

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

Rezension I

Ausstellung: La Fabrique des images (Die Fabrik der Bilder), Musée du quai Branly, Paris, 16. Februar – 17. Juli 2011. Katalog: La Fabrique des images. Visions du Monde et Formes de la Représentation, sous la direction de Philippe Descola, Paris 2011

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 Stellwände 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 – eindrucksvolle 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 ihrer anspruchsvollen Thematisierung, ihren nüchternen Räumen und der nach oben versetzten, als entlegen empfundenen Lage im Unterschied zur gleichzeitigen, spektakulär vom Modemacher Christian Lacroix auf der östlichen Hauptachse im ersten Stock inszenierten Prachtsschau *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 eminenten 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. Viele Verwandlungsfiguren finden sich darunter, Masken von Totemtieren, die Gesichter ver- und entbergen. Bilder und dreidimensionale Artefakte, überaus genau gefertigt: Vogel-Menschen-Köpfe (Patolik, Alaska, 19. Jahrhundert). Eine Fisch-Rabe-Mensch-Verwandlungs-Maske (Kwakiutl, Alaska, 19. Jahrhundert) bietet eine doppelte Transformation zum Zwecke totemistischer Rückversicherung in drei Schritten: Tier-Tier-Mensch. Schimären, Menschen mit Fischköpfen wechseln mit veritabel entfalteten Weltbildern. Dazu gehören die niederländische Landschaft des 17. Jahrhunderts, die Erfindung des individuellen Porträts der Renaissance, aber auch die *Vision des Tatutsi Xuweri Timaiweme* des mexikanischen Malers José Benito Sánchez, der in den 1980er Jahren an den alten Peyotl-Kult anschließt, um Initiierungsriten mit einer Kartografie des Universums zu verbinden, das sich weiterhin nur Eingeweihten entschlüsselt. Aber gerade auch die scheinbar einfacheren Objekte, die nahe an Ideen stehen, überzeugen und beregen: Eine Kette mit Affenzähnen und Porzellanperlen vom Rio Juruá aus dem Amazonasgebiet (Brasilien). Eine kleine Elfenbein-Skulpturengruppe der Inuit (Kanada) zeigt gar die Beobachtung einer Beobachtung: dargestellt ist ein Tänzer

mit Trommel, der die Welt sieht und – dies das eigentliche Thema des Werks – den ehrfürchtigen Betrachter das Sehen der Welt durch den Tänzer mit Trommel sehen lässt.

Der Untertitel des Katalogs verweist auf „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 Geografien. 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 immer auch animistisch und voller hermetischer Versprechungen wirkten. Die „unterteilte Welt“ der Aborigines stand mit den Tiersymbolen, aber auch den Kartografien der mythenintensiven heiligen Orte auf dem Hintergrund einer exklusiv numinosen Welterschöpfung 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 sowohl Schlüsselbegriff wie Leitmotiv des Unternehmens. Figurieren heißt hierbei: Anschaulichkeiten entwerfen für das Wesentliche, das je nach Weltbild als je Besonderes erscheint. Die singuläre Referenzbildung ist daher in eine typenschafternde, sich vergegenständlichende Imagination eingebunden, die dank ihrer Objektivierung und Mate-

rialisierung von Denkkzusammenhängen in Bildern und Artefakten als eine welterschaffende erfahren und zugleich als solche weitergegeben werden kann.

Lebendige Visualisierung im „Universum der Figurationen“

Die 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. Hierzu gehören Ausdruckspotenziale der religiösen Spannung, magische Beschwörungen, vermessende Kartografien, besonders aber die in Assoziationen mündende Ausdrucksformen, deren ornamentierende Fassungen mythische und mythologische Bezüge ermöglichen. Der Akzent von Ausstellung und gleichnamigem Katalog liegt auf einer offenen „Figuration“, die als lebendiger und nicht linear verlaufender Prozess 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 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. Jahrhunderts dieselben „Welt“ als Umraum in und zu Erfahrungen verdichtenden Gesten wie in den rituellen Einbildungen von Verwandlungsmasken, Kartografien und Tiergottheitsdarstellungen im Prozess des animistischen Totemismus. Diese durch verschiedene Vielgliedrigkeit aufeinander bezogenen Bildfindun-

gen oder Figurationen ermöglichen die Ausfaltung von „Darstellung“ auf eine durchgehende Welt von Artefakten, seien sie nun zwei- oder dreidimensional.

