Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 28 (1986)

Heft: 150

Artikel: Werner Nekes und seine Filme : was geschieht wirklich zwichen den Bildern?

Autor: Imbach, Thomas

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-866848

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

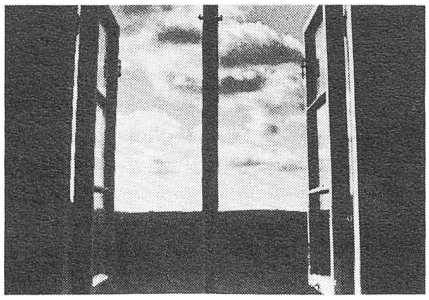
Terms of use

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

Download PDF: 11.07.2025

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

Werner Nekes und seine Filme



Was geschieht wirklich zwischen den Bildern?

«Morgens, wenn dich nach dem Aufklappen der Läden die Ausblicke nicht faszinieren, beginne mit Projektionen. Die Natur ist nun dein Bild; sie entspricht sofort deiner Vorstellung. Warte nicht, dass die Veränderung des Lichts vom Himmel kommt; du siehst den Himmel mit deinen Augen; mit deinen Augen triffst du die erste Entscheidung.»
Jürgen Becker, «Die Tür zum Meer»

Das Kino sterbe, stellt die Welt des Films fest. Die «neuen Medien» und die Infrastruktur der monopolisierten Medienkonzerne nagen aber nicht nur am Kino, dem Ort, wo in Bildergeschichten vom Leben erzählt wird; sie verunmöglichen zusehends auch die Weiterentwicklung des seit dem Beginn der Filmgeschichte von den ökonomischen Strukturen an den Rand gedrängten filmkulturellen Prozesses. Heutige Kinoproduktionen unterwerfen sich in ihrer Bildsprache häufig der Struktur der verbalen Sprache. In der linear erzählten und Wirklichkeit vorspiegelnden Filmhandlung kann das Bild an Gewicht verlieren; wo seine Wahrnehmungs- und Vermittlungsfunktion schwindet, kann es sogar zum entleerten Bild werden.

Genau gegen diese Tendenz geht der deutsche Filmmacher (eben nicht: Filme-Macher) Werner Nekes an. Schon seit zwanzig Jahren arbeitet er an der Erweiterung der Filmsprache. So ist sein bisheriges Werk ein vom Durchhaltewillen geprägter Versuch, die literarische Sprachfunktion des Films durch eine genuin visuelle zu ersetzen. Bezeichnenderweise kam Nekes von der bildenden Kunst zum Film, und viele seiner Werke sind im engen Zusammenhang mit dem Kubismus, Pointilismus und Futurismus zu sehen.

Nach bald einem Jahrhundert Filmgeschichte verharre die Filmsprache noch immer in einem embryonalen Zustand, meint Nekes. Obschon der kommerzielle Aspekt die Weiterentwicklung der Filmsprache massgebend beeinträchtige, betont er, dass Film nicht nur unbewusst, sondern wie eine Fremdsprache oder Mathematik erlernt werden könne. Für die strukturelle Erweiterung der Filmsprache gebraucht er folgende Mittel: Poly-Visualität, Bildcluster, Mehrfachbelichtung, Blendenfahrten, rotierender Halbkreisspiegel vor der Kamera, Montage in der Kamera durch computergesteuerten Blendenshutter. Allerdings liegt das Ziel nicht in einem universalen Organisationssystem. Nekes sagt (in den Hamburger Filmgesprächen IV «Sprengsätze zwischen den Kadern»): «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.»

Wegen der Auflösung der dualistischen Form-/Inhaltgebung sind Nekes-Filme kaum deskriptiv fassbar. Die filmischen Mittel sind zwar begrifflich eingrenzbar, deren Komposition aber lässt die Filmsprache radikal visuell werden. Die herkömmlich komparatistische Filmkritik wird überflüssig; der Schreibende kann letztlich nur *seine* «Leseart» vermitteln. Nekes' Filme können als *offene Kunstwerke* im Sinne Umberto Ecos verstanden werden: Sie veranlassen den Betrachter zu einer seriellen Reihe stets veränderlicher *Lektüren*. Im Gegensatz zur Zen-Zivilisation leben wir in einer Kultur, in der die potentielle Freiheit der visuellen Assoziation von bestimmten suggestiven Intentionen eingeengt wird. Überall sind wir bemüht, einen

Sinn zu finden. So sind wir unablässig gefordert, ein Kunstwerk nach unseren Erfahrungen zu beurteilen und zu kontrollieren.

