

Notes on Marie Menken

„I consider all of Marie's films as part of one extended notebook“. Mit dieser lakonischen Bemerkung leitet Martina Kudláček ihre Annäherung an die litauisch-amerikanische Künstlerin und Filmemacherin Marie Menken ein. Als „großes, erweitertes Notizbuch“ nimmt sich nicht nur das lyrische, teils tagebuchartige Filmschaffen von Menken aus, sondern auch Kudláčeks Zugang zu deren Werk und Leben. Wobei biografische Fragmente und Filmausschnitte ebenso gemeinsame Schnittflächen bilden, wie Kudláčeks Archiv-Öffnung und die darin zum Vorschein kommenden Gemmen in einen Dialog miteinander treten. Innig und gebrochen zugleich. So könnte man die Struktur des Films beschreiben, der zunächst durch seine konsequente Zweiteilung besticht: Originaldokumente, vor allem Ausschnitte aus Menkens zwischen 1957 und 1966 entstandenen Filmen, in Farbe (und 16mm); Zeugnisse und Aussagen über die Künstlerin in schwarzweißen Videosequenzen. Nicht nur tritt die Kunst der Porträtierten, gleichsam „freigestellt“ und von ihrem Außen abgelöst, damit deutlicher zutage als dies in einer großen gemeinsamen Farb- und Formmischung der Fall wäre. Auch wird den Interviewpassagen und Archiverkundungen dadurch ein eigener Wert beigegeben, der sich in vielen kleinen Abschweifungen noch weiter verdichtet. Nicht daß damit einer „Ars longa, vita brevis“ das Wort geredet würde, ganz im Gegenteil: Die „lebenden“ Zeugnisse über Marie Menken, vorgebracht von illustren Granden der Avantgardefilmgeschichte wie Jonas Mekas, Kenneth Anger oder Gerard Malanga, sind nicht einfach nur Marginalien, sekundäre Kommentare gegenüber einem erratischen, aber nichtsdestotrotz zentralen Werk. Vielmehr haben sie eine Mischung aus dokumentarischer und poetischer Qualität einzig um ihrer selbst willen – so wie die Originalfilme hier nicht als heiliger, auratischer Gral gehandelt werden, sondern gleichfalls eine bestimmte Gemengelage aus Zeitdokument und Lyriasmus verkörpern.

Aber die Ordnungen des Sichtbaren und Sagbaren durchkreuzen sich nicht alleine auf der Ebene der Machart des Films. Auch in den Details der einzelnen Doku-Episoden ist dies immer wieder der Fall. Wenn etwa Alfred Leslie (gemeinsam mit Robert Frank Regisseur des Beatnik-Klassikers *Pull My Daisy*) über Marie Menkens malerisches Werk spricht, und dabei die Kamera den Schneefall vor Leslies Fenster bzw. den abbröckelnden Lack des Heizkörpers filmt, dann verdeutlicht sich hier eines: nämlich daß dem Sprechen über Kunst, dem Diskurs über das/die andere, immer schon eine Eigenwertigkeit innewohnt, die nicht auf die Kleinheit von Fußnoten oder nachgereichten Kommentaren reduzierbar ist. In Leslies raumzeitlicher Situation (in seinem Apartment zu einem bestimmten Zeitpunkt in New York City) lassen sich durchaus vergleichbare ästhetische Qualitäten wie in Menkens Malereien entdecken, die, wie Leslie ausführt, von rauen Oberflächen und reflektierenden Materialien geprägt waren. Voraussetzung dafür ist ein vorbehaltloses, an Menken geschultes Sehen, das nicht der Versuchung eines möglichst neutralen dokumentarischen Blicks erliegt.

Visuelle Notizen zu den über Menken gesagten Dingen, so wie umgekehrt die von ihr gesammelten Aussagen – und nicht zu vergessen die Musik von John Zorn – Notizen zu den großteils stummen Bildern der Filmemacherin darstellen. Kudláček operiert hier gemäß einer Logik, die das gewählte Thema nicht einfach deskriptiv umreißt, sondern vielerlei Transformationen damit vollführt. Von den nachträglichen Vertonungen von Menkens Filmen über die davon ausgehenden intellektuellen „Emanationen“ bis hin zu den daran angelehnten visuellen Nachdichtungen – etwa wenn Kudláček den Mond wie in Menkens *Eye Music in Red Major* auf der Bildfläche herumhüpfen läßt, oder sie den Jahrmarkt von Coney Island in flirrende Lichtpartikel auflöst so wie Menken dies mit Stadtansichten von New York in *Go! Go! Go!* getan hat. Ausgangspunkt sind dabei stets die gleitenden, an das Körperliche rückgebundenen Sehbewegungen, die Menken über so Alltägliches wie Schmuckstücke, Architekturen oder Gärten streichen ließ. Ihr *Glimpse of the Garden* stellt diesbezüglich eine Art Mantra dar, das im Lauf des Films immer wieder beschworen wird.

