

40/41
BAROCK-
BERICHTE

ORBITA PROBITATIS
AD CHRISTI IMITATIONEM
VERIDICO CHRISTIANO
SVBSERVIENS.

ASPICIENTES IN AVCTOREM FIDEI. HEB. XII.



Christiani nomen ille frustra sortitur, qui
Christum minime imitatur. D. August. de ver. Christ.

Abb. 1: Cornelius Galle; *Aspicientes in Auctorem Fidei*, in: Jean David, *Veridicus Christianus*, Antwerpen 1601

Bazon Brock

Barocke Evidenzkritik in der Filmavantgarde des Werner Nekes¹

Die Avantgarde, das Neue und die historischen Traditionen

Werner Nekes hat sich nicht wie ein studierter Kunsthistoriker oder kunstgeschichtlich interessierter Mensch nur zufällig auf den Ba-

rock, auf die Technologiesgeschichte oder die profilmische Geschichte eingelassen, sondern als Avantgardist des Films, d.h. als jemand, der wie andere Avantgardisten, mit experimentellen Methoden aus dem Alten, Tradierten etwas Neues hervorbringt.

Avantgardisten sind Leute, die es darauf absehen, etwas zu erzeugen, was neu ist, d.h. etwas, das man noch nicht kennt und noch nicht weiß. Doch wie geht man mit dem um, was man selber geschaffen hat? Der Umgang mit dem Neuen, wenn es tat-

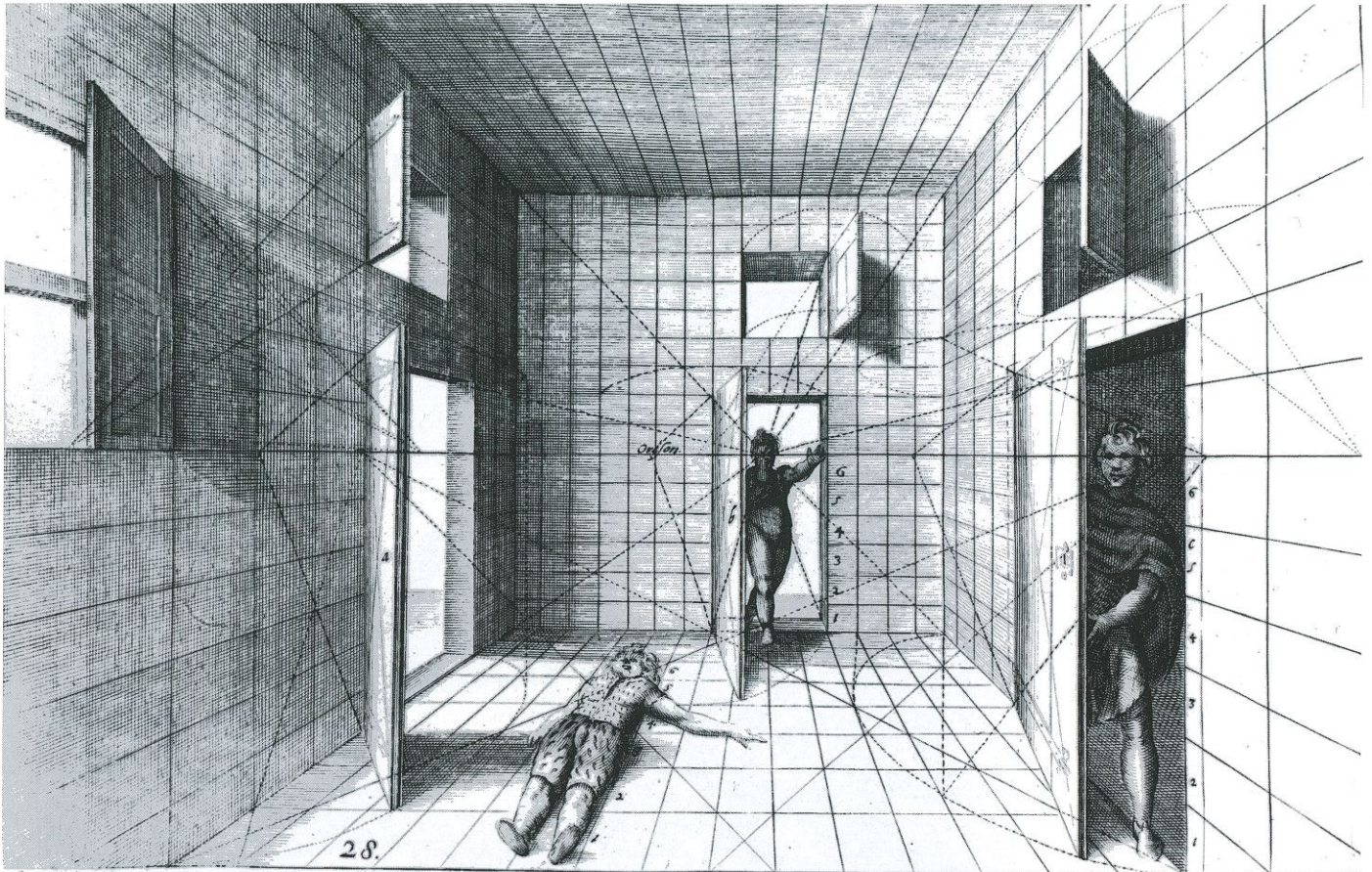


Abb. 2: Zentralperspektive, in: Jan Vredeman de Vries, *Perspective*. Leyden 1599, Tafel 28

sächlich neu ist, erlaubt eigentlich nur drei klassische Alltags-Reaktionen, und wir haben alle die Versuchung in uns, ihnen zu folgen: Das Neue wird eliminiert durch Zerstören. Oder: das Neue wird gelehnt – etwas, was da plötzlich als Zumutung des unbekanntenen Neuen in Erscheinung tritt, wird durch Wegsehen ignoriert oder erledigt. Oder: man ergreift davor die Flucht, wie ein Hund, der in seinem Lebensambiente plötzlich etwas Neues sieht: erst umkreist er es, dann versucht er, das Neue kaputtzumachen oder zu ignorieren und, wenn beides nicht geht, zieht er den Schwanz ein und haut ab. Das sind die natürlichen Umgangsformen mit der Zumutung des Neuen. Die kulturgeschichtlich oder zivilisationsgeschichtlich oder menscheitsgeschichtlich bedeutende Umgangsform mit dem Neuen ist aber seit 3000 Jahren, daß man vernünftigerweise von dem Neuen, wenn es doch neu ist und keine Bestimmung hat, nur mit Blick auf das Alte sprechen kann.

Etwas Neues, von dem ich nicht weiß, was es ist, weil es ja neu ist, kann ich sinnvoller Weise nur im Hinblick auf das Alte, das mir vertraut ist das konventionell geworden ist, versuchen zu bestimmen.

