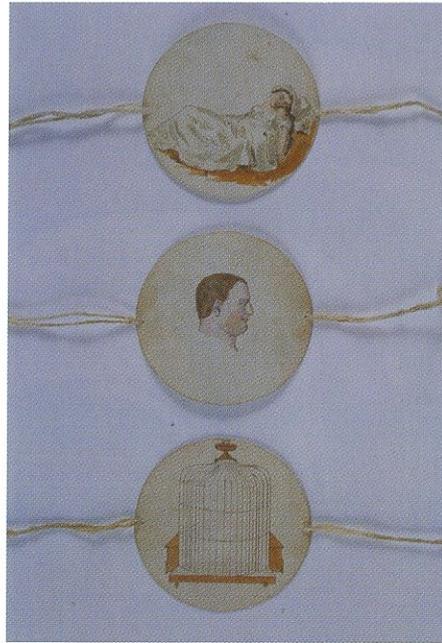


40/41  
BAROCK-  
BERICHTE



Siegfried Zielinski

## THAUMATROP

Eine moderne Wunderkammer als Laboratorium für das Sehen mit technischen Mitteln

In der öffentlichen Wahrnehmung setzt sich die künstlerische Persönlichkeit Werner Nekes aus zwei scheinbar getrennten Identitäten zusammen. Auf der einen Seite zeichnet sich das Monument aus vier Jahrzehnten Geschichte des Avantgardefilms ab, der Entdecker und ausgezeichnete Kenner spezifischer kinematographischer Ausdrucksmittel, der Organisator und Multiplikator des experimentellen Kinos, der bereits Legenden von Filmemachern beeinflusste und förderte, der radikal den schönen Künsten zugeneigte Bildersteller, der 1981 Joseph Beuys vor ein zugemauertes Fenster stellte und ihn einen 11 Minuten langen Monolog über seine ästhetische Philosophie gegen seinen eigenen Schatten ansprechen ließ (BEUYS, zusammen mit Dore O.). Auf der anderen Seite findet sich der Erfinder und Entwickler der eindrucksvollsten privaten Wunderkammer für eine Genealogie des Sehens mit technischen Mitteln, der Sammler von Artefakten, Objekten und Büchern aus der langen Geschichte des technischen Visionierens, innerhalb derer die Geschichte des Kinos nicht mehr als ein Zwischenspiel ist, ein ENT-R'ACTE, wie der filmische Prolog René Clairs zu Francis Picabias und Erik Saties dadaistischem Ballett von 1924 hieß. Zusammen kommen beide Identitäten, auch in der professionellen Kritik, nur gelegentlich am Beispiel der Filme, die Nekes explizit über die Schätze seiner Sammlung und aus ihrer Mitte heraus entstehen lässt: der umfassende Überblick WAS GESCHAH WIRKLICH ZWI-

SCHEN DEN BILDERN? (1984) und das einmalige Energiepaket zum Studium visueller Inszenierungs- und Illusionierungstechniken, die begonnene Filmreihe MEDIA MAGICA (1995-1997), von der jeder Teil einem speziellen thematischen Aspekt aus der Archäologie des künstlerischen Visionierens mit technischen Mitteln gewidmet ist.

Wenn Nekes selber indessen von seiner „Wunderkammer des Sehens“ spricht und ihre Sensationen vorführt, beginnt er häufig mit dem einfachsten Stück, mit dem sich zwei getrennte statische Bilder für die Wahrnehmung zu einem einzigen Zeitbild synthetisieren lassen: dem Thaumotrop (von diesem wundersamen Seh-Apparat als *cinéma en miniature* besitzt er eine Subsammlung, aus der allein man eine faszinierende Ausstellung machen könnte). Damit legt er eine Spur aus für die Interpretation seines gesamten Werks. Nur auf den ersten und nicht wissenden Blick sind die Bilder getrennt. Sobald man die runde Scheibe mit den beiden verschiedenen Eintragungen um ihre eigene horizontale Achse zu drehen beginnt, verschmilzt das in der Ruhe Getrennte zu einem flüchtigen dynamischen Dritten, ein Vogel im Käfig, zwei Körper amalgamiert im Geschlechtsakt, durch die „Horizontale“ der „Zeit-Achse“, wie Nekes sagen würde<sup>1</sup>, für eine kurze Weile unauflöslich miteinander verbunden. Bei diesem Wunderdreher, wie das Thaumotrop übersetzt heißt, gibt es kein erstes und kein zweites Bild, keine festgelegte Chronologie. Es gibt

