

# WERNER NEKES

1966 - 1973

E I N E D O K U M E N T A T I O N

Herausgegeben vom  
Studienkreis Film, Filmclub an der Ruhr-Universität Bochum  
anlässlich einer Retrospektive über das Gesamtwerk Werner Nekes  
vom 1.-3. Februar 1974

Zusammengestellt und bearbeitet von  
Reinhard Oselies und Ingo Petzke

Wir danken Werner Nekes, Dore O., Ulla Dirkssen und allen,  
die uns geholfen haben, diese Arbeit zu erstellen.  
Ganz besonders bedanken wir uns jedoch bei der Stadt Bochum,  
Herrn Kulturdezernent Dr. Erny und den Männern der städti-  
schen Druckerei, die diese Dokumentation finanziert und ge-  
druckt haben.

## **Inhalt**

Biographie Werner Nekes	4
Filmographie	5
Texte von Werner Nekes zu seiner Theorie	6
Allgemeine Texte zu Werner Nekes	21
Aus "Bio-filmografische Notizen" von Werner Nekes	27

### **Texte zu einzelnen Filmen:**

Fehlstart 32. Start 32. Artikel 37. Bogen 38. Schnitte für ABABA 39. Put-putt 42. jüm-jüm 45. Das Seminar 47. gurtrug Nr.1 48. gurtrug Nr.2 49. Ach wie gut, daß niemand weiß 51. Operation 51. vis-a-vis 52. Gruppenfilm 52. Zibzibelip 53. Mama, da steht ein Mann 54. Kelek 55. Muhkuh 60. Tarzans Kampf mit dem Gorilla 61. Nebula 61. Palimpsest 61. Abbandono 62. Spacecut 65. Aus Altona 73. T-WO-MEN 73. Arbatax 85. Diwan 85.

### **Originalbeiträge zur Dokumentation:**

Klaus Wyborny	87
Jonas Mekas	93
Jean Marie Straub	94
Paul Sharits	95
Nekes Filme aus der Perspektive der Kunst (Thesen)	96
Politische Implikationen der Filmästhetik (Thesen)	99
Vermutungen über Informationsbeschleunigungen (Problemstellung)	101

## **Werner Nekes**

geboren 1944 in Erfurt. Studium der Sprachwissenschaft und Psychologie, 1963-67. Professur für Film an der Hochschule für Bildende Künste, Hamburg 1970-72. Seminare über die Sprache des Films an der Universität Kentucky, Lexington; Sarah Lawrence College, New York; Institute of Fine Arts, San Francisco. Herstellung von 30 Filmen seit 1965.

Kopien befinden sich im Besitz der Cinemathèque Royal Belgique, Österreichisches Filmmuseum, Jugendbildungsinstitut Dörnberg.

Preise:

Internat. Filmprize für *put-putt* Saõ Paulo

Filmband in Silber für *jüm-jüm*

Preis für die bemerkenswerteste filmkünstlerische Leistung in Deutsch-land 1968 für *Kelek*, *jüm-jüm* und *gurtrug Nr.1*

Deutscher Filmpreis 1971 für *Abbandono*,

Spezialpreis Mannheim 1972 für *T-WO-MEN*

Diplome d'Excellence, Festival International du Cinema (*T-WO-MEN*)  
1972 Montreal, Kanada.

Kopien werden vertrieben durch die Cooperativen in Hamburg, London, New York, Montreal, sowie Other Cinema, London; Canyon Cinema, San Francisco; Cinema 16, Los Angeles; Cinema Independente Rom; Fugitive Cinema, Amsterdam, Holland; Collective Jeune Cinema, Paris, Frankreich.

## Filmographie Werner Nekes

65	Tom Doyle und Eva Hesse	8mm	Col	30	stumm
66	Fehlstart	16mm	"	15	MT
66	Start	"	"	10	MT
66	Artikel	"	"	10	MT
67	Bogen	"	"	1-∞	LT
67	Schnitte für ABABA	"	"	11	MT
67	Schwarzhuhnbraunhuhnschwarzhuhn- weißhuhnrothuhnweiß oder put-putt	"		10	LT/MT
67	Jüm-jüm (Regie mit Dore O)	"	"	10	LT/MT
67	Das Seminar (Regie mit Bazon Brock)	"	SW	32	LT/MT
67	Gurtrug Nr. 1	"	Col	12-∞	LT/MT
67	Gurtrug Nr. 2 (Doppelprojektion aufeinander)	"	"	13-∞	LT/MT
67	Ach, wie gut, dass niemand weiß	"	"	7	MT
67	K/örper (Doppelprojektion aufeinander mit Kerzen im Zwischenraum)	"	"	10	MT
67	operation (vorwärts/rückwärts; Leinwand = nackter Oberkörper)	"	"	12	Darsteller
68	vis-a-vis	"	SW	14	stumm (16B/s)
68	Gruppenfilm	"	"	14	stumm
68	Zipzibbelip	"	"	11	MT
68	Mama, da steht ein Mann	16/35	"	10	stumm
68	Kelek	16mm	"	60	stumm
68	Muhkuh	"	"	14	stumm (16B/s)
68	Tarzans Kampf mit dem Gorilla	"	"	12	MT
69	Nebula	"	"	76	stumm
69	Palimpsest (Teil 1) [Projektion auf Teil2]	"	Col	60	stumm
69	Palimpsest (Teil 2) [Projektion auf Teil1]	"	"	60	stumm
70	Abbandono	"	"	35	LT/MT
71	Spacecut	"	"	42	LT/MT
72	Aus Altona	"	"	14	MT
72	T-WO-MEN	"	"	90	MT/LT
73	Arbatax	"	"	16	MT
73	Diwan	"	"	85	LT

## **TEXTE VON WERNER NEKES**

### Überlegungen zu Projektionsmöglichkeiten des Films

I. In den Bildern läuft die Bewegung ab.

Die Projektionsveränderung geschieht mit Hilfe des Projektors.

II. Vor den Bildern wird bewegt.

Die Projektionsveränderung geschieht im Raum zwischen Projektionsobjektiv und Leinwand.

III. Bilder werden bewegt.

Die Zahl der Ort und die Art der Leinwand und die Anzahl der Projektoren verändern sich.

IV. Der Zuschauer bewegt sich; er wird bewegt.

Der Projektor nimmt teil an den Bewegungen des Zuschauers; der Zuschauer nimmt teil an den Bewegungen des Projektors; der Zuschauer wird während der Projektion bewegt.

I. Feststehender Projektor und fixierte Leinwand.

a) Übliche Projektionsperzeption;

Die Aufnahmegeschwindigkeit der Kamera entspricht der Projektionsgeschwindigkeit. Die Aufnahmeschärfe ist gleich der Projektionsschärfe. Der Projektor ist fixiert. Die Lichtstärke der Projektionslampe bleibt konstant. Ein Anamorphot wird nur bei Cinemascope verwendet. Die Tonstärke wird während der Projektion nicht moduliert.

b) Veränderung durch die Negation der unter a) genannten Bedingungen.

Das Filmmaterial wird 1) seitenverkehrt 2) rückwärts 3) auf dem Kopf stehend 4) in einer endlosen Schlaufe transportiert. Die Perforation wird vom Lichtton abgetastet. Die Projektionslampe

ist ausgeschaltet. Die Häufigkeit des Projizierens einer Filmschleife lässt den Prozess der Zerstörung der Emulsion durch den Projektor sichtbar werden. Einzelbilder werden mit Hilfe der Hitze der Projektionslampe verbrannt.

- II. Der Raum zwischen Projektor und Leinwand wird in die Gestaltung des Films einbezogen.

Statische und dynamische Körper befinden sich zwischen Projektor und Leinwand. Die Körper können transparent oder lichtundurchlässig sein. Die Vervielfältigung 'transparenter Schichten lässt Lichträume entstehen. Der Zuschauer kann sich innerhalb oder außerhalb dieser aufhalten. Sind die Körper nicht transparent, entsteht eine Schichtung von Schärfenbereichen. Der Film kann durch farbige Folien gefärbt werden. Die Relation der Abstände der Körper von der Leinwand oder dem Projektor sind wesentlich. Töne, die innerhalb des Raumes produziert werden, können in den Film integriert werden.

- III. Projektor und Einwand werden bewegt. Zusätzliche Projektoren, zusätzliche Leinwände, zusätzliche Projektions- und Lichtquellen und Klangbereiche werden benutzt.

Realszenen dienen als Projektionsflächen für Filmszenen. Der Film wird auf eine bewegte Gummileinwand projiziert, auf die Augen der Zuschauer, die geöffnet oder geschlossen sind, ein Operationsfilm auf einen menschlichen Körper, der sich bewegt. Eine Verstärkung der gefilmten Farben findet statt durch eine Projektion auf die gleichen Farben. Der Projektor führt die Bewegungen der Kamera nochmals aus. Filmsequenzen werden durch Schwarzkader voneinander getrennt, danach wird das Bild an anderer Stelle wieder sichtbar.

- IV. Die Bewegung des Zuschauers.

Der Zuschauer bewegt sich innerhalb oder außerhalb des projizierten Lichts. Er folgt dem Projektor, der sich fortbewegt. Der Projektor folgt dem Zuschauer, der sich fortbewegt. Der Film kann an verschiedenen Orten in zeitlicher Abfolge vorgeführt werden. Der Zuschauer durchläuft die Bewegungsphasen, die den Intentionen des Filmmachers entsprechen.

("Projektionsmöglichkeiten", August 1967, unveröffentlicht)

**schwarzhuhnbraunhuhnschwarzhuhnweißhuhnrothuhnweiß –  
sätze zum film**

Wie soll man beginnen: Das Publikum ist tot, es lebe der junge Film.

\*

Film ist eine visuelle und akustische Zeichensprache. Filme, die versuchen, aus einem hilflosen Stottern eine Sprache zu formen, gelangen selten zum Publikum, denn das Publikum liebt, was es kennt.

\*

Mit Filmen kann man Geld beim Publikum verdienen. Das wissen die Filmproduzenten, Verleiher und Filmförderer.

\*

Filme können sich an ein reifes oder ein unreifes Publikum wenden. Daß das Publikum unreif ist, meinen Staat und Kirche zu wissen. Den Regisseuren, die nicht wissen, wie viel sie voraussetzen dürfen, wird ihr Film verstückelt und verkürzt, gelegentlich bleibt der Vorspann übrig. Filmkunst ist das, was die Zensur noch zulässt.

\*

Isamu Noguchi besuchte John Cage in New York. Nichts befand sich in den leeren Räumen. Isamu Noguchi sagte: "Ein alter Schuh würde hier gut aussehen."

\*

Die Situation der Filmkunst nähert sich der Situation der bildenden Künste und der zeitgenössischen Musik. Das Publikum interessiert sich nicht mehr für sie. Der Weg zu ihr wird durch tägliche Gewohnheiten verbaut.

\*

Stan Brakhage sagte: "Ein neuer Filmklebekitt bedeutet mir mehr, als hundert Kritiker mir sagen können, die noch nie einen Film gemacht haben."

\*

Wenn man lange auf einer Insel mit einer Frau gelebt hat, so hat man gelernt, sie zu lieben. Dies ist das Dilemma, in dem sich unsere Filmkritik befindet.

\*

Åke Karlung war einige Zeit Studienrat in Stockholm. Er hat diesen Beruf aufgegeben und arbeitet jetzt als Nachtwächter. Ab und zu bekommt er einige Filmmeter geschenkt. Er steht im engen Kontakt zu russischen Komponisten, die ihre Werke nicht aufführen dürfen.

\*

Ein Filmmacher sagt zum andren: "Den Film müssen wir uns ansehen, der ist von der Auswahljury für das Festival nicht zugelassen worden."

\*

Lenin sagte: "Die Filmkunst ist die wichtigste aller Künste." So konnte Dziga Wertow seine Filme machen.

\*

Die Bundesrepublik Deutschland ermöglicht mit sechs Millionen DM jährlich die Herstellung von -zig Filmen über und für die Bundeswehr, und von Filmen, welche die DDR verhetzen. Ungefähr die gleiche Summe steht zur Unterstützung der freien Filmwirtschaft zur Verfügung. Doch davon leben die Festivals, die Zensur in einem Schloß in Biebrich etc. und einige deutsche Filmmacher wie z.B. die Schamonis. Zum Vergleich: In Italien steht für den Film die zehnfache Summe zur Verfügung, in England die siebenfache und in Frankreich die achtfache. Deutschland unterstützt die Rüstung und den Krieg in Vietnam und auch die Künste, die Schönen, und auch die Wissenschaften.

\*

Es gibt in Deutschland einige wenige Filmemacher, über deren Werk man diskutieren könnte: der Franzose Jean-Marie Straub, der Amerikaner George Moore, der Jugoslawe Vlado Kristl, der Halb-Schwede Peter Nestler mit Reinhold Schnell und die abstrakten Filme von Heiner Dattenberg.

Von einigen Ausnahmen abgesehen, sieht man von diesen Filmen nichts in den Kinos. Wenn man Glück hat, sieht man mal einen Film außerhalb des offiziellen Festivalprogramms, in einer Informations-schau. Wo kann man die Filme derer sehen, die ich vergessen habe? Warum sollte es in Deutschland unmöglich sein, eine Co-op zu gründen, nach dem Vorbild der Cinemakers [sic!] Cooperative in New York, was in London in diesem Herbst geschah.

\*

Brakhage sagte: "Man kann die frühen Stufen des Impressionismus reproduzieren, wenn man mit voller Absicht auf das Objektiv spuckt oder

seiner Neigung zur Bildschärfe entgegenwirkt."

\*

Filmmacher, die ich für einen Untergrundfilmverleih vorschlagen würde, wären: Alfredo Leonardi (Italien), Åke Karlung (Schweden), Gerard Pires (Portugal), Piotr Kamler (Frankreich), Ernst Schmidt, Kurt Kren, Peter Kubelka (Österreich), Wim van der Linden (Holland), Heiner Dattenberg, Rainer Komers und mich selbst (Deutschland).

\*

Wie fruchtbar solch ein Verleih sein kann, erweist das Beispiel des New American Cinema in New York, mit ihrem Organ "Film Culture" die wohl zur Zeit beste Filmzeitschrift auf der Welt. Hier fanden sich die meistgeliebten und heftigst bekämpften Filme aus der Gegenwart ein. Um nur einige der bedeutendsten Filmemacher in Deutschland einmal zu nennen: Stan Brakhage, Kenneth Anger, Andy Warhol, Ron Rice, Harry Smith, Nam June Paik, Maya Deren, Gregory Markopoulos und Jack Smith.

\*

Wim T. Schippers schüttete im Jahre 1963 vor geladenen Journalisten eine Flasche Limonade ins Meer.

\*

Nam June Paik richtete in Köln den Projektor auf die Augen der Zuschauer. Der Beobachter konnte zwischen zwei Betrachtungsarten wählen:

1. Der auf die geschlossenen Augen projizierte Film löste auf der Netzhaut visuelle Reflexe aus.
2. Vom Standpunkt des Projektors aus konnte man den Film bedingt auf den Körpern der tiefer sitzenden Betrachter verfolgen.

\*

Musil schreibt: Die Muskelleistung eines Bürgers, der ruhig einen Tag lang seines Weges geht, ist bedeutend größer als die eines Athleten, der einmal am Tag ein ungeheures Gewicht stemmt; das ist physiologisch nachgewiesen worden, und also setzten wohl auch die kleinen Alltagsleistungen in ihrer gesellschaftlichen Summe und durch ihre Eignung für diese Summierung viel mehr Energie in die Welt als die heroischen Taten; ja, die heroische Leistung erscheint nahezu winzig, wie ein Sandkorn, das mit ungeheurer Illusion auf einen Berg gelegt wird.

1958 auf der Weltausstellung in Brüssel wurde ein für sieben Leinwände konzipierter Film aufgeführt. Die sieben Projektoren wurden durch einen Computer synchronisiert.

\*

Man wird in der Zukunft die Bewegungen der Augen mit denen der Kamera synchron schalten können. Nachdem das Auge der Zuschauer umgelernt haben wird, werden Filme voll ungeahnter Schönheit entstehen können.

\*

Brakhage rät den jungen Filmemachern: "Werft die Belichtungsmesser fort!"

\*

In absehbarer Zukunft wird sich der Film aus den engen Vorführbedingungen befreien. Man wird Kathode und Anode direkt ans Auge anschließen können und vordefinierte Lichtempfindungen ins Gehirn übertragen können. Der Film wird erst im Gehirn gezeugt.

\*

Wie man ein Fußballspiel nicht verstehen kann, wenn man die Regeln nicht kennt, so ist es unmöglich, brauchbare ästhetische Gedanken zum Film zu entwickeln, wenn man keine Ahnung von der Technik des Filmherstellens hat.

\*

Whitney arbeitet an den Methoden der dynamischen Modulation abstrakter Bilder, das heißt technische Mittel, um ein komponiertes Bewegungsbild zu manipulieren, das z.B. mit einer Filmkamera aufgenommen wurde. Mit Sicherheit kann man die hypothetische Möglichkeit voraussehen, diese Art der "Bewegungsmalerei" mit einem Gerät aufzuführen, das nicht nur Aktionen aufzunehmen und sofort wiederzugeben, sondern auch spätere Überlagerungen und selektive Löschung erlaubt.

Es ist sonderbar, dass fast gleichzeitig mit einem Durchbruch wie in der Entwicklung der elektronischen Musik ein neuer "Aufführungsstil" im Gebiet der Bewegungsbilder in Erscheinung treten könnte. Ähnlich der Technik der elektronischen Musik, die den vielstimmigen Eindruck eines musikalischen Ensembles erzielt, könnte der optische Bereich eine ensemble-artige Technik adaptieren.

Sechs bis acht Leute sollen vor einzelnen Fernsehkameras proben; Proben, jeder soll ein eigenes Bewegungsbild herstellen. Die Einzelbilder

werden mit elektronischen Mischpult kombiniert, das die Einzelbilder ein- und ausblendet und das Resultat spiegelt, umkehrt, vergrößert und verkleinert und auf sonstige Art verändert. Die manuelle Geschicklichkeit wäre zu vergleichen mit der Geschicklichkeit eines guten Kammerorchesters. Man würde einzeln und mit der Gruppe üben.

\*

Meine Filme sind als Reaktion auf Filme zu verstehen, die mich unbefriedigt lassen mussten. Der Film ordnet visuelle und akustische Materialien. Bewegtes Licht ist der Träger der Gedanken des Filmmachers. Filme werden dadurch unbeschreibbar. Filme sollten nur Geschichten erzählen, wenn sie nicht durch Worte zu erzählen sind. Um dies zu erläutern, möchte ich meinen Film *Bogen* anführen, der als einfaches Beispiel für jeden nachvollziehbar ist. Nach meiner Ansicht sollte jeder diese Sehübung für sich nachvollziehen, ehe er wieder beginnt, sich Filme anzusehen. Ich habe in diesem Film 24 Stunden lang in jeder Minute ein festumrissenes Bild von einer Stadtlandschaft gemacht. Konzentriert man sich über eine solche Zeit auf einen Ausschnitt aus der Umwelt, in dem sich nichts verändert als die Lichtverhältnisse, beginnt man zum ersten Mal zu erahnen, wie viel mannigfaltige Formen das Licht hat, wie viel unterschiedliche Wahrnehmungen man von einer Farbe hat. Man wird die Dürftigkeit der bunten Unterhaltungsfilm feststellen, die nur zu Zeiten gedreht werden, die für die Kopieranstalt Farbqualität garantiert.

In meinem Film *schwarzhuhnbraunhuhnschwarzhuhnweißhuhnrot-huhnweiß oder put-putt* habe ich die Entwicklung des Lichtes von extremer Dunkelheit bis zur extremen Helligkeit an Bewegungsträger gebunden, wie z.B. eine Glasscheibe voller Körner bis zur weißen, sonnenbestrahlten Schneefläche.

Durch den Schnitt ergibt sich der Bildrhythmus. Der Schnitt bestimmt die Dauer einer Lichtbedingung und er beendet eine Bewegung. Die Dauer einer Bewegung sollte einer Zeitkomposition des Regisseurs unterliegen, die sich auf den ganzen Film erstreckt. Filme sollten nicht nach dem Gefühl des Regisseurs geschnitten werden, wie lange er meint, daß eine Szene spannend sein könnte. Im Film *Start* habe ich dieses Problem dadurch zu lösen versucht, daß ich die Lichtbedingungen und kinematographische Mittel, wie Raffer, Zeitlupe, Bildausschnitt etc. die Zeit einer Bewegung begrenzen ließ.

Im Film *Artikel* habe ich drei feststehende Bilder verwendet, auf denen sich Bewegungen abspielen. Geschnitten wurden die Bilder im folgenden Rhythmus: 1. Teil: 3 Bilder, 6, 9 bis 117 und dann wieder zurück bis zu drei Bildern. 2. Teil: zwei Bilder, 4, 6 bis 78 und wieder bis

zu zwei Bildern, dann ein Bild, zwei Bilder, 3, 4 bis 39 und wieder bis ein Bild zurück, dann 39 Einzelbilder. 3. Teil: 1, 2, 3, 2, 4, 6, 3, 6, 9 bis 39, 78, 11 Bilder und wieder zurück. 38, 76 und 114 Bilder. Ich habe diese Form der Bilderzählung gewählt, um die Bilder miteinander zu verknüpfen, dass die Liebesgeschichte in einer für mich angemessenen Form verdeutlicht wird. Bisher wurde im Film der Bedeutung des Tones nicht genügend Rechnung getragen. Auf's Sträflichste wurde das Ohr mit minderwertiger Musik beleidigt. Es wurde mit Musik eingelullt, die den Zuschauer in das Geschehen einstimmen sollte. Um den Film aus dieser Notlage zu befreien, muss dem Bild ein gleichwertiger Ton zugeordnet werden. Wenn im Film Start ein Rechteck grünes Gras mit einem Netz von Bewegungen überzogen wird, habe ich dazu eine Collage von 16 Musikaufnahmen gesetzt.

Die optimale Lautstärke ist zur Vorführung deshalb nötig, weil nur dadurch der Effekt eines akustischen Labyrinths erzielt werden kann. Der Zuschauer und Hörer kann selbst den Hörweg bestimmen, den er beim Betrachten des Films nachvollziehen will, wobei ihm die anderen Hörmaterialien den Weg vorschreiben, sobald er sich entschieden hat.

("Sätze zum Film" aus 'Akut', Februar 1967)

<p><b>Der "gurtrug-Film"</b> <b>oder</b> <b>die Spielwelt als Weltspiel</b></p>
---

Der *gurtrug*-Film stellt eine Formentwicklung des Films dar. Er kann in dem Moment wieder beginnen, in dem er aufhört. Er ist eine visuelle und akustische Filmmaterialschleife, eine projizierbare Gebetsmühle.

Der *gurtrug*-Film steht nicht im Dienste einer Aussage, die linearzeitlich entwickelt wird, sondern er bettet die Bild-Ton-Aktionen in eine in sich geschlossene Raum-Zeit-Struktur. Die Elemente werden einander gegenübergestellt in einer analogischen Kompositionsmethode und nicht in logisch-diskursiver Art. Der *gurtrug*-Film greift nicht vorgegebene Handlungsschemata als Zeichen des Verständnisses der Umwelt oder des Einwirken-Wollens auf sie auf, sondern er schafft durch Bild- und Tonkonstellationen Filmumwelten, die dem Ideogramm verwandt sind. Das Begreifen des Films erfolgt nicht über den Umweg der Wortwerdung.

Der *gurtrug*-Film ist der Tropfen Wasser, der den Stein höhlt, oder der Impuls, der die schwingende Brücke zum Einsturz bringt.

Bild und Ton unterliegen dem Raum-Zeit-Konstrukt. Der *gurtrug*-Film kommuniziert seine eigene Struktur. Er genügt sich selbst, denn er will nicht die Darstellung von etwas sein. Sein Material: Projizierte Bilder (proportionierte Bewegungsabläufe) und der daneben gelegte (gleichwertige) Ton. Eine Erweiterung des Materials wird durch Simultanaktionen möglich. Sein Problem: Die funktionellen Beziehungen innerhalb der einzelnen und zwischen allen verwendeten Materialien.

Sein Rhythmus entsteht durch die Ähnlichkeits- oder Gleichheitswahrnehmung des Betrachters von Form, Farbe, Dauer, Lautstärke, Richtung, Dauer etc. (Durch den Schnitt ergibt sich der Bildrhythmus. Der Schnitt bestimmt die Dauer einer Lichtbedingung und er beendet eine Bewegung. Die Dauer einer Bewegung wird bestimmt durch die Zeitkomposition des Filmmachers, die sich auf den ganzen Film erstreckt, und nicht durch das Gefühl des Regisseurs, wie lange eine Szene spannend sein könnte.)

Nicht das einzelne Filmpartikel ist wesentlich, sondern die gesetzte Relation von ihm zum nächsten und allen anderen. Der *gurtrug*-Filmmacher vermittelt nicht durch Worte beschreibbare Geschichten, Ordnungen von Filmmaterialien, er schafft Film-Wirklichkeit und nicht Filme über Wirklichkeit. Bewegtes Licht ist der Träger seiner Gedanken.

*(Werner Nekes, 1967, unveröffentlicht)*

"... wichtig ist vor allem das "dritte Bild", das Kine, das Bild, das durch den Zusammenprall zweier Einzelbilder auf der Leinwand im Kopf des Zuschauers entsteht. Denn jede Entwicklung der Sprache des Films lässt sich auf die möglichen Differenzen zwischen zwei Filmkadern zurückführen. Nur über neue Strukturen der zeitlichen und örtlichen Differenzen innerhalb der Kine-Gruppen wird sich die visuelle Grammatik erweitern lassen. Zur Bewegungstäuschung kommen Gestaltwandel und Gestaltverschmelzung. Möglich wird Film, der sich vom Auge zum Gehirn einen neuen Weg suchen muss, eine andere vielleicht schnellere Projektionsbahn, denn das Auge ist die Kamera und gleichzeitig der in das Gehirn gerichtete Projektor..."

*(Aus einem Brief von W. Nekes, Abdruck im Dokumenta-Katalog 1972)*

## SPRENG-SÄTZE ZWISCHEN DEN KADERN

"Der lächerliche Irrtum ist nur zu bewundern, dass die Leute meinen - sie sprächen um der Dinge willen. Gerade das Eigentümliche der Sprache, dass sie sich bloß um sich selbst bekümmert, weiß keiner... Wenn man den Leuten nur begreiflich machen könnte, dass es mit der Sprache wie mit den mathematischen Formeln sei - Sie machen eine Welt für sich aus - Sie spielen nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus, und eben darum sind sie so ausdrucksvoll - eben darum spiegelt sich in ihnen das seltsame Verhältnisspiel der Dinge." (*Novalis, Monolog 1798*).

Sprache ist das auf Mitteilung geistiger Inhalte gerichtete Prinzip. Nach der phonetischen Sprache entwickelten sich die ideographische Schrift und die phonetische Schrift. Ebenso bildeten sich die Sprachen der Mathematik, der Musik und unter anderen auch die des Films. Zur Informationsübertragung benutzt der Filmmacher ein System optischer und akustischer Zeichen. Im folgenden beziehen sich die Überlegungen auf die visuelle Sprache, im Wesentlichen sind diese aber auch auf die akustischen Zeichenmaterialien übertragbar. In erster Linie teilt der Film sich selbst mit, d.h. nicht der gefilmte Gegenstand teilt sich mit, sondern die in der Filmsprache begründete Möglichkeit der Abbildung des Gegenstandes. Zuerst muss der Betrachter das Wesen der Filmsprache verstehen, bevor er die zu übertragenden Informationen aufnehmen kann. Wie Sprache ein Ausdruck von Denken ist, so wird doch das Denken auch wieder durch die Sprachformen bestimmt. Wie Umweltwahrnehmung gestärkt oder geschwächt sein kann durch Sprachgebrauch oder Sehgewohnheiten, so ist darüber hinaus festzustellen, dass der Zugang zur Wirklichkeit nur einen Weg durch einen speziellen Fall von Sprache darstellt. Wie Benjamin Lee Whorf zu dem Ergebnis kommt, dass bedeutende Fortschritte wieder und wieder nur "gegen" die Sprache gewonnen werden, durch gewisse Veränderungen der Sprache, so beschreibt Philipp Frank Einsteins Relativität der Zeit als eine Reform in der Semantik und nicht in der Metaphysik. Die Naturwissenschaftler haben erkannt, dass nur neue Arten von Logiken ihnen angesichts der neuen großen Probleme weiterhelfen könnten, da die mechanische Denkweise an ihre Grenze gelangt ist. Für andere Denkfelder erklärte Apollinaire: "Unsere Intelligenz muss sich daran gewöhnen, synthetisch-ideographisch statt analytisch-diskursiv zu begreifen." Es bleibt zu überprüfen, inwieweit sich diese Forderung mit dem Bedürfnis nach chemischen Verbindungen statt mechanischen Verbindungen von Bildern deckt. Unter chemischer Bild-verschmelzung wäre der Zusammenprall und das Zusammenspiel zweier aktiver Elemente des Films zu verstehen,

die auf einer höheren Ebene ein Ideogramm bilden, ein Begriffszeichen, verbunden in einem Appell an das nicht durch das Wort gegangene Verständnis. Der Einfluss der Hieroglyphistik auf Eisensteins Montage-Theorie bedarf in diesem Zusammenhang keiner weiteren Erklärung.

