreet or even esoteric, but enough of them revealed ample creative tumult to satisfy film art's demand for freshness, cinematic awareness and individuality.⁸⁶

In Jacobs' Aussage werden mehrere Aspekte in Zusammenhang mit der Entwicklung des Experimentalkinos deutlich. Einerseits wird durch den diachronen Vergleich mit der Armory Show und deren Bedeutung für die Wahrnehmung der europäischen Malerei in den USA die Präsenz des Mediums Film auf dem im Rahmen der Brüsseler Weltausstellung veranstalteten Festival in den Kontext der Avantgarde gerückt. Die Charakterisierung der gezeigten Filme positioniert diese dezidiert außerhalb der Konventionen filmischen Schaffens und ordnet sie als »kind of dark-cellar-film«⁸⁷ einer Art künstlerischer Subkultur zu. Zugleich verdeutlicht der Umstand, dass sie durch ihre Vorführung im »daylight of open recognition«⁸⁸ die Vielfalt und Dynamik einer aufstrebenden Film-

85 Jeffrey Ruoff definiert den Begriff des Home Cinema anhand seiner anthropologischen Setzung und bezieht sich vor allem auf Richard Chalfens (*Snapshot Versions of Life*, Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1987) Beschreibung der symbolischen Funktion des Home Movie als visuelle Aufzeichnung eines Netzwerks sozialer Beziehungen. Dieser »home mode of visual communication« (Ruoff 1992, 296 f.) ist in seiner Funktion an den jeweiligen Kontext und dessen Beteiligte gebunden und kann von Außenstehenden in der Regel kaum in den entsprechenden Sinnzusammenhang eingeordnet werden. Originär nicht in einem Kontext künstlerischer Produktion hergestellt, handelt es sich bei Home Movies in erster Linie um Artefakte der materiellen Kultur, die von einem Mitglied einer sozialen Gruppierung anhand bestimmter Konventionen produziert und in diesem Kontext, in welchem sie die direkteste Wertschätzung erfahren, konsumiert werden. Der auf diese Weise entstehende soziale Raum festigt den Zusammenhalt einer Gruppe.

86 Jacobs 1959, 8.

87 Ebd.

88 Ebd.

szenen zeigten, auch den Bedarf an diesen Werken und hat damit Rückwirkung auf deren Produktionskontext.⁸⁹

Politisierung ästhetischer Formen: »The Movies Are a Revolution«

Das Experimentalkino wird im Folgenden untersucht als eine Formation ästhetischer Prozesse in einer Matrix aus tiefgreifendem sozio-kulturellen Wandel und einem gleichzeitig sich etablierenden Paradigma des Austauschs und der Verbindung zwischen den Künsten. Das Konzept einer neuen Intermedialität aufgreifend, bezieht sich Annette Michelson in ihrer 1966 auf dem vierten Lincoln Center Film Festival gehaltenen und in *Film Culture* unter dem Titel *Film and the Radical Aspiration* veröffentlichten Rede auf gegenseitige Anregungen zwischen neuen Formen der Malerei, der Skulptur und der Dichtung, des Tanzes und des Theaters.⁹⁰ Aufgrund dieser Einflüsse, so schlussfolgert sie, befinde sich das Kino in einem Zustand der Reflexion seiner Intentionen. Das daraus erwachsende Potenzial verknüpft sie, hinsichtlich des US-amerikanischen Experimentalkinos, mit einer Politisierung seiner Formen. Der Bezugspunkt von Michelsons Rede, in der sie die Entwicklung des Kinos als Form ästhetischen Ausdrucks in Frankreich und den USA vergleicht, ist die politische Bedeutung des ungleich verteilten Zugangs zu ökonomischen Ressourcen. Politisierung ästhetischer Formen, so wird durch den Bezug auf das industriell konnotierte Kino deutlich, verortet sich im Spannungsfeld von intermedialer Übersetzung und recodierender Appropriation. Der französische Philosoph Jacques Rancière begründet in seinem Essay *Die Paradoxa der politischen Kunst* das widerständige Potenzial der Kunst mit einem durch sie ermöglichten Abstand zum Alltäglichen. Das aus dieser »ästhetische[n] Distanz«⁹¹ erwachsende Bewusstsein von Handlungsmöglichkeiten beschreibt er modellhaft als Aneignung fremder Perspektiven. In diesem Zusammenhang bezieht er sich auf eine 1848 in der saint-simonistischen Arbeiterzeitung *Le Tocsin des travailleurs* veröffentlichte Beschreibung einer Episode im Arbeitstag eines Tischlers. Das Verlegen eines neuen Parkettbodens in dem großbürgerlichen Appartement seines Auftraggebers unterbrechend, gibt sich dieser der »großräumigen Perspektive«⁹² der Aussicht durch das geöffnete Fenster auf den Horizont hin. Rancière deutet dies als Aneignung eines »perspektivischen Blicks [...], der traditionellerweise mit der Macht derer in Verbindung gebracht wird, bei denen die Linien der französischen Gärten und die des Gesellschaftsgebäudes zusammenlaufen«.⁹³ Ein solcher aus Aneignung von Blickbezügen entstehender Freiraum ist für die vorliegende Untersuchung zweifach relevant. Ei-

