

EXPÉRIMENTER POUR VOIR

EXPERIMENTIEREN, UM ZU SEHEN

Die „*expérience pour voir*“ ist ein Begriff, der 1865 durch Claude Bernard im Rahmen seiner *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* geprägt wurde. Er bezieht sich, so sagt er, auf die „Wissenschaften in den Kinderschuhen“ (unser Erforschen von Bildern, unsere Ästhetik, unsere Kunstgeschichte, unsere Kunstwissenschaft – sind das diese „Wissenschaften in den Kinderschuhen“? Ich denke ja. Nun, und um ein wenig Bescheidenheit zu bekunden, erinnern wir uns daran, daß Claude Bernard 1865 die Medizin selbst als eine „Wissenschaft in den Kinderschuhen“ betrachtete). Derartige Wissenschaften sind die „unruhigen“ Wissenschaften, die Wissenschaften, für die nichts sicher ist. „Was soll man also tun?“ fragt Claude Bernard. „Soll man sich heraushalten und erwarten, daß die Beobachtungen, indem sie sich von selbst zeigen, klarere Ideen hervorbringen?“ Antwort: „Man könnte häufig lange und sogar vergeblich warten; beim Experimentieren aber gewinnt man immer.“

Experimentieren also. Aber wie soll man das anstellen – nach welchen Regeln – wo doch eine „Wissenschaft in den Kinderschuhen“ noch nicht mit ihren Regeln, ihren Protokollen, ihren Axiomen bewaffnet ist. Tatsächlich, sagt Claude Bernard, „kann man sich nur von einer Art Intuition leiten lassen [...] und selbst wenn das Thema vollkommen obskur und unergründlich ist, darf [der Forscher] sich nicht scheuen, fast schon ein bisschen auf gut Glück vorzugehen, um zu versuchen, man möge mir diese vulgäre Ausdrucksweise nachsehen, im Trüben zu fischen. Das soll heißen, dass er hoffen kann, in der Umgebung der funktionalen Störungen, die er hervorruft, irgendein unvorhergesehenes Phänomen auftauchen zu sehen, das ihm eine Idee bezüglich der seinen Recherchen zu gebenden Richtung verschafft. Diese Arten von Experimenten des Herantastens, die extrem häufig sind [...], könnten *expériences pour voir* genannt werden, weil sie darauf ausgerichtet sind, eine erstmalige, unvorhergesehene, im Vorhinein unbestimmte Beobachtung auftauchen zu lassen, deren Erscheinen eine experimentelle Idee anregen und einen Weg für die Recherche eröffnen kann.“

Etwa zehn Jahre bevor Claude Bernard diese Zeilen geschrieben hat, lieferte Charles Baudelaire ein anderes Modell dieser „*expérience pour voir*“: er hat sie sogar auf eine paradoxe Ethik bezogen, die er die „*morale du joujou*“<sup>1</sup> nannte. Die „*morale du joujou*“ läßt sich bei den „Knirpsen“ beobachten, wie Baudelaire sagt, wenn sie, begierig, „die Seele zu sehen“, die im Grund jedes Objekts gefangen ist, *auf experimentelle Art* alles *demontieren*, was ihnen in die Hände fällt: „Das Kind dreht sein Spielzeug, dreht es um, es kratzt es, schüttelt es, stößt es gegen die Wände, wirft es auf die Erde. Von Zeit zu Zeit läßt es es seine mechanischen Bewegungen von vorn anfangen, manchmal in der Gegenrichtung.“... Nicht ohne das Risiko natürlich, daß so alles kaputt geht. Dieser Text von Baudelaire hat mich lange fasziniert und fasziniert mich immer noch, zweifellos, weil ich selbst diesem Kind ähnele, wenn ich die Bilder in jedem Sinne drehe und umdrehe, wenn ich sie reproduziere, sie kommentiere, sie klassifiziere, sie rahme und ausrahme, sie montiere und demontiere, um sie in dieser Weise zu „schütteln“ in der Absicht, „funktionale Störungen“ zu produzieren und „irgendein unvorhergesehenes Phänomen auftauchen zu sehen, das [mir] eine Idee bezüglich der [meinen] Recherchen zu gebenden Richtung verschafft.“ Nicht ohne das Risiko

---

1 *Moral des Spielzeugs*

natürlich, daß so alles vor meinen eigenen Augen kaputt geht.

Solcherart sei unsere „*expérience pour voir*“, die gleichzeitig *Erfahrung*, *Experiment* und *Erkenntnis* ist: erprobte, bewährte Erfahrung (*expérience*), die Erkenntnis formt. Wenn sie sich ereignet, ist sie eine ebenso fragile wie wunderbare Erkenntnis. Solcherart seien unsere „Wissenschaften in den Kinderschuhen“, das heißt unsere noch nicht „königlichen“ und noch „nomadischen“ Wissenschaften, unsere noch nicht territorialisierten und noch forschenden Wissenschaften, um die Terminologie von *Mille Plateaux* wieder aufzunehmen, diese große Abhandlung über experimentelle Epistemologie. Wie sollte ein Wissen über Bilder nicht „nomadische Wissenschaft“ sein können, wo doch ihr Gegenstand selbst ein wanderndes Objekt, herumirrend und grenzüberschreitend, ist? Haben wir seit Aby Warburg nicht verstanden, daß man nicht mehr über Bilder sprechen kann, ohne von ihren Bewegungen zu sprechen, von ihren Verlagerungen, von ihren wechselseitigen Montagen, von ihren Irrfahrten im Raum (*Wanderungen* sagte Warburg) und in der Zeit (*Nachleben* sagte Warburg)? Ist es nicht nötig, auf diese Verlagerungen von Bildern mit unseren eigenen Verlagerungen von Ansichten zu antworten, unseren eigenen experimentellen Verlagerungen?