*

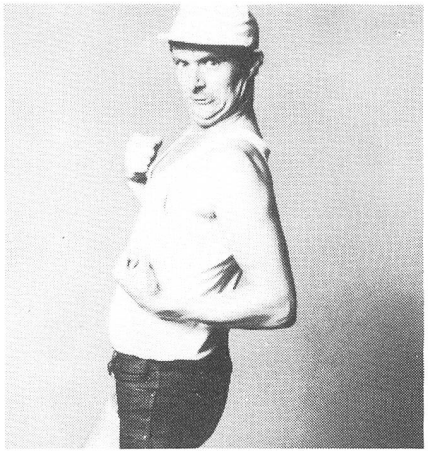
Die frühen Filme von Werner Nekes Mitte der sechziger Jahre waren beeinflusst vom *New American Cinema*, das damals in Europa an Einfluss gewann – zunächst jedoch nur indirekt durch Artikel von Stan Brakhage in der Zeitschrift «Film Culture».

In START (1966) durchquert Nekes gehend, hüpfend, laufend und springend in mannigfaltiger Choreographie eine Wiese und lässt so in der Vorstellung des Zuschauers ein neuartiges Bild entstehen. START hat Übungscharakter, aber er enthält konstitutive Elemente der späteren Filme.

JÜM-JÜM (1967) entstand gemeinsam mit Dore O., der Filmmacherin und Malerin, mit der Nekes seit 1967 zusammen lebt und arbeitet. Sie schaukelt vor dem Hintergrund eines von ihr gemalten Bildes, das einen schematisch überdimensionierten Phallus darstellt. Mit der Zerlegung der Schaukelbewegung in vier Einzelbilder schuf Nekes die Grundlage *seiner* Filmtheorie. Das Ziel ist die Umwandlung des Bildmaterials in Informationsenergie. Der Informationsgehalt des Films wird vom *Kine* – darunter versteht Nekes die Differenz zwischen zwei Einzelbildern – bestimmt. Die ästhetische Organisation der Bildfelder mit je vier Einzelbildern erzeugt eine neuartige filmische Bewegung. Schon Eisenstein entwickelte in seinen Filmen – vor allem in OKTOBER – die «zwischenbildausschnittliche Konflikt-Montage» (Eisenstein), um genuin filmische Aussagen zu realisieren. Er beschränkte sich jedoch auf die inhaltliche Ebene, während Nekes den Montagebegriff auf jeden Zusammenprall von Bildern ausdehnt.

Nekes greift in die Vorgeschichte des Films zurück, um seine theoretischen Vorstellungen zu veranschaulichen. Ein Beispiel für das Kine ist das von Fitton und Paris 1826 erfundene Thaumatrop: eine einfache Kartonscheibe welche vor- und rückseitig mit je einer verschiedenen Zeichnung bemalt ist – etwa einem Vogel und einem Käfig. Wenn diese Scheibe an zwei Fäden hinreichend schnell zwischen den Fingern herumgezwirbelt wird, verschmelzen die beiden Bilder und produzieren die Illusion eines im Käfig sitzenden Vogels. Mit einer Einzelbildmontage – das Bild eines Vogels folgt auf das Bild eines Käfigs – kann beim Film in der Projektion dieselbe Illusion erreicht werden; der Effekt stellt sich allerdings nur ein, wenn die Einzelbilder ausreichend oft wiederholt werden. Der Eindruck, der dabei auf der Leinwand entsteht, gleicht dabei jenem einer Doppelbelichtung. Der Film verleiht dem Kine eine entschieden grössere Kapazität. Bei einem Bildfeld von vier Kadern, etwa: a, b, c, d, bildet b ein Kine mit c und a, und c ein Kine mit d.