Das Neue zwingt einen, sofort den Blick zurück zu dem Alten, zum Tradierten, zu den Konventionen zu wenden, und dabei stellt

man etwas Merkwürdiges fest – und das ist die Dynamik der Moderne seit 600 Jahren: daß durch den Blick vom Neuen der Blick auf das Alte, Konventionelle völlig verändert wird und einem das Alte, tausend Mal Bekannte, gar nicht mehr Ansehenswerte plötzlich wie neu erscheint, als ob man es noch nie gesehen hätte. Die Avantgarde und das Moderne haben eine derartig große Bedeutung also nicht, weil sie das Neue als solches generieren, sondern weil sie unter dem Druck des erzeugten Neuen, Unbekannten, Bestimmungslosen, Leeren unsere Aneignung der historischen tradierten Bestände auf immer neue Weise erzwingen. Das Neue hat also nicht nur den Effekt, uns eine neue Zukunft zu eröffnen, indem es sie quasi selber in die Welt bringt, sondern es vergegenwärtigt eine Unzahl von Traditionen, so daß jede Avantgarde eigentlich eine Schöpferin von diversen Traditionen als gegenwärtig wirksamen Potentialen für das gesellschaftliche oder künstlerische oder wissenschaftliche Leben darstellt.

Betrachtet man die Moderne etwa im 20. Jahrhundert, dann erkennt man, wie ungeheuer erfolgreich die Avantgarden der Moderne gewesen sind: Der Mann, der Palladio und Brunelleschi zu Wirkgrößen des 20. Jahrhunderts gemacht hat, war der Avantgardist (Architekt und Theoretiker) Adolf

Loos. Seine schmucklosen Fassaden – graphisch eingekratzte, jalousielose Fensteröffnungen, als ob man 100 Jahre früher jemandem die Augenlider abgeschnitten hätte – ein Skandal sondergleichen, nackte weiße Wände, eingekratzte Fenster, was für eine Zumutung! Diejenigen, die nicht angriffen, es nicht leugneten, nicht die Flucht ergriffen, sondern sich darauf einließen, wurden plötzlich gezwungen, im 16. Jahrhundert einen Mann, nämlich Palladio, zu entdecken, den sie vorher nie beachtet hatten. Nachweislich hat vor Loos niemand gewußt, daß Palladio der Mann mit den nackten weißen Wänden in der Architektur ist, und – mit Ausnahme eines einzigen französischen, historisch interessierten Jesuitenpaters – hat nachweislich niemand vor Loos den Begriff 'mur nu' – nackte weiße Wand – im Blick auf Brunelleschi verwendet. Plötzlich erkennt man, warum der Avantgardist Loos, jenseits dessen, was er da 1905 geschaffen hat, eine bedeutende Größe der Kulturgeschichte wurde. Er schuf für den Beginn des 20. Jahrhunderts die Gegenwärtigkeit der Wirksamkeit von Architekturkonzepten von Palladio bis Brunelleschi.

Die Brücke-Maler – übrigens erst ab 1912 Expressionisten, bis 1911 hat man den Begriff 'französische Fauves' und andere verwendet – also diese Expressionisten sind

jenseits dessen, was sie selber gemacht haben, grandiose, erfolgreiche, bestätigte Avantgardisten, denn sie zwangen uns, etwa das malerische Werk eines El Greco, das 1614 endete, mit völlig neuen Augen zu sehen und El Greco wie einen Zeitgenossen des 20. Jahrhunderts zu erleben: Helmut Schmidt, Altkanzler der Bundesrepublik, der selber Maler und Pianist ist, erzählt immer wieder, es sei das Mirakel seiner Jugend gewesen zu entdecken, daß da ein El Greco schon so genial war und die Expressionisten vorwegnahm. Natürlich war El Greco nicht genialer als jeder andere Zeitgenosse. Die Genialität bestand darin, nach rückwärts die Traditionen aufzubauen. Die Avantgarde beginnt da, wo man nicht aus den Traditionen heraus argumentiert, sondern wo man aus der Gegenwart heraus die Traditionen schafft. Avantgarde ist das, was uns zwingt, immer erneut die Traditionen, die abgestandenen, längst bekannten, konventionell gewordenen Formensprachen zu vergegenwärtigen und als aktuelle Wirksamkeit aufzunehmen. Die Avantgardisten des 20. Jahrhunderts waren tatsächliche, leistungsfähige Schöpfer von kulturellen Traditionen und das 20. Jahrhundert ist dasjenige, welches die stärkste Prägung durch kulturelle Traditionen, durch Konventionen – eben im neuen Blick – erfahren hat. Angefangen bei Giacometti – kein anderer Mensch hat die Kykladenmalereien und -skulpturen um 1600 v. Chr. als europäische Großkulturleistung vergegenwärtigt wie er – bis hin zu Sigmar Polke, der aus dem Stand einen Maler namens Picabia sozusagen wieder neu geschaffen, uns den Blick auf dieses Werk eröffnet hat. Mit anderen Worten: das 20. Jahrhundert, das modernste, das avantgardistisch geprägteste war das, in dem die größte Zahl kultureller Traditionen verlebendigt wurde, um als Gegenwartspotential wirksam zu werden. Trotzdem meint heute nahezu jeder: Avantgardisten, das sind die Leute, die Traditionen leugnen, die kein Interesse an der Vergangenheit, an der Kultur, an der Geschichte haben. Genau das Gegenteil ist der Fall.

Avantgarde-Prinzip und Zukunftsbewältigung

Avantgardisten sind diejenigen, die überhaupt erst die Methoden und die Mittel erfunden haben – jenseits von Bildungsbürgertum und totem Bildungswissen – Vergegenwärtigung der Vergangenheiten so zu betreiben, daß die Vergangenheiten in der Gegenwart selber wirken und damit zukunftsfähig werden können. Wenn wir nur auf unsere kleine Zeitgenossenschaft angewiesen wären, um unsere Zukunft zu bewältigen, wären wir schlecht dran. Aber das Avantgarde-Prinzip ermöglicht uns, eine Unzahl von Vergangenheiten als ehemalige

Zukünfte zu vergegenwärtigen und mit diesem Potential – wir sind nicht nur wir in der Gegenwart, wir sind der Barock, wir sind die Renaissance, wir sind die Kykladen, wir sind Athen, wir sind die ganze Welt, ein einziges großes Vergegenwärtigungsszenario, spricht Museum der Kulturleistungen geworden – unsere Zukunftsvorstellungen zu entwickeln. Innerhalb dieser Bewegung – als wirklicher, bestätigter Avantgardist – nimmt Werner Nekes eine herausragende Stellung ein. Er hat sich als avantgardistischer Filmer darauf eingelassen, ein visuelles Phänomen zu produzieren, das ihn zwang, entweder vor diesem Zeug, das er da produzierte – als bloßen Unterhaltungsgeck oder Unsinn – sich in den Bereich des Zynismus oder des Karikaturhaften zu retten oder es in den Müllkorb zu schmeißen oder eben die Flucht in die Arme einer reichen Erbin anzutreten. Das hat er nicht getan, obwohl er – ich war dabei – sehr große Chancen dazu gehabt hätte. Er sagte

dazu: „Okay, wenn das hier wirklich was ist, was ich produziere, ich weiß ja nicht was (inzwischen sagen meine Schüler alle, wir sammeln nur noch das, was wir nicht verstehen – das ist die intelligenteste Art zu sammeln) und ich weiß ja nicht, was ich da eigentlich mache, dann muß ich schleunigst von diesem Neuen auf etwas zurückweisen, von dem her dieses Neue seine Bestimmung erhält.“

Was geschieht wirklich zwischen den Bildern?

