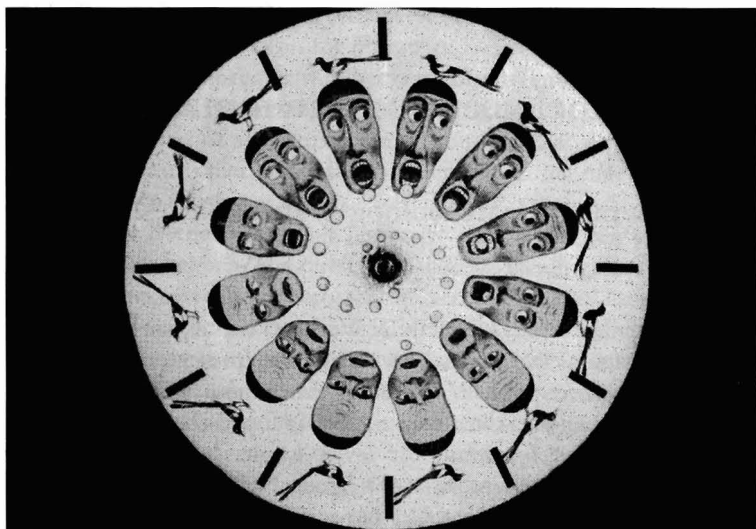


‘Ik verzamel geen apparaten maar principes’

Interview met filmarcheoloog Werner Nekes

In 1985 presenteerde de Duitse filmer Werner Nekes zijn in kleine kring van specialisten al legendarische verzameling ‘pre-cinema’ voor het eerst aan een groter publiek. Niet met een tentoonstelling, waar alles levenloos broos en breekbaar achter glas staat opgesteld, maar met een film, waarin alles fijnzinnig tot leven komt. In *WAS GESCHAH WIRKLICH ZWISCHEN DEN BILDERN?* voert Nekes de toeschouwer in een weldadig rustig ritme langs een bonte rij van apparaten, speelgoedjes, toverdoosjes, kijkkasten, toverlantaarns, silhouettekeningen en exotica die gezamenlijk een voorgeschiedenis van de film, of beter het ‘filmische’, vormen. De fascinerende rijkdom van dit filmische dat aan de cinematograaf – het werkelijke begin van wat we nu als film (her)kennen – voorafging, krijgt gaandeweg een zekere hypnotiserende kracht. Dat zou de argeloze kijker, die zich door al dit moois en ontroerends laat meeslepen, misschien doen vergeten dat Nekes niet zomaar wat aardige apparaatjes achter elkaar op een rij heeft gezet, maar dat we hier met een van de weinige beredeneerde verzamelingen op het gebied van de archeologie van de cinema hebben te maken. Wat de presentatie van Nekes’ verzameling vooral aantrekkelijk maakt, is dat deze spullen ons niet alleen met een grote liefde worden getoond (de vingers en handen van Nekes lijken alles te strelen), maar vooral dat uit alles blijkt dat zich hier een verzamelaar toont die overduidelijk vanuit de optiek van een filmer, van een cineast verzamelt. En voor de experimentele filmer Nekes (met een harde reputatie in avant-gardekringen) is film niet exclusief het terrein van de narratieve film, van de dominante cinema. De mogelijkheden van de filmspraak – en dus zijn definitie van het ‘filmische’ – zijn voor Nekes niet begrensd door de verhalende cinema zoals die voor negenennegentig procent de bioscopen vult.

Omdat structurele film, seriële film, of hoe het ook allemaal mag heten, voor hem een serieus, nee sterker, een essentieel aspect van het filmische domein vormt, zijn Nekes’ ogen (en daarmee de onze) geopend voor allerlei kleine vergeten facetten van de filmische verbeelding die aan de film vooraf zijn gegaan. Waarschijnlijk is het daaraan te



1. Phenakistiskoop

wijten dat het gesprek dat ik met Nekes eind 1987 voerde naar aanleiding van vertoningen van zijn films in het Amsterdamse Shaffytheater, zo sterk methodologisch gekleurd was. Niet vanuit het perspectief van de strenge theoreticus, maar volgens de lijnen van de gedreven verzamelaar en cineast, die vloeiend samenkomen in zijn verzameling: een levende verzameling, voortdurend in beweging, omdat Nekes vertrekt vanuit een levende cinema, die in zijn proces van verandering en vernieuwing, in zijn voortdurende zoektocht naar andere mogelijkheden van het filmische, tegelijkertijd zijn voor-geschiedenis verandert en bijstelt. In laatste instantie zijn het toch altijd weer de cineasten die ons de ogen openen.

Waar begint een archeologie van de film?

Daar waar men met licht werkt, met optica, met fysica en met de chemie. Dat zijn allemaal verschillende gebieden die later samengevloeid zijn en de cinema hebben doen ontstaan. Maar ook het mechanische theater kan in een archeologische samenhang met film worden bekeken, maar dan eerder vanuit de vertelwijze die we tegenwoordig *Schlaufenfilme* noemen (letterlijk lusfilms, beter bekend onder de Engelse term *loop*, het eindeloos herhalen van eenzelfde stukje film door begin en eind aan elkaar vast te plakken – *P.D.*). Of in relatie tot een film als *ENTR'ACTE* (René Clair, 1924), waarin een vrouw steeds op-



2. Zoëtroop

nieuw de trap oploopt. Eigenlijk zijn ook de eerste films allemaal *Schlaufenfilme*, dat wil zeggen de beeldreeksen in de phenakistiskoop, zoëtroop en praxinoskoop (zie afb. 1, 2, 3) waren eigenlijk steeds opgebouwd als repetitieve structuren, serieel, het waren films die zich steeds weer opnieuw herhaalden. Uit de nood van de apparatuur werd daar een deugdelijke vertelwijze gemaakt.

Dus u heeft een idee over wat film is en dan gaat u terug in de geschiedenis om zaken te vinden die daar iets mee van doen hebben?

Bij mij is het begonnen toen ik me als experimenteel filmmaker op esthetisch vlak met de principes van de filmspraak ging bezighouden. Op een zeker moment zag ik dat de uitdrukkingsmogelijkheden van de film al werden gebruikt op papier, metaal, porselein of messing. Ik zag dus dat de uitdrukkingsvormen van de film al bestonden voor het ontstaan van de film. Het bezig zijn met film heeft toen mijn ogen geopend voor wat er aan film is voorafgegaan.