Verankert bleiben Kudláčeks notizbuchartige Fortdichtungen in einer Materialität des Archivs, die sich gleichfalls motivisch durch den Film zieht. Gleich zu Beginn sieht man

Menkens Neffen, Joseph Menkevich, eine versperrte Tür öffnen, hinter der Menkens Hinterlassenschaft lagert. Die anschließende Großaufnahme seiner Hände beim Mustern von Fotografien und anderen Archivalien signalisiert jene physische Handhabe, wie sie in der Folge wiederholt auftaucht: wenn Gerard Malanga einen säurezerfressenen Film auf dem Schneidetisch einspannt oder Peter Kubelka liebevoll, ja fetischistisch eine alte Bolex-Kamera streichelt. Blicke in den Lagerraum der Anthology Film Archives, wo sich unzählige Filmrollen stapeln, ergänzen diese materielle Erkundung, die das Experimentelle und Flüchtige von Menkens Kunst immer wieder in eine konkrete, raumzeitliche Umgebung zurückholen.

Ein zentrales Element dieser gleichermaßen materiellen wie künstlerischen Verortung stellt Menkens Beziehung zu dem Schriftsteller und Filmemacher Willard Maas dar, die den ganzen Film hindurch immer wieder aus unterschiedlichsten Perspektiven angesprochen wird. Menken und Maas hatten 1937 geheiratet, sie assistierte zunächst bei seinen Filmen, bis sich zwischen ihnen ein immer unabhängigeres, gleichzeitig aber auch innigeres und unauflösbareres Verhältnis auszubilden begann. So kommt wiederholt Maas' Homosexualität zur Sprache, die von Menken – wie Malanga und Mary Woronov ausführen – gleichmütig akzeptiert wurde. Gleichzeitig herrschte zwischen beiden eine anhaltend turbulente, alkoholgetriebene Tête-à-tête-Situation, das der Legende zufolge Edward Albees „Who's Afraid Of Virginia Woolfe?“ inspiriert haben soll. Spuren von Menkens und Maas' berühmtesten Schreiduellen, bis hin zu kleinen Handgemengen, finden sich noch in Warhols *The Gerard Malanga Story* (Rolle acht von *The Chelsea Girls*, 1966), worin Menken ihr spätes Coming-out als Undergroundschauspielerin feierte, die den unzüchtigen „Ziehsohn“ Malanga mit der Peitsche bändigt.

Dabei war Menken zuvor auf Warhol (und nicht umgekehrt) aufmerksam geworden und hatte ihn 1963/64 bei der Arbeit porträtiert. Solchen Umkehrungen und Verschiebungen geht Kudláček einerseits historiografisch – anhand von Erinnerungen und Zeugenberichten –, andererseits stilistisch nach. Sie greift Menkens charakteristisches „Tanzenlassen“ der Kamera, ihr sensibles Gespür für Rhythmus und Bewegung, auf, um das Fortwirken dieser Art von Vision, etwa in den selbst gedrehten Stadtansichten, unter Beweis zu stellen. Über die Entstehung dieses Kamera-Tanzes berichten Kubelka und vor allem Kenneth Anger, der sie einst nach Spanien begleitete, um ihr in Granada bei Filmarbeiten zu assistieren. Eines der Ergebnisse, *Arabesque for Kenneth Anger*, ist in voller Länge zu sehen und verdeutlicht Menkens Methode, aus Ornamenten der Dingwelt, in diesem Fall der Alhambra, ein fließendes, rhythmisiertes, ja choreografiertes Filmbild entstehen zu lassen. Welche Arabesken des Sehens aus dem Zusammenspiel von Lichtern, Farben und Oberflächen destillierbar sind – sozusagen die Lektion von Menkens Filmen –, demonstriert Kudláček, wenn sie etwa Billy Names Rauschebart als ein glitzerndes Gewirr aus weißen Lichtsteifen erscheinen läßt.

Gleichzeitig bricht Kudláček solch' vermeintliche Essenzialisierungen – was macht den stilistischen Kern von Menkens Kunst aus? – durch konsequent praktiziertes Abschweifen. So darf Gerard Malanga beim Besuch von Menkens Grab gleich auch nach der Begräbnisstätte seines eigenen, von ihm kaum gekannten Vaters suchen – nicht zuletzt um damit zu zeigen, wessen (ideeller) Nachfolger er in Wirklichkeit ist. Auch Stan Brakhage, der hier posthum in einer Einspielung aus Kudláčeks *In the Mirror of Maya Deren* zu sehen ist, erklärt sich als entscheidend unter dem Einfluß der Menken stehend. Und Jonas Mekas, der Menken unter anderem die Idee des Tagebuchfilms sowie das Editieren in und mit der Kamera verdankt, steuert seinen eigenen kleinen „Videoletter“ bei. Darin bietet er der heimlichen Mutter der New Yorker Avantgarde verschämt ein litauisches Kinderlied dar. Ein kleines Mädchen, das wie eine Rose in einem Garten blüht, muß wissen, wie man einen jungen Mann anlockt, heißt es darin. Auch das eine Notiz, die wie so viele in *Notes on Marie Menken* innig und gebrochen zugleich wirken.

