

5. internationales forum des jungen films

berlin
29. 6. – 6. 7.
1975

11

MAKIMONO

Land	Bundesrepublik Deutschland 1974
Produktion, Buch, Regie, Kamera, Schnitt	Werner Nekes
Musik	Anthony Moore
Darsteller	C. Heller, I. Kamowski, R. Nekes, Dore O.
Uraufführung	29.12.1974, Knokke
Format	16 mm, Farbe
Länge	442 Meter, 38 Minuten

Makimono ist das asiatische Rollbild im Querformat. Die Entfaltung eines sich stetig verändernden Eindrucks der Abbildung einer Landschaft.

Materialorganisation:
fixierter Kamerastandpunkt aller Aufnahmen.

1. Mehrfachbelichtungen 2-4fach; ineinanderliegende Lichtwellenberge unterschiedlicher Länge und Amplitude; Bewegungszunahme.

Überlagerung von Bewegungsformen:

- unbewegt
- Schwenk
- Kreisschwenk;
- Kreiswellenschwenk.

2. Einzelbildaufnahmen.

Zunahme der zeitlichen und örtlichen Differenzen zwischen den Einzelbildern.

Werner Nekes in: Exprimntl 5. Fifth International Experimental Film Competition, 25.12.1974 - 2.1.1975. Bruxelles 1974, S. 55

Über den Ton

Von Anthony Moore

Ein einfaches Feedback-System, das sich eines Ringmodulators und eines Mixers bedient, gibt die Basis des Tons ab. Drei verschiedene Stücke wurden hergestellt. Das erste ist ein geradliniges und anhaltendes Paar von Impulsen, die zueinander in einer ziemlich festen Beziehung stehen.

Das zweite ist eine einzige Schwingungskurve, die zweimal aufgenommen wurde. Vermittels eines Reglers werden die Wellen zur Interferenz gebracht, es bilden sich Phasen, Echos, Rhythmus usw. Im ersten Teil dieses Stücks wird die niedrigste Saite eines Kontrabasses mit einem Bogen gestrichen, wodurch Obertöne entstehen.

Das dritte besteht aus rhythmischen Impulsen und abgestimmten Tönen zur Begleitung von zwei Spielzeugklavieren. Es wird die Technik des ersten und des zweiten Stückes verwendet.

Exprimntl 5, a.a.O.

MAKIMONO liegt jenseits des Experimentellen. Dieses Werk gibt uns den Genuß einer Vollkommenheit. Sein Titel bezieht sich auf japanische Landschafts-Rollenbilder. Er rechtfertigt sich zugleich durch das Thema, durch die Abstimmung der Farben (einige verwischte Blau-, Grün- und Grautöne) und durch die Art der Montage, die der Unterbrechung und der Gegenüberstellung die Kontinuität einer Entwicklung vorzieht, die hier durch die Überblendung und Doppelbelichtung, schließlich durch Panoramaschwenks hergestellt wird. Der Rhythmus beschleunigt sich tatsächlich. Von einer Meditation über die Landschaft, die sich dem Blick erschließt oder vom Gang ausgemessen wird (ein bei Nekes so häufiges Thema, das an die Dichtung eines Michel Deguy und also an Heidegger erinnert), gelangt man zur Flüssigkeit und zur reinen Bewegung, zum Schwindelgefühl, das sich aus der Doppelbelichtung zweier gegensätzlicher Kamerabewegungen ergibt. Die Welt gleicht einer Spiegelung im Wasser, dann aber erschafft eine schnelle Montage eine Kalligraphie, die aus den raschen und scharfen schwarzen Strichen eines Hartung besteht. Und man kommt zu der glitzernden Einfachheit eines Flicker-Films, wo aber jedes Bildfeld doch sein Gewicht an Spuren, an Erde und an Welt behält. Der Ton Anthony Moores trifft sich auf wunderbare Weise mit dem Bild, dem seine drei aufeinanderfolgenden Modulationen die Struktur eines Concertos mitteilen.

