

Fragmente als Sinnbilder für Enden, für vergangene Zeiten und unwiederbringlich Zerstörtes sind in der westlichen Kulturgeschichte gut etabliert. Erst mit der Moderne, so zumindest will es ein gängiges Narrativ, wird das Fragment zur Metapher für Anfänge.²

Michel Serres hat sich in seinem Beitrag zum Katalog der Ausstellung *Das Fragment. Der Körper in Stücken* ganz von der Verknüpfung von Epochendenken und bestimmten Fragmentkonzepten losgesagt. Er verfolgt vielmehr eine transhistorische Verbindung zwischen menschlichen Körpern und Skulpturenfragmenten, zwischen künstlerischer Arbeit, Wissenschaft und Ikonokasmus – man könnte sagen, er breitet eine Epistemologie der Bruchstücke vor uns aus.³

Wie eine beunruhigende Zerstreuung liegen seine Gedanken meinen Überlegungen zu fragmentierten anthropomorphen Skulpturen zugrunde. Das Folgende ist ein Versuch, in Auseinandersetzung mit den Herausforderungen nach dem *material turn* eine mehrfach gebrochene Perspektive auf bestimmte europäische Vorstellungen von kultureller Überlieferung einzunehmen.

«Seltsame List».⁴ Mit dem Tod anfangen

In der Tat nimmt die künstlerische Arbeit schon weit vor der Moderne nicht selten ihren Anfang beim Fragment.⁵ So beginnt einer der klassischsten Kanones, das Stichwerk *Segmenta nobilium et statuarum* des französischen Künstlers François Perrier, mit dem bis heute wohl bekanntesten Fragment westlicher Kunstgeschichte, dem *Torso Belvedere* (Abb. 1).⁶

Es ist selbst bei genauem Hinsehen nicht so leicht zu erfassen, was Chronos der antiken Skulptur auf Perriers Kupferstich angetan hat. Einerseits suggeriert die Darstellung, Chronos habe gerade eine Exekution mit seiner Sense vorgenommen und dabei einen Kopf und eine Hand abgetrennt, die gleichwohl nie zum *Torso Belvedere* gehörten.⁷ Der Gewalt und Schnelligkeit dieser Hiebe widersprechen andererseits nicht nur die schwächlich wirkende Haltung, sondern auch die beinahe zärtliche Konzentration, mit der der Greis nun am Armstumpf des *Torso* nagt. Perrier versucht wohl zwei zentrale Konzepte ins Bild zu setzen: das gewaltsame Wirken der Zeit und pygmaliongleiche Statuenliebe. Demnach ist es folgerichtig, dass sich hinter dem morbiden Frontispiz einhundert Bildtafeln mit verlebendigten und teilweise vervollständigten Darstellungen der wichtigsten (antiken) Skulpturen Roms befinden.

Perrier hat mit dem *Torso* einen besonders schweren Brocken an den Anfang seiner Stichserie gesetzt. Denn wie verlebendigt man ein Fragment? Indem man dessen Tod inszeniert, ist Perriers schlagende Antwort. Der Künstler nutzte die Verehrtheit der Skulptur ganz explizit für den Anfang seines Buches, das eigentlich ein



(1653)

1 François Perrier, *Segmenta nobilium signorum e[t] statuaru[m]*, 1638 (erschienen 1653), Kupferstich auf Papier (erster Zustand), Heidelberg, Universitätsbibliothek Heidelberg, 80 B 292 RES, Titelblatt.

reines Rettungsprojekt darstellt: In der Wahrnehmung des frühen 17. Jahrhunderts wurden die antiken Werke von der alles verschlingenden Zeit nicht verschont, doch welche zumindest ideell und in der künstlerischen Aneignung und Transformation überleben und schließlich in die Überzeitlichkeit des Kanons eingehen durften, davon zeugen die *Segmenta*. Zugleich konnte Perrier mit dem *Torso* imaginative Anschlussfähigkeit und künstlerische Phantasie provozieren.

«Kanonisierungen», so könnte man mit Alexander Honold hinzufügen, verdecken sich ohnehin «meist der Gefahr eines absehbaren Niedergangs oder Verlusts», kurz: Kanon und Zeit bedürfen einander.⁸ Folglich brauchte Perrier den zerstörischen Chronos ganz nah am fragmentierten *Torso* – Chronos als ein Wesen, das die kannibalistischen und gewalttätigen Anteile von Saturn in sich vereinigte und insbesondere die Frühe Neuzeit beißend und zertrümmernd durchstreifte.⁹ Eine «irrtümliche Kontamination»¹⁰ machte aus dem griechischen Gott Kronos (Saturn) und Chronos, der Zeit, eine Figur – ein komplexer Vorgang, den Erwin Panofsky ausführlich als «Pseudomorphose» beschrieben hat und dem wir bei Perrier verkörpert begegnen. Diese Verschmelzung, die schon in der Antike begann, führte dazu, dass das Verschlingen (Saturn frisst seine Kinder) als Eigenschaft der Zeit selbst gedeutet wurde – sie findet sich auch in Ovids Bild von der Zeit als «*edax rerum*», als Größe, «die alles verschlingt, was sie erschaffen hat».¹¹