Gebrochen, weil Menken gerade durch ihre Filme belegt hat, daß sie keineswegs auf die Rolle des kleinen Mädchens angewiesen war, wiewohl sie in ihrem Werk eine Art unverstelltes Sehen erkundet hat. Innig, weil Mekas damit der Verknüpfung von Poesie und Zuneigung Ausdruck verleiht, die nicht nur Menkens Filme, sondern auch Mekas' und in weiterer Folge Kudláčeks Verhältnis dazu kennzeichnet. *Notes on Marie Menken* führt vor, auf welche Weise sich diese Verbindung, diese innige Gebrochenheit des großen Notizbuches, filmisch weiterdenken läßt.

Anmerkungen zu Marie Menken

Marie Menken wurde unter dem Namen Marie Menkevicius am 25. Mai 1909 als Tochter von katholischen litauischen Immigranten in New York City geboren. Sie wuchs in Brooklyn mit einem Bruder und zwei Schwestern in einem Haushalt auf, in dem die finanzielle Situation oft schwierig war. Sie und ihre Schwester Adele änderten den Nachnamen später zu Menken.

Menken wurde eine der außergewöhnlichsten Underground-Filmemacherinnen im New York der 40er, 50er und 60er Jahre. Ihre Filmtechnik prägte viele Filmemacher des New American Cinema. Sie gab Künstlern wie Stan Brakhage, Andy Warhol, Jonas Mekas, Kenneth Anger und Gerard Malanga Inspiration und Mut. Sie war mit ihrem Ehemann, dem Filmemacher und Dichter Willard Maas, Vorlage zu Edward Albees Drama „Who's afraid of Virginia Woolf?“ und endete als ein Warhol Superstar. Ihre Biographie ist bruchstückhaft überliefert. Es gibt nur ein einziges Interview mit ihr, das der Filmhistoriker P. Adams Sitney als junger Mann führte, und das 1967 in der letzten Ausgabe der Publikation FILMWISE, die Marie Menken und Willard Maas gewidmet war, publiziert ist.

Marie Menken war eine abstrakte Malerin, als sie begann, mit Film zu arbeiten. „Filmemachen war eine natürliche Entwicklung während meiner Beschäftigung mit Malerei, da es mir vorwiegend darum ging, Licht festzuhalten, und dessen Effekt auf strukturierten Oberflächen, dessen glänzendes Leuchten in der Finsternis sowie die Betonung von nebeneinandergestellten Farben, die Beharrlichkeit des Blicks und Erschöpfung der Augen“, erklärt Marie Menken.

1939 wurde das neue Museum of Non-Objective Painting (Museum für nicht-gegenständliche Kunst) in New York eröffnet, das eines der weltweit wichtigsten Ausstellungsorte für Moderne und Zeitgenössische Kunst werden sollte – das Solomon R. Guggenheim Museum. 1938 bis 1941 war Marie Menken Assistentin von Hilla Rebay. Rebay war die erste persönliche Kuratorin von Solomon R. Guggenheim und die erste Museumsdirektorin. Menken finanzierte durch diese Arbeit ihre Malerei. Sie stellte in Gruppenausstellungen in der Demotte Gallery, im Museum of Non-Objective Painting in New York und im Institute of Modern Art in Boston aus.

Ihr handwerkliches Können als Malerin und ihr Interesse am Film halfen ihr bei ihrer nächsten Arbeitsstelle. Während des Zweiten Weltkrieges arbeitete sie 1941 bis 1945 an Special Effects für Schulungs- und Dokumentarfilme bei United States Army Signal Corps in den Filmstudios in Astoria. Sie baute Diaramas, Modelle und Miniaturbühnen für Animationsaufnahmen.

1943 machte Marie Menken mit ihrem Ehemann Willard Maas den poetischen Film *Geography of the Body*. Es war ihre erste Kameraarbeit. (Es ist dasselbe Jahr, in dem ein anderes Paar, Maya Deren und Alexander Hammid, den fundamentalen Avantgardefilm *Meshes of the Afternoon* macht. Es ist bemerkenswert, daß Menkens und Hammids Beitrag zu diesen Klassikern des Avantgardefilms oft vergessen wird. Erst zwei Jahre später, 1945, machte Menken ihren ersten eigenen Film, *Variations on Isamu Noguchi*.)

