

**Kino der Zukunft. Gregory J. Markopoulos**

Markus Klammer, Maja Naef (Hg.)

## **eikones**

Herausgegeben vom Nationalen Forschungsschwerpunkt  
Bildkritik an der Universität Basel

**Kino der Zukunft.**  
**Gregory J. Markopoulos**  
Markus Klammer, Maja Naef (Hg.)

Schutzumschlag: Filmstill aus: Gregory J. Markopoulos, *Through A Lens Brightly*: Mark Turbyfill, USA 1967, 16 mm, Farbe, Ton. Courtesy Temenos Archive, © The Estate of Gregory J. Markopoulos

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2016 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn

(Wilhelm Fink Verlag ist ein Imprint der Brill Deutschland GmbH, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

eikones NFS Bildkritik, [www.eikones.ch](http://www.eikones.ch).

Die Nationalen Forschungsschwerpunkte (NFS) sind ein Förderinstrument des Schweizerischen Nationalfonds.

Gestaltungskonzept eikones Publikationsreihe: Michael Renner, Basel

Übersetzung und Fahnenkorrektur: Stephan E. Hauser, Basel

Korrektorat: Kevin Strütt, Basel

© Gregory J. Markopoulos, *A Solemn Pause ...* (1971), The Estate of Gregory J. Markopoulos, Zürich

© P. Adams Sitney, Markopoulos and the Temenos, Oxford University Press, Oxford

© Erika Balsom, Markopoulos and the »Comedy of Distribution«, Columbia University Press, New York

Gedruckt mit Förderung der Walter A. Bechtler-Stiftung, Uster.

Printed in Germany. Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6030-1

# Inhalt

Markus Klammer, Maja Naef

**9 Einleitung**

P. Adams Sitney

**21 Markopoulos und das Temenos**

Erika Balsom

**73 Markopoulos und die »Komödie des Vertriebs«**

Stefanie Bräuer

**85 Gregory J. Markopoulos zu Mary Ellen Bute. Rezeptionsmomente im Zuge der Formierung einer Avantgarde**

Rebekah Rutkoff

**101 Chaos Phaos. Markopoulos und der kinematografische Entzug**

Gregory J. Markopoulos

**113 A Solemn Pause ...**

Gregory J. Markopoulos

**117 Ein feierliches Innehalten ...**

Mark Webber

**123 Bild, Schönheit und Gemeinschaft. Über *Ein feierliches Innehalten ... (1971)***

Markus Klammer

**131 Bergsonscher Platonismus. Gregory J. Markopoulos' *Gammelion (1968)***

François Bovier

167 **Die kinetische Energie der Kader in Gregory J. Markopoulos' Filmen**

Maja Naef

177 **Paradoxe Zeitlichkeit. Gregory J. Markopoulos' Porträtfilm *Galaxie* (1966)**

193 **Danksagung**

197 **Autorinnen und Autoren**





# Einleitung

Markus Klammer, Maja Naef

Das Werk von Gregory J. Markopoulos (1928–1992) ist eines, das viele vom Hörensagen kennen, doch nur wenige gesehen haben. Tatsächlich war es trotz seiner Bedeutung für die Geschichte des Avantgardefilms der Nachkriegszeit lange Jahre kaum verfügbar, denn der Künstler hatte seine Filme in den frühen 1970er Jahren vom Verleih und aus der renommierten Sammlung der Anthology Film Archives in New York zurückgezogen. Zudem blieben alle ab 1971 gedrehten Arbeiten bis zu seinem Tod im November 1992 unveröffentlicht. Erst postum, im Jahr 1996, wurde Markopoulos' kinematografisches Schaffen dank der Retrospektive am Whitney Museum of Modern Art wieder in Teilen zugänglich.

Dass es auch heute noch kein leichtes Unterfangen darstellt, Filme von Markopoulos zu sehen, ist seinem Œuvre allerdings nicht nur äusserlich. Die Werke zeigen eine komplexe zeitliche Struktur. Aufgrund der häufig verwendeten Flash Frames, des rasenden Schnitts und des immer wieder in wechselnden Rhythmen zwischen die Filmbilder eingeschobenen Schwarz- und Klarfilms stellen die Arbeiten des Künstlers für unsere Wahrnehmung – sowohl in physiologischer als auch in kognitiver Hinsicht – eine Herausforderung dar.