Perrier hat mit der Verkörperung dieses Konzepts seinen Punkt mehr als deutlich gemacht: Der Kanon beginnt nur scheinbar mit dem Tod. Für das ideelle Überleben hat nämlich der Künstler bestens gesorgt. Die Inschrift des Titelkupfers berichtet, dass Perrier und sein Mäzen dem Zahn der Zeit in Buchform Einhalt zu gebieten hofften.¹² Indem Perrier die wichtigsten antiken Skulpturen stach und der «kupfernen Presse» übergab, gedachte er jene vor dem endgültigen Verfall zu retten, weil er sie materiell zu transformieren, zu verlebendigen und medial zu verbreiten vermochte. Perriers dramatischer Anfang macht anschaulich, wie eng Kanon und Tod im europäischen Diskurs miteinander verbunden sind.

Chris Marker und Alain Resnais wollen diese Verbindung gar als den Kern europäischen Kulturverständnisses begreifen, wenn sie ihren Film *Les statues meurent aussi* (1953) mit folgenden Sätzen einleiten: «Wenn die Menschen gestorben sind, treten sie in die Geschichte ein. Wenn die Statuen gestorben sind, treten sie in die Kunst ein. Diese Botanik des Todes ist das, was wir Kultur nennen.»¹³ Diese drei ersten Sätze beschreiben, das wird im Verlauf des dreißigminütigen Kurzfilms deutlich, einen europäisch-westlichen Umgang mit Überlieferung. Der Tod fungiert darin als vermeintlich organische Überleitung in die geläufigen Kanonmaschinen Geschichte und Museum.

Der Film entstand als Auftragsarbeit der Zeitschrift *Présence Africaine* und ihres Herausgebers, des in Paris lebenden senegalesischen Intellektuellen Alioune Diop. Diop hatte für sein Projekt zahlreiche Akteure ausgewählt: Für die Regiearbeit beauftragte er die beiden weißen Filmemacher Marker und Resnais. Resnais war es später sehr wichtig zu betonen, wie wenig er und Marker mit dem Thema vertraut waren.¹⁴ Man stützte sich in weiten Teilen auf das 1951 von Diop herausgegebene Themenheft zur afrikanischen Kunst.¹⁵ Als künstlerischen Berater des Films hatte Diop einen damals führenden französischen Experten für Kunst aus Afrika, Charles Ratton, engagiert. Wer genau welchen Anteil am fertigen Film hat, ist nicht einfach auszumachen. Wenn im Folgenden die beiden Regisseure genannt werden, so stehen sie stellvertretend für jenes Kollektiv. Einige Zuständigkeiten werden gleich-

wohl im Vorspann des Films eindeutig bestimmten Personen zugeschrieben. Den von Jean Négroni gesprochenen Kommentar hat Marker geschrieben. Zusammen mit der Montagetechnik (Resnais und Ghislain Cloquet) und der Musik (Guy Bernard) ergibt sich daraus ein komplexes, rhythmisiertes Zusammenwirken.¹⁶

Auf der Suche nach einem Zugang zur afrikanischen Kunst rückte zunächst ebenfalls eine Kanonfrage ins Zentrum: Warum, so fragte man sich laut Resnais, befand sich Kunst aus Afrika im Musée de l'Homme und nicht im Louvre?¹⁷ Die Auseinandersetzung mit dieser Frage entwickelte sich zu einer brisanten politischen Kulturkritik und machte den Film zu einem der bemerkenswertesten Dokumente antikolonialistischer Aufklärung im Kontext der Négritude.¹⁸ Mein Fokus soll im Folgenden allein auf der Frage liegen, warum der Film ebenfalls mit der Darstellung fragmentierter europäischer Skulpturen in sein eigentliches Thema einsteigt.¹⁹

Der Spielraum hinsichtlich der Frage, von wessen Tod die Rede ist, wird im Kontext der französischen Kolonialpolitik durch das ‹auch› im Titel von *Les statues meurent aussi* sehr bewusst eröffnet. Entsprechend sind die zerstörten Skulpturen in erster Linie als Analogie zur Gewalt gegenüber den Menschen in den Kolonien gelesen worden.²⁰ Der Anfang des Films lässt sich zugleich als Reaktion auf den religiös wie politisch motivierten Ikonoklasmus der Kolonisator/innen verstehen.