\*

Jeder Bild-Historiker oder -Theoretiker ist ein *Monteur* oder *Remonteur* von Bildern. Indem er die Kunst „remontiert“, erfindet der Kunstgeschichtler die Kunstgeschichte. Wie ein Filmschaffender, der seine Dreharbeiten organisiert, indem er Aufnahmen zusammenträgt, entsteht er aus den Corpora von Bildern, den Gruppen, den Zusammenstellungen. Er macht Stapel. Dann verteilt und ordnet er sie auf dem Arbeitstisch, verwirft gewisse Pläne, entdeckt eine gewisse Ordnung, gewisse Sequenzen, die sich in der Beziehung der einen zu den anderen gemäß ihrer Ähnlichkeiten oder – im Gegenteil – ihrer Kontraste ergeben, wie eine Geschichte zu erzählen oder eine Interpretation darzulegen. In diesem Sinne läßt sich jedes Kunstgeschichtsbuch, oder fast jedes, wie eine visuelle Montage aufblättern (sogar vor dem Lesen), deren Relevanz der Text dann bezeugen sollte. Es gibt Montage-Sammlungen, wie in den außergewöhnlichen Heften von Jakob Burckhardt. Es gibt Montage-Atlanten, wie *Mnemosyne* von Aby Warburg. Es gibt erklärende und deduktive Montagen, wie da, wo Panofsky zwei Bilder gegenüberstellt, von denen das zweite, man versteht es schnell, als die „Legende“ des ersten funktionieren kann (ich denke hier an die *Allegorie der Klugheit*), wohingegen die Nachfolger eine Evolution des „Themas“ in der Chronologie entwickeln (zum Beispiel von der Antike bis zum Mittelalter und dann zur Renaissance).

André Malraux, das weiß man, wollte diese Art der zentripetalen und historisch orientierten Montage umstoßen: er hat mit seinem *Musée imaginaire* die Geburt einer neuen, zentrifugaleren und anachronistischeren Art der Montage vorgeschlagen: es reicht, die eine oder andere der großen von Malraux verfassten Trilogien aufzublättern, *La Psychologie de l'art* zwischen 1947 und 1950, *Les Voix du Silence* von 1951, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale* zwischen 1952 und 1954, oder auch *La Métamorphose des dieux* zwischen 1957 und 1976, um sich gewissermaßen vor den Alben der „erweiterten Familie“ der Kunst zu befinden (Abb. 1). Eine Familie von Ausmaßen der ganzen Welt, eine gigantische Familie durchdrungen von unzähligen *Differenzen*, die einander gegenüberstehen, sich aber nicht unbedingt entgegenstehen: sie fallen nie zurück auf das Ungestaltete oder das Chaos, da sie durch die Anmut ihrer gemeinschaftlichen *Einheit*, ihr „Familienmerkmal“ vereinigt sind – als *die Kunst* selbst, wie sie Malraux versteht, zuerst erforschend, dann durch Autorität, jene literarische Autorität, die der illustrierten Prosa des *Musée imaginaire* ihren unnachahmlichen Stil gibt.

Die großen Trilogien des *Musée imaginaire* sind weniger das Werk eines einzelnen Schriftstellers als vielmehr ein umfangreiches verlegerisches Unterfangen, bei dem Malraux als Auftraggeber und Regisseur fungierte. Was heute nur unter seinem Namen erscheint, ist eine Gemeinschaftsarbeit, an

der – für das einzige *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* – zahlreiche Experten teilhatten. Ungeachtet der grundlegenden Arbeit von Albert Beuret und Roger Parry (in der Endausgabe als „technische Zusammenarbeit“ angegeben), die den Alben des *Musée imaginaire* durch ihre ikonographische Auswahl, ihre Zuschnitte, ihre Sortierung und ihre Retouchen ihre Besonderheit und ihren so gewaltigen, so unverkennbaren *visuellen Stil* gegeben haben.

Dennoch besteht kein Zweifel, daß André Malraux der einzige Verantwortliche dieses komplexen Unterfangens bleibt: der Gouverneur jeglicher technischen Entscheidung, der Kommandeur des daraus resultierenden „visuellen Stils“, wie auch der Garant der theoretischen Bereiche, in denen sich so das literarische Genre des *Musée imaginaire* erschuf. Die vorangegangene Bemerkung über den kollektiven Charakter des Unterfangens erhellt vor allem die praktischen Dimensionen – technisch und künstlerisch – der Arbeit von Malraux, der, ohne Zweifel ziemlich speziell, die Benjaminsche Idee des „Autor als Produzent“ verkörpert. Denn indem er von Anfang bis Ende die *Produktionsbedingungen* seiner Alben verändert und beherrscht, verändert und beherrscht er auch das Verhältnis von Text und den dargestellten, *im Blick erstellten* Bildern; so hat André Malraux ein neuartiges Werk geschaffen. Bevor man sich Fragen zu philosophischem Gehalt und literarischem Ergebnis des *Musée imaginaire* stellt, ist es also nötig, in seinem Autor einen bodenständigen Mann zu erkennen, eher einen Mann der Tat als einen „Denker“, eher einen Organisator als einen „Künstler“.