ULISSES



*

1967 zogen Nekes und Dore O. nach Hamburg und gründeten dort zusammen mit Helmut Costard, Kurt Kren, Helmut Herbst, Klaus Wyborny u.a. die Hamburger Filmkooperative. In ihrer Wohnung an der Brüderstrasse organisierten sie Filmvorführungen und bauten ein Vertriebsnetz für die Filme des *Anderen Kinos* auf.

Mit KELEK (1968), seinem ersten längeren Film, findet Nekes erstmals ein grösseres Publikum. Lange Einstellungen durch das Gitter eines Kellerfensters setzen den Zuschauer in die Position des voyeuristischen Kamerablikkes: 'Under Window' anstelle von 'Rear Window'. Wim Wenders bezeichnete KELEK als den ersten Nekes-Film mit einer Geschichte. «Der Geschichte eines Bewusstseins. Dieses Bewusstsein hat es mit nichts anderem zu tun als mit Sehen. Das Sehen ist der Gegenstand des Films.» (Wim Wenders, in «Filmkritik» 2/69) Blendenfahrten, die den Raum zwischen zwei Häuserreihen anschwellen und zusammenziehen lassen, sind alternierend mit der Nahaufnahme einer sich anbahnenden Kopulation in Negativ-Kopie montiert. Der Film endet mit dem ruhigen Hinsehen in eine Strasse mit Autos und bewusst vor der Kamera spielenden Kindern. Werner Nekes hat die Vorführungen des Stummfilmes mit dem Tonbandgerät begleitet, die Reaktionen des Publikums aufgezeichnet und ausgewertet. Das lautstarke Mitsehen der Kinder freute ihn besonders.

*

T-WO-MEN (1972) – sowohl der Titel wie der Film – steht für ein filmästhetisches Programm und eine Liebe zwischen zwei Frauen. Nekes schafft die Zusammenhänge. Der Film gliedert sich in fünf unterschiedlich strukturierte Teile. Die Sehlust anregende und erotische Erwartungshaltungen produzierende Eingangssequenz wird von einer hektischen «Einzelbilddusche» durchbrochen. Auf- und abblendende Mehrfachbelichtungen der beiden Frauen in einer bedeutungsträchtigen Meeresküstenlandschaft schaffen differenzierte Atmosphären. Die ästhetische Organisation gründet eher in einer musikalischen Partitur als in einem herkömmlichen Drehbuch. Der

Film selbst weckt musikalische Erinnerungen – man könnte ihn sich so häufig ansehen wie man sich ein Musikstück anhört. Die Tonspur von T-WO-MEN ist kongruent zur Bildebene strukturiert, sie reflektiert gleichsam die Machart der Bilder – trotzdem kein «birdie sings, music sings». Der Ton – ein deformiertes Stück, der Ouvertüre von «Tristan und Isolde» entnommen, und verfremdete Gitarrensequenzen von Anthony Moore, der in den meisten Filmen von Nekes und Dore O. für den Ton verantwortlich ist, verweisen auf den Bildrhythmus; sie steigern sich gegenseitig in einen rauschhaften Bild- und Tonfluss. Im vierten, stummen Teil von T-WO-MEN lieben sich die beiden Darstellerinnen (Dore O. und Geeske Hof-Helmers). Nekes belichtet ein Einzelbild bis zu 30 Sekunden und filmte diese Bildfolge mit verschieden regulierten Projektions- und Kamerageschwindigkeiten von der Leinwand ab. Daraus resultiert ein spannender Rhythmuswechsel, der an den Stummfilm erinnern kann, der noch nicht mit den unabänderlichen 24 Bildern in der Sekunde lief – oder auch an die radelnde Nathalie Baye in Godards SAUVE QUI PEUT (LA VIE).