Zugleich aber sind Markopoulos' kinematografische Verfahren und seine vom Einzelkader oder »single frame« ausgehende Theorie des filmischen Bildes und der ihm innewohnenden Möglichkeiten von grundlegender Bedeutung für die Geschichte des Experimentalfilms. Seine theoretischen Schriften, seine Texte zu Künstlern der New American Cinema Group sowie die zwischen 1955 und 1992 verfassten Vorträge – zu ihrer Zeit in den wichtigsten Publikationsmedien zum

Avantgardefilm wie *Film Culture* oder *Film Comment* veröffentlicht – sind seit Kurzem in der von Mark Webber herausgegebenen Anthologie *Film as Film. The Collected Writings of Gregory J. Markopoulos* greifbar.<sup>1</sup> Hier entwickelt der Künstler eine Theorie des Kinos und der Bildmontage, die in der Formel »Film als Film« ihren radikalen Ausdruck findet. »Film als Film« meint die Konzentration auf die fundamentalen Parameter des Mediums, das Weglassen alles Unwesentlichen, Profanen, Kommerziellen, die uneingeschränkte Kontrolle seitens des Filmemachers über die Produktions- und Rezeptionsbedingungen seiner Werke.

Als Sohn griechischer Immigranten wuchs Markopoulos in Toledo, Ohio auf. In den 1940ern war er Student an der University of Southern California und hatte Gelegenheit, die Produktionsstrukturen des Hollywoodkinos aus nächster Nähe kennenzulernen. Als »student observer« konnte er Regisseure wie Alfred Hitchcock oder Fritz Lang bei der Arbeit beobachten. Markopoulos war massgeblich an der Herausbildung dessen beteiligt, was wir heute als Experimentalfilm der Nachkriegsjahre kennen. 1960 war er neben Jonas Mekas und Shirley Clarke Mitbegründer der New American Cinema Group in New York. 1968 kehrte er – gleichermaßen enttäuscht von der Avantgarde und vom kommerziellen Kino – den Vereinigten Staaten endgültig den Rücken und führte mit seinem Partner, dem Filmemacher Robert Beavers, bis zu seinem Tod ein unstetes Wanderleben ohne festen Wohnsitz in Deutschland, Belgien, Griechenland, Italien, Deutschland und der Schweiz. In jenen Jahren begann er, die für sein spätes Schaffen prägende Vision des »Temenos« als einer idealen Projektions- und Aufbewahrungsstätte seines eigenen Werks und desjenigen von Beavers zu entwickeln. »Temenos« meint im Griechischen einen abgesonderten, heiligen Bezirk. Bei Markopoulos benennt der Name Konkretes und Utopisches zugleich: »Temenos« ist zum einen ein freies Feld in der gebirgigen Landschaft Arkadiens nahe dem Dorf Lyssarea, das Markopoulos zur Projektionsstätte bestimmte. Und auch das Archiv in Uster bei Zürich, welches die Filme, Tagebücher, Notizbücher, Korrespondenzen, Drehbücher und alle anderen Nachlassbestände von Markopoulos enthält, wird als »Temenos« bezeichnet. Zum anderen aber dient der Terminus in den späten Texten des Künstlers als Signifikant einer beinahe messianischen kinematografischen Verheissung – der Verheissung einer kompromisslosen Verwirklichung des Films als Film, der Heraufkunft einer ästhetischen Gemeinschaft weniger auserwählter Filmbetrachter, die in der Lage sein würden, die Werke von Markopoulos und Beavers in ihren grundlegenden Dimensionen zu erfassen. Hier nimmt das Temenos Züge antiker Mysterienkulte an. Die inspirierten Filmemacher fungieren als Hirten und Seelenführer eines zu initiiierenden Publikums der Zukunft. Schon früh adressierte Markopoulos die Betrachter seiner Werke als »spectators of the future«. So schrieb er 1967: »It is the Invisible that the film spectator must seek. This Invisible will lead him forwards and backwards and ultimately towards the Future: the future in this case is the understanding of the films.«<sup>2</sup>

Die verwirklichte Zukunft des Temenos gestaltete sich bescheidener, aber auch freier. Seit 2004 werden auf jenem Feld bei Lyssarea in fortlaufender Reihe alle vier Jahre Abschnitte des monumentalen Hauptwerks von Markopoulos

gezeigt, an dem er seit den frühen 1970er Jahren arbeitete.<sup>3</sup> Es handelt sich um den rund achtzigstündigen und in 22 »Zyklen« (»cycles«) oder »Einheiten« (»orders«) strukturierten Film *Eniaios* (1947–91). Im Sommer 2016, kurz vor der Drucklegung dieses Bandes, fand das von Robert Beavers organisierte Ereignis, zu dem Film-interessierte aus aller Welt ebenso reisten wie lokale Studenten mit bescheidenen finanziellen Möglichkeiten, während der mondlosen Nächte der ersten drei Julitage zum vierten Mal statt.<sup>4</sup>

