

Gracehoppers, Beckett Beans on Toes
Von Bazon Brock
Eine generelle Einführung

Eine merkwürdige Erfahrung der Kritik: Am schwersten ist es heute, jemanden zu loben; aber wir kommen nicht umhin, den Filmkünstler Werner Nekes in höchsten Tönen zu loben. Wir müssen, wie das schon viele taten, feststellen, daß Werner Nekes einer der herausragenden Filmkünstler der Gegenwart ist. Er entwickelte eine völlig unverwechselbare filmkünstlerische Sprache. Er arbeitet seit 17 Jahren kontinuierlich, aber ohne Verbissenheit. Ja, er bietet das Bild eines wahren Meisters gerade dadurch, daß er es stets vermied, seine Arbeit als Resultat heroischer Kämpfe eines Künstlers darzustellen. Er ist durch Selbstironie und Witz, Kooperationsbereitschaft und Begabung zu Freundschaften immer in der Lage gewesen, sein Werk als eine bloß beiläufige Konsequenz des Interesses am Filmen darzustellen - eines Interesses, wie es viele Zeitgenossen zu haben scheinen.

Unter diesen Gesichtspunkten heißt, Glück zu haben, nichts anderes, als es zu verdienen. Das Glück, mit der Filmkünstlerin Dore O. nicht nur zusammenarbeiten, sondern auch zusammen leben zu können; das Glück, unter den gegebenen ökonomischen Bedingungen des Filmemachens immer wieder die künstlerische Unabhängigkeit vollständig wahren zu können; das Glück, über pädagogische Befähigungen zu verfügen, die Interessierte in allen Kontinenten mühelos dazu bringt, an die Zukunft der Filmkunst zu glauben.

In besonderer Weise fordert der bisher letzte Film von Nekes zu solchem Lob heraus. Für mich ist "Uliisses" sein bisheriges Meisterwerk. Alle Entwicklungsstränge seiner bisherigen Arbeiten kommen in "Uliisses" zur vollen Entfaltung.

Nekes hat als ausgezeichneter Historiker der Kinematographie immer schon darauf geachtet, seine eigenen Erfindungen in Beziehung zur Geschichte der Kinematographie zu setzen. In "Uliisses" werden von den Blackbox-Projektionen des 16. Jahrhunderts über die Spiegelbilder des Barock und die historisch früheste Fototechnik bis zum Polaroid alle entscheidenden historischen Entwicklungen so zur Sprache gebracht, daß ein unmittelbarer thematischer Zusammenhang zwischen der Entwicklung der Kinematographie und der Entwicklung von "Uliisses" entsteht.

Nekes' Film baut sich aus der Reflexion der Geschichte der Kinematographie auf. Dafür zwei Beispiele:

In der Nestorepisode sitzen sich Hans als Pallas Athene und Phil als Telemach gegenüber. Pallas Athene zeigt Telemach ein altes optisches Gerät mit einem Spiegel, dessen wechselweise Übergänge von der konvexen in die konkave Krümmung als Zoom interpretiert wird. Zugleich wird die Verwandlung der beiden Zustände ineinander jener Verwandlung analog gesetzt, die wir heute bei der Entwicklung eines Polaroidbildes nach seiner Belichtung wahrnehmen. Diese Reflexionen der Technikgeschichte und der Geschichte unserer Bildwahrnehmungen werden aber, und das ist entscheidend, zugleich als die Beziehung zwischen Pallas Athene und Telemach, zwischen Göttern und Menschen, zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen sichtbar und unsichtbar verständlich gemacht.

Nur noch ein 2. Beispiel aus der Fülle ähnlicher Vorgehensweisen, die den gesamten Film kennzeichnen: In der Ithakasequenz werden Mutter und Kind als Clowns vor unbeweglich feststehender Kamera so gezeigt, daß die Geschichte der Entwicklung des fotografischen Bildes zugleich als Entwicklung von Menschen verständlich wird. Das technische Kabinettstück, das Nekes dabei zum Beispiel als Gleichzeitigkeit von Positiv und Negativ in ein und demselben Filmbild zeigt, stellt den Begriff der Fehlentwicklung von Menschen und

menschlichen Beziehungen in einer bisher noch nie gesehenen Weise dar. Nicht nur die Instrumente der Geschichte der Kinematographie werden in ihrem Einfluss auf unsere Wahrnehmungen der Welt in der Erzählung reflektiert, sondern auch ihre metaphorischen Umsetzungen. Die Lichtmetaphorik, historisch eine Domäne der Malerei und Architektur, spielte ja für den Film immer schon naturgemäß eine große Rolle, da Fotografieren und Filmen schließlich nichts anderes bedeuten, als in bestimmter Weise mit Licht umzugehen. Lighterature nennt Nekes sein Metier.

"Uliisses" präsentiert eine bisher bei keinem Filmer beobachtbare Fülle der Lichtmetaphorik. Beispiel: In der Nausikaa-Episode zerbricht Uli Neonstablampen: Mit Bezug auf die Erzählung fließt das Licht aus den Neonstäben, wie die sexuelle Begierde in ihrer Erfüllung ausfließt.