das Eine und das Andere. Beide sind Rücken an Rücken aneinander gefügt und existieren nur füreinander. Für sich allein genommen machen sie keinen Sinn. In Ruhestellung scheinen sie auf die Verschmelzung mit ihrer jeweiligen Rückseite zu warten, von der sie sich in der Bewegung wieder zu trennen beginnen, wenn die Dynamik in der Drehung nachlässt und die Verschmelzungsträgheit der visuellen Wahrnehmung unterlaufen wird.

„Es gibt viele Arten von Sammlern“, so beginnt Walter Benjamins Aufsatz über den Pionier Eduard Fuchs, den er als „Begründer eines einzig dastehenden Archivs zur Geschichte der Karikatur, der erotischen Kunst und des Sittenbildes“ bezeichnet.<sup>2</sup> Der Wunderdreher Werner Nekes ist der Begründer eines in der Welt einzig dastehenden Archivs zur Geschichte des Sehens mit Hilfe technischer Anordnungen. Dieses Archiv hat lediglich zwei verschiedene materielle Formen der Existenz. Die eine ist sein umfangreiches Filmwerk, die andere seine Sammlung.

Das künstlerische Kino zeichnet sich durch eine anarchische Vielfalt aus. Es gibt unendlich viele Methoden und Arten, Filme zu machen. Das Jagen, Sammeln, Sortieren und Montieren sind grundlegende Tätigkeiten bei der Herstellung sinnlicher Attraktionen für die Leinwände, nicht nur derjenigen, die in den *white cubes* der Galerien oder Museen hängen, sondern auch derjenigen der obskuren Kammer, die wir Kino zu nennen gelernt



Abb. 1 und 1a (Seite 725): Thaumatrope oder Wunderscheiben, Vorder- und Rückseite, Frankreich nach 1826

Abb. 3 (Seite 727 oben):  
Tranparenzfächer; Landschaftsbild England um 1810; Brennende Stadt, England um 1810

Abb. 5 (Seite 727 unten):  
Römische Tempelruinen, Papyrophanie-Lichtschirm, Italien um 1840

Abb. 2 (links):  
Della Porta in seinem Spiegelkabinett, in:  
Giovanni Battista della Porta;  
Magia Naturalis. Libri viginti, Detail  
Nürnberg 1713 (S. 940).

haben. Kuriositäten und Attraktionen aus der Tiefenzeit des Schauens mit technischen Mitteln ausfindig zu machen, sie aufzubewahren, sie immer wieder neu zu arrangieren und zu exhibitionieren, begreife ich als Filmemachen mit anderen Mitteln als denen der Kamera und des Schneidetisches. Mit den Sinnen auf Montage gehen, wie Alexander Kluge, der andere zeitgenössische große unermüdliche Archivar audiovisueller Kunst und Kultur die Tätigkeit des Filmemachers in einem verallgemeinernden Gestus bezeichnete: So könnte man die leidenschaftliche Bewegung, die das Leben des Werner Nekes ausmacht, übergreifend nennen; auf der permanenten Baustelle des Kinematographischen ebenso wie in den Ruinen, vergessenen Nischen und Schatzkammern der Geschichte des artifiziellen Blicks nach jenen Bestandteilen und Versatzstücken suchen, aus denen sich das Konstrukt einer Kulturgeschichte des technischen Visionierens zusammensetzen ließe.