Marie Menken und Willard Maas heirateten 1937 und zogen gemeinsam in eine Dachwohnung in Brooklyn, 62 Montague Street, wo sie bis zu ihrem Tod lebten. Marie Menken wurde bald schwanger. Ihr größter Schicksalsschlag war der Tod ihres gemeinsamen Kindes kurz nach der Geburt. (Maas hatte einen unehelichen Sohn Stephen, der 1935 geboren worden war.) Immer offener lebte Willard Maas seine Bisexualität in der New Yorker Schwulenszene aus, die sich in diesen Jahren versteckt abspielte und gesellschaftlich nicht toleriert wurde. Marie Menken entschied, daß sie ein Ehepaar bleiben. Sie waren durch eine innige Beziehung zur Kunst und gegenseitige Achtung verbunden. Willard Maas, der 1906 in Lindsay, Kalifornien in einer Familie deutscher Immigranten geboren worden war, war ein anerkannter Dichter, der sich wie seine Mutter für den Sozialismus engagierte. Maas unterrichtete Englische Literatur an High Schools und Colleges. Menken und Maas zählten zu den exzentrischesten Ehepaaren der New Yorker Kunstwelt.

Marie Menken hatte ihre erste Einzelausstellung vom 31. Oktober bis 19. November 1949 in der Betty Parson's Gallery in New York. Betty Parson war entscheidend beteiligt an der Entwicklung von den Karrieren der Künstler Jackson Pollock und Mark Rothko. Menken arbeitete im Kontext des „Abstract

Expressionism“. Ihre Ausstellung war erfolgreich and wurde auch diskutiert, da sie verschiedene Materialien wie Kieselsteine, Steinsplitter, Marmorpulver, Glasstaub, Perlen, Schnur, Holz und phosphoreszierende Farbe verwendete, um der Bildfläche eigene räumliche Qualität und Lichtreflexion zu geben. Obwohl Marie Menken bei der Art Students League studierte, hat sie ihre Technik und einen ausgeprägten Stil selbst entwickelt. Der Ausstellung mit Bildern wie „Saint Sebastian's Wounds“, „Angel's Trapeze“, „Green Dream“ und „Magnet for a Bathysphere“ folgte 1951 eine zweite Ausstellung in der Betty Parson's Gallery und auch eine Einzelausstellung in der Tibor de Nagy Gallery im selben Jahr. Marie Menken konnte sich trotz der Erfolge nicht in der Kunstwelt durchsetzen. Ihr minimalistisches Konzept war der Zeit voraus. Auch die starke Emotionalität und humorvolle Verspieltheit in Menkens Arbeit waren in den Nachkriegsjahren nicht gefragt. Marie Menken hatte einen Förderer und Freund in Dwight Ripley, der sehr wohlhabend war und selbst malte. Er finanzierte anfänglich die Tibor de Nagy Gallery. Dwight Ripleys Lebensgefährtin, der Botaniker Rupert Barneby, hatte eine Affäre mit Willard Maas. Marie und Dwight lernten sich dadurch glücklicherweise kennen. Beide verband eine Seelenverwandtschaft. Marie Menken machte die Filme *Glimpse of the Garden* und *Dwightiana* während dieser Freundschaft. 1959 erhielt sie für den Film *Dwightiana* den Creative Film Foundation Award, der von Maya Deren und Cinema 16 vergeben wurde. Menken wurde 1958 nach Brüssel zur Weltausstellung eingeladen, um ihren Film *Glimpse of the Garden* zu zeigen. Auch Stan Brakhage, Kenneth Anger, Maya Deren und Peter Kubelka zeigten dort ihre Filme. Dwight Ripley finanzierte Marie Menken anschließend eine Reise nach Frankreich und Spanien. Sie fuhr mit Kenneth Anger nach Granada und Guadix in Spanien, wo sie ihren Film *Arabesque for Kenneth Anger* und ihre unvollendete dokumentarische Studie *The Gravediggers from Guadix* drehte.

Die amerikanischen Experimentalfilmemacher Willard Maas, Charles Boultenhouse, Stan Brakhage, Ben Moore und Marie Menken gründeten die Gryphon Film Group. Marie Menken ließ die Firma Gryphon Productions 1946 registrieren. Menken zeigte ihre Filme viele Jahre gar nicht oder nur zu Hause im kleinen Kreis. Der Filmemacher Jonas Mekas organisierte 1961 eine Retrospektive ihrer Arbeiten im Charles Theater in New York. Damit gelang ihr der Durchbruch und ihre Anerkennung als Filmemacherin. Jonas Mekas schrieb über sie: „Marie war eine der ersten Filmemacherinnen, die mit der Kamera improvisierte und schnitt, während sie drehte. Sie filmte mit ihrem gesamten Körper, ihrem gesamten Nervensystem. Man spürt Marie in jeder Einstellung, wie sie den Film aus winzigen Teilen und durch Bewegung konstruiert. Es sind diese Bewegung und der Rhythmus, die so viele von uns aufgriffen und später in unseren eigenen Werken weiterentwickelten.“