Neben seinem Interesse, die zahllosen eigenen bildtechnischen Erfindungen in Beziehung zur Geschichte der Kinematographie zu setzen, kam es Nekes in all seinen Filmen ganz wesentlich darauf an, die eigenen Erfindungen von Schnitt und Montage der historischen Kritik durch die Filmsprachen früherer Filmkünstler zu unterwerfen. In dem, was man herkömmlich Schnitt und Montage nennt, läßt sich erst die eigentliche Filmsprache entwickeln. Auch dabei vertritt Nekes eine sehr eigenständige Auffassung. Seine Kinetheorie kennzeichnet die kleinstmögliche Veränderung zwischen zwei aufeinander folgenden Bildfeldern als die Elemente der Filmsprache. Nekes beruft sich auf die Tatsache, dass die Verarbeitungszentren des Großhirns viel schneller arbeiten als beispielsweise das Wahrnehmungsorgan Auge. Erst die Trägheit des Auges lässt ja bei einer bestimmten Abfolgegeschwindigkeit einzelner Bilder in Sequenz den Eindruck von realer Bewegung entstehen, der für den Film als Medium grundlegend ist. Klar ist aber, daß nicht das Auge sieht, sondern das Gehirn.

Die Geschichte des Films als Technik und Medium, so meint Nekes, hat uns auf eine bestimmte schmale Kooperation zwischen Auge und Hirn festgelegt. Die Leistungsfähigkeit der neokortikalen Zentren ist vom Film bisher nur in äußerst geringer Weise in Anspruch genommen worden. Die Filmsprache von Nekes versucht durch ungewöhnlichen Einsatz von Kinesequenzen Leistungen des Großhirns zu aktivieren, beziehungsweise eine erweiterte Zusammenarbeit zwischen Auge und Hirn zu trainieren.

In "Uliisses" werden in staunenswertem Variantenreichtum die einzelnen Sequenzen der Episoden - der Erzählung und der historischen Reflexion analog - filmsprachlich ausformuliert. Beispiel: In der Äolus-Episode wird Penelope/Molly/Tabea im Glamourkostüm auf einem Einkaufswagen einer Windmaschine ausgesetzt. Deutlich ist die Anspielung auf Marilyn Monroe über der U-Bahn-Entlüftung. Nekes macht daraus einen o p t i s c h e n Wind, der ein Bild in unserem Hirn ähnlichen Veränderungen aussetzt, denen ein Kleiderstoff in heftiger Luftbewegung ausgesetzt ist.

In der Ithaka-Episode präsentieren sich die Freier im Palast des Odysseus. Nekes macht daraus durch Kinemontage eine atemberaubende Fotosession, einen Bildwirbel, dessen Sog uns die psychologische Dimension des Konflikts von Penelope unabweislich aufnötigt.

In der Penelope-Episode wird die berühmte Schlußformel von Molly Bloom "Yes I will" in eine Kinesequenz umgesetzt und zwar in Bild und Ton, die die nackt auf ihrem Bett liegende Molly zu einer atmenden Skulptur werden lässt, wobei der Ton suggeriert, daß die Skulptur durch eingebaute Mechanik ähnlich verlebendigt würde wie die Mechanik der Filmkamera, die für Nekes immer zugleich auch Filmprojektor ist, die Bilder belebt. In gewisser Weise kann man sagen, dass Nekes mit seinen Kinesequenzen den Odem der Schöpfung gestaltet, jene unfassbare Differenz zwischen eben noch totem Material und jetzt schon lebendiger Gestalt.

Wer mit den Arbeiten von Nekes schon einmal konfrontiert wurde, wird sehr gespannt darauf sein zu erfahren, auf welche Weise Nekes mit einem literarischen Stoff wie der Odyssee umgeht. Denn bisher hatte sich Nekes ja stets gegen Literarisierungen der Kinesequenzen und ihrer Montage entschieden gewehrt.

"Uliisses" ist weder die Verfilmung oder filmische Umsetzung der Homerschen Odyssee, noch die des Joyceschen Ulysses, oder der Telemachie von Oram, die ihrerseits eine Adaptation von Fénélons Telemach ist, wie der Ulysses von Joyce eine Adaptation von Homer ist.

Zwar folgt Nekes' Film im wesentlichen dem Episodenaufbau der Homerschen Odyssee; und Nekes verarbeitet auch das Stück von Oram sowie spezifische Annäherungen an den Stoff, wie Joyce sie entwickelt; auch arbeitet Nekes mit der Schauspieltruppe, die unabhängig von Nekes vor zwei Jahren in Großbritannien das 24-Stunden-Stück "The Warp" von Oram realisiert hatte. Aber Nekes nutzt die Literarisierungen des Stoffes durch Joyce, Homer, Oram/Fénélon nicht, um sie seinerseits zu illustrieren oder aus ihnen eine eigene Version zu machen. Die Literarisierungen erhalten die Funktion, die nun einmal übliche Zusammenarbeit von Auge und Hirn aufzuspüren oder abzukoppeln; die thematische Literarisierung zwingt das Hirn zum Aufbau anderer Erwartungen gegenüber dem filmischen Material. Die Literarisierungen bieten dem Hirn Veranlassung und Hilfestellung zu außergewöhnlichen Interpretationen des optischen und akustischen Angebots, das uns Nekes mit seinem Film vorgibt.

Wenn wir ohne Literarisierungen die Abkopplung unserer Sehgewohnheiten von einer neokortikalen Verarbeitung nicht zustande brächten, bliebe uns nur die Feststellung, daß Nekes mit terroristischer Willkür uns schockieren wolle. So reagierten bisher häufig Betrachter von Nekes' Filmen, was verständlich ist, weil bisher noch kaum in einem Film von Nekes durch die Vorgabe eines selbständigen literarischen Stoffes die Möglichkeit bestand, ganz gezielt in das für den allgemeinen Film übliche Zusammenspiel von Auge und Hirn einzugreifen und Leistungen des Hirns zu aktivieren, die das Filmmaterial von der Trägheit des Auges befreien.

