

*Quelle/ Ort der Erstpublikation einer gekürzten Fassung:*

*Hans Ulrich Reck, Rezension I: La Fabrique des images, Musée du Quai Branly Paris 2011, in: 'Präparate', Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik, Band 9,1, hrsg. v. Horst Bredekamp/ Matthias Bruhn/ Gabriele Werner, (Akademie Verlag), Berlin 2012, S. 103-106*

23. Juni 2011 1. Fassung, ungekürzt

Beitrag für Bildwelten des Wissens/ Jahrbuch/ Ausgabe Sommer 2011

Umfang: 8000 Zeichen

Hans Ulrich Reck

### DIE FABRIK DER BILDER

'La Fabrique des images' – so hieß die Ausstellung, die vom 16. Februar bis 17. Juli 2011 im 'Musée du quai Branly', dem neuen Gebäude des früheren 'ethnologischen Museums' zu sehen war. Der von Jean Nouvel gegen außen markant und gelungen eingerichtete Bau, der im Inneren die bekannten, kontrovers diskutierten schwierigen Raumverhältnisse bietet, nannte sich zwischenzeitlich 'Musée des arts premiers' und trägt im Untertitel die werbewirksame Formulierung "da, wo der Dialog der Kulturen stattfindet". Die Ausstellung war in der obersten Etage situiert und wartete mit einem durch Stellwänden untergliederten Rundgang auf, dessen thematische Felder durch farbige Führungslinien und grafisch sprechende Bezeichnungen unterscheidbar waren. Es ergaben sich – nicht zuletzt bedingt durch die begrenzten Raumvolumina – interessante Konstellationen von Bildern in den diversen Abteilungen, die man in solcher Weise selten aufeinander bezogen sieht. Die Ausstellung war und bleibt bedeutsam, naturgemäß auch in Anbetracht der Tatsache, dass sie wegen anspruchsvoller Thematisierung, nüchternen Räumen und nach oben versetzter, als entlegen empfundener Lage im Unterschied zur gleichzeitigen, spektakulär vom Modemacher Christian Lacroix auf der östlichen Hauptachse im ersten Stock inszenierten Prachtschau 'L'Orient des femmes' spärlich besucht war.

Das Unternehmen verdankt sich der Gelehrsamkeit und Umsicht des Ethnologen Philippe Descola, Schüler und dann Nachfolger von Claude Lévi-Strauss am Collège de France, der ein eminenter Feldforscher der indianischen Kulturen des Amazonas ist, der sich hier aber weit über das Kunstinteresse seines Lehrers hinaus einem von diesem offen gelassenen Projekt widmet. Lévi-Strauss beschäftigte sich mit der Mythologie der Bildartefakte nur im Rahmen seiner Erzähltheorie von den erfahrungsleitenden

Weltmythen der diversen Kulturen und, zumal in seiner letzten Lebensphase, als persönlicher oder privater Liebhaber der europäischen Hochkulturen, besonders der Malerei Poussins und der Musik seit dem 18. Jahrhundert. Descola entfaltet demgegenüber ein Interesse an der bildhaften wie bildenden Figuration im Rahmen seiner beruflichen Tätigkeit.