Die Partys von Menken und Maas in ihrer Dachwohnung in Brooklyn mit Gästen aus der gesamten New Yorker Kunstszene waren legendär und extravagant. Der junge Schriftsteller Edward Albee war einer unter ihnen, der von Menken und Maas nachhaltige Erinnerungen bewahrte. Von ihnen kam der Impuls zu seinem Drama „Who's afraid of Virginia Woolf?“. 1963 brachte der Dichter Charles Henri Ford den jungen Andy Warhol zu einer Party mit. Auch anwesend war der junge Dichter Gerard Malanga. Schüler von Willard Maas und Menkens Liebling, der bald Warhols Assistent für Silkscreen-Arbeiten wurde. Malanga und Charles Henri Ford halfen Warhol, eine Bolex Kamera zu kaufen, und Menken half ihm mit der Kamera. Menken war oft Gast in der Warhol-Factory und sie drehte das filmische Porträt *Andy Warhol*. Marie Menken wurde eine gefeierte Darstellerin im Film *The Chelsea Girls* (1965), in dem sie die Mutter in Reel 8, *The Gerard Malanga Story*, verkörperte. Im Film *The Life of Juanita Castro* von Andy Warhol und Ronald Tavel spielte sie die Hauptrolle.

Sie arbeitete von 1946 bis 1968 für das Magazin Time-Life, um den Lebensunterhalt für sich und – in späteren Jahren – auch für Willard Maas zu verdienen. Sie ist unter anderem Telefonistin und für den internationalen Bereich zuständig. Ihr wurde die Nachtschicht zugeteilt, und sie kam fast jede Nacht erst um zwei oder drei Uhr nach Hause. Doch machte sie diese Arbeit sehr gern, da sie sich nicht von ihrer Kunst abgelenkt fühlte. Die Tragödie ihrer Ehe wurde immer spürbarer. Sie trank zuviel Alkohol und langsam wurde sie davon abhängig. Die Sucht zerstörte beständig ihren Körper. Sie starb am 29. Dezember 1970. Vier Tage nach ihrem Tod, am 2. Jänner 1971 starb Willard Maas.

Filme von Marie Menken

Ich habe eine Übersicht des filmischen Werks von Marie Menken nach dem heutigen Stand meines Wissens zusammengestellt. Über Jahre zeigte sie ihre Filme nur zu Hause, bis ihre Freunde sie überredeten, sie öffentlich vorzuführen. Ich betrachte alle von Mariens Filmen als Teile eines großen Notizbuchs. Ihr Werk und ihr Leben vermittelt sich uns heute bruchstückhaft. Ihr Werk ist ein offener Prozeß. Sie fügte bei manchen Filmen Ton und Musik erst viel später hinzu. Sie skizzierte Filme, die nie fertiggestellt wurden. Sie teilte manches Filmmaterial mit ihrem Ehemann Willard Maas. Filmelemente gingen verloren. Manche Filmfragmente tauchten wieder auf. In meiner Arbeit *Notes on Marie Menken* habe ich mich an die Chronologie von Menkens Filmen gehalten.

Der Filmemacher und Direktor der Anthology Film Archives Jonas Mekas und ich teilen dieselbe Auffassung: Hollywood datiert die Filme mit dem Jahr der ersten öffentlichen Vorführung. Avantgardefilme jedoch werden meist nach dem Jahr des Entstehens datiert. Da Jonas Mekas Menkens Filme in einer ersten Retrospektive im Charles Theatre 1961 zeigte, wurden manche Filme 1961 datiert. Es gibt verschiedene ungenaue Quellen zu Menkens Filmwerk, die sich auch widersprechen. Ich finde es interessant, den zeitlichen Ablauf des Werks von Marie Menken im Zusammenhang ihrer Biografie sehen zu können.

Filme im Verleih

VISUAL VARIATIONS ON NOGUCHI

1945; 4 Min., 16 mm, S/W, Ton

GLIMPSE OF THE GARDEN

1957; 5 Min., 16 mm, Farbe, Ton

HURRY! HURRY!