Ein üblicher Publikumserfolg der Filmindustrie erklärt sich in erster Linie aus dem Kalkül der Filmmacher, die natürliche Trägheit des Auges mit der natürlichen Trägheit unseres Hirns zu synchronisieren. In "Uliisses" macht man die belebende Erfahrung, mit den Leistungen der Großhirnrindenzentren weit über das filmische Bild hinaus zu kommen, hinaus gezwungen zu werden. Das erreicht Nekes durch seine unverwechselbare Gestaltung in Kinesequenzen. Die nachfolgende Episodentabelle sollte während der Filmvorführung durchaus benutzt werden, um möglichst von Sequenz zu Sequenz der Verschwörung von Auge und Hirn widersprechen zu können und sich in der Literarisierung des Hilfsmittels zu vergewissern, mit dem wir unseren Augen Beine machen können.

Episode	Bild	Reflektierte Kinematographie/ mediale Formulierung
1 Telemach	Gartengespräch	Standart Bühnentheater
	Theater	Diorama
	Werkzeugschuppen	
	Bahnhof	
	Bettentanz	Kurzeinstellung
2 Kalypso	Verhör	Schwenk
	Polizist u. Auditor	Kurzeinstellung
	Uli-Schlaf	Videofarbpunkte/ Objektivdrehung
	Molly Schlaf	3-fach Belichtung in Wellenbergen

	Hollywooddream	2-fach Belichtung
	Uli erwacht	Videopunkte, Objektivwechselfeldrehung
	Uli duscht	2-fach shutter, s/w Fäden/Streifenbilder
	Tabea steht auf	Einzelbildkurbel
	Uli wäscht ab	
	Tabea Kaffee trinken	
	Uli packt Plakat	
	Uli fährt Auto	Auto-Musikfilme
3 Nestor	Pallas Athene als Hans	Zoetrop/Dream-machine
	Polaroid	Bildentwicklung/Spiegelzoom
	Hans-Phil Verschmelzung	Zweiwegspiegelzittern
	Eiffelturm	rotierender Spiegel für 2 Szenen
	Hans-Phil-Wechsel	Hell-Dunkel-Verschmelzung/Schnitt
4 Lotosesser	Polizeispritze	
	BBC-joint	Fernsehkindersendung
	Kokain	
	Ulis Gang	3-fach shutter ineinander
5 Proteus	Galerie, Stationen	
	Galerie-Bilder-Besucher	Einzelbild
	Klaviervortrag/Uli-Tabea	Casablanca Zitat
	Türk. Bürgermeister	
	Araber	
	Florenz-Priester-	
	Massage-Psychiater	Doppelbelichtung
6 Hades	Fabrik Fotoszene	3-fach Filterbelichtung, Cyan
		Magenta, Yellow
	Fabrik	rot-grün Doppelbelichtung
		Anaglyphenverfahren
	Fabrik	3 Filter shutter
	Fabrikruine Pornoheft	Fehlfarbendruck
	Brief an Mutter	Stereozeichnung Doppelbelichtung
		Gegenläufig
	Stereozeichnen einer	
	Kamera	Parallaxenstereo versch. Tempi
7 Äolus	Mädchenaufnahme	
	Fotostudio	Windmaschine Einzelbild
	Schornsteine	
	Tabea über Windmaschine	bewegte Einzelbilder
8 Irrfelsen	Wahldebatte	Punktaufnahmen
	Uli-Fotoaufnahmen	Doppelbelichtungen mit Videopunkten
	Wahldebatte	
	Schiffe im Fernsehen	
9 Lästrygonen	Essenszenen, Beans on toes	
	Melonenschlag	
	Karottenkauf	
10 Sirenen	Bhagwans Hure	Ablenkung von Malerei
	Uli Tabea Perspektiv-	
	Schnüre	
	Uli hinter Kamera, die	
	Licht projiziert	
	Drei Sirenen auf Felsen	rückwärts aus Wasser kommend 2x

	Uli hinter Kamera	Lichtprojektor, Abblende
	3 Sirenen erheben sich	
	Aus dem Wasser	
	Banjospiele	
	Wasser-Inselszene	
11 Scylla und Charybdis	Tabea entweicht Uli's Kopf	Rotierende Spiegel
	Rajneesh nah	
	Hologramm	
	Rajneesh nah	
	Rajneesh Totale	
	Baby-scene/Zimmer/Baden	Einzelbildkurbel
	Hooligans, Schotten	
	Gegen Hippies	
	Cambridge Elternhaus	Rotationsspiegel zwei Szenen
	Industrielandschaft	Schwenk folgt Horizontlinie auf/ab
	Werkstatt-Auto-	
	Flughafen-Innenraum-	
	Straße	Spiegelung
	Irrenasyl	
12 Zyklus	Fotozyklus	
	Tarzanhöhle	Hollywoodfilmverschmelzung
	Laser-Höhlenöffnung	
	Zyklopenbrillenschatten	
	Laserwarnzeichen	
	Holografische Laser-Neg.	
	Kreisbrechungen Laser	
	Folienbrechungen	
	Lichteruptionen	
	Molekularbewegungen im	
	Wasser	Körniges Laserlicht
13 Nausikaa	Laser-Photophthalmia	Filmausbrennung mit Laser
	Kabelvorbereitung Tabea	Dreifachbelichtung
	Kabel pur	
	Tabea mit brennenden	
	Neonlampen	3-fach Belichtung
	Mädchen hinter Bäumen	
	Badeszene-Waschung	
	Neonlampenzerbrechen,	
	Ausglühen	Schnittverkürzung
	Sex Bild/Tabea Uli	2-fach Belichtung
	Wasserschlagen im	
	Springbrunnen	
14 Eumäus	Kleiderständer, real, gemalt	
	Schatten	
	Kleiderständermehrfachbel. Mit	
	Uli, der fotografiert	
	Uli/Tabea drei Gänge mehrfachbel.	
	In Industrielandschaft	
	Skulpturen im Atelier/Trojanisches	
	Pferd	