89 Vgl. Scott MacDonalds Bemerkung über den Einfluss von Filmdistribution und -vorführung auf die Filmschaffenden: »Once an audience for avant-garde work had been created, filmmakers realized there was some reason, beyond their own pleasure, to make work« (*A Critical Cinema 5. Interviews with Independent Filmmakers*, Berkeley: University of California Press, 2006, 14).

90 Annette Michelson, »Film and the Radical Aspiration« [1966], in: *Film Culture Reader*, hg. v. P. Adams Sitney, 404–21. New York: Cooper Square, 2000, 419 f.

91 Jacques Rancière, »Die Paradoxa der politischen Kunst«, in: *Der emanzipierte Zuschauer* [frz. 2008], hg. v. Dems., 63–99, Wien: Passagen, 2009, 99.

92 Ebd., 75.

93 Ebd.

nerseits ist die Frage nach »neuen Formen politischer Subjektivierung«⁹⁴ im Kontext einer kinematografischen Verarbeitung städtischer Raumbilder stets eine medienreflexive. Andererseits verdeutlicht Rancière Darstellung die Gebundenheit eines Weltbildes an die, hier mit Klassenzugehörigkeit verbundene, subjektive Perspektive des Blicks.⁹⁵ Indem sie auf die Möglichkeit eines den ökonomischen Verwertungslogiken Abseitiges verweist, erscheint ästhetische Distanz als Voraussetzung künstlerischer Appropriation des Alltäglichen im Sinne einer Emanzipation von Machtverhältnissen.⁹⁶ Der Utopie des Films als einer universal verständlichen Sprache folgend, wird dem Kino in Zusammenhang mit dem hier betrachteten medialen Umbruch ein solches Potenzial im Produktionsdiskurs zugeschrieben.⁹⁷

In seinem kurzen, programmatischen Text »The Movies Are a Revolution« verarbeitet Taylor Mead, zentraler Akteur im Umfeld des Experimentalkinos, eine für den US-amerikanischen Kontext spezifische Überlagerung von Kinorealität und Alltagswirklichkeit. Diese beschreibt er als allumfassende Projektionsfläche, welche alle revolutionären Bestrebungen in sich aufnehmen könne: »America's great movements are too little – we must have the screen. The enormous 12,800 mile SCREEN!«⁹⁸ Meads Aussage steht im zeithistorischen Kontext einer Reflexion der gesellschaftlichen Rolle des Kinos und dessen möglicher politischer Bedeutung. Die Politisierung des filmischen Formenkanons vollzieht sich im Experimentalkino als Übersetzungsprozess im Sinne eines Dialogs von Bedeutungszusammenhängen.

Struktur und Vorgehensweise

Aus der hier umrissenen Schwellenposition des Experimentalkinos ergeben sich eine Reihe von Implikationen für dessen Untersuchung. So ist dieses in Zusammenhang mit ermöglichenden und prohibierenden Strukturen zu betrachten, die sich außer in den Filmen selbst und den mit diesen unmittelbar verbundenen Produktions- und Rezeptionsdiskursen auch im jeweiligen urbanen und kulturellen Umfeld sowie in den sich herausbildenden nationalen wie internationalen Netzwerken lokalisieren lassen. Diese Verflechtungen der filmischen Praktiken werden in der vorliegenden Studie anhand dreier Diskussionslinien untersucht: des sich auf ikonografischer Ebene herstellenden Bezuges zu einem sich wandelnden urbanen Umfeld, ihrer Positionierung zwischen Kunst

94 Ebd., 99.

95 Zum Begriff des Weltbilds vgl. Eva Schürmann, »Die Bildlichkeit des Bildes. Bildhandeln am Beispiel des Begriffs ›Weltbild‹«, in: *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*, hg. v. Klaus Sachs-Hombach, 195–211. Köln: Halem, 2005.