Markopoulos vollendete *Eniaios* kurz vor seinem Tod, sah sein Opus magnum aber – wie eine ganze Reihe anderer Arbeiten – nie projiziert, nachdem er 1971 entschieden hatte, keine Vorführcopien seiner fertig montierten Filme mehr zu ziehen. Als Ausgangsbasis für *Eniaios* verwendete der Künstler das Positivmaterial der Originalrollen seiner bis 1971 veröffentlichten Filme sowie der später entstandenen, nicht mehr öffentlich gezeigten Werke. Ihnen entnahm er einzelne Kader und Kaderfolgen und montierte sie zwischen unterschiedlich lange Strecken aus Schwarz- und Klarfilm. Das Motiv der Bewahrung und Zusammenziehung des eigenen Œuvres in einem einzigen Filmmonument ist bei Markopoulos dialektisch an eine Praxis der Verausgabung und Vernichtung geknüpft, und beides sind zentrale Aspekte seiner Auffassung des Kinos. Die Dialektik von Zukunftsoffenheit und Bewahrung – nicht nur im materiellen Sinn – prägte Markopoulos' Filmschaffen schon vor *Eniaios*. Seine Poetik war spätestens seit den 1970er Jahren von einer Sorge um das Nachleben der Filme getragen, als er einzelne frühere Arbeiten einer Revision unterzog und sie neu montierte, im Grunde aber bereits von Beginn der 1960er Jahre an, als er von einem eigenen Kino als Projektionsstätte seiner Arbeiten träumte.

Nach dem Tod von Markopoulos wurden die 167 Filmrollen von *Eniaios* eingelagert. Während dieser Zeit brachen viele der tausenden Klebestellen, so dass eine umfangreiche Wiederherstellung notwendig wurde. In einem aufwändigen und kostspieligen Verfahren werden die Filmrollen nun unter der Leitung von Beavers und mit der Unterstützung junger Filmemacher sukzessive mit Blick auf die jeweils nächste Temenos-Veranstaltung restauriert. Niemand hat das Werk bislang vollumfänglich gesehen.

Vorliegende Publikation möchte eine umfassende Reflexion des kinematografischen Œuvres von Markopoulos bieten, die sich einerseits auf seine theoretischen Schriften zum Film bezieht und sich andererseits mit dem Spätwerk auseinandersetzt, welches um Fragen des Archivs, der Bewahrung des Films als analoges Medium für ein Publikum der Zukunft sowie seiner Aufführungsbedingungen im Rahmen des Temenos kreist. Der Band versammelt führende nationale und internationale Forscherinnen und Forscher zum Experimentalfilm und zu Markopoulos selbst. Er stellt die erste umfassende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Werk des Filmemachers in deutscher Sprache dar. Auf Abbildungen wurde bewusst verzichtet, da sich die komplexen rhythmischen Muster von Markopoulos' Montagen durch einige wenige Filmstills nicht einmal annähernd illustrieren lassen.

Die Nachlassverwaltung des Künstlers, vertreten durch Robert Beavers, hat zugestimmt, einen zentralen Text von Markopoulos, der wesentliche

Aspekte für die Entwicklung des Temenos enthält – *A Solemn Pause ... / Ein feierliches Innehalten ...* – zu übersetzen und sowohl in deutscher als auch in englischer Sprache in die Publikation aufzunehmen. *A Solemn Pause ...* wurde im Juli 1971 in Disentis im schweizerischen Kanton Graubünden verfasst und bildet die Mitte des vorliegenden Buches.

Der britische Filmkurator Mark Webber, verdienstvoller Herausgeber von Markopoulos' *Collected Writings*, rekonstruiert in seinem Beitrag *Bild, Schönheit und die Gemeinschaft. Nachdenken über ›Ein feierliches Innehalten...‹* (1971) die historischen Umstände, unter denen der Essay entstand. Er arbeitet Markopoulos' Bezug zur Schweiz, insbesondere zur Landschaft der Alpen heraus, unterstreicht aber vor allem seine Verbundenheit mit einzelnen in der Schweiz ansässigen Freunden und Förderern, die den Filmemacher in den 1970er Jahren auf die eine oder andere Weise unterstützten. Webber erhellt zudem die Entstehungskontexte und Inhalte der im Essay von Markopoulos erwähnten Filme wie *Cimabue! Cimabue!* (1971) und erläutert deren spätere Funktion im Rahmen von *Eniaios*. Webbers historiografisch angelegter Kommentar schliesst mit Überlegungen zur Bedeutung des »Innehaltens« für Markopoulos' filmische Praxis. Er lässt sich nicht zuletzt als Modell dafür verstehen, wie die oft hermetischen und poetisch dichten Texte von Markopoulos methodisch gelesen und interpretiert werden können.

