Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2008)

Heft: 83: Collaborations Robert Frank, Wade Guyton, Christopher Wool

Artikel: Robert Frank : reunion = wiedervereint

Autor: Myles, Eileen / Geyer, Bernhard

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680427

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

EILEEN MYLES

REUNION

Maybe the truest ecstasy of looking at *Pull My Daisy* (1959) from the angle of the twenty-first century is the experience of merging with its overhead camera and witnessing for the next twenty-eight minutes what will constitute an exquisite and irreversible number of meetings. Of light and dark, because that was, or is, film. Of men and women. The men being the heroes of the Beat legend—Allen Ginsberg, Gregory Corso, Peter Orlovsky—and the females... well, the women are written as largely empty canvases for beaming the men's Beat truth upon, though "they" are not actually shot that way. Delphine Seyrig, variously referred to as "the wife" or "the woman," has probably more screen-time than anyone else in the film, as well as being the only person on the set who was not, to some degree, playing herself—though Alice Neel and Richard Bellamy play characters (not themselves), part of the fun of the film is whispering "*That's* Alice Neel."

"*Really*?"

Delphine Seyrig was a complete unknown; a student at the Actor's Studio. This was her first role and she would go on to have an amazing career working with Europe's best directors, directing a number of films (including the 1977 *Look Beautiful and Keep Your Mouth Shut*) and starred most prominently in Alain Resnais' *Last Year at Marienbad* and Chantal Akerman's *Jeanne Dielman 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1976). But now (1959) she merely holds up half the sky of the film: she plays a young mother, a painter, opening the windows of her studio in the morning. Soon the guys will be loading into the loft, her son will wake. She is the austere, beautiful, moralistic, labile-faced wife; the perfect foil to the angelic hijinks of these men; cultural heroes in their youthful prime. In a way, *Pull My Daisy* is the first music video. Except that it's film, and the music conspires, maybe, for once in history, to cover poetry. The slight plot of the film is the off-centered meeting of these hipster guys with the straight, uptight people: a bishop, his mother, and his sister. "The woman," of course, is the gateway to the encounter, having seemingly been the one who arranged it. Even the kid (Pablo Frank, Robert's son) soon becomes part of the irascible male crew. The film is shot a little like a play, waiting for the action—in part, perhaps, because it was based on a play by Kerouac called *Beat Generation* (written in 1957 and published in 2005), which was this film's original title except that Hollywood beat the beatniks to it with a film of that name that very year, 1959. I can still see that year's calendar, a folksy cloth one, hanging in my mother's kitchen—being, more or less, the same age as that kid. Unlike Pablo, the rest of us would get prepped for "the life" by the mass-produced versions of Beatness on teevee. *Route 66* in 1960 was about a couple of guys driving across America in a Corvette. *The Many Loves of Dobie Gillis* had teevee's first beatnik character, Maynard G. Krebs ("You rang?"). Yet, remarkably, in Robert Frank's film the artists are actually playing themselves, the insides of our outsiders show, the Archie Andrews and Jugheads at the center of the gone world.

Kerouac's play had pretty much described an encounter of the same gang of poets (including Neal Cassady) with Bishop Romano, a prelate of the liberal

---

EILEEN MYLES is a New York poet and novelist whose essays *The Importance of Being Iceland* will be out next year from Semiotext(e)/MIT.

Catholic Church. Kerouac himself was no fan of the Catholic Church. *Pull My Daisy* refers to a g-string being dropped away, but the emotional underpinnings of this film make it more like a red flag being waved at a bull. The actual meeting (in California) was a rowdy and disastrous one. A drunken Kerouac proclaiming, "I love you, Bishop. I love you." Kerouac was a drunk and drunks, of course, are often repetitious. The mind falls down on itself trying to keep its feet. Repetition also constitutes the beating heart of Kerouac's score. Like notes dropped in a river, repetition is time performing itself in language: one picks up its ropiness and plays it for a while. Kerouac was a performer as well as being a stylist supreme. This film is the meeting of two parts of him. He had worked with jazz musicians in clubs and even on teevee, but here we get to watch the fact of the man working, though invisibly. Let's face it, language is invisible. (This is not i t here, exactly.) Kerouac was also always an inspired explainer of his own craft. He called what he did "sketching language" and the arbitrariness and the uniqueness of each subsequent take of writing was key to his idea of bop prosody. Writing *was* performance. You begin with something familiar—something almost anonymous in its familiarity. (This is a touchstone of Robert Frank's oeuvre. Homeless people, movie stars. What's the difference?) It is the same way a musician uses a "standard," a piece of the rock. And as you played, you blurred the outline, strayed, noodled, and then came home. That's what a standard was for. To abandon, like a wife, then return. Jazz had its own kind of blackface built in. Jazz crossed over when it sang y o u r song like you (no matter who you were) had never heard it before. Jazz went right under the rope. As if there was no rope at all. Kerouac took a small slice of his own play: the "meeting the bishop" story, one his own gang probably knew. Many of them were there. So their job for the period of filming would be to re-occupy the familiar script (of life), which went this way or that. And then—imposing on t h a t, the script of the script, that went that way or this, the script Jack wrote, and then armed with cigarettes and wine and time and money ($18 a day, not bad in 1959) a n d the opportunity to make myth with their friends—the shoot began. Kerouac himself is one of the two key presences in the film (the other, finally, is Delphine Seyrig) *because* Alfred Leslie banned him from the set to forestall the chaos his presence always produced. Kerouac didn't mind since the last word was his in spades. Though the l a s t last word always goes to the filmmaker, who kept recording Kerouac in between takes, nabbing anything Jack said so that the outtakes were the intakes and so on. The famous "up you go, little smoke", sung when the child went to bed, was apparently one of these caught rabbits. The entire film, from moment to moment, is a form of collective breathing.