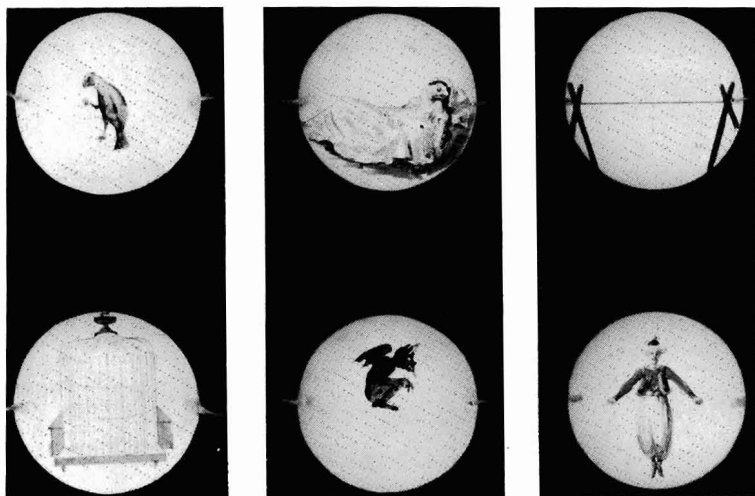
Ik heb een kine-theorie ontwikkeld waarin gesteld wordt dat de kleinste eenheid van de filmische spraak bestaat in het verschil tussen twee beelden. Eén enkel beeld noem ik fotografische informatie, maar het op elkaar botsen van twee beelden binnen een bepaalde tijd noem ik de kleinste filmische eenheid. Men kan zich dan afvragen: Hoe kunnen die van elkaar verschillen? Het verschil kan op het eerste gezicht nul



3. Praxinoskoop

zijn, dat is in film een stilstaand beeld. Maar wanneer men die twee beelden met een microscoop bestudeert, constateert men een korrelbeweging die de twee beelden verschillend maakt. Als de verschillen een klein beetje groter zijn, dan produceert de koppeling van die beelden in het hoofd van de toeschouwer de illusie van beweging. Wanneer de verschillen maximaal worden, dan produceer ik als toeschouwer van die twee op elkaar botsende beelden vorm- of *Gestalt*-versmeltingen, zoals dat in het oude speelgoedje thaumatroop gebeurt (zie afb. 4). Dat is een klein rond schijfje met bijvoorbeeld een vogel op de ene zijde en een kooitje op de andere zijde. Wanneer dat schijfje snel wordt rondgedraaid bevindt, voor de toeschouwer, de vogel zich in het kooitje. De twee beelden versmelten tot één beeld.

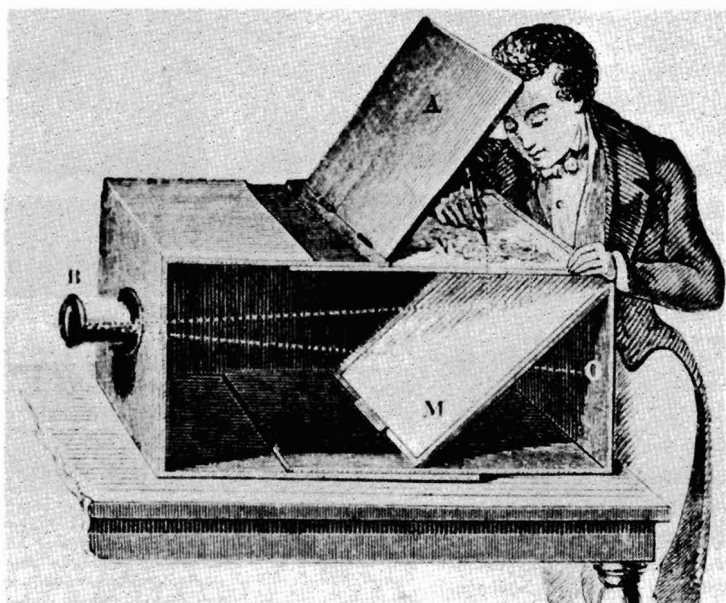
Door mezelf de vraag te stellen naar het wezen van het verschil tussen de beelden kon ik de thaumatroop, die in 1825 door Fitten is uitgevonden en in 1826 door Paris in serie op de markt is gebracht, herken-



4. Driemaal een Thaumatroop

nen als een daadwerkelijke oorsprong van de film. Iets dat in eerste instantie als een speelgoedje werd gezien, maar dat gebruik maakte van het principe van de traagheid van de waarneming, waardoor de versmelting van vogel en kooitje bewerkstelligd werd. Voorheen is het in de filmgeschiedenissen hoogstens soms als curieus speelgoedje behandeld; men heeft eigenlijk altijd de voorgeschiedenis laten beginnen met de phenakistiskoop, of de stroboscoop, zoals dat apparaat met de ronde schijf in Oostenrijk werd genoemd. Op een ronde schijf waren op-eenvolgende plaatjes afgebeeld, en wanneer men de schijf voor een spiegel afdraaide en door de uitgesneden gaatjes keek, dan zag men een doorgaande beweging, bijvoorbeeld hoe een man een bal inslikt (zie afb. 1).