	Hammerschmiede/Kubenschmieden	
	Hammerschmiede/ Ballett	2-fach Belichtung
	Hammerschmiede	Kreisform
	Tabea zw. Häusern, Industrielandschaft	
	Phil trampft, Uli hält	
	Tabea vor Kühltürmen	3-fach Verwebung
	Uli verlässt Tabeas Kopf	Rotationsspiegel
	Gespräch Phil, Pallas, Athene	
15 Rinder des Helios	Kühe	
	Vieh- Industriebalden, Autobahn, Ruhrchemie	Schwenk
	Phil und Tom	2-fach miteinander übereinander
Ithaka Einschub	Uli an der Post	
	Tabea zieht sich an	Einzelbildhandkurbel
16 Circe	Heuschreckenzirkus	
	Gespanntes Seil	
	Sex im Park, Polizei schreitet ein	
	Heuschreckenzirkus, Winken der Heuschrecke	
	Polizeistation	Pornobild
	Heuschreckenzirkus	Trapez
	Phil mit zwei Frauen	Durchdringen der Mehrfachbelichtung
	Heuschreckenzirkus auf dem Pol	
	Sex wird durch Bienen gestört	
	Heuschreckenzirkus auf dem Gesicht	
	Uli im Bordell des Films	Kameraprojektion-Aufnahme „Belle du jours“
	Heuschrecke im Gesicht	
17 Ithaka	Zug Ankunft	L'arrivée du train
	Tabea bereitet sich auf	
	Die Feier vor	Einzelbild
	Fest der Freier	
	Uli kommt an	Cinemascope-Filmverschmelzung Mit Uli schießt
	Clown und Kind	Reflexion der Entwicklungs“fehler“
	Präsentation der Freier	Fotosession
	Dunkelkammer	rot/grün Doppelbelichtung
	Studio Filmaufnahmen	Einzelbildmotor-Lichtstreifen
	Dunkelkammer	Entwicklung-Trocknen rot/grün
	Präsentationen	Fotozerfall Phosphorpulver
	Uli/Tabea Verschmelzung	Rotationsspiegel
18 Penelope	Tabea schläft	Kameraabtastung
	Tabea mit Freier,	
	Uli schreitet ein	Grouchozitat
	Uli/Tabea Gartengespräch	Einzelbilder
	Uli zeigt Tabea Fotoarbeiten	Einzelbilder
	Uli/Tabea Garten	Bewegungswiederholungen Brille Einzelbilder
	Tabea tanzt mit Uli	Spiegelkabinett
	Tabea / Uli Alptraum	2-fach Bel. „Caligari“ Kabinett 6-fach shutter davon 2 Peiorama Panoptique

	Fotofilm Halbbildprojektionen von Fotos
Tabea: Yes I will	
Ruckartiges Atmen im Schlaf	
Ende Titel	Litophanie mit Fettschrift, Lampenpfaden verbrennt/in die Dunkelheit

Vor Jahren kaufte Werner Nekes in einem Hamburger Antiquariat eine gerahmte handtellergroße Steinplatte, die auf einer Seite Vertiefungen wie ein Cameo aufwies. Der Stil der Figuration und das Darstellungsmotiv waren kaum wahrnehmbar, solange die dünne Steinplatte auf dem Tisch lag. Der Antiquar hatte deswegen mit dem Stück auch wenig anfangen können. Nekes wußte sofort, worum es sich handelte, und erstand das Stück stillschweigend zu einem harmlosen Preis. Es handelte sich um einen Steinschnitt der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, der seine Gestaltungspotentiale erst entfaltet, wenn man ihn gegen Licht hält. Nekes verleibte ihn seiner Sammlung kinematographischer Objekte ein. In der Schlußsequenz von "Uliisses" verwendete Nekes den Steinschnitt als Schlußvignette - so wie er viele Objekte seiner Sammlung in "Uliisses" auftreten läßt.

Als ich den Film zum 5. Mal hintereinander gesehen hatte, rührte mich der Donner. Es gab keinen Zweifel, daß der Lichtschnitt im Stein genau den Augenblick schildert, in dem Penelope vom Anführer der Freier drastisch aufgefordert wird, nun endlich ihre Wahl zu treffen und die Hoffnung auf die Rückkehr von Odysseus aufzugeben. Stilistisch ließ sich der Lichtschnitt schnell einordnen als mehr oder weniger gekonnte Übernahme aus der ersten illustrierten Ausgabe von Fénelons Telemach.

Die innere Logik der Geschichte der Kinematographie, so möchte ich diesen letzten Fund verstehen, konvergiert mit der inneren Logik von Nekes' Film sogar dort, wo Nekes bloß künstlerisch instinktiv vorgeht: er selber hatte die Szene des steinernen Lichtschnitts noch gar nicht identifiziert.

In früheren Zeiten hätte man eine derartige Demonstration als Gnadenwahl aufgefaßt, the choice of grace. The grapes of Joyce verhelfen uns immerhin dazu, daß aus den grasshoppers der Nekesschen Kinesequenzen, den Gestaltsprüngen unseres trägen Auges, gracehoppers werden, nämlich Gedanken.

Zur Entstehungsgeschichte der Bildtechniken und Sehweisen, die aus Nekes früheren Filmen in "Uliisses" eingeflossen sind.

Werner Nekes vor einem ganz jungen Dinosaurier der Filmtechnik. Er schuf auch diese Anlage, um den seiner filmästhetisch gemäßen unvorstellbar mühseligen und komplizierten Filmschnitt wenigstens teilweise zu umgehen, indem er den komplexen Filmbildaufbau bereits bei der Aufnahme zustande zu bringen versucht.