Vier Bereiche wurden konzeptuell unterschieden und an grandiosen Beispielen verdeutlicht. Der Untertitel des Katalogs nennt 'Formen der Repräsentation', in Wirklichkeit ging es nicht um Referenzmodelle statischer Art, also gesetzte Bezugnahmen, sondern um dynamische Figurationen. Es ergeben sich daraus unterscheidende Typologien, markant differenzierte Geographien. Die 'animistische Welt' bot Werke aus Nordamerika, besonders den Inuit und Alaska, Südamerika, Malaysia, die 'objektive Welt' des Naturalismus Porträts und Landschaften von der Renaissance bis zur niederländischen Malerei, deren scheinbar distanzierende 'Bildniskunst' in diesen Zusammenhängen doch immer noch auch animistisch und voller hermetischer Versprechungen wirkten. Die 'unterteilte Welt' der Aborigines stand mit den Tiersymbolen, aber auch den Kartographien der mythenintensiven heiligen Orte auf dem Hintergrund einer exklusiv numinosen Weltschöpfung für das totemistische Modell. Die 'in sich verschlungene Welt' entfaltete den Analogismus als weiteres Figurationsmodell an Werken aus Kamerun, Benin, Sri Lanka und Mexiko. Diese vier Kategorien, zugleich Weltkonzepte, stehen für Möglichkeiten bildgenerativer Aussageformen, die aber, wie gesagt, nicht ontologisch starr getrennt erscheinen, sondern ganz im Gegenteil als an zahlreichen Rändern jeweils ineinander übergehen könnende dynamische Referenzbildungen, Aussagemöglichkeiten ritueller und/ oder reflexiver Selbstvergewisserungen im universalgeschichtlichen Prozess der Figuration. 'Figuration' ist Schlüsselbegriff wie Leitmotiv des Unternehmens. Man kann das wie folgt verstehen. Figurieren heißt: Anschaulichkeiten entwerfen für das Wesentliche, das je nach Weltbild als je Besonderes erscheint. Dabei ist die singuläre Referenzbildung eingebunden in eine typenschaufende, sich vergegenständlichende Imagination, die dank Objektivierung und Materialisierung von Denkmöglichkeiten in Bildern und Artefakten als eine welterschaffende kommuniziert und zugleich als solche weiter und explizit kommuniziert werden kann.

#### Lebendige Visualisierung im 'Universum der Figurationen'

Immer wieder konnte man im Gang durch die Ausstellung Parallelitäten und Variationen, Entgegensetzungen und Entsprechungen aufeinander beziehen, die im Sinne der Vervollständigung des 'Universums der Bildformen' und der Möglichkeiten bildlicher Inszenierung von Aussagen wirken konnten. Die mit der Anspielung an imaginationsbildende Inszenierungen gewählte Anlehnung an das ebenso ehrgeizige wie problematische Unternehmen von André Malraux zum 'Universum der Formen',

einer Weltkunstgeschichte der Kulturen, wird in der Ausstellung in eine präzise geschärfte, ins Exemplarische sich zuspitzende Fragestellung umgeformt, nämlich die nach den Entsprechungen von Gattungen und Typen bildenden Aussagemöglichkeiten, die sich als dynamischer Prozess der Figuration verstehen. Dem entsprechend ist der Titel glücklich gewählt. 'Fabrik der Bilder' darf man sich als ein kooperatives Unternehmen von diversifizierten Bildherstellungen im Prozess einer flexiblen Modellierung menschlichen Bilderhandelns vorstellen, das sich mit allen Möglichkeiten der Referenzbildung beschäftigt, mit Ausdruckspotentialen der religiösen Spannung, magischen Beschwörung, vermessenden Kartographien, besonders aber mit den in Assoziationen mündenden Ausdrucksformen, die ornamentierende Fassungen von mythischen und mythologischen Bezügen ermöglichen. Der Akzent von Ausstellung und gleichnamigem Katalog liegt auf dem offenen Prozess der 'Figuration', der ja als lebendiger, nicht linear verlaufender zu verstehen ist. Seine Aufgabe und Leistung: bildhaften Ausdruck zu finden für die Anschaulichkeit der Imagination und zugleich Formfindung der in die Einbildungskraft hinein wirkenden Bedürfnisse nach Gegenständlichkeiten, die im Bezug des Bildlichen ausgedrückt, beschworen, plastisch gefasst werden sollen.