Genau genommen war Malraux übrigens der „künstlerische Leiter“ all seiner verlegerischen Unternehmungen: das ist nämlich die konkrete Stelle, für die er bei den *Éditions Gallimard* vergütet wurde – aber schon bei den *Éditions du Sagittaire*, ab 1920 – wo er die Reihe „La Galerie de la Pléiade“ leitete, innerhalb derer er sich selbst publizierte, nachdem er der Leiter (der „Kurator“, um nicht zu sagen der Kaufmann) der gleichnamigen Kunstgalerie war. Christiane Moatti und Louise Merzeau haben die konkrete Arbeit von André Malraux bei der Herstellung seiner Werke, deren Autor und Verleger, deren Ikonograph und Layouter er gleichzeitig war, treffend beschrieben. Malraux verfasst also seine Trilogien des *Musée imaginaire*, indem er liest und schreibt, sicher, aber auch indem er seine Illustrationen zerschneidet und zurechtrückt, indem er nach dem Ursprung von (Photo-)Negativen forscht, indem er neue Techniken erprobt, indem er alternative Versionen in Auftrag gibt, indem er neue Photokampagnen anregt, indem er die Bilder retuschieren lässt, indem er bei ihrer Montage und bei ihrem Layout zu Werke geht, bis hin zum eigenhändigen Skizzieren, um die Verteilung der Illustrationen anzuzeigen und manchmal bis hin zu Veränderungen seines Textes, um die visuelle Gestalt des Layouts nicht aus dem Gleichgewicht zu bringen. Es gibt zum Beispiel nicht weniger als zwei unterschiedliche Layouts für das *Musée imaginaire*, das eine von Malraux „verschrobene Layout“, das andere „richtiges Layout“ genannt, dieses letztere fein säuberlich hergestellt durch Ausschneiden des schon gedruckten Textes.

Nun, es ist genau diese praktische Kenntnis, der Malraux die Macht seiner theoretischen Position verdankt, wie eine Bemerkung aus „Musée imaginaire“ über die technischen Fähigkeiten der Photographie zeigt: „Seit hundert Jahren schon, seit sie den Spezialisten entkommen ist, ist die Kunstgeschichte die Geschichte des Photographierbaren“. Eine zurecht gewagte Position, wenn nicht sein polemischer Einschub über die „Spezialisten“ eine anzunehmende Verkennung (gegenüber Riegl oder Warburg zum Beispiel) ans Licht brächte, oder auch ein bezeichnendes übles Frömmeltum (gegenüber Wölfflin oder Elie Faure zum Beispiel). Was bleibt ist die Tatsache, daß der Photoapparat uns eine Unzahl schwer sichtbarer oder zugänglicher Dinge wiedergeben konnte, das ist der springende Punkt und auf diese Weise eröffnet das *Le Musée imaginaire* der Kunstgeschichte neue Objekte, neue Territorien, neue Denk-Horizonte. Nicht im Louvre vorhandene Objekte können sich also dem „Musée imaginaire“ wieder eingliedern: Vitrinen, Teppiche oder Fresken zum Beispiel. Unserem Blick verborgene Objekte enthüllen nunmehr ihre Qualitäten als Kunstwerke: Siegel, Tiefdrucke, Münzen. Ungeachtet der immensen nicht-okzidentaln Produktion, bezüglich derer sich Malraux brüstet, sie der Welt der universellen Kunst wieder zugeführt zu haben, was fraglos sehr übertrieben ist.

Die große Reichhaltigkeit des „Musée imaginaire“ im Vergleich zum traditionellen Museum hängt also mit seiner praktischen, technischen Kapazität zusammen, in Raum oder Zeit entlegene Objekte

endlich aufeinander treffen zu lassen. „Das Museum war eine Affirmation, das Musée imaginaire ist eine Frage.“ Eine Frage, auf die Malraux nicht zögert, selbst alle Antworten zu geben, nicht nur, indem er die literarische Summe seiner umfangreichen *Erprobung (expérience)* der universellen Kunst niederschreibt, sondern auch, indem er die visuell-*experimentelle* Montage seines „Musée imaginaire“ realisiert. Und das über den Umweg der Nutzung jedweder Ressourcen, unmittelbar und übertragen, derer die Photographie fähig ist, um aus ihrer Natur des *Dokuments*, des Abzugs oder der Aufzeichnung ein veritables Utensil zur Offenbarung, zur Überzeugung oder Gewißheit zu machen.