There was an extremely rich and awkward screening of *Pull My Daisy* this past spring at Walter Reade Theater, after which Robert Frank was to have one of those public staged/unstaged conversations with the journalist who recently wrote about him in *Vanity Fair.* So he (the journalist) foursquare sat himself down in one of the red chairs to facilitate this historic event. *Not!* The journalist instead seemed to be in an altered state, playing crazy Jack to Frank's Frank. For starters, the journalist dashed onstage wearing patriotic (red, white, and blue) slip-ons and threw himself into a chair, then cannily shot at the distinguished filmmaker, "so how's your asshole?" The room thickened palpably. Frank was still and the conversation sputtered and ricocheted from there, the man's jazzed up inappropriateness spurring a little abjection from Frank:

"If Jack Kerouac didn't write the text of the Americans you probably wouldn't be sitting here today," said Mr. Fox.

"Probably not," Frank replied.

"But why are y o u banging his drum?" Frank quickly added.

The journalist seemed momentarily deterred, then tore off on a campaign of praise just as stifling as the "asshole" approach. But the excess of the younger man flapping his wings occasioned Frank to issue several sallies of greatness, of presentness. *I* was so impressed that I took none of them down. I found

myself pondering an artist, Robert Frank, who either thrived or simply found (is it possible?) himself surrounded by craziness, of every sort, all the time. Take the much palped schizophrenia of Peter Orlovsky's brother Julius, the subject of what I think of as Frank's crowning achievement *Me and My Brother* (1969). That film is a quasi-bombardment of photos and institutional records read aloud, enactments, recordings, performances, stand-ins, and just pictures, great and small, of Julius and of a million other people, all of which made me think about the last decade or so, the epidemic of pictures in the paper of people holding pictures of people who are lost. So that in our time the "picture of the picture" has become the international symbol of loss and this trope is a room Frank has only been stepping deeper and deeper into through the decades of his career.

In the afterparty at Walter Reade, when Mr. Shoes leaned against the wall with his girlfriend, I wondered who would talk to *him*. Certainly Frank would. In fact, he would probably enjoy it. I entered a circle that surrounded Joyce Johnson. Memoirist, one-time Kerouac girlfriend, she teaches workshops sometimes. Joyce Johnson told us that for years she'd been unwilling to write a Kerouac biography and now it just seems like it is time: I know how they (Kerouac and Frank) *met*, Joyce beams. Jack was in with his editor and *I* was sitting outside on a chair, she says. In comes Robert Frank with his portfolio. I need to meet Jack Kerouac, he tells the receptionist. Why do you want to meet him, asks Joyce? She winds up looking at his photos with him, the ones in *The Americans*.

Joyce tells us of a highway. I can even show you the picture, she says. I mean if I h a d the book here. We all looked around. It's me, Mark (Joseph, photographer), and Joyce. She shrugs. But that was *it*, she said, wide-eyed at us like we were the picture. That's J a c k ' s r o a d.

Long after one learns to read, don't you still want to hold a book upside down like a baby and feel all that negative power rushing by like a train? Janine Pommy Vega, a beatnik girl, was on the scene back when she was eighteen, and I'm sure dated one of the men—maybe Peter—but she also had an enormous speed habit that d r o v e her writing, and she once described keeping copious journals during those years, writing so fast that the bulk of what she wrote back then is unreadable. Pages and pages of a wavy line. One could call this tragedy, or stupidity. But I call it the heart of the matter; the fact that I write is more important than what I have to say, and being unable to reconcile the time I spent saying it with *any* particular meaning is the outer limit of what the twentieth century's project was all about. And the prescient glow of the twenty-first.

And it's also the locus of Robert Frank's films—all of them. It's the girl hanging outside the concert in *Cocksucker Blues* talking matter-of-factly about taking too many drugs and living on the street, and though Frank has astonishing footage of the Rolling Stones at their height, his dizzying carousel effect requires (probably legally) that he turn, turn, always turn away. To enter the bedrooms of the roadies almost more than the stars, and there, look into the eyes of a girl so gorgeous and so doomed shooting smack into her leg, passing by the room where Truman Capote and Bianca Jagger and Andy Warhol hover, the way the famous do, bouncing the light back and forth. But Frank's outside clutching his microphone and listening to the thick and homely and desperate groupie outside and now she's at the center of the story. God is a circle whose center is everywhere wrote Sor Juana Inéz de la Cruz (a seventeenth-century Mexican nun).

When Kerouac looked at the movieola he was chanting. A jazzman, he wanted to do one take on the soundtrack and that's all. He did two more, in any event. *Pull My Daisy* was not his, though it was "about" him. Maybe he was a little feminized by the project. And that's a compliment.

In 1959, a film was still a procession of tiny pictures establishing movement, a flipbook of ecstasy. Puppetry, too, it seems to me. You ventriloquized your friends, Jack. Him. You're a kind of hamburger helper. When Kerouac's friends sat talking for hours and a filmmaker distills it into a cloud of smoke and their anxious intense young hands waving and close ups and you lean into the microphone that's facing down on the smaller screen. Picture this in 1959, a little moving portrait of your friends (Gregory Corso, Allen Ginsberg, Larry Rivers, David Amram, Alice Neel...), a shrine. In the filmmaker's studio you go

"baba ja babba ja babba." What is that? Is it baby talk, is it mockery? "Early morning in the universe... The room's a mess. There's her husband's coat on the chair. Been there for three days..."