Neben dem System "wie wird es gezeigt" muss das System "wie wird es verstanden" untersucht werden. In einem Aufsatz aus dem Jahre 1927 "Zur Lage der russischen Filmkunst" von Walter Benjamin zeigt sich die Problematik: "... das wichtigste Publikum des russischen Kulturfilms sind die Bauern. Ihnen sucht man historische, politische, technische und hygienische Kenntnisse durch den Film näherzubringen... Es hat sich beispielsweise gezeigt, dass ländliches Publikum nicht imstande ist, zwei simultane Handlungsreihen aufzufassen, wie jeder Film sie hundertfach enthält. Es folgt nur einer einzigen Bilderreihe, die chronologisch ganz wie Moritaten-Bilder vor ihm abrollen muss." Aus einer anderen Perspektive gesehen heißt dies, dass der Fortschritt eines Mediums als abhängig davon zu sehen ist, inwieweit ältere Medien mit ihren unbewusst erlernten "Grammatiken" in ihm fortleben, wie z.B. im Film: Literatur, Theater, Malerei oder auch Moritaten. Oder warum macht das Fernsehen noch kein Fernsehen, sondern Filme; oder warum orientiert sich der Trickfilm vorwiegend am Spielfilm, ohne von seinen speziellen Möglichkeiten besonderen Gebrauch zu machen? Einer der Gründe für die zu langsame Zerstörung vorhandener Orientierungssysteme liegt im kommerziellen Aspekt, ein anderer darin, dass nicht begriffen wird, dass der Film eben nicht nur auf der unbewussten Ebene erlernt werden kann, sondern schneller im Unterricht wie eine Fremdsprache oder Mathematik gelehrt werden kann. Unter Fremdsprachen wären für uns nicht die neuen indoeuropäischen Dialekte wie deutsch, französisch oder englisch zu verstehen, da die Denkmöglichkeiten wegen ihrer gemeinsamen Grundstrukturen zu verwandt sind, sondern z.B. die afrikanischen, indianischen oder sino-tibetanischen u.a., die auch ein Fremd-Denken vermitteln könnten.

Wie jung die Filmsprache und ihre Betrachtung ist, zeigt sich auch darin, dass man ihr bisher embryonales Stadium für eine Weltsprache hält, obwohl leicht einzusehen wäre, dass verschiedene Kulturformen unterschiedliche Begriffe von Bildern wie z.B. von einer Sonne ableiten müssen. Die Universalität gilt eventuell für einen einfallslosen "Dokumentarfilm" oder für den in alle Länder verkauften Kommerzfilm, der auf einer Artikulationsstufe steht, die zu vergleichen ist mit dem Erfolg des Bemühens, dem Schaf möglichst ähnlich blöken zu können. Analog zur Muttersprache wird sich kein Mutterfilm entwickeln können, weshalb man dem "Provinz-" und Amateur-Film größere Aufmerksamkeit widmen muss, sofern dieser die Chance nicht verstreichen lässt, sich frei vom

kommerziellen Druck in nicht vorhersehbaren Bahnen zu entfalten. Dieser Film müsste gegen die Rotationsachse der eigenen, erlernten Identität gerichtet sein. Er könnte in relativer Unabhängigkeit über die "Veränderung" des Mediums das Denken der Rezipienten verändern. Seine Mittel zur strukturellen Erweiterung der Bildsprache wären Poly-Visualität, Bildcluster, die Kamerabewegung als eine durch Raumkoordinaten bestimmte zu begreifen, die Belastungsfähigkeit der Filmkader zu überprüfen, das Qualitätsniveau zu ändern wie z.B. durch Thermographie, um nur einige Punkte auszuführen. Sein Ziel ist die Umwandlung des Bildmaterials in Informationsenergie. Wie neue Formen der Filmsprache aufgebaut werden können und sollen, so ist jedoch auch gleichzeitig die Aufforderung impliziert, dieselben wieder zerstören zu können. Wider den tödlichen Akademismus: der Reproduktion des soeben Geschauten.

So wie unendlich viel unterschiedliche filmische Zeichen herstellbar sind, so sind auch deren Beziehungen und Kombinationsmöglichkeiten untereinander unbegrenzt. Die Frage nach den Gesetzmäßigkeiten der Findung und Auswahl aus den statistischen Möglichkeiten als auch nach dem Verhältnis zwischen den schon benutzten Filmzeichen zu den noch unbekanntem führt uns zur Grundlage unseres Denkens: zur Struktur des Gehirns. Ausgehend von der Erkenntnis, dass unser biochemisches Neuronennetz nur eine mögliche Grundlage für Denkvorgänge ist, können wir uns Geräte vorstellen, die unser Denken in vielleicht ähnlicher Weise beeinflussen können, wie z.B. unser Sehen durch optische Hilfsmittel wie Brillen, Mikroskope oder Teleobjektive etc verbessert und erweitert wird. Ein analoges Tele- und Mikrodenken hätte andere Denksystematiken wie z.B. präzisere und verschieden arbeitende Abstraktions- und Differenzierungsvermögen zur Folge. Eine metapoetische Erweiterung der Filmsprache wäre daraus abzuleiten. Eine Wissenschaft der Filmsprache, die Filmik zu nennen sich anbietet, und eine aus ihr hervorgehende Metafilmik hatten jedoch zuvor viele Arbeitsfelder aufzuarbeiten.

Sowohl Bildaufnahme als auch Projektion gab es schon lange, bevor es zur Findung dessen kam, was wir heute Film nennen. Die Grundlage der Kinematographie ist somit im Wesentlichen auf die Lösung zweier technologischer Probleme zurückzuführen. Die zeitliche Differenz in der Aufnahme und die zeitliche Differenz in der Projektion zweier Bildkader waren zu verkürzen. Aus der Aufgabenstellung heraus überrascht es nicht, dass in den Anfängen eine Apparatur für beide Erfordernisse konstruiert und benutzt wurde. Rückschauend können wir uns die Frage stellen, ob vor der beschleunigten Aufnahme und Wiedergabe Film möglich gewesen wäre. In der Beantwortung stoßen wir auf die Schwierigkeit, das Element des Films, die kleinste filmische Einheit

bestimmen zu müssen. Wie lässt sich das Foto oder das Diapositiv vom Film abgrenzen?

Versucht man Foto- und Filmsignale mathematisch in Signal-dimensionen darzustellen, so erhält man für das Foto zwei und für den Film drei Informationsparameter. Zu den beiden Orts-koordinaten  $x$ ,  $y$  der flächenhaften Speicherung beim Foto kommt beim Film die Zeitkoordinate  $t$  hinzu. Die im Wesentlichen zweidimensionale Quelle wird im Film zum Träger zeitlich verteilter Information. Ein Einzelbild allein kann deshalb kein Träger filmischer Information sein, es kann ein fotografisches Zeichen sein. Zwei Kader können zwei fotografische Zeichen sein oder sind erst jetzt ein filmisches Zeichen, die kleinste Einheit des Films, ein Filmelement. Wenn wir die kleinste Einheit der Filmsprache "Das Kine" nennen wollen, dann hätte die Kinelogie zur Aufgabe, das System und die Funktionen der einzelnen Film-Elemente und Elementgruppen zu untersuchen. Die Höhe der filmischen Information des Kine bestimmt sich aus der Differenz zwischen zwei Einzelkadern. Eine zeitlich geringe Differenz in der Aufnahmegeschwindigkeit führt über Normalgeschwindigkeit (24 B/Sek.) zur zeitlich größeren Differenz, zum Zeitraffer (konstante Projektionsgeschwindigkeit 24 B/Sek. vorausgesetzt). Vergrößert und verändert sich die zeitliche und örtliche Differenz darüber hinaus, dann wird aus der Bewegungstäuschung (deren Prinzip die übliche Informations-differenz in Filmen ist) ein Gestaltwandel oder eine Gestaltverschmelzung.

Nach dem von Dr. John Ayrton Paris um etwa 1800 erfundenen Spielzeug möchte ich diesen Vorgang Thaumatropeffekt nennen. Bei dem Spielzeug handelt es sich um eine Pappscheibe, die an zwei Fäden befestigt ist, und die auf Vor- und Rückseite zwei verschiedene Abbildungen zeigt. Zwirbelt man die Scheibe zwischen den Fingern in einer bestimmten Geschwindigkeit, dann verschmelzen die Bilder, z.B. ein Vogel auf der einen und ein Käfig auf der anderen Seite, zu einem Bildeindruck, nämlich zu einem Vogel, der in einem Käfig sitzt. Ein zum Bewegungssprung unterschiedlicher Gestaltsprung findet im Kopf des Rezipienten statt. Damit beantwortet sich die Frage, die weiter oben gestellt wurde, dass nämlich ein Film ohne beschleunigte Aufnahmegeschwindigkeit nur in der beschleunigten Projektion möglich gewesen wäre. Eine Zwölftel-Sekunde haben wir in jedem Film den Thaumatropeffekt an der Stelle, wo zwei verschiedene Szenen aneinandergeschnitten sind (bei 24 B/Sek.). Die unterschiedliche Sprachfunktion dieses einen Kine bleibt meistens unbeobachtet, da die Wahrnehmung nicht auf die visuelle Sprache gerichtet ist, sondern literarisch, inhaltlich an der Oberfläche der großräumigen Spannungsabläufe fixiert ist. Dieses Filmverstehen verharret in einem

Stadium, das sich der Musik-Rezeption vergleichen lässt, in welcher der musikalischen Formsprache gegenüber nur solche Kategorien wie Freude, Schmerz oder Beschaulichkeit offen sind. Ein durch R. Buckminster Fuller aufgestelltes Fortschrittsprinzip besagt "mehr durch weniger". Auf den Film bezogen würde es lauten: "maximale Information mit minimalem Bildaufwand, d.h. in möglichst geringer Bildzahl". Man findet die Tendenz der erheblichen Beschleunigung der Informationsübertragung in der Filmgeschichte wieder, vergleicht man einmal die langsam dahinfließende, epische Erzählweise des Films in den historischen Anfängen bis hin zu den neuesten Filmen, unter denen der Werbespot vielleicht das deutlichste Beispiel dafür ist, wie sehr ökonomische Gründe die Bildsprache bestimmen können. Mit dem Ziel der größtmöglichen Produktinformation versucht der Spot, die ökonomischsten Bildfunktionen zu verwenden. Parallel zur Entwicklung der Filmsprache sei auf die Erlernung eines "schnelleren Sehens" hingewiesen.

Allgemein lässt sich zum Kine folgern: Der Informationsgehalt eines Filmes ist desto größer, je geringer die Wahrscheinlichkeit einer Vorherbestimmung des folgenden Bildkaders oder je größer die Differenz zwischen zwei Filmbildern ist. Die Konsequenzen, die sich aus den Überlegungen um die Differenzbestimmung der Kine ergeben könnten, sind wahrscheinlich weiterreichend, als jetzt schon skizzierbar. Bildkader eins geht eine Artikulationsverbindung mit Filmkader zwei ein. Filmkader zwei aus dem ersten Kine geht aber seinerseits wieder eine Artikulationsverbindung mit Filmkader drei ein und bestimmt somit das erste und zweite Kine etc. Darüber hinaus bliebe die Relation zwischen dem ersten und dritten und weiteren Kadern zu untersuchen. Innerhalb des dynamischen Systems Film sind die Kine aktive Elemente, d.h. sie erleiden Einflüsse von anderen Elementen und üben ihrerseits Einfluss auf andere Elemente aus. Die funktionalen Kine sind durch Relationen verknüpft, die den Charakter informationeller Kopplung haben. Die Beziehungen zwischen dem Kine und dem Gesamtsystem ließen sich durch eine Strukturmatrix darstellen, die zwischen den Funktionen der einzelnen Kine und der Funktion des Gesamtsystems vermittelt. Gegenüber der Erforschung der bewussten filmischen Sprach-einheiten behandelt die Kinologie die unbewusste Infrastruktur; filmische Komplexe werden in ihrer Abhängigkeit zu den Kine begriffen werden müssen. Die Arbeitsweisen, Funktionen und Beziehungen der Kine, ihre Häufigkeiten, Rhythmen, Cluster in Relationen zu anderen zu bestimmenden Bildgruppen, ihre Gegensatzpaare, ihre relativen Dimensionen zueinander werden Strukturen erkennen und kinologische Gesetze ableiten lassen. Ein weites, zu erarbeitendes Feld, das dringend der Untersuchung bedarf.

*("Spreng-Sätze zwischen den Kadern" aus 'Hamburger Filmgespräche IV',  
herausgegeben von der Hamburger Gesellschaft für Filmkunde 1972)*

**Literatur:**

Film 1968 / Friedrich Verlag (Zeitschrift Film)

Ästhetik und Gewalt / Bertelsmann Kunstverlag / Wolf Lepenies / 1970

Filmcritica Nr. 187 März 1968, Italien

Filmcritica Nr. 172 November 1966, Italien

Afterimage Nr. 2 1970 und Nr. 4 1972/ London / Narcis Publishing / S.  
Field

Experimental Cinema - a fifty-years evolution / studio vista / Lond./Curt

Le Film maudit / Klassische Meisterwerke des Untergrundfilms/ Köln /  
Banz, Goetz / 1968

Jetzt-Katalog/Kunsthalle Köln/1970

Magazin Kunst Nr. 41 1971/Bechtloff, Mainz

Film Culture Nr. 47 1969/New York

Filmkritik/München Hefte 2/69; 11/69; 12/69; 9/71.

Avantgardistischer Film 1951-71, Theorie / Hanser Verlag Schlemmer  
/1973

O-Buch / Hamburg 1967 / von Dore O.

## ALLGEMEINE TEXTE ZU NEKES

... Die radikale Subjektivität solcher Filme ist zugleich irritierend und lähmend. Werner Nekes' *Kelek* und Dore O.s *Alaska* sind Beispiele für diese außerordentlich avancierte Form des "Anderen Kinos."

Nekes' stummer Langfilm *Kelek* besteht aus wenigen extrem langen Einstellungen: Blick aus einem Souterrainfenster, die Kamera zeigt in sanften Auf- und Abblendungen eine Straße, Negativbilder eines weiblichen Unterkörpers und gegenseitigen Gebrauch der Geschlechtsteile. Dore O.s *Alaska* besteht unter anderem aus farbigen Aufnahmen: einer Zimmerdecke, eines Strandes, Wellen eines laufenden, gehenden, liegenden Mädchens. Unterlegt ist dem Bild material eine an Lautstärke wachsende, gleichbleibende schwirrende Musik.

Beide Filme sträuben sich gegen eine sprachliche Fixierung dessen, was in ihnen zu sehen (und bei *Alaska*) zu hören ist. Manche feiern das dann gewöhnlich als "absoluten Film". Mag ja sein, eh bien? Gleich kommen fixe Hausierer, die beide Filme als das Politischste anbieten, das zur Zeit auf dem Markt ist. Politisch ist, daß sich *Kelek* und *Alaska* direkter Kommunikation verschließen. Was aber nicht nur an ihnen, sondern auch an anderen Filmen des "Anderen Kinos" auffällt: sie sind sprachlos. Auf das avancierte menschliche Mittel, sich auszudrücken und verständlich zu machen, wird damit von vornherein verzichtet. Nicht an den Intellekt, der eine Sache auf ihren Begriff bringt (und sie dabei auch, zugegeben, auch all zu leicht erledigt und ad acta legt), sondern an die Phantasie und Assoziationskraft des einzelnen appellieren diese Filme. Sie gehen bewusst auf einen Bewusstseinsstand zurück, der dem mythischen Assoziieren in Bildern ähnlicher ist als der diskursiven oder dialektischen Logik. Sie stehen wirklich dem Leben näher als dem Denken. Dem meditativen und kontemplativen Sog, in den sie den Zuschauer ziehen, gibt dieser dann um so eher nach, als er damit von der Anstrengung des Begriffs enthoben wird, zu der ihn seine tägliche Existenz zwingt. Meditationskino. Suggestionenfilme. Ihre Sprachlosigkeit löst aber jenen nicht die Zunge, die sie sehen, sie aktivieren den Zuschauer nicht - eher schüchtern sie ihn noch ein-, und die Erkenntnis, dass sie vermitteln, beschränkt sich auf die Erfahrung, dass sich ein Filmemacher das Recht nahm, sich rückhaltlos zur eigenen Subjektivität zu bekennen.

Indem ich dieses Recht auf absolute Subjektivität anerkenne, erkenne ich doch zugleich das Monadologische, das In-sich Verschlossene dieser Filme und Autoren. Es sind Filme, die sich absetzen von der Gesellschaft, zu denen ich aber nicht übersetzen kann. - Drop-outs.

Hier liegt aber der Hund begraben. Denn sich der Kommunikation zu entziehen, ist gewiss ein gesellschaftlicher Akt- jedoch ein regressiver und resignativer. So wichtig mir die Verteidigung (und Rechtfertigung) individueller Entfaltung erscheint, so bleibt sie doch in meinen Augen eine leere Folie, wenn sie nicht konkret inhaltlich bestimmbar ist, wenn Sie nicht zu einer neuen aktiven Kommunikation findet, die sich innerhalb der alten entwickelt, nicht in Enklaven abseits von ihr, womit sie nur hinter die sehen bestehenden Möglichkeiten der Kommunikation mit Filmen zurückfällt.

Solche narzisstischen Momente kann man in Filmen des "Anderen Kinos" feststellen. Zumeist bewegen sie sich in Richtung dessen, was nun schon seit geraumer Zeit als "Experimentalfilm" ein langweiliges Dasein fristet. Vielleicht kann man das gar nicht vermeiden. Hier wollen Menschen mit ihren ersten Filmen zu sich kommen. Käme es aber nicht ebenso sehr darauf an, dass sie zu anderen kommen? Wäre es nicht wichtiger, anstatt der Abkapselung des einzelnen zu Vervielfältigen, sie aufzuheben? Aber wie?....

*(Ausschnitte aus "Wo der Hund begraben liegt -Tendenzen des "Anderen Kinos" von Nekes bis zu den "Zielgruppenfilmen." Wolfram Schütte, Frankfurter Rundschau 3.5.1969)*

In dem Film *Kelek* von Werner Nekes fuhr einmal ein Streifenwagen weit hinten durch das Bild; das Publikum legte augenblicklich los.

Viel weiter sind auch die Filmer noch nicht, die versucht haben, nach den Osterunruhen in die politische Auseinandersetzung unmittelbar einzugreifen, indem sie ihre Oberfläche abbildeten, die das bei Polizeieinsätzen belichtete Material nicht nur aufgehoben, sondern zu ordentlichen Fernsehfilmen, zu verlängerten Wochen-schauen montiert hatten.

Nicht zufällig ist ein Film wie *"Von der Revolte zur Revolution oder warum die Revolution erst morgen stattfindet"* eines Teams Hamburger Filmer, die im April 1968 auf der Straße standen, politisch indifferent, obwohl er politische Argumentation der Linken wenigstens ausschnittsweise referiert; denn er übernimmt bedingungslos, aber zu keinem vernünftigen Zwecke formale Muster, auf deren Zerschlagung es zunächst einmal ankäme. Einen prügelnden Polizisten zu zeigen, bedeutet nichts; es kommt darauf an, die Sehgewohnheit zu brüskieren, der ein prügelnder Polizist im Kino nichts bedeutet.

Die Filme von Werner Nekes sind auch politisch radikal, obwohl sie nichts als Werner Nekes Filme sind; sie setzen sich keine radikalen Ansichten auf, sondern leisten direkten Widerstand. Noch immer sind linke Filme nicht die, die linke Inhalte bloß präsentieren, sondern jene, die das Medium Film Sensibilität mobilisieren. Sie bereiten das Kino darauf vor, Politik wirklich darzustellen, den Zuschauer darauf, im Kino Politik wirklich zu erfahren.

Werner Nekes dreht die Filme, die jene, die seinem radikalen Ästhetizismus radikale politische Formulierungen entgegensetzen, drehen wollen, aber nicht drehen.

*(Uwe Nettelbeck, Konkret, März 1969)*

### **Der \*formale Film\* am Beispiel von Werner Nekes**

"In erster Linie teilt der Film sich selbst mit"

Man möchte angesichts der zeitgenössischen Filmszene glauben, der Film stünde auf dem Höhepunkt seiner Entwicklung. Doch just in der Situation, wo die Technik soweit ist, dass man hinter der gefilmten Fiktion nicht mehr spürt, gräbt die Avantgarde der Filmmacher wieder nach den Ursprüngen der Filmgeschichte. Wilhelm und Birgit Hein legen ihren

Arbeiten die Bewegungsstudien von Eadweard Muybridge und Jules Etienne Marey zugrunde, Hans Helmut Klaus Schönherr filmt mit einer fünfzigjährigen Kamera; selbst in den Spielfilmen eines Jean-Luc Godard tauchen plötzlich Schriften auf, die den Zwischentiteln der Stummfilmära zu vergleichen sind. Die konsequentesten Filmmacher, so der New Yorker Gregory Markopoulos, der kalifornische Bildhauer Richard Serra oder der Kanadier Michael Snow, machen in der Hauptsache formale filmische Ideen zu dem eigentlichen Gegenstand ihrer Werke. Der Hamburger Werner Nekes, dessen Theorien hier stellvertretend für diejenigen, die allen formalen Filmen zugrunde liegen, erörtert werden sollen, sagt, die 'Filmsprache', die man für Weltsprache hielte, verharre in einem embryonalen Zustand, der nur aufgehoben werden könnte, falls man sich des Films wie einer Fremdsprache annehme und über die Veränderung' des Mediums das Denken der Rezipienten verändere. Die Mittel des Films "zur Strukturellen Erweiterung der Bildsprache wären Poly-Visualität, Bild-Cluster, die Kamera-bewegung als eine durch Raumkoordination bestimmte zu begreifen, die Belastungsfähigkeit der Filmkader zu überprüfen, das Qualitätsniveau zu verändern...." Ziel eines solchen Films wäre "die Umwandlung des Bildmaterials in Informationsenergie. Wie neue Formen der Filmsprache aufgebaut werden können und sollen, so ist jedoch auch gleichzeitig die Aufforderung impliziert, dieselben wieder zerstören zu können. Wider den tödlichen Akademismus: der Reproduktion des eben Geschauten.

Kurz gesagt heißt dies, dass Nekes versuchen will, mit seinen Filmen die Kapazität des Filmkonsumenten zu prüfen, weil diese Kapazität noch lange nicht ausgeschöpft sei. Um zum Ziel zu gelangen, testet Nekes alle Einheiten seiner Filme auf ihre Beeinflussbarkeit durch andere filmische Einheiten und lässt den Zuschauer teilnehmen an diesen Prozessen. Zwei in einem bestimmten zeitlichen Ablauf vor dem Auge des Betrachters vorbeigezogene Fotografien (Kader oder Einzelbilder) können bereits ein kleinstes filmisches Zeichen sein. Nekes nennt es "Das Kine" und leitet darauf aufbauend für den Film die Aufgabe ab, "das System und die Funktionen der einzelnen Filmelemente und Elementgruppen zu untersuchen" Nekes findet ein Gerät aus der Vorgeschichte des Films, um sein Anliegen zu erläutern. Es ist der zu Beginn des letzten Jahrhunderts als Spielzeug erfundene Thaumatrop. Dr John Ayrton befestigte eine Kartonscheibe, die beidseitig mit verschiedenen Bildern geschmückt war, an zwei Fäden und zirbelte sie zwischen den Fingern in einer bestimmten Geschwindigkeit. Dadurch verschmolzen die Bilder der Vor- und Rückseite zu einem einzigen Bildeindruck. War ein Vogel auf der einen Seite abgebildet, ein Käfig auf der anderen, konnte der Eindruck des Vogels im Käfig entstehen. Setzt man die übliche Filmgeschwindigkeit von

24 Bildern pro Sekunde voraus, so lässt sich aus der Beobachtung schließen, dass man in jedem Film den Thaumotrop-Effekt während einer Zwölftel Sekunde an der Stelle antrifft, wo zwei verschiedene Szenen aneinandergeschnitten sind. Das heißt weiter, dass sich folgende Bilder gegenseitig beeinflussen. Vom Inhaltlichen her ist dies schon Eisenstein bewusst gewesen, als er in seiner Syntax der Filmäußerungen von der "emotionalen Dynamisierung" sprach und Bilder gegen-einander montierte, die sich in ihrer Aussage gegenseitig zu steigern vermögen oder den Betrachter empfänglicher machen zur Aufnahme einer beabsichtigten Aussage. So konfrontierte Eisenstein z.B. "Kind" und "Mund", wenn er schreien meinte: "Meiner Meinung nach ist aber Montage nicht ein aus aufeinanderfolgenden Stücken zusammengesetzter Gedanke, sondern ein Gedanke, der im Zusammenprall zweier voneinander unabhängiger Stücke entsteht." Eisenstein begann also seine Aussagen "aufzuladen", indem er etwa einem Massaker an Arbeitern Szenen aus einem Schlachthof gegenüber stellte. Schon bei Eisenstein wurde also dem Betrachter mehr zugetraut, als in den ersten episch dahin fließenden Werken der Filmgeschichte. Heute ist es soweit, dass man Montageeffekte, wie sie der Russe erzielte, täglich konsumiert, ohne ihrer bewusst zu werden. Wie Nekes feststellt, ist parallel zur Entwicklung der Filmsprache das Sehen "schneller" geworden. Werbespots, in denen ökonomische Gründe die Bildsprache bestimmen, arbeiten fast nur noch mit assoziationssträchtigen Bildsprüngen, d.h., sie informieren zwischen den Schnitten mit Schocks und Überraschungseffekten.

Werner Nekes seinerseits versucht nun mit seinen Filmen die Denkvorgänge, die bei solchermaßen beschleunigter Informationsübertragung ablaufen, zu kontrollieren und bewusst eine Filmsprache zu entwickeln, die den Betrachter gelegentlich befähigen könnte zu durchschauen, wie ihm mitgespielt wird. Nach Nekes ist der Informationsgehalt eines Films "desto größer, je geringer die Wahrscheinlichkeit einer Vorbestimmung des folgenden Bildkaders oder je größer die Differenz zwischen zwei Filmbildern ist."

Bei einem Gespräch über seinen letzten Film *two-men oder whatever happened between the pictures?* legte Nekes eine Partitur statt des üblichen Drehbuchs vor. So wie die Instrumentengruppe eines vielstimmigen Tonwerks in einer bestimmten Reihenfolge Takt für Takt untereinander angeordnet werden, geschieht das auch im "formalen Film". Schönherr spricht von "Filmbilder-schemen" oder einer Notenschrift zur Anleitung rhythmischer Filmaufnahmen". Handlung, Schnitt, Einzelbildmontage, Montage-rhythmus, Rhythmus von Schwarzbildern und Musik ergänzen sich nicht mehr im konventionellen Sinne. Die Verdoppelung, die sich im Film üblicherweise aus der "thematischen"

Verschachtelung von Bild und Ton ergibt, weicht dem Kontrapunkt. Dies bedarf einer Erklärung, der das Hollywood Spottwort "birdie sings, music sings" vorangestellt werden soll. Nach diesem Grundsatz, den Adorno zusammen mit Hanns Eisler in "Komposition für den Film" verurteilt, arbeitet der Film, der die schlechten Seh- und Hörgewohnheiten des Publikums ausnützt: "Hochgebirge: Streichertremolo mit signalähnlichem Hornmotiv. Die Ranch auf die der he-man das sophisticated girl entführt hat: Waldweben mit Flötenmelodie. Boot auf einem von Weiden überhängten Fluß im Mondschein: English Waltz" (Adorno) Gegen dieses Prinzip arbeitet Werner Nekes in seinen Filmen. Wenn in *two-men*, der von zwei Mädchen (Dore O. und Geeske Hof-Helmers) handelt, ein Stück Wagner aufklingt, dann deformiert. Die Musik beugt sich jedoch nicht dem Bild, sondern Einstellung zu Einstellung etwa dessen Räumlichkeit. Im konventionellen Film unterstreicht eine gewisse Tonfolge die von der Regie beabsichtigte Raumwirkung. Hier wird die gleiche Totale durch Musik "vertieft" oder "aufgeklappt", und - vor allem - der Zuschauer ist in der Lage, seine Emotionen zu kontrollieren.