Darüber hinaus machen sich die Regisseure ganz bewusst das kulturelle (Bild-) Gedächtnis Frankreichs zunutze, stützen sie sich doch auf eine im Kontext der Französischen Revolution etablierte starke Verknüpfung von Fragment und gesellschaftlichem Ende bzw. Neuanfang. Die Gleichzeitigkeit von politisch motivierter Gewalt, Ikonoklasmus und Etablierung eines komplexen Kulturerbekonzepts, des *Patrimoine*, war ein spezifisch französisches Phänomen.²¹

Die gewählte Einstiegsszene in einen Film, der als eine Kanonkritik an der Pariser Sammlungspolitik begann, fordert jedoch mehr als die Auseinandersetzung mit Frankreichs Geschichte. Mit dem Einsatz der durch Korrosion stark in Mitleidenschaft gezogenen anonymen Fragmente inszenieren Marker und Resnais, wie ich im Folgenden umreißen möchte, eine grundlegende Kritik an europäischen Werten und Ästhetiken.

«Botanik des Todes»

Nachdem die ersten drei Sätze des Kommentars über ein Schwarzbild gesprochen wurden, wird mit dem Blick auf einen nicht näher bestimmten Garten eröffnet, in dem sich stark verwitterte Skulpturen befinden. «Denn das Volk der Statuen ist sterblich», hören wir Négroni sagen. Wie die Schemen der ersten Szene verschwimmen mit diesen Worten die Grenzen zwischen Menschen und Statuen: «Eines Tages zerfallen unsere steinernen Gesichter ihrerseits», fährt der Sprecher fort, während das Close-up eines verrotteten Skulpturenkopfes zu sehen ist (Abb. 2). Zum Blick auf eine mutilierte und verfallene Büste (Abb. 3): «Die Zivilisationen lassen diese verstümmelten Spuren hinter sich wie die Kiesel des Kleinen Däumlings.» Mit einem weiteren Close-up auf den Stumpf der Büste schließlich (Abb. 4): «Doch die Geschichte hat alles gefressen.»²²

Gerade das Zusammenwirken des Close-up der kopflosen Büste und Markers Kommentar über die alles verschlingende Geschichte ließe sich in Beziehung zu Perriers nagendem Chronos setzen. Aber was bei Perrier die dramatische Überhöhung eines kanonischen Rettungsprojektes bedeutet, dient im Film der bewussten Distanzierung vom etablierten Kanon.



2 Chris Marker u. Alain Resnais, *Les statues meurent aussi. Une production de la revue Présence Africaine*, 1953, Standbild, Film, 30:00 Minuten, hier 02:14 © Présence Africaine Editions, 1963.



3 Chris Marker u. Alain Resnais, *Les statues meurent aussi. Une production de la revue Présence Africaine*, 1953, Standbild, Film, 30:00 Minuten, hier 02:20 © Présence Africaine Editions, 1963.



4 Chris Marker u. Alain Resnais, *Les statues meurent aussi. Une production de la revue Présence Africaine*, 1953, Standbild, Film, 30:00 Minuten, hier 02:24 © Présence Africaine Editions, 1963.

Zeit und Geschichte in ihrer personifizierten Gestalt waren im frühneuzeitlichen Diskurs oft Kontrahenten. Während Chronos häufig als ‹Feind› wahrgenommen und dargestellt wurde, war es im weiteren Verlauf die personifizierte Geschichte, der es gelang, dem «Zerstörungsrecht» dieser schonungslosen Zeit Einhalt zu gebieten.²³ Im Film *Les statues meurent aussi* wiederum tritt die Geschichte wie ihr früherer Widersacher Chronos nun selbst als eine vernichtende Kraft auf. Menschen wie Statuen sind nicht in ihr gerettet und aufgehoben, sondern verlieren ihre Verbindung zu den Lebenden so hoffnungslos, wie sich der kleine Däumling im Wald verirrt.

Ganz offensichtlich lässt sich das Bild von der gefrässigen Geschichte vor dem Hintergrund der schrecklichen Verbrechen der Weltkriege und des Kolonialismus verstehen.²⁴ Dabei arbeiten Marker und Resnais mit weiteren Zuspitzungen und Generalisierungen: In afrikanischen Kulturen, so eine zentrale Botschaft des Films, gebe es keine Trennung von Leben und Tod; alles bleibe miteinander auf komplexe Weise verbunden. Erst die europäische Vorstellung von Überlieferung als einer «Botanik des Todes» kappe diese reichen und lebendigen Verbindungen, töte die afrikanischen Skulpturen: «Und dann sterben auch sie. Klassifiziert, etikettiert, in Vitrinen und Sammlungen konserviert treten sie in die Kunstgeschichte ein.»²⁵