Helmuth Fenster, L'Allemagne à Knokke. In: L'Art Vivant, Nr. 55, Paris, Februar 1975, S. 15

MAKIMONO – eine Interpretation

Die Aufnahmen erfolgten von einem festen Standort aus; der Film hat nur dessen Umgebung – Landschaft, Personen, Häuser – zum Gegenstand. Seine zunehmende Dynamik wird allein durch Schwenks, Bildüberlagerungen, Mehrfachbelichtungen, Einzelbildaufnahmen, Belichtungsvariation, Bildrhythmik und durch den Ton erreicht; es gibt keine Fahrten, kein 'Zoomen', keinen Standortwechsel. Das Zeichenrepertoire des gesamten Films, das zunächst noch so präsentiert wird, daß wir Landschaften, Häuser, Personen deuten können, wird durch die genannten Gestaltungsmittel zunehmend so arrangiert, daß sich der – durch konventionalisierte Codes ermöglichte – Eindruck fotografierte Realität verflüchtigt: der Zuschauer wird – behutsam aber nachdrücklich – aufgefordert, seine Wahrnehmungs- (resp. Deutungs-)tätigkeit kontinuierlich zu reorganisieren.
(...)

MAKIMONO ist eine – didaktisch gestaltete – Intervention gegen ritualisierte Deutungsmuster, und die Zurückweisung des Films unter Berufung auf 'richtige' Deutungsmuster kann nur als zwar handlungssichernde, nicht jedoch erkenntniskritische Attitüde verstanden werden (dies deutet die *B e r e c h t i g u n g*, aber auch den restaurativen Charakter solcher Zurückweisungen an). Daß durch den Film der Zuschauer wieder als Produzent von Sinn in Verpflichtung genommen wird, dem Realität nicht mehr nur als von ihm selbst abgesonderte naturwüchsige Objektwelt, sondern auch als Resultat sinnstiftender Arbeit erscheinen kann, daß der Film den Zuschauer, um mit Nietzsche zu sprechen, als 'künstlerisch schaffendes Subjekt' ernst nimmt, macht ihn politisch und – im wahren Sinn des Wortes – progressiv. Das von einem der Seminar Teilnehmer geforderte 'Einlassen' auf den Film könnte, wo es in dieser produktiv-experimentellen Modalität geschieht, ein erkenntniskritischer Akt sein, der rudimentär Schemata von jener Art durchsichtig macht und aufbricht, die uns auf allen gesellschaftlichen Ebenen als Instrumentarien und Legitimationsmittel von 'Herrschaft' begegnen: nicht zuletzt auch dort, wo nahezu unerträgliche Ideologiekritik *ihre eigenen* Voraussetzungen ins Reich

der Unschuld verweist, deren Verletzung moralischem Frevel gleichkommt.

Soll man das Verständnis von MAKIMONO erleichtern?

Der Begriff des Verstehens ist auf einen solchen Film nicht umstandslos anzuwenden. Charakteristisch für MAKIMONO ist gerade der Schock, mit dem er die Verständigung unterbricht. Das immergleiche Sujet, die verwirrenden Überblendungen, das bohrende Begleitgeräusch und die unregelmäßig aufflackernde Belichtung attackieren den Zuschauer und seine mitgebrachten Wahrnehmungs- und Deutungs-codes. Durch diesen Film wird die bisherige Wahrnehmungsweise des Zuschauers und mit ihr sein Vertrauen in die etablierte Art intersubjektiver Verständigung angezweifelt. Das fremd Erscheinende in geläufige Begriffe und Zusammenhänge zu übersetzen, wäre Verrat an dem Film.

Der Film ist so anstrengend, daß der Zuschauer immer wieder den Wunsch verspürt, sich ihm zu entziehen und den Raum zu verlassen. Der Film duldet keinen Moment auch nur den Anflug einer passiven Rezeption, keinen Konsum. Schon deshalb ist er progressiv. Er läßt den Zuschauer weder in einen tiefsinnigen ästhetischen Irrationalismus versinken, noch gestattet er ihm bloß mitzuplätchern im Strom vertrauter Bilder und Gesänge. Der Film decouviert das Gewohnte und deshalb Verständliche als Ritual und ringt dem Zuschauer die Einsicht ab, daß auf seine mitgebrachten codes nicht länger mehr Verlaß ist, weder auf die affektiven, die Gefühle, noch auf die kognitiven.