Ein Grundproblem der verschiedenen Avantgarden des 20. Jahrhunderts, besonders derjenigen, die den Film zum Medium der Moderne machten, ist folgendes: Künstler arbeiten

mit fortgeschrittenen Techniken der Herstellung von Effekten und Affekten und möchten zugleich, dass der schöne Schein, der daraus entsteht, als künstlich hergestellter spürbar und begreifbar bleiben möge. Man möchte die Wahrnehmenden mit den zauberhaften Techniken der Illusionierung nicht überrumpeln oder gar betrügen, sie nicht vorsätzlich zu Falschnehmenden degradieren, sondern ihnen zeigen, wie man Wirkungen und Gefühle durch Technik organisiert. Für die Spektatoren und Auditoren bedeutet das, in zwei Wirklichkeiten zur selben Zeit sein zu können und sein zu müssen, in parallelen Welten sich aufzuhalten, in der eigens für das Kino hergestellten Welt und in der auch ohne das Kino existierenden Welt, die mit jedem produzierten Film allerdings auch eine andere, vom Kino besetzte Welt geworden ist. "On the screen we can sit inside and outside ourselves at the same time", schrieb der vom Film begeisterte Schriftsteller Henry Miller zur Einleitung des Festivals und Symposiums "Art in the Cinema" 1947 im San Francisco Museum of Modern Art und eröffnete mit der Grundspannung, die sich daraus ergibt, die Debatten und Produktionen der zweiten Avantgarde, nach dem Desaster der Moderne im Faschis-

mus.<sup>3</sup> Für die Künstler verlangte dies die Absage an das Konzept der Verdopplung von Welt durch Technik. "The experimental film, called such only because it dares to lie to the mirror ..."<sup>4</sup> Die Kunst des Spiegels ohne den Zwang, der Welt einfach nur das reflektierende Glas vorzuhalten, widerzuspiegeln. Oder, mit Walter Benjamins elegantem Begriffsvokabular ausgedrückt und bezogen auf die besondere Tätigkeit des Künstlers im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit: Magier und Operateur zugleich und in einem sein<sup>5</sup>, Hand auflegen und eingreifen, verzaubern und entmystifizieren.

In dem Film ZWISCHEN DEN BILDERN (Regie: Helmut Herbst, 1981), der von der physischen Trägheit unserer Sehorgane und des dazu gehörenden psychischen Apparats handelt, sagt Werner Nekes: „Ich produziere nicht eine abgefilmte Bewegung, sondern ich produziere eine filmische Bewegung. Ich benutze also den Film wie ein Instrument, um eine Bewegung sichtbar machen zu können, die es so in der Natur nicht gibt. Ich benutze Film als künstliche Sprache“. In einem grandiosen kinematographischen Werk, von zum Beispiel START (1966) über JÜM-JÜM

(1967), T-WO-MEN (1972), MAKIMONO (1974), AMALGAM (1976), bis ULIISSES (1980/82) oder DER TAG DES MALERS (1997) hat Werner Nekes mit großer Ausdauer und Radikalität die Mittel vorgeführt und untersucht, mit denen filmische Illusionen hergestellt und zu künstlichen Paradiesen synthetisiert werden. Viele der Apparate und Objekte aus der langen Geschichte des *theatrum catoptricum*, des dramatischen Spektakels mit den Spiegeln, der *großen Kunst des Lichts und des Schattens*, die heute Teil seiner Wunderkammer sind, kamen dabei von Anfang an zum Einsatz oder wurden re-inszeniert, magische Laternen und Praxinoskope, chrono-photographische Techniken Etienne-Jules Mareys oder Kohlrauschs ebenso wie die suggestive Kraft filigraner japanischer Bilderrollen, fernöstlicher Schattenspieltheater oder eben die archaische Montagetechnik des Thaumatrops.

In jener doppelten Eigenschaft und Leidenschaft, sowohl Magier als auch Operateur sein zu können, lässt sich die Identität des Künstlers, des Filmemachers und des Sammlers Werner Nekes vielleicht am treffendsten fassen.