P. Adams Sitney, der wohl bedeutendste Autor zur amerikanischen Filmavantgarde,<sup>5</sup> konnte gewonnen werden, der Übersetzung und Veröffentlichung seiner grundlegenden Studie über *Eniaios* zuzustimmen, die 2015 im Buch *The Cinema of Poetry* erschienen ist. Sitney veröffentlichte bereits in den 1970er Jahren in der bis heute einflussreichen Anthologie zum amerikanischen Avantgardefilm der Nachkriegszeit, *Visionary Film*, ein Kapitel zu Markopoulos' Werk, welches den Titel *From Trance to Myth* trägt.<sup>6</sup> Zu diesem Zeitpunkt begann Markopoulos erst, sein früheres Werk zu überarbeiten, um es später in *Eniaios* zu integrieren. Unter dem Titel *Markopoulos und das Temenos* analysiert Sitney nun die literarischen und philosophischen Quellen von Markopoulos' Spätwerk, basierend auf umfassenden Recherchen in der Bibliothek des Filmemachers, deren Bestände er nach Lesespuren und Notizen des Künstlers durchforschte. Sitney, ein ausgewiesener Kenner von Markopoulos' Filmen und selbst Wegbegleiter der amerikanischen Filmavantgarde, interpretiert Markopoulos' Œuvre im Lichte seiner fortwährenden Auseinandersetzung mit antiken Texten (Platon, Euripides, Homer), der modernen Literatur (Federico García Lorca), Philosophie (Arthur Schopenhauer, Martin Heidegger) und Musik (Anton Webern) sowie der Lyrik Friedrich Hölderlins. Sitney expliziert den Einfluss jener Lektüren auf Markopoulos' Filmtheorie und auf die Struktur und Montage der bis einschliesslich 2012 in Griechenland präsentierten Zyklen I–VIII von *Eniaios*. Insbesondere kann er zeigen, wie sehr antike metrische Strukturen den Künstler in seiner rhythmisch-musikalischen Auffassung filmischer Montage geprägt haben.

Einer komplementären Frage, derjenigen nach der öffentlichen Zirkulation von Markopoulos' Filmwerken, widmet sich Erika Balsom in ihrem Beitrag *Markopoulos und die »Komödie des Vertriebs«*.<sup>7</sup> Seit den frühen 1970er Jahren

hat sich Markopoulos wie kaum ein anderer in der Geschichte des Kinos und der Filmavantgarden den Möglichkeiten der Distribution und der Zirkulation seines Werks verweigert. Folgt man Balsom, ist das Konzept des Temenos auch Resultat eines Begehrens nach künstlerischer Souveränität unter Bedingungen der Spätmoderne, nach absoluter Kontrolle über das eigene Werk und über die Umstände, unter denen es zur Aufführung kommt. Durch aufwändige Recherchen gelangt die Autorin zu der überraschenden Einsicht, dass dies nicht immer so war, ja, dass sich Markopoulos in den späten 1960er Jahren aktiv um Vertrieb und Vermarktung seiner Filmwerke bemühte, sei es über den Verkauf von Kopien an Privatpersonen, sei es über Fernseaufträge. Sogar »Kollaborationen mit dem Kunsthandel« zog er in Betracht. Balsom beschreibt diese zumeist erfolglos gebliebenen Versuche als getragen von einer zugleich ökonomischen und ästhetischen Sorge des Filmemachers um das eigene Werk, die sich unmittelbar vor der Inauguration des hermetischen, zukunftsgerichteten Temenos im doppelten Streben nach einer grösseren Öffentlichkeit und nach finanzieller Autarkie der Produktionsstrukturen äusserte.

Ausgangspunkt von Stefanie Bräuers Text *Gregory J. Markopoulos zu Mary Ellen Bute. Rezeptionsmomente im Zuge der Formierung einer Avantgarde* ist eine in den *Collected Writings* nicht enthaltene Filmkritik mit dem Titel *Beyond Audio Visual Space*, die Markopoulos 1962 verfasste. Diese setzt sich mit Mary Ellen Bute und ihrem Film *Abstronic* (1952) auseinander. Bute war eine der Pionierinnen des Animationsfilms und eine der wichtigen Frauenfiguren im erweiterten Kreis der amerikanischen Filmavantgarde. Neben einer erhellenden Analyse von Butes *Abstronic* unternimmt die Autorin eine detaillierte Lektüre von Markopoulos' Filmkritik. Dabei rekonstruiert sie die historische Situation rund um die Gründung der New American Cinema Group und macht auf allzu oft vernachlässigte Genderaspekte im Zusammenhang des Avantgardefilms aufmerksam.

