

DIWAN

Eine Folge von fünf Filmen

Land Bundesrepublik Deutschland 1973

Produktion, Regie,

Buch, Kamera,

Schnitt

Werner Nekes

Ton

Anthony Moore

Darsteller

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

Uraufführung

2.2.74 Bochum

Format

16 mm, Farbe

Länge

85 Min.

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. Ineinanderliegende Lichtwellenberge unterschiedlicher Länge und Amplitude.

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

2. *alternatim*

15 Minuten

- a) Einzelaufnahmen, kein fester Bildstand, doppelbelichtet in 2 entgegengesetzt gerichtete Umkreisungen des Aufnahmeobjekts.
- b) perspektivisch versetzte Aufnahmewinkel - minimale Bild-differenzen.

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, ineinanderlegend 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.

Grundlagen für Einsichten

Werner Nekes' neuer Film DIWAN

Der große 'Sturmlauf' des 'anderen Kinos' aus der Bundesrepublik Deutschland auf die Westdeutschen Kurzfilmtage in Oberhausen, im Jahre 1967, ist allseits noch in Erinnerung. Damals in Oberhausen war Werner Nekes eine der zentralen Figuren jenes mit Film artikulierte Unbehagens. Sein Profil als Filmer hat sich seit der Attacke von 1967 keineswegs verschliffen.

Mittlerweile verfügt Werner Nekes, der in der Zwischenzeit eine Film-Dozentur an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg bekleidete, über ein Repertoire von insgesamt 40 Filmen. Der neueste Film von Werner Nekes nun, eine abendfüllende 85-Minuten-Produktion in Farbe, weist deutlich aus, daß sich diese zentrale Figur eines 'anderen Kinos' in der BRD auch nach dem bisher letzten, langen Film *T-Wo-Men* von 1972, wiederum auf entscheidende Weise weiterentwickelt hat.

DIWAN ist der Titel dieser neuen und wiederum andersartigen, filmischen Aussage. Beibehalten ist auch hier noch die bewußte Zertrümmerung tradierter Erwartungshaltungen des konventionellen Kinobesuchers. Weiterhin Verwendung finden auch die vom historischen Avantgardefilm übernommenen Stilausprägungen der gewollten Unschärfen, Mehrfachbelichtungen, Verzerrungen und abrupten Montagen.

Dagegen tritt ein narratives Moment - wenn auch sehr sublimiert - stärker als bisher in den Vordergrund. Die grundsätzliche Abneigung gegen 'Erzählkino' scheint verschwunden. Deshalb wechseln bei DIWAN nunmehr die Assoziationen in den tradierten Erfahrungsbereich mit ganz originären Strukturfindungen.

Die fünf Reihen dieses langen Farbfilms erweisen sich allerdings keineswegs als eine Fortsetzung des Episodenfilm-Musters mit neuen Mitteln. Vielmehr wechseln stehende Kader mit hektischen Einzelbildmontagen, um sich schließlich in einem gemäßigten Bildfluß mit schönen, langen Doppelbelichtungen, wie in Sternbergs Marlene-Dietrich-Filmen, zu beruhigen. Die exotischen Bildinhalte aus norwegischen Fjordlandschaften, alten Kastellen an der englischen Südküste oder schwedischer Ferienhauscharakter - versetzt mit Andeutungen von Beziehungen zwischen wiederkehrenden Personenkonstellationen - sind jedoch an keiner Stelle als Reproduktion erfahrbarer Wirklichkeit zu verstehen. Im Gegenteil komprimiert Nekes auch in DIWAN die Eindrücke zu einer unausgesetzten, aber bedingungslosen Abfolge nicht aufgelöster Spannungsakkorde und weist damit wiederum die von ihm durchgehend prak-

tizierte Handhabung mathematischer und musikalischer Metren als Fundament seines Kalküls vor. Immer ist individuelle Betrachterphantasie aufgefördert zum Einstieg in die vorgegebene, visuelle Provokation.