Deshalb also die Partitur, die jedes Kader, jedes Einzelbild im Kontext mit der Folge festlegt. In einem der fünf Teile von *two-men* liebkoosen sich die Hauptdarstellerinnen. Ihre nackten Körper verschlingen sich, doch Bewegung entsteht nicht, oder wirkt sich nicht dadurch aus, dass sich die 24-Bilder pro Sekunde folgen. Zwischen zwei Positionen können sich eines oder mehrere Schwarzbilder schieben. Die Kontinuität der Bewegungen der Körper im Raum ist durchbrochen, und je nach der Zahl der "black-outs", der Durchbrüche, verändert sich das räumliche Sehen der Zuschauer.

Neben diese "Gestaltverschmelzungen" hervorgerufen durch "Sprengsätze zwischen den Kadern", treten in einem weiteren Teil des Films die Informationsdifferenzen, die durch "innere Montage" in ein und derselben Einstellung erzeugt werden können. Es gibt im 90 Minuten langen *two-men* eine lange statische Plansequenz einer Toreinfahrt, in der die Frauen stehen. Der aus einer Einstellung bestehende Komplex erweist sich als Totale, die dem Betrachter vollständigen Überblick gewährt, solange die Frauen einfach dastehen. Schiebt sich ein Passant an ihnen vorbei, scheint sich der Blickwinkel zu verengen. Auch verändert sich die Raumwahrnehmung. Flächig wirkt der Kader, solange die Frauen allein vor der Toreinfahrt stehen. Der Eindruck zweier Kulissen entsteht, wenn der Passant sie kreuzt. Tiefe ergibt sich, wenn die Frauen durch die Einfahrt verschwinden.

Dies sind nur einige Hinweise auf das, was Film neben den außer-filmischen Inhalten, die er vermittelt, noch alles bedeuten kann. Das

Beispiel Werner Nekes steht für viele Filmemacher, die seit der Gründung der Filmgalerie P.A.P. (Progressive Art Production) mit Sitz in Zürich und München auch ihre kommerzielle Basis gefunden haben und mehr und mehr über den Kunsthandel vertrieben werden, dort jedoch auf eine völlig unzulängliche Kritik stoßen. Gerade die "formalen Filme", die dem "Underground" zugerechnet werden, sind Fehlinterpretationen ausgesetzt, da man sie mit anderen künstlerischen Aktionen vergleicht und allenfalls noch in der Tradition der "abstrakten Filme" von Viking Eggeling oder Man Ray sieht. Auf der anderen Seite stößt der "formale Film" auch bei der Filmkritik, die sich am kommerziellen Kino gebildet hat, auf Unverständnis. Man müsste immer wieder davon ausgehen, dass Film die Projektion einzelner statischer Bilder ist, und dass Bewegungsillusion durch die Abfolge dieser einzelnen

Bilder hervorgerufen wird. Das kann nur beinhalten, „dass die Darstellung von natürlicher Bewegung, die zur Entwicklung des Kinofilms geführt hat, nur einen Teilbereich des Mediums ausschöpft; der Kinofilm ist also nur eine spezielle Form des Mediums Film" (Birgit Hein). Außerhalb des Simulierens von natürlichen Bewegungsabläufen, kann die Filmapparatur mit einem System von optischen und akustischen Zeichen operieren, die gefilmte Gegenstände in Mitleidenschaft ziehen können. In erster Linie teilt der Film sich also selbst mit, d.h. seine Gesetze färben ab auf den abgebildeten Gegenstand.

*(Werner Jehle, in: Kunstdachrichten (Heft 7), Luzern, März 1973)*

#### **Aus „Bio-filmografische Notizen“ von Werner Nekes**

Geboren den 29.4.1944 in Erfurt/Thüringen. Mein Vater arbeitete dort in der Flugzeugkonstruktion, ich selbst hielt die tiefer fliegenden Flugzeuge für die Kinder der höher fliegenden. Sah mit ca. drei Jahren meinen ersten Film und konnte nicht begreifen, wo die Leute blieben, die da aus dem Bild marschierten. Mit vier Jahren Ortswechsel nach Duisburg-Hamborn, dort mit fünf Jahren erste Filmvorstellung ohne Eltern *Schwarz-Weiß*, eine deutsche Filmkomödie, die mich sehr anstrenge, da ich die Bildwechsel noch nicht miteinander in Beziehung bringen konnte. Von 6-11 sonntäglicher Besuch von Jugendvorstellungen wie *Zorro*, *Tarzan* und Abenteuerfilmen (in Oberhausen). Ab zwölf sah ich bevorzugt Filme "ab 16

Jahre freigegeben", in die man hinein konnte, wenn man mit Zigarette an der Kinokasse erschien. Doch der einzige Film, der mich aufregte, war einer "ab 12", Hitchcocks *Der Mann, der zuviel wusste*. Im Non-stop-Kino begann ich mir das mehrmalige Ansehen eines Films (bis zu fünfmal an einem Tag) anzugewöhnen. Wöchentlich sah ich etwa fünf Filme. Mit dreizehn wurde ich Dauerzuschauer auf den Oberhausener Kurzfilmtagen. Mein Kinoweltbild begann sich dadurch zu verändern. Seitdem gemindertem Vergnügen bei den 2. Teilen der *Sissi*-Filme. Die Eltern eines Freundes kauften sich ihren ersten Fernseher, doch mein Interesse an dem neuen Spielzeug erlahmte sehr schnell, weil es darin viel *Sissi* und wenig Rock'n'Roll zu erleben gab. Mit 15 durch Kenntnis der Werke von Michaux, Panizza, Lautreamont angeregt zu eigenen Schreibversuchen. Die Qualität der wöchentlichen Programme war so schlecht, dass meine Leidenschaft fürs Kino fast völlig erlosch. Mit 19 Beginn des Studiums der Literaturwissenschaft in Freiburg. Zu den Schreibarbeiten gesellten sich erste Auseinandersetzungen mit der Malerei. Mein Wunsch einen Film zu wagen, wurde in Oberhausen durch einen Regisseur abgeblockt, der mich wissen ließ, dass ein 10 Minuten-Film wohl etwa 10 bis 15tausend Mark kosten würde. Zum Kino zurück brachte mich eine Vorführung in einem Dorfkino außerhalb Freiburgs. Mit drei weiteren Besuchern sah ich dort zwei Filme von Bunuel: *Los Olvidados* und *Viridiana*. Sie waren mit der Grund dafür, dass ich mich nach einem Studienortwechsel nach Bonn dem dortigen Filmclub anschloss. Sechs Filmvorstellungen in der Woche, verbunden mit 20 Minuten Dia-Einführung, waren die Voraussetzung für eine intensive Auseinandersetzung mit den jeweiligen Filmen und der Filmliteratur.

Die Filmclubs waren derzeit ein Ersatz für die noch nicht existierenden Filmhochschulen. Außer den Filmklassikern zeigte ich bevorzugt Werke von Filmmachern, die nicht vom offiziellen Film-Verständnis sanktioniert wurden, wie Straub, Nestler, Schnell, Kren, Schmidt, Leonardi, Anger etc. Angeregt durch die Bekanntschaft mit den Bildhauern Peter Könitz, Wolfgang Liesen, Tom Doyle, der Malerin Dore O., der Herstellerin von Objektbildern Eva Hesse machte ich auch Materialbilder und Objekte, die in Mülheim-Ruhr und Düsseldorf ausgestellt wurden. Mein letztes Bild bestand aus einer Pferdellunge, beim Schlächter gekauft, auf grünen Grund genagelt im Goldrahmen. Nach großem Skandal in Mülheim-Ruhr und eines Galeristen Hinweis, dass er schon seit zwei Jahren auf einem Schimmelkäse von Diter Rot säße, beendete ich vorzeitig meine rasche Kunstkarriere, für die sich schon die "Micky-Maus" und auch der "Spiegel" beinahe ernsthaft zu interessieren begann. Der cubanische Filmmacher Nestor Almendros schenkte mir drei Stunden 16 mm Fernsehable, aus denen ich einen 15minütigen Schnittfilm über Eisenbahnen herstellte.

1965 drehte ich meinen ersten Film über *Eva Hesse und Tom Doyle*, mit denen ich oft zusammen gearbeitet hatte. Durch Gespräche mit ihnen und vor allem durch die Artikel Stan Brakhage in *Film Culture* begeisterte ich mich für die Kompromisslosigkeit des New American Cinema, dessen Filme ich erst viel später kennen und schätzen lernen konnte. Jochen Gottlieb half mir mit seiner Kamera und seinen technischen Kenntnissen bei meinen ersten Filmen *Fehlstart*, *Start*, *Artikel* und *Put-putt*, die ich in Mülheim-Ruhr drehte. Überrascht wurde ich von der unglaublichen Aggression des Publikums. In der Bonner Universität wurden bei *Start* Bänke auseinandergenommen und demoliert, man suchte den Filmmacher, um ihn zu verprügeln. Seit 1967 lebe und arbeite ich mit Dore O. zusammen. Vom Land Hessen erhielt ich das Angebot einer Lehrtätigkeit über Film auf der Jugendbildungsstätte Dörnberg. Ich nutzte die Chance und beendete mein Bonner Psychologie Studium. Für ein Seminar war mit Bazon Brock eine Hamlet-Verfilmung geplant. Alle Aufnahmen dazu sollten unter Wasser gedreht werden. Leider scheiterte dies Projekt, stattdessen konnte ich, da ich zum ersten Mal ständig eine Kamera zur Verfügung hatte, in den folgenden drei Monaten folgende Filme realisieren: *gurtrug Nr.1*, *Das Seminar* mit Bazon Brock, *jüm-jüm* mit Dore O., *Ach wie gut, daß niemand weiß*, *gurtrug Nr.2*, *Operation* und *K/örper*, Aufnahmen zu *Abbandono* sowie 2 Stunden Flickerfilme. Auf dem Dörnberg lernte ich den Psychologen Christian Rittelmeyer kennen, mit dem ich später noch mehrere Seminare in Bildungsstätten durchführte. In Mannheim 1966 hatte ich das erste Treffen Internationaler Studentischer Filme organisiert, wobei mir Leonardi erzählte, dass er in Italien eine Filmcoop nach amerikanischem Vorbild mache. Ich selbst verlieh zu dieser Zeit Filme von Kren, Schmidt, Scheugl, Leonardi und mir. In Deutschland waren noch keine Filmmacher aufgetreten, mit denen ich eine Cooperative hätte bilden können. Per Zufall traf ich mit Dore O. an dem Tag in Hamburg ein, an dem das erste "Film-In" in der Brüderstraße stattfand, woraus sich später die Hamburger Filmschau entwickeln sollte. Mit dort gezeigten Filmen begann ich die Arbeit einer deutschen Coop. Zwei entscheidende Denkanstöße erfolgten jetzt kurz hintereinander, P. A. Sitney's NAC Filmvorführungen und vor allem Knokke 1967, auf dem ich mit drei Filmen vertreten war. Die Hamburger Coop wuchs und mit ihr der Mut der Filmmacher, persönliche, oft unbequeme Filme zu machen. Mit Dore O. und Klaus Wyborny organisierte ich die ersten regelmäßigen Veranstaltungen des "anderen Kinos", unter abenteuerlichen Bedingungen in unserer großen Kellerwohnung. Ein Prozess, den die Hansestadt diesbezüglich gegen mich anstrebte, beendete diese Vorführmöglichkeit. Später ermöglichte mir die Unterstützung durch Siemers die Gründung des "Prokinoff" und dort für

ca. 2 Jahre "Anderes Kino" zu zeigen und Filmmacher zu Diskussionen einzuladen. Eine Professur 1969-72 an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg für Film entthob mich der Chance, Nachwuchs für die Nach-Mitternacht-Ausstrahlungen der TV-Anstalten werden zu müssen. Filmpreise und fortgesetzte Seminar- und Vorstellungstätigkeit helfen mir bis heute, meine Filme zu produzieren.

Eine meiner schönsten Filmvorstellungen gab ich 1968 im Januar in der Brüderstraße in unserem Kellerkino. Ich hatte Filmmaterial an die feuchten schimmelnden Wände gehängt. Nach ca. 2 Monaten machte ich eine aufregende Vorführung. Stehende Bilder wurden mit einem Moviskop an die Wand projiziert. Setzte ich das Bild lang genug der Projektionslampe aus, begann das stehende Bild sich zu bewegen. Mikroskopisch kleine Tierchen, Bakterien begannen über das Bild zu laufen und mit sich die zerfressene Bildemulsion aufzuheben und minimal zu verändern. Die Tierchen schleppten die Farbkörper über das Bild oder sie waren schon eins geworden mit der Farbe der Bildteile. Kontrolle der Bewegungsformen und Farbveränderungen oder Bildauflösung durch unterschiedliche Hitzeintensität.

Zwei Projekte, die ich bisher noch nicht realisieren konnte, sind "Don Quichote" und "Imaqa, ein polarer Abenteuerfilm".



Oben: *Fehlstart* (1966)

Unten: *Start* (1966)



## **TEXTE ZU DEN EINZELNEN FILMEN**

### **TOM DOYLE UND EVA HESSE**

*1966, 8mm, schwarz/weiss, 8 min, stumm*

Dokumentarische Aufnahmen einer Ausstellung von Tom Doyle und Eva Hesse, auf der Eva Hesse zum ersten Mal ihre 3-D-Kordel-Applikationen vorgestellt hat. Eva Hesse starb 1971 und es sind die einzigen Filmaufnahmen, die während ihres Deutschlandaufenthaltes in Essen-Kettwig entstanden sind. Die damals entstandenen stummen 8-mm Aufnahmen sind inzwischen auf DVD überspielt.

## **FEHLSTART**

*1966, 16 mm, Farbe, 15 Minuten, Magnetton*

Eine Bildergeschichte in drei Sequenzen, komponiert in Farbmaterialien und Bewegungsrichtungen.

Projektionsbedingung: Film wird auf Werner Nekes projiziert, der in der linken unteren Bildhälfte steht.

Materialien: 1) Farb-, Form- und Bewegungsträger  
2) Menschlicher Körper  
3) Zugeordnetes Klangmaterial

Ästhetische Organisation:

Kontrast zweier filmischer Ebenen durch die Einbeziehung des Raumes zwischen Projektionsobjektiv und der Leinwand. Assoziative Parallelität der Realaktionen.

## **START**

*1966, 16 mm, Farbe, 10 Minuten, Magnetton.*

Materialien: 1) bewegte Kamera  
2) fixierte Kamera  
3) Destruktion der Emulsion  
4) Toncollage

Ästhetische Organisation:

Entfunktionalisierung des Tones zum Bild:

- a) Bilder gegenüber der Stille
- b) Bilder gegenüber akustischem Labyrinth

Modulation einer Aktion auf begrenzten Flächen.

Bildfolge:

(Es werden folgende Abkürzungen benutzt: s = Schnitt, P = Person, v = von, r = rechts, l = links, BR = Bildrand, BM = Bildmitte, n = nach)

1 - 2771 In Kreisschwenks folgt die Kamera der sie 12mal umkrei-  
senden Person. Vorbeiziehender Hintergrund: Bäume.

2772 -

2815 Schrifttafel/Text: Danke!!! Studentischer Filmclub Bonn

2816 " " Titel: Start

2872 " " Kamera: Jochen Gottlieb

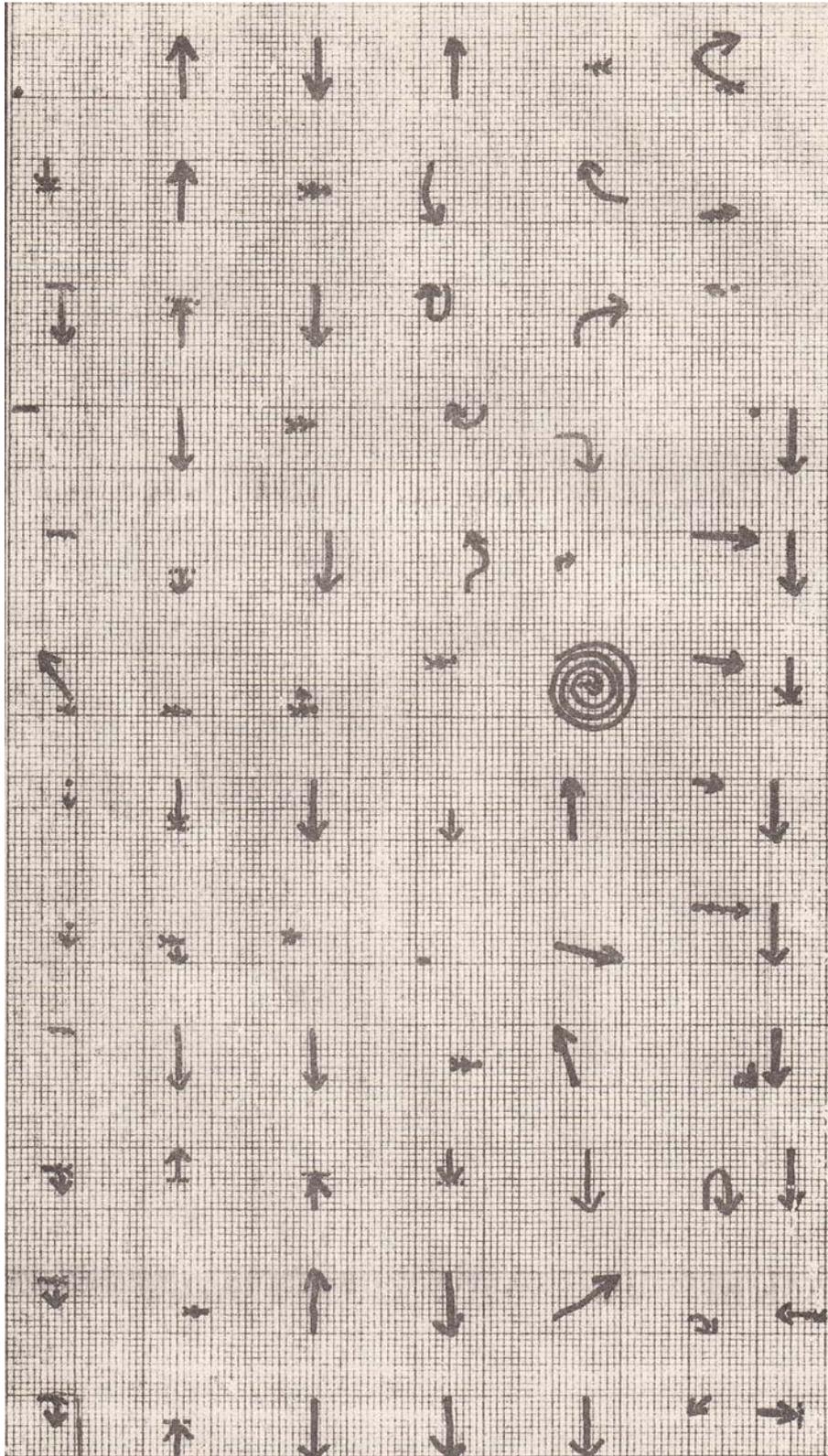
2927 " " Darsteller + Produktion + Ton + Regie  
Werner Nekes

Der Film besteht aus einer festen Kameraeinstellung auf eine Grasfläche.

3020	4028 s P v r unten n r oben
3041 s	4099 s "
3064 P v r n l	4112 s "
3097 s "	4227 s
3119 s "	4271 P v l oben n l unten
3141 s	4485
3170 P v r n l	4550 P v l M im Bogen n r oben
3178 s "	4709 s P v r BRM
3197 s "	4800 s n r BRM unten verschwindet in der BRM (Sprung)
3215 s "	4827 P v r BRM s
3226	4914 s n r BRM unten
3235 s P v r n l	4947 s "
3249 s "	4953
3263 s	4967 P v l BRM unten
3276 s P am r BR	5081 s n l BRM oben
3285 s P Kopf am unteren r BR n l	5100 s
3340	5114 s
3381 s	5128 s
3471 P Kopf am unteren BR r n l	5141 s
3526 s	5155 s
3532 P v l Ecke unten n BM r	5168 s
3602 s	5170 s P an oberer BRM
3612 s P am r BR Bewegung n vorn	5215 s
3663 P in oberer r BRecke	5237 extremer Lichteinfall
3693 s P in oberer r BRecke	5244 P
3758 s P v r BRM	5367 P
3863 s n unten	5465 s
3868 s n unten	5532 P
3882 s	5685
3889	5742 P Fuß am r BR
3981 P in r unterer Ecke (Kopf)	5745 P steht in BM v vorn (Sprung)

5788	P steht in BM v hinten	9831	s P auf dem Kopf, n r
5823	P steht in BM v d Seite im Profil	oben	
5850	P steht in BM v vorn	9849	s P
5879		9961	s P auf dem Kopf i BM
5920	P Fuß in oberer l B.ecke	9968	s P Sprung
6059	P	10105	P
6142		10243	P
6174	P	10365	s P auf dem Kopf r oben
6323	P	10375	s P bis BM
6391		10440	s P auf dem Kopf
6467	P	10452	s P Schulter l oben in B.ecke
6637	P	10461	s P vor BM n l
6603		10571	s P auf dem Kopf, Rückwärtsbewegung
6635	P	10527	s P
6722		10648	P bis BM
6756	P	10675	s P Kopf und Schulter oben l
7088	P	10686	s P
7089	s	10755	B-Sprung
7265	P	10837	P
7586		10908	s P auf dem Kopf, Vorwärtsbewegung
7673	s	10936	s P
7790		10962	
8113	P	10999	P
8372		11092	s P auf dem Kopf
8760	P	11105	s P
8833	P	11223	P
8880	P	11282	P
8937	P	11409	P Sprung
9049	P	11507	P
9087	P Auflösung des B in Lichteinfall	11645	P
9354	P	11779	P
9364		11892	s
9466	P	11908	P
9580	s P auf dem Kopf	12018	P
9589	s	12112	
9603	P	12213	P Schatten am o BR von l n r
9685	s P auf dem Kopf, kurze Rückwärtsbewegung		
9693	s		
9727	P		

12348 P       "  
12469 P       " Beine  
12602 P  
12761 P       " von l n r bis Mitte  
12822 s P auf dem Kopf in l B.hälfte  
12838 s P Beine v der Mitte des o BR  
          n r weg  
12898  
12962 P  
13102 P  
13252 P  
13382 P Sprung verschwindet i BM  
13444 P immer mehr Lichteinfall  
13588 P  
13686 s Schwarzfilm ENDE



Annotation *Start*, Werner Nekes, 1966

## Probleme und Ideen

### Mannheim: Neue Begegnungen

Trotz der offensichtlich begrenzten Zeit ist es mir gelungen, einige sehr interessante Filme zu sehen, die wert sind, dass ich jetzt kurz über sie spreche.

Da die letzten die ersten sein werden, beginne ich mit einem Kurzfilm von Werner Nekes, *Start*, 10 Min., Farbe, 16 min, der irgendwo während des Festivals lief, der aber weder im Wettbewerb noch in der Informationsschau war. Aber. Es sind 10 Minuten eines sehr schönen und sympathischen Jungen mit Beatlehaaren und feinem Schnurrbart, Typ Holländer aus dem 17. Jahrhundert, der herumläuft. Zunächst in der Art des Stummfilms, dann auf dem fixen Hintergrund einer Wiese, während mit dem Tonstreifen sehr schöne Dinge zu passieren beginnen und (er soll leben) völlig unabhängig von dem, was vor unseren Augen abläuft. Denn Werner ist nicht nur ein feinfühler Künstler, sondern auch ein sehr guter Musiker mit absolut richtigen und intelligenten Ideen. Indem er die Intuition und das Werk von Charles Ives aufgreift, hat er Stücke von Charles Ives selbst (*Decoration Day*), von Ravi Shankar (*Raga*), Mozart (*Halleluja*), Ray Charles, Coltrane, Dylan, Appel, afrikanische und japanische Musik etc... ausgesucht und durch sukzessive Mischungen ist es ihm gelungen, eine ganz eigenartige Tonmarmelade mit außergewöhnlichem Effekt zu erhalten.

Inzwischen webt der junge Werner (Truffaut hat es schon gesagt) mit lässigen Schritten immer neue Handlungen auf das Rechteck aus Gras, das sich nie verändert, und das Ganze erhält eine rhythmisch-abstrakte Dimension, zu der kontrapunktisch das sturzflutartige Hereinbrechen der Musik gesetzt wird. Offensichtlich kein Psychologismus, nur (nur...) die Entwicklung von einem einfachen, klugen, exakten Geflecht von Kraftlinien, die Gestalt annehmen durch den unbekümmerten und "unconcerned" Läufer. Sehr schön.

(Alfredo Leonardi, *Filmcritica*, November 1966)

## ARTIKEL

1966, 16mm, Farbe, 10 Min., MT;

Zeitrhythmus der Bewegungsabläufe innerhalb der drei Bilder:

- I. 3,6,9,12,...117,114,111,...9,6,3.
- II. 2,4,6,8,...78,76,74,...4,2,1,2,3,4,...  
...39,38,37,...2,1,2,3,4,5,...39.
- II 1,2, 3  
2,4, 66

3,6, 9  
" " "  
" " "  
39,78,117

Bewegt werden:

- I. eine männliche Person (Sekannten innerhalb eines Kreises auf dem Rechteck der Leinwand)
- II. eine weibliche Person (Rotation im Mittelpunkt eines Kreises innerhalb eines Vierecks auf dem Rechteck der Leinwand)
- III. die männliche und weibliche Person führen Bewegungen im Rechteck der Leinwand aus

Modell der Tonschichten:

- I. a-a-a
- II. -b-b-
- III. ccccc  
      dyyyy

Einzelbilder: 14392

- 1 Titel: Artikel  
113 Kamera: J. Gottlieb  
214 Musik Schnitt Regie und Produktion: Werner Nekes  
328 Sequenz Werner im roten Kreis-Kasch/Einzelbilderverteilung  
4999 Dore auf Drehstuhl auf grünem Quadrat/ "
- 9722 Werner u. Dore auf Wiese  
14392 letztes Bild

## **BOGEN**

*1967, 16 mm, Farbe, 1-Minuten-Schlaufe, Magnetton.*

Der Film beschreibt die Lichtveränderung an einem Tage mit Hilfe eines fixierten Bildes (Ausschnitt aus einer Stadtlandschaft. Mülheim-Ruhr).

In 24 Stunden wurde in jeder Minute ein Einzelbild gemacht. 1440 Einzelbilder sind projiziert eine Filmminute. Der Film wird in Form einer Schlaufe beliebig lang vorgeführt, oder bis der Projektor das erkennbare Bild völlig zerstört hat.

Licht- und Tonintensitätsmodell:

1				0						1	
2	1			0	0	0				1	2
3	2	1		0	0	0			1	2	3
4	3	2	1	0	0	0		1	2	3	4
5	4	3	2	1	0	1	2	3	4	5	
6	5	4	3	2	1	2	3	4	5	6	

## **SCHNITTE FÜR ABABA**

*1967, 16 mm, Farbe, 11 Minuten, Magnetton, gurtrug - Gebetsmühle*

- I. Materialien:
1. Realszenen als Vorspann
  2. rot - grün - schwarz
  3. Real-Aktionen
  4. Akustische Monotonie.

### II. Ästhetische Organisation:

Kontrast einer Folge dreier verschiedener filmischer Ebenen zur Konzinität (sic!) des Tones. Dialektik des Films zum Raum. Aleatorik der dritten Sequenz.

Der Film ist konzipiert für verschiedene Projektionsmöglichkeiten wie z.B. a) übliche auf Leinwand b) Film beginnt mit der Polizeiszene und dem Titel auf der Leinwand, dann wird der Projektor bewegt, von der Leinwand fort, wird auf das Publikum gerichtet; in den Schwarzphasen wird der Projektor weiterbewegt auf andere Publikumsgruppen. Der "Ende" Titel erscheint wieder auf der Leinwand, danach erscheint noch einmal rot-grün, dann wird das Projektionslicht ausgeschaltet, der Filmtone läuft aber noch 4 Minuten weiter. Die Kinobeleuchtung bleibt dabei ausgeschaltet.

c) Der Film wird auf z.B. einen Tannenwald projiziert. Der Tannenwald beginnt im Rhythmus der Rot/Grünphasen zu "tanzen".