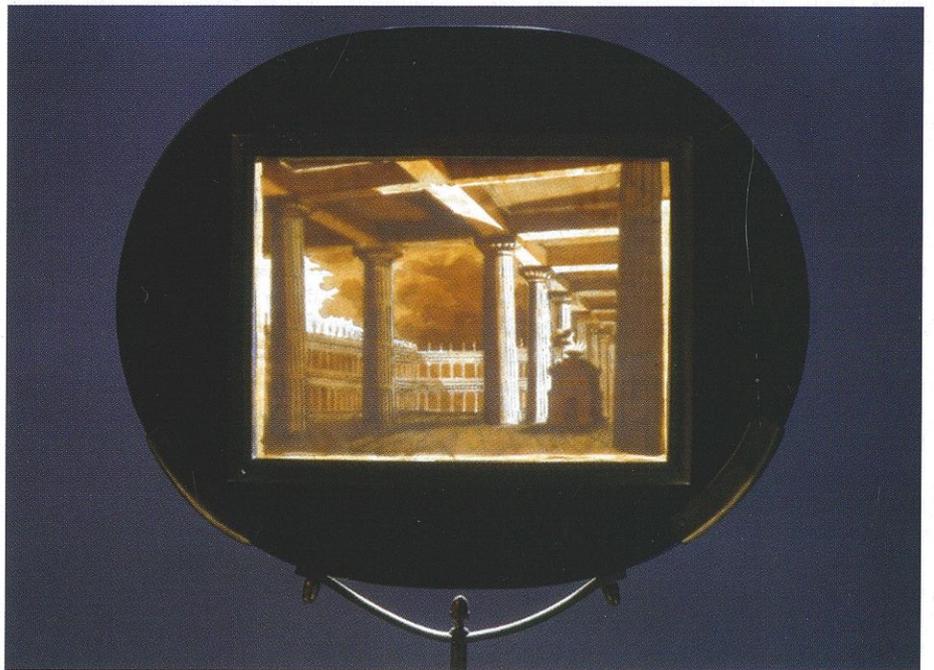
Seine Wunderkammer für eine Genealogie des Sehens mit technischen Mitteln hat einen klar auszumachenden Fokus. Die Artefakte und noch stärker die prachtvollen Bücher stammen aus der langen Geschichte der magischen Naturphilosophie, die mit Giovanni Battista della Porta's *MAGIA NATURALIS* 1558 einen ersten Höhepunkt erfahren hat und in der prächtigen Barockwelt des Jesuiten Athanasius Kircher ihre üppige Entfaltung erlebte. Sie repräsentieren vor allem die unendlich vielen Mittel und Methoden, mit denen nicht ohne weiteres Sichtbares ins Bild gezaubert wurde oder mit denen die sichtbare Wirklichkeit mit besonderen Effekten verändert und fiktionalisiert wurde. Die katholisch-barocke *ARS MAGNA LUCIS ET UMBRAE*<sup>6</sup> entwarf eine reichlich ausgeschmückte Welt des schönen Scheins, in der die Künstlichkeit aller Bilder weltanschaulicher Ausgangspunkt war. In der klassischen Optik entspricht dieser Fokus der Welt der *Katoptrik*. Die Durchsicht auf die Dinge, die *Dioptrik*, die uns das sehr weit Entfernte in Form von Teleskopen nahe bringt und das ganz Nahe durch Mikroskope analytisch durchdringen lässt, die Optik als Instrumentarium für die naturwissenschaftliche Konstruktion der Welt, interessiert Nekes nur insoweit, als sie sich mit dem Spiegeltheater zur *Katadioptrik* verbinden und wie in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *MEISTER FLOH* (1822) oder wie im Kino eine verzauberte Welt daraus machen lässt. Mit den konkaven und konvexen Gläsern und ihren vielfältigen Kombinationen beginnt die Arbeit des Operateurs, des experimentierenden Analytikers, dessen hervorragendes Untersuchungsfeld die optischen Erscheinungen selbst ausmachen.



„Ich sehe was, was Du nicht siehst“... Wie man sieht... Als Buñuel & Dali 1928 ihren radikalen Schnitt durchs Kuhauge zelebrierten und Georges Batailles in der anderen Geschichte des Auges seine Protagonistin Simone dem Priester das Auge entreißen und in ihre eigenen Körperöffnungen einfügen

Gratwanderung, als Tanz auf einer Grenze, Aufstieg und Absturz als gleichberechtigte Optionen in energetischer Spannung zueinander haltend.