Rebekah Rutkoff beschäftigt sich in *Chaos Phaos. Markopoulos und der kinematografische Entzug* mit dem Status der Gemeinschaft der Temenos-Besucher, die sich alle vier Jahre im arkadischen Dorf Lyssarea einfinden, um an drei aufeinanderfolgenden Abenden insgesamt drei bis fünf Zyklen aus *Eniaios* zu sehen. Die ästhetische Gemeinschaft angesichts der filmischen Erfahrung von *Eniaios* beschreibt Rutkoff als eine zugleich reale und utopische Struktur, die in der Lebenswelt der Betrachter auf unterschwellige Weise fortwirke. Sie charakterisiert den Umgang mit den je persönlichen, durch die Bilder von *Eniaios* vermittelten Erfahrungen als einen Akt der Übersetzung – sei es als Traum, als Text, als gemeinsames Sprechen –, der dazu dient, die Filmwahrnehmung zu reflektieren, zu ordnen, vor allem aber zu teilen. Folgerichtig fasst Rutkoff das Dispositiv von *Eniaios* in Anlehnung an die Psychoanalyse als eine »cinematic cure«. Dem therapeutischen Paradigma gemäss rekurriert der Text auch auf eigene Erfahrungen der Autorin während der Temenos Screenings 2012 und erzählt – die alte Form des Pilgerberichts aufnehmend – von ihrer Suche nach der Kirche des Heiligen Johannes auf der Insel Hydra, die Markopoulos in *Bliss* (1967) porträtierte. Die Vielfalt lebensweltlicher Übersetzungsprozesse filmischer Erfahrung verweise auf eine grundlegende Freiheit des Denkens, der Sprache und des Handelns, so Rutkoff, die den Besuchern

des Temenos zuteilwerde und die sich bereits auf der basalen Ebene der Projektions-situation manifestiere: Während der Projektionen können sich die Zuschauer frei bewegen, sie können schlafen, ihren Gedanken nachhängen, abschweifen, träumen. Mit jener Freiheit korrespondiert nach Rutkoff eine Pluralität von Orten, an denen Markopoulos' filmische Bilder – im buchstäblichen und metaphorischen Sinn – aufbewahrt werden: von den bereits restaurierten und noch zu restaurierenden Filmrollen im Temenos-Archiv bis hin zu den Erinnerungsbildern, die *Eniaios* in den Besuchern wachruft und produziert.

Markus Klammers Text *Bergsonscher Platonismus. Gregory J. Markopoulos' ›Gammalion‹ (1968)* befasst sich mit Markopoulos' kinematografischer Metaphysik. Anhand einer genauen Interpretation des für die filmische Struktur von *Eniaios* wegweisenden Werks *Gammalion* rekonstruiert er das Verhältnis der für Markopoulos massgeblichen Produktionsebene der Montage und Organisation von Einzelkadern zur Aktualität der Projektion. Er weist nach, dass die Dimension der Kader und des Zelluloids für Markopoulos das Gepräge platonischer Ideen trägt, während die Folge der in *Gammalion* meist als Flash Frames projizierten Bilder auf der Leinwand durch deren minimale Differenzen eine zeitliche Form artikuliert, die der Philosoph Henri Bergson als »Werden« bezeichnet. Die philosophisch-systematische Unvereinbarkeit zwischen dem Idealismus Platons und Bergsons Philosophie des Werdens mit ihrer Überwindung der Dualität von Geist und Materie zeigt sich dabei nicht als kontradiktorischer Widerspruch, sondern im Gegenteil als eine ästhetische Qualität, die Markopoulos' Werk in Atem hält. Die Studie schliesst mit einer Untersuchung der Rezeption und Anverwandlung von Rainer Maria Rilkes Theorie der Liebe in *Gammalion*.

François Bovier untersucht in seinem Beitrag mit dem Titel *Die kinetische Energie der Kader in Gregory J. Markopoulos' Filmen* Markopoulos' Theorie der Montage, in welcher dem Einzelkader oder »single frame« besondere Bedeutung zukommt. Bereits die frühen, narrativ strukturierten Filme von Markopoulos zeigen eine Spannung zwischen der relativen Dauer einer längeren Einstellung und der Dynamik einzelner, als Flash Frames aufblitzender Kader und Kaderfolgen. Bovier kann darlegen, dass der einzelne Kader bei Markopoulos ab Mitte der 1960er Jahre nicht nur als eine temporale Einheit im Fortschreiten der filmischen Zeit fungiert, sondern dass er zugleich eine »paradigmatische Achse« artikuliert: durch Mehrfachbelichtungen in der Kamera und die daraus resultierenden Überlagerungen von Bildern. Dieses offene Montageprinzip, welches der Filmemacher in *Eniaios* radikalisiert wird, bildet für Bovier die Grundlage einer »Poetik der Gleichzeitigkeit«. Bovier schlägt vor, Sigmund Freuds Analyse des »Wunderblocks« als Modell für die spezifische Struktur der filmischen Erfahrung im Temenos zu verstehen – jenes Schreibspielzeugs für Kinder, welches nach Freud »unbegrenzte Aufnahmefähigkeit und Erhaltung von Dauerspuren«<sup>8</sup> miteinander vereint. Vergleichbar dem Wunderblock fungiere die Kinoleinwand als unerschöpfliche Aufnahmefläche der in rascher Folge wechselnden Filmbilder von *Eniaios*, die sich dem Gedächtnis der Temenos-Besucher wie der Wachsschicht des Wunderblocks einprägen und sich dort mit deren eigenen Erinnerungen und Phantasien überlagern. So ergibt sich

nach Bovier eine enge, wechselseitige Verflechtung von projiziertem Film und wahrnehmendem Publikum.