Kaderplan - exzentrische Spirale der zweiten Sequenz:



13 14 11 12 9 10 7 8 5 6 3 4 1 2 1 4 3 6 5 8 7 10 9 12 11 14 13  
 14 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2  
 11 12 11 12 9 10 7 8 5 6 3 4 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2  
 12 11 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2  
 9 10 9 10 9 10 7 8 5 6 3 4 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2  
 10 9 10 9 10 9 10 7 8 5 6 3 4 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2  
 7 8 7 8 7 8 7 8 5 6 3 4 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2  
 8 7 8 7 8 7 8 7 8 5 6 3 4 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2  
 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 3 4 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2  
 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 3 4 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2  
 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2  
 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2  
 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2  
 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2  
 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2  
 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2  
 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2  
 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 3 4 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2  
 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 3 4 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2  
 8 7 8 7 8 7 8 7 8 5 6 3 4 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2  
 7 8 7 8 7 8 7 8 7 8 5 6 3 4 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2  
 10 9 10 9 10 9 10 7 8 5 6 3 4 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2  
 9 10 9 10 9 10 9 10 7 8 5 6 3 4 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2  
 12 11 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2  
 11 12 11 12 9 10 7 8 5 6 3 4 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2  
 14 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2  
 13 14 11 12 9 10 7 8 5 6 3 4 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2

Einzelbilder: 10500

- 1 Polizeigruppe - einer von ihnen wird von anderen ergriffen
- 293 schwarz
- 435 Titel ins schwarze Zelluloid geritzt/unregelmäßig
- 744 schwarz
- 824 grünes Bild mit Schnittstelle
- 825 schwarz
- 853 rot
- 854 rot mit Schnitt
- 855 grün mit Schnitt
- 856 schwarz

weiter siehe Kaderplan der zweiten Sequenz

6264 Titel: Ende in schwarzes Zelluloid geritzt

6341 Ende Titel rot

6342 rot  
6421 grün  
6590 Schwarzfilm - Projektionslicht wird jetzt ausgeschaltet -  
Ton läuft weiter  
10500 Bild-Tonende.

## **Schwarzhuhnbraunhuhnschwarzhuhnweißhuhnrothuhnweiß oder Put-putt**

*1967, 16 mm, Farbe, 10 Minuten, Lichtton/Magnetton.*

I. Modell für die Aktionsentwicklung des Lichtes:

PUT put put put put  
put put put  
put  
put put put put put  
putt  
putt putt  
putt putt  
putt

II. Bewegungsträger: Huhn.

III. Musikcollage aus 200 Anfängen und Enden verschiedener Musikstücke.

Einzelbilder: 12442

1 Titel  
291 schwarzes Bild aus Körnern, Huhn pickt, von unten durch Glasscheibe gesehen, Bild frei - Bild wird wieder durch Streuen von Körnern bedeckt, schwarz  
7781 weiße Leinwand - Schnee - verblutendes Huhn ohne Kopf färbt Schnee rosa - neuer Schnee bedeckt das Blut und das Huhn  
12442 letztes Bild

Abteilung für Gerinnungsphysiologie  
und Bluttransfusionswesen  
im Physiologischen Institut der Universität  
53 Bonn-Venusberg, Annaberger Weg  
Tel. 2002174/79

Erledigt

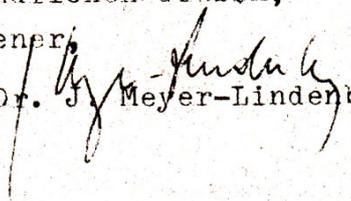
Bonn, 14.2.68

Sehr geehrter Herr Nekes,

Auf Anraten des Filmreferats von Internationales in Bad Godesberg, wende ich mich an Sie mit der Bitte, mir bei der Lösung von folgendem Problem zu helfen: Im Rahmen gerinnungsphysiologischer Untersuchungen haben wir in den letzten Jahren festgestellt, daß ein anstrengender physischer Stress in der Lage ist, beim Gesunden eine signifikante Steigerung des dem Hämophilen fehlenden Faktors VIII zu erzeugen. Wir wollen nun untersuchen, ob dieser Effect auch durch einen psychischen Stress reproduzierbar ist. Hierzu scheint mir das Modell Film sehr geeignet zu sein, da dabei der Proband auch noch für unsere Untersuchungen frei wäre. Ich habe nun gehört, daß Sie einen Film gedreht haben, der offensichtlich meinen Vorstellungen entspricht. Dabei soll es sich um das "Hühnersterben" drehen. Könnte ich diesen Film vielleicht einmal sehen? Würden Sie ihn mir eventuell für diese Untersuchungen zur Verfügung stellen?

Indem ich Ihrer Antwort mit großem Interesse entgegensehe, verbleibe ich mit freundlichen Grüßen,

Ihr sehr ergebener

  
Dr. J. Meyer-Lindenberg



Oben: *Put-putt* (1967)

Unten: *jüm-jüm* (1967)



## **JÜM - JÜM**

1967, 16MM, Farbe, 10 Minuten, Lichtton/Magnetton.  
Gemeinsam mit Dore O.

Dimensionen der Bewegung:

1. Schaukelbewegung
2. Lichtveränderung
3. Konstellationen von Personen und Objekten.

Material: .

1. fixierte Kamera
2. Destruktion der Emulsion
3. Bildumkehrung

Ästhetische Organisation:

1. Polyrhythmik
2. rhythmische Monotonie
3. Aleatorik innerhalb der Kaderfolgen
4. Reihung eines Tonkomplexes.

Einzelbilder: 13115

- 1 Dore schaukelt vor einer Leinwand - ihr Körper ist farbig bemalt - normale Aufnahme unregelmäßig durch Anhalten der Kamera unterbrochen - das ganze als Vorspann bis zum
- 4605 Titel: jüm-jüm von Dore O. und Werner Nekes
- 4823 Beginn des Films. Nach jedem vierten Bild erfolgt eine schnittfixierte Kameraeinstellung - durch Schnitte künstliche Bewegungserzeugung.
- 13115 letztes Bild nach 2074 Schnitten.

### **Film - eine bildende Kunst?**

Im Wandelgang der Stadthalle Oberhausen hingen einander gegenüber Phallen aus Stoff, leicht abstrahiert, ziemlich groß und beweglich. Besucher konnten sie mittels Ketten und Haken von der Stellung schlapp in die Stellung steif bringen. Ausgestellt hatten ortsansässige Künstler. In *jüm - jüm* von Dore O. und Werner Nekes schaukelt zehn Minuten lang ein Mädchen vor einer im Hintergrund aufgestellten Leinwand, die mit einem Phallus (leicht abstrahiert und ziemlich groß) bemalt ist. Die Perspektive ist dabei so eingerichtet, dass das Mädchen in den Phallus hinein- und hinaus-zuschaukeln scheint. Was hat man von dem Vergleich? Gar nichts, falls man sich bescheidet, im Stoff- wie im Filmwerk ähnliche oder gar gleiche Assoziationen gefunden zu haben. Begnügt man sich damit, den jeweiligen Vorgang zu durchschauen, erschöpft sich für den Betrachter das Werk in einem geringfügigen Aspekt, im literarischen. Für den Kritiker ist das der

bequemste: der literarische Gehalt eines Werkes lässt sich in der literarischen Form der Kritik am leichtesten wiedergeben. Meine Beschreibung über die Stoffphallen und über den *jüm-jüm*- Film führt daher nur den Leser irre: die Qualitäten des Films werden im Augenblick, da der "literarische" Vorgang durchschaut wird, nicht erschöpft, sondern gesteigert. Im strengen Aufbau des Films (die Reduzierung auf einen Bildausschnitt, auf eine Tonart) erschließt sich gewalttätige Schönheit: in der ornamenthaften Wiederholung der wenigen Einstellungen stellt sich rituelle Zwangsläufigkeit ein. Zu große Worte vielleicht für *jüm-jüm*. Wie anders aber als mit emotioneller Anteilnahme soll der Kritiker von einem Werk sprechen, das ihn nicht nur literarisch, sondern durchaus emotionell beteiligt? Und wie sollte er auf bekannte Begriffe reduzieren, was er Unbekanntes zu entdecken meint? Eine Innovation lässt sich nicht formulieren, sondern nur beschreiben. Und für den Kritiker von Filmen wie *jüm - jüm* stellt sich die Aufgabe: den Film als Werk der bildenden Kunst zu sehen. Der Film von Dore O. und Werner Nekes hatte in Oberhausen daher eine wichtige politische Funktion: auf die - auch sonst im Bereich der bildenden Kunst - erforderliche, nicht nur-literarische Art des Sehens und Kritisierens, aufmerksam zu machen. Er hätte daher, wie übrigens auch die beiden *gurtrug*-Filme von Nekes, durchaus ins Programm gehört. So hoch ich aber *jüm - jüm* einschätze, so zweifelhaft erscheint mir, ob die direkte Verwendung von Werken der bildenden Künste im Film (die bemalte Leinwand) dem Anspruch des Films, als Werk der bildenden Kunst ernstgenommen zu werden, gerecht werden kann. Die beiden *gurtrug* Filme wirken insoweit überzeugender.

Längst sind Bestandteile der Malerei so Diverses wie Momentfotografie (Gerhard Richter), Spielautomat (Klaus Geldmacher) und Schaltplan (Gerold Kaiser) geworden. Von der Musik zur Grafik ist die Verbindung längst hergestellt (Stockhausen- oder Kagel-Partituren als musikalische Grafik). Verwunderlich also, dass auf dem Deutschen Kunstpreis der Jugend in Baden-Baden oder auf einer juryfreien Ausstellung oder in einer Galerie nicht längst die Filme von Nekes, von Nöfer (*Score*), von Mommartz (*Eisenbahn, Selbstschüsse*), von Borowczyk (*Gavotte, Diptyque*) gelaufen sind. Welch einen Unterschied gibt es eigentlich dabei, das - gemalte - Diptychon von Roland Wesner oder den Kurzfilm *Diptyque* von Borowczyk zu betrachten? Wie beide auf verschiedenste Weise, aber mit der gleichen Wirkung in den beiden Teilen ihres Werks das Innere und Äußere, zugleich das Allgemeine und Besondere abbilden, das ruft nach gleicher Art des Sehens und Bewertens. Hält man gar neben Borowczyks zweiten ("allgemeinen") Flügel des *Diptyque* die Bilder Peter Blakes - Blake montiert sie aus Kitschpostkarten voll unfreiwilliger Poesie -, dann wird die Forderung, diese Werke als Ausdruck einundderselben bildenden Kunst zu sehen, selbst-verständlich. Borowczyks *Diptyque*, von zarter, rührender Schönheit, verpflichtet der französischen Tradition, sich ausdrückend "in der Manier" des Vorgängers, und Dore O.s und Werner Nekes' *jüm - jüm* zeigen gleichzeitig die Spanne und den großen Bereich, um die die bildende Kunst oder aber um die der Film bereichert werden kann.

(Dietrich Kuhlbrodt, *Filmkritik* 5/68)

## DAS SEMINAR

1967, 16 mm, schwarz-weiß, 32 Minuten, Lichtton/Magnetton, gemeinsam mit Bazon Brock

### A. Geschichtskunde

Kontraktion der Zeit an einem räumlich fixierten Punkt.

### B. Literaturkunde

Fazit einer Leidenschaft.

### C. Lebenskunde

Man müsste noch einmal ganz von vorne anfangen.

Organisation der Schichten in A.:

f	a	e	g	f	a	e	c
f	a	e	f	g	a	e	c
a	e	c	a	e	a	c	a
b	e	a	b	e	b	a	b
a	b	a	b	a	b	a	b
f	e	a	b	a	b	a	g
		a	d	a			



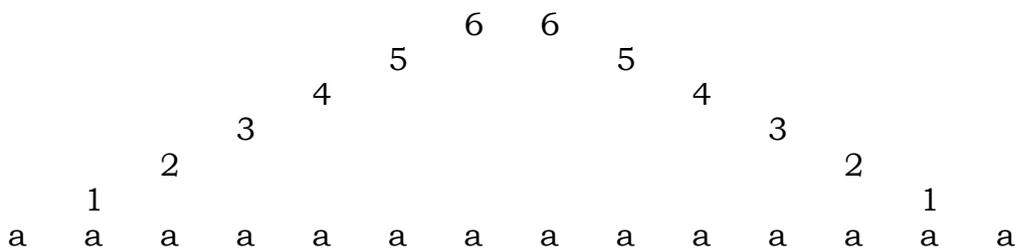
*Das Seminar (1967)*

## GURTRUG NR. 1

1967, 16 mm, Farbe, 12min - ∞, Lichtton/Magnetton.

- I. Demonstration von 26 Personen und 2 Pferden divergierender Möglichkeiten der Portbewegung.
- II. Periodische Unterbrechung durch zweite filmische Ebene.
- III. Reihung «Ines musikalischen Abschnitts.

Modell des Spannungsfeldes der Aktionen:



Doppelversion: 16200 Einzelbilder

- 1      Titel: gurtrug Nr. 1 von Werner Nekes
- 121    Grasfläche mit Personen, keine Bewegung
- 378    Pelzobjekt
- 717    P
- 724    G
- 1394   P
- 1401   G
- 2070   P
- 2077   G
- 2748   P
- 2755   G    2 Pferde kommen hinzu und betrachten das Geschehen
- 3425   P
- 3432   G
- 4000   P
- 4007   G
- 4501   P
- 4508   G
- 5177   P
- 5184   G
- 5851   P
- 5858   G    schnellere Aufnahmegeschwindigkeit
- 6527   P
- 7206   G
- 7882   schwarz

8134 wie Bild 121  
16200 letztes Bild

Der Film wird meistens einmal wiederholt vorgespielt. Konzipiert ist der Film für eine ständige Projektion.



*Gurtrug Nr. 1 (1967)*

<b>GURTRUG NR. 2</b>
----------------------

*1967, 16 mm, Farbe, 13 Minuten - ∞, stumm/Magnetton*

I. Beschaffenheit des Filmmaterials:

1. Ungeschnitten
2. gedehnt
3. Oben-unten-Umkehrung.

II. Tonmaterial:

Grundmodell:    1 2 3 4 5 4 3 2 1  
                          5 4 3 2 1 2 3 4 5

Der Film läuft gleichzeitig auf zwei Projektoren, die gering zeitversetzt eingestartet werden können. Der Film ist für eine ständige Projektion konzipiert.

Einzelbilder:        13185 oberer Film

13055 unterer Film

- 1 Titel: Gurtrug Nr. 2 von Werner Nekes  
122 aus Weiße heraus – nach unten stehendes Dreieck im  
Kasch – liegende Personengruppe – einzelne erheben sich  
und legen sich auf die nun frei gewordenen Plätze wieder  
hin. Bild löst sich in Weiße auf  
4484 wie 122  
5152 Doppeldreieck wischt über die Fläche/ nach unten  
8897 Dreiecke laufen nach unten  
13185 letztes Bild obere Filmhälfte
- 1 Dreieck erscheint aus der Weiße nach oben gerichtet, mit  
der Spitze an die Spitze des oberen Dreiecks rührend  
(Sanduhrform)  
3535 Dreieck läuft nach oben  
4388 Dreieck ins Weiße  
13055 letztes Bild



*Gurtrug Nr. 2 (1967)*

## **ACH, WIE GUT, DASS NIEMAND WEISS**

*1967, 16 mm, Farbe, 7 Minuten, Magnetton.*

Einzelbilder: 5560

Der Film besteht aus Grünfilm mit Ton.

Grüner Vorspannfilm zeigt gewöhnlicher Weise dem Filmvorführer an, dass ein Film auf Anfang liegt (roter Vorspannfilm signalisiert: umrollen auf Anfang). Er soll außerdem dazu dienen, den "eigentlichen Film" vor Beschädigungen beim Einlegen in den Projektor zu schonen.

1. Dieses ist also ein Film, der nie beginnt.
2. Für die Herstellung von Grünfilm wird schon gefilmtes Material ausgewaschen, in diesem Fall sind noch Spurenelemente früherer Aufnahmen schemenhaft sichtbar geblieben.
3. Der Projektor übernimmt gestalterische Aufgaben. Durch nie perfekte Projektion mehrern sich von Vorführung zu Vorführung Staubpartikel, Laufschrannen etc.

Der Film kann auf drei verschiedenen Ebenen rezipiert werden.

- a) Als Protokoll des Projektors.
- b) Der Projektor wird im Kinoraum bewegt.
- c) Bei großer Konzentration beginnt die "verschwundene" Bildwelt lebendig zu werden.

## **OPERATION**

*1967, 16 mm, Farbe, 12 Minuten, stumm/Darsteller.*

Vorwärts-rückwärts-Projektion.

Ein nackter Oberkörper dient als Leinwand.

Einzelbilder: 5215

- |      |   |
|------|---|
| 1    | Pinselbezeichnung des Schnitts auf Körper |
| 273  | Spritze                                   |
| 363  | Spritze                                   |
| 480  | Einstechen in Körper                      |
| 707  | Einstechen in Körper                      |
| 772  | Blut kommt hervor                         |
| 983  | Aufblende - Abblende - offener Leib!      |
| 1191 | Wattebäusche - Tupfen                     |
| 1456 | Gewebe wird zerschnitten                  |

- 1589 Öffnung von blauen Tüchern umrahmt
- 1735 Hantierungen an geöffnetem Leib
- 1968 Schnitte
- 2081 Schnitte
- 2174 Schnitte
- 2315 Schnitte
- 2421 Schnitte, nah
- 2433 Schnitte
- 2683 Schnitte etc. bis
- 4646 Vernähen, Abblende
- 5215 letztes Bild

<b>VIS – A - VIS</b>
----------------------

*1968, 16 mm, schwarz-weiß, 14 Minuten (16 Bilder/Sekunde), stumm*

Einzelbilder: 15160

- 1 Titel: vis-a-vis von Werner Nekes
- 154 erstes Bild - fixierte Kameraeinstellung auf sechs Personen, die ewigungslos in die Kamera schauen - mit der Zeit können winzige minimale Bewegungen der Personen unterschieden werden
- 15160 letztes Bild.

(Von links nach rechts obere Reihe: Gerhard Büttendender, Katja, Heinz Kapp, Joachim Wolf.

Untere Reihe: Werner Nekes, Dore O.)

<b>GRUPPENFILM</b>
--------------------

*1968, 16 mm, schwarz-weiß, 14 Minuten (16 Bilder/Sekunde), stumm.*

Einzelbilder: 15622

- 1 eine größere Gruppe von Leuten gruppiert sich mehrmals und gefiert in der Bewegung zur Aufnahme eines Gruppenfotos
- 15622 letztes Bild

## **ZIPZIBBELIP**

*1968, 16 mm, schwarz-weiß, 11 Minuten, Magnetton.*

Ein Film, der mehr enthüllt als ein Titel verrät.

Einzelbilder: 12705

- 1 Titel: Schnackschaberack
- 72 von Werner Nekes (auf dem Kopf stehend - Spiegelverkehrt)
- 149 konzentrische starke Wasserbewegung/rückwärts/ auf dem Kopf stehend
- 495 wie 1 normal
- 753 wie 1
- 1099 wie 1 normal
- 1356 Tanzpaar auf Parkett
- 1414 Frau zieht unteres Bikiniteil an
- 1598 wie 1356
- 1657 wie 1414
- 1836 wie 1
- 2183 Mann wirft Stock fort, greift Frau unter den Rock vor Auto-kofferraum, zieht ihr am Straps
- 2283 wie 1356
- 2340 wie 1414
- 2524 wie 2183
- 2624 Tänzerin an Mann vorbei, dem Stuhl zusammenfällt – er hebt Blumen auf
- 2762 wie 2624, auf dem Kopf/rückwärts
- 2901 wie 2624, normal
- 3041 wie 2624, auf dem Kopf/rückwärts
- 3181 wie 2624, normal
- 3321 wie 2624, auf dem Kopf/rückwärts
- 3460 wie 2624, normal
- 3600 wie 2624, auf dem Kopf/rückwärts
- 3739 wie 2624, normal
- 3878 wie 2624, auf dem Kopf/rückwärts
- 4019 wie 1, normal
- 4277 wie 1414, normal
- es folgen unterschiedliche Längen und Reihenfolgen der fünf Einstellungen, normal oder rückwärts auf dem Kopf stehend bis
- 12705 letztes Bild

*Zipzibbelip* ... eine groteske Revue vergeblicher Verrichtungen und solcher der Form gewordenen Frustration: über den vergeblichen

Versuch, einen Slip zu schließen, das Scheitern eines Kavaliere, einen Voyeur oder ein Turniertanzpaar; fünf Szenenfragmente, im Vor- und Rücklauf, kopfstehend und aufrecht, beschleunigt und in verschiedenem kurzem Schnitt wiederkehrend. Ein Film über den Voyeur im Zuschauerraum, der an der Frustration beteiligt wird, und über die unterlegten Schnulzen, an denen er Anteil nimmt. "Ein Film, der mehr enthüllt, als sein Titel verrät."

(Jörg Peter Feurich, *Nachtrag zu Nekes; Filmkritik 1970, S. 100*)

## **MAMA, DA STEHT EIN MANN**

1968, 16/35 mm, schwarz-weiß, 10 Minuten, stumm.

Wie es dazu kam, dass Pipimann wieder einmal in Stimmung war und Titti dennoch begrüßen musste. Ein Lehrfilm aus dem Institut für angewandte Idiotik.

Einzelbilder: 13271

- 1 Titel: 1968 copy-right Werner Nekes
- 117 Über den ganzen Film wird der Titelsatz aus der "Revolution zu Revonn" von Kurt Schwitters gesprochen  
Dore von Seite
- 2462 Werner, und Dore - Werner auf Kamera zu
- 2527 Titel: Mama, da steht ein Mann
- 2654 Kamera auf Werner von oben - Werner steht auf - Kamera von unten - Dore ins Bild
- 6878 Werner schräg im Bild
- 6907 Dore beginnt alleine - Werner hinzu
- 13267 letztes Bild.

Ein Schwitters-Satz, im Originaltext (die Revolution zu Revonn) Teil eines Dialogs, bildet hier den ganzen: Dore 0., später Nekes sprechen ihn einander an und in die Kamera, langsam und ausdrücklich wie eine Sprechübung, rasch wie einen Zungenbrecher oder um die Wette, akzentuiert rhythmisch oder rubato, bis der stumme Lärm durchdringend wird und in den Ohren klingt. Die Zerotoptik bezieht wie in einem Spiegeljux den Zuschauer in das erotische Duett ein, das dem Assoziationsfeld des merkwürdigen Satzes beharrlich alle Komik und die latenten Schrecknisse einer jähen Entdeckung entlockt. Mama, da steht ein Mann ist ein Erbkönig-Film.

(aus: J.P. Feurich, *Nachtrag zu Nekes; Filmkritik 1970, S. 100*)

## **KELEK**

*1968, 16 mm, schwarz-weiß, 60 Minuten, stumm.*

Eine Psychomontage verschiedener Bewusstseinssebenen in einem erotischen Abenteuerfilm, dessen Thema der Zuschauer selbst ist.

Während der Projektionen des Stummfilms wurden Tonbandaufnahmen von den Reaktionen des Publikums gemacht. Das Protokoll wurde verstanden als Fieberthermometer der Gesellschaft.

Einzelbilder: 85550

- |     |       |  |
|-----|-------|--|
| 1   | 1     | Kamerafahrt durch Park (über Aste - zitternd)  |
|     | 3957  | Titel: Kelek   |
|     | 4187  | © 1968 von Werner Nekes  |
| 2   | 4491  | durch Gitter Blick nach oben auf Straße  |
| 3   | 12210 | Kamera unter Rock an Beinen entlang auf den Boden gerichtet, ein paar Schritte gehen, sich hinsetzen |
| 4   | 12522 | Blick durch Gitter auf Straße  |
| 5   | 19491 | wie 3 über verschiedene Böden - an einem Gitter entlang  |
| 6   | 23178 | wie 2. Frau schaut aus gegenüberliegendem Fenster  |
| 7   | 23643 | wie 3.   |
| 8   | 25127 | wie 2. Frau im Fenster verschwindet  |
| 9   | 33705 | wie 3.   |
| 10  | 35979 | Tele durch Gitter schräg   |
| 11  | 35996 | Kamera bewegt sich unter dem Gitter  |
| 12  | 36067 | Kamera verfolgt Dore   |
| 13  | 36289 | ältere Frau von rechts nach links  |
| 14  | 36458 | Frau von links nach rechts   |
| 15  | 36666 | Mitte nach rechts  |
| 16  | 36753 | Junge von rechts nach links, Kamera dunkel, links - rechts, dunkel rechts - links                    |
| 17. | 37229 | Kamera verfolgt Personen   |
| 18. | 37567 | Kamera verfolgt Personen   |
| 19. | 37648 | Kamera verfolgt Personen   |
| 20. | 37739 | Kamera verfolgt Personen   |
| 21. | 37839 | Kamera noch näher am Gitter - mitschwenken   |
| 22. | 37910 | Sessel wird auf dem Kopf vorbeigetragen  |
| 23. | 39282 | Sessel wird auf dem Kopf vorbeigetragen  |

- 24. 39449 Leute gucken durch Gitter in die Kamera
- 25. 39560 Pärchen kommt an
- 26. 39632 Mann geht über das Gitter, Frau guckt herein
- 27. 40882 dunkel - Kamera unter Rock, Frau erhebt sich, zögerndes Vorgehen
- 28. 42511 Aufblende-Abblende auf Straßenszene - Raffer
- 29. 42780 wie 27. ruhig - dann Kreisfahrt - stehenbleiben - andere Füße im Bild
- 30. 45090 3mal Auf-Abblende wie 28 – ständige Rafferverlangsamung
- 31. 46445 Negativ – Strumpfbänder, Vagina, erigierter Penis
- 32. 48358 wie 30
- 33. 49981 Negativ – Glied wird von hinten eingeführt
- 34. 51105 wie 30
- 35. 53354 Glied an Scheide/Kamera schwenkt über Körper
- 36. 54892 wie 30 in Zeitlupe übergehend
- 37. 58927 Negativ – Geschlechtsakt groß
- 38. 61441 4mal Auf-Abblende Strasse
- 39. 66468 Negativ – seitwärts Akt von hinten
- 40. 67833 Straßenszene – 24 Bildgeschwindigkeit – spielende Kinder reagieren auf die Kamera – Autos – Passanten – Betrunkene – Polizeiauto – Tauben – etc
- 41. 83290 Schlusstitel
- 83330 letztes Bild

### **Der Zuschauer soll sich im Sehen üben**

Werner Nekes, der aktivste und experimentierfreudigste Filmmacher der Hamburger Gruppe, zeigt bei SCREEN seinen ersten langen Film: *Kelek*. Der Film ist eine konsequente Weiterführung der Techniken, die Nekes bereits in seinen Kurzfilmen entwickelt hat. Es ist eine strenge geometrische Organisation des filmischen Materials bei einer äußersten Begrenzung der Bildwelt.

Die Einleitung zu *Kelek* besteht aus einer "schludrigen", verwackelten Kamerafahrt durch einen Park; die restlichen 55 Minuten sind aus vier Elementen zusammengesetzt: ein Blick aus einem Kellerfenster durch ein Rost auf die Straße; ein Blick von oben auf die Beine eines Mädchens und den Boden, auf dem es geht; einen im Negativ belassenen Geschlechtsakt des Filmmachers; eine starre Einstellung einer Straße.

Dieses - seinem Inhalt nach - banale Material unterwirft Nekes ständig leisen Veränderungen, und er will durch extrem lange Einstellungen den Zuschauer zwingen, sich im Sehen zu Üben und diese Veränderungen wahrzunehmen.

Doch zeigt *Kelek* zugleich die Grenzen der Methodik von Nekes. Es ist fraglich, ob die vorgenommene Organisation ausreicht, die Banalität des Materials zu neutralisieren. Die Gefahr besteht, dass die Banalität so überwältigend ist, dass sie den Film insgesamt erfasst. Auch dürfte die didaktische Absicht durch die aufkommende Langeweile beim Zuschauer erschlagen werden.

Das Publikum jedenfalls entdeckte ein weiteres Element an *Kelek*. Es nahm ihn als eine Art Popfilm und reagierte entsprechend mit Geräuschen und Zwischenrufen. Die Unterhaltung, die Nekes dem Publikum verweigerte, besorgte sich dieses auf intelligente Weise selbst.

*(Hans Peter Kochenrath, Kölner Stadtanzeiger, 21.1.1969)*

Noch einen Schritt weiter geht Werner Nekes mit *Kelek*, der nicht die subjektive Perspektive des Filmmachers, sondern die im Kino übliche Haltung des Zuschauers zum Thema hat.