Es genügt dafür eine angemessene Montage. Zuerst, indem man die photographischen Reproduktionen benutzt, um *vom Gleichen auf das Gleiche* zu kommen: nicht nur ein gleiches, in seinen Bestandteilen erforschtes Objekt, sondern, zum Beispiel, ein gleicher Stil oder ein gleiches chronologisches Segment der „Kunstgeschichte“. „Die Nähe und die Folge der Bildtafeln“, schreibt Malraux, „erwecken einen Stil zum Leben wie der Zeitraffer eines Films eine Pflanze zum Leben erweckt.“ Das ist es, was sich zum Beispiel in bestimmten Sequenzen des *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* zeigt, wo die Begleiterscheinungen der insularen Stile des archaischen Griechenlands (Zypern, Kykladen), der Maya-Kunst, der Kunst der Pazifik-Inseln (Salomon, Vanuatu) oder auch des Tempyō -Stils des Japans des 8. Jahrhunderts präsentiert werden (Abb. 2-4). Dieses letzte Beispiel ist bezeichnend, denn es führt über eine *Abweichung im Gleichen* hinaus – der gleiche bildhauerische Stil unterschiedlich interpretiert – zu etwas wie einem psychologischen Dialog zwischen dem gleichmütigen Gesicht von Kichitojen, Buddhistische Schönheitsgöttin und dem grimmassierenden, erzürnten, bedrohlichen Gesicht der Figur (ein Wächter des Tempels), die ihr auf der Doppelseite des Albums gegenüberliegt (Abb. 4). Ein Dialog, wie man ihn im *Musée imaginaire* vielfach wiederfindet, zum Beispiel in der Gegenüberstellung – die an eine Nachahmung des cinematographischen Schuß-Gegenschuß erinnert – eines Gesichts der Jungfrau und eines toten Christus, zwei Skulpturen, die wahrscheinlich der deutschen Gothik zuzuordnen sind (Abb. 5).

Doch man muß noch weiter gehen und dieses Genre der Montage auch dort praktizieren, wo ein nicht-assimilierbares *Pulsieren der Unterschiede* regiert, das heißt eine Montage, wo die Unterschiede nicht aufhören, einander zu erwidern oder in weiteren Unterschieden aufeinanderzuprallen: Kontraste in wechselseitigen Anziehungen, Disparitäten von Formen, Heterogenitäten von Raum und Zeit. Malraux ordnet sich hier in die Schule von Eisenstein ein – den er kannte und mit dem zusammen er eine zeitlang mit der Idee einer Verfilmung von *La Condition humaine* liebäugelte. Er erwähnt das Kino in seinem Diskurs von 1936, in einigen Zeilen seiner Referenz auf die Thesen von Benjamin, in diesen Worten: „Es ist der Film, der die Gesamtheit einer Zivilisation betrifft, komisch mit Chaplin in den kapitalistischen Ländern, tragisch mit Eisenstein in den kommunistischen Ländern.“ Am anderen Ende des großen, in den Alben des *Musée imaginaire* beschriebenen Parcours kommt Malraux auf die Eisensteinsche Montage als äußerste geeignete Form, seine eigenen ikonographischen Erfindungen zu rechtfertigen, zurück: „Stellt aber, als ein anderer Eisenstein, jegliche Chronologie und Pädagogik beiseite legend, fünfzig Bilder seines Musée imaginaire zu der Sequenz zusammen, die die Hauptelemente fördern oder nahelegen!“ Mit diesem Prinzip bewaffnet – zum wiederholten Mal cinematographisch – zögert André Malraux nicht mehr, die *schreienden Kontraste* eines *Napoleon* von Meissonier mit einem *Alten König* von Rouault, eines Steppenpferdes mit einer Skulptur von Degas, eines römischen Gecken-Apollon mit dem schrecklichen Christus von Perpignan, einer Renaissance-Madonna mit einer Skulptur von Georges Braque in Szene oder auf eine Seite zu setzen. Aber um sich den in Raum und Zeit weit entfernten Dingen zu nähern, läßt Malraux nicht die Differenzen allein dieses Spiel des Unvergleichlichen oder der Ungleichheit spielen: er muß immer – im Gegensatz zu dem, was zum Beispiel Georges Bataille in der Zeitschrift *Documents* gemacht hat – auf eine Einheit zweiter Ordnung zurückkommen, eine stilistische oder spirituelle Synthese, was seine Auffassung von „Kunst“ oder universeller „Schöpfung“ begründet. Also: die schreienden Kontraste mildern sich oder harmonisieren sich am Ende, indem sie einen *Anschein von Familie* erwecken, wofür das Album, wie man weiß, ein geschätztes Präsentationsmodell ist.

Die Alben von Malraux zeigen uns stark unterschiedliche Werke, gewiß, doch es sind Werke, die

zusammengefügt wurden, um jenseits der Grenzen zu dialogisieren und um dazu beizutragen, uns die *Einheit der Kultur* des Menschen auf beiden Seiten des Planeten und vom Anfang bis zum Ende der Geschichte darzulegen: die gleiche formale Strenge vereint die *Dame von Elche* und die *Eva* von Autun; die gleiche feminine Anmut erscheint in der indianischen *Apsara* und in der griechischen *Aphrodite*; die gleiche Zufriedenheit durchdringt das christliche Lächeln von Reims und das buddhistische Lächeln von Gandhara (Abb. 6); die gleiche Tiefe rühmt das Gesicht des römischen Kaisers und das gothische von Jean-Baptiste; das gleiche Gefühl von Weite durchdringt eine chinesische Landschaft des 13. Jahrhunderts und ein Tableau von Claude Monet; ein gleicher Schematismus der Zeichnung findet sich in der schweizer Butter-Gußform und der byzantinischen Fayence; ein gleiches Empfinden der Masse beseelt eine sumerische Göttin und einen Kopf von Picasso (Abb. 7), etc.