Thema des Essays *Paradoxe Zeitlichkeit. Gregory J. Markopoulos' Porträtfilm Galaxie (1966)* von Maja Naef sind die filmischen Porträts, die der Künstler ab der zweiten Hälfte der 1960er Jahre bis zum Ende seines Lebens realisierte und die auch in *Eniaios* eine wichtige Rolle spielen. Im Jahr 1966 montierte Markopoulos dreissig jeweils dreiminütige Porträts in der Folge ihrer Entstehung zum 90-minütigen Film *Galaxie* (1966). Das Werk zeigt die Protagonisten der New Yorker Kunst-, Film- und Literatenszene. Über die Porträtierten, die von ihnen bewohnten Räume und die Gegenstände, mit denen sie sich umgeben, setzt Markopoulos sein eigenes Medium in ein komplexes Verhältnis zu anderen Künsten, zum Theater, zum Tanz, zur Lyrik, zur Skulptur und auch zur Malerei. Naef unternimmt ein Close Reading des dreizehnten Porträts in *Galaxie*, jenes von Jasper Johns. Sie bestimmt es als emphatisches Künstlerporträt. Ihr besonderes Interesse gilt Markopoulos' Schnittverfahren direkt in der Kamera und den dadurch ermöglichten Mehrfachbelichtungen und Überlagerungen der Filmbilder. Auf formaler Ebene weist die Autorin nach, dass diese Überlagerungen die Struktur einer paradoxen Zeitlichkeit bewirken, in der sich die Eigenschaften des Films als einer Zeitkunst und der Malerei als einer Raumkunst verschränken und die Potenziale von Johns' Malerei für Markopoulos' Filmschaffen nutzbar werden.

Markopoulos' filmisches Œuvre gehört zu den bedeutendsten und faszinierendsten innerhalb des Avantgardefilms der Nachkriegsjahre. Sein Werk beruht auf einer intensiven künstlerischen, intellektuellen und theoretischen Auseinandersetzung mit den Künsten der Moderne, der Malerei, der Literatur, der Musik, der Skulptur, dem Theater und der Architektur. Zugleich ist es inspiriert von antiken mythologischen, philosophischen und dichterischen Quellen. Besonders deutlich wird dies in *The Illiac Passion* (1964–67), einem Film, der auf Aischylos' Drama *Der gefesselte Prometheus* zurückgeht. Markopoulos' kinematografische Arbeiten, aber auch seine Schriften sind durch ein ausserordentliches Engagement für das Medium Film gekennzeichnet. Sein modernistisches Projekt berührt Aspekte, die für den historischen Zusammenhang des Avantgardefilms der Nachkriegszeit, aber auch für seine Beziehung zur Kunstgeschichte zentral sind. Die jahrelange, hartnäckige Praxis des Neumontierens und Zusammenstellens all seiner Filme zu einem einzigen epischen Werk mit Namen *Eniaios* seit den 1970er Jahren sucht in der Filmgeschichte ihresgleichen.

Markopoulos' Filme und seine Vision des Temenos als einer absolut sitespezifischen Projektion stellen Fragen nach dem Ort des Experimentalfilms, der Struktur seines Publikums, seinen Institutionen, seiner Aufführungspraxis in einem postkinematografischen Zeitalter und nicht zuletzt nach seiner Archivierung und seinem Überleben. Der Avantgardefilm befindet sich immer noch in einer randständigen Situation. Er entwickelte sich ausserhalb der Grossstrukturen der Filmindustrie und steht auch heute noch in einem vielfach ungesicherten Verhältnis zu etablierten Kunstinstitutionen und akademischen Disziplinen. Die Bemühungen um seine Erhaltung müssen im Zuge der Digitalisierung neue Wege beschreiten.

Die historische Filmavantgarde ist durch die Verbreitungsmöglichkeiten von Internetplattformen wie UbuWeb oder YouTube präsenter und verfügbarer denn je, doch ist die Qualität des digitalen Materials in den meisten Fällen ungenügend. Vor allem aber vermag die Nivellierung des digitalen Raums den besonderen, für den Experimentalfilm zentralen Aufführungsbedingungen – etwa im Verbund mit Performance und Installation, im Rahmen von Festivals oder an alternativen Projektionsorten<sup>9</sup> – kaum Rechnung zu tragen.