1957; 3 Min., 16 mm, Farbe, Ton

DWIGHTIANA

1958–59; 3:30 Min., 16 mm, Farbe, Ton

Musik: Teijo Ito, Bilder: Dwight Ripley

ARABESQUE FOR KENNETH ANGER

1958–1961; 4 Min., 16 mm, Farbe, Ton

Musik: Teiji Ito

BAGATELLE FOR WILLARD MAAS

1958–1961; 5:30 Min., 16 mm, Farbe, stumm

Musik: Teiji Ito

EYE MUSIC IN RED MAJOR

1961; 5:30 Min., 16 mm, Farbe, stumm

MOOD MONDRIAN

1961/62; 5:30 Min., 16 mm, Farbe, stumm

NOTEBOOK

A) Raindrops S/W

B) Greek Epiphany S/W

C) Moonplay S/W

D) Copycat Farbe

E) Papercuts Farbe

F) Lights Farbe

G) Nightwriting Farbe

H) The Egg Farbe

I) Etcetcetcetc Farbe

1940–62; 10 Min., 16mm, Farbe und S/W, stumm

MOONPLAY

1950–62; 5 Min 16 mm, Farbe, Ton

GO! GO! GO!

1962–64; 11:30 Min., 16 mm, Farbe, stumm

DRIPS IN STRIPS

1963; 2:30 Min., 16 mm, Farbe, stumm

WRESTLERS

1964; 8 Min., 16 mm, S/W, stumm

LIGHTS

1964–66; 6:30 Min., 16 mm, Farbe, stumm

ANDY WARHOL

1964–65; 22 Min., 16 mm, Farbe, stumm

WATTS WITH EGGS

1967; 2:30 Min., 16 mm, Farbe, stumm

Robert Watts «Box of Eggs», 1963

EXCURSION

1968; 5 Min., 16 mm, Farbe, stumm

Filme nicht im Verleih bzw.

im Prozeß von Archivierung und Restaurierung (Auswahl)

ZENSCAPES (1957)

THE GRAVEDIGGERS FROM GUADIX (1958)

FAUCETS (1960)

HERE AND THERE WITH MY OCTOSCOPE (1962)

LITA'S PARTY, THE DUEL (1963-64)

MIDNIGHT MAASES

FOR LEO

Filme in Zusammenarbeit mit Willard Maas (Auswahl)

GEOGRAPHY OF THE BODY

1943; 8 Min., 16 mm, S/W, Ton

von Willard Maas, Kamera: Marie Menken

Narration: George Barker

IMAGE IN THE SNOW

1946–1951; 30 Min., 16mm, S/W, Ton

von Willard Maas, Kamera: Marie Menken

NARCISSUS

1953–1956; 59 Min., 16mm, S/W, Ton

von Willard Maas, Assistentz: Marie Menken

SIDEWALKS

1966; 6:30 Min., 16 mm, S/W, stumm

Konzept: Marie Menken

Kamera: John Hawkins, Willard Maas

Unterstützt von Cinematography Class of Seton Hall University

Darstellerin

Als Marie Menken selbst

FOUR AMERICAN ARTISTS

1955–1957; 16mm, S/W, stumm

von Willard Maas und Ben Moore

A) Theodore Stamos

B) Irene Rice Pereira

C) Marie Menken – 4 Min.

D) Jose de Rivera

WALDEN – NOTES AND SKETCHES

1964–1968; 16mm, Farbe, 180 Minuten

von Jonas Mekas

Musik: The Velvet Underground & Nico

SCREENTEST

1966; 3 Min., 16mm, S/W, stumm

von Andy Warhol und Gerard Malanga

und

IMAGE IN THE SNOW

1946–1951; 30 Min., 16mm, S/W, Ton

von Willard Maas, mit Hunter Jones und Marie Menken

NARCISSUS

1953–1956; 59 Min., 16mm, S/W, Ton

von Willard Maas

THE CHELSEA GIRLS

1966; 204 Min., 16mm, Farbe und S/W, Ton

von Andy Warhol

mit Ondine, Nico, Brigid Polk, Mary Woronov, Eric Emerson,

International Velvet, Ingrid Superstar, Gerard Malanga und

Marie Menken.

THE LIFE OF JUANITA CASTRO

1965; 66 Min., 16mm, S/W, Ton

von Andy Warhol

mit Ronald Tavel, Marie Menken, Elektra, Wado Diaz Balart,

Mercedes Ospina, Marina Ospina, Ultra Violet

BITCH

1965; 70 Min., 16mm, S/W, Ton

von Andy Warhol

mit Marie Menken, Willard Maas, Gerard Malanga,

Edie Sedgwick (nicht im Verleih)

PRISON

1965; 70 Min., 16mm, S/W, Ton

von Andy Warhol

mit Marie Menken, Bibbe Hansen, Edie Sedgwick, Pat Hartley

und Sandy Kirkland (nicht im Verleih)

Geteilte Zellen

Marie Menken, die sich ab den fünfziger Jahren in der New Yorker Kunstszene bewegte und insbesondere im Umfeld von Warhols Factory zu Berühmtheit kam, wird in jüngster Zeit als avantgardistische Filmemacherin wiederentdeckt. Das ist vor allem der Dokumentarfilmerin Martina Kudláček zu verdanken, deren Hommage an die Künstlerin vor Augen führte, wie Menken beispielsweise Elemente der Pop-Art in ihre experimentelle Filmsprache übersetzt hat. Gleichzeitig gehen Menkens Filme aber nicht in der Inszenierung von medialen Oberflächen auf.