Het was eenvoudig om de voorgeschiedenis van de film daarmee te laten beginnen, omdat de figuren zich bewogen op een manier zoals we die uit een animatiefilm kennen. Maar het was slechts één speciaal gebruik van het effect om verschillen tussen de beelden te benutten, om een indruk van beweging te veroorzaken, namelijk die van de minimale verschillen. Mijn theorie daarentegen is dat de thaumatroop, ook wanneer er klaarblijkelijk geen sprake is van beweging, als een vorm van *Gestalt*-versmelting een bijzondere indruk van beweging geeft. Later heb ik in de literatuur gevonden dat Paris ook nog een *improved* thaumatroop heeft ontwikkeld, waarop hij bijvoorbeeld een wijndrinker toont: op de ene zijde van het ronde schijfje een man, op de andere



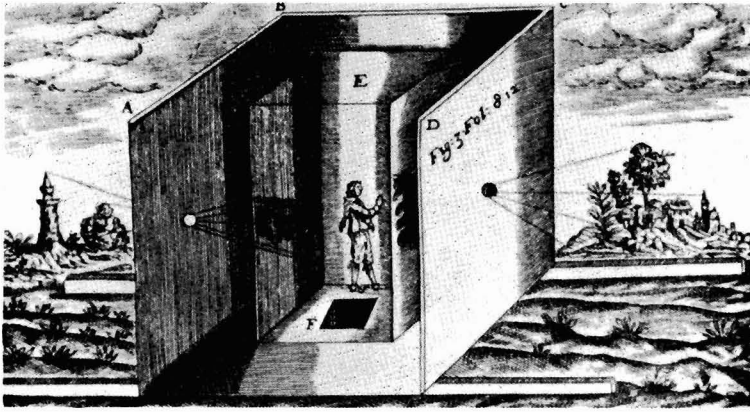
5. Camera obscura

zijde een arm met een glas wijn. Door dat schijfje rond te draaien (met wisselende snelheden) lijkt het alsof het mannetje de fles naar zijn mond brengt. Paris heeft daar dus het principe van de *Gestalt*-versmelting gebruikt, maar ook het principe van het 'minimale verschil', waardoor de hand zich langzaam naar de mond beweegt. Een versmelting van beide filmspraakprincipes.

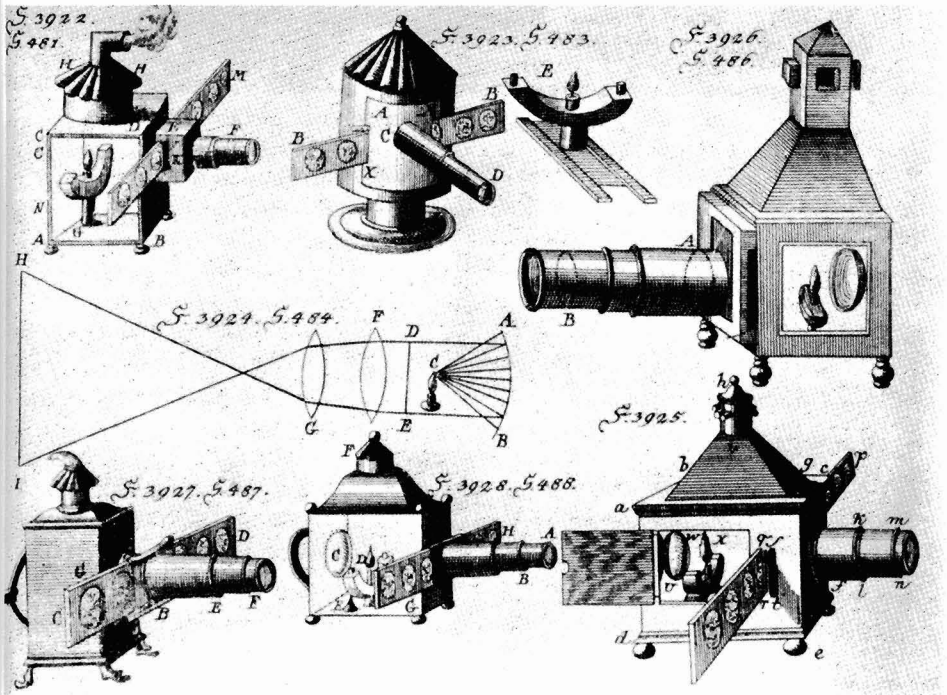
Wanneer ik uw film bekijk, dan heb ik de indruk dat voor u de archeologie van de film niet alleen een zoektocht is naar deze montages van verschillende informaties, maar dat er meerdere thema's zijn die uiteindelijk in de film versmolten zijn?

De ontwikkeling naar de film laat zich beschrijven in vier blokken (en die zijn als zodanig ook in mijn film terug te vinden). De eerste twee zijn de ontwikkelingsketens die te maken hebben met de principes van 'opname' en 'weergave' van de ruimte. Deze twee ketens lopen min of meer parallel met elkaar, om uiteindelijk in de cinematograaf (filmcamera en -projector) samen te komen.

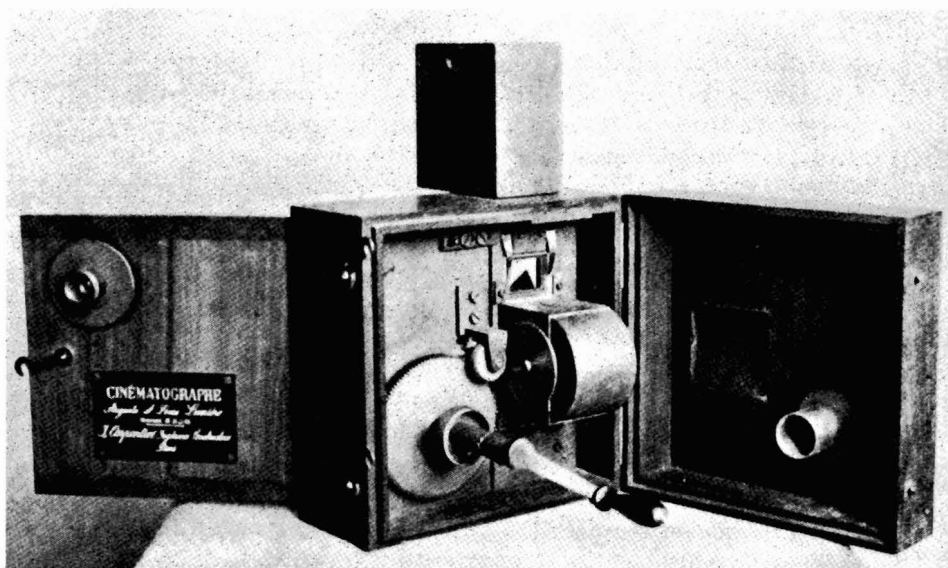
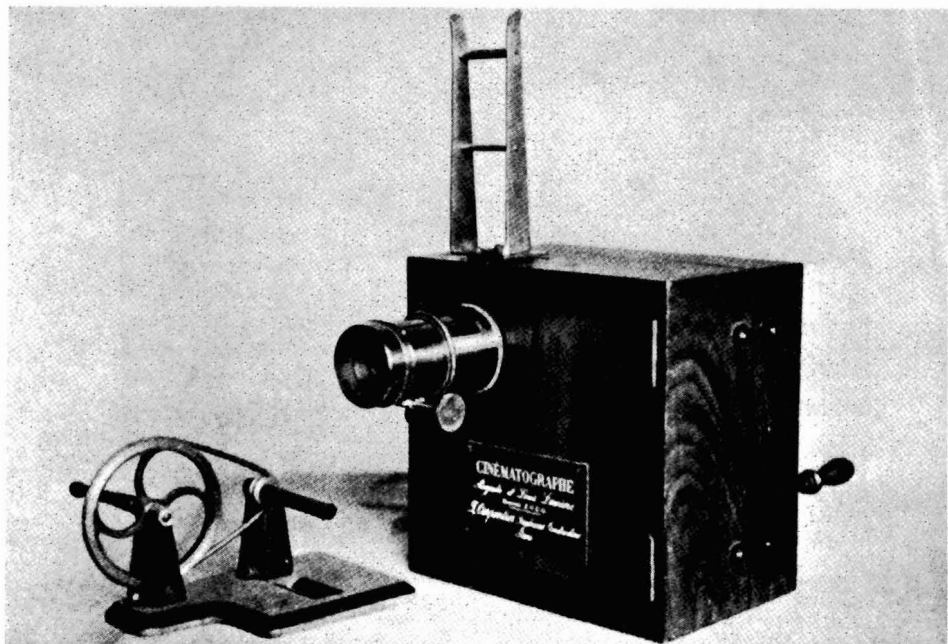
Een belangrijk moment in de ontwikkelingsketen van de *opname* van de ruimte is de introductie van de camera obscura (zie afb. 5 en 6).