The tone Jack Kerouac uses to "tell" the movie is like an older sibling looking fondly at an album in his lap. The photo angles are vernacularized instantly. In the two-man show of a comic book style. He's captioning, internalizing, and performing the filmmakers' styles. Finally they're *editing*. But his voice is the last outpost of familiarity before the scene passes into the world and history. He's what lets "us" in. His friends, their rooms, their lives in their pastness. We meet him uncannily in nostalgia. So much of this twenty-eight-minute film is accompanied, is companioned, by quackery, clackery: "coffee cockroaches, stove cockroaches, city cockroaches, spot cockroaches, peanut butter cockroaches, cockroach cockroaches," and the voice reading the film sometimes pulls back and delivers, with great relish, almost in the voice of another man, like when a dog rolls back his lips and emits a deep whine: "cockroaches mirror BOOM BANG." Or in dirty talk like you use in bed when it occurs to you alone as an adult that at this crucial moment of lovemaking if you say this crazy irrational thing your partner will be coming and screaming right out of her mind, and uselessly and terribly you are right. An Italian critic, Sandra Villa, pointed out that the actual sound of cockroach, cockroach, cockroach has a specific effect and I mused on how rough tongued English could sound to non-native speakers, like maybe German or Gaelic sounds to us. More animal somehow. And I thought how Kerouac's cockroach chant percussively balances the other sweet part of this movie—a riff I've held on to for years for why a poet might want to score a film.

The moment is bright, the lights are high. In the kitchen, and we (still being the camera now) are exploring the appliances and the young men's unmarked white faces like sails, only just now heading out on a voyage that will cover many years, grow gnarled and twisted and ultimately dead. But now they are flesh and the room is open too. "Are holy flowers holy, is time holy, is glasses holy, is all the white moonlight holy?" And you know it's the "kaddish" of this, it's a variation on the coda of "Howl." So he's quoting his friend behind his back, not to his face. Dude, I am covering you. The result is exceedingly high. I also love that "the woman" has never said a word. All the men are silent but hers is the most profound, I suppose, because of her skill. He puts words in all of their mouths but hers don't stick; cause still she's apparently thinking more. Her thoughts have never even been touched. And she might have been the only person present that day, those days of filming, that knew, moment by moment, that she was in a film.

It made me so mad when I was younger that this was the condition of the one person who I remember as being the only female in the film. But her troubled face and her pervasive awe, which is as natural as breathing, it is what actors do that poets don't. David Amram was listening, sitting in the room when Kerouac was registering the three tracks he recorded that day. David listened to the rhythm of Kerouac's voice and began composing right there on the piano to the same pulse of it, which is why the musical score is so good. Everyone was in there when it was happening. It's "a situationless play for future people," Kerouac once said (according to Joyce Johnson.) At some moment, at many moments, it's where we all met. Apparently, there was a James Frey-type uproar in the press of the time because, despite the fact that the film acts as if it's "true," critics huffed that there was a script, and that the film had been shot in three days, not just one half hour; they proclaimed: you know, this is no more authentic than any other film. I think that's a fascinating assertion which gives me enormous pause—in its utter misunderstanding of what the film is. Or, how friendship—an experienced truth—is finally the smallest unit of the artistic commune, and the glue of it. The verisimilitude of *Pull My Daisy* is accomplished by each choice of cast, location, editing, as well as Kerouac's own moving response to its *mise-en-scène*, word by word (Robert Frank's most profound choice, in all of its grandeur). So, in response to the suggestion, this is some kind of Lower East Side hoodwink. Well, that my friend, is a lie.

EILEEN MYLES

WIEDERVEREINT

Wer die wohl grösste Ekstase erleben möchte, die *Pull My Daisy* (1959) dem Betrachter des 21. Jahrhunderts bieten kann, muss eins werden mit dem Kameraauge und in den nächsten achtundzwanzig Minuten mitverfolgen, wie sich eine Folge exquisiter, schicksalhafter Treffen abspielt. Von Licht und Dunkel, denn das war – oder ist – Film. Von Männern und Frauen. Die Helden der Beat-Legende sind Männer: Allen Ginsberg, Gregory Corso, Peter Orlovsky. Und die Frauen? Nun, die Frauen wurden meistens als leeres Blatt beschrieben, auf das die Männer ihre Beat-Wahrheit projizierten, obwohl «sie» in diesem Film eigentlich eine ganz andere Behandlung erfahren. Delphine Seyrig, abwechselnd als «the wife» oder «the woman» bezeichnet, verbringt wahrscheinlich mehr Zeit vor der Kamera als irgendein anderer Schauspieler. Ausserdem ist sie die Einzige, die, bis zu einem gewissen Grad, nicht sich selbst darstellt. Alice Neel und Richard Bellamy spielen Rollen (nicht sich selbst), aber der Film macht schon allein deshalb Spass, weil man flüstern kann: «*Das* ist Alice Neel.»