Im 20. Fin de siècle und zu Beginn des 21. Jahrhunderts bewegt sich die Kunst mit



ließ, kommentierte Paul Klee die Zeit der Verunsicherung der Wahrnehmung zwischen den Kriegen und zwischen den künstlerischen Konzepten auf seine Weise. In einer seiner filigranen Radierungen auf Zink schwebt ein Gaukler waghalsig am oberen Ende einer Sprossenleiter, nahezu auf derselben Höhe wie das Symbol der Erkenntnis, die Sonne, neben ihm; der Gaukler scheint alles andere als seiner sicher. Die Erfahrung von Subjektivität als

Bildern wieder einmal in einer seltsamen Zwischenzeit. Das Vertrauen in die Abbildung ist mehr denn je erschüttert und gar anrüchig geworden. Wir setzen keinen Heller mehr auf den objektiven Wahrheitsgehalt einer Fotografie oder einer filmischen Einstellung. Umfassende Techniken der Manipulation und der Simulation haben einen tiefen Riss erzeugt in der Beziehung zwischen dem, was gesehen wird und den Schauenden. Der künstlerische

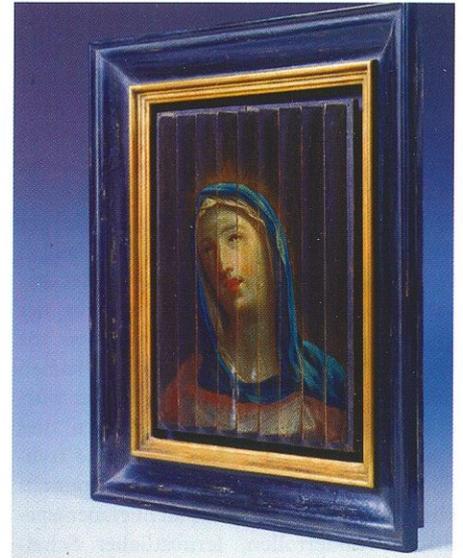
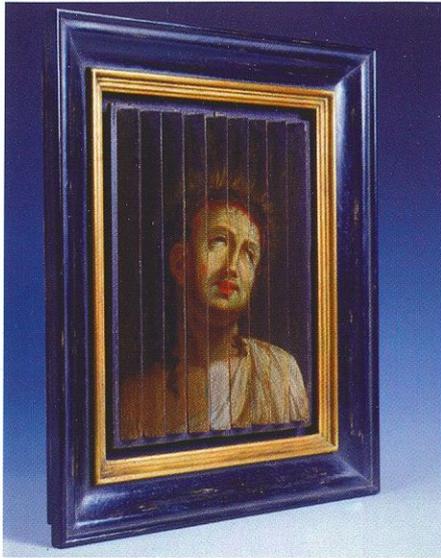


Abb. 6-8: Jesus und Maria; Riefelbild, Italien 1. Hälfte 17. Jahrhundert (dem Umkreis von Guido Reni zugeschrieben), Öl auf Holz

Ereignisraum dazwischen, sei er nun ausgefüllt durch eine Fotografie, durch eine Installation, durch einen Film oder durch ein Video, ist von Zweifeln befallen, sucht nach Orientierungen, vibriert in den kraftvollsten Fällen, oszilliert wie der Bildschirm eines Herzschlagmessgeräts, das ständig die drängende Frage zu stellen scheint: wird der Patient überleben?