Anders als bei Perrier hat die animistische Metapher vom Tod der Statuen keine ästhetische, sondern eine hochgradig politische Bedeutung. Um diese zu vermitteln, beziehen sich Marker und Resnais gleichwohl aktiv auf eine Ästhetiktradition. So fordern sie die europäische Selbstreflexion weiter heraus, indem sie in ihrer filmischen Exposition zunächst ganz bewusst eine vertraute Materialästhetik evozierten. Sie zeigen stark von Korrosion zerfressene Oberflächen steinerner Skulpturen in der Natur, eine dezidiert europäische Ästhetik des Verfalls, die kulturgeschichtlich lange aufgewertet wurde. Verfall, so etwa Georg Simmel, sei in bestimmter Hinsicht unbedingt ästhetisch, nämlich dann, wenn die Natur sich im Übergang vom Bauwerk in die Ruine ihr Material zurückhole und es wiederbelebe. Die Natur wird bei Simmel, ähnlich wie Perriers Chronos und Markers Geschichte, mit reichlich *agency* ausgestattet.²⁶ Simmels Natur allerdings nagt und verschlingt nicht, sondern gibt Leben zurück.

Und doch habe genau die «Statue mit verstümmelten Gliedern» keinen ästhetischen Wert mehr, daran vermag auch ihre Rückholung in die Natur nichts zu ändern. Sie sei «nichts als ein um bestimmte Teile verminderter Kunstwerk». Die Einschätzung begründet Simmel mit etwas, das er «Eigengesetzlichkeit des Materials» nennt, und jene komme im wahrsten Sinne nur in der Architektur voll zum Tragen. In der Skulptur habe der «künstlerische Gedanke [...] den Stoff in sich eingesogen, ihn wie unsichtbar gemacht».²⁸

Diese vermeintliche «Sublimierung des Materials»²⁹ ist natürlich ein altes Narrativ, man könnte sie, mit Perrier und Marker/Resnais im Hinterkopf, auch als eine europäische Geschichte von den Sehnsüchten nach einer lebendigen Beziehung zwischen Skulpturen und Menschen erzählen, die nur allzu häufig genau über Materialtransformationen Ausdruck gefunden hat. Darauf scheinen Marker und Resnais zu verweisen, wenn sie über die Relationierung von Bild und Text exakt diese Grenzen verunklären. Diese Beziehung ist über Jahrhunderte geprägt von Analogien, Vertauschungen und «Vernebelungen».³⁰

Perrier reiht sich mit seinen «Lebendigkeitseffekten»³¹ in jene Beziehungsge schichte ein. Seine Art der Verlebendigung ist aber gerade nicht mit animistischer Beseelung zu verwechseln, denn vielmehr wird, folgt man Frank Fehrenbach und

Victor Stoichita, eine buchstäblich künstliche Trennung in der Vormoderne nicht nur etabliert, sondern kultiviert: «[d]er Schein des Lebens soll hier als das Schwierigere bewundert werden, nicht die faktische (göttliche) Beseelung.»³² In frühneuzeitlichen Lebendigkeitsdiskursen hat die Forschung die Konstruktion einer (aus christlicher wie künstlerischer Perspektive wesentlichen) Unterscheidung zwischen Verlebendigung und magisch-animistischer Belebung ausgemacht. Dabei ist eben das Material Austragungsort dieser Differenz: «Anton Francesco Doni etwa rühmt Michelangelos *Aurora* von San Lorenzo für die Faszinationskraft, die sie auf Betrachter ausübe, obwohl *kein Dämon (diavolo)* im Marmor wohne, wie bei den magischen Statuen der heidnischen Antike.»³³

Mit Marker und Resnais gedacht, wäre weiter zu diskutieren, ob in dieser scharfen Trennung zwischen scheinbarer Lebendigkeit und ‹echter› Beseelung, die als bedrohlich in die ‹fremde›, heidnische Antike verlagert wird, die europäische «Botanik des Todes» etabliert und so womöglich bereits in der Frühen Neuzeit eine Voraussetzung für den problematischen Umgang mit afrikanischer Kunst in europäischen Museen geschaffen wurde. Weiterhin könnte man nach Kontinuitäten fragen, aus denen schließlich im 19. Jahrhundert das evolutionistische Animismus-Konzept als Distinktions- und Distanzierungsprogramm gegenüber vermeintlich ‹primitiven› Gesellschaften hervorging.³⁴ Oder, wie Bruno Latour es formuliert hat: Nicht das Phänomen der Beseelung der Dingwelt in Europa an sich sei streitbar, sondern unser paradoxer Umgang damit.³⁵