Zunächst erscheint der Film abstrakt, ohne jeden Sinn. Wir sehen den Gang durch einen Park, er endet mit dem Stand vor einem Gebüsch. Die Dramaturgie des Abenteuerfilms wird bemüht, Spannung erzeugt, doch es geschieht nichts. Danach, endlos lang, der Blick durch das Gitter (*kelek*, ein türkisches Wort heißt Floß, Gitter) einer Kellerwohnung. Wir selbst, die Zuschauer, die Voyeure, sitzen im Keller, hinter dem Gitter unserer Kinosehgewohnheiten, unserer üblichen Erwartungen. Endlich gehen Passanten über das Gitter, wechselt auch die Einstellung: von oben aufgenommene gehende oder auf einem Fahrrad fahrende Frauenbeine. Manchmal öffnet ein Bein die Wellenlinie eines Mantels oder Umhangs, manchmal schiebt sich eine Falte zwischen die Beine. Langsam wird der Einblick in eine Straße auf- und wieder abgeblendet; die optische Illusion lässt dabei die Gebäude, die einen Spalt am Himmel freilassen, auseinander und wieder zusammenrücken. Endlich dann der Geschlechtsakt selbst, durch die vorhergehenden Szenen vorbereitet; zwar auf Negativkopie, aber doch in aller wünschenswerten Deutlichkeit. War es bisher laut im Kino, gingen viele hinaus, machten ihrem Arger durch Zwischenrufe Luft, so ist es nun mucksmäuschenstill: ein Film über das Publikum und seine Verhaltensweisen. Den Ton der Vorführung nimmt Nekes auf Tonband und wertet ihn für weitere Filme aus.

Wiederholt wechselt die Sex-Szene mit der auf- und abblendenden Straße, in die Autos hineinfahren. Zwischendurch noch einmal das Gitter, nun mit einer hin- und herschwenkenden Kamera gefilmt: Wir wollen (und sollen!) aus dem Gefängnis unserer falschen Reaktionen und Schlüsse heraus, müssen uns von den Zwängen des gewohnten Kinos befreien.

Am Schluss stellt eine sehr lange, unbewegte Einstellung auf die Straße, in der wir das Gitter nun von oben sehen. Menschen gehen, Autos fahren, Kinder spielen und posieren vor der Kamera: Nach der Katharsis das ruhige, reine Hinsehen auf eine normale Straße.

Man kann dem Film vorwerfen, er sei zu unverbindlich, zu esoterisch. Seine Kompliziertheit ist der Trick, so einfach zu sein. Wer hat schon die Muße, Bilder anzusehen ohne die Jagd nach einem Sinn, Bilder die gar nichts bedeuten, wer unterwirft sich der Tortur des einfachen Hinsehens, des Entdeckens von Schönheiten in ganz normalen, alltäglichen Bewegungsabläufen? Von solchen Filmen können alle lernen, die bösen Kinogänger wie die jungen Filmemacher. Aber die wollten nicht. In Mannheim buhten sie, wenn sie nicht schon vorher rausgegangen waren.

(*Wolf Donner: Gehacktes, Die Zeit, 17.10.1969*)

### **In-Zucht**

*Kelek* ist der erste lange Film von Nekes. Von einem Spielfilm im herkömmlichen Sinne zu sprechen, hieße ihn falsch charakterisieren. *Kelek* ist einfach ein 65 Minuten langer Stummfilm aus vier Elementen: einem Blick aus einem Kellerfenster durch einen Rost auf Passanten und eine Häuserfront, einem Blick auf Beine eines Mädchens und den Boden, auf dem es geht, einem als Negativ belassenen Akt des Kameramannes (der Apparat gehört zum ganzen Leben) und einer starren Einstellung auf eine Hamburger Straßenszene. Das ist alles, und das ist viel; denn wieder organisiert Nekes dieses Material nach strengen, rhythmisch ausgeklügelten Gesetzen, unterbricht starre Einstellungen genau dann, wenn sie unerträglich zu werden beginnen, und zwingt seine Zuschauer zu genauem Hinsehen.

(*Süddeutsche Zeitung, 13.12.1968*)

Von allen Filmemachern des "anderen Kinos" dürfte Werner Nekes am meisten der bildenden Kunst verhaftet sein. Seine bisherigen Kurzfilme erschöpften sich im graphischen Formalismus und blieben unverbindlich. Als Beurteilungskriterien standen nur ihre Techniken zur Verfügung, nicht aber ihre Angemessenheit. Die Kritik war auch entsprechend ratlos. Sie erschöpfte sich im Referieren von Inhalten und Techniken, in der Information. Was lässt sich auch über Schnitte für ABABA mehr sagen als Rot, Grün und Musik? Wie kann man diesem Film literarisch gerecht werden, will man nicht nur eine unverbindliche subjektive Assoziationskette geben? Nicht die Legitimität dieser Filme steht hier zur Diskussion, sondern ihr Verhältnis zum Zuschauer. Nekes' Filme (und nicht nur seine) waren Monologe, an denen der Zuschauer, je nach gutem Willen, mehr oder weniger teilnehmen konnte, denen er aber nichts' entgegenzusetzen hatte.

Nekes neuer Einstundenfilm Kelek leitet demgegenüber einen Dialog ein. Nekes bietet ein dürres Handlungsskelett an. Es mit persönlicher Erfahrung anzureichern, ist Sache des Betrachters. Er wird nicht informiert, ihm werden nur Reize vorgespielt, auf die er zu reagieren hat. Das Bild antwortet nicht, sondern es stellt Fragen. Zuschauer und Film kommen sich auf halbem Weg entgegen. Der Film erlangt so eine Vieldeutigkeit. Man kann sein Thema eine Sexualneurose nennen oder, abstrakter, Kommunikationsschwierigkeiten. Die Schlüsselszene, ein Koitus, kann als Lösung von Orgasmusschwierigkeiten oder als Bild absoluter Kommunikation gedeutet werden. In jedem Fall beinhaltet sie Befreiung: den Weg vom Ich zum Du, oder wie es der Film ausdrückt: von der eingegengten Perspektive zur Totale, vom Keller auf die Straße. Nekes erzählt seine Geschichte in fünf elementaren Grundeinstellungen, die teilweise durch Schnitte oder Auf- und Abblenden parallel geschaltet sind. Diese Bilder registrieren weder Handlungen noch sind sie als subjektive Kamera zu verstehen. Sie spiegeln Bewusstseinsinhalte, losgelöst von zeitlicher oder räumlicher Fixierung. Dem Betrachter wird keine Gelegenheit zur Identifikation gegeben. Er bleibt auf sich selbst gestellt. Beispielsweise ist ein Zittern der Kamera bzw. des Bildes weder nachvollziehbar noch einem logischen Handlungsrahmen zuzuordnen. Es dient nur als Chiffre. Dass diese sich nicht eindeutig, sondern nur annähernd mit Unsicherheit, Unbehagen, Angst, Neurose umschreiben lässt, spricht für ihre Qualität. Auch dem Koitus werden alle individuellen Züge genommen. Er wird auf seinen Kern reduziert. Dadurch entsteht ein stilisiertes Bild, das allen persönlichen Erfahrungen zugänglich ist. Nur die Eingangsszene fällt aus diesem Rahmen heraus, ich halte sie deshalb auch für die schwächste. Die Kamera bewegt sich, einen Parkweg entlang und schwenkt vor einem Entgegenkommenden auf den Boden. Hier hat das Bild kein Eigenleben, sondern steht stellvertretend für den Blick einer Person. Die Kamera weist dem Zuschauer einen Standort zu.

Die einzelnen Einstellungen beschränken sich meist auf einen starren Bildausschnitt mit geringem Informationsgehalt: ein Gang durch einen Park, ein Blick aus einem Kellerfenster auf vorübergehende Passanten, von oben betrachtete gehende Beine, eine Nebenstraße mit geringem Verkehr. Doch durch ihre Länge aktivieren sie den Zuschauer. So wird der Blick aus dem Kellerfenster zuerst nur als graphisches Muster begriffen, die ersten Passanten als dürftige Abwechslung begrüßt, doch mit der Zeit unterliegt man dem Zwang dieser Szene, und eine Figur an einem gegenüberliegenden Fenster gewinnt eine nahezu metaphysische Bedeutung. Es wäre falsch, hier von Symbolen zu sprechen. Symbole, hat man sie erst einmal durchschaut, fallen in sich zusammen. Diese Bilder jedoch gewinnen mit der Länge der Betrachtung an Bedeutung. Wie die Sprache Becketts haben sie keine erläuternde, sondern eine enthüllende Funktion.

Der Unterschied zu ähnlichen Filmen wie etwa *Wavelength* liegt darin, dass die Bilder weniger Selbstzweck sind, sondern einen spezifischen Aussagegehalt haben, der mit denen anderer korrespondiert. So ist in der Schluss-Szene das Kellerloch, das so lange unsere Perspektive bestimmte, am Bildrand wieder zu erkennen. Im Verlauf dieser Szene blicken spielende Kinder in die Kamera. Diese hält jetzt, im Gegensatz zur zitierten Eingangsszene, dem Blick stand.

Nekes führt uns hier eine Melodie vor, während er bisher nur einzelne Töne von sich gegeben hat. Der Vergleich hinkt weniger, wenn man bedenkt, dass einzelne Szenen dieses Filmes auch als eigenständige Filme neben Nekes früheren stehen könnten. Töne kann man mehr oder weniger ergreifend finden. Über die Anzahl der Schwingungen lässt sich kaum diskutieren. Bei einer Melodie hingegen können Änderungsvorschläge angebracht werden. Die Kritik erfüllt wieder eine Funktion.

(Klaus Bädeler, *Filmkritik* 1969, S. 113/114)

## **MUHKUH**

1968, 16 mm, 14 Minuten (16 Bilder/Sekunde), schwarz-weiß, stumm.

Ein Film für orale Kulturkreise.

Einzelbilder: 12442

1 Eine Einstellung auf Kühe im Gras, die sich in Unterbrechungen auf die Kamera-Arbeit zu konzentrieren versuchen

11672 Titel: Muhkuh

11742 © 1968 Copyright Werner Nekes

12442 letztes Bild.

... bis auf jenen faden Ausklang, mit dem heute jeder bessere Filmmacher den Bewusstseinsgrad im Umgang mit seinem Medium demonstrieren zu müssen glaubt: Eine Viertelstunde "*Muhkuh*" etwa die so lange von einer norddeutschen Weide ins Publikum glotzt, bis zwei im Hintergrund vorbei gleitende Autos als Aktionshöhepunkt dankbaren Applaus erhalten ...

(aus: *Gefilmte Muhkuh als Geduldssprobe*, *Düsseldorfer Rheinische Post*, 19.12.1968)

## **TARZAN'S KAMPF MIT DEM GORILLA**

*1968, 16 mm, 12 Minuten, schwarz-weiß, Magnetton*

"Ein Dschungelfilm", kompiliert aus den Geräuschen, Urlauten, Bildern und Dialogen der Gattung, die vor dem Hintergrund "neutraler" Szenerie und Szenen ein zweites Leben entfalten: dschungelhaft wirkt weniger, was dazu veranstaltet war, als die zum Kontrast zitierte Normalsphäre aus Alltagsdialogen, in denen belanglose Konversation zum Modell gerät und ein Reigen des einander Vorstellens sich wie ein makabres Namenballett aus der 'Kahlen Sängerin' oder den 'Stühlen' Ionescos anhört. Dschungelhaft wirkt endlich auch die Silhouette aus Parkbäumen, der der Dschungelfilm Ton leiht: ein stehendes Panorama unaufhaltsam fortschreitender Anarchie.

*(Jörg Peter Feurich, Filmkritik 1970, S. 110)*

## **NEBULA**

*1969, 16 mm, schwarz-weiß, 76 Minuten, stumm.*

Ein Film in der Form eines aus dem After heraushängenden Darms.

Die Identität:

1. der Entfernung der Nähe von Personen
  - a) zueinander
  - b) zusammengefügt
  - c) innerhalb eines Punktes

zu

2. der Entfernung der Nähe von Personen
  - a) nebeneinander
  - b) getrennt
  - c) auf einer Kreisbahn.

## **GLOSSARIUM PALIMPSEST - TEIL I und TEIL II**

*16 mm, Farbe und schwarz-weiß, 60 Minuten, stumm, Doppelprojektion.*

Nachlass aus den Jahren 1965 - 1969.

Den Film habe ich 1965 begonnen, er wird mit zwei Projektoren vorgeführt. Er verändert sich ständig, da ich in ihm Szenen aufnehme, die ich bei meinen anderen Filmen nicht verwende.

## ABBANDONO

1970, 16 mm, Farbe, 35 Minuten, Lichtton/Magnetton.

Ästhetische Organisation:

I. Strukturmodell nach Wärmeeinheiten:

+20°  
+10°      +10°  
±0°                      ±0°  
usw.                                      usw.

II. Tonmuster:

a  
bc d bc  
c  
de  
ea

Einzelbilder: 47923

- |     |      |  |
|-----|------|--|
|     | 1    | Titel: Abbandono                                     |
|     | 354  | " mit und für Dore 0.                                |
|     | 532  | Ton: Antony Moore                                    |
|     | 751  | Ein Film von Werner Nekes 1966-1970                  |
| 1.  | 955  | nah Türklinke abgeschnitten                          |
| 2.  | 1256 | grün eingefärbt, Stühle ohne Personen                |
| 3.  | 1319 | Streifen weißlich/Gardine vor Wand                   |
| 4.  | 1532 | wie 2.   |
| 5.  | 1773 | erste farbige Einstellung Dächer/einige Tauben/ Sehn |
| 6.  | 2438 | Holz Leder Stoff Detail                              |
| 7.  | 2597 | wie 2. Dore angeschn. durch Tür hinaus               |
| 8.  | 3262 | Ostsee Schneelandschaft                              |
| 9.  | 3577 | wie 2. Werner nach links vorne aus dem Bild          |
| 10. | 3752 | Boden Det.   |
| 11. | 3996 | wie 2. m. P. n r v aus Bild heraus                   |
| 12. | 4524 | Pferd/schwarz-weiß Negativ/verschwindet in der Tiefe |
| 13. | 6182 | wie 2. Kopf im r u Ecke hereingebeugt                |
| 14. | 6755 | weit/ Dore im Schnee                                 |
| 15. | 6978 | wie 2. 2 Pers. angeschnitten hint. hergehen          |
| 16. | 7515 | Ostsee / Schneelandschaft                            |
| 17. | 8154 | Dore in Schneelandschaft kommt auf Kamera zu         |
| 18. | 8330 | wie 16.  |
| 19. | 8735 | wie 2. Schattenbewegungen                            |
| 20. | 9392 | Dore in Schneelandschaft v Kamera fort u zurück      |
| 21. | 9827 | Sandalenfuß Det.                                     |
| 22. | 9860 | Dächer stärkerer Schneefall                          |

23. 10529 wie 2. Schattenbewegungen/ Dore u Werner v r ins Bild beug.
24. 11182 Dore in Schneelandsch. Licht z.T. abgeblendet
25. 11660 wie 2. Dore mit Tasche angeschnitten
26. 12267 Dore in Schneelandsch. weit kommt auf R. zu
27. 12954 Dächer/Schneefall
28. 13325 Dore im Schnee/nah/dunkel/ Mantel hochgezogen
29. 13989 wie 2. Werner u Dore v r ins Bild beug.
30. 14209 Dore in Schneelandsch./weit/nach links laufen/Mitschwenk
31. 14875 wie 2. Lichtschwankungen
32. 15398 wie 30. Abblende Aufblende/ Schneeballwurf
33. 16067 wie 2. leichte Lichtschwankung/ Werner Det. v r
34. 16516 wie 30. weit/ n r laufend
35. 17815 wie 2. Dore v r Detail
36. 17701 wie 30. Fußstapfen/verschwinden auftauchen/n r aus Bild
37. 18669 wie 30./ r herausl/herein/ am Boden
38. 19659 wie 2. Kopf abgeschnitten
39. 19864 Schneelandschaft dunkel/ Dore auf Kamera zu
40. 20022 wie 2. Dore gebeugt v r/setzt sich/angeschnittenes Gesicht
41. 20163 Dore Gesicht angeschnitten-Schneelandsch. Hintergrund
42. 20364 wie 30. Dore l verschw. r hervor 2 x verschw. in Weiße  
geht r vorne aus B heraus erscheint r i.d. Tiefe verschw.
43. 23568 starke zentrische Wasserbewegung
44. 25887 Dächer im warmen Licht
45. 23997 grüne Bäume Büsche
46. 24093 Dore sitzt auf Bergwiese
47. 24180 grüne Berglandschaft mit Büschen
48. 24845 weit/Pers/geht durch grüne Wiese
49. 24954 Bergbuschlandsch. mit Dore
50. 25621 wie 49. näher
51. 26286 weißes Filmende - Dore hinter Quadratkasch/sie wirft  
etwas von sich
52. 26380 wie 49. Zoom auf Dore/ kommt auf schräge Kamera zu
53. 27045 bildfüllend gelbbraunes Papier
54. 27099 wie 49. Dore auf Kamera zu/nah/
55. 27442 wie 53. Dore stößt hindurch
56. 27489 Dore ganz nah, Kamera dreht sich
57. 27796 wie 53 zerstoßen des Papiers
58. 27815 Waldlandschaft
59. 28087 Dore gespiegelt in Waldsee/weit/Bild steht auf Kopf
60. 28185 wie 58.
61. 28499 Dächer
62. 28907 Berglandschaft/Zoom/Objektivwechsel bei laufender Kamera  
Farbveränderungen/Tempveränderungen/Belichtungswechsel
63. 40181 Pferd im s-w. Neg auf Kamera zu/verschwinden in Bildtiefe
64. 42356 Dächer starker Schnee
65. 42715 aus Schwärze aufblenden/Ostseeschneel. 2 Pers. auf Steilküste
66. 45281 Dore Gesicht groß

67. 45525 Eisbrocken/Ostseeufer/Vögel schwimmen auf dem Wasser  
durchs Bild
68. 47711 Schlusstitel: Ein Film v. Werner Nekes 66-70  
47922 letztes Bild

*Abbandono*, 1967-71, mit und für Dore O. Fünf Jahre mit und für Dore O. - Zweiunddreißig Minuten lang Szenen, die Dore O. betritt, niemand sonst. Ein Zimmer mit Ausblick auf die Dächer. Eine Eisküste, ein Schneefeld, eine Bergwiese. Ein Zimmer. Vor Dore O. und nach Dore O. bleibt die Szene, ruht die Natur. Die Kamera, die das Zimmer aufnimmt, erfasst Dore O., die tut, was sie im Zimmer tut: angeschnitten unscharf, zufällig. Die Kamera erfasst die Landschaft, ruhig, gleichbleibend, lastend wie diese. Und in die Totale geht, läuft verschwindet Dore O. Dore O. in der Verlassenheit, nell'abbandono. Ich kann mich nicht erinnern, in Bildern so stark die Zweideutigkeit des Betretens und des Gebrauchs der Natur gesehen zu haben. Dore O. isoliert sich darin. Die großen Landschaften müssten sie niederwerfen. Die langen Einstellungen müssten bedrücken. Die fahlen Farben stellen sich zwischen sie und den Raum: sie betonen das Andersartige des allgemeinen Gegenstandes, der sie umgibt; unnatürliche Farben stellen sich zwischen sie und den Raum: sie betonen das Andersartige des allgemeinen Gegenstandes, der sie umgibt, unnatürliche Farben. Filterlicht beim Kopieren. Gelegentlich verstärkt auch die Einstellung das Fremde, auf das sich Dore O. verlässt. So, wenn der Horizont abgeschnitten wird und auf der Bergwiese die Orientierung verloren geht. So wenn beim Küstenbild Strukturen betont werden: die Kamera wählt sich die Strandlinie zur Wagerechten; der Horizont, steil aus dem Bild schießende Gerade, begrenzt den Baum nicht mehr. Die große Natur, kunstvolle Fremde, zeigt Dore O. in ebenso großer Verlassenheit. Aber, und darin fand ich das Ambivalente der Bilder, die einsame Dore O. entfaltet und vergnügt sich darin. Sie läuft, lacht, wirft den Schneeball, rollt sich auf dem Hang der Bergwiese, sucht spielerisch nach irgendetwas, verschwindet geisterhaft aus dem Bild, um stracks wiedereinzutreten. In einer einzigen ruhigen Kurve, in einem langen Auf- und Abswellen verläuft der Film. Das enge Zimmer - Schnee und Eis - die sonnige Bergwiese - Schnee und Eis - das Zimmer. Das feinfühlig Wetterhafte der Stimmung, die sich sacht verschieben und deutlich und merkbar werden, wird vom Ton konkretisiert. Anthony Moore wiederholt die eine lange ruhige Kurve des Films im Detail. Ein Ungewisser, ziehender, schwer bestimmter Ton schwillt an und ab (ein Klavierakkord, dessen Anfang und Nachklang weggeschnitten ist). Rhythmus setzt sich später darein, eine Melodie taucht auf, zum Schluss des Films verflacht die Musikkurve, wird eins mit der absinkenden Filmkurve, verläuft sich. Schönheit und Wirkung des Films besteht so in dem Beispiel, das der Ton gibt: wie er auf die Dinge eingeht, die er mag, und wie er dadurch auf ihre Bedeutung hinweist.

Die Bedeutung der Dinge, die Leere des Natur-Allgemeinen, das Dore 0. aussetzt und schützt zugleich, wird jedoch nicht festgestellt. Sie kann nur im Verlauf des Films wahrgenommen werden. Die Bedeutung fließt unmerklich ein. Sie ist dann da. Ihre Anwesenheit kann vermerkt werden. Und sie gleicht dem Glücksgefühl des Findens nach zielloser Suche. So finden sich in dem Film die Bilder die die Pferdeschemen zeigen (Negativaufnahmen schwach oliv getönt). Und zwischen fahlen Farben, den Eisschollen an der Winterküste, taucht Dore 0., dies eine Mal, ganz nah vor der Kamera auf: im warmen Sommerlicht. Nicht die Einsamkeit: das Glück des größten aller Freiräume, - das teilt sich in diesen Einschüben, in den Fixpunkten des großen Suchens mit.

Nekes tritt hinter seinen Film zurück. Es bleibt ein Doppelportrait, und darin bleiben weder Dore 0. noch die Landschaft unverändert. Die Kälte der eisigen Küste - die lange Einstellung Steine Schnee und Meer - verweht vor dem Bild Dore 0.s. Einsamkeit erübrigt sich, wenn die grandiose Bergwiese zu Purzelbäumen einlädt.

Vor *Abbandono* wird man wach, die Bedeutung der Dinge zu spüren die darin zu sehen sind. Und dieses Bewusstsein verdämmert nicht mit dem Endpunkt der Nekesschen Filmkurve. Darin, dass der Film sich nicht erledigt, sondern mit seiner Adresse an die Latenz der großen Allgemeinheit (an die großen Möglichkeiten für den nicht minder großen Einzelnen) über sich hinausweist, - darin hat er mich seltsam berührt (s.o.) Aber: Nekes geht in diesem Fall rücksichtsvoll mit dem um, was er zeigt. Er lässt die Gegenstände seiner Portraits gewähren. Er lässt sie sich entfalten. Und so dient Modell und Muster nur zu etwas anderem: entstehen zu lassen die Poesie, die Kräfte, die Schönheit, die Zuversicht: nell' abbandono.

*(Dietrich Kuhlbrodt, Filmkritik 1971, S. 474-479)*

## **SPACECUT**

*1971, 16mm, Farbe, 42 Minuten, LT/MT;*

60192 Einzelbilder

1. 1 Titel: Spacecut
2. 298 © 1971 by Werner Nekes
3. 594 Scound Moore
4. 497 schwarz
5. 655 Indiana in Taos

6. 804 weit, Ausblick auf Taos-Pueblo, still
7. 1138 2 Indianer vor rundem Ofen, Hund ruhig/ leichte Kamerabew.
8. 1681 Indianer sitzt vor Hauseckenvorsprung
9. 2320 Indianer in Wollmantel eingehüllt an Hausecke
10. 2968 Indianerin geht vorbei/ Kamera schwenkt mit
11. 3249 Hausecke wie 9-\* Kamera schwenkt mit;
12. 3382 wie 2. 2 Kinder gehen vorbei.
13. 4181 wie 5.
14. 4379 Mann geht unter Holzgerüst am Pueblo vorbei
15. 4814 Frau kippt Wassereimer aus
16. 5058 Mann an Häuserwand entlang/ Sandwolke nach rechts
17. 5364 wie 11., Frau verschwindet im Haus
18. 5615 Mann am Lehmofen/ vermummte Person kommt v.r.
19. 6284 Schwenk über Häuserwand v.r.n.l. mit Personen
20. 6374 Mann geht auf Pueblo zu
21. 7044 Mann entfernt sich aus Bild mit Lshmofen
22. 7182 Mann beschäftigt auf einem Dach
23. 7264 Pers. a. Lehmofen
24. 7669 Frau v. Pueblo n. l.
25. 7769 Holztrockengestell/Frau arbeitet im Haus
26. 8439 Dächer/ rauchende Schornsteine
27. 8686 Häuser ohne Pers.
28. 8783 wie 18.
29. 8935 2 Indianer v. Hauseingängen mit Leitern/ Sandwolke n.r.
30. 9418 Mann mit zwei Hunden
31. 9669 Frau mit zwei Eimern
32. 9731 Sandwolke vor Haus 33. 9833 wie 3,
34. 9980 Mann lehnt an Hauswand/einer hackt Holz,  
einer kommt mit Eimer aus der Tür
35. 10651 wie 1.
36. 10757 schwarz
37. 10874 Diggings Place in the Sierra Nevada
38. 11149 schwarz
39. 11526 es folgen 48.566 verschiedene Einzelbilder des Schauplatzes
40. 60192 letztes Bild

**Aus: Reisen, die man mit sich selber veranstaltet**

Von Nekes lief der 42-Minuten-Film *Spacecut*. Der erste Teil zeigt die normalen 24 Bilder in der Sekunde ("Indians in Taos"). Der zweite Teil enthält dann das große Kugel-Experiment: Einzelaufnahmen mit einer Kamera, die man dabei um ihre mögliche Achse bewegt. Einzelaufnahmen bedeutet, dass Nekes 50 000 mal auf den Auslöser drückte und jeweils ein einziges Bild aufnahm. *Spacecut* provoziert also so ziemlich als einziger Film der Filmschau nachhaltig Proteste. Aber er erschließt auch neue Sehmöglichkeiten - gibt man endlich die

Filmgewohnheit auf, in den Bildern eine kontinuierliche Bewegung zu suchen. Wie beim Cluster, wie bei der Vibrationslyrik entdeckt das Auge, das die Bilder optisch gruppieren kann, neue, von Bedeutungszwängen befreite Strukturen. Die Horizontallinien der Bilderfolge ecken den Himmel ein, lassen die Bläue in die Tiefe hinauslaufen. Eine andere Gruppe drängt das Blau an die Ränder; blaue und graue Stein- und Erdformationen saugen den Blick an; Achsen schaukeln durch den Film, machen neue Dimensionen möglich. Nekes bricht die Dinge auf, macht sie wohlüberlegt nutzbar; *Spacecut* ist ein gewalttätig schöner technisch vorbedachter, überlegener Film. - Die Wirkung von Nekes mag man an der dreiminütigen Etüde *Bim-Bam ist tot* von Ingeborg Just ermessen: ein nachdrücklicher, sicherer, imponierender Bewegungsablauf. Von dieser Nekes-Schule ist etwas zu erwarten.

(Dietrich Kuhlbrodt, *Süddeutsche Zeitung*, 11/12 September 1971)

### **Über den Film *Spacecut*...**

... Die entgegengesetzte Rolle spielt die ästhetische Organisation, der Filmmacher Nekes sein Material in *Spacecut* unterworfen hat. Hier ist er durchaus Herr der Dinge, und diese führen uns genau das vor, was der Organisator geplant hat, nicht mehr, aber auch nicht weniger. Im Gelingen erfüllt und erledigt sich das Experiment. *Spacecut* wirkt, hat man zuvor *Abbandono* gesehen, ungemütlich. Aber man kam sagen: vor seiner kraftvollem Rigorosität verzieht sie die ambivalente *Abbandono* - Atmosphäre und macht positiv den Platz frei für einen, der zeigt, was er weiß. Störfaktoren sind ausgeschaltet. Die Bedingungen sind technisch sauber. Die Konzentration des Zuschauers auf den Nachvollzug des Experiments wird vorausgesetzt. - Ich kann nicht leugnen, dass ich, da ich endlich jedwedes Widerstreben aufgab und mich in die mir zuge dachte Position schickte, der Schönheit und des Wohlgefühls teilhaftig wurde, welche Vertrauen in das Gelingen der Vorführung, Ruhe und Sicherheit in ihrem Verlauf gewähren. Solchermaßen geläutert bewundere ich den, auf den die *Spacecut* - Filme verweisen: Werner Nekes. Die beiden *Spacecut*-Filme: 1. *Indians in Taos*, 2. *Diggings Place in the Sierra Nevada after the Goldrush of 1871*. - Die Titel sind folgenden, von Nekes mitgeteilten, Strukturschemen aufgesetzt:

1. Lichtkörper der entsteht: durch Rotation einer Doppelpyramide in der horizontalen Ebene. - Aufnahmegeschwindigkeit: 24 B/sec.