«*Wirklich?*»

Delphine Seyrig war ein unbeschriebenes Blatt, eine Studentin, die das Actors Studio besuchte. Ihre Rolle in *Pull My Daisy* war die erste ihrer illustren Karriere. Neben ihrer Arbeit mit den besten Regisseuren Europas – *Letztes Jahr in Marienbad* (1961) von Alain Resnais und *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1976) von Chantal Akerman sind besonders in Erinnerung – drehte sie auch eigene Filme, darunter *Sois belle et tais-toi* (*Sei schön und halt den Mund*, 1977). Doch wir schreiben 1959 und sie ist bloss die bessere Hälfte des Films. Seyrig spielt eine junge Mutter, eine Malerin, die morgens die Fenster ihres Ateliers öffnet. Nicht lange und die Jungs drängen in die Wohnung und der Sohn erwacht. Sie, die herbe, schöne, tugendhafte, empfindsam dreinblickende Ehefrau, macht den perfekten Gegenpart zu den engelhaften Eskapaden der Männer – Kulturhelden im besten Jugendalter. Man könnte sagen, *Pull My Daisy* war das erste Musikvideo. Nur eben auf Film und Musik schliesst hier vielleicht das einzige Mal in der Geschichte auch Poesie mit ein. Das bisschen Handlung, das der Film hat, dokumentiert das Zusammentreffen der ausgeflippten Kerle mit biederen Normalbürgern: einem Bischof und dessen Mutter und Schwester. «The woman» fungiert als Kupplerin des Stelldicheins, das sie offenbar arrangiert hat. Sogar der Knabe (Pablo Frank, Roberts Sohn) schliesst sich bald der hitzköpfigen Männercrew an. Aufgenommen wurde der Film fast wie ein Schauspiel in Erwartung der Handlung, vermutlich zum Teil deshalb, weil er auf Kerouacs Theaterstück *Beat Generation* basiert. So sollte ursprünglich auch der Film heissen, nur dass Hollywood ausnahmsweise

---

EILEEN MYLES ist Schriftstellerin. Ein Band mit Essays – *The Importance of Being Iceland* – wird 2009 bei Semiotext(e)/MIT erscheinen. Sie lebt in New York.

flinker war als die Beatniks und in ebendem Jahr, 1959, einen Streifen mit diesem Titel lancierte. Bis heute sehe ich den Kalender jenes Jahres vor mir, einen rustikalen aus Stoff, der in Mutters Küche hing. Ich war damals etwa so alt wie der Sohn im Film. Doch im Gegensatz zu Pablo wurden Kinder wie ich durch massenfabrizierte Versionen von TV-Beatness auf «das Leben» vorbereitet. In der Sendung *Route 66* (1960) kreuzten Kumpels in einer Corvette quer durch Amerika. Maynard G. Krebs («You rang?») hatte in *The Many Loves of Dobie Gillis* die erste Beatnik-Rolle im TV. Interessanterweise spielen alle Künstler in Robert Franks Film sich selbst, die Innenseite unserer Aussenseiter-Show, die Archie Andrews und Jugheads im Mittelpunkt der Welt von gestern.

Kerouacs Theaterstück schildert mehr oder weniger ein Treffen derselben Dichterclique (inklusive Neal Cassady) mit Bischof Romano, einem Prälaten der liberalen katholischen Kirche. Kerouac war kein Fan des Katholizismus. Und *Pull My Daisy* ist ein Slangausdruck für das Herunterziehen eines G-String, das emotionale Gerüst des Films macht ihn aber eher zu einem roten Tuch, mit dem vor der Nase eines Stiers gewedelt wird. Die tatsächliche Audienz (in Kalifornien) verlief turbulent und fatal. Der betrunkene Kerouac rief: «Ich liebe dich, Bischof. Ich liebe dich!» Kerouac war ein Säufer und Säufer lieben es bekanntlich, sich zu wiederholen. Das Gehirn stolpert über sich selbst, während es versucht, auf den Beinen zu bleiben. Wiederholung ist auch der Herzschlag von Kerouacs Partitur. Wie Noten, die in einen Fluss geworfen werden, verkörpert Wiederholung die Zeit, die sich selbst in der Sprache darstellt: Man hängt sich an ihren seidenen Faden und spielt eine Weile damit. Kerouac war ebenso sehr Darsteller wie virtuoser Stilist. In *Pull My Daisy* prallen seine zwei Seiten aufeinander. Er hatte in Clubs und sogar im TV mit Jazzmusikern gearbeitet, doch hier erleben wir ihn unmittelbar – wenn auch unsichtbar – am Werk. Machen wir uns nichts vor, Sprache ist unsichtbar. (Aber um das geht's h i e r nicht.) Ausserdem hatte Kerouac ein Talent dafür, seine schriftstellerische Methode zu erläutern. Er nannte das «Sprache skizzieren» und die Spontaneität und Singularität jedes neuen Schreibexperiments war entscheidend für seinen Stil der Bop-Prosodie. Schreiben *war* Performance. Du beginnst mit etwas Bekanntem, mit etwas derart Bekanntem, dass es fast anonym ist. (Ein Grundprinzip von Franks Œuvre. Obdachlose, Filmstars. Wo liegt der Unterschied?) Genauso geht ein Musiker mit einem Standard um, einem Stück Urgestein. Während du spielst, verwischst du die Konturen, irrst ab in die freie Improvisation, ehe du wieder zurück nach Hause findest. Dazu ist ein Standard da. Zum Sitzenlassen, wie eine Frau, mitsamt dem späteren Wiedersehen. Auch im Jazz existierte eine Art Blackface. Jazz wurde salonfähig, als er d e i n e n Song so sang, wie du (wer auch immer du warst) ihn nie zuvor gehört hattest. Jazz trat direkt unter den Strick. Als gäbe es überhaupt keinen Strick. Kerouac nahm ein Stückchen seines Stücks: «Die Geschichte vom Bischofstreffen», die seiner Gang wahrscheinlich bekannt war. Einige waren dabei gewesen. Bei den Dreharbeiten sollten sie sich erneut hineinversetzen in das vertraute Skript (des Lebens), das dahin oder dorthin verlief. Und dann, d a r a u f projiziert, das Skript des Skripts, das dorthin oder dahin verlief, das Skript aus Jacks Feder. Bewaffnet mit Zigaretten und Wein und Zeit und Geld ($18 pro Tag, nicht schlecht für 1959) u n d die Chance vor Augen, im Freundeskreis einen Mythos zu schaffen, machte man sich an die Produktion des Films. Kerouac ist eine der beiden Schlüsselfiguren (die andere ist Delphine Seyrig), gerade weil Alfred Leslie ihm verboten hatte, das Set zu betreten, da seine Gegenwart unvermeidlich Verwirrung stiftete. Kerouac nahm das widerstandslos hin, da er ohnehin das letzte Wort hatte, und nicht zu knapp. Obwohl, das a l l e r l e t z t e letzte Wort hat immer der Filmemacher, der zwischen Kerouacs Lesungen das Band laufen liess, sodass kein Pieps verloren ging und der Verschnitt zum Mitschnitt wurde und so weiter. Das berühmte «Up you go, little smoke», das dem Kind als Schlummerlied gesungen wird, ist offensichtlich einer dieser Zufallstreffer. Der gesamte Film ist, von Einstellung zu Einstellung, eine Art kollektives Atmen.