\*

In fast allen diesen Beispielen bemerkt man, daß der von Malraux zwischen zwei Bildern hergestellte „Dialog“ niemals ohne eine extrem fundierte Erarbeitung der *ausdruckhaften Qualitäten des Bildes und des Lichts* vonstatten geht. Die zwei Details von Michelangelo sind durch einen gleichen beengten Ausschnitt vereint, durch eine gleiche Art von Lichtkontrasten und durch eine Gleichbehandlung des Hintergrunds, von einem tiefen Schwarz mit dieser zurückhaltenden Helligkeit, die wie eine Aureole die zwei Gesichter umgibt. Mit seiner Gegenüberstellung der zwei ozeanischen Köpfe spielt Malraux auf die dramatische Umkehrung der Lichtwerte an, die schwarze Masse auf dem hellen Grund, die auf das gut vom schwarzen Grund abgehobene weiße Volumen antwortet (Abb. 3). Im japanischen Beispiel wird der psychologische Mißton durch die Gegenüberstellung des friedvollen Antlitzes (sichtbar in der plastischen Einheit seiner Oberfläche) und des zornigen Profils (anschaulich im heftigen Kontrast von Schatten und Licht) (Abb. 4) akzentuiert. Im Gegensatz dazu basiert der zwischen dem Lächeln von Reims und Gandhara angestellte Vergleich auf einer Einheit des Bildausschnitts, der Ausrichtung der Gesichter (die es vielleicht, bei der Abwandlung der Negative, aufrecht zu halten galt) und auf einem ähnlichen neutralen Grund (Abb.6).

Die Redlichkeit Malraux' besteht hier darin, klar die Gesamtheit dieser Arbeitsgänge zu beanspruchen und ihnen sogar eine theoretische Begründung zu entlocken: „Der Bildausschnitt einer Skulptur, der Winkel, von dem aus sie aufgenommen wird, vor allem eine *durchdachte Beleuchtung* – die der illustrierten Werke beginnt, mit derjenigen der Stars zu rivalisieren – gibt dem, das bis dahin nur suggeriert wurde, oft einen gebieterischen Akzent.“ Man versteht also, daß für Malraux alle diese Vorgänge absolut verbunden sind: über Kunst schreiben geht nicht ohne eine Entscheidung zur visuellen Präsentation die, mit einem einzigen photographischen Handgriff, Wahl des Bildausschnitts, Montage und Erklärung von Kunstwerken vereint.

Die Wahl des Bildausschnitts? Das ist für Malraux zuvorderst die *Nahaufnahme*, die uns dem Objekt „annähert“ und es uns gleichzeitig erlaubt, es einem anderen „anzunähern“. Der Autor des *Musée imaginaire* hat übrigens das Band äußerst gut gekannt, das über die ausgedehnte Präsentation hinweg Bild und Aura verbindet. In der heilsamen Strategie, die bei ihm darin besteht, die „arts majeurs“ und die „arts mineurs“ auf den gleichen Plan zu rufen, ermöglicht die Wahl des Bildausschnitts in der Nahaufnahme diese „Schöpfung durch die Photographie“, wie er sagt, eine Schöpfung, wo „die Objekte *ihren Maßstab verlieren* [...] zugunsten ihres gemeinsamen Stils.“ Es geht Malraux also nicht darum – im Gegensatz zu Walter Benjamin – den „Verfall der Aura“ in den Künsten im Allgemeinen zu konstatieren, wohl aber darum, allen anderen Schöpfungen des Menschen mit Hilfe von Photographie eine *Aura zurückzugeben*, so dass das gallische Münzgold mit einem mittelalterlichen Tympanon und eine Terracotta-Statuette mit einem Koloß aus Bronze rivalisieren könnte.

Vermerken wir also, daß falls, im Geiste Malraux', die Nahaufnahme es zuläßt, zu „entdecken“ und

zu „vergleichen“, es in jenem Bereich passiert, wo er nicht ohne die *Montage* verfährt, die es erlaubt, sie in eine dynamische Sichtweise, in einen visuellen Gedanken einzuschließen. Einmal mehr scheint die photographische Überlegung Malraux' ihren Ausgang in der Leidenschaft zu nehmen – und, nicht zu vergessen, in der Praxis des Kinos. Es ist bezeichnend, daß der Autor von der *Esquisse d'une psychologie du cinéma* bei Griffith die Erfindung der Nahaufnahme und die der Montage, oder „decoupage“, wie er auch sagt, nicht trennt. Erinnern wir uns auch, daß das Kino von Eisenstein, das Malraux so bewunderte, auf wirksame Art die Verwendung von Nahaufnahmen, kontrastreiche Beleuchtungen und „Dialoge“ von Ansichten im Dynamismus seiner Montage vereint. Es ist schließlich wenig wahrscheinlich, daß Malraux die faszinierende Prosa von Jean Epstein ignoriert hat, der seit 1921 die unvergleichlichen visuellen Mächte der Nahaufnahme besang. Und auf diese Weise geschieht es, daß das „Musée imaginaire“ in den Augen Malraux' – oder präziser, durch die photographische und textliche Apparatur seines Blicks – ein Werk wird, um unser eigenes Verständnis der universellen Kunst neu zu bilden oder umzugestalten.