Da Werner Nekes als Filmavantgardist vor allem an dem Phänomen interessiert war, wie in uns die Illusion etwa einer Bewegung vor Augen / ad oculos / per evidentiam entsteht, hat er sich gefragt: wenn ich ein Blatt, auf dem auf der Vorderseite ein Vogel, auf der Rückseite ein Käfig ist, in schnelle Rotation verbringe, wie kommt die Illusion zustande, daß der Vogel im Käfig sitzt? Was muß eigentlich geschehen im Zwischen-

Abb. 3: William Hogarth, Karikatur über die Perspektive. Frontispiz in: Dr. Brook Taylor; *Method of Perspective*, Ipswich 1754



FRONTISPIECE TO KERBY.



Abb. 4: Joost van den Vondel „Gysbrecht van Aemstel“, Holland um 1750
Blick in ein gläsernes Perspektivtheater

raum zwischen den einzelnen Phasen, damit dieser Eindruck entsteht? Beim Film wissen wir alle: wenn es weniger als 16 und mehr als 24 Bilder pro Sekunde sind, die am Auge vorbeiziehen, ist die Illusion einer realen Bewegung beim Kinogänger nicht mehr störungsfrei möglich. Es geht also um die Frage: Was passiert eigentlich zwischen den Bildern? „Zwischen“ heißt auf Lateinisch „inter“, das kennen wir als ein inter-esse, und zwar im Sinne eines Interessenten, sich auf das einzulassen, was zwischen zwei Zuständen passiert, weil es ja gerade die Frage involviert, wie komme ich von A nach B – dafür findet man die unterschiedlichsten kulturellen Antworten.

Was passiert da eigentlich zwischen den Bildern, d.h. was macht eigentlich das Moment der physiologischen Bedingungen unseres Sehens, der Neurophysiologie aus? Mit dieser Frage wandte Nekes sich an diejenige historische Epoche, nämlich den Barock, der ganz offensichtlich / ad oculos / zu Augen sprechend eben diese Probleme so gut durchschaut hatte, daß er sie spielend einsetzen konnte, und z.B. Illusionsmalerei als Deckenmalerei, als Raumkonstruktionen, aber eben auch als Schaukasten bis hin zur Jahrmarktsattraktion entwickelte. Im Barock beherrschten die Künstler dies so

perfekt, konnten so souverän damit umgehen oder sahen sich von dem Problem derartig herausgefordert, daß sie sich mit ihren höchsten theologischen Begriffen 'Gott' und 'Schöpfung', mit ihren höchsten philosophischen Begriffen, mit ihren politischen und sozialen Vorstellungen auf die Herausforderung genau durch dieses Erzeugen der Illusion einließen. Heute sehen wir, daß Nekes nicht nur vor 20 Jahren schon Recht hatte mit dieser Spur, denn inzwischen bestätigt ja die gesamte moderne Technologie der Medien genau dieses Interesse. Wieder zeigt sich, daß der Fortschritt der Medientechnologie das Interesse am Barock erzwingt, weil in diesen Medienmaschinen genau diese Art von Illusion – modern heißt das „Virtualität“ – erzeugt werden kann, deren Thema im Barock grundlegend war. Dabei handelt es sich um eine ganz andere Art von Medienmaschine, deren Logik – und das ist Werner Nekes' Entdeckung – allerdings auf der gleichen Annahme über die Konstruktion unseres Wahrnehmungsapparates, unseres Weltbildapparates wie eben der Gesetzmäßigkeit der Welt beruht und deswegen so lehrreich ist. Wenn wir das Ganze nicht einfach als Wahnsinn abtun wollen, leugnen, zerstören, wenn wir die Leistungen der Medienmaschinerie und

ihrer Produkte der Erzeugung von virtual reality, von virtuellen Realitäten, richtig benutzen, sehen wir plötzlich, daß das Ergebnis, als etwas völlig Neues, nie Dagewesenes, unseren Blick zurücklenkt auf etwas, was uns längst bekannt ist, eben den Barock. Wir erkennen, daß die Untersuchungen des Barock uns Aufschluß über das geben können, was wir heute als Herausforderung erleben.

Evidenzerzeugung und Evidenzkritik

Nekes war der erste, der sich – lange vor der berühmten Wiederkehr des Barock Ende der 80er Anfang der 90er Jahre – als Avantgardist der Moderne auf den Barock projizierte, mit folgender zentraler Fragestellung, die uns allen in moralischer oder theologischer Hinsicht bekannt ist und die man auf einigen der in Salzburg ausgestellten Abbildungen und Anamorphosen findet: Will die Welt betrogen sein? (Abb. 5) Gemeint ist hier nicht die Rechtfertigung eines Geldanlageberaters, der die räuberische Enteignung seiner Kunden mit dem lapidaren Satz rechtfertigt: „Die Welt will betrogen sein.“ Dieser Satz bedeutet im Barock: Das Gehirn will mit Programmen konfrontiert werden, die es zwingen, sein richtiges Operieren ständig an der Bewältigung einer bestimmten Aufgabe zu kontrollieren, nämlich ob es den Wahnsinn als solchen erkennt, ob es die Illusion als solche erkennt, ob es die virtuelle Realität als solche gegenüber der Realität erkennt oder nicht, ob es unfähig ist, virtuelle Realität und Realität auseinanderzuhalten oder richtig aufeinander zu beziehen und mit guten Schlußfolgerungen und Analogien und anderem zu operieren, oder ob es aus dem Überwältigungswahnsinn heraus nur ein irrsinniger Brei wird. „Die Welt will betrogen sein“ heißt, das Gehirn will herausgefordert werden, um sein eigenes richtiges Funktionieren überprüfen zu können durch Aufgaben, etwas einerseits als eine Illusion aufzunehmen, erstaunt zu sein, attrahiert zu sein und im selben Augenblick zu wissen: es ist ja nur eine Illusion. Das fängt an bei den barocken Jahrmarktsattraktionen, wo vor den Augen der Zuschauer jemand auftritt, der sagt: Ich zaubere. Dieser Zauberer erzeugt eine Illusion, etwas tun zu können, etwas hinzubringen, was vorher nicht da war, etwas wegzubringen etc., obwohl jeder vernunftbegabte Mensch weiß: Zauberei gibt es nicht. Der Zauberer schafft vor den Augen der Zuschauer ein Evidenzerlebnis. Mit eigenem Augenschein sehen wir: das, was er tut, ist so, wie er es behauptet: Hut ziehen, Kaninchen herausnehmen. Also sehe ich mit eigenen Augen, er zieht das Kaninchen aus dem Hut, obwohl es ja gar nicht da war. Jeder, der dem Zauberer zuschaut, kommt sofort in den Konflikt, den visuellen Ein-