Wie zwei Florettfechter stehen sie auf einem New Yorker Hochhausdach einander gegenüber: Sie, die starke, tänzerisch agile Filmavantgardistin Marie Menken (1909–1970), in angriffslustigen Ausfallschritten. Er, Andy Warhol, ebenso gewandt und doch nachgiebiger. Jeder von ihnen hat eine Kamera in den Händen, mit der er den anderen filmt. Und so sehen wir, neben der Weiteinstellung auf das Duell, alsbald die jeweiligen Blickwinkel der beiden „Fechtenden“: Menkens intuitiv bewegte Aufnahmen von Warhol, verfremdet vom abrupten Wechsel der Filmgeschwindigkeit und der Perspektiven. Und umgekehrt – überraschenderweise – der kaum weniger dynamisierte Blick des Factory-Chefs, der die expressionistischen Anläufe und Vorstöße seiner Herausforderin hier fast nachvollziehend pariert.

Vor etwa vierzig Jahren gedreht, lag dieses Filmstück lange in einem Nachlaß-Verschlag der aus Litauen stammenden Familie Menken (Menkevich). Der Zahn der Zeit hat sich in die fotochemische Filmschicht gefressen, so daß die heftigen, abstrakten Rhythmen farbiger Emulsionsflecken und wilder Zerfallsstrukturen die Vorführung des nunmehr erneut fixierten Films zusätzlich aufladen. Der Wiener Dokumentarfilmerin Martina Kudláček ist die Rettung dieser Szenen zu verdanken. Zusammen mit weiteren filmischen Ausgrabungen, Ausschnitten aus Menkens Filmen der fünfziger und sechziger Jahre sowie Interviews und Bildern der Spurensuche gehören sie zu *Notes on Marie Menken*. Für diese essayistische Hommage hat Kudláček sich mit eindringlicher Zuneigung in das filmhistorische Material eingearbeitet. Sorgfältig restauriert, präsentiert sie es teils pur und für sich stehend. Teils verhandelt sie es mit Menkens Biografie. Andererseits wagt sie es, ihren eigenen schweifenden Blick (etwa auf Jahrmarktlichter oder sprudelnde Wasserfontänen) der Poesie Menkens ästhetisch anzunähern. Doch selbst wo Kudláček so weit geht, die originalen Filmbeispiele – ähnlich wie einige von ihr selbst gedrehte Aufnahmen – mit aktuellen Kompositionen John Zorns neu zu vertonen, entbehrt solche Intervention nicht einer gewissen Plausibilität gegenüber dem Schaffen der hier im Mittelpunkt stehenden Künstlerin.

Marie Menken drehte ihren ersten Film 1945 im Atelier des Bildhauers Isamu Noguchi: Nahaufnahmen von dessen formalen Skulpturen. Wenn gleich die vertikalen und horizontalen Schwenks dabei weitgehend einer Stativ-Geometrie folgen, verzichtet die Filmemacherin schon hier – Schule machend – auf die Konstruktion einer konventionellen Übersicht („establishing shot“). Statt dessen gleitet die Kamera nah an den Skulpturen entlang, eigenwillig deren Linien, Schwüngen, Lichtkanten folgend, deren Verwinkelungen antizipierend, oder – allgemeiner gesagt – sucht Menken ihren persönlichen Ausdruck in eigenwilliger Betrachtung der sie reizenden Umwelt. Zunehmend hintertreibt sie dabei die von der Apparatur tradierte Mechanik und läßt durch Handkamera sowie durch spontane Einzelschaltung unkontrollierte körperliche Impulse mit in die Szenen eingehen. Die gestische Weise, mit der sie ihre 16-mm-Bolex in Blumengärten (*Glimpse of the Garden*, 1957), in der spanischen Alhambra (*Arabesque for Kenneth Anger*, 1961) oder in den New Yorker Straßen (*Go! Go! Go!*, 1963) bewegt, erinnert durchaus an die Verfahren des „action painting“. Gleichwohl läßt Menken das Figürliche dabei nicht aus den Augen. So gibt sie die ornamentalen Lichtmuster in *Lights* (1966) als Straßen-, Park- und Verkehrsbeleuchtung zu erkennen. Oder sie entwickelt eine burlesk formale Animation aus Glitter und Glasperlen auf den abgebildeten Werken des Malers und Mäzens Dwight Ripley (*Dwightiana*, 1959).