\*

Zwischen 1950 und 1953, also in der Epoche, wo André Malraux sein immenses *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* ausarbeitete, haben die Filmschaffenden Alain Resnais und Chris Marker einen bescheidenen Film über die afrikanische Bildhauerei realisiert – dreißig Minuten, nicht mehr – betitelt *Les statues meurent aussi*. Nun, es ist nicht schwierig in diesem Dokumentarfilm, sowohl sehenswert wegen des Texts als auch wegen seines Schnitts, eine Art von Dialog, oder sogar von Debatte mit der Ästhetik Malraux' zu sehen.

Der Dialog mit Malraux und der Einfluß des *Musée imaginaire* auf *Les Statues* ... manifestiert sich von Anfang an, schon im Stil des Kommentars, Chris Marker geschuldet: „Wenn die Menschen tot sind, gehen sie in die Geschichte ein. Wenn die Statuen tot sind, gehen sie in die Kunst ein. Diese Botanik des Todes ist es, die wir Kultur nennen.“ Die afrikanische Kunst, sagt uns dieser Film, gebührt einer „Zivilisation, so alt wie die unsrige“, was Marker in einer vibrierenden Prosa äußert, nicht ohne die Ästhetik Malraux' zwischen „Tod“ und „Metamorphose“ anklingen zu lassen, zwischen Kritik an der Kunstgeschichte und „legendärem“ Leben, zwischen dem traditionellen „Museum“ und dem Aufscheinen einer möglichen Verbindung der Stile (quer durch die Beispiele, die wirklich die Favoriten von Malraux sind):

„[...] er ist es [der Tod], den wir in seinen legendären Metamorphosen festhalten, um ihn zu besänftigen, bis hin zur Fertigung dieser Sieger-Gesichter, die das Gewebe der Welt wiederherstellen. Und dann sterben sie selbst. Klassifiziert, etikettiert, konserviert hinter dem Spiegelglas der Vitrinen und der Sammlungen gehen sie in die Kunstgeschichte ein. Ein Paradis von Formen, wo sich die mysteriösesten Verwandtschaften ergeben; wir erkennen Griechenland in einem afrikanischen Kopf wieder, der älter ist als zweitausend Jahre, Japan in einer Maske aus Ogoué und dazu noch Indien, die sumerischen Götzen, unsere romanischen Christusfiguren oder unsere moderne Kunst.“

Nicht zufällig geht diese Emphase des Kommentars (für das der Schauspieler Jean Negroni seine klare und weihevollte Stimme leiht) mit den formalen Entscheidungen zur Wahl des Bildausschnitts und Helligkeitsreglung (die Kamera führt Ghislain Cloquet) einher: die afrikanischen Skulpturen sind hier, wie in den Alben des *Musée imaginaire*, nach einer Art anthropomorphen, um nicht zu sagen empathischen Nähe ausgerichtet und sind von einem sehr kontrastreichen Licht erfasst, das alle Höhenlagen dramatisiert. Wie in den Alben des *Musée imaginaire* sind die Hintergründe schwarz gesättigt, oder, im Gegenteil, von einer recht „auratischen“ und nebulösen Helligkeit, durchdrungen von verwischten, vibrierenden Motiven, jedenfalls niemals neutral.

Aber man sieht in *Les Statues meurent aussi* auch all das, was Malraux in *Le musée imaginaire de*

*la sculpture mondiale* nicht hätte zeigen wollen: alles, was seiner Ästhetik nicht zu Fortbestand und Ruhm gedient hätte. Dort zeigen Chris Marker und Alain Resnais ihre Andersartigkeit, wenn es nicht ihre Anfechtung der künstlerischen Prinzipien ist, die Malraux teuer sind. In diesem Film, der die Frage nach dem Tod ins Zentrum seines Anliegens rückt, sieht man also zum Beispiel den bewundernswerten *Gesichtern* von Bénin – „klassischen“, „lebendigen“ Gesichtern – Totenköpfe oder Köpfe von Toten, geschmückt für irgendein Ritual, das uns entgeht, entgegengestellt (Abb. 8-9). Symmetrisch gegenübergestellt wird das tote *Holz* der Statuen – das den Abendländer als Antiquität, in seiner „Reinheit“ oder „Authentizität“ fesselt – dem lebendigen, aber unreinen *Fleisch* einer jungen afrikanischen Mischlings-Frau, deren Haarschnitt und Bekleidung darauf hinweisen, daß sie in unseren Breiten lebt, daß sie unsere zeitgenössische Immigrantin ist, so wie Chris Marker sie in der Edition seiner *Commentaires* angelegt hatte (Abb. 10).