Die drei letzten Nekes-Filme, *Abbandono*, *T-Wo-Men* und *DIWAN*, bieten sich Theoretikern anderer Disziplinen geradezu an, die grundlegenden Intentionen ihrer jeweiligen Bereiche auf Nekes' visuelle Praxis zu projizieren, um durch solche Verklammerung die breite Basis dieses filmischen Werks ausweisen zu können. Aus kunsttheoretischer Sicht beispielsweise, kann man auf die Gleichzeitigkeit verschiedener Ansichten ein und derselben Sache verweisen, wie sie im Kubismus praktiziert wird. Oder der Anstoß zur Ergänzung in der Betrachterphantasie wie bei Fluxus oder Concept Art etwa. Für Psychologen von Interesse dürfte die Provokation gedanklicher Flexibilität in den Filmen von Nekes sein. Denn Toleranz folgt - einigermaßen zwingend - aus der Konfrontation mit fremden Mustern in derart geballter Komplexität der Informationen auf einer strukturellen Grundlage. Gewohnte, weil überlieferte, Logik wird so differenziert. Und als politische Folgen der von Werner Nekes in seinen Filmen geübten ästhetischen Praxis läßt sich Lernbereitschaft als mögliche Folge der Begegnung mit nicht geläufigen Mustern herausdestillieren.

Werner Nekes, dieser junge Filmemacher aus der Bundesrepublik Deutschland hat mit *DIWAN* beweisen können, daß sein Werk zum heutigen Zeitpunkt keineswegs bereits lediglich als ein wesentliches Stück Filmgeschichte klassifiziert werden mußte.

Klaus-Ulrich Reinke in : Neue Zürcher Zeitung, 23.2.1974
zitiert nach Film 73, Duisburg 1974, S. IV, 5 f.

Die Filme von Werner Nekes und ihre Bauweise

Von Sebastian Feldmann

Nekes-Filme gehorchen in der Regel strengen Bauplänen ('Partituren'), welche der sinnlichen Anschauung freilich nicht mehr unmittelbar deduzierbar sind. Bildarrangement, Musik, all das, was man im Augenblick der Wahrnehmung aufzufassen und zu interpretieren imstande ist, werden überlagert vom geradezu hermetischen Geheimsystem von Bauplänen, dessen Kenntnis nur durch Begleitlektüre des beigegebenen theoretischen Apparats vermittelt wird. Daß etwa die frühen *Schnitte für ABABA* (1967) nach einem spiralförmig von innen nach außen kreisenden Plan und in Proportionen einer Art von arithmetischen Reihen aufzulaufen, muß dem Beschauer, der auf den Film allein angewiesen ist, verschlossen bleiben.

Zahlenmagie

Die Nekes'sche Montage sticht der verlaufenden Zeit abstrakte Muster ein, Strukturen, welche total nur der zu übersehen vermöchte, wer über die Fähigkeit simultanen, zeitüberwindenden Sehens verfügte. (Etwa vergleichbar dem Flugreisenden, welcher von oben herab gestaltete Landschaftsmuster erkennen kann). Der Überblick dieser quasi dreidimensionalen chronologischen Ebene ist, ebenso wie die Kenntnis des Bauplans oder der theoretischen Begleittexte für die genußreiche Rezeption von Nekes-Filmen wohl wichtig, nicht jedoch zwingend vonnöten. Denn jenseits solch geheimer Rationalität bleibt den Filmen immer noch ein hohes Quantum an sinnlicher Schönheit. Man könnte behaupten, daß die Aufmerksamkeit, welche Theorie, System und Plan gelten sollte, von der Schönheit der filmischen Oberfläche geradezu übertölpelt wird, geblendet. Die Möglichkeit, diese Schönheit als Produkt gerade des planvollen Kalküls zu interpretieren (etwa als Schönheit von Mathematik und von kühler Ordnung), vermag eben nur einen Teilsektor der Nekes'schen Ästhetik zu umgreifen.

Ein Weiteres kommt hinzu, gerade bei den späteren Nekes-Filmen. Gemeint ist die graduelle Wiederkehr von Erzählstrukturen, von Story-Knospen in die nur auf den ersten Blick unbarmherzig-rigiden Versuche. Ganze Genre-Essays sind in Arbeiten wie *Zipzibbelip* (Slapstick Comedy), *'Mama, da steht ein Mann'*

(Räuberballade), *Tarzans Kampf mit dem Gorilla* etc. gestaltet. *T-Wo-Men* ist mein Millowitsch soll Nekes über seinen drittletzten Film gesagt haben, ironisch sein Einverständnis mit dem come-back von Story und Handlungs-Entwicklung zugehend.