Je rücksichtsloser ein solcher Film, wie alle qualitativ modernen Filme, die codes der Zuschauer in Frage stellt, je weniger er den sedimentierten subjektiven Reaktionsweisen sich anpaßt, um so schutzloser exponiert er sich dem Allerweltseinwand subjektiver Willkür. Auf die Attacke gegen seine eingeschliffenen codes reagiert das Subjekt, wenn nicht mit Wut, so doch mit Abwehr, es zeigt, mit einem Terminus aus der Psychoanalyse, Widerstand. Solcher Widerstand ist konservativ. Er sichert die bestehende Produktionsweise des Subjekts, seine codes, und mit ihr die gesellschaftliche, deren Teil jene ist.

Aber noch auf diesen Widerstand reagiert der Film. Der Schock, den er auslöst, die Attacke, ja, noch emphatischer, der Kampf, den er führt, ist, im Unterschied zu anderen Formen des Kampfes, wohl dosiert. Der Film mutet an wie ein didaktisches Arrangement, in dessen Verlauf der Zuschauer, hat er sich erst einmal darauf 'eingelassen', behutsam und zugleich nachdrücklich zur zumindest partiellen Reorganisation seiner bisherigen codes gezwungen wird. Der Widerstand wird nicht abrupt und gewaltsam gebrochen, sondern sanft in langen und geduldigen Einstellungen überwunden. Mit äußerstem didaktischen Raffinement erleichtert der Film selbst dem Zuschauer das Verständnis, obwohl die Zumutungen im Verlauf der 40 Min. immer größer werden. Durch lange Einstellungen wird der Zuschauer mit dem Ungewohnten vertraut und vorbereitet auf den nächsten Schritt. Er lernt das Neue an dem Film verstehen, indem er ihn für sich noch einmal produziert, nicht indem er ihn in Begriffe übersetzt, die ihrerseits einem rituellen code gehorchen.

Parmentier/Rittelmeyer, Interpretation von MAKIMONO im Rahmen eines Seminars über Ästhetik und Kommunikation am Pädagogischen Seminar der Universität Göttingen

Werner Nekes

1944 in Erfurt, Thüringen geboren / 1960 Gedichte, Artikel, angeregt durch Michaux, Schwitters, Lautréamont / 1961 Versuch einer Literaturzeitschrift mit Gerd Niers, Rainer Komers / 1964 Leitung des studentischen Filmclubs Bonn

Filme

- 1965 *Tom Doyle*
- 1966 *Fehlstart; Start; Artikel; Palimpsest*
- 1967 *Bogen; Schnitte; Schwarzhuhnbraunhuhnschwarzhuhnweißhuhnrothuhnweiß oder putt-putt*, Herstellung von Kratz-Beiß-Loch- und Flickerfilmen; *jüm-jüm; Das Seminar; gurtrug Nr. 1; gurtrug Nr. 2; Ach wie gut, daß niemand weiß, Körper; Operation*
- 1968 *Stehender-Bewegter Film; Vis-à-vis, Gruppenfilm; Mukkuh. Kelek; Nebula*
- 1970 *Abbandono*
- 1971 *Spacecut*
- 1972 *Aus Altona; T-wo-Men*
- 1973 *Arbatax; Diwan*
- 1974 MAKIMONO

Eine ausführliche Bio-Filmografie von Werner Nekes findet sich im Informationsblatt Nr. 17 (*Diwan*) des 'Internationalen Forums des Jungen Films' 1974.

Ergänzung dieser Biofilmografie:

- 1974 Internationales Forum des Jungen Films, Berlin Cinémathèque Française, Paris-Werkschau mit Dore O. Vorführungen in Mexiko/Kanada/USA/Italien MAKIMONO, 38 Min., Farbe, Ton
- 1975 Ruhrpreis für Kunst und Wissenschaft Filmseminar an der Universität Göttingen Filmband in Silber für den besten deutschen Kurzfilm 1974 *Hynningen* (Teil von *Diwan*)