6. De eerste ons bekende afbeelding van een Camera obscura stamt uit Kirchners optische leerboek *Ars Magna Lucis et Umbrae*, 1671



7. Verschillende Laterna magica's, ofwel 'toverlantaarns'



8. De cinematograaf van Lumière, buitenkant en binnenzijde, de multifunctionele 'camera'

De betekenis van dat apparaat was dat men een realiteit naar een andere ruimte kon medialiseren. Men bevond zich in een ruimte waar men in principe de realiteit buiten niet kon waarnemen, maar via spiegels, of prisma's, of zelfs simpel door een optisch principe (een minuscule klein gaatje) bleek het mogelijk om de ruimte 'buiten' naar 'binnen' te halen.

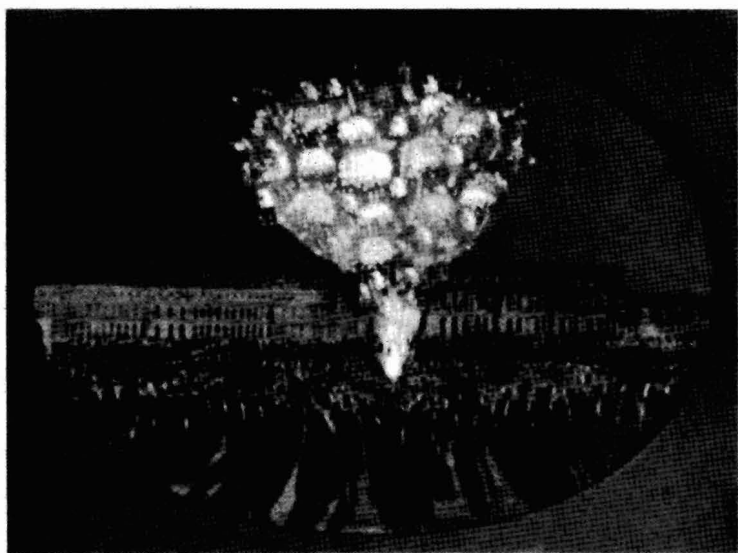
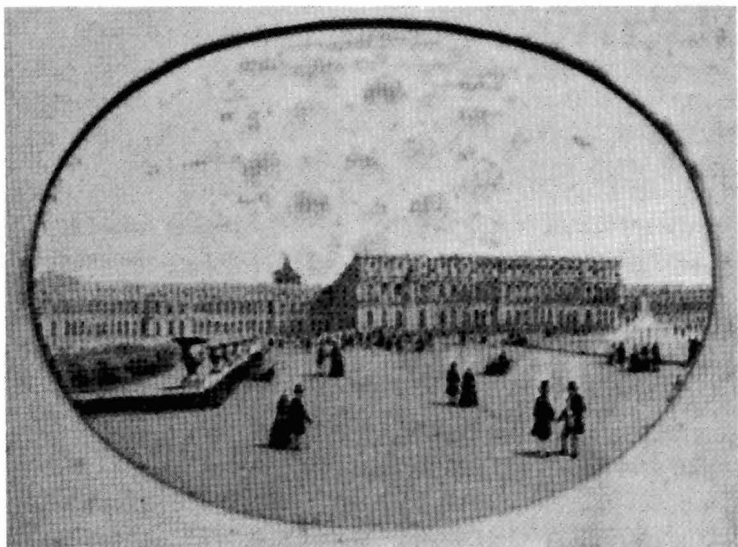
In de ontwikkelingsketen van de *weergave* van de ruimte vormt de komst van de *laterna magica*, of eenvoudigweg toverlantaarn, een belangrijk moment (zie afb. 7). Men kan het vergelijken met wat we nu een dia-projectie noemen, alleen ging het toen nog om getekende tafereelen.

Zoals ik al zei, komen deze twee lijnen samen in de cinematograaf van Lumière, in het apparaat dat zowel opnames maakt (camera is) en voortbouwt op de lensprincipes van de camera obscura, als beelden projecteert (projector is) en dus voortbouwt op de principes van de *laterna magica*. Bracht men het licht in het apparaat aan, dan kon men er beelden mee naar buiten werpen. Zette men het licht ervóór, dan kon men er beelden mee naar binnen halen. (De cinematograaf was overigens, maar dat is een zijspoor, ook een kopieermachine. Een apparaat heeft dus bijna de volledige cinematografische technologie in zich verenigd – zie afb. 8.)