Die afrikanische Kunst in die universelle Kunst zu integrieren bedeutet, ihr in einem Sinn Gerechtigkeit widerfahren zu lassen und in einem anderen, sie sich einzuverleiben. Diese andere Welt der Kunst, das wissen wir nur zu gut, die der Abendländer sich einverleiben wollte, und immer noch will: er stiehlt die Ahnen-Statuen oder kauft sie zu Spottpreisen, er verkauft sie weiter in die Vitrinen von Antiquitätengeschäften – die ein Abkömmling afrikanischer Sklaven in manchen amerikanischen oder europäischen Metropolen mit Zweifeln betrachten wird – schließlich lagert er sie ein oder stellt sie im Museum aus, sogar in einem „imaginären Museum“ („Musée imaginaire“), was in dieser Hinsicht wohl kaum besser ist. Als ironischen Kontrapunkt dieses Unterfangens präsentieren uns *Les Statues...* die lächerliche Vitrine eines okzidentalen „Museum des Menschen“ („Musée de l'homme“). So stellen Resnais und Marker die museale Institution, die sie sein soll, in Frage.

Das soll nicht heißen, daß es nötig wäre, unsere Museen zu boykottieren, unseren Kunstbüchern zu entsagen oder aufzuhören, die afrikanische Skulptur zu bewundern, nach dem Maßstab unserer aktuellsten kunstsinnigen Vorurteile. Es soll heißen, daß es nötig ist, die *Spaltung* in unseren ästhetischen Empfindungen selbst *wieder einzuführen*: eine anthropologische Spaltung und historische Spaltung (das heißt letztlich politisch). *Die anthropologische Spaltung* zeigt sich im Film von Resnais und Marker durch die Vermittlung von sehr kalkulierten – und sehr wirkungsvollen – Montagen, wo der Strohschmuck einer afrikanischen Maske in der Bewegung der *getanzten* Maske Haar wird, das heißt *bewegte* Maske durch diejenigen, die sie wirklich ansehen und die sie „etwas angeht“, diejenigen, die sie zu anderen Zwecken als einer Kontemplation hinter Glas gebrauchen.

Diese Spaltung erscheint auch in einer Sequenz, wo die fremde – schon schreckliche – Schönheit einer anthropomorphen Skulptur ihren peniblen Bürgen in der Vision eines großen, von einer Machete aufgeschlitzten Affen wiederfindet (Abb. 11-12). Und wo eine Nahaufnahme des toten Tiers – schrecklich anthropomorph – wieder auftaucht, um den Bereich der Bilder durch den Zwischenschnitt einer zoomorphen Skulptur, sichtlich *gezeichnet von der Zeit* ihres rituellen Gebrauchs, abzuschließen. Nun, in Montagen dieses Genres, in dem Film von Resnais und Marker, wird die *historische Spaltung* betrachtet, im Bezug auf welche die afrikanische Skulptur 1950 gesehen worden sein kann. Was für eine Spaltung? Ganz einfach die, die die okzidentale Kolonialisierung – nach der Sklaverei – einer Kultur auferlegt, die sie in Versuchung führt, sich von selbst zu spalten.

„Kolonisten der Welt, wir wollen, daß alles mit uns spricht: die Tiere, die Toten, die Statuen. [...] Wir steigen aus unserem Planeten aus, mit unseren Sichtweisen, mit unserer weißen Magie, mit unseren Maschinen. Wir heilen den Schwarzen von seinen Krankheiten, das ist gewiß. Es erwischt die unsrigen, das ist auch gewiß. Ob er verliert oder bei dem Tausch gewinnt, seine Kunst überlebt dort auf jeden Fall nicht. Zwischen dem christlichen Paradies und der laizistischen Unsterblichkeit verkümmert der Ahnenkult. Das Ehrenmal ersetzt die Grabstatue. All das dominiert vom Weißen, der die Dinge von seiner Ebene aus betrachtet und sich über die Widersprüchlichkeiten der Realität erhebt.“

Es ist nicht unmöglich, wenn man diese Zeilen liest, sich Malraux selbst als den Vorsänger dieser

„laizistischen Unsterblichkeit“ vorzustellen, oder als den okzidentalen Ästheten, der „die Dinge von seiner Ebene aus sieht“.

Es trifft sich, daß Malraux in seinem *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* einen Mann mit Machete reproduziert hat, aus Dahomey, präsentiert als ein „Kriegsgott“. Doch sein dokumentarischer Blick endete bei den Vitrinen des Musée de l'Homme: die Machete zwischen den Händen von Gott spaltet nichts mehr und wenn sie keinen Körper mehr verletzt, heißt das – in der Sprache von Chris Marker – daß sie selbst „tot“ ist.