Marker und Resnais scheinen diesen Umstand jedenfalls für die europäische Kunst und die Museumskultur selbst als kulturellen Verlust zu deuten: Über die Einstiegszene erzeugt der Film einen starken Kontrast zwischen der Armut der europäischen Kunst und Überlieferungskultur und dem im Anschluss ausführlich geschilderten Reichtum afrikanischer Praktiken.³⁶ Dieser Kontrast zwischen unterschiedlichen Wertesystemen wird ganz bewusst inszeniert, am Ende möchten Marker und Resnais auf das Gegenteil hinaus: «Es gibt keinen Bruch zwischen der afrikanischen Zivilisation und der unseren.»³⁷ Der Film selbst ist nicht frei von Ambivalenzen, die laut Jules O'Dwyer gerade in dessen Bestreben liegen, Unterschiede zu nivellieren und dabei gleichzeitig Alterität zu ästhetisieren.³⁸ Gleichwohl versucht *Les statues meurent aussi* eine auch im psychoanalytischen Sinne aufklärerische Position einzunehmen, indem der Film thematisiert, von was sich die kolonisierenden europäischen Gesellschaften «jeweils abtrennen [...], was sie unterdrücken und hinter sich lassen müssen, um zivilisiert und modern zu werden.»³⁹

Es ist nicht das Ziel meines Beitrages, gerade in Anbetracht der theoretischen Untiefen, mit denen wissenschaftliche Diskurse nach dem sogenannten *ontological turn* ganz aktuell konfrontiert sind, aus dem bisher Gesagten unmittelbar eine Aufforderung «zur Wiederherstellung vermeintlich ganzheitlicher verlorener Weltsichten» in Europa abzuleiten.⁴⁰ Vielmehr, so möchte ich schließen, könnte diese kurze und bruchstückhafte Auseinandersetzung dazu anregen, in Hinblick auf die Zukunft unserer Überlieferungskulturen ein mögliches «animistisch Unbewusstes»⁴¹ in der europäischen (Material-)Ästhetik weiter offen und selbstkritisch zu erforschen.

Denn wie sich zeigt, haben sich nicht die Koordinaten des europäischen Denkraumes, wohl aber deren Konstellation erneut verändert:

What perdure are the materials of life, not the more or less solid and inertial forms they throw up. Artifacts and monuments are the cast-offs of history, but materials [...] are ‹ongoing historicity.› Materials are not *in time*; they are the stuff of time itself.⁴²

In diesen Worten eines der führenden Akteure des *New Materialism*, Timothy Ingold, klingt die ganze bruchstückhafte Geschichte europäischer Überlieferungskulturen von Perrier, über Simmel bis zu Marker/Resnais nach. Artefakte und Denkmäler sind nun jedoch allesamt «Verstoßene der Geschichte». Die Hoffnungen sind gleichzeitig gestiegen, dass etwas überdauert und dabei lebendig bleibt: das Material.

Michel Serres hat dieser wissenschaftlichen Hinwendung zum Material mit dem Fragment einen gedanklichen Stolperstein in den Weg gelegt. Er hat Entlarvendes über die Ähnlichkeit von (Natur-)Wissenschaft und Ikonokasmus gesagt, deren Tun sich jeweils von der «Materiemasse» herausgefordert sähe, indem es noch die Fragmente zu pulverisieren versuche.⁴³ Doch gerade das Fragment als nicht mehr ‹reines› Artefakt und noch nicht ‹reine› Materie widersetzt sich per Definition dem Versuch der materialästhetischen Auflösung.⁴⁴

Vor dem Hintergrund der hier bruchstückhaft ausgestreuten Kulturgeschichte europäischer Überlieferung, die von animistischen Sehnsüchten ebenso geprägt ist, wie von gesellschaftlichen und politischen Erschütterungen, gilt es in diesem Sinne selbstkritisch und aufmerksam weiter zu verfolgen, was uns bleibt, wenn wir konsequent den enormen Hoffnungen nachgehen, die aktuell im Material geborgen liegen.