Im vergangenen Frühling fand eine äusserst interessante und peinliche Vorführung von *Pull My Daisy* im New Yorker Walter Reade Theater statt. Danach sollte Robert Frank eines dieser öffentlichen arran-

giert-spontanen Interviews geben, mit einem Journalisten, der unlängst in *Vanity Fair* über ihn geschrieben hatte. Er (der Journalist) setzte sich also breit ins rote Sofa, um das historische Ereignis in Gang zu setzen. Aber nein! Der Moderator schien ausser Rand und Band und spielte den Crazy Jack (zu Franks Frank). Vom Start weg federte er in patriotischen (rot-weiss-blauen) Slippern auf die Bühne und knallte dem renommierten Filmemacher ein «Na, wie geht's deinem Arschloch?» vor die Brust. Die Luft im Saal wurde augenblicklich dicker. Frank blieb gelassen und das Gespräch nahm seinen stotternden, sprunghaften Lauf. Die krassen Fehlgriffe des Interviewers reizten Frank zu kleinen Bissigkeiten:

«Wenn Jack Kerouac nicht den Text für *Die Amerikaner* geschrieben hätte, würden Sie heute wahrscheinlich nicht hier sitzen», sagte Herr Fox.

«Wahrscheinlich nicht», gab Frank zurück.

Und fügte sogleich hinzu: «Aber warum schlagen ausgerechnet S i e seine Trommel?»

Der Journalist schien kurz den Faden zu verlieren und stimmte dann Lobhymnen an, die ebenso ätzend waren wie die «Arschloch-Einlage». Immerhin parierte Frank das emsige Geschnatter des jüngeren Gesprächspartners mit blitzender Geistesgegenwart. Ich war so beeindruckt, dass ich vergass mitzuschreiben. Da haben wir also einen Künstler, Robert Frank, sinnierte ich, der entweder, weil es ihm gefällt, oder rein zufällig (ist das möglich?) ständig von Verrücktheiten aller Art umringt ist. Man nehme etwa die viel diskutierte Schizophrenie von Peter Orlovskys Bruder Julius, der Hauptfigur in Franks Film *Me and My Brother* (1969), den ich für sein Meisterstück halte. Er bombardiert den Betrachter mit Photos, Krankenakten, die laut vorgelesen werden, nachgestellten Szenen, Aufnahmen, Aktionen, Doubles und Bildern, gross und klein, von Julius und einer Million anderer Leute. Bei all dem dachte ich an die Epidemie von Pressephotos, die Menschen mit Bildern von Vermissten zeigen, in den letzten zehn Jahren oder so. Das «Bild im Bild» ist zu einem internationalen Symbol des Verlusts geworden und Frank hat sich in seiner jahrzehntelangen Laufbahn tiefer und tiefer in den Raum dieser Trope vorgewagt.

Auf der Party nach der Vorstellung lehnte Mister Slipper mit seiner Freundin an der Wand und ich fragte mich: Wer spricht noch mit dem? Frank bestimmt, und es würde ihm wahrscheinlich sogar Spass machen. Ich trete in den Kreis, der sich um Joyce Johnson gebildet hat. Die Biographin und Ex-Freundin von Kerouac unterrichtet ab und zu Workshops. Sie hätte sich jahrelang geweigert, eine Kerouac-Biographie zu schreiben, beteuert sie, aber jetzt scheint es, sei der richtige Zeitpunkt gekommen. «Ich weiss, wie sie (Kerouac und Frank) sich *getroffen* haben», strahlt Joyce. «Jack war drinnen bei seinem Verleger und *ich* sass draussen auf einem Sessel. Da kommt Robert Frank mit seiner Mappe herein. ‹Ich muss Jack Kerouac treffen›, sagt er zur Empfangsdame. ‹Warum wollen Sie ihn treffen?›, frage ich. Und wir sehen uns gemeinsam seine Photos an, die für *Die Amerikaner.*»

Joyce erzählt von einer Autobahn. «Ich kann euch sogar das Photo zeigen», versichert sie. «Ich meine, wenn ich das Buch hier *hätte.*» Wir blicken uns um. Da bin ich, Mark (Joseph, Photograph) und Joyce. Sie zuckt die Achseln. «Ja das war *sie*», sagt sie mit auf-gerissenen Augen, als wären wir das Bild. «Das war J a c k s R o a d.»