druck der Evidenz, der erzeugten Einsichtigkeit – ja, so ist es, ich habe es selbst gesehen – mit der gedanklichen, begrifflichen Arbeit – Zauberei gibt es nicht, alles muß seine natürliche Ordnung haben – in Verbindung zu bringen. Diesen Einwand des Gedanklichen, des Begrifflichen oder wie man sagt, der Kognition, gegenüber dem, was vor Augen stehend, evident ist, nennt man dann sinnvoller Weise Evidenzkritik. Es geht also um das Verhältnis von Evidenz und Evidenzkritik als ein Verhältnis von eigener sinnlicher Wahrnehmungsbestätigung und gedanklicher Bewertung dieses Eindrucks. Die Magie des Natürlichen, im Barock ein großes Thema, ist nicht deshalb so bemerkenswert, weil es einem barocken Künstler gelingt, etwa durch Deckenmalereien, Fresken oder Intarsien an den Wänden den Eindruck zu erwecken, daß das, was das Auge wahrnimmt, auf Realität gestützt sei, sondern weil sie den Gedanken nahelegt, der erzeugte Eindruck beruhe auf einer optischen Täuschbarkeit. Das heißt, das eigentliche Wunder ist nicht die ideologische, verblende Vortäuschung von etwas, sondern die Täuschung zum Zwecke der Erhöhung des Wunderbaren, das darin liegt, daß zwischen dem realen visuellen Eindruck, dem Evidenzerlebnis, und dem gedanklichen Kognitionserlebnis der Bewertung immer eine Diskrepanz besteht oder sogar ein Ausschluß. Ich bekomme einen Eindruck von etwas, was ich gedanklich als unmöglich erfassen kann. Das ist die große barocke Leistung.

Genau das ist aber auch das Programm der Moderne in den Künsten – und in den Filmkünsten in spezifischer Weise – weil diese mit den größten Entdeckungen der Illusionserzeugung arbeiten. Wenn man sich Nekes' Filme anguckt, darunter etwa ULIISES, den Bedeutendsten – aufgenommen in die STERN-Liste der 100 wichtigsten Filme – dann sieht man, wie permanent das Verhältnis von technologisch medial erzeugter Evidenz mit dem Aufbau der Fähigkeit, gerade das als einen solchen Augenschein, als eine solche Ideologie zu kritisieren, parallel gesetzt wird. Die Spannung, die Leistungsfähigkeit des Films/der Filme besteht darin, daß man ständig einen unglaublich überzeugenden Augenschein bekommt, ein Evidenzerlebnis überwältigender Art – und einem andererseits die Mittel zur Kritik an eben diesem Augenschein geboten werden. Die eigentliche Leistung von Werner Nekes als Filmavantgardist war die Entdeckung, daß es historisch, weit vor der Entwicklung der neuen Medien Fotografie und Film, Video und computergenerierte Bilderzeugung Techniken gegeben hat, die genau auf diese Aufgabe hin erfunden wurden und die ihre Wunder oder ihre Magie oder ihre überwältigende Wirkung gerade deswegen erzeugen, weil in ihnen ganz klar



Abb. 5: „de Wereld wil Bedrogen zyn“ – Die Welt will betrogen werden
Tafel für ein Chinesisches Feuerwerk, im Durchlicht, Den Haag 1634

formuliert wird, in welcher Weise man immer zugleich die Illusion, die Täuschung, den Zauber eines Eindrucks erzeugen muß, um ihm gegenüber den kritischen Gedankenwert der Distanz oder der Täuschbarkeit oder Sündhaftigkeit, zur Geltung zu bringen. Werner Nekes hat eine ganze Reihe von sogenannten Trompe-l'œil-Bildern, Augentäuscher-Bildern gesammelt. Am bekanntesten sind diejenigen, die in den Niederlanden Mitte des 17. Jahrhunderts für den bürgerlichen Markt angefertigt worden sind. Jemand kaufte sich ein gar nicht sehr großes Gemälde, hängte es an die Wand, und wenn er in das Zimmer hineinkam, erzeugte das Gemälde in ihm den Augenschein, daß da an der Wand eine Reihe von Objekten angebracht seien, daß da Dinge real im Raum liegen. Die Illusion, daß dieses Bild nicht ein Bild, sondern das, was das Bild zeigt, reale Körper in diesem realen Raum seien, war schier überwältigend, bei dem gleichzeitigen Wissen: es ist ja nur eine optische Illusion, es ist ja nur ein Realwerden unserer virtuellen, seelischen, gedanklichen und sonstigen Operationen. Das Bürgertum kaufte zur Selbstausbildung – z.B. um als Kaufleute erfolgreich zu sein – solche Augentäuscherbilder, um sich selber zu trainieren. Als Piero del Francesco Gicht

bekam und nicht mehr malen konnte, arbeitete er als Lehrer für Kaufleute: „Was lernt ihr normalerweise, lieber Kaufmann?“ schreibt er 1472. „Ich lerne, einen Stoffballen anzusehen: wie dicht ist er geknüpft, sind die Farben echt, wie tief liegen die Lagen, werde ich betrogen, ist etwas dazwischengepackt?“ Der Kaufmann lernte, sich auf den Augenschein einzulassen, um genau dieses Sich-Einlassen als Illusion zu kritisieren, d.h. also sich unter Kontrolle zu halten, sich nicht überwältigen zu lassen von der bloßen Suggestivität, wie das bestimmte Leute heute noch – Harald Schmidt spricht von Unterschichten-Fernsehen – systematisch betreiben. Da werden permanent Illusionen erzeugt, ohne daß den Zuschauern gleichzeitig Mittel geboten werden, um diesen suggestiven Anschein – nackte Weiber, dicke fette Schokolade und Honigbrot, was auch immer, Angst machend, Lust machend, aneignungsherausfordernd – zu kritisieren, zu wissen: das sind ja nur Illusionen, das ist ja nur Reklame – aber ohne Reklame kann mein Blick schon gar nicht mehr auf das Objekt ausgerichtet werden, ich brauche sie also, um meine Hinwendung zu erreichen, muß dann aber die Mittel haben, um das zu kritisieren, also z.B. die Frage zu stellen: In welchem Abhängig-



Abb. 6 und 7 (unten): William Hogarth; Jahrmakrt von Southwark; Detail mit Guckkasten und Gesamtansicht, Kupferstich, London 1734

keitsverhältnis stehe ich da eigentlich, wenn ich mich tatsächlich auf das Produkt hin, z.B. zum Kauf entscheidend, projiziere, im Bewußtsein, daß das, was mich veranlaßt zum Kaufen, ja mit dem Produkt gar nichts zu tun hat, denn ich esse ja nicht die Bilder?