2. Lichtkugel, die entsteht: durch Rotation einer Kugel um ihre möglichen Achsen. - Aufnahmegeschwindigkeit: Einzelbilder

Aufgenommen hat Nekes die Bilder, sein Material, auf seiner Amerika-reise 1971. Taos ist ein Indianer-Pueblo nordöstlich von Santa Fe. Lange Einstellungen zeigen Häuser aus dem Dorf. Indianer. Vermummte Gestalten. Staubböen. Ein Hund in der Sonne. Quader. Ein Gerüst, auf dem etwas trocknet. Fliegenschnüre vor den Türen. Jemand hackt Holz.

Oder: die Kamera fräst eine vierseitige Pyramide in den Raum. Wird sie bewegt, schafft sie einen Drehkörper: einen Hohlkörper, begrenzt vom aufgenommenen Bild, also einen Lichtkörper.

Ich muss gestehen, dass ich bei *Indians in Taos* aus meinen Sehgewohnheiten kaum herausgekommen bin. Die staubigen Farben, die langsamen Bewegungen, die langdauernden Einstellungen, der sirenenhafte leicht schwankende Dauerton, - - mir teilte sich wohl Körperhaftes mit, aber eher im Sinne einer Begrenzung: Taos und die Menschen darin umstellt, zurückgedrängt, eingeschlossen, und über die Grenze kommen allenfalls diejenigen, die die Eingeschlossenen zu besichtigen gedenken. Mir schien dieser erste *Spacecut*-Film zwingend, sparsam eindringlich, greifbar. Aber man sieht: es handelt sich um eine literarische Rezeption. Ich entschuldige mich mit dem Hinweis auf den Titel und die von Nekes angegebene Aufnahmegeschwindigkeit. 24 Bilder in der Sekunde sind die normale Zeit. Erst nach Besichtigung des zweiten der *Spacecut*-Filme wird deutlich werden können, was dem Hinweis auf das scheinbar Selbstverständliche entnommen werden kann; wie selbstverständlich scheinbar das körperliche, sinnlich gegenständliche Sehen von der Rezeption dadurch vermittelter Sachverhalte aus dem Bewusstsein herausgedrängt worden ist. *Indians in Taos* wird so, wiederbedacht oder wiedergesehen nach *Diggings Place*, zum Beweis für die Verkümmern der Fähigkeit, bei 24 Bildern in der Sekunde 24 Bilder in der Sekunde wahrzunehmen.

*Diggings Place in the Sierra Nevada after the Goldrush of 1871* besteht aus 50 000 Einzelbildern, aufgenommen am selben Tag in der Landschaft, die vor hundert Jahren zerstört wurde: Goldsucher bauten die gigantische Düse, mit der sie Wasser in den Boden bliesen und den nackten Fels zurück ließen. Nekes drückt an diesem Tage 50 000 mal auf den Auslöser seiner Kamera und führt jetzt die Bildfolge genauso, wie sie die Kamera auf dem Film festhielt, vor.

Man sieht 24 Bilder in der Sekunde. Aber wo man sonst die Folge der Bilder wahrnahm, sieht man sie jetzt in ihrer Einzelheit. Erst von den Wahrgenommenen einzelnen Bildern her vermag der Betrachter neue Gruppen, neue Strukturen, neue Formen unbelastet vom Inhalt der Bilder, der sich transportieren will, zu bilden: auch mir erging es schließlich so, die Augen weit geöffnet, die Bilder in mich hereinstürzen zu lassen. Was zuerst schmerzende Überwältigung schien, ordnete sich zu gewalttätiger, zu fast brutal-klarer Schönheit. Ich hatte den Eindruck, neu in eine fremde, unerforschte, verlockende Welt einzutreten. Und: was für einen begrenzten Ausschnitt aus den bisher

geübten Möglichkeiten des Sehens boten die Vierundzwanzigbilderprosekundenfolgen bisher!

Nekes hielt bei den Aufnahmen die Kamera in den erdenklichen Lagen. Die Horizontlinien der Bilderfolge ecken den Himmel zusehends ein, sie kreisen ihn schließlich ein, lassen die Bläue in die Tiefe hinauslaufen. Eine andere Gruppe drängt das Blau an die Ränder; graue und braune Stein- und Erdformationen saugen den Blick an; sieht man so aus einem taumelnden trudelnden All-Schiff? Makrokosmos und Mikrokosmos verlieren ihre Abgrenzung. Verwischte und unscharfe Bilder machen große Nähe und große Entfernung vertauschbar: machen neue Dimensionen möglich.

Der Ton, unbeirrbar ziehend, fast heulend, betont die Unablässigkeit bis zum fünfzigtausendsten Bild. Wer den Ton zu den 24 Bildern pro Sekunde in *Indians in Taos* gehört hatte, war nicht im Besitze der Fähigkeit, ihn jetzt wieder zu erkennen. Die Tonaufnahme ist für den zweiten *Spacecut*-Film lediglich gedehnt worden.

*Spacecut* weist entscheidend über unsere Film-Seh-Gewohnheiten hinaus. Eine Erweiterung der Möglichkeiten, Film wahrzunehmen. Gruppen zu sehen wie in der Musik, wenn beim Cluster die mit dem Ellbogen angeschlagenen Töne neue Einheiten bilden. Wie in der Literatur die Vibrationslyrik dem Buchstaben, als Einheit ernst genommen, neue Strukturen erschließt. *Spacecut* erinnert aber auch an Sehgewohnheiten die verlustig gingen. So führte damals das Thaumatrop auf der kleinen Pappscheibe dem Auge zwei Bilder zusammen. Zwirbelte man die beiden Fäden an der Scheibe geschickt genug herum, vereinigte sich das Bild der Vorderseite, der Käfig, mit dem Bild der Rückseite, dem Vogel, zu neuer Bedeutung. Für das Auge setzt sich der Vogel magisch in den Käfig, und das Auge bemüht sich die Magie zu vollziehen. Für diese Mühe, sehen zu wollen und zu entdecken: dafür ist *Spacecut* der lohnende Film.

(D. Kuhlbrodt, *Werner Nekes - Abbandono und Spacecut - in: Filmkritik* 1.9.71)

### **Eine neue Kino-Poesie**

*Spacecut* (Raumschnitt), der neue Film von Werner Nekes, überwältigt, schockiert geradezu durch Präzision. Aufnahmen von einer Amerikareise sind verarbeitet in zwei Teile. *Indians in Taos*, einem Pueblo in der Nähe von Santa Fe, werden vorgeführt als "Lichtkörper" mit einer "Aufnahmegeschwindigkeit von 24 Bildern in der Sekunde". Eine zunächst seltsam anmutende Betonung des Selbstverständlichen - 24 Bilder in der Sekunde sind die derzeitige Filmregel. Die Indianer in Taos bewegen sich in verschwommenen, oft staubumwehten Bildern vor

ihrer Lehmberg, erscheinen als geheimnisvolle Wesen, die sich immer wieder zurückziehen in ihre Wohnungen, ganz fern und unwirklich.

Der zweite Teil, *Diggingsplace* (Goldgräberfeld) *in der Sierra Nevada von 1871*, besteht aus 50 000 Einzelbildern, die ebenfalls mit einer Laufgeschwindigkeit von 24 Bildern pro Sekunde vorgeführt werden. Doch dieses mal bleiben die Bilder als Einzelbilder wahrnehmbar: verkanntete oder diagonal oder kopfüber aufgenommene Bruchstücke aus einer verwüsteten, verkarsteten Gebirgslandschaft, zu einem einzigen an- und abschwellenden Summton, rasch vorbei in einem Sturz aus Einzelheiten, der dennoch nicht zur Bilderflut verschwimmt. Eine schwindelerregende halbe Stunde, die Konzentration bis zur Erschöpfung erzwingt. Ein befremdliches Virtuosenstück, aber auch ein überwältigendes Experiment, weil es zeigt, dass Neke sich mit dem gewonnen nicht zufrieden gibt, dass er sich nicht auf Varianten eines "Stils" einlässt, sondern ständig neue Seherfahrungen sucht.

(Peter Steinhart, *Rheinische Post*, 8. 9. 71)

Werner Neke's' film *SPACECUT* consists of two parts, *Indians at Taos* and *Diggings Place in the Sierra Nevada after the Goldrush 1871*.

In the first, against the timeless background of adobe structures, the people move like the wind moves.

They walk thru the picture. They are picked up in midmotion, walk out of it. They are picked up & suddenly dropped again before they had the chance to reach the margin of the frame. You pick them up where you want. They step out of a door in the middle of the picture; suddenly they are dropped, have vanished because of a cut, a new event.

They move, yes.

But their movement has no beginning or end, any beginning or end is simply your decision to pick them up 'here' and drop them 'there'.

"Now I say I begin. Now I say I end." (Anthony Moore).

All the aims, the destinations are only provisional, declared, given, willed but not real beyond this. Look at wind.

Part 2 consists of quick single frame montage of landscapes bottom up and down and sideways all angles. The structure of the landscape changes, there are aspects of rock, of trees, of sky. The quick rhythm makes for abstractions or should I rather say, concretion? You see all that is relevant & seeable. But not at once, rather as a cumulative effect, as summation of multiple impact. No aura can develop, as when you look, for a long time, at a tree, any landscape. The horizontal bottom down view is not primary: we see that ALL the perspectives are equal.

Werner Nekes' film, *Whatever Happened Between the Pictures?*, seems to me to combine two 'elements' of understanding acquired in previous films - the awareness of space that is so characteristic of *Abbandono* and the quick rhythm of single frame montage of the second part of *SPACECUT*.

At the same time, it develops more fully something that had already in embryonic form, been present in *Abbandono* by way of the relationship between that person which the camera is following in *Abbandono* and the space thru which it is moving, in which it is 'alone'.

The present film obviously has a plot. This is perhaps something that is new in the 'new' cinema; somebody mentioned to me that it reminds him of Gertrude Stein who despite all characteristics of avantgarde writing remained strangely faithful to plot, somebody else (Paul Sharits) mentioned how this (the plot) constitutes the difficulty in seeing the film and how at the same time this difficulty is overcome if you understand the actions in terms of musical themes, that are structurally related to each other. This, latter, statement and the hint of Gertrude for me elucidate each other; it is true, the film is patterned very clearly, in five great blocs, of I) slow rhythm; II) quick rhythm; III) slow rhythm; IV) relatively quick rhythm and V) slow rhythm. Also, thematically and in terms of images., III) takes up I), and V) to some extent III).

The 'story' is that of two girls, also of love, or - shall we say - its impossibility? - its possibility, again, but not easily? The girl of *Abbandono* is there again. But in *Abbandono*, she could have been anyone, maybe it didn't even matter that she was a girl.

Here it matters a great deal, to the extent that (except for one instance where a man appears, sitting or squatting at the coast between the two girls) men are excluded.

Part I to me was, I admit it, somewhat disturbing, with its concentration of sexual Symbols which are at once fetishized, commodities, belonging to women and, clearly, marking their prize; clothing, mainly stockings, over their legs, shoes, high, black, polished heels motionless.

But the concentration is effectful, calls to mind the disturbing qualities of reality, how the woman is turned, and is turning herself, into that prize, for men: unmoving, they are things, 'reified', waiting, prey as well as birds-of-prey. That they are two, lying there is as yet without meaning because their relation-ship is that of two things.

When it gives way to landscapes, their walking together, it is a flight but quiet, as if they were suddenly saying NO to it all, as if at least, for a moment, sleepily, they had forgotten about it.

The next part, II, cuts in brutally with a rapid succession of single frames, shifting horizon moving thru all possible positions around the clock, aggressive sound.

Part III returns to the girls, the ocean. Maybe the ocean becomes a metaphor of loneliness. The aura which was absent in Part Two (and even more so in the second part of *SPACECUT*) is introduced together with human beings: a figure half visible in the sea, two persons on the beach vaguely, the walks, space, a lonely house.

As in I, a gateway in a city, the two girls standing at its left front corner, the long view thru it, the passers-by in front of it and the girls, appears in intervals, then there are autumn--landscapes, trees, lakes, the rising and falling skyline of a mountain superimposed against each other, the landscape lights up and fades, just as in a de- and increasing way, the music comes and fades; from such landscape without persons in it, the film moves back to the girls, under trees, walking into some deep background, thru the tree-filtered light, into meadows, their movements, their gestures minimal, those of sadness. Finally a street appears, bluish; thru superimposition water flows in it, the street is already moving, before we notice two figures, two girls in the foreground, slowly one separates herself from the other, walks down the road.

That part ends with a gateway sequence, only now, the girls don't remain immobile, they suddenly move thru the gateway into the court.

The rhythm of Part IV is quick, and immobility gives, for a time, way to hasty "love" which is, what love, after all, is anyway when it occurs? Two female bodies, rash movements, the red-gold light corresponding to the predominant blue of Part II - but this gives way again, even tho the quickness of rhythm remains, mostly.

Then, the movements occur as if in some Italian paintings - Botticelli? - or are the impressionists closer? Anyway, the effect is painterly, and one is detached, seeing 'cool grace'. In the end, there is the bed, the contrast of the light bodies on blue background has given way to a different atmosphere, two women half sitting in bed, immobility and virtual movement come to a counterpointal unity as by way of superimposition, they both stay immobile and move, slowly, towards each other: a sign of the frozenness of our existence, the difficulty, tho impossibility to act, to love, now with these women as with any man and woman - which is the dialectical counterpart of that previous hectic attempt to make love?

The last part, V, is full of elegance, embraces that have a ritual quality, that occur slowly, deliberately, with gestures of controlled rapture, while these women look at each other, while one is looked at, is possessed by way of that look and has to look back, in like manner, while again, by way of superimposition, she looks again & again, at the audience, differently, helpless, with big eyes, utterly sad, betraying her loneliness, the reconstruction of a relationship of lord & slave.

(Andreas Weiland)

## **AUS ALTONA**

*1972, 16 mm, Farbe, 13 Minuten, Magnetton*

"Filmische Beobachtungen aus den Fenstern meiner Wohnung. Struktur und Schönheit der Bilder sind verwandt mit meinem früheren Film 'gurtrug Nr.1'. Sicherlich spielt auch entfernt meine Verehrung für Pieter Brueghel eine Rolle."

## **T - WO - MEN -**

**(Whatever happened between the pictures?)**

*16mm, Farbe, 90 Minuten, MT/LT;*

Filmfestivals:Hamburger Filmschau/Int.-Filmwoche Mannheim/  
Montreal Film-Festival/ Nyon Schweiz/Film International Rotterdam

Kurze Vorbemerkung zur ästhetischen Organisation von T-WO-MEN

Die Schreibweise des Titels weist programmatisch auf die "horizontale Lesbarkeit" von Film. Die kleinste filmische Information ist die Verschmelzung zweier Einzelbilder im Kopf des Rezipienten. Kader A verbindet sich mit Kader B zum Thaumatropeffekt, zum "Kine", dem Kleinstelement filmischer Informationsübertragung. Will man zu Aussagen über filmische "Sprache" kommen, so hat man dieses Element, "das Kine" oder Gruppen von diesen zu untersuchen. Wie Bild A mit Bild B eine Verbindung eingeht, so verschmilzt auch gleichzeitig Bild B mit Bild C. Das Kine bestimmt sich aus der Größe der Differenz - im informations-theoretischem Sinn - zwischen Kader A und B. Die Identität zweier Kader oder keine Differenz erzeugt die Illusion des "Stillstandes", eine geringe Differenz die einer Bewegung oder eine maximale Differenz die einer Gestaltverschmelzung. Die Teile 1, 2, 4 sind Beispiele für die "horizontale", 3 und 5 für die "horizontale und vertikale Lesbarkeit" von Film.

### 1. Teil:

Identität zwischen Aufnahme und Projektionsgeschwindigkeit: 24 Bilder/Sek. geringe Differenzen zwischen den Bildern, bei Schnitten Differenz max. für 1/12 Sek. z.B. A1A2A3/AnB1/B2B3 etc. Toreinfahrten 36 B/Sek. in der Aufnahme/ 24 B/Sek. in der Projektion-  
Ton: Tonwellenberge aus dem Vorspiel zu "Tristan und Isolde" 1/2 Geschw.

### 2. Teil:

ca. 30.000 verschiedene Einzelaufnahmen.

Zeitliche und örtliche Differenzen zwischen den Kadern. Einstellungsänderungen. Kamera befindet sich auf Kreisbahnen um das Aufnahmeobjekt.

Zu den Tischszenen:

3 Einzelbilder, unterschiedlich in der Zeitdifferenz, gefolgt von jeweils drei Schwarzfeldern.

Ton: Schlaufenmontage einer Gitarrensequenz von Anthony Moore, 1/2 Geschwindigkeit.

### 3. Teil:

Mehrfachbelichtungen 2-4fach. Ineinanderliegende Lichtwellenberge unterschiedlicher Länge und Amplitude. Bildebenen treten zurück, während andere sich hervorheben. Unterschiedliche Einstellungen des gleichen Aufnahmegegenstandes/verschiedene Aufnahmeebenen.

Ton: Das gleiche Tonausgangsmaterial wie in Teil 1 dreifach zeitlich versetzt, ineinander verwoben.

### 4. Teil:

Einzelbilder. Flächenhafte Abbildung der Bewegungen der Personen keine Bewegungs-Abbildungs-Schärfe. Verschiedene Farbgebungen. Das Ausgangsmaterial wurde projiziert und in unterschiedlichen Geschwindigkeiten der Kamera und des Projektors abgefilmt. Eingebetteter Teil s. 5. Teil. Ton: stumm

### 5. Teil:

Vier Einzelbildebenen übereinander. Als Ausgangsmaterial und in unterschiedlichen Geschwindigkeiten abgefilmt.

Organisation der Bildfelder auf den ersten 10 Kadern, etc.

X = Schwarzfeld.

I. Bildebene	A X A X A X A X A X	
II. Bildebene	B B X X B B X X B B	
III. Bildebene	C C C X X X C C C X	
IV. Bildebene	D D D D D X X X X X	
	4 3 3 1 3 1 2 1 3 1	Summe der Bildebenen auf einem Kader
	7 6 4 4 4 3 3 4 4	Summe der Bildebenen, die miteinander eine Verschmel- zung eingehen

Ton: s. 2. Teil in doppelter Geschwindigkeit.

Vorbemerkung als Diskussionsansatz zu politischen Funktionsaspekten von Filmen.

Soll ein Film einen modifizierten Einfluss auf den Zuschauer haben, z. B. auf Attitüden- oder Verhaltensänderung, Bewusstwerdung gesellschaftlicher Probleme, Entlarvung von Ideologien, dann müssen didaktische Gesichtspunkte berücksichtigt werden. Der Filmmacher muss sich fragen, ob dem Zuschauer neben den intendierten Informationen anderes durch die Art der Präsentation vermittelt wird (oder überlagert die Wirkung auf der syntaktischen Dimension das auf der semantischen Ebene direkt "Gesagte"). Dies leitet zur Frage des neben dem "WAS" relevante "WIE" in der politisch-analytischen Arbeit. Politische Praxis entfaltet sich aus der ideologiekritischen Analyse gesellschaftlicher Verhältnisse. Welche Eigenschaften und Fähigkeiten aber benötigt derjenige, der Ideologie als Ideologie erkennen will und daraus einen unmittelbaren, nicht nur als Konformismus verstehbaren Handlungsimpuls resultieren lassen sollte? Die Analyse historischer Prozesse, gesellschaftlicher Phänomene und theoretisch möglicher Alternativ-Systeme ist determiniert durch die kognitive Potenz dessen, der sie betreibt. Einfache und eindimensionale, kategoriale Erklärungsversuche stehen der Möglichkeit der Entwicklung verschiedener, alternativer und komplexer Erklärungsversuche gegenüber. Die Förderung der kognitiven Disposition ist die Voraussetzung für die Optimierung möglicher Analysen. Die zu verstärkenden kognitiven Fähigkeiten beschreibt Crockett als "kognitive Komplexität" (vgl. auch Guilford über "die Faktoren divergierenden Denkens"). Kognitive Komplexität stellt sich somit als Bedingung der Möglichkeit befriedigender politischer Arbeit dar. Es lässt sich die Erwartung formulieren, dass z.B. -im informationstheoretischen Sinn- informationshaltige Filme, die nicht nur zur passiven Hinnahme des Materials, sondern zur aktiven sensiblen Auseinandersetzung mit sich herausfordern, Instrumentarien zur Förderung der Kognition sind. Untersuchungen (von Child & Iowa; Raychaudhuri) legen nahe, dass ein Zusammenhang der Merkmale wie "Ambiguitätentoleranz", differen-

zierter Kognition und der Auseinandersetzung mit ästhetischen Problemen der bildenden Kunst besteht.

Eine Verstärkung der Wahrnehmungsdifferenzierung und sozialen Sensitivität wäre an einer Zuschauergruppe zu untersuchen, die homogen hinsichtlich ihrer Erwartungen, Wahrnehmungscharakteristika und sozio-ökonomischen Kennzeichen sein müsste.

Filme werden am ehesten die Möglichkeit zur Einflussnahme auf die kognitiven Dispositionen des Zuschauers bieten, die Probleme intersubjektiver Verständigung behandeln, da die Identifizierung eines für den eigenen Interessenbereich relevanten Problems Gewähr bietet für Ich-Beteiligung während des Wahrnehmungsprozesses;

- durch ihre Darstellungsweise vom Betrachter Wahrnehmungs- und Interpretationsflexibilität verlangen. Die erzwungene komplexe Wahrnehmung des als wichtig erlebten Problems konditioniert die Disposition zur komplexen Wahrnehmung (Transfer des Lernens am Film auf allgemeine kognitive Operationen);

- beim Beschauer Assoziationen erzeugen, welche auf die Akzeptierung des Films, im Sinne der Sympathie, hinaus laufen, damit gewährleistet ist, dass keine Wahrnehmungsabwehr erfolgt.

- schließlich die Disposition zur multiplen (aber nicht ratlosen) Betrachtung des dargestellten Problems fördern, dass der aktive, analytische und nicht der Toleranzaspekt gegenüber dem Neuartigen im Vordergrund bleibt.

*(Christian Rittelmeyer, in: FILM '72; III. Informationstage des Kultusministeriums NW im "filmforum" Duisburg 23.-25. März 1973)*

## **EINE FUGE UBER DAS SEHEN**

Die Provokation klappt immer noch: Bei Vorführungen der Filme von Werner Nekes, selbst auf Festivals, knallen Türen und regt sich Protest; die Herausforderung auf der Leinwand, ungewohnt und unbequem, ruft Äußerungen von Arger, Verblüffung, Aversion und Aggression hervor, die viel über die üblichen Erwartungshaltungen und Seh-Rituale im Kino verraten könnten.

Dabei betreibt Nekes nichts anderes als eine so konsequent wie phantasie-voll und sensibel intonierte "Architektur des Films", Operationen mit dem optischen Vokabular aus den Anfängen des Films, Experimente, die man formalen, abstrakten, strukturellen, absoluten oder Materialfilm genannt hat. Von irgendeinem Inhalt, den die gezeigten Bilder eines Films vermitteln, verweisen Nekes' Montagen den Zuschauer auf die Art und Weise der Vermittlung; ihr Thema ist ihre

Form, ihre Machart selbst, und, so Nekes, "nicht der gefilmte Gegenstand teilt sich mit, sondern die in der Filmsprache begründete Möglichkeit der Abbildung des Gegenstandes". Eine äußerst aktuelle Konzeption, wenn man an den Boom der Mediendidaktik und -pädagogik, der Kommunikationswissenschaft und der Wirkungsforschung denkt.

*T-WO-MEN* ist ein programmatischer Titel, der zunächst "Two Women", zwei Frauen, bedeutet ("Z-WEI-BER" sagt Nekes, hätte zu komisch geklungen) und den Inhalt des Film benennt: eine Beziehung zwischen zwei Mädchen, ohne Handlung oder eine Entwicklung, isoliert von sozialer, örtlicher, zeitlicher Fixierung. Die Schreibweise des Titels deutet zugleich auf die Syntax des Films, sein Kompositionsprinzip: Erzeugt normalerweise eine Projektion von 24 Einheiten pro Sek. infolge der Trägheit unseres Auges die Illusion einer kontinuierlichen Bewegung, so beeinflusst auch beim Schnitt, der Koppelung nicht zusammengehörender Bilder also, das vorhergehende das folgende und umgekehrt; mit einer neuen Sequenz beginnt nicht etwas absolut Neues, sondern eine Atmosphäre, ein Rhythmus, ein Thema wird variiert fortgesetzt, das Bild "T" greift in das Bild "WO" und das ist mit dem Bild "MEN" verklammert.

Nekes hat eine komplizierte visuelle Informationstheorie parat, um das ungleich höhere Spannungs- und Informationspotential dieser Einzelbildschaltung gegenüber der simulierten Bewegungschronologie zu belegen (der Informationsgehalt eines Films steigt mit der Differenz zwischen seinen Bildern); er träumt davon, auf physikalischem Wege die aufgewendete Energie bei der traditionellen Bild-auf-Bild-Rezeption und bei der Informationsaufnahme in der Montagekombination zu messen, zumal das Sehen schneller geworden sei, die Zuschauer etwa beim Werbefernsehen die waghalsigsten Bildsprünge zu verarbeiten trainiert seien.

"*T-WO-MEN*" ist ein wohltemperiertes Lehrstück dieser Art, bewegte Bilder zu sehen, eine routiniert-kühle und oft sehr schöne, ja sinnliche Exemplifikation optischer Polyphonie, gebaut wie eine mehrstimmige Fuge in fünf Teilen. Zuerst die Overtüre, die, formal gesehen, relativ konventionell-linear verläuft und bei der eher das optische Angebot interessiert: die zwei Mädchen in einer Toreinfahrt vor einem goldenen Lichteinfall, eine Stadtansicht, tristgraue und sattbraune, sonnige Landschaften, vor allem aber ziemlich kurz montierte Detailaufnahmen mit einem stark erotischen Fluidum - Haare, ein Nacken, eine Hand, Beine mit bestickten und Netzstrümpfen, ein Fuß mit Schuh, Strumpfhosen, ein Strumpfband, ein Fuchspelz, glänzende tintenblaue und grellgelbe Kleiderstoffe, Blumenmuster, ein rotes Kissen, vage sexuelle Bewegungen der beiden Figuren. Dazu hört man, sporadisch eingesetzt und mit halber Geschwindigkeit gespielt, Tonfetzen und Sequenzen aus Wagners "Tristan"- Overtüre. Der zweite Teil zeigt ein Mädchen an einer Felsenküste und die zwei Mädchen an einem Tisch; dieser Teil enthält

insgesamt 30.000 Einstellungsänderungen. Nekes baut permanent zeitliche und lokale Differenzen in eine immer noch chronologisch vorstellbare Einzelmontage ein, er reduziert etwa den Schwenk entlang einem Bein auf drei Einstellungen: Fuß, Schienbein, Knie. Das Ergebnis ist ein flackerndes flirrendes Furioso, das unterlegt ist mit einer Gitarren-sequenz, ebenfalls mit halber Geschwindigkeit gespielt, abwechselnd stark zurückgenommen oder zu lauten bizarren Klängen gesteigert.

Grünlich eingefärbte oder herbstlich gelbe Heide- und Insellandschaften und die zwei Mädchen in einer statuarischen Position sieht man im dritten Teil, der nur aus Mehrfachbelichtungen, meist dreifachen, besteht. Als würden drei Folien mit verschiedenen Rastern und Markierungen voreinander hin- und hergeschoben, so korrespondieren, auseinander laufend oder harmonisch die drei Bildebenen. Das akustische Ausgangsmaterial ist das vom ersten Teil, nun aber mit normaler Geschwindigkeit und in längeren Sequenzen gespielt. Nekes interessiert diese Musik nur hinsichtlich ihrer Kompositionstechnik: Tonberge, die sich aus sich hervor schieben, sich reproduzieren wie die Bilder bei einer Mehrfachbelichtung und die er seinerseits noch sich überlagern lässt. Das Konstruktionsprinzip wird also verdoppelt; Ton und Bild haben eine identische Struktur, ohne aber synchron zu verlaufen.