Wollen Sie nicht auch, lange nachdem Sie Lesen gelernt haben, wie ein Baby ein Buch verkehrt herum halten und spüren, wie all die negative Energie wie ein Zug vorbeisaust? Das Beatnik-Girl Janine Pommy Vega gehörte zur Szene, als sie erst achtzehn war. Sie hatte etwas mit einem der Männer (vielleicht Peter) und ausserdem war sie süchtig nach Speed, das sie zum Schreiben t r i e b. Sie erzählte einmal, wie sie bändeweise Tagebücher füllte, aber so schnell schrieb, dass das meiste unleserlich blieb. Seite auf Seite nur Wellenlinien. Man könnte das als Tragödie bezeichnen, oder als Dummheit. Aber für mich liegt da der springende Punkt: Da, wo das Schreiben wichtiger ist als das, was ich zu sagen habe, und wo es unmöglich ist, die zur Artikulation nötige Zeit mit *irgendeiner* bestimmten Bedeutung zu vereinbaren, genau da verläuft die äussere Grenze des Projekts des 20. Jahrhunderts, und genau da dämmert das 21. herauf.

Und genau da geschehen die Filme Robert Franks, ausnahmslos. Etwa das Mädchen in *Cocksucker Blues*, das beim Konzert herumhängt und offen über den Drogenkonsum und das Leben auf der Strasse spricht. Obwohl Frank sensationelle Aufnahmen von den Rolling Stones in Bestform hatte, zwingt ihn sein schwindelerregendes Karussellsyndrom (wahrscheinlich eigengesetzlich) dazu, sich zu drehen, zu drehen, immer wegzudrehen. Die Schlafzimmer der Roadies fast noch öfter wie die der Stars aufzusuchen und dort in die Augen eines Mädchens zu blicken, das sich, so wunderschön und so verloren, Heroin ins Bein spritzt, vorbei an den Zimmern, in denen Truman Capote und Bianca Jagger und Andy Warhol in ihrem gegenseitigen Glanz schweben, wie es Prominente tun. Draussen, Mikrophon in der Faust, hört Frank dem drallen, hausbackenen, verzweifelten Groupie zu, das jetzt im Mittelpunkt der Geschichte steht. Gott ist ein Kreis, dessen Mittelpunkt überall ist, schrieb Sor Juana Inés de la Cruz (eine mexikanische Nonne aus dem 17. Jahrhundert).

Kerouac sang, während er sich den Kurzfilm ansah. Als echter Jazzman wollte er den ganzen Soundtrack in einem Schwung aufnehmen, fertig. Er hat nichtsdestotrotz noch zwei andere gemacht. *Pull My Daisy* war nicht sein Werk, aber es war «über» ihn. Das Projekt hat ihn womöglich leicht feminisiert. Und das ist ein Kompliment.

Film, das war im Jahr 1959 noch immer eine Prozession winziger Bilder, die Bewegung erzeugen, ein Daumenkino der Ekstase. Und an das Puppenspiel, scheint mir. Du warst der Bauchredner deiner Freunde, Jack. Eine Art Hamburger-Mix. Wenn Kerouacs Freunde zusammenkommen und stundenlang reden und ein Filmemacher das Ganze zu einer Rauchwolke destilliert, und ihre bangen, heftigen Hände gestikulieren, Nahaufnahmen, und du trittst ans Mikrophon vor dem Projektionsschirm. Stell dir das vor anno 1959, ein bewegtes Miniaturporträt deiner Freunde (Gregory Corso, Allen Ginsberg, Larry Rivers, David Amram, Alice Neel ...), ein Schrein. Im Filmstudio skandierst du «baba ja babba ja babba». Was ist das? Babysprache oder Gespött? «Früh morgens im Universum ... Das Zimmer ein Chaos. Der Mantel ihres Manns überm Stuhl. Hing dort seit drei Tagen ...»