Naast deze twee ontwikkelingsketens van opname en weergave kan men twee blokken aanwijzen die de ontwikkeling van wat er binnen het beeld opgeslagen kan worden tot onderwerp hebben. Dan hebben we het over de principes van tijd en ruimte. Tijd bijvoorbeeld als een variabele in de belichtingstijd, maar ook in de wisseling van tijdstappen. Bij dat laatste moet men bijvoorbeeld denken aan plaatjes die door achtergrondbelichting, bijvoorbeeld met een kaars, van dag in nacht veranderd kunnen worden: de intensiteit van de kaars bewerkstelligt een tijdwisseling (afb. 9). Bij ruimte denk ik aan alle mogelijke principes die diepte in een beeld kunnen suggereren. Engelbrecht bewerkstelligde dat door in zijn kijkkasten (afb. 10) uitermate ingenieus met zetstukken te manipuleren: met zijn uitgesneden silhouetten was hij in principe bezig ruimte, c.q. diepte te creëren. Wanneer nu in zo'n kijktas met behulp van een kaars en lichtintensiteitsverandering overgangen van dag naar nacht werden gecreëerd, dan kan men zeggen dat daar de principes van tijd en ruimte met behulp van licht samenvloeien en een 'bewegend' beeld creëren.

Uw film laat vooral ook de indruk achter dat het om een immens netwerk van verstrengelingen gaat: de ontwikkeling van 'film' laat zich niet in keurig onderscheidbare ketens aftekenen.