Nun, Chris Marker und Alain Resnais wollten es nicht dabei belassen. Sie haben logischerweise von dieser historischen Spaltung eine *politische Spaltung* abgeleitet, die den Kampf der Afrikaner für ihre Emanzipation prägte und es immer noch tut. Einen der schönsten Momente des Films – sowohl allegorisch als auch dokumentarisch – bildet die Szene, als die Welt der Kunst und seiner ornamentalen Motive verlassen wird und der Körper eines schwarzen Mannes unvermittelt aus einem bewegten Wasser auftaucht (Abb. 13-14). Es ist als ob die reale – und gespaltene, agonistische – Welt des Afrikaners in die von unserem „Musée imaginaire“ geträumte, vereinheitlichte Welt einbricht. Man ist von der Schönheit dieses realen Körpers frappiert. Daß diese Schönheit, natürlich, weiterhin unserem ästhetisierenden Traum von Afrika dienen könnte ist nicht anzuzweifeln. Man ist auch frappiert von der diesem Körper innewohnenden Kraft und diese Kraft wird immer noch unseren Idealisierungen dienen können und sogar dem sportlichen Ruhm von verfassungsmäßig rassistischen Ländern dienen können, wie es 1950 die Vereinigten Staaten von Amerika waren; wie sich die politische Spaltung auch in unserer eingespielten Bewunderung der Harlem Globetrotters, der *jazzmen*, der großen Boxer oder der Sprinter afro-amerikanischer Herkunft fortsetzt:

„Seine Kraft dient uns, seine Gewandtheit amüsiert uns. Nebenbei dient sie uns auch. Nationen, die rassistische Traditionen aufweisen, finden es vollkommen natürlich, Farbigen die Mühewaltung ihres olympischen Ruhms zu übertragen. Aber ein Schwarzer in Bewegung, das ist immer noch Negerkunst. Und im Sport kann der Schwarze, mehr beabsichtigend, ein gutes Terrain finden, um den Hochmut des Weißen zu foppen. Der Weiße versteht den Streich nicht immer. Es passiert ihm, daß er 'ergebe mich' ruft, wenn sich die Dinge zum Schlechten wenden. Wenn ein schwarzer Boxer es sich erlaubt, einen Weißen in einem von Hitlers Rassismus geprägten Land zu berichtigen, demontiert man ihn mit Hilfe von Beleidigungen, Bedrohungen und Projektilen, daß er gut daran tut, auf seinem Platz zu bleiben. Und wenn es nicht mehr darum geht, zu spielen, wenn der Schwarze sich unter Arbeitskämpfe mischt, erfolgt die Demonstration mit Hilfe von Schußwaffen oder Knüppeln. Dieses Klima von Schikane und Drohung führt den schwarzen Künstler zu einer erneuten Metamorphose, und im Ring oder in seinem Orchester besteht seine Rolle darin, die Schläge zurückzugeben, die sein Bruder auf der Straße abbekommt. Hier befinden wir uns fern der Erscheinungen der Kunst der Schwarzen.“

Wir befinden uns hier also „fern der Erscheinungen der Kunst“, und zwar der Kunst im Allgemeinen: das überbietet noch – oder unterbietet – diese Neigung dazu, „die Dinge von [unserer] Ebene aus [zu] betrachte[n] und [uns] über die Widersprüchlichkeiten der Realität [zu] erheb[en]“, wie Chris Marker in seinem Kommentar der *Statues* sagt. Nun, die Erscheinungen der Kunst, ihre Lügen, beginnen mit der augenscheinlichen *Einheitlichkeit*, die ein imaginäres Museum vermitteln kann: geographische, das heißt „weltumfassende“ („mondiale“) Einheit oder historische, da heißt „überzeitliche“, zwei Wörter, die André Malraux, wie man weiß, teuer waren.

Nun, über diese schönen Erscheinungen hinaus, über dieses ganze Album der ausgesöhnten Familie der Kunst hinaus, haben sich Resnais und Marker einer veritablen Entmystifizierungs- und „Entmusealisierung“-Arbeit der Kunst gewidmet. Indem sie nämlich die historische und politischen *Spaltung* – gestern und heute – in Angriff nahmen, zielten sie, gemäß dem Wunsch von Walter Benjamin, auf eine veritable *Politisierung der Kunst* Afrikas: Der „afrikanische Künstler“ begeistert uns nicht nur, er erinnert uns auch daran, daß seine Rolle darin besteht „die Schläge zurückzugeben, die sein Bruder auf der Straße abbekommt“ (Abb. 15). Er wagt es sogar, nach einem

Photoapparat zu greifen, um selbst die Historizität seiner Kämpfe oder die Verfassung unserer eigenen Kulturen darzustellen und gelangt so zur Meisterschaft der Reproduzierbarkeit und der Möglichkeit, uns *anzublicken* und *uns etwas anzugehen* (Abb.16).

Derartig sei die von Chris Marker und Alain Resnais in *les Statues meurent aussi* eingenommene dialektische Position: ein zwischen dem *Für-sich* und dem *Für-andere* entwickelter Dialog – Geschichte, hier die hegelianische Terminologie wieder aufzunehmen, die Merleau-Ponty 1952 Malraux gegenüberstellte – grundlegende Wandlung des Blicks und der Aufmerksamkeit, Infragestellen der Hierarchien, „anthropologie partagée“, Überlegung zu den Bindegliedern zwischen der Kunstgeschichte und dem geschichtlichen Leben... Aber um klar zu zeigen, daß diese Bindeglieder meistens unter politischen Spaltungen leiden, mussten Marker und Resnais, wie man weiß, die Zensur ihres Dokumentarfilms hinnehmen – trotz des *Prix Jean Vigo*, der ihnen 1954 verliehen wurde und obwohl André Malraux von 1959 an Kultusminister gewesen ist – bis 1963.

Übersetzung: Meret Kupczyk