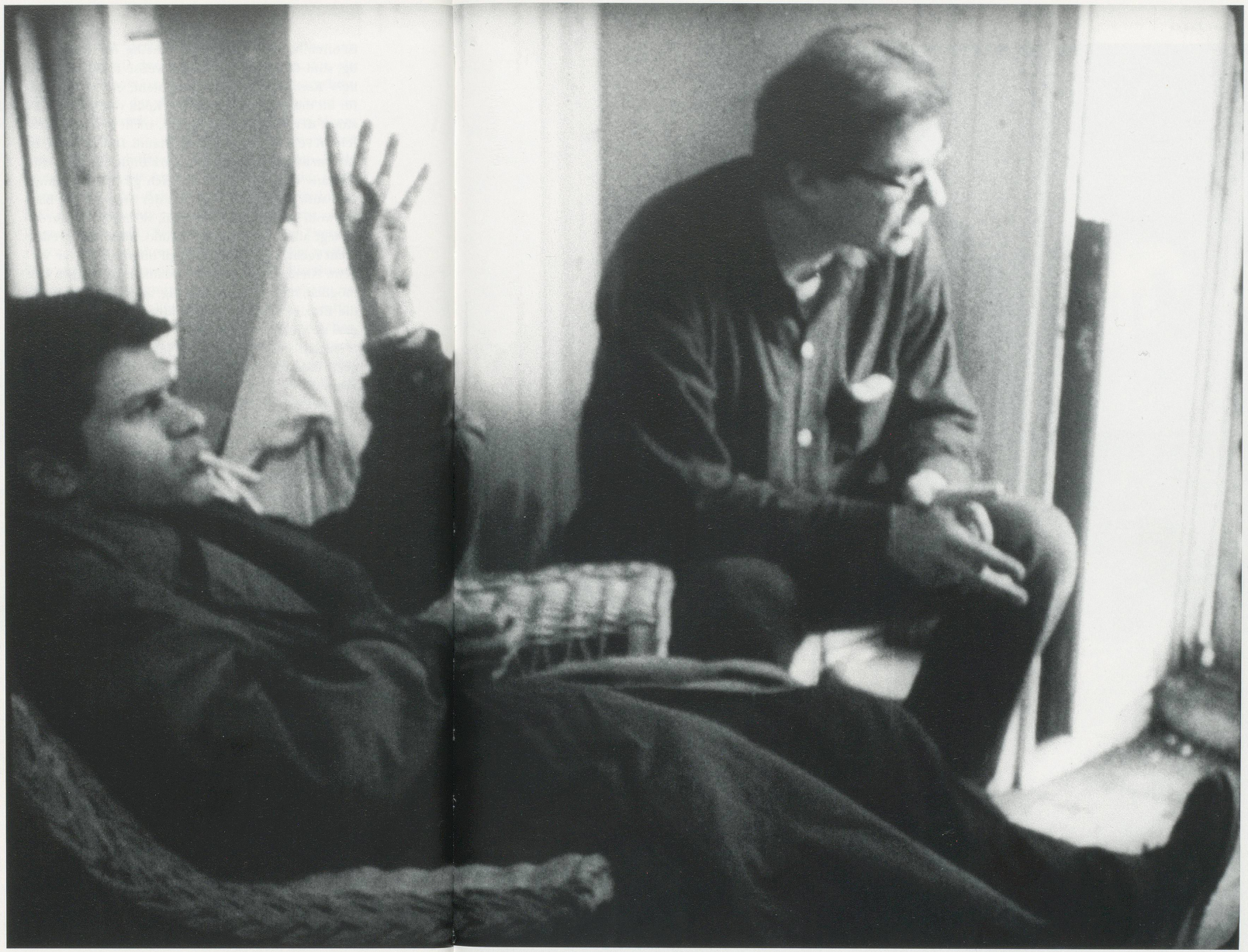
Der Ton, mit dem Jack Kerouac den Film «erzählt», klingt wie der eines älteren Bruders, der, ein Album im Schoss, versunken die Bilder betrachtet. Die Ansichten der Photos werden umgehend in Mundart übersetzt. Eine comicartige Zwei-Mann-Show. Kerouac gibt Untertitel, internalisiert und inszeniert die Stile des Filmemachers. Am Ende kommt der *Schnitt*. Aber seine Stimme ist der letzte Aussenposten des Bekannten, ehe die Szene in die Welt und Geschichte entlassen wird. Er ist, was «uns» Zugang verschafft. Seine Freunde, deren Zimmer, deren Leben in ihrer Vergangenheit. Wir treffen i h n verblüffenderweise in der Nostalgie. Ein Gutteil des achtundzwanzigminütigen Films ist begleitet, ist *akkompagniert* von Pfuscherei, Tuschelei: «coffee cockroaches, stove cockroaches, city cockroaches, spot cockroaches, peanut butter cockroaches, cockroach cockroaches.» Die Stimme, die den Film liest, klingt stellenweise ab und deklamiert lustvoll, als würde sie jemand anderem gehören, gleich einem Hund, der die Lefzen zurückzieht und ein tiefes Winseln ausstösst: «Cockroaches mirror BOOM BANG.» Oder wie Bettgeflüster, wenn dir als Erwachsener am kritischen Punkt des Liebesaktes einfällt, dass deine Partnerin, falls du ihr jetzt dieses irrsinnige, irrationale Ding sagst, kommen und wie verrückt aufheulen wird, und du hast nutzloser- und entsetzlicherweise recht. Die italienische Kritikerin Sandra Villa machte darauf aufmerksam, dass «cockroach, cockroach, cockroach» eine spezifische t o n a l e Wirkung hat. Ich begann mir vorzustellen, wie ein rau ausgesprochenes Englisch für fremde Ohren klingen mag, vielleicht so ähnlich wie Deutsch oder Gälisch für uns. Mehr animalisch. Und ich bemerkte, wie Kerouacs Kakerlaken-Singsang einen perkussiven Ausgleich schafft zum anderen, eingängigen Teil des Films – ein jahrelang von mir benutztes Argument für den Wunsch eines Dichters, Filmmusik zu komponieren.