In *Spacecut* konkurriert unversehens ein naturphilosophischer Raum- oder gar All-Begriff mit einem danebengestellten Genre-Begriff 'Western'. Die fast vollkommene Hohlkugel (Himmel - Horizont - Erde - Aufgrabung), in die der Filmmacher seine Kamera als geozentrischen Mittelpunkt postiert und die er mit lauter Einzelbildern geologisch und geographisch ausmißt, ist deutlich erkennbar aus dem Aristotelischen Weltbild: Erste Sphäre (sogar mit ihrem musikalischen Ton), hier unten bei uns, in einer von Goldgräber-Raffgier tödlich verletzten Welt-Landschaft.

DIWAN heißt der letzte, in Bochum erstaufgeführte Langfilm. *DIWAN*, eine lyrische Anthologie, ist ein Freiluftfilm mit Menschen. Mit Menschen, die in der sie umgebenden kostbaren und ganz herrlich fotografierten Natur weder mehr noch weniger sind als ein Teil von ihr. Was Nekes da mit Landschaft fertigbringt, als listiger und zitatenreicher bildender Künstler in einem Medium, das in der Zeit verläuft; wie er die Zeit, die verändert, besiegt, indem er sie selbst zur Veränderung von Landschaft nutzt, wie er die Gesetze der Chronologie durch die Rückspul-Möglichkeit der Kamera stört oder vernichtet, das ist ein fesselndes und hochästhetisches experimentelles Unternehmen. Bemerkenswert zu beobachten, welche Scheu Nekes vor dem rein ästhetischen Bild hat, wie er sich bemüht, es zu verändern, bevor der Zuschauer es als 'schön' zu etikettieren sich entschließen könnte; wie er uns die Schönheit immer wieder abtäuscht oder entzieht. Ein Landschaftsbild (Gras, Bäume, Haus, kaum Himmel) wird durch das Auf- und Zuziehen der Blende und die dadurch resultierenden Fehlfärbungen vom sattgrünen Sommer in den hellgrünen Frühling in den gelblichen Herbst und schließlich in den weißen Winter, der nur noch bläuliche Schatten der Gegenstände kennt, gleitend verfarbt. So, wie die Blende ihr Auge schließt, aus einem Schönwetterhimmel einen Gewitterhimmel abtönt, so liegt hinter der Oberfläche von Natur und Realität bei Nekes ein vielfältig strukturiertes, geradezu magisches Geheimverständnis, das mit der vorgeblichen Kühle der Versuchsreihe Nekes in seltsamer Korrespondenz steht. Die Möglichkeit, in der Kamera die Reihenfolge von Geburt, Leben und Tod vertauschen zu können, schafft bei Nekes hin und wieder einen wilden, triumphalen Optimismus, welcher den Tod leugnet.

Zitiert nach Film 73, Duisburg 1974, S. IV, 6 f.

Aus der Perspektive der Kunst: Filme von Werner Nekes

Von Klaus Honnef

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 vermittelten als auch dem Film, in dem sie ebensowenig 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.

Den unaufhebbaren 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 in 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 vorgegeben 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 wiedergibt, zurückgewiesen. 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 ausgewaschenem Filmmaterial, 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 einem regelrechten Leerfilm konfrontiert, auf dem nichts zu sehen ist, infolgedessen einem Kaisers-neue-Kleider-Erlebnis überantwortet, braucht nur genau hinzuschauen, 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 Sehervwartungen. 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 Bilder 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 unterschiedlichen 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 Voraus-

setzungen der filmischen Sprache, dem Phänomen, daß sich zwei hintereinanderfolgende 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 'Sprengsätze zwischen den Kadern' zitiert er Novalis (Monolog 1798), um seine Vorstellungen zu verdeutlichen: "... Wenn man den Leuten nur begrifflich 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.

Zitiert nach Film 73, Duisburg 1974, S. IV, 8 ff.