Eine vollverspiegelte Halbkreisscheibe rotiert motorgetrieben um eine Achse vor einem halbdurchlässigen Spiegel. Die Rotationsschnelligkeit kann bis zur Synchronizität mit der Filmkamera gesteigert werden. Unter Ausnutzung der Trägheit des Auges kann die Spiegelmaschine über die Kamera zusammengesetzte Erscheinungsbilder der verschiedenartigsten Spiegelungsobjekte liefern.

Mit dieser Sequenz aus "Uliisses" gelang Nekes ein bisher nicht einmal erwartbares Wunder; denn die innere Logik der Aufzeichnungstechnik von Filmbildern läßt diese Bilder entweder im Negativ oder im Positiv erwartbar werden.

Nekes zeigt nun im schnittlosen Übergang Positiv und Negativ in ein- und demselben Filmbild. Das ist nicht als bloß technische Zauberei gemeint, sondern korrespondiert in der Handlungslogik der dargestellten Szene dem Begriff Entwicklung, den ja Fototechnik (als Entwicklung des Films) und Pädagogik (als Entwicklung eines Kindes) gemeinsam haben.

Der Fotograf Uli aus "Uliisses" hinter seiner Kamera, die zu einem einäugigen Monster wird, wenn aus ihr das Licht herausschießt. Normalerweise wird ja das Licht in der Kamera auf dem Film gespeichert. Diese Umkehr von der Kamera als Lichtnehmer zu Kamera als Lichtgeber hat viele Bedeutungsebenen. Der homerische Odysseus blendet den einäugigen Zyklopen, um sich aus der Höhle zu befreien.

Wie befreien wir uns aus der modernen Kinohöhle, also aus der Blendung durch das große zentrale Auge des Filmprojektors? Indem wir verstehen, daß die Kamera nicht ein Bild der Welt in sich speichert, sondern daß dieses Bild der Welt erst als Film über unsere Welt geblendet wird?

Zur Vor- und Frühgeschichte des Films gehören natürlich auch die von den bildenden Künstlern entwickelten Perspektiven der bildlichen Darstellung. Der Zentralperspektive und der Auffassung vom Aufbau der Sehpyramide kam dabei in unserer Geschichte eine besondere Bedeutung zu.

Die im 15. Jahrhundert von den Malern theoretisch und praktisch begründete Zentralperspektive ist gerade keine angemessene Parallele zum natürlichen Sehen mit unseren Augen-. sie stellt vielmehr das Sehen so dar, wie eine künstliche Film- und Fotooptik "sieht". Nekes spielt auf die bemerkenswerte Tatsache an, daß es "die Optik der Kamera" lange vor der Kamera gab.

Ganz bewusst hat Nekes die Entstehungsgeschichte seines "Uliisses" im Film selber nur an einem Datum bestimmbar werden lassen: dem Datum einer historischen Fernsehdiskussion des deutschen Kanzlers Helmut Schmidt im Jahre 1980.

Die Geschichte der Bildschöpfung, von der Höhlenzeichnung über die Malerei der Renaissance bis zur Filmkunst des 20. Jahrhunderts, ist verhältnismäßig einheitlich im Vergleich zu der totalen Umorientierung, die die elektronischen Medien erzwangen. Dabei spielt das elektronische Bild nur die innere Logik der Lesekultur, also der abstraktesten Kulturtechnik, aus, nämlich das zeilenweise Abschwenken des Auges (in unserer Kultur von links nach rechts und von oben nach unten).

Das ist eine gespenstische Erscheinung der Lighterature, insofern das Fernsehen allgemein als entschiedenster Feind des Alphabetismus verstanden wird. Wir dürfen gespannt darauf sein, wie sich die von Nekes erzeugten Bildwelten gegen die computergestützte Bildsimulation der elektronischen Medien behaupten wird. Hätte er "Uliisses" auch als Videofilm realisieren können?

Als Videoclip hätte sich die hier angedeutete Sequenz aus "Uliisses" gerade wegen der elektronischen Präzision viel schwächer ausgenommen. Zwar wäre es elektronisch viel leichter und perfekter möglich gewesen zu demonstrieren, wie sich der Held Uli als Genosse des optischen Zeitalters in die vielen Rollen einbringt, die uns allen tagtäglich per Film und Fernsehen angeboten werden. Aber bei Nekes spielt Uli nicht nur bildlich voll integriert mit, wenn der Gladiator oder der Bordellkunde auf ihre Opfer zugehen. In Nekes Verfahren bleiben die unterschiedlichen Bildwirklichkeiten erhalten.

Die Aussagekraft der Nekessehen Filmbilder ist gerade deshalb so unvergleichlich, weil die Unvereinbarkeiten von Sehweisen und Darstellungsformen nicht ausgelöscht, sondern thematisiert werden, und Probleme sind auch im künstlerischen Bildaufbau viel interessanter als die elektronisch perfektete Könnerschaft.

An diesem Beispiel wird das Prinzip jeder Bildwirkung auf den Menschen durch Nekes demonstriert. Die grafisch sparsame Darstellung eines sich küssenden Paares erreicht ihre Wirkung in dem Augenblick, in dem zwei Menschen die Darstellung auf sich selbst übertragen und ihr Verhalten, sowie ihre Selbstwahrnehmung analog zu dem Bild ausrichten. Bilder sind Passepartouts für Attitüden und Emotionen. In unserem Zeitalter ist es wohl nicht länger möglich, zwischen Sex und Liebe zu unterscheiden, indem man Geschlechterbeziehung nach äußerlichen Vorlage für Sex und Geschlechterbeziehungen aus innerer Ursprünglichkeit für Liebe hält. Pornografische Bilder und der bildliche Ausdruck höherer Kulturwerte basieren auf dem gleichen Prinzip der Bildwirkung.