Anmerkungen

- 1 Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) im Rahmen der Exzellenzstrategie des Bundes und der Länder innerhalb des Exzellenzclusters Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective – EXC 2020 – Projekt-ID 390608380. Ich danke Janne Hagge Ellhöft für das gründliche Korrektorat und allen Junior Researchers und Fellows der Research Area 2 des EXC 2020 für den anregenden Austausch über New Materialism.
- 2 Vgl. Linda Nochlin, *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*, London 1994, S. 8.
- 3 Vgl. Michel Serres, Zerstückelung, in: *Das Fragment. Der Körper in Stücken*, hg. v. Sabine Schulze, Frankfurt am Main 1990, S. 33–37, Ausst.-Kat., Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle. Siehe auch ders., *Statues. Le second livre des fondations*, Paris 1987.
- 4 Serres hat in der «Zerstörung der Götter oder ihrer bildlichen Darstellungen» eine «seltsame List» erkannt, trage jene Zerstörung doch «energisch zu ihrer Errettung bei». Vgl. Serres 1990 (wie Anm. 3), S. 34.
- 5 Vgl. dazu Anna Degler, *Parergon. Attribut, Material und Fragment in der Bildästhetik des Quattrocento*, Paderborn 2015, S. 171–220.
- 6 Vgl. François Perrier, *Segmenta nobilium signorum et[!] statuaru[m]: Quae temporis dentem inuidium euasere, Vrbis aeternae ruinis erepta Typis aeneis abce commissa Perpetuae uenerationis monumentum*, Franciscus Perrier, D. D.D. MDCXXXVIII, Rom 1638. Siehe beispielsweise die digitalisierte Ausgabe der Heidelberger Universitätsbibliothek, Digitale Bibliothek, 2014, <https://digib.ub.uni-heidelberg.de/diglit/perrier1653>, Zugriff am 2. Februar 2021.
- 7 Vgl. zum *Torso Belvedere* und Perriers Kupferstich ausführlicher Anna Degler, Zahnlose Zeit? Die (Über-)Zeitlichkeit des Torso Belvedere als Beziehungsgeschichte, in: *Asynchronien*, hg. v. Jutta Eming u. Johannes Traulsen (erscheint vsl. 2021).
- 8 Alexander Honold, Die Zeit als kanonbildender Faktor: Generation und Geltung, in: *Kanon, Macht, Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung*, hg. v. Renate von Heydebrand, Stuttgart/Weimar 1998, S. 560–580, hier S. 565.
- 9 Vgl. Erwin Panofsky, Vater Chronos, in: ders., *Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance*, Köln 1980 (New York 1939), S. 109–152, hier S. 117. Siehe auch Karl Arndt, Chronos als Feind der Kunst. William Hogarth und die barocke Allegorie, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ)/Netherlands Yearbook for History of Art*, 1972, Bd. 23, S. 329–342.
- 10 Oskar Holl, Zeit, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hg. v. Engelbert Kirschbaum, Freiburg im Breisgau 1972, Bd. 4, Sp. 569–571, hier Sp. 570.
- 11 Panofsky 1980 (wie Anm. 9), S. 113.
- 12 Siehe zur Übersetzung der Inschrift *Das Orale. Die Mundhöhle in Kulturgechichte und Zahnmedizin*, hg. v. Hartmut Böhme u. Beate Slominsky, München u. a. 2013, S. 10.
- 13 Diese und alle weiteren Übersetzungen von Esther von der Osten: Chris Marker, «Auch Statuen sterben» (1953), in: *Nach dem Animismus*, hg. v. Irene Albers u. Anselm Franke, Berlin 2016, S. 243–255, S. 243, Ausst.-Kat., Berlin, Haus der Kulturen der Welt, 2016. Vgl. Originalkommentar: Chris Marker, *Les statues meurent aussi – commentaire du film*, in: *Ode au grand art africain. Les statues meurent aussi. Une exposition autour du film de Présence Africaine réalisé par Alain Resnais et Chris Marker*, hg. v. Elena Martinez-Jacquet u. a., Ausst.-Kat., Paris, Monnaie de Paris, Arquennes 2010, S. 26–32.
- 14 Vgl. *Les statues meurent aussi et les ciseaux d'Anastasie. Propos d'Alain Resnais*, recueillis par René Vautier et Nicole Le Garrec, in: Martinez-Jacquet u. a. 2010 (wie Anm. 13), S. 35–40, hier S. 35.
- 15 Vgl. Alioune Diop, L'artiste n'est pas seul au monde, in: *Présence Africaine*, 1951, Nr. 10/11, S. 5–8. Ganz am Ende auf S. 8 findet sich in der Anmerkung der Hinweis: «Présence Africaine prépare un film documentaire sur l'art négro-africain [sic.]» Sowohl Diop als auch Resnais und Marker verwenden durchgängig den Begriff «art nègre», der im Folgenden mit «afrikanische Kunst» übersetzt werden wird. Vgl. dazu auch Marker 2016 (wie Anm. 13), S. 243, Anm. 2. Zur Genese des Films vgl. Sarah Frioux-Salgas, *Les statues meurent aussi: une rencontre entre le réseau des éditions Présence Africaine, Chris Marker et Alain Resnais*, in: Martinez-Jacquet u. a. 2010 (wie Anm. 13), S. 44–49. Zu den an der Entstehung des Films beteiligten Akteur/innen vgl. besonders den Appendix in: Martinez-Jacquet u. a. 2010 (wie Anm. 13), S. 91–106.
- 16 Vgl. dazu auch François Fronty, *La peau du serpent (De la vie des statues filmées, parfois)*, in: Martinez-Jacquet u. a. 2010 (wie Anm. 13), S. 50–56.
- 17 Vgl. Vautier/Le Garrec 2010 (wie Anm. 14), hier S. 35. Siehe auch Elena Martinez-Jacquet, Un hommage au premier manifeste esthétique sur les arts d'Afrique de l'histoire du cinéma, in: dies. u. a. 2010 (wie Anm. 13), S. 18–23, hier S. 18.
- 18 Zu dieser Bedeutung sind bereits erste Beiträge gemacht worden, auch wenn es ein Desiderat darstellt, den Film aus postkolonialer Perspektive noch ausführlicher zu kontextualisieren. Vgl. Pierre Amrouche, Alioune Diop et *Présence Africaine*: Décoloniser l'art africain?, in: *Présence Africaine*, 2010, Nr. 181/182, Col-