96 Jacques Rancière, *Das Unbehagen in der Ästhetik*, Wien: Passagen, 2007, insbes. S. 31 f; sowie Leonhard Emmerling und Ines Kleesattel, »Politik der Kunst. Zur Einleitung«, in: *Politik der Kunst. Über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken*, hg. v. dies., 11–8. Bielefeld: transcript, 2016, 13.

97 Vgl. hierzu die Argumentation von Ursula Frohne in Bezug auf die künstlerische Verarbeitung von Bewegtbild-Aufzeichnungen politischer Proteste in »Paradoxa des Politischen«, *kritische berichte*, 38.1 (2010), 33–48, DOI:10.11588/kb.2010.1.27732.

98 Taylor Mead, »The Movies Are A Revolution«, *Film Culture*, 29 (1963), 9. Die hier benannte Größe des »Screens« entspricht der aufgerundeten NASA-Angabe des Erddurchmessers in Kilometern.

und Kino sowie ihrer strukturellen Bedingungen. In den drei Teilen der Studie werden diese Aspekte miteinander in Dialog gebracht. Im ersten Kapitel wird die Positionierung des Experimentalkinos anhand der definierenden Produktions- und Rezeptionsdiskurse, der Orte von dessen Distribution und der konstituierenden medialen Praktiken untersucht. Der erste Teil wendet sich den Diskursen und zentralen Begriffen in Zusammenhang mit den filmischen Praktiken zu. Anschließend daran werden die im Kontext des modernistischen Avantgarde-Diskurses verankerten Debatten um das Verhältnis von Inhalt und Form für das sich herausbildende Experimentalkino beleuchtet. Paradigmatisch hierfür wird der Rezeptionsdiskurs zu den als formativ geltenden Filmen *SHADOWS* (John Cassavetes, US, 1959 [1958]) und *PULL MY DAISY* (Alfred Leslie und Robert Frank, US, 1959) herangezogen. Als signifikant für die diskursiven und materiellen Räume des Experimentalkinos wird anschließend das zwischen Oktober 1961 und November 1962 einflussreiche, in der Lower East Side gelegene Charles Theatre betrachtet. Dessen Bedeutung liegt in seiner Zwischenposition: Neben dem Angebot eines kommerziellen Arthouse-Programms agierte es als Kulturzentrum und prägte neue Vorführformate des Experimentalkinos. Auf diese Weise zog es ein eklektisches Publikum an und wirkte gleichzeitig als Ort des Austauschs über den unmittelbaren Kontext der Filmszene hinaus.

Formalästhetisch wie sujetbezogen lassen sich im Untersuchungszeitraum zwei Haupttendenzen filmischer Wirklichkeitsaneignung erkennen, die Gegenstand der beiden folgenden Teile sind und hier mit ›Zwischenräume‹ und ›Grenzgänge‹ bezeichnet werden. Während sich die oben dargestellten, in die lyrische Form übersetzten Prinzipien der Stadtsinfonie formal in ihren Grundzügen als stets nachweisbares Grundprinzip aller untersuchten Filme zeigen, unterscheiden sich beide Tendenzen hinsichtlich ihrer Relation zu städtischen Realitäten. Die Filme in der Kategorie der ›Zwischenräume‹ definieren Urbanität als Gegenstand theatral-surrealistischer Experimente, in deren Rahmen Prinzipien der Collage performativ adaptiert werden. Einer dezidierten Underground-Ästhetik folgend sind Pastiche und Parodie hier zentrale Strategien eines semantischen Bezuges auf individuelle Mythologien, gesellschaftliche Narrative und kulturelle Texte unterschiedlicher Provenienz. Demgegenüber wird die einem formalen Realismusbegriff nahestehende Tendenz mit ›Grenzgänge‹ benannt. Bezugsgröße ist hier die Stadt als konkreter topografischer und historischer Ort sowie auf der paratextuellen Ebene das sich wandelnde Verständnis der Formen und Ziele einer Vermittlung gesellschaftlicher Wirklichkeit.⁹⁹ Beide Paradigmen sind primär als Referenzpunkte zu verstehen. Zusammen stehen sie für Strategien einer Destabilisierung der raumzeitlichen Totalität eines Kinos narrativer Kohärenz und sind mit jeweils spezifischen Rezeptionsräumen verknüpft.

Die unter dem Paradigma der ›Zwischenräume‹ mittels Detailanalysen untersuchten Werke, Ron Rices *THE FLOWER THIEF* (US, 1960) und *THE QUEEN OF SHEBA MEETS THE*

99 Beispielhaft für die Transformationen des konzeptionellen Wirklichkeitsbegriffs seien hier der essentialistische Ansatz Robert Flahertys, der didaktische Paul Rothas sowie der situativ-prozesshafte des *Cinéma vérité* (FR, u. a. Edgar Morin) bzw. des Direct Cinema (US, u. a. Richard Leacock) genannt.