Nekes legt uns eine völlig neue Wertung nahe. Statt Pornografie von Seelentiefe, sollten wir Exklusivität von Öffentlichkeit unterscheiden. Vor dem Zeitalter der totalen Bildsimulation war die Pornografie verboten, wenn sie in der Öffentlichkeit gezeigt wurde; in der exklusiven Privatheit durfte man ungestraft Worte und Bilder als Instrumente der Triebabfuhr benutzen.

Heute kann nichts als pornografisch gelten, was in der Öffentlichkeit, also unter wechselseitig kontrollierendem Blick zahlreicher Anwesender geschieht. Insofern Kino immer Öffentlichkeit voraussetzt, können Filme, wie auch immer sie beschaffen sind, nicht als Pornografien geschmäht werden, wohingegen das im Privatbereich rezipierte Fernsehen auch da schon pornografisch genannt werden muß, wo der Zuschauer zu den Nachrichten über den Zustand der Welt sein Abendbrot verzehrt; denn Nachrichten sind ja immer nur schlechte Nachrichten.

Mit bewundernswerter Bildkraft zeigt uns Nekes in den wünschenswert auffälligen Kopulationsszenen des "Uliisses" die Umwertung der bekanntesten Sozialnorm, die durch das Kino als soziale Institution entstanden ist: "freigegeben ab 16 Jahre".

Im Alltag verwechseln wir nur allzu leicht die Erotik des Bildes mit der im Bild dargestellten Erotik; denn wir bemerken kaum, wie wenig attraktiv z. B. ein nackter Körper erscheint, wenn seine bildliche Darstellung schwach ist. Was gehört alles zur bildlichen Darstellung?

Auf diese Frage versucht Nekes anders zu antworten als wir es von Filmkünstlern gewohnt sind. Herkömmlich wird in Schuß und Gegenschuß, oder mit der Bewegung der Kamera vor dem darzustellenden Objekt, oder mit der Öffnung des Bildes vom Detail bis zur Totale und ähnlichen Verfahren gearbeitet. Nekes Ehrgeiz besteht darin, diese Darstellungstechniken einer noch umfassenderen dienstbar zu machen. Er versucht, die Prozesse, die Wahrnehmungs- und Gedankenarbeit unseres Gehirns auf die Kamera, beziehungsweise auf das Filmen zu übertragen.

Die bekannteste Übertragungsleistung ist in dieser Hinsicht mit dem "Uliisses" in unmittelbare Beziehung zu setzen; denn James Joyce übertrug in seinem "Ulysses" den inneren Monolog auf die literarische Darstellung.

Nekes versucht so etwas wie die Übertragung der inneren Bildvorstellungen des Menschen auf die filmische Darstellung. Doppelbelichtungen von Totale einer Szene und Naheinstellungen aus der gleichen Szene sind natürlich seit langem bekannt. Nekes meint etwas anderes. Die inneren Vorstellungsbilder, die wir entwickeln, umfassen häufig uns selbst als ihren Bestandteil. Und diese merkwürdige Selbstbezüglichkeit von Bildern, die eben nicht bloß Zeichen sind, interessiert Nekes, wie es beispielsweise die Maler seit dem 14. Jahrhundert interessierte, im Inneren einer Kirche, als Bestandteil der Wandmalerei, den Stifter der Kirche und die Kirche selbst von außen gesehen als Abbild einer übergreifenden

Gesamtheit zu zeigen. Diese Darstellung erreichte ihre volle Wirksamkeit, wenn sich der Betrachter der Freskos selber als Bestandteil jener Darstellung begreifen konnte, insofern er gerade eben sich vorzustellen vermochte, im Inneren der auf dem Fresko dargestellten Kirche anwesend zu sein.

Nicht nur für die Entwicklung und Entfaltung seiner eigenen Filmsprache oder für die Analyse einer allgemeinen Filmsprache liefert "Uliisses" unerhörte Beispiele. Was "Uliisses" zu einem Meisterwerk der Filmgeschichte macht, ist die Fähigkeit von Nekes, das seit homerischen Zeiten in unserer Kultur immer wieder erzählte Epos von der Irrfahrt des Menschen durch das Leben in die heutige Welt zu übersetzen, ohne dabei Homer oder Fénelon oder Joyce oder Oram auszublenden.

Dem Krieger, dem Abenteurer, dem Journalisten als historischen Kulturheroen tritt der Lichtbildner Uli zur Seite. In der Welt der totalen Bildsimulation wird alles zum bloßen Modell, auch das Model. Der Eiffelturm posiert genauso vor der Kamera wie das sprichwörtliche Fotomodell. Sogar die Ehepartnerbeziehungen werden nach der Konstellation von Kamera und Objekt, von Fotograf und Fotomodell erlebt, selbst dann, wenn der Beruf des Ehemanns nicht wie bei Uli Fotograf ist, der seine Ehefrau Molly wieder attraktiv erleben will, indem er sie zum bloßen Modell werden läßt. Völlig zu recht verkaufen die modernen Models und ihre Fotografen die Bilder selbst als Models.

"Uliisses" ist auch deshalb ein Meisterwerk, weil es uns nahelegt, herauszufinden, wofür denn die Modelle Modell sind, wenn die modellhafte Simulation sich längst nicht mehr von der realfaktischen Wirklichkeit unterscheiden läßt.

Nekes liefert mit seiner radikalen Technik der Bilderzeugung solche Unterscheidungskriterien.