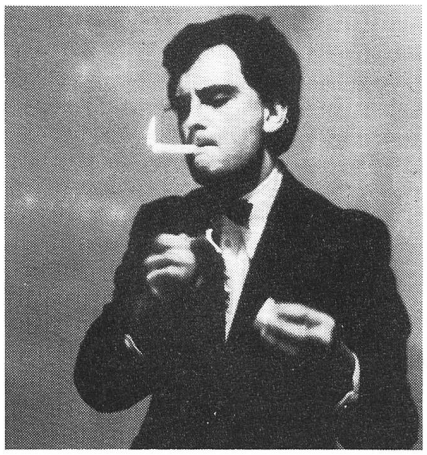
*

DIWAN (1973) enthält fünf für sich eigenständige Filme über eine Landschaft, einsame Häuser und ihre – nicht alleinstehenden – Bewohner. Der Titel spielt auf die Gedichtsammlung des persischen Lyrikers Hafis und den «Westöstlichen Diwan» von Goethe an; tatsächlich kann die Intensität der sanften Mehrfachbelichtungen, die Stimmungen von Behütetsein und Verlassenheit evoziert, als Visualisierung der orientalischen Liebeslyrik von Hafis und deren Hommage von Goethe betrachtet werden. In HYNNINGEN (schwedisch: Honigdach), dem eindringlichsten Film dieser lyrischen Anthologie, sieht man aus einem weit geöffneten – an Magritte erinnernden – Fenster, vor dem die Bewohner in Mehrfachbelichtungen nackt hin und her gehen und stehen bleiben. Nekes erzählt so die Geschichte der Wahrnehmung: wir können bildliche Eindrücke nicht auswendig lernen, nicht authentisch speichern. Trotzdem prägt jeder gesehene und gegebene Eindruck die aktuelle Wahrnehmung, die ihrerseits wieder die Erinnerung verändert: der Geschmack der Madeleine erweckt die verlorene Zeit.

*

ULIISSES (1980/82) ist eine Offenbarung. Der Film ist keinem früheren vergleichbar, dennoch enthält er die bisher verwendeten filmsprachlichen Mittel verbunden mit der Einflechtung einer erzählerischen Ebene. ULIISSES ist nicht der verfilmte «Ulysses» von Joyce (den wird es – hoffentlich – nie geben). Die Auseinandersetzung mit Joyce findet auf der methodischen Ebene statt: die Joyce'sche Methode der Spracharbeit setzt Nekes reflektierend auf den Film um.

ULISSES



Nekes, der Erfinder, gebärdet sich als Zauberer und verführt uns auf die Reise einer filmtechnischen und kinomythischen Odyssee: ans Licht. Die Überfülle der angewendeten filmischen Mittel und der Demonstrationen von optischen Geräten lässt sich nicht umfassend beschreiben. Zwei Beispiele sollen auf das Ganze verweisen: In der Nestor-Episode begegnet Phil/Telemach dem Magier Hans/Pallas-Athene. Dieser führt in die Geheimnisse des Zoëtrops (der Wundertrommel) ein und demonstriert an der wechselhaften konvexen und konkaven Krümmung eines Spiegels den Zoom-Effekt. Die Reflexion der Technikgeschichte wird zugleich auf der mythischen Ebene der Odyssee, der Beziehung zwischen Göttern und Mensch, Vergangenheit und Gegenwart sichtbar gemacht.

In der Hades-Episode thematisiert Nekes anhand der Farbe die Grundbedingungen der kinematographischen «Beschreibung» von Zeit und Raum. Uli (gespielt vom Performance-Künstler V.A. Wölfl) fotografiert in einer Fabrikruine. Nekes belichtet Ulis Gang durch die verwachsene Fabrikhalle dreimal mit den unterschiedlichen Filtern Cyan, Magenta und Yellow. Die unbewegten Bildkomponenten erscheinen in den realen Farben, während alles, was sich bewegt, in den drei verschiedenen Farben erscheint; da Uli dieselbe Szene dreimal, aber nicht identisch spielt, gehen drei verschiedenfarbige Personen durch den Raum.

Die zahlreichen Zitate aus der Filmgeschichte in ULIISSES (Groucho Marx, Marilyn Monroe, LADY FROM SHANGHAY, LAWRENCE OF ARABIA, CASABLANCA) weisen darauf hin, dass sich Nekes der Kinotradition zugehörig betrachtet. So hält er es auch für selbstverständlich, dass seine Filme im Kino gezeigt werden. Wenn dies häufig nicht klappt, scheint seinerseits, das Problem eher beim Verleih als beim Experimentalfilm zu liegen. Einem intensiveren Vertrieb von filmkulturell anspruchsvollen Filmen ist um so mehr zuzustimmen, wenn der Widerstand gegen die sich privat monopolisierende Medienflut als «Kulturkritik in Produktform» (Kluge) weiterhin wirksam bleiben soll.

Thomas Imbach