Das Prinzip des Barock – in der Entdeckung der modernen Avantgarde – heißt: Augenschein und Kritik. Warum? Weil natürlich die erste Form der Selbstwahrnehmung des Menschen in der Entdeckung steht, wie täuschbar er ist. Ausgangspunkt sind die optischen Täuschungen. Mit ein paar kleinen Demonstrationen kann ich jedem zeigen, wie täuschbar auch das geschulteste Auge ist, etwa in Hinblick auf die Frage: Treffen sich Parallelen im Endlichen – ja oder nein? Die

kognitive, begriffliche Arbeit der Physiker und Mathematiker sagt: nein, Parallelen treffen sich nur im Unendlichen, das visuell Evidente kann man aber jeden Tag wahrnehmen: Folgt unser Blick einem Schienenstrang, sehen wir, wie die beiden Stränge schon im sichtbaren Teil vor dem Horizont konvergieren. Das ist evident, ich sehe es ja. Dagegen sprechen unser Wissen, unsere Kenntnisse, unsere Erkenntnis, daß das, was wir sehen, eine Illusion ist. Nun wäre es aber eine Illusion zu glauben, man könnte sich retten, indem man sich, wie bestimmte protestantische Sekten glauben machen wollten, von dem Eindruck der Illusion löst, also keine Bilder mehr anguckt, sich nicht auf die Welt einläßt, nur noch innerweltlich, gedanklich introspektiv ope-

riert. Kant hat gezeigt, daß jeder Begriff, auf den man sich konzentriert, in der inneren Vorstellung, in der inneren Imagination, in den Gedankenbildern sofort wieder mit einem evidenten Erlebnis, einer Anschauung parallel gesetzt wird. Der Begriff erzeugt – ob ich nun die Augen auf oder geschlossen habe – sofort parallel ein Vorstellungsbild, und ich bin dann, wenn ich die äußere Wahrnehmung leugne, genau im selben Verhältnis zwischen Evidenz und Evidenzkritik, zwischen Täuschbarkeit und der Notwendigkeit, die Täuschbarkeit zu kritisieren. Niemand kann sich von den Bedingungen der Täuschbarkeit trennen, dann müßte er sich ja von seiner eigenen Neurophysiologie trennen – das ist nicht möglich.

Abb. 8 (Seite 681): M. Decremps „La Magie Blanche Dévoilée, 1789, Tome I, p. 11



Die Einheit von Kunst und Wissenschaft in Barock und Moderne

Werner Nekes' beispielhafte Arbeit läßt uns erkennen, wie weit unter historischem Wert wir den Barock bisher verkauft haben: das trifft insbesondere auch auf die Museen in aller Welt zu, die mit Barockgegenständen beschäftigt sind, und bisher ein immenses Potential an kulturtouristischer Attraktivität verschenkt haben. Werner Nekes hat an diesem Barock etwas entdeckt, was bisher noch kein Mensch je gesehen hat, als Wirksamkeit in dem Sinne der permanenten Erzeugung von Realem, d.h. als Bild real, als Farbe, als Pigment, als Papier, als Druck, reale Virtualität des als Ausdruck Realisierten, Virtuellen, Gedanklichen, der Vorstellung, der Begriffe etc. Im Sinne der heutigen Erzeugung eines Parallelverhältnisses von Visualität und Kognitivität, von Anschaulichkeit und Begrifflichkeit, von Bildnerkunst und Wissenschaft, aber nicht separat als zwei Teile. Wir können dies sogar noch genauer fassen, indem wir nicht bei dieser Zweierstellung bleiben, sondern uns auf die drei wesentlichen Leistungen des menschlichen Gehirns beziehen: die Darstellung, die Vorstellung und die Denkbare. Die Darstellung ist das Bild. Im Bild gibt es die Unterscheidung zwischen Bild und Abgebildetem, d.h. zwischen Vorstellung und Denkbegriff. Das Abgebildete ist der Begriff, die Abbildung ist die Vorstellung. Also ist das Bild selber, die Darstellung, die Einheit der Unterscheidung von Abbildung und Abgebildetem. Entsprechend dem barocken Konzept muß heute jeder Neurophysiologe, jeder Biochemiker, jeder Molekularbiologe selber wie ein Künstler am Computer Evidenzerlebnisse, nämlich z.B. den Aufbau eines Enzyms, demonstrieren. Er muß auf beiden Ebenen, der Erzeugung der Evidenz und der Kritik eben dieser Evidenz arbeiten, und das ist eine große Herausforderung für die neue, von den elektronischen Bildgenerierungen erzwungene Einheit der kulturellen Tätigkeiten, Wissenschaften, Künste, Theologien etc. Die Fragwürdigkeit seiner Darstellung in Bezug auf den Begriff, den er gedacht hat, und die Vorstellung, die diesen Begriff begleitet, darf der Wissenschaftler nicht naiv als illusionistisches, illustratives Verhältnis behaupten. Er muß die Unangemessenheit, die Unanschaulichkeit einer bloßen illustrierenden Übersetzung darstellen.

Die Einheit von wissenschaftlichem und künstlerischem Arbeiten sah man noch zu Beginn des Barock, bis um 1550. Dann aber trennte man zwischen den überwältigenden Visualisierungen, den Evidenzen auf der einen Seite und der Wissenschaft auf der anderen Seite. Nur kläglich, z.B. bei ornithologischen Illustrationen oder bei Darstellungen von Anatomiebüchern, kam das

visuelle Phänomen der Evidenzerzeugung durch den bildenden Künstler mit dem Wissenschaftler wieder in Berührung, allerdings ohne großartige Konsequenzen auf die Wissenschaft selber zu haben. Das ist jetzt anders geworden – jetzt holen die Wissenschaftler die Künstler in ihren Arbeitsbereich und die Künstler die Wissenschaftler. Nekes ist einer der führenden Avantgardisten für die logische Demonstration eben dieses Verhältnisses von Evidenz und Evidenzkritik. Es gibt also zwei Anlässe für solche Ausstellungen, gerade hier in Salzburg, im Barockmuseum. Der Barock wird unmit-

telbar brauchbar und notwendig zur Bewältigung der nächsten Zukunft von medialer Evidenz, wie umgekehrt die Avantgardisten – tatsächlich im musealen Kontext – das Verlebendigen, das Vergegenwärtigen der Traditionen allein garantieren. Das ist historisch vielfach nachgewiesen worden. Gerade die Avantgardisten, von denen wir meinen, sie kümmerten sich nicht um die historischen Kontinuitäten, um die Zusammenhänge, um die Bildung etc., eben diese formalistischen, inhaltslosen Herumexperimentierer sind diejenigen, die uns den Zugang zu unserer kulturellen Geschichte von



Professeur et Démonstrateur de Physique amusante, qui après avoir réduit en cendres une Carte choisie au hazard, jette le Jeu en l'air pour la faire reparaitre en la clouant au mur d'un coup de Pistolet.



Abb. 9: Barthélemy de La Rocque (1720-1760?), *Trompe l'œil*, Kupferstich, Deutschland um 1760

unserer Gegenwart her jeweils ermöglichen und damit diese Traditionen zukunftsfähig machen. Das bedeutet eine Umkehr des Blicks: Avantgardist ist nur der, der uns zwingt, die Vergangenheit mit völlig neuen Augen zu sehen und als eine Wirkgröße der Gegenwart zu akzeptieren.