Ein heller Moment, die Scheinwerfer sind an. In der Küche. Wir (noch immer eins mit der Kamera) erforschen das Geschirr und die unbeschriebenen weissen Gesichter der jungen Männer wie Segel, die eben eine Reise antreten, die Jahre dauern wird, bis sie zerfurcht sind und verschroben und am Ende tot. Aber noch sind sie Fleisch und auch das Zimmer

ist offen. «Sind heilige Blumen heilig, ist die Zeit heilig, sind Gläser heilig, ist das weisse Mondlicht heilig?» Kerouac betet, wie man sieht, ein «Kaddisch» für all das, eine Variation der Koda von «Howl». Er zitiert den Freund hinterrücks, nicht geradeheraus. Ich interpretiere dich, Mann. Das Resultat ist extrem abgehoben. Ebenso stark finde ich, dass «the woman» nicht ein Wort von sich gibt. Alle Männer sind still, doch das Schweigen der Frau spricht Bände, wohl wegen ihrem Können, vermute ich. Kerouac legt allen Worte in den Mund, aber ihre greifen nicht recht, weil in ihrem Kopf offenbar mehr vorgeht. Niemand hat je ihre Gedanken angerührt. Gut möglich, dass sie an jenem Tag, an jenen Drehtagen die Einzige war, die keinen Moment vergessen hat, dass sie in einem Film ist.

Es hat mich in jüngeren Jahren furchtbar geärgert, dass dies die Situation der (soweit ich mich erinnerte) einzigen weiblichen Rolle in *Pull My Daisy* ist. Aber ihr sorgenvolles Gesicht und ihre bodenlose Ehrfurcht, so natürlich wie Atmen – das kann nur ein Schauspieler, aber kein Dichter. David Amram sass im selben Raum und hörte zu, wie Kerouac die drei Aufnahmen des Tages rezitierte. Dem Rhythmus folgend, begann er direkt am Klavier die Filmmusik zu komponieren, die sicher deswegen so gut gelungen ist. Alle waren mittendrin im Geschehen. Kerouac nannte den Film einmal «ein situationsloses Stück für Menschen der Zukunft» (so Joyce Johnson). Manchmal, ja viele Male ist er der Ort, wo wir alle uns getroffen haben. Es gab damals anscheinend einen Aufruhr in der Presse. Man mokierte sich darüber, dass der vorgeblich «authentische» Film nach Skript gedreht war und die Dreharbeiten nicht eine halbe Stunde, sondern drei Tage in Anspruch genommen hatten. Der ist doch, schrie man, um nichts wahrer als irgendein anderer Film. Eine faszinierende Behauptung, die zu denken gibt – wegen ihrer völligen Blindheit dafür, wofür der Film eigentlich steht. Oder dafür, wie Freundschaft – und erlebte Wahrheit – letztendlich die kleinste Einheit der Künstlergemeinschaft geworden ist, und ihr Bindeglied. Erzeugt wird die Wirklichkeitsnähe von *Pull My Daisy* durch jede Wahl der Besetzung, des Drehorts, des Schnitts sowie durch Kerouacs phantastische Reaktionen auf die Szenenbilder, Wort für Wort (Robert Franks folgenschwerste Wahl, in all ihrer Herrlichkeit). Auf den Vorschlag folgt als Antwort so ein Lower-East-Side-Schwindel. Nun, das, mein Freund, ist eine Lüge.

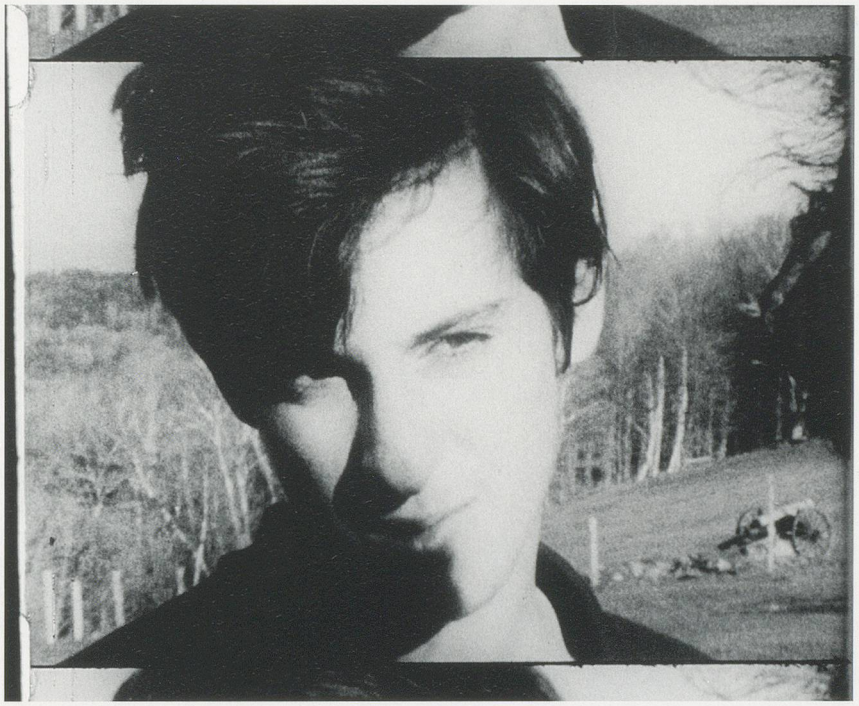
(Übersetzung: Bernhard Geyer)



ROBERT FRANK, PULL MY DAISY, 1959.

Robert Frank

ROBERT FRANK, PULL MY DAISY, 1959.



ROBERT FRANK, CONVERSATIONS IN VERMONT, 1969.

ROBERT FRANK, CONVERSATIONS IN VERMONT, 1969.