Dat klopt. Om een voorbeeld te noemen: naast de ontwikkeling van de

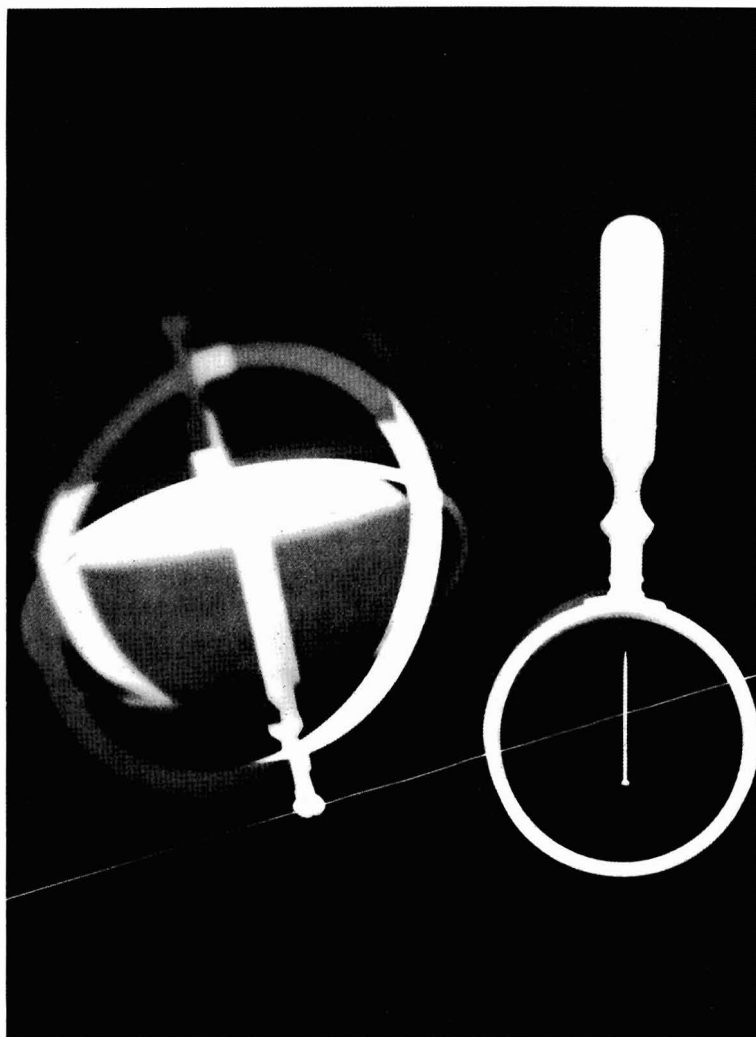


9. Via achtergrondbelichting met een kaars wisselt de voorstelling van daglicht naar een nachtelijk vuurwerk.

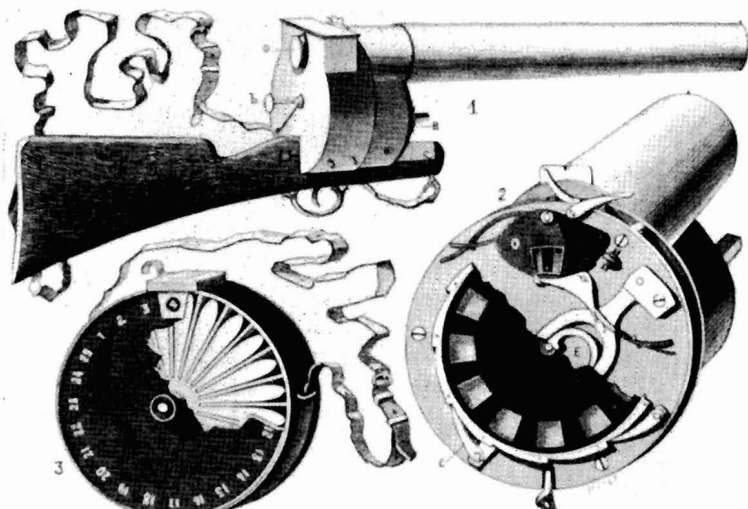


10. Een perspectief-theater van Martin Engelbrecht, rond 1700

camera obscura was natuurlijk de ontwikkeling van de fotochemie van belang: die twee samen maken het fotografische beeld mogelijk. Maar ook de ontwikkeling van de fotochemie kan men ver voor de 'uitvinder' van de fotografie, Nièpce, laten beginnen. Ik zal één voorbeeld noemen. Johann Heinrich Schülze was een Duits alchemist, die in 1727 probeerde om opnieuw de Leuchtfeuerstein van Balduin uit te vinden. Dat is hem niet gelukt, maar hij stuitte wel op een fosforachtig pulver dat na aan licht te zijn blootgesteld in het donker nog na kon gloeien, licht kon uitstralen. Hij heeft toen op een fles met dat pulver een silhouet geplakt en het vervolgens blootgesteld aan zonlicht. Daarna heeft hij de fles meegenomen naar een verduisterde ruimte en het silhouet van de fles afgehaald. Het pulver om het silhouet lichtte op, daar waar het silhouet had gezeten bleef het donker. In feite had hij dus de omtrek van dat silhouet in het pulver opgeslagen. In principe is dat hetzelfde wat de Duitse fotograaf Christian Schad rond 1910 deed of, beter bekend, Man Ray ongeveer terzelfder tijd in Parijs. Ze legden voorwerpen op fotopapier en belichtten die direct, zonder tussenkomst van een camera. Rayografieën noemt men die nu nog, naar Man Ray (zie afb. 11). Vanuit deze optiek kan men dus bij de alchemist Schülze een van de geboorte uren van de fotografie aanwijzen, honderd jaar voor Nièpce, die platen met een soort van teer acht uur heeft



11. Een Rayografie van Man Ray



12. Het fotografisch geweer van Etienne Marey

belicht en daarmee het beeld van de natuur min of meer nagebootst heeft met het eerste fotoapparaat. Een apparaat dat overigens niet veel anders was dan een camera obscura waar lichtgevoelig materiaal in was aangebracht.

Parallelontwikkelingen van camera obscura en fotochemie kwamen dus uiteindelijk samen in een fotoapparaat. De filmcamera voegde daar alleen nog maar een mechaniek aan toe, waardoor de fotootjes snel opeenvolgend gemaakt konden worden. In die ontwikkeling spelen dan weer figuren als Marey en Janssen een rol. Het lukte Marey om met een 'fotografisch geweer' (zie afb. 12) meerdere beelden snel achter elkaar te fotograferen. Parallel daaraan vonden de bewegingsanalyses van Muybridge plaats. Hij gebruikte voor iedere opname een apart fotografisch apparaat (een camera obscura dus). Een galopperend paard bijvoorbeeld stelde, door tegen gespannen touwtjes aan te lopen, één voor één die fotoapparaten in werking. Dat was in feite de eerste mechanische oplossing voor het snelle transport van de beelden. In principe was het al zestig jaar daarvoor mogelijk foto's te maken, maar niet om ze tijdens het opnemen snel te transporteren.

Stel dat men de foto's van Marey of Muybridge in een zoëtroop had bevestigd, dan had men toen al fotografische films kunnen hebben. In feite had men ook al in een zoëtroop filmpjes kunnen maken zoals men tegenwoordig soms wel experimenterend met een filmcamera doet,

door op verschillende plaatsen enkel beelden op te nemen en die vervolgens achter elkaar te vertonen. Maar een beeldreeks met minimale verschillen tussen de fotografische beelden, wat we nu als een normale film zouden herkennen, leverde nog veel problemen op.

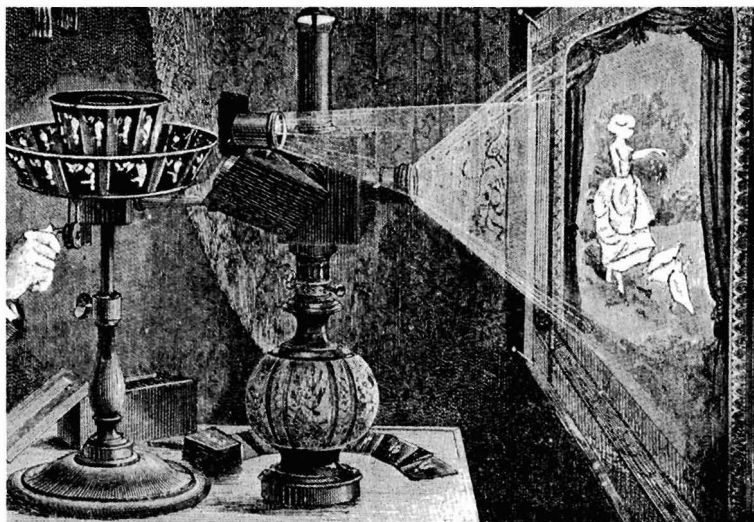
Die stap heeft veel tijd gekost?

De mechanische ontwikkeling van het filmmappaaraat heeft ongeveer zestig, zeventig jaar in beslag genomen. Met de kennis, de inzichten, was men in feite al heel ver, maar men moest alleen nog het fenomeen van de persistentie overwinnen. Dat fenomeen wordt overigens al bij Ptolemeus genoemd. En D'Arcy, de Franse fysicus, heeft het opnieuw 'uitgevonden' rond 1790. Hij nam een gloeiende kool, vastgebonden aan een leren leidsel, en draaide de kool rond in de lucht. Hij constateerde dat de rondgeslingerde kool voor zijn waarneming niet verschillende punten in de ruimte innam (want de kool is natuurlijk maar steeds op één punt in de ruimte op een bepaald moment), maar een aaneengesloten cirkel vormde. Wanneer men nu een filmstrook door een projector haalt, zonder dat men daarin een vlinder inbouwt die het beeld steeds even afdekt, dan ziet men hetzelfde fenomeen: de afzonderlijke beelden vloeien samen tot lange strepen. Dezelfde strepen ziet men wanneer men van bovenaf op een zoëtroop neerkijkt, ook dan worden de afzonderlijke beelden aaneengeregen tot beeldstrepen, vergelijkbaar met de gloeiende kool van D'Arcy.

Dit fenomeen van de persistentie werd in de zoëtroop opgelost door kleine vierkante gaatjes in de trommel uit te sparen. In de projector moest een mechanisme ontwikkeld worden om het beeld mechanisch stil te zetten, het kort te tonen, het vervolgens kort af te dekken en tegelijkertijd het opvolgende beeld te transporteren voor dezelfde behandeling. Door het beeld steeds kort af te dekken kon men zo de persistentie van het beeld onderbreken. Het hoofdprobleem in die zeventig jaar bestond er dus uit hoe de beelden van elkaar te scheiden, hoe een periode van niet-informatie tussen twee periodes van informatie te bewerkstelligen.