In einer solchen Situation ist ein Laboratorium, das uns in sinnlicher Weise die Vielfalt der Bildträchtigkeit und -mächtigkeit durch ihre historischen Tiefenschichten hindurch studieren lässt, von unschätzbarem Wert. Das Kino ist zwar nach wie vor der wichtigste Ort der Sehnsucht von Filmemachern wie cinephilen Zuschauern. Aber in der fraktalisierten audiovisuellen Kultur am Beginn des 21. Jahrhunderts ist es nicht mehr länger der master-Ort eines künstlerischen Leitmediums Film, von dem Roland Barthes<sup>7</sup> in seinem – bezeichnenderweise „Beim Verlassen des Kinos“ betitelten – Aufsatz vor 30 Jahren noch geschwärmt hat: als dunklem Kubus, in dem die anonymen Körper lässig verweilen und in dem die Orgien der Gefühle stattfinden. Es ist ein Ort von vielen geworden, in dem filmische Experimente gezeigt und zu Gehör gebracht werden, neben dem Museum, der Galerie, dem Hörsaal, den postindustriellen Kathedralen elektronischer Musik in den E-Werken und Music Halls, zu Kulturpalästen umgebauten Stahlwerken oder Zechen und profaneren Orten wie einigen wenigen Nischen des artigen Fernsehens. Überall dort kommen experimentelle Filme zur Aufführung, geraten in die unterschiedlichsten Wahrnehmungskontexte von der Kontemplation bis zur zerstreuten Aufnahme beim Tanzen und werden von den verschiedensten Trägern abgespielt, dem traditionellen Filmprojektor ebenso wie

vom Magnetband, der DVD und direkt von der Festplatte des Computers. Eine herausragende Alleinstellung der Wunderkammer von Werner Nekes ist, dass sie nicht auf ein Meistermedium oder auf ein einziges künstlerisches Dispositiv ausgerichtet ist. Sie schwelgt in der Heterogenität, in der ausufernden Vielfalt dessen, was seit einem halben Jahrtausend das Wechselverhältnis von Sehen und magischen Techniken der Bildwerdung ausmacht. Die immer noch provisorisch in einem *sous-terrain* an der Ruhr in Mülheim untergebrachte Sammlung ist ein labyrinthisches Experimentierfeld für die diversen künstlerischen Praktiken der Herstellung und der Projektion von Welten, die nur durch ihre technische Transformation hindurch existieren. In diesem Sinn ist sie ein zeitgemäßes Labor des unzeitgemäß Erscheinenden, das so nur durch jemanden eingerichtet werden konnte, der Paradoxien und Heterodoxien aushält und souverän zu leben vermag: den Filmemacher, Jäger und Sammler, den Magier und Operateur, den Zauberer und Entzauberer Werner Nekes.

Anmerkungen:

- (1) *Dem ist der Anfang eines der eher seltenen theoretischen Texte des Künstlers gewidmet:* vgl. Werner Nekes, *Kinefeldtheorie*, in: Thomas Imbach und Christoph Settele, *Gurtrug Film* (Hrsg.), Werner Nekes *Retrospektive*, 1986/87, S. 147ff.  
 (2) Benjamin, Walter: *Eduard Fuchs, der*

*Sammler und der Historiker*, in: *Zeitschrift für Sozialforschung*, Nr. 6/1937

(3) Henry Miller: *The Red Herring and the Diamond-backed Terrapin*. In: *Art and Cinema*. San Francisco Museum of Art 1947. An dem Symposium (sbändchen) waren u. a. Luis Buñuel, Maya Deren, Hans Richter und die Whitney Brothers beteiligt.

(4) A. a. O., S. 4

(5) *Ein Herzstück der Nekes-Sammlung: „Die große Kunst des Lichts und des Schattens“* erschien 1646 in Rom und 1671 in Amsterdam in einer erweiterten Fassung. Die Salzburger Universitätsbibliothek besitzt ein seltenes Exemplar, das mit dem Erscheinungsjahr 1645 datiert ist.

(6) Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Erste Fassung. In: *Derselbe, Gesammelte Schriften*, Bd. 1, 2, hg. v. R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, S. 458f.

(7) *Deutsch in der FILMKRITIK*, Heft 7, 1976, S. 290-293.

Anschrift des Verfassers:

Prof. Dr. Siegfried Zielinski  
 Lehrstuhl für Archäologie / Variantologie  
 der Medien  
 Kunsthochschule für Medien Köln  
 Peter-Welter-Platz 2  
 D 50676 Köln  
 e-mail: kmwArch@khm.de