Das ist nicht mehr Bildungsbürgertum, das ist nicht mehr nur Schulwissen, das ist Verlebendigung in der Gegenwart als Wirkkraft. Und weiter: die historischen Bestände müssen erschlossen werden, von der jeweiligen Gegenwart her auf das gemeinsam Zugemutete, eben die Zukunft. Warum? Weil jede historische Vergangenheit eine ehemalige Zukunft ist.

Selbst-Historisierung als Instrument der Zukunftsbewältigung

Der Barock war die Zukunft der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Es ist längst Vergangenheit. Die Aufgaben, die uns die Gegenwart in Hinblick auf die Zukunft stellt – Bewältigung von Arbeitslosigkeit, sozialen Umbrüchen etc. – können wir nur lösen, wenn wir uns bewußt machen, daß Menschen zu allen Zeiten dieselben Fragen an ihre Zukunft gestellt haben wie wir. Wir müssen uns also fragen: Wie sind denn die

Leute um 1550, um 1400, um 1260 mit der Drohung ihrer Zukunft umgegangen? Also müssen wir die historischen Bestände daraufhin ansehen, was sie uns über das prinzipielle Verhältnis der Menschen einer Gegenwart zu ihrer Zukunft sagen, auf welche Weise man überhaupt aus seiner jeweiligen Gegenwart heraus sich auf Zukunft orientiert. Und umgekehrt: Wir haben ein gewisses Maß an Geistesgegenwart, an Bildung, an Status der Selbstwahrnehmung erreicht, wenn wir uns bereits als Zukünftige sehen, d.h. als Vergangene. Wer jetzt lebt, wie ein Künstler, wie ein Fürst, wie ein Mäzen, sieht sich ja als ein zukünftig Vergangener, d.h. seine wirkliche Fähigkeit zum Sich-Heranzubilden in diesem historischen Verständnis besteht darin, sich selbst immer schon als Historischer zu sehen, sich selbst zu historisieren, also sich selbst schon mit musealen Augen zu betrachten. Das wirft man der Avantgarde vor, man sagt ihr nach, sie praktiziere ihre monochrome Malerei nur noch für das Museum. Genau darum geht es. Sich selbst bereits unter musealen Gesichtspunkten zu sehen. Musealisierung ist eine der grandiosesten Strategien, die wir inzwischen auch alle als Alltagsmenschen betreiben. Wir sammeln inzwischen alle in Schuhkartons oder inzwischen vielleicht

sogar auf dem Homecomputer die Bilder unserer Kinder, und die Schühchen, die Relikte und die Überlassenschaften unseres eigenen Lebens, d.h. wir betrachten uns ja schon museal. Der Blick auf das Kind („Guck' mal da, wie ich da aussehe, nein, das ist ja Tante Frieda, nein, das bin ich...“) ist ein Zeichen unserer wirklichen historischen Interessen und unseres historischen Bildungsvermögens. Beides lernt man nur in solchen Institutionen. Deswegen sind die Museen die entscheidenden, in der europäischen Moderne entwickelten Agenturen der Selbstbildung, der Selbstbildung des historischen Bewußtseins, aber nicht im bürgerlichen Bildungsinteresse, sondern im Interesse der Biographiepflichtigkeit jedes einzelnen Menschen. Wir sind uns selbst gegenüber die Achtung schuldig, die wir jedem historischen Artefakt, wenn es diese und jene Bestimmung und Werthaltigkeit hat, auch im Museum bezeugen. Wir gehen ins Museum, nicht um irgendeinem Objekt bloß Respekt zu erweisen, weil es 5000 Jahre alt ist, sondern um zu lernen, wie wir von der Wahrnehmung der Artefakte her uns selbst Respekt bezeugen können, als jemand, der vielleicht in 30 Jahren tot ist und sich fragen muß: Wie kann ich auf die Zeit, in der ich nicht mehr real physisch da

bin, einwirken? Uns zu vergegenwärtigen, daß wir uns selbst musealisieren können, bedeutet daran zu denken, wie wir unsere jetzige Lebendigkeit erhalten, durch Wirksam-Werden über unsere real-physische Existenz hinaus. Das Museum ist somit eine soziale Institution, in der dieser Zusammenhang geklärt, ausgearbeitet und für jedermann nachvollzogen werden kann.

Avantgarde und Barock im Salzburger Barockmuseum

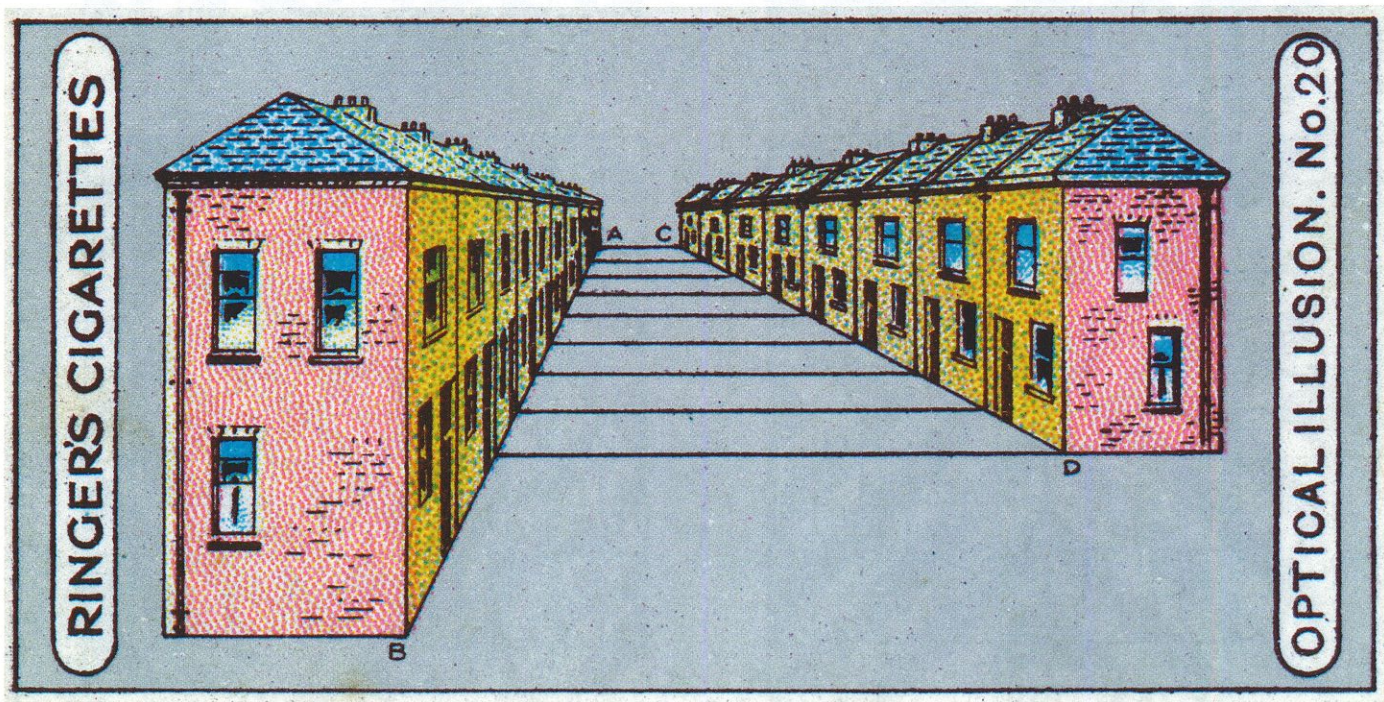
Dank der Avantgardefähigkeiten eines film-avantgardistischen Künstlers namens Nekes, erleben wir den Zugang zu einer historischen Epoche nicht als bildungsbürgerliches, sonntägliches Bemühen, ein bißchen überindividuelles Interesse zu demonstrieren oder zu heucheln. Kraft der Vergegenwärtigung dieser historischen Epoche, etwa in Hinblick auf das Phänomen der virtuellen Realität, der Überwältigung durch Bilder können wir Fragen beantworten wie z.B.: Wie wird man fertig mit dieser Bilderflut? – Was hat man wohl im Barock zu Kunst und Bilderfluten gesagt? Im Barock geht es um die Realisierung von Virtualität und nicht um die Virtualisierung von Realität – eine maßgebliche Korrektur, welche die heutige Generation sehr nötig hätte, um zu erkennen, daß sie mit der virtuellen Realität im Irrenhaus landet, aber mit der realisierten Virtualität bei der Großmächtigkeit des intrapsychischen Geschehens, des Denkens, des Vorstellens, des Wollens der Menschen ankommt. Kraft die-