Bio-filmographische Notizen Werner Nekes

- 1944 in Erfurt/Thüringen geboren
- 1950 Volksschule in Oberhausen
- 1954 Gymnasium erst Oberhausen dann Mülheim/Ruhr
- 1956 erster Besuch der Oberhausener Kurzfilmtag
- 1960 Gedichte, Artikel; Mitarbeit an *Flaschenpost*, angeregt durch Michaux, Schwitters, Lautréamont.
'mit Nekes durch das Jahr'; 'nicht mitzuhassen, mitzufummeln bin ich da'; 'Es ist nicht'; 'Lieber Leser', u.a.
Skandal verhindert weitere Publikationsmöglichkeiten.
- 1961 Versuch einer Literaturzeitschrift mit Gerd Niers, Rainer Komers.
- 1963 Studium in Freiburg der Sprachwissenschaft und Psychologie. Zeichnungen
- 1964 Studium in Bonn
Leitung des Studentischen Filmclubs Bonn
Freundschaft mit Peter Könitz und Wolfgang Liesen
arbeitet mit Eva Hesse und Tom Doyle
Mitarbeit an Filmen von Michael Kohlen
- 1965 Materialbilder und Objekte (Hüte, Haare, Spinnen etc.)
Ausstellungen in Mülheim/Ruhr und Düsseldorf
Lektüre 'Filmculture'-Artikel von Brakhage-NAC
trifft Straub, Nestler und Schnell
erster Film *Tom Doyle und Eva Hesse* 8mm, 30 min.
col. st.
Theaterprojekt mit Dore O.
trifft in Paris Nestor Almendros. Eisenbahnfilm aus Resten, FIAG-Vorsitzender für die Studentischen Filmclubs Deutschlands
- 1966 Bild aus rohem Fleisch
Mief-Art
Projekte für Plastiken aus Strom
Räume als Musikinstrumente
Der Künstler gibt das Letzte; Ausstellung seines Sterbens,
verkauft wird der Leichnam.
- Mai *Fehlstart* 16mm, 15 Min. col. T. auf Filmmacher aufprojiziert.
- Aug. *Start* 16mm, 10 Min. col. T.
organisiert 1. Internationales Festival des Studentischen Films in Mannheim
organisiert Vorstellungen und verleiht nach amerikanischem Coop-Vorbild Filme von Kurt Kren, Alfredo Leonardi u.a.
trifft Bazon Brock, Wolf Vostell, Nam June Paik, Charlotte Moorman, Heiner Dattenberg und Vlado Kristl
- Okt. Beginn *ABABA* und *Put-putt*
- Nov. *Artikel* 16mm, 10 Min. col. T.
Beginn der Materialsammlung für *Abbandono* und *Palimpsest*
Seminar für Filmanalyse an der Universität Bonn