Der weite Raum der spannungsreichen Einbildungskräfte findet ein Entfaltungsfeld, das sich ganz den handelnden Bezügen verschreibt. So erscheinen in den naturalistischen Darstellungen von der Renaissance bis zum goldenen Zeitalter der Weltlandschafts-, Tier- und Objektdarstellungen in den Niederlanden des 17. Jh. dieselben, 'Welt' als Umraum in und zu Erfahrungen verdichtenden Gesten wie in den rituellen Einbildungen von Verwandlungsmasken, Kartographien und Tiergottheitsdarstellungen im Prozess des animistischen Totemismus. Diese durch verschiedene Vielgliedrigkeit aufeinander bezogenen Bildfindungen oder Figurationen ermöglichen die Ausfaltung von 'Darstellung' auf eine durchgehende Welt von Artefakten, seien sie nun zwei- oder dreidimensional. Damit wird scheinbar leichthin und wie im nebenbei eine der großen Divergenzen korrigiert, die man bildtheoretisch aus guten Gründen entwickelt hat, nämlich die Absetzung von dreidimensionalen in Riten verwendeten Artefakten und darstellenden Bildern, für die (vereinfacht gesprochen) Zweidimensionalität ebenso kennzeichnend ist wie abstrahierende Modalität, sich auf Gegenstände zu beziehen.

Es geht zentral um den Prozess der Visualisierung, der Bildfindung, des sichtbar Machens oder werden Lassens von andernfalls unsichtbar wirkenden Kräften. Die in historischer Anthropologie und Bildtypen sowie medialen Zäsuren differenziert reflektierende Weise der Bezugnahme lässt durch die vergleichende Anordnung diverser Bilder und Artefakte eine ebenso flexibel entwicklungsfähige wie ausgreifend handelnde Imagination deutlich werden, welche ohne falsche Nivellierung oder Verallgemeinerung auskommt.

## Ein heuristisches Modell

Descola entwirft zu diesem Zweck ein heuristisches Modell, das überaus plausibel und in seiner Elastizität brauchbar ist für ein lebendiges Verstehen der bildnerischen Artefakte. Es geht ihm weder um starre Designationen noch um Ontologie oder Klassifikation. Er zielt in der heuristischen Anordnung auf lebendige Verflechtungen mit jeweiligen Grenzübertrittsmöglichkeiten. Descola entfaltet für die formale Bestimmung von vier Feldern eine duale Begriffskonstellationen, indem er moralische und physische Modalitäten der Identität oder Differenz jeweils auf vier große Figurationsleistungen menschengeschichtlicher Bildentfaltung anwendet: auf Analogismus, Animismus, Totemismus und Naturalismus. Diese vier Bereiche operieren mit einem je eigenen Weltbegriff, der das Reale wie das Imaginäre, das Wirkliche wie das Bildhafte umfasst. In der animierten, also beseelten Welt ergibt sich, wie Descolas Schema das ausdrückt, moralische Ähnlichkeit bei physischen Differenzen, in der totemistischen Welt herrschen moralische Ähnlichkeiten bei physischer Kontinuität. Für die 'in sich verschlungene Welt' der Analogiebildungen ist kennzeichnend sowohl moralische wie physische Differenz und für die objektive Welt schließlich ist konstitutiv physische Ähnlichkeit bei Differenz im moralischen Bezug. 'Moralisch' und 'physisch' beziehen sich dabei sowohl auf das Dargestellte, also das Bild, wie auf die darstellende Figuration, die im Bild als Bildliches zum Ausdruck kommt (was das Lebendige gegenüber dem ontologischen Status des fixierten Bildes herausstreicht). Es ergeben sich unterschiedliche Konstellationen.

Zum Beispiel überträgt das naturalistische Porträt physische Identität auf eine Darstellung, die solche stoffliche Identität nicht in moralischer Hinsicht verlangt – im Gegenteil, denn die dargestellte Welt der Natur ist bestimmt von Werten, die gerade nicht mittels einer visuellen Identifikation zugänglich gemacht werden können. Es stellt sich bei näherer Betrachtung nämlich eine Irritation an der vorgeblichen Bändigung des Totemismus und der bildhaft in sich verschlungenen Weltbezüge im Referenzsystem des Naturalismus ein, der eben nicht nur eine Technik ist, und auch nicht nur ein symbolischer Raum der Distanzgewinnung, sondern in dem unausgesprochene und hermetische Verwandlungskräfte schlummern, die jederzeit wieder in Rückerinnerung des Totemismus den archaischen, subkutan wirksam gebliebenen Kräften Bahn zu verschaffen vermögen – punktuell, verdichtend, auf Zeit, im Modus der Plötzlichkeit. Es ist ja überhaupt das Kennzeichen der Modernität, eine durch Schock und Irritation wirkende Erfahrung in der Plötzlichkeit einer ebenso vereinzelt wie machtvollen Rückkehr des Archaischen zuzulassen.