VA Wöfl, der den Uli darstellt, ist selber bildender Künstler. Als solcher hat er vor Jahren eine Aktion realisiert, in deren Verlauf brennende Neonstäbe zerbrochen wurden. Das mag ganz interessant gewesen sein. Eine prägnante Bedeutung und eine geradezu überwältigende Übertragungskraft gewinnt dieses Zerbrechen der Neonröhren durch die Inszenierung und Kontextierung im "Uliisses". Das Generalthema von Film als Lighterature läßt das Brechen der Neonstäbe zu einer Lichtmetaphorik werden, die sowohl als einzelnes Filmbild wie auch als Bestandteil der Nausikaa-Episode formuliert ist.

Die hier gemeinte sexuelle Bedeutung des Vorgangs legt zum Beispiel eine Interpretation des "Nachglühens" der Stäbe dar, die auf der Wahrnehmungsebene in derselben Episode als Nachbilder auf der Netzhaut von Nekes Bildtechniken in Anspruch genommen werden.

Auch den Blendenshutter vor der Kamera entwickelte Nekes, um gezielt und mit höchster Präzision den Lichteinfall durchs Kameraobjektiv auf den laufenden Filmstreifen zu steuern. Die Präzision wird durch die computerkontrollierte Synchronizität von Shutterverschluss und Kameralaufwerk erreicht. Der Einsatz des Shutters erspart zunächst einmal eine Menge Schnittarbeit.

In den früheren Jahren mußte Nekes zum Beispiel in dem allseits bekannten 10-minütigen Farbfilm "jüm-jüm" von 1967 noch durch 2074 Schnitte einen Bewegungseindruck erzeugen. Erst durch die Schnitte konnte eine Schaukelbewegung vor der fixierten Kamera so zu einem Bewegungsablauf organisiert werden, daß in der Bewegung von rechts nach links auch die Bewegung von links nach rechts gleichzeitig integriert war, und daß gleichzeitig die beiden Seitenansichten, sowie die Vorder- und Rückansicht der schaukelnden Dore 0. erlebbar wurden. Die monotone Vor- und Zurückbewegung wurde in eine vielgestaltige Folge unterschiedlicher Schwingungsausschläge übersetzt. Wozu das ganze?

Dore O. schwang vor dem Gemälde eines riesigen horizontal erigierten Penis. Die optische Strukturierung des Schaukelvorgangs machte Bewegungswahrnehmungen (wahrscheinlich zum ersten Mal) sichtbar, wie sie in der Kopulation erlebbar sind.

Mit dem Shutter hätte Nekes zunächst eine vorher festgelegte Zahl von Kadern und der Schaukelbewegung von links nach rechts, belichtet worden; entsprechend wäre ein drittes, viertes und fünftes Mal andere Kader vor anderen Aspekten der Schaukelbewegung aktiviert worden.

Die Prinzipien einer Filmsprache untersucht Nekes, wie gesagt, auch anhand von Beispielen aus der Vor- und Frühgeschichte des Films. Dazu gehören viele zahlreiche Spielzeuge. So ist das gute alte Thaumatrope schon lange vor dem Fotografieren und Filmen eine Wundermaschine der Bilderzeugung gewesen. Die Abbildung zeigt einen Mann und eine Frau in einer allseits bekannten Berührungsform. Die Berührung wird auf dem Spielzeug selbst gar nicht dargestellt, sondern entsteht erst in der Wahrnehmung des Betrachters, sobald das Metallplättchen um seine Achse mit hinreichender Geschwindigkeit rotiert. Dann verschmilzt die auf der Vorderseite dargestellte männliche Figur mit der auf der Rückseite dargestellten weiblichen Figur zum Paar. Auf diesem Verschmelzungseffekt von bewegten Bildern, die durch ein Nichtbild, einen Grenzstreifen, eine Schwarzphase oder ähnliches voneinander getrennt sind, beruht die gesamte Wunderwelt des Films.

Sind die aufeinander folgenden, aber durch ein Nichtbild miteinander verbundenen Bilder einander sehr ähnlich, dann wird die Differenz bei der natürlichen Trägheit unseres Auges vom Gehirn als ein kontinuierlicher Bewegungsvorgang gelesen. Unterscheiden sich die aufeinander folgenden Bilder sehr auffällig, dann sieht sich das Gehirn mit Gestaltverschmelzung konfrontiert.

Nekes zentralster filmästhetischer Gedanke besteht darin, dem Auge des Kinobetrachters auch jene Übergänge von einem zum anderen Bild sichtbar zu machen, die bei dem „natürlichen“ Sehen überspielt werden. Er macht das üblicherweise im Wahrnehmungs- und Interpretationsvorgang Unsichtbare sichtbar; seine Filmarbeit besteht also darin, das auf natürliche Weise blinde Sehen, ansehbar werden zu lassen.

Die Empiriker in der Akademie von Lagado fanden heraus, daß die optische Wahrnehmung viel schablonenhafter getätigt wird, als das nach der Leistungsfähigkeit unserer Augen zu erwarten wäre. Aber wir sehen ja gar nicht mit den Augen, sondern mit dem Gehirn, und das ist nur unter speziellen Anlässen genötigt, die volle Differenzierungsfähigkeit des Auges in Anspruch zu nehmen.

Das Gehirn begnügt sich mit Schattenrissen, mit der bloßen Gestaltkontur für die Interpretation des Ausdrucks von Haltung und Einstellungen, wenn es darum geht, einem Gespräch zweier Menschen zu folgen. Wenn man dieses Gespräch hingegen nicht hören kann, sondern nur sieht, verwandelt sich die Szene in einen Gespensterreigen, der beängstigt, zumindest unsicher macht. Solcher Art waren die Untersuchungen der Professoren von Lagado. Ihre Tragödie bestand darin, die Studien unter Berücksichtigung der Forschungsergebnisse zu veröffentlichen. Da aber keiner außer ihnen diese Forschungsergebnisse kannte, konnte auch niemand ihre Veröffentlichung verstehen.