ATOM MAN (US, 1963/81) sowie Ken Jacobs' *LITTLE STABS AT HAPPINESS* (US, 1959/63) exponieren die der Metropolenenerfahrung innewohnende Ambivalenz und Performativität: Innerhalb der semantischen Dichte urbaner Lebensräume ist die karnevaleske Theatralisierung des Alltäglichen von einer Transgressivität geprägt, welche auf die Grenze zwischen Realität und Fiktion verweist. Der so aktivierte surrealistische Wahrnehmungsmodus drückt sich unter anderem in der Inszenierung vernakulärer Artefakte aus, welche durch ihre ostentative Obsoleszenz auf das Abseitige verweisen. Die in diesem Zusammenhang ausgeführten Rezeptionsanalysen legen die Dynamiken der Verflechtung mit den zeitgleichen Entwicklungen künstlerischer Praktiken offen, wobei die das Kapitel abschließende Diskussion des Zensurfalles *FLAMING CREATURES* (Jack Smith, US, 1963) einen paradigmatischen Wandel der öffentlichen Positionierung des Experimentalkinos fokussiert.

In den im dritten Teil unter ›Grenzgänge‹ diskutierten Filmen tritt das Abseitige als eine Dekonstruktion des stadträumlichen Verhältnisses von Peripherie und Zentrum hervor. Dabei stellt sich der Topos der Grenze in Form eines Schwellenraumes dar: in Bezug auf die städtische Topografie, in den Filmen sowie in den Räumen ihrer Rezeption und Distribution. Im Zuge der Herausbildung eines neuen Begriffes von Urbanität, in dessen Kontext auch stadtplanerische Projekte wie das Lincoln Center for Performing Arts rigoros umgesetzt wurden,¹⁰⁰ verlagert sich das Kräftefeld ökonomisch motivierter Verteilung von Aufmerksamkeit. In dem Zusammenhang sind die Mitte der 1960er Jahre verstärkt wahrnehmbaren Institutionalisierungstendenzen zu betrachten, die hier in Zusammenhang mit entsprechenden Veranstaltungen des MoMA und der Gründung des Lincoln Center Film Festival (heute New York Film Festival) behandelt werden. Die in diesem Kapitel diskutierten filmischen Werke zeichnen eine ebensolche Entwicklung nach. Zeigt sich die medienbezogene Reflexivität bereits punktuell und auf je spezifische Weise in Shirley Clarkes *THE COOL WORLD* (US, 1963), Jonas Mekas' *GUNS OF THE TREES* (US, 1962) und Peter Emmanuel Goldmans *ECHOES OF SILENCE* (US, 1965), so gelangt diese in John Schlesingers *MIDNIGHT COWBOY* (US, 1969) durch eine Verbindung aus den Erzählformen des industriell-narrativen Kinofilms mit einer formalästhetischen wie thematischen Zentralstellung des Underground-Kinos zur vollen Ausprägung. Eine Rezeptionsanalyse von *ECHOES OF SILENCE* fokussiert auf die strategische Inszenierung von Schnittmengen zwischen dem europäischen Nachkriegskino und der Erneuerung des unabhängigen narrativen Films im Kontext des US-Experimentalkinos.

Mit dem produktions- wie rezeptionsästhetische Perspektiven zusammenführenden Ansatz hoffe ich, Formen der Reorganisation von »Aufteilungen des Raumes und der Zeit«¹⁰¹ nachvollziehbar zu machen, um zu einem Verständnis dieser Positionierungen in einer sich wandelnden Welt beizutragen.

100 Das im Rahmen des Lincoln Square Renewal Project unter Robert Moses geplante und umgesetzte Lincoln Center for Performing Arts stellt einen der radikalsten Eingriffe in die städtische Struktur Manhattans und zugleich eine frühe Form stadtplanerisch durchgesetzter Gentrifizierung dar. Für New York kontextualisiert Smith die volle Ausprägung des Gentrifizierungsbegriffs mit der Weltwirtschaftskrise und der sich anschließenden »Restrukturierung der Raumökonomie« (Smith 1993, 185) in den späten 1970er Jahren. Den Beginn datiert er in den späten 1950er Jahren mit Großsamenierungen im East und West Village sowie nachfolgend in SoHo.

101 Rancière 2009, 78.