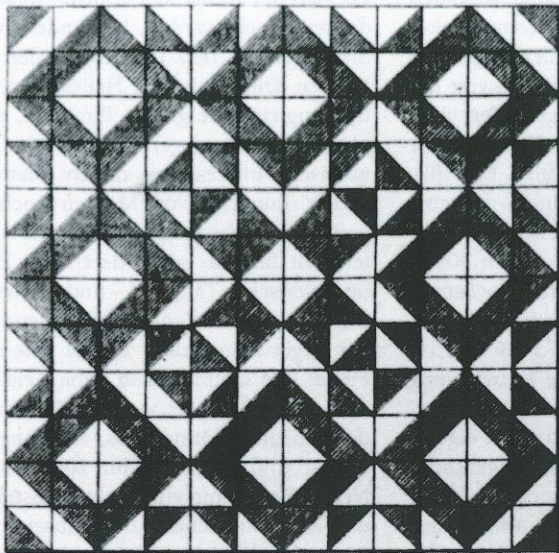
ser Fähigkeiten der Avantgarde schulden wir ihr unseren Respekt. Ein Werner Nekes interessiert mich, weil er mir den Zugang zu einer solchen Epoche ermöglicht, von der her ich meine eigene Zeitgenossenschaft erst richtig verstehen kann. Kein anderer vor ihm – kein Wissenschaftler, kein Bildungsmitbürger, niemand sonst – hat eine solche Sammlung der barocken Evidenzmaschinerie und der entwickelten Kritik zusammengebracht. Diese Nekes'sche Sammlung der kulturellen Zeugnisse, vornehmlich aus den Perioden 16., 17., 18. und 19. Jahrhundert verweist auf die Entwicklung der Kunst, ist also ein Stück Kunstgeschichte. Weil in diesen Medien der eigentliche Auftrag der Künstler, die eigentliche Leistung der Künstler in besonderer Weise für den Alltag relevant, für das Alltagsleben relevant, diskutiert wird. Nämlich, immer zugleich den eigenen Augenschein, die eigene Zeugenschaft, also damit die eigene Wundererfahrung, die eigene Illusionserfahrung möglich zu machen, die dann ihrerseits erst der genuine Gegenstand einer kritischen Auflösung, einer philosophischen, reflektiven Auflösung darstellt. Und das ist das, was den Wert dieser Sammlung eigentlich ausmacht. Weil von dieser Aufgabe her viel besser verstanden werden kann, was dann später, nach der Erfindung der Fotografie, nach der Erfindung des Films, nach der Erfindung des Videobildes und des computergestützten Bildes geleistet werden konnte oder geleistet werden mußte. Das ist auch ganz im Sinne des wissenschaftlichen Auftrags. Diese historischen

Formen der Kunst, der Kunstfertigkeit, die da gesammelt werden, begründen für uns die Kritik an den Leistungen der neuen Medien. Die Sammlung Nekes ist die erste und zugleich die größte ihrer Art, die wir überhaupt haben, gerichtet auf das zeitgenössische Interesse an diesem Phänomen. Weder Tausende von Museen noch Hunderttausende von Kunsthistorikern verspürten den Impetus eines derartigen Zugriffs sammlerischer Tätigkeit – und das bedeutet mehr als nur Geld auszugeben. Denn Nekes hat ja gar kein Geld – das ist eine schöne Frage: Wie sammelt man ohne Geld? Dazu muß man Künstler werden. Die Künstler der Moderne können das, angefangen bei Picasso und Braque bis hin zu Baselitz und Nekes. Es ist eine glückliche Konstellation, daß ein historisches Barockmuseum durch Demonstration der Avantgardeleistung eines Künstlers in Hinblick auf die Erschließung dieses historischen Materials genau diese Dienstleistung für die Gegenwart erbringt. Und wenn ich hier etwas mitzuwirken hätte, dann würde ich der hochmeinen den Politik oder Wirtschaft doch klarmachen, daß sie alles das, was sie heute prä tendieren als Neues, nie Erlebtes, nie dagewesene Erlebniswelten in die Welt zu setzen, bestimmenzulernen, kennenzulernen, indem sie sich auf den Barock einlassen. Die moderne technologische Medienwelt ist eine barocke Welt.

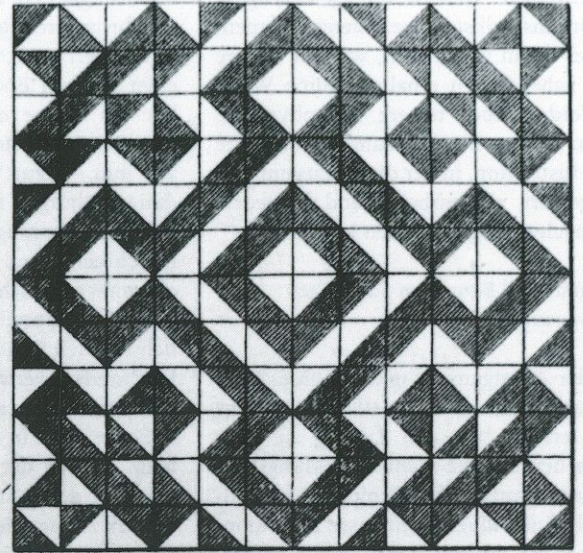
Es ist die große Leistung des Salzburger Barockmuseums, seine Bestimmung von der Aufnahme der Avantgarde her tatsächlich neu zu entwickeln und zu zeigen, daß so

Abb. 10: Ringer's Cigarette Cards. Zigarettenwerbekarten mit optischen Illusionen, England und Irland 1936

