



Interview

Das folgende Gespräch zwischen Margaret Honda und Anna Gritz, Kuratorin in den KW, fand während der Vorbereitung der Präsentation von *Spectrum Reverse Spectrum* statt.

Anna Gritz: Du bist relativ spät in Deiner Karriere zum Filmemachen gekommen, nachdem Du bereits viele Jahre in den Medien der Skulptur, Installation und Fotografie gearbeitet hast. Ich finde es faszinierend, dass es Dir gelungen ist, auch innerhalb der Parameter des Mediums Film Fragen zu verfolgen, die Deine Praxis schon seit Langem begleiten. Kannst Du etwas über Deinen Wechsel zum Filmemachen sagen?

Margaret Honda: Ich bin zum Filmemachen gewechselt aufgrund eines Gesprächs, das gerade einmal zehn Minuten gedauert hat. Vor ein paar Jahren sprach ich mit jemandem über Dinge, die es nur in breiten Rollen gibt, und er erwähnte 70-mm-Druckerfolie. Es war mir nie in den Sinn gekommen, einen Film zu machen, doch den 70-mm-Film fand ich sehr attraktiv, weil ich mir absolut nicht vorstellen konnte, einen Film im Maßstab von *Lawrence of Arabia* zu drehen. Ich denke, es war von Vorteil, dass mir nicht viele Optionen offenstanden. Mir wurde klar, dass es für mich keinen Sinn machte, Negative zu verwenden, und so entstand die Idee zu *Spectrum Reverse Spectrum*. Mein Vorhaben bestand darin, die Druckvorlage durch einen Drucker laufen zu lassen und so das komplette Spektrum der Farben zu erhalten, die durch das Druckverfahren erzeugt werden können. So bräuchte ich keine Kamera, kein Negativ, keine Bilder. Ich beabsichtigte, mit dem Film zu *arbeiten*, nicht etwa einen Film zu *drehen*. So wurde *Spectrum Reverse Spectrum* ganz und gar im Labor hergestellt und war für die MitarbeiterInnen dort ebenso ein Experiment wie für mich. Ich bat sie, einen Druck

ohne Negativ herzustellen, und anfangs wusste ich nicht, wie lang er werden oder wie er aussehen sollte. Mir lag daran, dass der Prozess diese Fragen entscheiden sollte, und das tat er auch. Die Laufzeit ist die Länge einer einzigen 2500-Foot (762 Meter)-Rolle Druckerfolie. Die Leuchtkraft und Dauer der Farben entsprechen jenen im sichtbaren Lichtspektrum.

AG: In *Spectrum Reverse Spectrum* (2014) schöpfst Du das Farbpotenzial des Mediums des 70-mm-Films vollständig aus und bewegst Dich durch das komplette Spektrum der Druckfolie. Der 21-minütige Film gleicht somit das Potenzial des Materials, Farben darzustellen, mit unserer visuellen Kapazität, Farben wahrzunehmen, ab. Es gibt weder eine Geschichte noch eine Handlung, die von dieser Erfahrung ablenken könnten. Der Ansatz ist eher selbstreflektiert und schärft so unser Bewusstsein für den Wahrnehmungsakt. Wie verknüpft man den Prozess des Herstellens der Arbeit mit dem Prozess seiner Wahrnehmung?

MH: Während ich diese Arbeit hergestellt habe, dachte ich in erster Linie über den Film als Folie, als Material nach, nicht als Bildträger. *Spectrum Reverse Spectrum* ist als Palindrom konstruiert und enthält angemessen ausgerichtete Überschriften an beiden Enden, die ebenfalls projiziert werden. Der Film gibt das komplette Spektrum der Kodak 2383-Druckfolie wieder und dokumentiert, wie die Emulsion auf die Lichtventile des Druckers reagiert. Die Arbeit hat keinerlei Rahmenzeichnung, da weder eine Kamera noch ein optischer Drucker verwendet wurden. Der Film liegt als 70-mm-Druck vor und wird nicht auf ein fremdes Format übertragen.

Die Präsentation der Arbeit ist eine Erweiterung ihrer Herstellung. *Spectrum Reverse Spectrum* verwendet die Produktionsregeln der Filmindustrie – in einer Kinoumgebung, mit Projektorraum, richtigen Sitzreihen und festgelegten Vorführzeiten. Das ist der

konventionelle Kontext der Filmvorführung, der die Beziehungen zwischen den BetrachterInnen, dem Film und der physischen Umgebung in den Vordergrund rückt. Jedweder Bruch in diesen Beziehungen ist in diesem Zusammenhang unmittelbar deutlich.

AG: Die enge Zusammenarbeit mit TechnikerInnen, FilmvorführerInnen, Kinos und Filmlaboratorien ist Dir sehr wichtig – eine Erweiterung Deiner Untersuchungen einer bestimmten, immanenten Reihe von Faktoren, die das Ergebnis Deiner Arbeit wesentlich prägt. Berücksichtigt man, dass diese Beziehungen ein hochgradig instabiles „Ökosystem“ bilden, wie Du es nennst, das aus einer ständig wechselnden Anzahl von Faktoren besteht, so nimmt die Arbeit eine unbeständige, prozessabhängige Dimension an. Wie definierst Du, welche Faktoren in Betracht kommen, wenn Du die Arbeit herstellst?