Die Reaktionen auf diese veränderte mediale Situation seitens der Filmemacher aus der Generation von Markopoulos, die vorwiegend mit analogem Material arbeitete, fallen unterschiedlich aus, auch wenn sie freilich nicht mehr in einer derart radikalen und hermetischen Geste kulminieren, wie dies bei Markopoulos in den 1970er Jahren der Fall war, als er beschloss, seine Filme vom Verleih zurückzuziehen und keine Vorfürkopianer neuer Arbeiten mehr herzustellen, um sein Œuvre nur noch im Rahmen des Temenos zu zeigen. Manche Experimentalfilmer haben sich dazu entschieden, ihre Werke auf DVD zu veröffentlichen, etwa Jonas Mekas, James Broughton, Curtis Harrington, Kenneth Anger und viele mehr. Andere wollen ihre Filme nur analog projiziert sehen und richten sich gegen jegliche Formen der Digitalisierung, beispielsweise Nathaniel Dorsky oder Peter Kubelka.<sup>10</sup> Jonas Mekas, der wohl bekannteste und umtriebteste Experimentalfilmer seiner Zeit, bewirtschaftet selbst im hohen Alter noch eine Homepage, auf der er alle paar Tage einen etwa siebenminütigen Film in der von ihm begründeten Tradition des Tagebuchfilms postet.

Gerade sein prekärer Status aber lässt den Avantgardefilm zu einem exemplarischen Gegenstand einer historischen Bild- und Medienforschung werden, die sich für die technologischen, ästhetischen und institutionellen Umbrüche der Gegenwart interessiert. Im vergangenen Jahrzehnt hat sich der Avantgardefilm denn auch zu einem bedeutenden Forschungsthema im Übergangsbereich von Kunstgeschichte, Medientheorie und Filmwissenschaft entwickelt. Nachvollziehen lässt sich dies an der Öffnung von Kunsthallen und Museen gegenüber dem experimentellen Filmschaffen und dem Expanded Cinema. Einzelne Filmemacher wurden in den letzten Jahren von Galerien und renommierten Museen ausgestellt<sup>11</sup> und vermarktet.<sup>12</sup> So wird etwa Kenneth Anger von Sprüth/Magers, Berlin/London vertreten, James Benning von neugerriemschneider, Berlin, Bruce Conner von Paula Cooper, New York, Jack Goldstein von Buchholz, Berlin oder Jack Smith von Barbara Gladstone, New York/Brüssel.

Dass der Experimentalfilm als historisches Phänomen nun Eingang in den Kunstmarkt findet, was ihm in seiner heroischen Phase aus unterschiedlichen Gründen nie gelang,<sup>13</sup> bringt sowohl positive als auch negative Aspekte mit sich: Zum einen können durch die Kommerzialisierung zumindest einzelne Filmwerke einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht und die nötigen Mittel für ihre nachhaltige Restauration bereitgestellt werden. Zum anderen aber wird hier ein weiteres Kapitel in der Geschichte der Kommodifizierung der Avantgarden geschrieben. Der Experimentalfilm entzieht sich gängigen Klassifikationssystemen der zeitgenössischen Kunst. So kennt er keine Auflagen oder Editionen. Auch bestehen in

vielen Museen kaum gewachsene Traditionen des Sammelns, Archivierens und Präsentierens von Werken der historischen Filmavantgarde.<sup>14</sup> Diese allgemeinen Umstände führten dazu, dass etwa im Fall von Jack Smith Fotografien als Werke vertrieben wurden, die er selbst nie als solche verstanden hatte und die – wie auch seine Filme – meist Teil von Performances waren.

Mit den Beiträgen des vorliegenden Bandes soll gerade den unterschiedlichen Perspektiven auf Markopoulos' filmisches und theoretisches Œuvre Rechnung getragen werden. Es handelt sich um ein Filmwerk, das in verschiedener Hinsicht unabgeschlossen ist. Zum einen konnte es noch nicht vollumfänglich projiziert und gesehen werden, zum anderen haben die Diskussionen um seine gegenwärtige und zukünftige Bedeutung gerade erst begonnen, schliesslich sind die Fragen seiner Erhaltung, Konservierung und medialen Speicherung einer fortgesetzten Neubewertung unterworfen. Dieser gleich mehrfach offene Werkstatus verpflichtet das Œuvre von Markopoulos auf die Zukunft. Es ist verblüffend und trostreich, dass eine Poetik des Rückzugs und der Reinheit – exemplifiziert im Namen »Temenos« als eines abgeschiedenen Ortes – unter den gegenwärtigen Produktions- und Rezeptionsbedingungen ein radikal offenes Feld des Wahrnehmens und Denkens zu evozieren vermag.