- loque international Alioune Diop, l'homme et l'œuvre face aux défis contemporains/International Symposium Alioune Diop, the Man and his Work Facing Modern Challenges, 2010, S. 87–91, hier S. 90. Vgl. Albers/Franke 2016 (wie Anm. 13). Vgl. Jules O'Dwyer, Reorienting Objects in Alain Resnais and Chris Marker's *Les Statues Meurent Aussi*, in: *Screen* 2017, Bd. 58, Heft 4, S. 497–507.
- 19** Die Bilder setzen bei Minute 01:38 ein. Vgl. Chris Marker u. Alain Resnais, 2011: *Les statues meurent aussi. Une production de la revue Présence Africaine*, Studios Marignan, Paris, Film/DVD-ROM, 30:00, 2011 (1953). *Présence Africaine* stellt auf YouTube den Anfang des Filmes zur Verfügung, YouTube, Website, 1. Dezember 2020, <https://youtu.be/8OqjLWuNWB4>, Zugriff am 2. Februar 2021.
- 20** Vgl. O'Dwyer 2017 (wie Anm. 18).
- 21** Vgl. Nochlin 1994 (wie Anm. 2), S. 10: «the imagery – and the enactment – of destruction, dismemberment and fragmentation remained powerful elements of Revolutionary ideology.» Vgl. Emmanuelle Hénin, Le modèle antique et la transformation de l'idée de patrimoine sous la Révolution française, in: *LUMEN*, 2017, Bd. 26, S. 159–189, bes. S. 165–170. Siehe auch Jean-Pierre Babelon u. André Chastel, *La notion de patrimoine*, Paris 2004.
- 22** Siehe Marker 2016 (wie Anm. 13), S. 243.
- 23** Vgl. Arndt 1972 (wie Anm. 9), S. 339.
- 24** Retrospektiv vermeint man zudem eine Kritik an evolutionistischen europäischen Geschichtsmodellen zu erkennen: Vgl. allgemeiner dazu Michael C. Frank, Überlebsel. Das Primitive in Anthropologie und Evolutionstheorie des 19. Jahrhunderts, in: *Literarischer Primitivismus*, hg. v. Nicola Gess, Berlin 2013, S. 159–187.
- 25** Marker 2016 (wie Anm. 13), S. 251. Hier könnte man einen Widerhall des von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno in der Dialektik der Aufklärung 1947 geprägten Kulturbegriffs erkennen: Vgl. Frank Kelleter, Kultur, in: *Handbuch Komparatistik. Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis*, hg. v. Rüdiger Zymner u. Achim Höltner, Stuttgart 2013, S. 110–114, hier S. 111.
- 26** Georg Simmel, Die Ruine, in: Ders., *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*, Leipzig 1911, S. 137–146. Vgl. bspw. S. 138.
- 27** Ebd., S. 138.
- 28** Ebd., S. 137, (Sperrungen im Text bei Simmel).
- 29** Vgl. Monika Wagner, Material in: *Metzler Lexikon Kunsthistorische Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2011, S. 282–284, hier S. 283.
- 30** Vgl. bspw. Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993 sowie Leonard Barkan, *Unearthing the Past. Archaeology and Aesthetics in the Making of the Renaissance Culture*, New Haven/London 1999. Vgl. *Bodies of Stone in the Media, Visual Culture and the Arts*, hg. v. Alessandra Violi u. a., Amsterdam 2020. Zuletzt auch die Aufsatzsammlung von Frank Fehrenbach, *Quasi vivo. Lebendigkeit in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit*, Berlin 2021.
- 31** Vgl. zum Begriff Fehrenbach 2021 (wie Anm. 30), S. 2. Die Geschichte des *Torso Belvedere* lässt sich ebenfalls als die einer fragmentierten Skulptur nacherzählen, die in der Wahrnehmung historischer Rezipient/innen permanent zwischen Artefakt, Fossil und menschlichem Körper oszilliert. Vgl. dazu Degler 2021 (wie Anm. 7).
- 32** Frank Fehrenbach, Lebendigkeit, in: Pfisterer 2011 (wie Anm. 29), S. 273–278, hier S. 274. Vgl. auch Fehrenbach 2021 (wie Anm. 30), S. 9. Vgl. Victor I. Stoichita, *Der Pygmalion-Effekt. Trugbilder von Ovid bis Hitchcock*, München 2011 (Genf 2008), S. 64.
- 33** Fehrenbach 2021 (wie Anm. 30), S. 9.
- 34** Vgl. Cornelius Borck, Animism in the Sciences Then and Now, in: *eflux journal*, Juli 2012, Nr. 36, S. 1–8, hier S. 2 und Albers/Franke 2016 (wie Anm. 13), S. 11. Vgl. auch Jörn Sieglerschmidt, Animismus, in: *Enzyklopädie der Neuzeit Online*, hg. v. Friedrich Jaeger, 2017, Abschnitt 4: Heterodoxe Ontologien, http://dx.doi.org/10.1163/2352-0248_edn_COM_239593, Zugriff am 2. Februar 2021.
- 35** Vgl. Anselm Franke u. Bruno Latour, Engel ohne Flügel. Ein Gespräch, übers. von Robin Cackett, in: *Animismus. Revisionen der Moderne*, hg. v. Irene Albers u. Anselm Franke, Ausst. Kat., Berlin, Haus der Kulturen der Welt, Zürich 2012, S. 97–109, hier S. 100, zitiert nach Albers/Franke 2016 (wie Anm. 13), S. 11: «Wenn Animismus bedeutet, daß die Dinge über ein bestimmtes Handlungsvermögen verfügen, dann hat die Moderne die Menge solcher Vermögen in der Welt in außerordentlichem Maße vermehrt. Aber den Animismus haben wir gleichzeitig zum Schweigen gebracht.»
- 36** Vgl. auch Albers/Franke 2016 (wie Anm. 13), S. 15.
- 37** Marker 2016 (wie Anm. 13), S. 255. Markers Kommentar harrt noch einer genauen sprachlichen Analyse und sein Einsatz von Begriffen wie «civilisation» oder auch «culture» müsste im Hinblick auf ihre Aneignung im kolonialen Diskurs weiter eingeordnet werden.
- 38** Vgl. O'Dwyer 2017 (wie Anm. 18), S. 504.
- 39** Anselm Franke, Animismus ausstellen, in: Albers/Franke 2016 (wie Anm. 13), S. 289–311, S. 297.
- 40** Borck zitiert nach Albers/Franke 2016 (wie Anm. 13), S. 10. Die Herausgeber/innen von *Bodies of Stone* verwenden den Begriff des «animist turn», vgl. Alessandra Violi u. a. (wie Anm. 30), S. 9.