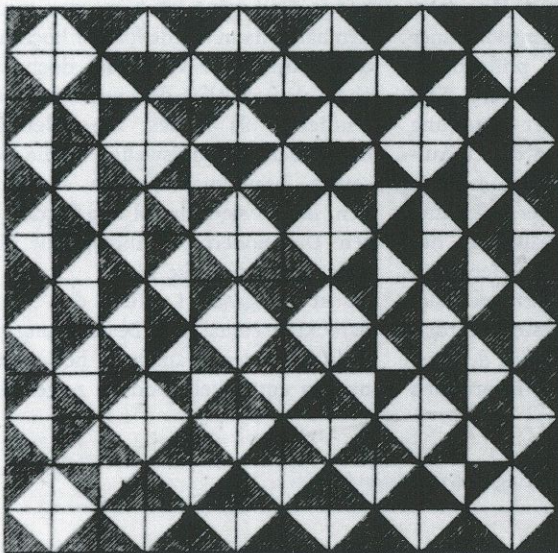




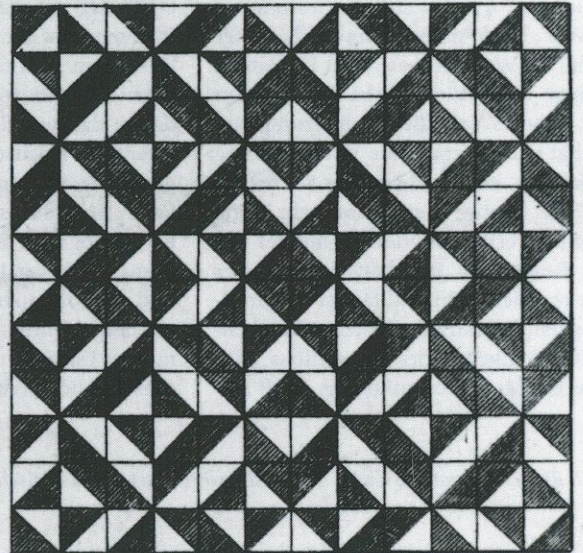
50



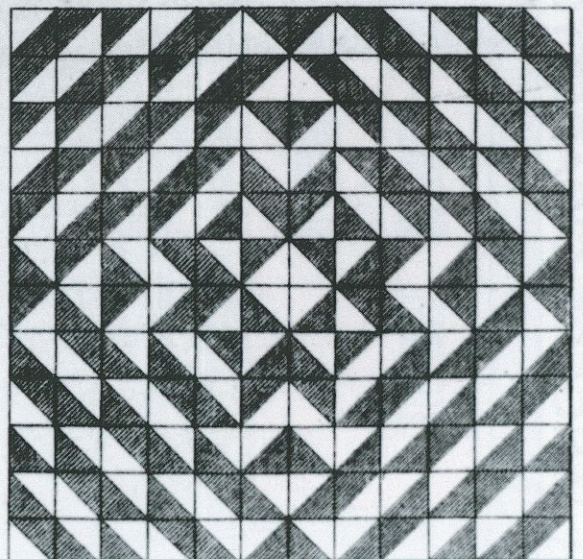
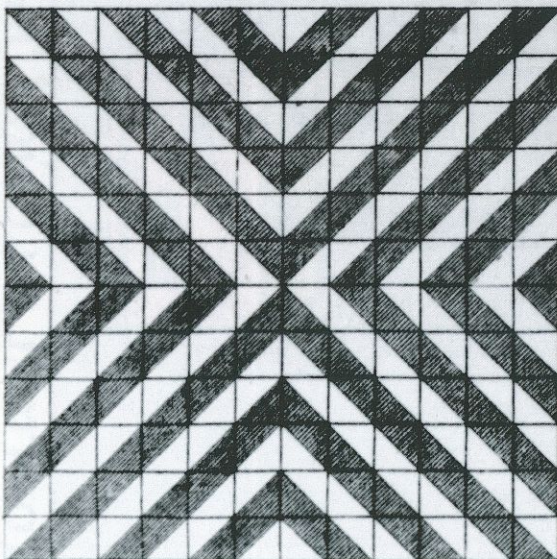
53



51



54



Son opposé horifontalement.

ACAD	ADBD	ACAD	ADBD	ACAD	ADBD
CACD	ABDB	CACD	ABDB	CACD	ABDB
ACAB	CDBD	ACAB	CDBD	ACAB	CDBD
BBDA	DACC	BBDA	DACC	BBDA	DACC
AACB	CBDD	AACB	CBDD	AACB	CBDD
BDBA	DCAC	BDBA	DCAC	BDBA	DCAC
DBDC	BACA	DBDC	BACA	DBDC	BACA
BDBC	BCAC	BDBC	BCAC	BDBC	BCAC
ACAD	ADBD	ACAD	ADBD	ACAD	ADBD
CACD	ABDB	CACD	ABDB	CACD	ABDB
ACAB	CDBD	ACAB	CDBD	ACAB	CDBD
BBDA	DACC	BBDA	DACC	BBDA	DACC
AACB	CBDD	AACB	CBDD	AACB	CBDD
BDBA	DCAC	BDBA	DCAC	BDBA	DCAC
DBDC	BACA	DBDC	BACA	DBDC	BACA
BDBC	BCAC	BDBC	BCAC	BDBC	BCAC
ACAD	ADBD	ACAD	ADBD	ACAD	ADBD
CACD	ABDB	CACD	ABDB	CACD	ABDB
ACAB	CDBD	ACAB	CDBD	ACAB	CDBD
BBDA	DACC	BBDA	DACC	BBDA	DACC
AACB	CBDD	AACB	CBDD	AACB	CBDD
BDBA	DCAC	BDBA	DCAC	BDBA	DCAC
DBDC	BACA	DBDC	BACA	DBDC	BACA
BDBC	BCAC	BDBC	BCAC	BDBC	BCAC

ein Haus die absolute Gegenwärtigkeit eben der ganzen Medienwelt repräsentiert. Es heißt Barockmuseum und ist in Wahrheit ein Museum der Darstellung und unmittelbaren Zeitgenossenschaft in der medialisierten Welt. In einer gelungenen Parallelaktion zwischen einem Avantgarde-Individuum namens Werner Nekes und einer gesellschaftlichen Institution namens Barockmuseum werden neue Sichten, entwickelte Traditionen und kulturelle Bestimmungen vergegenwärtigt.

Anmerkung:

'Dieser Text gibt – unter Einarbeitung eines in Wuppertal gehaltenen Vortrags – die Eröffnungsrede, die anlässlich der Ausstellung LUST UND LIST IM AUGENBLICK im Salzburger Barockmuseum gehalten wurde, wieder.

*Abschrift des Salzburger Vortrags: Ursula Richert
Abschrift des Wuppertaler Vortrags:
Christa Ritzinger
Gesamtedaktion Ursula Richert*

Anschrift des Verfassers:

Prof. Dr. Bazon Brock
Kohlfurth 81
D 42349 Wuppertal
e-mail: bazonbrock@bazonbrock.de