Das Beispiel schreckt offensichtlich Nekes, weshalb er bereits zwei Mal Professuren an deutschen Kunstakademien nach kurzer Zeit wieder aufgab.

Wie oft haben wir es schon gehört von Malern, Bildhauern, Architekten und Filmern, daß sie ihre künstlerische Arbeit den Expeditionen der großen Entdecker gleichsetzen. Wo jene die fernsten, bisher ungesesehenen Winkel der Welt erschlossen, hätten die anderen die innere Welt des Menschen zugänglich gemacht. Aber jede Reise ans Ende der Welt ist stets auch eine

Expedition in die Welt unserer Vorstellungen, Wahrnehmungen und Gedanken; denn eben die treiben ja auch den Entdecker in die Welt hinaus.

Umgekehrt muss sich jede tiefe Einsicht ins innere Reich des Menschen an der Oberfläche der gegenständlichen Welt abzeichnen lassen. Deswegen erfinden wir Bilder und Bauten, Maß und Zahl, Aktions- und Beschreibungskategorien. Wir lesen Ausschnitte der Natur als Seelenlandschaften, wir interpretieren seelische Vorgänge in die natürliche Außenwelt hinein. Für dieses Wechselverhältnis interessiert sich Nekes offenbar leidenschaftlich; aus welchen biografischen oder psychologischen Gründen, das bleibe dahingestellt. In "Photophthalmia" wird dieses Interesse als krankmachende Leidenschaft gekennzeichnet. Einer der Erzväter des Kinematographen erblindete durch das ständige Experimentieren mit der Wechselwirkung von äußeren und innerem Licht. Nekes verführt des öfteren Kamerafahrten auf der Schwelle der Blindheit an der Grenze von Licht und Schatten, von Landschaft und Seele, von Sichtbarem und Unsichtbarem. Die Landschaften des hohen Nordens müssen ihn da verstärkt locken, weil in ihnen solche Grenzen vollständig zu verschwimmen scheinen. Abenteuer sind solche Unternehmungen, weil alles an ihnen unbestimmt bleiben muß.

Bisher ist es ein unerreichbarer Traum aller Filmemacher, ihre inneren Vorstellungsbilder direkt auf das Filmmaterial zu übertragen, ohne den Umweg über die Kamera nehmen zu müssen. Ein Denkmodell dafür liefert die Annahme der Wahrnehmungspsychologie von 1900, daß sich unsere Vorstellungen nach der Art von laufenden Filmbildern organisierten, als innerer Film sozusagen. Joyce rekurrierte auf den inneren Monolog, Nekes auf den inneren Film. Beide wollen dabei nicht das vermeintlich Irrationale und Traumhafte im Sinne surrealistischer automatischer Schreibweise und bildlicher Wahnvorstellung überbieten. Erst recht wollen sie nicht im Sinne der Traumdeutung anhand des inneren Films und des inneren Monologs unser Seelenleben aufschließen. Es geht vielmehr um den Ausdruck für Traum und Vision, nicht um den Ausdruck des Traums und der Vision. Ausdruck des Traumhaften ist der Traum, aber ein Ausdruck für das Träumen muß eine, wie auch immer geartete, sprachliche Vergegenständlichung in der äußeren Welt sein.

Das versucht Nekes mit seinen Filmen zu leisten; man würde sie also grundsätzlich falsch verstehen, wenn man sie als Sprachanalysen auffassen wollte; sie sind vielmehr der sprachliche Ausdruck selbst. "Little Night" ist nicht die Darstellung eines Traumgeschehens und darin auch dessen Aufschlüsselung, sondern ein äquivalenter Ausdruck, was wir als Traumgeschehen jenseits sprachlicher Artikulation gar nicht erfassen können.

Ein Erlebnisbericht

Ich darf es nicht nur, ich muß es eingestehen, daß mir dieser ewige Nekessche Tonfall und seine Bildform, dieses Wirbeln und Verdrehen, dieser Hacksalat als Zumutung erschien, ja als Terror. Mehr als einmal wollte ich mich ihm entziehen mit der bequemen Ausrede, daß sich die hinter diesem Leinwandzauber stehenden Verfahren in den Filmen selber durchsetzen müßten, anstatt sie nur hinterher und nebenher zur Kenntnis zu geben. Diese Erklärungen von Bildaufbauten und Kinemontagen kamen mir häufig vor wie Bestechungsversuche. Ich hatte meine liebe Not, war wütend, fühlte mich betrogen. Aber dann, aber dann ... traf mich doch immer wieder der Blitz aus der Nekesschen Kamera, und Wirklichkeit ist ja da, wo der Blitz einschlägt.

Ich konnte nur allzu gut verstehen, daß man Nekes einen ambitionierten Formalisten nannte, dem es an Gestaltungsphantasie gebricht, und der deswegen methodische Schnippelarbeit betrieb. Aber dann, aber dann ... überfiel mich immer wieder ganz plötzlich eine Einsicht in

die Bedeutungszusammenhänge, die solche formal-gesteuerten Experimente zu überzeugen vermögen.

Für mich hat sich das Ausharren gelohnt. Ich habe die Freiheit, gegen viele dieser terroristischen Zumutungen zu wüten und zu toben (das erlebt Nekes schmunzelnd als Laientheater), und ich habe die Freiheit gewonnen, dieses Werk zu würdigen, indem ich es in vielen Hinsichten als Anlaß dafür akzeptiere, mein Bild der Welt und meine Welt der Bilder zum Thema zu erheben. Ich muss mich Nekes Anspruch nicht unterwerfen, aber dieses Werk hat Wirkung über mich, indem es mir Sichtweisen und Haltungen anbietet, mit denen die Welt für mich bedeutsamer wird.