Nicht nur die Verwendung solcher billigen Glamourmaterialien oder die Markierung des Körperlichen erinnern entfernt an Verfahren der Pop Art. Eine weitere Gemeinsamkeit ergibt

sich, wenn Menken mediale Phänomene, wie etwa die Fernsehübertragung eines Wrestling-Kampfes (*Wrestlers*, 1964), kritisch in ihre Arbeit einbezieht. Im Unterschied zu Warhol scheut sie dabei nicht, auch biografische Hintergründe in solchen Arbeiten anklingen zu lassen. Wenn sie etwa mit *Hurry! Hurry!* (1957) einen durch flammenartige Überblendungen verfremdeten wissenschaftlichen Mikroskopfilm präsentiert, in dem Spermienzellen sich vergeblich bemühen, ein Ei zu befruchten, so ist die Ironie bezüglich ihrer eigenen Liebesgeschichte dabei kaum zu übersehen. Subtil spielt der Film auf ihr Verhältnis zu dem Poeten und Filmer Willard Maas an, von dem Menken ein Kind erwartete, als dieser sich zur Homosexualität bekannte, und mit dem sie, auch nach der Fehlgeburt ihres Kindes, dennoch zeitlebens eine von Kämpfen geprägte Ehe führte. Verfehlt wäre es allerdings, Menken auf die individualistische Expression privater Erlebnisse zu reduzieren. Daß sie mit ihrer körperbetonenden Verfremdung von Filmtechnik die allgemeinen Sehgewohnheiten und Blickkonstruktionen erweiterte, ist als historische Bedeutung oft vermerkt worden. Was aber Kudláčeks Hommage in bisweilen archäologischer Anstrengung deutlich macht, ist die rigorose Dialoghaltung, mit der Menken den persönlichen wie auch öffentlichen Attraktionen im Experiment begegnete. So wie ihr mit destabilsierten Aufnahmen von Blumen, Leuchtkörpern oder fremden Kunstwerken poetische Rhythmen und Illuminationen gelangen, so filmte sie eben auch einen Andy Warhol nicht gemäß traditioneller Porträt-Codes, sondern suchte vielmehr die riskante Konfrontation mit ihm. Ihre Dokumentation eines Arbeitstages in der Factory (*Andy Warhol*, 1965) bezeugt dies ebenso wie das eingangs beschriebene „Fechtduell“. Und nicht zuletzt entspricht die reduktionistisch theatralische Schauspielweise, mit der Menken in ihren eigenen Filmen oder als zornig peitschende Matrone in Warhols *The Chelsea Girls* (1966) auftritt, jener dialogischen Öffnung zum Gegenüber.

Eben diese Form der Intersubjektivität ist es aber auch, die Kudláčeks Hommage prägt. Das gilt für die teils einmischende Präsentation der Filmbeispiele genauso wie auch für die Interviews und Kommentare, welche die Dramaturgie des Films strukturieren. Sie stammen durchweg von Menkens befreundeten Künstlern. Vom Fotografen, Poeten und langjährigen Warhol-Assistenten Gerard Malanga, von den Filmern Kenneth Anger, Jonas Mekas, Stan Brakhage, von Billy Name (Fotograf in der Factory), von der Schauspielerin Mary Woronov und anderen. Gerne springen die Befragten zwischen der Faszination, die von Menken ausging, und ihrem davon beeinflussten eigenen Schaffen. Vielleicht ist es kein Zufall, daß die Erinnerung an jenes von der Nachkriegskunst bis zur Neoavantgarde sich wandelnde Werk Menkens bis heute eher von Künstlerinnen und Künstlern wach gehalten wird. Kostbar ist Kudláčeks Film aber insbesondere auch deswegen, weil die darin dokumentierten Berührungen und Austauschprozesse Anlaß bieten, die sonst so vielfach abgegrenzten Positionen von Expressionismus und Pop Art auch (film)kunsthistorisch neu zu kontextualisieren.

TEXTE ZUR KUNST #61 / März 2006, Berlin

Zusatzprogramm

Vom 6. bis 13. Oktober zeigen wir jeweils um 22.00 Uhr ein Programm mit folgenden Filmen von Marie Menken:

VISUAL VARIATIONS ON NOGUCHI

1945; 4 Min., 16 mm, S/W, Ton

GLIMPSE OF THE GARDEN

1957; 5 Min., 16 mm, Farbe, Ton

DWIGHTIANA

1958–59; 3:30 Min., 16 mm, Farbe, Ton

EYE MUSIC IN RED MAJOR

1961; 5:30 Min., 16 mm, Farbe, stumm

NOTEBOOK

1940–62; 10 Min., 16mm, Farbe und S/W, stumm

GO! GO! GO!

1962–64; 11:30 Min., 16 mm, Farbe, stumm

LIGHTS

1964–66; 6:30 Min., 16 mm, Farbe, stumm

ANDY WARHOL

1964–65; 22 Min., 16 mm, Farbe, stumm