Waren er alleen nog technische uitvindingen nodig, of waren er ook uitvindingen nodig op het vlak van de verbeelding of de ideologie?

De ontwikkeling naar film hangt waarschijnlijk samen met de wetenschappelijke ontwikkeling in het algemeen in de achttiende en negentiende eeuw, waarin men de wereld steeds meer als artificieel en ontleedbaar ging ervaren. Men had het gevoel dat men steeds dieper en verder in de enkele bouwstenen van de natuur kon binnendringen en ze kon analyseren. In samenhang daarmee heeft men ook geprobeerd het



13. De door Reynaud tot projectie-apparaat omgebouwde Praxinoskoop, 1882

reële zien tot een kunstmatig zien om te vormen, de bouwstenen van het zien te ontleden.

De uitdrukkingsvormen van de filmspraak werden al heel vroeg, bijvoorbeeld door Musschenbroeck, in de beelden van de *laterna magica* gebruikt. Zo werd bijvoorbeeld de lichtbron van de *laterna magica* langzaam ten opzichte van het geprojecteerde beeldje verplaatst, waardoor delen van het geprojecteerde beeld de indruk gaven in beweging te zijn. Of een deel van het beeld, ingenieus gecamoufleerd, werd bewogen, waardoor binnen een gelijkblijvend kader een beweging zichtbaar werd. Alle facetten van het bewegende beeld waren in feite al honderd jaar vóór het tot stand komen van film aanwezig. Niet alleen in de *laterna magica*-voorstellingen, maar ook in alle vormen van mechanisch theater. De film zelf was daardoor eigenlijk helemaal niet zo'n grote verrassing. Er is het beroemde verhaal dat de mensen die het voeden van de baby in een van Lumière's eerste filmpjes zagen, helemaal niet verrast waren door de bewegingen van het voeden van de baby, maar alleen van het feit dat ook de bladeren van de boom op de achtergrond bewogen. Met het simuleren van de beweging van het voeden van de baby was men al vertrouwd (door bijvoorbeeld de 'animatiefilmpjes' van Reynaud, die de praxinoskoop al tot een projectie-apparaat had omgevormd – zie afb. 13), maar niet met het bewegen van zoveel bladeren tegelijk.

Wat ik wil zeggen is dat het differentiespel tussen twee beelden al in het begin van de negentiende eeuw wezenlijk doorgrond is. Misschien moeten we zelfs nog wel verder teruggaan, naar de tovenaars die in het begin van de zeventiende eeuw door Europa reisden met beweegbare beelden. Met beweging, kunstmatige opgeroepen beweging, was een groter publiek dus al min of meer bekend. Daarom konden de eerste films ook relatief snel begrepen worden.

Film is immers een spraak die men onbewust leert. Het is niet vanzelfsprekend dat de toeschouwer een instelling waarin iemand naar boven kijkt, verbindt met een volgende instelling waarin iemand vanuit een raam op een eerste verdieping naar beneden kijkt. Er zijn beschrijvingen van Walter Benjamin uit Rusland over toeschouwers die heftig begonnen te zweten en angstig werden, omdat ze bepaalde beelden niet aan elkaar konden koppelen. Die koppelingsbekwaamheid van de toeschouwer is dus een inspanning. Een inspanning die men tegenwoordig spelenderwijs leert, waardoor men zich die vaardigheid nauwelijks als inspanning realiseert. Maar het is een inspanning.

U zegt dus dat ook 'het bewegen van het beeld' iets is dat geleerd moet worden. En dat leerproces vond plaats in de driehonderd jaar die voorafging aan de film?

In het begin waren het zogenaamde tovenaars die gebruik maakten van een laterna magica. Maar er waren ook veel figuren die rondtrokken met bijvoorbeeld peepboxen, of kijkkasten. Zij vormden min of meer de journaals van de zeventiende eeuw, daar begint het mediale transport van de beelden. De kijkkast heeft een grotere verspreiding gehad dan de laterna magica. De laterna magica kreeg pas in het begin van de achttiende eeuw een grote verspreiding, toen de geur van tovenarij er een beetje af was. Wetenschappers hadden namelijk ontdekt dat men met behulp van een laterna magica en ronde schijven wonderbaarlijk mooi de gang van de planeten kon simuleren. Men nam dan een zwarte schijf, kraste er wat gaatjes in op specifieke plaatsen, en door dat te projecteren kon men de sterrenhemel nabootsen. Via de weg van de universiteit en generaties van studenten kon de laterna magica tot een kinderspeelgoed worden, in Frankrijk en Engeland zelfs een massaspeelgoed.

In die laterna magica's waren de meeste bewegings- en transformatie-effecten, dat wat met film mogelijk is, in principe al aanwezig. Tenminste getekend. De fotografie werd in de laterna magica pas rond 1860 gebruikt, als een soort diavertoning.

Wat mij fascineert in al die optische en technische trucs is dat een groot deel van hun werking in feite plaatsvindt in het hoofd van degene die ernaar kijkt.

Of soms alleen in het hoofd van ingewijden. Aan veel van de objecten ziet men op het eerste gezicht helemaal niet welke informatie er in verborgen is. De latentheid van een beeld speelt in mijn verzameling ook een grote rol. Zo ben ik bijvoorbeeld ook geïnteresseerd in geheimschrift. Er wordt een medium gebruikt om iets mee te delen, maar ik moet de sleutel kennen om de informatie er uit te kunnen halen. Datzelfde principe keert terug in die mooie boeken met zogenaamde 'latent images', die de mogelijkheid bieden om visuele informatie zowel onzichtbaar op te slaan als zichtbaar weer te geven.

Is film voor u de meest geperfectioneerde van al die optische trucs? Vormt film een eindpunt waarin alles uiteindelijk samenkomt?

Men kan natuurlijk tegenwoordig met video een aantal trucs eenvoudiger maken, maar dan heeft men wel een immense berg techniek en apparatuur nodig. Film is eigenlijk slechts een speelgoedje op de weg naar de volledige simulatie van de natuur, van de realiteit, zoals de zoëtroop dat ooit was.