- 41** Vgl. dazu Borck 2012 (wie Anm. 34) und Jordana Rosenberg, The molecularization of sexuality: On some primitivisms of the present, in: *Theory and Event*, 2014, Bd. 17, Nr. 2, <https://muse.jhu.edu/article/546470>, Zugriff am 2. Februar 2021. Siehe auch Albers/Franke 2016 (wie Anm. 13), S. 11. In Bezug auf *Les statues meurent aussi* vgl. O'Dwyer 2017 (wie Anm. 18). Vgl. weiterhin allgemeiner die diskussionswürdige Methodenkritik an den «animistischen Bildwissenschaften» bei Daniel Hornuff, *Bildwissenschaft im Widerstreit. Belting, Boehm, Bredekamp, Burda*, München 2012, bes. Kap. *Angriff der Bilder* sowie bei Martin Büchsel, *Bildmacht und Deutungsmacht. Bildwissenschaft zwischen Mythologie und Aufklärung*, Paderborn 2019, bes. Kap. II.
- 42** Timothy Ingold, Towards an Ecology of Materials, in: *Annual Review of Anthropology*, 2012, Bd. 41, S. 427–442, hier S. 439.
- 43** Vgl. Serres 1990 (wie Anm. 3), S. 36.
- 44** Oder wie es Serres formuliert hat: «Die Fragmente sind nicht zerbrechlich.» Vgl. ebd., S. 37. Siehe außerdem Jacqueline Lichtenstein, The Fragment. Elements of a Definition, in: *The Fragment. An Incomplete History*, hg. v. William Tronzo, Los Angeles 2009, S. 115–129.