Der vierte Teil ist stumm und zeigt Sexszenen. Durch eine Zerdehnung der Belichtungszeit bis zu dreißig Sek. pro Bild, also bis zum Tausendfachen der üblichen, ließ Nekes hier die gefilmten bewegten Objekte künstlich "verwackeln" und drehte diese Bildfolgen dann von der Leinwand ab, wobei er noch einmal Projektions- und Aufnahmegeschwindigkeit verschieden regulierte. Der Effekt: ein formal äußerst spannender, reizvoller und variabler Ablauf von Bewegungen, Tempi, Rhythmen und Farben (von Rot über Violett und Blau zu einem milchigfahlen Rosé). Im Finale sieht man die beiden Mädchen vor einem roten Vorhang sitzen. Die Musik ist die vom zweiten Teil, aber mit normaler Geschwindigkeit und sehr laut gespielt. Das Material ist vierfach belichtet, wobei in der ersten Schicht je ein Bild mit einem Schwarzfeld, in der zweiten Schicht je zwei Bilder mit zwei Schwarzfeldern abwechseln, in der dritten je drei, in der vierten je fünf. In der Addition der vier Bildebenen, die mit Einwirkung auf Geschwindigkeit und Bildausschnitt von der Leinwand abgefilmt wurden, ergeben sich rätselhaft oszillierende und changierende Formen und Konturen.

Nicht erzählbare Inhalte, sondern Aufnahme- und Schnittverfahren, die Behandlung der Farben und der Musik, Kamera und Projektionstechniken sind die Themen der Filme von Wernes Nekes. Die ästhetische Organisation seines Materials in *T-WO-MEN* hat er in den Filmen *Abbandono* und *Spacecut* vorbereitet, so wie Fragen der Wirksamkeit

und der möglichen Manipulation mit dem Medium in *Kelek* behandelt wurden.

Zu T-WO-MEN fallen einem immer wieder musikalische Formen und Begriffe ein. Man möchte den Film wiedersehen, wie man eine Melodie noch einmal hören möchte, die Rhythmen, Themen, Leitmotive, kunstvollen Variationen, Stimmungen und Klangfarben einer Komposition. Denn solche und andere Elemente finden sich in dem Film: ganz inhalts- und bedeutungsträchtige Phasen, heitere, idyllische, sinnliche, rauschhafte, schwermütige Atmosphären, kontrastreiche, retardierende und ruhige, fast statische Teile. Das Ton- und Bildmaterial, deformiert, analysiert, in seine Bestandteile zerlegt und neu arrangiert, formt sich zu einem eigenen epischen Duktus von schmerzhaftem Stakkato, Schocks, widerborstigen Ecken bis zu perfekter akademisch kalter Pracht. Größere und kleinere Spannungsbögen lösen sich ab, greifen ineinander oder rufen Gegenbewegungen hervor, eine mehr vertikal verlaufende Rezeption (Teil eins) wechselt mit einer mehr horizontalen (Teile drei, fünf) und Phasen einer angespannten kombinatorischen Arbeit mit solchen einer neugierigen Hingabe; mal lässt man sich auf das optische, mal auf das akustische Geschehen als Stimmungsgebenden Wegweiser ein.

All das geschieht beim Betrachten jedes Films nur meist unbewusst und automatisch; in der Regel sackt man ohnehin nach den ersten Bildern in eine stumpfe Inhaltsaufnahme ab. Schon weil sie kaum Handlung und "Inhalte" bieten, erzwingen dagegen Nekes' Filme die Frage nach ihrer Machart und fordern deshalb, so behauptet er, dem Zuschauer eine aktive, flexible, reflektierte Haltung ab. Und das ist für ihn ein wichtiger politischer Vorgang: der Film als Mittel der Sensitivierung, eine Partitur nicht nur für Gefühle, Assoziationen und Be-Deutungen, sondern für Verhaltens-, Reaktions- und Reflektionsweisen, ein Training für komplexere Wahrnehmungs- und Denkstrukturen sowie für die Fähigkeit zur Analyse - auch der politischer Prozesse.

Diese weitreichenden Implikationen, so wenig neu sie auch sind, mögen übertrieben erscheinen, und die Kritik hat denn auch dem Anspruch dieser Filme ihren Formalismus und ihre irrelevanten Inhalte vorgehalten. Doch die Filme würden sich nicht ändern und würden nicht politischer, wenn Nekes statt zwei Mädchen in verschiedenen Gegenden zu zeigen, rote Fahnen in ihnen flattern ließe. Eher wäre zu fragen, ob hier nicht Theorie und Praxis erheblich auseinanderklaffen: weil der technische Herstellungsprozess, wie er oben beschrieben wurde, aus dem Film selbst gar nicht unmittelbar ablesbar ist und seine Struktur also zu verschlüsselt, zu esoterisch, streckenweise auch zu präventiv bleibt; weil die Zuschauer, durch dieses abstrakt-formale Bombardement verschreckt, gar nicht dazu kommen, nach seinem Bauprinzip zu fragen, sondern schon vorher einfach "abschalten"; weil die Behauptung, etwas sei politisch, ein alter Hut ist, denn so gesehen ist alles politisch.

Immerhin ist aber der Appell der Nekes-Filme an den Verstand und die kreative Phantasie, die Mobilisierung kognitiver statt emotionaler Ebenen unverkennbar, und von der Soziolinguistik wissen wir, wie wichtig die Erkenntnis von (dort sprachlichen, hier visuellen) Formulierungen der Realität ist, wie stark Sprache (also Benennungen, Fixierungen in Zeichensystemen) Denken und Wirklichkeit einander bedingen und beeinflussen, wie wir also im Reden von Vorgängen, Inhalten, Sachverhalten ständig vor Augen haben müssten, welches Bild wir von ihnen haben, und wodurch wir es bekamen.

Dem Filmmacher Nekes sind diese Relationen vertraut. 1944 geboren, hat er vier Jahre lang in Bonn Psychologie und Sprachwissenschaft studiert, eine Zeitlang Materialbilder gemacht und seit 1965 Filme gedreht, bisher 25; daneben hatte er mediendidaktische Lehraufträge in Bonn, an einigen amerikanischen Universitäten und, 1970 bis 1972, an der Hamburger Hochschule für bildende Künste. *T-WO-MEN*, in dem Nekes Frau Dore O. und die Sängerin Geeske Hof-Helmers spielen, ist neunzig Minuten lang, lief auf Festivals in Europa und in Montreal und dann in dreißig westdeutschen Städten, in die Nekes mit seinem Film reiste. Er wird jetzt verstärkt in unabhängigen Kinos eingesetzt.

*(Wolf Donner, "Die Zeit" vom 23.3.1973)*

Die Offenbarung von Toulon. Alle Vorarbeiten, alles Experimentieren des amerikanischen Avant-Garde-Kinos erfasst durch einen Deutschen, der daraus etwas gemacht hat, als erster, ein Werk, streng wie eine musikalische Partitur, stechend wie eine Erinnerung. Der Film ist mit seinen "Tempi" (lento, allegro, in Blau) großartig unvollendet, zeitlos, abstrakt, und kann wörtlich auf die Worte hinaus laufen "sie lieben sich". Denn eine ausgefranste Musik überträgt in die Vergangenheit diese "Geschichte" der Liebe zwischen zwei Frauen, aber die Anordnung der Bilder verhindert, dass man darin ein erzählerisches Fortschreiten ablesen kann. Mehr als in jeder seiner Aufnahmen liegt das Interesse des Films im Spiel der Differenzen, der Übergänge von einer zur nächsten: nicht die Aufeinanderfolge (die eine neben der anderen, nach der anderen), sondern das weiche Gleiten, die Verkettung durch ungezwungene Mehrfachbelichtung (wie die Schreibweise des Titels suggeriert). Also ein großer Film, flüssig, fließend, symphonisch.

*(l'art vivant, 2. août/septembre 1973, Paris)*

.

Teil I: 32766 Einzelbilder

- 1 Titel: T-WO-MEN  
What ever happened between the pictures?  
196 (Untertitel)  
556 mit Geeske Hof-Helmers + Dore O.  
569 Copyright 1972 by Werner Nekes  
855 1.
- 1 942 Stadtlandschaft am Abend/Lichterfenster/DB  
2 1161 wie 1./keine Doppelbelichtung (=DB)  
Toreinfahrt G+D gehen vom Hintergrund zur  
3 1490 Mitte  
4 1920 Kleid Beine Nahaufnahme (=NA)  
5 2129 Haare Kleid NA  
6 2588 Kleid Beine NA  
7 2585 Schuh Kleid Bein NA  
8 2726 D Rückansicht richtet sich auf G Hand  
Aufblende Fluss + Wiese + Baum Stadt im  
9 2796 Hintergrund Abblende  
10 2940 D Hinterkopf Seitwärtsbewegung  
11 5068 Beine NA  
12 5822 Schuhe NA  
13 4083 Hand NA  
14 4190 Kleid Kissen Bein NA  
15 4259 Haare D G NA  
16 4515 Hand Kissen Decke NA  
17 4788 D Beine Kissen Decke G liegend NA  
18 4682 Schuh NA  
19 4845 Knie NA  
20 4895 Hände Arm NA  
21 4986 Seide. Beine NA  
22 5052 Blume mit Bluse NA  
23 5121 Seide Beine NA  
24 5158 Schenkel Detail NA  
25 5267 D Teilansicht vom Gesicht  
26. 5529 G Hand + Arm auf Bein liegend  
27. 5444 G D Gesicht Detail  
28. 5568 D von hinten, Hand spielt mit Kissen  
29. 5568 D Schuhe Hand spielt mit Kissen  
30. 6031 Aufblende/wie 9/Abblende  
31. 5688 Schuhe NA  
32. 6328 G Detail NA  
33. 6395 G liegend D angeschnitten NA  
34. 6547 wie 1 und 9 ohne Auf- und Abblende  
35. 6672 wie 3 G D gehen einige Schritte nach vorn  
36. 7064 G.D runder Tischfuß Schuhe Spitzendecke  
35 6395 G liegend D angeschnitten NA

- 37. 7434 Tisch Obstschale Hände NA
- 38. 7572 G D Beine Spitzendecke
- 39. 7897 D Profil am Tisch sitzende
- 40. 7974 wie 37
- 41. 8094 G Beine Spitzendecke
- 42. 8195 D am Tisch, Hände und Beine NA
- 43. 8478 Abend/Lichter in weiter Ferne
- 44. 8786 wie 38
- 45. 9163 Sandflächen / Sanderhebungen
- 46. 9815 Hände Stoff NA
- 47. 10180 Schuhe NA
- 48. 10231 D Hand Hinterkopf
- 49. 10306 Arm Pelz Detail NA
- 50. 10703 Detail
- 51. 10792 Haare NA
- 52. 10966 Kissen NA
- 53. 11023 Decke NA
- 54. 11112 D Kleid Kissen G Gesicht NA
- 55. 11324 D von hinten Haare Kleid G Bluse
- 56. 11676 D Haare G Hand Kissen
- 57. 12047 D Hand G Gesicht
- 58. 12137 weite Landschaft/Hügel Wolken
- 59. 12651 G Bein Bluse Hand
- 60. 12745 helle Hügellandschaft DB
- 61. 13413 Bluse Detail
- 62. 13626 G Gesicht angeschnitten
- 63. 13763 Haare
- 64. 13806 Kleidung Detail G Hand
- 65. 14016 D Schuhe Mantel G Hand
- 66. 14126 G Bluse D Knie Mantel Schenkel
- 67. 14460 wie 3 und 35 D G gehen weiter durch die Toreinfahrt
- 68. 14954 Treppe zum See G D Wasser
- 69. 15597 wie 68 Überblendung DB
- 70. 15625 Strümpfe Haare Knie
- 71. 15722 D G Kopf an Kopf liegend / Aufsicht
- 72. 16129 Bluse Detail
- 73. 16241 D detail Strümpfe Kopf Mantel Hand
- 74. 16483 Haare Bluse
- 75. 16563 Strümpfe Mantel
- 76. 16698 D G auf Ziegelmauer am Wasser sitzend
- 77. 16802 D in einer Wiese sitzend / Abendlicht
- 78. 17473 D G einen Waldweg entlang gehend / Abendlicht
- 79. 18144 Beine Füße
- 80. 18245 Popo Hand
- 81. 18405 G D am Wasser
- 82. 18759 Heide Birken Schafherde + Hirte / DB Himmel in Einzelbildschaltung

83.	19429	G D am Wasser
84.	19501	Strümpfe Kleid
85.	19867	G Gesicht
86.	20016	G D Waldweg / Abendlicht
87.	20432	G Popo Hand
88.	20502	Beine Strümpfe Hand Mantel
89.	20593	G D Knie
90.	20649	Blusenärmel
91.	20747	G sitzend Gesicht verdeckt
92.	20778	wie 3 und 35
93.	20859	südliches Steinhaus
94.	21089	G D Bluse Handbewegungen
95.	21476	Haare Gesicht Detail
96.	21552	G D Detail
97.	21692	G Gesicht D von hinten
98.	21735	G D Detail
99.	22163	Hände Gesicht Arme
100.	23655	G Gesicht
101.	23678	G D Wasserspiegelung mit Baum
102.	25418	D G Köpfe / DB
103.	25511	D G Köpfe / DB
104.	25666	Kissen Hand / DB Köpfe
105.	25940	D G Wasserspiegelung
106.	27594	D Gesicht
107.	28087	Detail Kleid G
108.	28373	D Gesicht
109.	28515	D G Wasserspiegelung
110.	29039	Fenster mit Vorhang / von hell ins Dunkle
111.	29314	D G Gesicht Haare Hände
112.	30330	G Brust D Haare
113.	30657	D G Detail
114.	30980	G Hand D Haare
115.	31652	südliche Steinhäuser
116.	32095	wie 3 und 35 und 67
		D G trennen sich vor Toreinfahrt ← →
	32766	letztes Bild

## Teil II: 27362 Einzelbilder

1.	120	Einzelbilder (= EB)
2.	4174	D G am Tisch Trauben essend / Kamera von oben Umfeld / 3B 3SchB
3.	4519	EB
4.	8598	G D am Tisch
5.	11170	EB
6.	15257	G D am Tisch / Großaufnahme (= GAN)

- 7. 17509 EB
- 8. 21576 G D am Tisch / GAN
- 9. 23313 EB
- 27362 letztes Bild

Teil III: 34156 Einzelbilder

- 1. 78 D G bleiben vor der Toreinfahrt stehen
- 2. 1029 Insel Leuchtturm Personen am Strand / 3fachB
- 3. 3207 D G stehen vor Toreinfahrt, Passanten gehen vorbei
- 4. 3571 Haus Seelandschaft D / 3fachB
- 5. 7443 Toreinfahrt
- 6. 7683 Hafen Dünen / 3fach
- 7. 10811 G D vor Toreinfahrt
- 8. 11045 Strand Dünen See
- 9. 15975 D G am Tisch, Doppelbelichtung zwei verschiedene Entfernungen
- 10. 16647 G D vor Toreinfahrt
- 11. 17150 Dreifachbelichtung in Ærøskøbing mit Geeske
- 12. 18243 wie 9
- 13. 18920 D G an See Heidelandschaft 3 verschiedene Nähen
- 14. 22507 wie 11 Wasserstrasse
- 15. 22827 Waldlichtung Zweifachbelichtung Abendsonne
- 16. 24922 wie 11
- 17. 24967 wie 15
- 18. 26215 wie 11 / Dreifachbelichtung
- 19. 26477 D G an See, Horizontverschiebung / Hintergrund EB
- 20. 29254 Dreifachbelichtung D G angezogen auf Bett / einander Zugewandt
- 21. 32786 Toreinfahrt D G gehen hinein
- 22. 34028 Schwarzfilm
- 34156 letztes Bild

Teil IV: 15002 Einzelbilder

- 1. 186 EB D G Körper rötlich
- 2. 3469 vierfach belichtet D G angezogen auf Bett / G am Fenster / D vor schwarzem Hintergrund
- 3. 4302 D G Körper zarte rosa Farben
- 15002 letztes Bild

Teil V: 18957 Einzelbilder

1. 81 D G fünffach belichtet / D G vor Decke / D vor schwarzem Hintergrund / G Kopf / D Kopf vor rotem Ledersitz
2. 7972 größerer Ausschnitt wie 2
3. 13726 Original-Ausgangsmaterial, rechts-links vertauscht
4. 18772 Schlusstitel
- 18957 letztes Bild

**ARBATAX**

*1973, 16 mm, Farbe, 16 Minuten, Magnetton.*

*Ton: Anthony Moore.*

Dokumentarfilm aus Hamburg-Altona, ruhige Montage einfacher Bilder

**DIWAN**

*Eine Folge von fünf Filmen*

*1973 16 nun, Farbe, Gesamtlaufzeit: 85 Minuten.*

*Ton: Anthony Moore.*

Mit Ludi Armbruster, Rosmarie Liesen, Reinhild Lüders, Geeske Hof-Helmers, Dore O., Ursula Winzentsen, Bernd Hof, Nikolaus Hof, Peter Könitz, Wolfgang Liesen, Werner Nekes, Christian d'Orville, Franz Winzentsen, Klaus Wyborny.

1. "sun-a-mul"

*16 Minuten*

a) Weg der Sonne aus der Vogelperspektive. Eine filmische Ebene.  
b) Mehrfachbelichtungen (bis 16-fach) des gleichen Ortes, gering örtlich und weiter zeitlich versetzt; folglich Multiplikation der Personen. Ineinander liegende Lichtwellenberge unterschiedlicher Länge und Amplitude.

Ton: Drei Töne in gering voneinander verschiedener Tonhöhe, deren Phasenbeziehungen zueinander das Steigen und Fallen der Gesamt-Amplitude verursachen.

## 2. "alternatim"

*15 Minuten*

a) Einzelbildaufnahmen, kein fester Bildstand, doppelbelichtet in zwei entgegengesetzt gerichtete Umkreisungen des Aufnahmeobjekts.

b) Perspektivisch versetzte Aufnahmewinkel - minimale Bilddifferenzen.

Ton: Eine Folge von Tonimpulsen In gering unterschiedlichen Geschwindigkeiten verändern die Emphase des Rhythmus, wenn sie sich einer Gleichzeitigkeit nähert, sie erreicht oder sich von ihr entfernt.

## 3. "kantilene"

*17 Minuten*

Mehrfachbelichtungen (dreifach) verschiedener Aufnahmegegenstände, örtlich und zeitlich verschieden, ineinanderliegend in Lichtwellenbergen.

Ton: Reine Hochfrequenzöne, in deren Zwischenräumen sich laute, übersteuerte Harmonien aus zwei Tönen in einer chromatischen Reihe bewegen.

## 4. "moto"

*16 Minuten*

Normalaufnahmen, Einzelbilder und Zeitbelichtungen von Einzelbildern.

Ton: Miteinander verwobene Schlaufen von drei Gesprächen, rhythmisch und systematisch, verkürzt durch Herausnahme von Worten, Silben, Atempausen, etc.

## 5. "hynningen"

*21 Minuten*

Dreifache Mehrfachbelichtung der gleichen Aufnahmegegenstände, zeitlich versetzt, unterschiedliche Amplituden der Lichtintensität«

Ton; Drei Klänge vor einem Hintergrund aus Sinus-Wellen, die allmählich höher und höher werden.

## ORIGINALBEITRÄGE ZUR DOKUMENTATION

Klaus Wyborny

Es war in Oberhausen, 1965 oder 66, ich weiß nicht mehr genau. Hellmuth Costards *KLAMMER AUF KLAMMER ZU* lief da, und ich hatte in ihm mitgespielt. Ich war mächtig stolz darauf, zumal Straub ihn einmal als einen der besten deutschen Filme nach dem Kriege bezeichnet hatte. Damals ...

Ich schlief in einer von diesen lausigen Privatunterkünften, die einem vom Fremdenverkehrsverein zugewiesen werden und besaß nicht einmal die Sensibilität, sie als unerträglich zu empfinden. Da redete Werner mich an und fragte, ob ich Costard wäre. Irgendwie konnte er nicht verstehen, dass man diesen Typ Film machen könnte, ohne der Hauptdarsteller zu sein. Mir war die Situation leicht unangenehm, denn ich kannte Werner. Zwei Tage vorher hatte es jene eigenartige Vorführung gegeben, in einem Kino außerhalb des Festivals, mit einem Flugblatt gegen die Leute, die Opas Kino totschiagen wollten, was ich eigentlich gar nicht verstand. *START*, *FEHLSTART* und *PUT-PUTT* liefen da, und ein Film von Ernst Schmidt und einiges von Kurt Kren, ich weiß nicht mehr was. „TV“ soll dabei gewesen sein, für den ich heute eine ehrfürchtige Bewunderung habe, aber damals habe ich ihn nicht einmal gesehen. Morgens um zehn, für 12 Zuschauer, das hatte mir schon imponiert. Schamoni und Co. spielten Skat in der Halle, das war nicht einmal komisch. Ich mochte Werner, als ich Oberhausen verließ, *START*, *FEHLSTART* und *PUT-PUTT* waren Schlüsselerlebnisse für einen aufnahmefähigen jungen Mann wie mich in dieser Zeit. Die Kraft einer nichtinhaltlich orientierten Montage fühlte ich wohl damals schon recht klar, aber natürlich fand ich, dass *KLAMMER AUF KLAMMER ZU* der bessere und interessantere Film war. Oh, oh, süße Verbohrtheit der Jugend.

Ich glaube fast, damals, in dieser Vorstellung gab es auch *ARTIKEL*, den ich plötzlich, drei Monate später, für den schönsten Film hielt, den ich je gesehen hatte. Vielleicht denke ich das heute noch. Ich habe ihn seither nur noch einmal wiedergesehen, und auch das ist lange her.

Gegen Ende des Jahres machte ich dann meinen ersten 8mm Film, es muss also 66 gewesen sein. Und ich hatte mich mit Freddy Strohecker zerstritten, für den ich ein Script *NULL NULL ZERO* geschrieben hatte, das Freddy ganz anders verfilmte, als ich es mir vielleicht gedacht hatte. Helmut Herbst hatte den Film produziert, das gefiel mir. Es war die Zeit,

als sich die Hamburger Filmmacher zusammenfanden, um sich gegen den kommerziellen Druck aus München zu wehren, der auch heute noch in immer neuen Formen die filmpolitische Szene in Westdeutschland beherrscht. Es war ein seltsames Bündnis von Leuten, die miteinander nur gemeinsam hatten, dass sie ihre Filme nicht verkaufen konnten. Aber alle waren sie sehr nett zueinander.

Dann gab es da die Idee von einem FILM-IN in der Brüderstraße, auf dem non-stop zwei oder drei Tage lang Filme gezeigt werden sollten. Ich wollte *MAISIE IV* dafür fertigmachen, scheiterte aber an den Problemen des 8mm-Tons, da traf ich Werner wieder. Er sagte, dass er nach Hamburg ziehen wolle, das war für mich ein Schock. Und er sagte, er hätte in der Zwischenzeit eine Menge Filme auf dem Dörnberg gemacht und ob er sie auch dem FILM-IN zeigen könne. Und da sah ich sie dann, *JÜM-JÜM*, *GURTRUG 1*, *SCHNITTE FÜR ABABA* und *DAS SEMINAR* (!!! und mit Christoph Hemmerling, wie ich zwei Jahre später erfuhr, als ich Christoph kennenlernte). Es war ein langes Programm, und bei *FEHLSTART* stellte sich Werner vor die Leinwand und ließ den Film auf sich projizieren. Oh Leute, das war eine ganz neue Art von Film.

Werner blieb in Hamburg, er zog in die Brüderstraße. Wir spielten viel *Malefiz* und Werner heiratete Dore, unbegreifliche Vorgänge für mich, der ich kaum wusste, was es heißt zu leben. ZU LEBEN!!! Oh, süße Jugend, süßes Leben in der Brüderstraße. Zusammenkünfte ohne Hoffnung, ohne Verbindlichkeit, ohne Zukunft. Im März 68 machte ich mit Werner, Dore und Rainhild Ferien in Dänemark. In der Nähe von Ringköbing mieteten wir ein Haus und spielten viel *Malefiz*. Dore's *ALASKA* entstand dort in den drei Wochen, und auch ich machte zwei Filme, die inzwischen geklaut sind. Einen hat Ken Jacobs noch gesehen, und er sagte mir, "Klaus, das ist alles ein viel zu großes Durcheinander, was du mir da zeigst", und er zeigte mir ein paar Einstellungen mit Jack Smith, die er vor ein paar Jahren gemacht hatte, und die nun, durch Ken's charakteristische Vorführweise eine Konzentration ausstrahlten, die mich bis zur Ohnmacht verblüffte. Als ich Ken 73 in London wieder traf und er mir seine Bewunderung für *THE BIRTH OF A NATION* ausdrückte, da rührte er mich zu Tränen.

Werner hatte damals schon viel von dieser Konzentration in seiner Arbeitsweise. Einmal saß ich auf einem Rohrstuhl in dem Haus, die Sonne schien weiß durch die Scheiben. Werner hatte seine Bolex aufgebaut und einen Ausschnitt gewählt, in dem der Stuhl so angeschnitten war, dass nur der untere Teil meines Körpers am Bildrand zu sehen war. Der Fußboden war der Hauptdarsteller, ich rauchte vielleicht eine Zigarette. Ab und zu bewegte sich meine Hand, vielleicht ging auch jemand durchs Bild. Es gab keine "Regieanweisungen", die Kamera lief zwei Minuten. NICHTS PASSIERTE, doch was alles ereignete sich, als ich das Material ein Jahr später sah, als ich es längst vergessen hatte. Ich glaube die Einstellung war in

*PALIMPSEST* enthalten, einem Film, den ich nie gesehen habe, und dann ist sie auch in *ABBANDONO*.

Zurück aus Dänemark begann ich an einem Film, den ich im Herbst gedreht hatte, im Stil von *ARTIKEL* zu schneiden. Die Schnitte ergaben sich unabhängig von einer kontinuierlichen Schauspielerbewegung aus einem Schema von Zahlen, das die Länge der einzelnen Einstellungen vorschrieb. Der Film hieß dann *GOING TO STUTTGART* und sah sich sehr gut mit der Musik der Mothers an, aber ich sah damals keine Möglichkeit, das Verfahren in eine größere Struktur einfließen zu lassen, und so entwickelte ich mich in eine andere Richtung. Vermutlich lag es an der völligen Abwesenheit einer Filmtheorie, die sich mit der nichtkontinuierlichen Montage auseinandersetzt. Die zu entwickeln ist damals von der Kritik völlig versäumt worden. Und auch ich brachte da nichts Entscheidendes zusammen. Ich weiß nicht, ob es Werner ähnlich ging, doch auch er wandte sich in seinem großen Film *KELEK* und in seinen Vorbereitungsfilmen dazu von dieser Form der Montage ab.

Im Sommer 68 drehte ich dann etwa 10 Filme in 8mm und arrangierte eine Vorstellung in der Brüderstraße, zu der ziemlich viele Leute kamen. Das gab uns den Mut, eine Art Kino zu beginnen, das wir in Werners Keller machten. Wir setzten Bänke rein und Matratzen und stellten einige Programme zusammen, in denen wir Werners und meine Filme mischten, und meistens hatten wir so um die hundert Mark zusammen, was die Produktionskosten meiner Filme jedenfalls bei weitem überschritt. Werner war da wohl etwas ambitionierter.

Er entwickelte damals gerade Filme mit langen stummen Einstellungen ohne Schnitte, Filme wie *MAMA DA STEHT EIN MANN*, *MUHKUH* und *GRUPPENFILM*, die ich nicht so richtig verstand, vermutlich weil meine Terminologie über den Begriff ANDY WARHOL PLAGIAT stolperte. Später, in *KELEK* habe ich einiges mehr davon begriffen.

Inzwischen war die Filmmacher Cooperative gegründet, die erste Hamburger Filmschau hatte stattgefunden, es gab den Skandal um *BESONDERS WERTVOLL* und die erstaunliche Solidarität unter den Filmmachern in Oberhausen, aber alle diese Vorgänge sind in meiner Erinnerung blass: die COOP siechte über Jahre dahin und wird jetzt geschlossen, die Filmschau wird immer mehr zu einer Werbeveranstaltung für Grassmanns *Abaton* und die Solidarität der Filmmacher löste sich auf im deprimierenden Hickhack um politische Richtungen und Aufträge.

Im September 68 verließ ich Deutschland, um in New York als Physiker zu arbeiten. Am letzten Abend brachten Werner und Dore "Hey Jude" mit, das damals ganz neu war. Wir spielten es die ganze Nacht, und noch im Flugzeug hörte ich den Song, und dann aus den Plattenläden am Broadway, und da endlich war die Faszination dahin.