Ein heuristisches Modell

Descola entwirft – sowohl aus Gründen der Analyse wie der Ausstellungs-Organisation – ein heuristisches Modell, das in seiner Elastizität für ein lebendiges Verstehen der bildnerischen Artefakte überaus geeignet ist. 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 Begriffskonstellation, indem er moralische und physische Modalitäten der Identität oder Differenz jeweils auf vier große Figurationsleistungen menschheitsgeschichtlicher 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 sowohl die moralische wie die physische Differenz kennzeichnend; für die objektive Welt schließlich ist die physische Ähnlichkeit bei gleichzeitiger Differenz im moralischen Bezug konstitutiv. „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 die physische Identität auf eine Darstellung, die solche stoffliche Identität nicht in moralischer Hinsicht verlangt – vielmehr ist die dargestellte Welt der Natur von Werten bestimmt, die gerade nicht mittels einer visuellen Identifikation zugänglich gemacht werden können. Es stellt sich bei näherer Betrachtung 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, und auch nicht nur ein symbolischer Raum der Distanzgewinnung ist, 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 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 festgeschriebene, sondern flexibel agierende Figurationen.

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. Dies lässt Bezüge und Unterscheidungen anschaulich werden, „betrachtet“ man doch den Katalog ebenso wie in der Ausstellung gedankliche Montagen hergestellt werden. Dabei wäre

keine Metapher unangemessener als das übliche Diktum, demzufolge vor dem Hintergrund einer bildanthropologischen und ethnologischen These Bilder als Ausdrucksbelege eines reflexiven Verfahrens „gelesen“ werden. Im Gegenteil: Das Betrachten der Bilder bleibt immer ein konkretes – und im Akt stets als ein solches erlebbares – Erkennen, das durch die mental aktivierenden wie aktivierten Schemata immer neue Konstellationen herbeizuführen erlaubt. In der Ausstellung wird dies durch die kurzen Wege im Vor und Zurück, Hin und Her gefördert. Es ist das Gütesiegel der Ausstellung, in einer überschaubaren Zahl von Exponaten ausschließlich grandiose Beispiele versammelt zu haben, die ein solches Sich-Verdeutlichen im lebendigen Prozess ermöglichen. 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 lädt die Ausstellung ein, tätig zu werden, und mitzuwirken.

Der Katalog ist ebenso sorgfältig gestaltet wie die Ausstellung. Die Werke sind ausgezeichnet reproduziert, und in einer Reihe gelehrter Abhandlungen ist über die Diversität der Kulturen je Besonderes aus der Innensicht von Feldforschern, Kennern und Spezialisten zu erfahren. In der Ausstellung ist dies zunächst in nicht erschöpfend kommentierten, primär visuellen Anklängen von Formen und Nachklängen der rezeptiven Bezugnahmen zu erleben. Sie verhilft zu wirklichen epiphantischen Erhellungen im Bilderschaffen. In ihr 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,

welche 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 Organizers der Ausstellung, Philippe Descola. Komparatistisch anstoßend und mit großer Übertragungskraft entfaltet der Sozialanthropologe Dimitri Karamidas im Katalog eine komplexe Argumentation. Anhand der Komposit-Bildungen von Emblem, Arabeske, Heraldik, Tiersymbol und Hybridbildung zwischen Figurations- und Namenstechnik eröffnet er zahlreiche Bezüge im Bildschaffen Europas und anderer Territorien in unterschiedlichen Epochen und Bereichen. Die weiteren 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.

Hans Ulrich Reck