MH: Bei *Spectrum Reverse Spectrum* hatte ich das Glück, mit Vince Roth von FotoKem zusammenzuarbeiten. Er ist als Farbtechniker mit jahrzehntelanger Erfahrung unerreichbar, und wir wurden gute Freunde. Er hat den Film überhaupt erst möglich gemacht. Wenn er in den Ruhestand geht, dann gibt es eine handfeste Krise. Dann geht ein Stück Kultur verloren, nicht nur ein einzelner Mensch. Die TechnikerInnen, die VorführerInnen und die Leute, die mit den Geräten umgehen oder in den Zulieferbetrieben ein Netzwerk von ungeheuer profundem Fachwissen bilden. Das ist das Ökosystem, von dem ich nunmehr abhängig bin, weil ein Film wie *Spectrum Reverse Spectrum* sowohl schwierig zu machen als auch schwierig zu projizieren ist. Um den Film vorzuführen zu können, kommt es auf jeden einzelnen Aspekt an. In dem Maß, in dem dieses System schrumpft, werden weniger Filme gemacht und gezeigt, was absolut verheerend ist für die Menschen, deren Jobs in erster Linie von den Filmen abhängen. Ich arbeite jetzt seit etwa fünf Jahren mit dem Medium Film, doch in diesem Zeitraum habe ich Situationen gegenübergestanden, wo ich nichts ausrichten konnte, weil jemand in Rente gegangen ist und nicht ersetzt wurde, oder ich konnte nicht die richtigen Materialien bekommen oder ich konnte einen Film nicht zeigen, weil niemand mehr den Projektor reparieren konnte. Einmal ist beinahe eine Vorführung geplatzt, weil der Spediteur noch nie mit 70-mm-Druck zu tun hatte und ihn erst röntgen lassen wollte. Ich dachte immer, dass der Verlust des Projektors und der VorführerInnen das Ende des 70-mm-Films bedeuten würden, doch heute weiß ich, dass die Tatsache, dass Kodak eine Filmemulsion nicht mehr herstellt, sehr viel direktere und nachhaltigere Konsequenzen für mich hat. Als ich 2013 anfang, an *Spectrum Reverse Spectrum* zu arbeiten, war FotoKem eines der letzten beiden Laboratorien in der Welt, die 70-mm-Film entwickelten. Ein Jahr später waren sie das einzige. Wenn man mit Film arbeitet, dann versteht man schnell, dass sich alles andauernd ändert, aber bislang ist es immer gelungen, eine Lösung zu finden.

AG: Die Einführung von Timing Tapes in den Herstellungsprozess von *Spectrum Reverse Spectrum* führte zur Produktion Deines zweiten Films *Color Correction* (2015). Du erhaltst Zugang zu Timing Tapes für die Farbkorrektur durch einen anonymen Hollywood-Film. Die Tapes, die für gewöhnlich die Farbkorrektur für jedes Filmfenster festlegen, wurden ohne jene Bilder verwendet, mit denen sie zuvor korrespondierten. Der 101-minütige Film ist wie ein Schatten, der eine vollkommen neue Filmerfahrung ermöglicht, die ein wenig an Deine Arbeit *4366 Ohio Street* (2004–heute) erinnert. Wie würdest Du Deine Beziehung zu dem Ausgangsmaterial beschreiben und wie legst Du die Ausgangspunkte für Deine Arbeiten fest?

MH: Im Allgemeinen neige ich mehr dazu, über das nachzudenken, was ich machen möchte, als über Dinge nachzudenken, die ich herstellen möchte, und so sind Methoden und Werkzeuge häufig meine Ausgangspunkte, aber darum sind sie nicht zwangsläufig auch meine Themen. Ich habe die materielle Kultur studiert und bin sehr daran interessiert, was passiert, wenn man bestimmte Schritte neu organisiert und dennoch eine strenge Auffassung des Fachs beibehält.

Bei *Spectrum Reverse Spectrum* wurde ein Timing Tape erstellt, um die Lichtventile des Druckers zu kontrollieren. Als ich begriff, dass ausschließlich dieses Tape als Druckelement funktionierte, wusste ich, dass ich aus bestehenden Tapes einen Film machen konnte. Bei *Color Correction* war ich willens, alles zu akzeptieren, das mir von den Timing Tapes vorgegeben wurde. Ich war völlig gleichgültig gegenüber dem Ausgangsmaterial und hätte alles nehmen können, weil ich einen Film machen wollte, wo ich die Kontrolle über jegliche ästhetische Entscheidungen abtrat. Andere hatten bereits das Maß und die Dauer festgelegt, Anzahl und Länge der Einstellungen und natürlich die Farbkorrekturen. Ich änderte nichts, außer dass ich das Negativ eliminierte. Bei *4366 Ohio Street* war die Frage, wie man etwas im architektonischen Maßstab, jedoch ohne den erforderlichen physikalischen Raum, baut. Die Arbeit ist eine lebensgroße Papiernachbildung meines Elternhauses. Die Oberfläche jedes Zimmers wird in Hunderte von Papierstücken gleicher Größe geteilt und in einem Katalog oder einer Zeitschrift verteilt. Es ist möglich, wenn auch nicht wahrscheinlich, dass diese Stücke später so zusammengesetzt werden, dass sie das Zimmer ergeben. Jeweils ein Zimmer wird veröffentlicht, und je näher ich dem Ziel komme, das Haus zu komplettieren, desto fragmentierter wird es. Diese Arbeiten haben jeweils ihre eigenen konkreten Materialquellen, und die Tatsache, dass die ursprünglichen Quellen nicht dargestellt werden oder auch nur verfügbar sind, macht alles irgendwie noch aktiver.