Die vier Weisen der bildlichen Bezugnahme und Fassung von welterzählenden Mythen und Mythologien sind, das muss stets unterstrichen werden, nicht ontologisch festgeschrieben, sondern flexible

Figurationen. Gerade der Totemismus der Aborigine-Malerei, die an einer neuerdings prominent bestimmten Grenze zwischen ethnologisch-ritueller Numinosität und transformierender Weltkunst steht, verdeutlicht, dass physische und moralische Kontinuität zwischen Darstellung und Dargestelltem mit weitgehender Typisierung im Abstraktionsprozess einhergeht, der alleine schon durch die Geheimhaltungspflicht gegenüber den Weltschöpfungsmythen geboten ist. Nebenbei ergibt sich eine wesentliche Einsicht in die kulturübergreifende Figur des Ornamentalen und Arabesken, die ja immer Abstraktion und Konkretisierung zugleich ist bezüglich eines bildhaft gewordenen Reflektionsprozesses in der Bezugnahme eines Singulären auf ein Ganzes, des Endlichen auf ein Unendliches, des Bedingten auf ein bedingend Unbedingtes.

#### Katalog und Ausstellung: eine interessante Asymmetrie

Der bleibende Katalog und die mittlerweile wieder in Einzelsammlungen, Archiven und Beständen in Wissenschaften und Künsten verschwundene, natürlich im Prinzip jederzeit rekonstruier- und auch erweiterbare Ausstellung sind in ihrer Diversität zu reflektieren, was Bezüge und Unterscheidungen anschaulich werden lässt, 'betrachtet' man doch den Katalog ebenso wie man Montagen in der Ausstellung durch das sich kundig machende Interesse herstellt. Dabei wäre keine Metapher — wie stets so auch hier — falscher als diejenige, derzufolge man auf dem Hintergrund einer bildanthropologischen und ethnologischen These Bilder als Ausdrucksbelege eines reflexiven Verfahrens 'liest'. Ganz im Gegenteil: Das Betrachten der Bilder bleibt immer ein konkretes – und aktuell stets als ein solches erlebbares – Erkennen, das durch die mental aktivierenden wie aktivierten Schemata immer neue Konstellationen herbeizuführen erlaubt, was durch die kurzen Wege in der Ausstellung im Vor und Zurück, Hin und Her gefördert wird. Es ist nicht das geringste Verdienst und bestechendes Gütesiegel der Ausstellung, in einer überschaubaren Zahl von Exponaten ausschließlich grandiose Beispiele versammelt zu haben, die solches sich-Verdeutlichen im lebendigen Prozess anhand der Exponate ermöglicht. Das vollzieht sich in genau der Weise, die als wirkende Kraft in der Herstellung der Bilder und Artefakte, als lebendig operierende Ermöglichung angesehen werden kann. Damit tritt der Betrachter seinerseits als schaffende Kraft in die 'Fabrik der Bilder' ein. Genussvoll muss man in der Ausstellung tätig werden, mitwirken, sie lässt es zu, legt es zugleich nahe. Es ist ganz unumgänglich, die Figurationen im Prozess der Komplettierung der Referenzsysteme oder Ontologie der Bilder an diesen selber wirksam werden zu lassen. Damit bewährt sich die Ausstellung im Weltmuseum der künstlerischen Artefakte als eine pragmatisch grundierte Bilderarbeit, als ein je aktuell vitales Bilderhandeln, das keineswegs eine nivellierende oder dekontextualisierende Aufhebung der spezifischen Bezüge der Bilder und ihrer mythologischen, totemistischen analogistischen und sonstigen Kräfte betreibt, sondern die Spannkraft zwischen distanzierender Bild-Raum-Erkundung

und mythologischer Annäherung am faszinierenden, zuweilen auch bannenden Bildversprechen aufrechterhält.