Voor mijzelf is film veel aangenamer dan de elektronica, omdat je in feite nog met de hand werkt. Met de meest eenvoudige filmcamera, de Bolex, kan men op mechanische wijze, dus zonder een studio vol apparatuur, een ongelooflijke hoeveelheid aan effecten produceren. Maar hoe dan ook, film zal toch een voorbijgaand stadium blijken te zijn. In de toekomst zal de elektronica de film passeren, zeker wanneer men daarbij aan 'high definition'-televisie denkt.

Wat is volgens u de beste inrichting voor een museum dat is gewijd aan precinema?

Ik heb voor het Filmmuseum in Frankfurt het concept opgesteld, maar door architectonische problemen bleek dat niet realiseerbaar. In mijn plan zou men eigenlijk een weg afleggen midden tussen de vier parallel lopende ketens van de 'opname', 'weergave', 'tijd' en 'ruimte', waarin de opeenvolging en gelijktijdigheid van bepaalde gebeurtenissen, de ontwikkeling van apparaten en de ontdekking van principes in één rondgang te volgen zouden zijn. Heel eenvoudig dus, maar wel een opstelling die didactisch allerlei verbindingen toont die men bij een losse opeenvolging van apparaten niet zou kunnen begrijpen of kunnen zien.

Bestaan er goede filmmusea op dit terrein van de pre-cinema?

Er is een zeer sympathieke en prikkelende verzameling van de Barnes brothers in St. Ives in Engeland. Die is echter tegenwoordig gesloten, omdat de Engelse staat er geen interesse voor toonde. In Turijn bevindt zich ook een schitterende verzameling, vooral op het gebied van de vroege fotografie en kijkkasten. Maar dat museum is een reusachtige rommel; daar moet je je doorheen worstelen als op een rommelmarkt. Ergerlijker is de Franse Cinémathèque in Parijs, waarvan ik de indruk heb dat ze daar eigenlijk niet weten wat ze in hun vitrines hebben liggen. De overdaad is misschien fascinerend, maar begrijpen kan men er niets. Er ligt in de vitrines van alles naast elkaar wat niets met elkaar te maken heeft.

Er is naar mijn mening in Europa maar één goed museum op dit gebied, en dat is de verzameling van Jacques Ledoux in het Filmmuseum van Brussel. Daar kun je werkelijk, stap voor stap, een ontwikkeling volgen. Men heeft daar niet veel spullen, maar didactisch is het de beste opstelling.

Mijn utopie was om in Frankfurt een dergelijke opstelling uit te breiden. De ordening in Frankfurt ligt nu in handen van wetenschappers die niet vertrouwd zijn met mijn kine-opvattingen. Daarom richten ze zich op de oude bestaande boeken en niet op een uitgangspunt dat vanuit de filmspraak vertrekt. De thaumatroop bijvoorbeeld, die voor mij essentieel is, wordt daar nu weer ergens in een hoekje verstopt. Ik ben natuurlijk blij dat er überhaupt in Duitsland zo'n museum bestaat, maar tegelijkertijd moet ik zeggen dat ik door de ontwikkeling teleurgesteld ben.

En in Engeland is men nu bezig een groot nieuw filmmuseum op te zetten (het inmiddels geopende Museum of the Moving Image); ik ben er nog niet zo van overtuigd dat dat de goede kant opgaat. Ik heb met de medewerkers daar gesproken en er een grote argeloosheid bespeurd. Ze zien het meer als een verzameling speelgoedkistjes die ook nog vóór de film hebben bestaan. Zoals in Parijs de bustehouder van Sophia Loren belangrijker is dan de vergeten principes van de filmtaal.

U bent verzamelaar; wanneer bent u begonnen met verzamelen?

Precies weet je dat nooit. Op een bepaald moment heb je wat spullen en vervolgens begin je bewuster te verzamelen. Ik doceerde film en wilde ook af en toe wat tonen. De studenten wisten überhaupt niet waarover ik sprak. Met het groeien van mijn eigen kennis op dit gebied heb ik toen dingen ontdekt – en daar ben ik nogal trots op – die nog nooit in samenhang met film zijn gebracht. Zo kun je in mijn film *WAS GESCHAH WIRKLICH ZWISCHEN DEN BILDERN?* veel apparaten zien die

nog nooit in de literatuur zijn besproken of in samenhang met film zijn geïnterpreteerd. Men graaft zich door een onderwerp en ontdekt dan steeds meer.

Toen ik rond 1970 over de thaumatroop gelezen had, wilde ik er ook wel eens een in het echt zien. Maar het heeft zo'n tien jaar geduurd voor ik een originele gevonden had. Het zijn spullen die nogal gemakkelijk verdwijnen door de tijden heen, omdat het vaak om kinderspeelgoed gaat.

Het verzamelen is een vorm van conserveren, een redden van de optische wereld. Vaak lijden deze voorwerpen onder een zekere gersingschatting. Als ze nog bestaan worden ze maar al te vaak vanuit een andere optiek beoordeeld. Zo is er bijvoorbeeld een boek, *The Magic Image Movement*, waarin met een roosterachtig traliescherm beelden in zekere zin geanimeerd kunnen worden. Dat wilde ik kopen, maar het kostte 2800 Duitse Mark. Niet vanwege de animatietruc, maar alleen omdat het titelblad door Toulouse Lautrec was gemaakt. Dan heb ik als verzamelaar natuurlijk geen kans. Bovendien verzamel ik geen apparaten, maar principes. Ik ben dus ook niet op zoek naar de zoveelste variant van een *laterna magica*.

Veel van wat ik in mijn verzameling wil opnemen is vaak zeer vergankelijk. De oude thaumatroop-serie bijvoorbeeld is van papier, uiteraard gebruikt om mee te spelen, en dus op veilingen nauwelijks nog te vinden. Daarom heb ik mijn film over mijn verzameling ook op 35 mm gemaakt en niet op 16 mm. Ik wilde al die apparatuur optimaal op film vastleggen, om via deze film te overleven. Bovendien ziet men de apparaten dan ook in werking en niet levenloos in de vitrine van een museum. Op deze manier is WAS GESCHAH WIRKLICH ZWISCHEN DEN BILDERN? een soort filmmuseum.