## Endnoten

- 1 Gregory J. Markopoulos, *Film as Film. The Collected Writings of Gregory J. Markopoulos*, hg. v. Mark Webber, London 2014.
- 2 Gregory J. Markopoulos, *The Filmmaker as Physician of the Future* [1967], in: ders., *Film as Film* (wie Anm. 1), S. 231–235, hier: 234
- 3 Zwischen 1980 und 1986 organisierte Markopoulos zusammen mit Robert Beavers eine erste Serie von Temenos-Projektionen in Lyssarea, bei denen Arbeiten der beiden Filmemacher gezeigt wurden.
- 4 Vgl. P. Adams Sitney, *Temenos* 2016, in: *Artforum International* 55/2, 2016, S. 105–106.
- 5 Vgl. P. Adams Sitney, *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943–2000*, Oxford 2002; vgl. auch ders., *The Cinema of Poetry*, New York 2014; ders., *Eyes Upside Down. Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*, Oxford 2008; ders., *Modernist Montage. The Obscurity of Vision in Cinema and Literature*, New York 1990; ders. (Hg.), *The Avant-Garde Film. A Reader of Theory and Criticism*, New York 1978; ders., *Structural Film*, in: *Film Culture* 47, 1969, S. 135–144.
- 6 Auf die Forderung von Markopoulos hin eliminierte Sitney dieses Kapitel 1979 aus der zweiten englischen Auflage von *Visionary Film*. Nach dem Tod des Filmemachers war es jedoch wieder Teil der dritten und aktuellen Auflage aus dem Jahr 2002.
- 7 Eine Version des Textes wird unter dem Titel *A Cinematic Bayreuth* erscheinen in: Erika Balsom, *Circulation. Art, Reproducibility, and the Moving Image*, New York 2017.
- 8 Sigmund Freud, Notiz über den »Wunderblock«, in: ders., *Studienausgabe*, Bd. 3: *Psychologie des Unbewußten*, Frankfurt am Main 2000, S. 363–369, hier: 365.
- 9 Vgl. Adam Hyman und David E. James, *Alternative Projections. Experimental Film in Los Angeles 1945–1980*, London 2015; vgl. auch die von Scott MacDonald herausgegebenen Dokumentsammlungen: Scott MacDonald (Hg.), *Cinema 16. Documents Towards a History of the Film Society*, Philadelphia 2002; ders. (Hg.), *Art in Cinema. Documents Towards a History of the Film Society*, Philadelphia 2006.
- 10 Peter Kubelka erklärte das Jahr 2012 zum dunkelsten der Filmgeschichte, jenes Jahr, in dem die letzten analogen Projektoren aus den grossen Kinos verschwanden. Als Reaktion produzierte Kubelka *Monument Film* (2012), eine Arbeit, die unmöglich digital gezeigt werden kann, da sie neben der Projektion von Kubelkas Filmen *Antiphon* (2012) und *Arnulf Rainer* (1960) die installative Komponente der Ausstellung des analogen Filmmaterials beinhaltet. Vgl. Stefan Grisseemann, *Frame by Frame*. Peter Kubelka, in: *Film Comment* 48/5, 2012, S. 75, siehe auch unter: <http://filmcomment.com/article/peter-kubelka-frame-by-frame-antiphon-adebar-arnulf-rainer> [16. 10. 2016].
- 11 Als jüngstes Beispiel hat das New Yorker Museum of Modern Art in Zusammenarbeit mit dem San Francisco Museum of Modern Art Bruce Conner eine Einzelausstellung gewidmet: *Bruce Conner. It's All True* (3. 7.-2. 10. 2016).
- 12 Vgl. Erika Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam 2013; dies., *Spaces – The Cinema*, in: *Art-Agenda.com*, 1. Februar 2016, unter: <http://www.art-agenda.com/reviews/spaces—the-cinema/#.VrHS-4SAaJU.twitter> [16. 10. 2016]; vgl. auch Catherine Elwes, *Installation and the Moving Image*, London/New York 2015; Andrew V. Uroskie, *Between the Black Box and the White Cube. Expanded Cinema and Postwar Art*, Chicago 2014; Pavle Levi, *Cinema by Other Means*, Oxford 2012; Tamara Trodd (Hg.), *Screen/Space. The Projected Image in Contemporary Art*, Manchester/New York 2011; Tanya Leighton (Hg.), *Art and the Moving Image. A Critical Reader*, London 2008; Paolo Cherchi Usai, David Francis, Alexander Horwath und Michael Loebenstein (Hg.), *Film Curatorship. Archives, Museums, and the Digital Marketplace*, Wien 2008; Jonathan Walley, *The Material of Film and the Idea of Cinema. Contrasting Practices in Sixties and Seventies Avant-Garde Film*, in: *October* 103, 2003, S. 15–30; ders., *Identity Crisis. Experimental Film and Artistic Expansion*, in: *October* 137, 2011, S. 23–50; Wheeler Winston Dixon, *The Exploding Eye. A Re-Visionary History of 1960s American Experimental Cinema*, Albany 1997; David E. James, *Allegories of Cinema, American Film in the Sixties*, Princeton 1989.
- 13 Zu Markopoulos' Versuchen, Prints über Galerien zu verkaufen, vgl. Erika Balsoms Beitrag in diesem Band.

- 14 Vgl. dazu beispielsweise Paolo Cherchi Usai, David Francis, Alexander Horwath und Michael Loebenstein, Prologue. The Vienna Sessions. December 31, 2005, in: dies. (Hg.), *Film Curatorship* (wie Anm. 12), S. 8–51.