Die Bilder sind weniger schlichte Kräfte als vielmehr Versprechen, im Vorgang der Bezeichnung oder Verbildlichung, also der Referenzialisierung die Möglichkeiten der Bildfindung im Spannungsfeld von totemistischem Animismus und analogischer Erfahrungsausweitung, durch Verwandlung der Götter in museographische Bild'logiken' erlebbar zu machen, ohne den einen dem anderen Pol zu opfern oder aufzulösen. Die darin vollzogene Wiederaufnahme von Denkfiguren eines André Malraux im Prozess der Universalisierung der in Bilder transformierten numinosen Kräfte läuft aber keineswegs auf eine billige triumphalistische Säkularisierung hinaus. Der ursprüngliche Bildzauber lebt in den Bildhandlungen der im Raum der Ausstellung lebendig wirkenden Bezüge, einer Montagen ermöglichenden Betrachtung weiter.

Der Katalog ist ebenso sorgfältig gemacht wie die Ausstellung. Die Werke sind ausgezeichnet reproduziert und in einer Reihe gelehrter Abhandlungen erfährt man über die Diversität der Kulturen je besonderes aus der Innensicht von Feldforschern, Kennern und Spezialisten, was man in der Ausstellung zunächst gänzlich in nicht erschöpfend kommentierten, primär visuellen Anklängen von Formen und Nachklängen der rezeptiven Bezugnahmen erlebt. Die Ausstellung verhilft zu wirklichen epiphanatischen Erhellungen im Bilderschaffen. In ihre sind direkte, lebendige und, paradox gesprochen, 'unmittelbare Bezüge' möglich, auch solche, die mit wenigen Schritten in die eine oder andere Richtung als Rückversicherung einer rezeptiven Vermutung dienen können. Im Katalog fehlen leider über weite Strecken die – gewiss extrem anspruchsvollen – komparatistischen Ausweitungen und Erörterungen, die die Universalität der Bildfiguration vertiefen und verdichten würden. Es herrschen die gelehrten Einzelabhandlungen, also etwas traditionelles vor. Davon ausgenommen sind die vier brillanten Expositionen des Kurators, deutenden Bildanthropologen und Organisers der 'Fabrik der Bilder', Philippe Descola. Komparatistisch anstoßend und mit großer Übertragungskraft entfaltet im Katalog eine komplexe Argumentation der Sozialanthropologe Dimitri Karamidas, der anhand der Komposit-Bildungen von Emblem, Arabeske, Heraldik, Tiersymbol und Hybridbildung zwischen Figurations- und Namenteknik zahlreiche Bezüge im Bildschaffen Europas und anderer Territorien in unterschiedlichen Epochen und Bereichen eröffnet. Die anderen Beiträge bleiben ebenso wertvoll wie traditionell auf eine fachspezifische Darstellung, weniger eine Argumentation, ausgerichtet. Es stellt sich also das Paradoxon ein, dass sich im ephemeren Medium der Ausstellung bleibende Einsichten schlagartig ergeben, verfestigen und entfalten, wohingegen im an sich bleibenden und beharrlicheren Medium der Buchpublikation die doch entscheidenden Bezugnahmen

zwischen den Gebieten, Gattungen, Figurationen, Ontologien und Referenzbildungen gerade wieder verflüchtigt und in Einzeldisziplinen aufgelöst werden.

Katalog: *La Fabrique des images. Visions du Monde et Formes de la Représentation, sous la direction de Philippe Descola, Paris: Musée du Quai Branly/ Somogy: Éditions d'Art, 2011*