Eines Tages bekam ich einen Brief von Peter von Rönn. Er schrieb mir, Werner hätte einen tollen Film gemacht, *KELEK*. Uraufführung im Grünspan. Es wäre der schönste deutsche Film seit Murnau. Donnerwetter, dachte ich, dieser Peter. Es war mir eigentlich gar nicht klar, dass wir an Dingen arbeiteten, die zum ersten Mal wieder eine gewisse Originalität in den deutschen Film seit 33 gebracht hatten.

Mit diesem veränderten Bewusstsein besuchte ich ein deutsches Undergroundprogramm in Tambellini's Gate Theatre. Doch es war reichlich enttäuschend. *MUHKUH* war dabei, und ich konnte nicht verstehen, wieso Werner gerade diesen Film geschickt hatte, und auch sonst schien mir alles furchtbar und "provinziell", allerdings mit einer Ausnahme, B+W Hein's *ROHFILM*, der einen tiefen Eindruck auf mich machte, und den ich noch heute neben Werners frühen Filmen und Krens „TV“ zu den fundamentalen Bausteinen eines neuen originellen und unabhängigen deutschen Films zähle. Es war Winter. Im Frühling entzweite ich mich mit meiner Frau und verließ New York.

Nachdem ich einige Wochen bei den Heins in Köln wohnte, wusste ich, dass sich in Deutschland einiges verändert hatte. Es hatte eine zweite Filmschau gegeben, Dutzende von Filmmachern waren buchstäblich aus dem Boden geschneit, und B+W hatten sich mit Werner und Dore verkracht.

Es war schwer, sich in Hamburg wieder einzugewöhnen. Meine Freundin nannte mich unverschämt, als ich wieder bei ihr antanzte. Sie schmiss mich raus, behielt meine Bücher und heiratete einen anderen. Ich schlief hier und da und endlich auf der Straße. Es war Sommer. Man gab mir ein Zimmer in der COOP, und dort setzte ich wie ein Wahnsinniger die *DÄMONISCHE LEINWAND* zusammen, einen 8mm Film von 6 Stunden Länge.

Mit Werner und Dore hatte ich erst wieder zu tun, als wir zur Intermedia nach Heidelberg fahren. Dort sah ich *ALASKA*, dessen Schönheit mich in den folgenden Jahren noch oft überwältigen sollte, und endlich *KELEK*.

*KELEK* war spannend von der ersten bis zur dreitausendsechshundertsten Sekunde, und noch lange danach. Was für ein Film. Und als die langen Einstellungen von der Brüderstraße kamen, mit den Auf- und Abblenden, da begriff ich *MUHKUH* und die anderen Ein-Einstellungsfilmchen, und, Gott, was gab es da alles zu sehen, und wie liebte ich diese Welt, wie liebte ich diese beiden Männer, die die Straße überquerten, und der eine trat den anderen freundlich in den Arsch, und die vielen Kinder, die hin- und herliefen, und die vorüber fahrenden Autos, die das Bild immer wieder mit Spannung luden. Ich empfehle jedem, der vom proletarischen Film redet, sich diese letzten zehn Minuten von *KELEK* gründlich zu Gemüte zu führen. Zwei Tage später sah ich ihn noch einmal in Würzburg, wo wir auch die Premiere der

*DÄMONISCHEN LEINWAND* veranstalteten. Ach, wie kam ich mir knickrig vor neben dem Reichtum von *KELEK*.

- 3 -

Vielleicht ist die Offenbarung, die ich *KELEK* verdanke, Ursache meiner Unfähigkeit, mich mit *NEBULA* und *T-WO-MEN* intensiv auseinander zusetzen. Ich hatte stets eine leichte Aversion gegen diese Filme. Es fand sich schnell eine Terminologie, die diese Abneigung entschlossen unterstützte. Begriffe wie "inhaltlich bourgeois" stellten sich da ein, die mit ihrer Allmacht freilich die zarte Schwäche menschlicher Erfindungskraft mit Füßen treten. Selbstverständlich ist der sich fesselnde Typ aus *NEBULA* ein Bild aus dem bürgerlichen Arsenal wie auch der Schuhfetischist (dessen Ursprung ich irgendwo in Belgien vermute), und sicherlich ist die Frauenkonstellation in *T-WO-MEN* fest in einer bürgerlichen Überflussökonomie verankert. Doch dieses Vokabular, das mein Unbehagen beschreibt, orientiert sich eindeutig an inhaltlichen Systemen. Die formale Struktur von *NEBULA* ist der von *KELEK* so unähnlich nicht, als dass sie Ablehnung evozieren könnte, und gerade *T-WO-MEN* ist in seiner Struktur ein extrem fortschrittliches exploratives Gebilde. Meine Kritik setzt also an beim Motiv, und das Motiv ist eine Ebene der Inhaltlichkeit. So scheint mir meine Aversion gelegentlich absurd.

Nun kann man in Rousseau's "CONFESIONES" sehr schön nachlesen, wie der Weg in die autogen orientierte Inhaltlichkeit der Weg in die Einsamkeit ist. Ich vermute, dass sich daran in den letzten beiden Jahrhunderten nicht so furchtbar viel geändert hat. *NEBULA* und *T-WO-MEN* sind Filme in die Inhaltlichkeit. Inhaltlichkeit hat in Kunstwerken immer den unangenehmen Geruch der Predigt. Es mag angehen, dass es akzeptable sozialistische Predigten gibt, der bourgeoise Prediger ist jedenfalls allein. In einer Gesellschaft von warenproduzierenden Konkurrenten ist er vor allem von den anderen Predigern isoliert. Und so bin ich eigentlich gar nicht in der Lage, etwas zu *NEBULA* und *T-WO-MEN* zu schreiben, denn die Inhaltlichkeit meiner eigenen Filme schließt mich von einer Identifikation mit ihnen aus.

Doch ich möchte schreiben:

*ABBANDONO* liebe ich so sehr, dass ich mir wünsche, ich hätte Ihn mit einundzwanzig gesehen. Werner hatte mich gebeten, einen Text dazu zu schreiben. Ich sah mir die stumme Kopie an. Gegen Ende spielte er einen Song von Donovan. Irgendetwas mit Atlantis - ich musste an Jack Smith denken und an seine Filmplakate, in denen er von der "CRYING BEAUTY OF ATLANTIS" erzählt - und plötzlich gab es diese unglaubliche Fortsetzung des Films ins Universum, an dieser Stelle, mit der Totalen, die einem die Erinnerung an das Vorangegangene nimmt,

und ich war staunend ausgeliefert. Mit Begeisterung machte ich mich an den Text, irgendeine Erzählung von einem Prinzen Abbandono, den ich durch Dore in dem Film realisiert sah. Werner schien die Erzählung nicht sonderlich zu gefallen. Anthony machte dann einen sehr schönen Ton. Den fertigen Film sah ich einmal in Oberhausen, und in dem ganzen Durcheinander war er eine sehr angenehme beruhigende Erfahrung. Und ich möchte schreiben:

In fast allen von Werner's "erzählerischen" Filmen gibt es eine faszinierende Qualität, und das ist seine Behandlung des einfachen disjunkten assoziativen Schnitts. Ich glaube, es gibt keinen Filmmacher auf der Welt, der ihn so gefühlvoll und unaufdringlich zu nutzen versteht. Es gibt ihn in allen von Werners Filmen seit *KELEK* (außer in *SPACECUT*, davon später), und man kann dies auch in weniger ambitionierten Filmen von ihm beobachten, in *AUS ALTONA* etwa, oder in *ANTON NEUMEIER* von Peter Könitz, der von ihm geschnitten ist. Mit seiner Behandlung des Schnitts schafft er sehr lange Parallelmontagen, in denen einzelne Einstellungen wie Leitmotive wiederkehren, die immer wieder neu variiert erscheinen, und das gibt seinen Filmen den Charakter von sehr weiten, epischen und darum auch optimistischen Klageliedern.

- 4 -

Eine der Botschaften, die wir aus vergangenen Jahrhunderten empfangen, kündigt vom erstaunlichen Versuch der Enzyklopädisten. Bei Rousseau lesen wir:

"(Diderot und d'Alembert) hatten gerade das 'ENZYKLOPÄDISCHE WÖRTERBUCH' unternommen, das erst nur eine Übersetzung von Chambers sein sollte, fast ähnlich der des MEDIZINISCHEN WÖRTERBUCHES von James, die Diderot eben beendet hatte. Dieser wollte mich für irgendeinen Teil bei dem zweiten Unternehmen heranziehen und schlug mir den musikalischen Teil vor, was ich annahm und sehr eilig und sehr schlecht ausführte in den drei Monaten, die er mir bewilligt hatte wie allen anderen Autoren, die an dem Unternehmen mitarbeiten mußten..."

Der übliche Vorwurf, der dem neuern Avantgardefilm gemacht wird, und dieser Vorwurf kommt auch von Anhängern der Richtung, besteht darin, dass er sich von konkreter Inhaltlichkeit entferne. Bei den früheren, den sogenannten *(wird fortgesetzt)*

*(Dezember 1973)*

## **Jonas Mekas**

I saw Nekes's *Kelek* two years ago, in London. It stood out, at that time, as a rigid, formal work. Since then I've seen more of Nekes's work and I've reseen *Kelek* twice or thrice. Nekes' work still stands out. Two years ago, in London, I thought it stood out only among the European Avantgarde film-makers. Today I have to say that Nekes' work stands out no matter where you place it, how you measure it. He is one of the important film artists working in cinema today. He is deeply interested in exploring the film language, in expanding the various film forms. His films should be seen by all those who are concerned with cinema seriously.

(Dezember 1973)

*Auf den beiden folgenden Seiten sind zwei weitere Originalbeiträge für die Dokumentation als Faksimile abgedruckt.*

Lieber Ingo Petzke,  
die Post streikte, dann war  
ich verreist; so bekomme ich erst heute  
Ihren Brief vom 24. Oktober!

T-WO-MEN hat mich  
ganz und gar leidenschaftlich  
interessiert, und ich fand da,  
daß Werner Nekes der erste (deutsche)  
Filmmacher seit Peter Nestler ist, der  
so genau weiß, was das ist:  
eine richtige (schöne) Einstellung \*

Tanti\* augur\* zur Retrospektive!  
Jean-Marie Straub

24. November  
79

State University of New York at Buffalo



DEPARTMENT OF ENGLISH

FACULTY OF ARTS AND LETTERS

November 3, 1973

STATEMENT ON THE CINEMA OF WERNER NEKES

FOR: STUDIENKREIS FILM, BOCHUM-UNIVERSITÄT

FROM: PAUL SHARITS, ASSISTANT PROFESSOR OF MEDIA STUDIES

Of the rather few European independent film artists whose work seems significant and challenging, Werner Nekes is clearly one of the best. His works have a clarity which arises from an intelligent intent that many "underground" films appear to lack. This clarity of the overall form of his films is generated from the fabric of the works' internal connections of parts; even when the microstructures of Nekes' films are complex, the films have a quality of wholeness and purpose -- they have a "presence" which one usually associates with painting and sculpture. I think this is particularly true of "Spacecut", one of my favorite Nekes' works.

In Hamburg, a year and a half ago, Nekes screened for me some of his earliest films. I was surprised that he had been working in areas strikingly similar to important American work of the same period; this is not generally recognized in America because so very few of his films can be viewed here. It is doubtful that he could have known of these American works; in the early 1960's even those of us in America who were working with related concerns were not aware of each other's films.

## Aus der Perspektive der Kunst: Filme von Werner Nekes

In einem seiner Bücher berichtet der amerikanische Medientheoretiker Herbert Marshall McLuhan von einem signifikanten Vorgang: Irgendwo in Afrika wurde von einem Bildungstrupp ein Film vorgeführt, der die einheimischen Zuschauer in helle Aufregung versetzte. Das Motiv für diese Aufregung blieb den Vorfühnern vorab verborgen, denn die inhaltliche Seite des Films hatte sie, wie sich rasch herausstellte, nicht verursacht. Vielmehr redeten die Betrachter unaufhörlich von einem Huhn, das sie auf der Leinwand gesehen haben wollten, von dessen Existenz hingegen die Filmvorführer nichts wussten. Erst ein mehrfaches Abspielen des Films ergab, dass tatsächlich ein Huhn für einen kaum wahrnehmbaren Augenblick innerhalb einer Einstellung am unteren Rand der Leinwand ins Bildfeld geraten war.

Der Vorgang belegt eins: dass die optische Auffassungsgabe der Afrikaner, denen der Film gezeigt wurde, anders strukturiert war als die ihrer, von europäischen Sehmustern geprägten, Widerparts. Darüber hinaus belegt er ein zweites: dass das Wahrnehmungsvermögen, und nicht allein das optische, Folge eines Lernprozesses und nicht angeboren ist. Was die Afrikaner auf Anhieb wahrnahmen, das Huhn nämlich, identifizierten die Vorführer, nachdem sie sich den Film nahezu ein dutzendmal vergegenwärtigt hatten.

Dieses Problem der Sehgewohnheiten ist Gegenstand der Kunst, spezieller: der avancierten bildenden Kunst seit dem Ende des vergangenen Jahrhunderts; seitdem die Künstler in dem Bemühen um eine größere Realitätsnähe ihren Arbeiten allmählich den Scheincharakter aller 'realistischen' Abbildungsverfahren erkannten und daran gingen, sich der Realität nicht länger über ein eingefahrenes Abbildungsschema zu vergewissern, sondern über die Realität der Mittel, Farbe und Leinwand, des Materials also, mit dessen Hilfe sie Realität bis dahin abgebildet hatten. Edouard Manets kategorische Feststellung: "Ich male, was ich sehe", führt geradewegs über die impressionistische Malweise, deren Realitätswirkung sich vorwiegend auf physikalische, farbtheoretische und farbmaterielle Grundsätze stützte, zu Marcel Duchamps radikalem Entscheid, die Darstellung der Realität, exemplifiziert an einem Realitätspartikel, durch die Realität selbst zu ersetzen.

Eine Fahrradgabel über Kopf auf einen Schemel montiert, das erste *ready made* von 1913, ist nichts weiter als eine auf einen Schemel montierte Fahrradgabel. Eine Rose ist eine Rose, ist eine Rose, ist eine Rose. Gertrude Steins berühmte Sentenz gehört in den gleichen Zusammenhang. Nicht zu Unrecht interpretiert der Kunsttheoretiker Joseph Kosuth Duchamps Geste als die Realität gewordene Absage der Kunst an die Ästhetik. Die Frage der Kunst, folgert er apodiktisch, hat sich von der Frage des "Wie" auf die Frage des "Was" verlagert.

Von analogen Überlegungen beeinflusst ist der avantgardistische Film. Und es ist sicher kein Zufall, dass es Künstler waren, Maler in der

Hauptsache, die sich anfangs sowohl mit der Fotografie abgaben und ihr die ersten wesentlichen Impulse vermittelt als auch dem Film, in dem sie ebenso wenig ein Vehikel planer Realitätsabbildung sahen wie in der bildenden Kunst. Auch Werner Nekes beschäftigte sich mit den Möglichkeiten der bildenden Kunst, ehe er sich dem Film zuwandte, und sein erster Film *Tom Doyle & Eva Hesse* (1965) befasste sich in der inzwischen verstorbenen Eva Hesse mit einer Künstlerin, deren Arbeiten die Aufmerksamkeit des Betrachters auf Material und Herstellungsprozess lenkten, ohne dass man den Herstellungsprozess dabei als abgeschlossene Einheit erfuhr.

Der unaufhebbare Widerspruch zwischen der Scheinrealität, die der gewöhnliche Film auf die Leinwand projiziert, und der wirklichen Realität illustriert schlagend Werner Nekes' Film *Operation* (1968). Projektionsfläche ist hier nicht, wie vertraut, eine Leinwand, sondern die nackte Brust eines Menschen. Der Film zeigt einen chirurgischen Eingriff mit allen Details. Indem der Film auf die nackte Brust eines Menschen geworfen wird, entsteht der Eindruck, als werde wirklich operiert, der Wechsel des Bildfonds von der Leinwand auf die nackte Brust erhöht lediglich den Wirklichkeitsschein, der durch die Abbildung eines bestimmten Realitätsausschnittes, der Operation, bereits vergeben ist. Die abgebildete Operation ist, dessen ungeachtet wie getreu sie auch immer abgebildet sein mag, durch den Umstand der Reproduktion zur Fiktion geworden, einer Fiktion gleichwohl, die kraft eines erneuten Fondwechsels jäh zerstört und als bloße Fiktion entlarvt werden kann. Damit wird das filmische Material auf seine eigentliche Beschaffenheit, als ein Mittel, das Bewegungsabläufe in bestimmten Zeiteinheiten wider gibt, zurück verwiesen.

Ein anderer Film, *Ach wie gut, daß niemand weiß* (1967) veranschaulicht dies noch radikaler. Es handelt sich um einen Film, der vor seinem Ende überhaupt nicht beginnt. Was so paradox anmutet, klärt sich auf, wenn man weiß, dass Nekes ausschließlich Grün-Film verwendet. Der Grün-Film besteht aus altem belichteten und dann ausgewaschenen Film-material, worauf noch Schemen der früheren Belichtungen sichtbar sind. Grünfilm signalisiert normalerweise dem Vorführer den Rollenbeginn, wie Rotfilm deren Ende. Obwohl der Film im herkömmlichen Sinne kein Film ist, weil er vor seinem Beginn endet, wird er durch seine Projektion zu einem Film. Und wer argwöhnt, er werde sozusagen einen regelrechten Leerfilm konfrontiert, auf dem nichts zu sehen ist, infolgedessen einem Kaisers-neue-Kleider-Erlebnis überantwortet, braucht nur genau hin zu schauen, um eines lebhaften bildnerischen Geschehens ansichtig zu werden. Nicht allein die schemenhaften Überbleibsel früherer Belichtungen tauchen auf, auch die Spuren, die die Projektion des Filmmaterials hinterlassen und das Material von Projektion zu Projektion verändert haben.

Zugleich mit dem Bestreben, die materiellen Qualitäten des Films zu betonen und dergestalt dem Film Realitätswert über die bewusste

Auseinandersetzung mit seinen materiellen Eigenschaften und Bedingungen zuzuspielen, geht in Nekes' Filmarbeit die Absicht einher, eingefahrene Erwartung des Betrachters zu durchkreuzen. Ja, beide Intentionen sind miteinander verknüpft, die eine Resultat der anderen, wie die andere Ergebnis der einen. Ein Film, der nicht anfängt, liegt quer zu den üblichen Seherwartungen. Nicht minder ein Film, dessen Material nicht nach der tradierten Dramaturgie des Romans organisiert ist wie - mit Abstrichen natürlich - die kommerziellen Filme, stattdessen etwa nach mathematischen Gesichtspunkten. Als Beispiele seien *Bogen* (1967), *Put-putt* (1967) und *Schnitte für ABABA* (1967) genannt. Die "kontinuierliche" Bewegung des Films, die durch die Projektion eines bestimmten Bewegungsablaufes mittels 24 Bildern pro Sek. entsteht, wird im zweiten Teil von *Spacecut* (1971) aufgebrochen zugunsten einer "schnelleren" Bewegung, die aus einer Einzelbildschaltung resultiert. Die 24 Bilder, die in der Sekunde durch den Projektor laufen, haben sämtlich eine unterschiedliche Bildstruktur, obwohl sie alle, freilich aus unterschieden Blickwinkeln, ein- und dieselbe Landschaft zeigen. Der Betrachter ist zunächst vollkommen verwirrt, doch stellt er sich allmählich ein auf das 'Trommelfeuer' der Bilder, zumal, wenn er trainiert ist durch die raschen Assoziationsmontagen des Werbefilms. Werner Nekes entwirft eine neue Filmästhetik, die rigoros abweicht vom Überkommenen. Seinen Ausgang nimmt er bei den elementaren Voraussetzungen der filmischen Sprache, dem Phänomen, dass sich zwei hintereinander folgende Einzelbilder im Kopf des Betrachters zu einem verschmelzen. Diese Sprache wird von ihm als eigenständige Realität begriffen. Darin ist er prinzipiell eins mit den bildenden Künstlern. Eingangs eines Aufsatzes mit dem Titel "Spreng-Sätze zwischen den Kadern" zitiert er Novalis (Monolog 1798), um seine Vorstellungen zu verdeutlichen: "...Wenn man den Leuten nur begreiflich machen könnte, dass es mit der Sprache wie mit mathematischen Formeln sei - sie machen eine Welt für sich aus - sie spielen nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus, und eben darum sind sie so ausdrucksvoll - eben darum spiegelt sich in ihnen das seltsame Verhältnisspiel der Dinge." Nekes wird deshalb gern als Formalist abgestempelt. Dies geschieht - wie bei Invektiven auf die bildenden Künstler - offenbar in Verkennung der Tatsache, dass die abstrakte Sprache der Mathematik, Grundlage der exakten Naturwissenschaften, demzufolge auch Grundlage des technologisch-technischen Fortschritts, die Wirklichkeit tiefgreifender verändert hat als die ideologischen Systeme.

(Klaus Honnef, Münster, Dezember 1973)

1. Jeder bewussten und gezielten politischen Handlung liegt eine mehr oder minder detaillierte Analyse gesellschaftlich-politischer Phänomene zugrunde. Soll politisches Handeln nicht als Folge politischer Indoktrination oder in der Form blinder Gefolgschaft etabliert werden, sondern aus der **Einsicht** in gesellschaftliche Missstände resultierende ist den **Bedingungen der Möglichkeit** solcher Einsichten besondere Beachtung zu schenken. Mir scheint, dass ein Filmmacher, der einer 'Zielgruppe' einen 'politischen Film' vorführt, durch den bestimmte 'politische Effekte' erzielt werden sollen, nur dann eine legitime politische Arbeit leistet, wenn er durch seine Filme dem Zuschauer hilft, eigene Erkenntnisanstrengungen zu unternehmen, nicht aber, wenn er Einsichten vorwegnimmt und 'politische Wahrheiten' präsentiert, als seien sie unzweifelhaft gültig.

2. Die Frage nach politischen Implikationen eines Films ist daher auch (und für den von mir zu behandelnden Aspekt vorrangig) eine Frage danach, welche Funktion dieser Film für den kognitiven Bereich der Rezipienten hat. Unterstützt er die Problematisierung scheinbar herrschaftsfreier Lebenszusammenhänge? Fördert er kritische, reflektierte Interpretation und Deutung historisch-gesellschaftlicher Phänomene? Hilft er, innerhalb politisch tätiger Gruppen dysfunktionale Kommunikationscharakteristika erkennbar werden zu lassen; fördert er die Sensitivität für Gefühle und Meinungen der Gesprächspartner?

3. Das Problematisieren scheinbar herrschaftsfreier und befriedigender Lebenszusammenhänge, die Einsicht in verzerrte Kommunikation setzen das Durchbrechen konventioneller, 'eingefahrener' und positiv sanktionierter Deutungsmuster voraus. Erkenntnisse sind Funktionen der jeweils zugrunde gelegten Erkenntnismodelle. Diese Erkenntnismodelle wiederum können historisch bestimmt sein: zu fragen wäre jedenfalls, welchen Interessen sie dienen und ob bestimmte Aspekte gesellschaftlicher Wirklichkeit durch sie verschleiert werden. Aber die Beantwortung solcher Fragen verlangt, wie erwähnt, die Versetzung in neue Sichtweisen, das Verlassen gewohnter Interpretationsmodelle. Wie ist eine generelle Bereitschaft und Fähigkeit zur Problematisierung bzw. Infragestellung gesellschaftlicher Phänomene förderbar?

4. Ich glaube, dass zwischen Filmen (wie z.B. *T-WO-MEM*), die bestimmte Phänomene aus einer neuartigen Sichtweise darstellen und die eingefahrenen, durch ihre Form affirmativen Deutungsmodelle opponieren, und der sog. SYNEKTIK enge Beziehungen bestehen, grob gesagt, darin, dass verschiedene Personen sich, auch gefühlsmäßig, in Tiere, Pflanzen, Maschinen etc. versetzen, um aus deren Sicht bestimmte Probleme zu lösen. Es zeigt sich in solchen Übungen immer

wieder, dass zunächst problemlos erscheinende Ereignisse und interpersonelle Beziehungen 'durchsichtiger', vielschichtiger und problematischer erscheinen als zuvor. Das diesen Übungen zugrunde liegende Prinzip 'making the familiar strange' ist jedenfalls jenes, das eben für den Zusammenhang von politischer Analyse und Interaktion gefordert wurde: auch das Durchbrechen konventioneller, verschleiender Erkenntnismodelle setzt voraus, dass vertraute, u. U. systemkonforme 'Einsichten' problematisiert werden. Ich bin allerdings der Meinung, dass solche Veranstaltungen nur im Kontext gemeinsamer (Filmmacher und Rezipienten einschließender) politischer Bemühungen legitimierbar sind: andernfalls verfallen sie dem Zugriff einer gegenläufig orientierenden 'Kulturindustrie'.

5. Zusammenfassend könnte man sagen, dass in diesem Zusammenhang die politischen Implikationen der Filmästhetik (unter der Voraussetzung ihrer Vermittelbarkeit!) darin gesehen werden, dass bestimmte ästhetische Merkmale von Filmen durch die 'neuartige' Wahrnehmung erfahrbar werden, unter gewissen Bedingungen die kognitiven Charakteristika der Rezipienten affizieren, und zwar in einer Weise, durch die das Problematisieren historisch-gesellschaftlicher Phänomene unterstützt wird.

Ich werde mich voraussichtlich außer auf Zeitschriftenaufsätze auf folgende Literatur beziehen:

- J.P.GUILFORD: Persönlichkeit. Weinheim: Beltz 1965  
(Kapitel zu 'divergierendem Denken' S. 374-382)
- J.P.GUILFORD: The nature of human Intelligence. N.Y. u. a.  
McGraw Hill, 1967
- W.H.CROCKETT: Cognitive complexity and impression formation.  
In B.H.MÄHER(Ed): Experimental Personality Research.  
N.Y.: Academic Press,1965
- V.J.J.GORDON: Synectics. N.Y.: Harper, 1961;
- Th.W.ADORNO: Ästhetische Theorie. Frankfurt: Suhrkamp, 1973 S.  
334-344;

(Christian Rittelmeyer, Göttingen, Dezember 1973)

<b>Problemstellung zum Thema: Vermutungen über Informationsbeschleunigungen</b>
---

1. Die mathematische Informationstheorie geht davon aus, dass die durch ein Ereignis vermittelte Information umso größer ist, je geringer die Wahrscheinlichkeit dieses Ereignisses ist, anschaulicher: je überraschender es ist. Diese Modellvorstellung erscheint gerade für den Avantgarde-Film als außerordentlich geeignet, da dieser die "langweilige" Sehgewohnheit des althergebrachten Films mit seiner Bewegungssillusion durchbricht, interessante Spannungen zwischen den Einzelbildern des Films schafft und so Überraschungen beim Filmesehen erst möglich macht. So ergibt sich die Notwendigkeit, die - bisher hauptsächlich auf Sprache und Thermodynamik angewandte - Informationstheorie auf den Film zu transformieren und so ein Hilfsmittel zu schaffen einmal für die Filmanalyse und zum anderen zur bewussten Anwendung filmischer Möglichkeiten.

Bei der Einarbeitung in diesen Problemkreis beachte man von vornherein, dass der Begriff "Information" nicht auf semantischer Ebene zu verstehen ist, vielmehr direkte Wahrnehmungen berücksichtigt.

2. Der Filmbetrachter "sieht". Das bedeutet: es fällt Licht verschiedener Intensität und Färbung auf sein Auge, und entsprechend werden Impulse verschiedener Art und zeitlicher Dichte vom Auge zum Gehirn geleitet. Aus der Kenntnis des Reaktionsvorganges lassen sich Rückschlüsse ziehen darauf, wie man vorgehen muss, um Reize bestimmter Art zu erzeugen bzw. die Verarbeitung von Eindrücken eventuell zu beschleunigen.

Man beachte hierbei, dass Übergangserscheinungen, z.B. die aggressive Reaktion auf ein vielleicht ungewohntes Seherlebnis, in diese Überlegungen nicht eingehen.

4. Schließlich ergibt sich die Chance, mit der Verknüpfung beider Gedankengänge bewusster und gezielter Filme zu machen, zu sehen und zu analysieren.

Zur Einarbeitung sei empfohlen:

Siegfried Maser, Grundlagen der allgemeinen Kommunikationstheorie, Berliner Union/Kohlhammer 1971  
Keidel, Wolf D. Sinnesphysiologie, Teil 1, Springer (Heidelberger Taschenbücher 1971)

(Reinhard Oselies, Bochum, 1974)