- 1967 *Bogen* 1 Min. Unendlich-Schlaufe, col. T.
Schnitte für ABABA 14 Min. col. T.
schwarzhuhnbraunhuhnschwarzhuhnweißhuhnrothuhnweiß
oder put-putt
 10 Min. col. T.
 Ablehnung aller Filme in Oberhausen. Manifest und Ge-
 genveranstaltung
 trifft Klaus Wyborny
- Aug. Filmseminare am Institut für Jugendbildung Dörnberg/
 Kassel
 Zusammenarbeit mit Bazon Brock und Christian Rittel-
 meyer
 Herstellung von *Kratz-Beiß-Loch- und Flickerfilmen*
 ca. 2 Stunden
 Erarbeitung experimenteller Projektionsbedingungen sowie
 Realisationen des 'Expanded Cinema'
jüm-jüm zusammen mit Dore O. 10 Min. col. T.
Das Seminar zusammen mit Bazon Brock, 32 Min. sw T.
gurtrug Nr. 1 Doppelversion, 12 Min. col. T.
- gurtrug Nr. 2* Doppelprojektion, aufeinander, 13 Min.
 col. T.
Ach, wie gut, daß niemand weiß 7 Min. col. T.
Körper Doppelprojektion aufeinander, Kerzen, 10 Min.
 col. T.
operation Leinwand-nackter Oberkörper, 12 Min. col. st.
- Nov. Hamburg. Film-In. Hamburger Filmmacher
 Zusammenarbeit an der Zeitschrift 'Filmartikler'
 sieht zum ersten Mal Filme des NAC. Sidney
- Dez. Heirat mit Dore O.
 beginnt die Verleiharbeit einer Deutschen Film-Coop
 mit drei Filmen beim Experimentalfilm Festival Knokke
 in Deutschland zahlreiche Filmvorführungen mit Diskus-
 sionen
 Mitveranstalter der Hamburger Filmschau
 Cinémathèque Brüssel
 Preis für *...put-putt* Sao Paulo
 Dreharbeiten mit Dore O. zu *Alaska*
 Filmveranstaltungen in der Kellerwohnung Brüderstr. 5
Stehender-Bewegter Film Film mit Pilzkultur, Schimmel,
 Wärme
- Mai *vis-à-vis* 14 Min. sw st.
Gruppenfilm 14 Min. sw st.
- Juni *zipzibelip* 11 Min. sw T.
- Juli *Mama, da steht ein Mann* für Kurt Schwitters, 35 mm,
 10 Min. sw st.
 Filmschau auf der Documenta/Kassel
 Steinkimmen Filmseminar
 British Film Institute London
- Aug. *Tarzans Kampf mit dem Gorilla* 12 Min. sw T.
- Sept. *Muhkuh* 14 Min. sw st.
- Okt. *Kelek* 60 Min. sw st.
 Treffen der unabhängigen Filmmacher Europas in München
 Einladung zur Settimana di Musica Nova in Palermo
- 1969 Vorführungen in Italien
 für das Gesamtwerk als beste filmkünstlerische Leistung in
 Deutschland 1968 letzter Bambipreisträger
 Retrospektive mit Dore O. im Österreichischen Film-
 museum Wien
 Gründung des Prokinoff - wöchentliche Filmvorstellungen
 verbunden mit Einladungen unabhängiger Filmemacher
 zu Diskussionen nach Hamburg
 Filmseminar an der Hochschule für Bildende Künste
 Hamburg
Nebula 76 Min. sw st.
- 1970 Professur für Film an der HfbK Hamburg
 Seminare mit Peter Kubelka, Christian Rittelmeyer,
 Kenneth Anger u.a.
 London International Underground Film Festival
 trifft Mekas
 Japan-Aufenthalt. Besucht Takahiko Imura
- Ausstellung 'Jetzt' in der Kölner Kunsthalle
 Filmband in Silber für *jüm-jüm*
 Dreharbeiten in Island zu *Kaldalon* von Dore O.
Abbandono 35 Min. col. T.
 Gemeinsames Wohnen und Vertonen mit Anthony Moore
 in Hamburg
- 1971 besucht Stan Brakhage in den Rocky Mountains
 Filmseminare: University of Kentucky, Lexington;
 Sarah Lawrence College New York;
 Institute of fine Arts, San Francisco
 trifft Paul Sharits, Ernie Gehr, Michael Snow, Jud Yalkut,
 Tony Conrad, Jack Smith, Steve Reich
Spacecut 42 Min. col. T.
 Montreal Film Festival
 Beginn der Dreharbeiten zu *Two-Men II und III*
 Kurzfilmprämie für *Abbandono*
- 1972 *Aus Altona* 14 Min. col. T.
Two-Men I - V 90 Min. col. T.
 Avantgarde Symposium Hamburger Filmschau
 theoretischer Aufsatz 'Sprengsätze zwischen den Kadern'
 in Hamburger Filmgespräche IV. und Filmkritik 6/72
 stellt Programm des NAC für die Documenta und Hambur-
 ger Filmschau zusammen
 Documenta/Kassel Film-Sektion
 Preis für *Two-Men* in Montreal und Mannheim
 Museum of Modern Art, New York
 Dreharbeiten von *Sun-a-mul* und *Alternatim*
 Besuch von David Larcher
- 1973 Film 72/Duisburg
 Schweden-Aufenthalt/Dreharbeiten
 Avantgarde Cinema Festival London
 trifft Ken Jacobs, Larry Gottheim, Barry Gerson
 Filmvorführungen und lectures in Barcelona, Madrid,
 Bilbao, Lissabon
Arbatax 16 Min. col. T.
 DIWAN Fertigstellung mit
Sun-a-mul 16 Min. col. T.
Alternatim 15 Min. col. T.
Kantilene 17 Min. col. T.
Moto 16 Min. col. T.
Hynningen 21 Min. col. T.
- 1974 Retrospektive im Studienkreis Film der Ruhruniversität
 Bochum mit Referaten von Klaus Honnef, Christian
 Rittelmeyer, Reinhard Oselies
 Dokumentation Werner Nekes von Ingo Petzke
 Film 73 Duisburg/Oberhausener Kurzfilmtage
 Retrospektive mit Dore O. im Stadtmuseum München
 Geburt der Tochter Rona
 Cinémathèque Madrid
 Hommage à Werner Nekes, festival international jeune
 cinéma Toulon
 Projekt 74, Kunsthalle Köln
 Einladungen zu Retrospektiven nach Wien, Frankfurt
 und Rom

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der
 deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)
 redaktion dieses blattes: werner nekés
 druck: b. wollandt, berlin 30