

Maria Muhle

Praktiken des Inkarnierens Nachstellen, Verkörpern, Einverleiben

2017

<https://doi.org/10.25969/mediarep/18670>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Muhle, Maria: Praktiken des Inkarnierens Nachstellen, Verkörpern, Einverleiben. In: *ZMK Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*. Inkarnieren, Jg. 8 (2017), Nr. 1, S. 123–137. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/18670>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - Share Alike 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>

Praktiken des Inkarnierens

Nachstellen, Verkörpern, Einverleiben

Maria Muhle

DIE MEDIENÄSTHETISCHE REDE VOM INKARNIEREN, von der Verkörperung oder dem *embodiment* teilt mit dem ursprünglich theologischen Verständnis der Inkarnation als ›Fleisch-‹ oder ›Menschwerdung‹, also mit der Tatsache, dass sich der Geist oder die Seele in einem Körper – bzw. je nach religiöser Überzeugung auch in mehreren Körpern hintereinander – inkarniert, die Annahme eines möglichen Übergangs von einem immateriellen – und außerzeitlichen – Prinzip, von einer nicht fassbaren Entität – eben die Seele oder der Geist – hin zu etwas genuin Materiellem, damit Anfälligem und Vergänglichem, wie es paradigmatisch der Körper – und hier besonders der animierte Körper der Biologie – ist. Die Virtualität des Geistes, gar noch des heiligen Geistes, wird in der Inkarnation sichtbar, anschaulich, hörbar, spürbar, sogar anfassbar, d. h. sinnlich erfahrbar und damit verständlich, glaubhaft, überzeugend – oder auch bedrohlich und angsteinflößend, in jedem Fall aber realistisch und damit *existent*. Die konkrete Verkörperung abstrakter Entitäten, so scheint die theologische Logik es zu wollen, erhöht die Wahrscheinlichkeit und Glaubhaftigkeit dieser Entitäten, sie unterstreicht faktologisch ihre Existenz und erzwingt eine Reaktion von Seiten anderer Körper, der Gemeinschaft, der Anderen.

Einer solchen Verkörperung entspricht also eine Darstellungslogik, die eine doppelte Identifizierung ermöglicht: eine Identifizierung der abstrakten, geistigen Entität mit einem Körper (oder, wie in der Lehre der Seelenwanderung, mit mehreren Körpern) und eine Identifizierung des Gläubigen mit diesem Körper gewordenen Geist. Es handelt sich also um eine Darstellungslogik, die darauf ausgelegt ist, die (religiöse) Existenzweise eines jeden zu betreffen, zu beeinflussen, zu führen. In diesem Sinne verbindet die theologische Verkörperungslogik mit den medienästhetischen Phänomenen der Verkörperung – und hier sind paradigmatisch jene Praktiken der verkörpernden Nachstellung gemeint, die zuletzt vermehrt als *Reenactments* diskutiert worden sind – zweierlei: einerseits eben jene Logik der Identifizierung, die in der Medienästhetik oder den Analysen im Zeichen medialer Historiographien jedoch zumeist kritisch hinterfragt wird, und andererseits das Existenziell-Werden der Nachahmung in ihrem Übergang zur Nachstellung, also zur verkörpernden Nachahmung.

Praktiken der Nachstellung oder des Reenactments sind dabei medienübergreifend zu verstehen, insofern sie nicht allein in theatralen und performativen Kontexten existieren, in denen der Aspekt der Verkörperung gleichwohl explizit umgesetzt wird, sondern sich genauso in Schrift- und Bildmedien beobachten lassen, und zwar in so unterschiedlichen Werken und Charakteren wie Borges' *Pierre Ménard*, der als Autor des Quijote dieses epochale Werk neu, aber dabei genau gleich verfasst, oder den nachgestellten Fotografien bspw. der US-Amerikanischen Flagge auf Iwo Jima, die als ›authentische‹ Fotografie ausgegeben wird, aber auch den Produktionen im Rahmen der *Re-Photography* von Richard Prince und Sherrie Levine, die gerade jene Kategorie des ›Authentischen‹ zu dekonstruieren suchen. Reenactment wird hier also in einem weiteren Sinne als minder mimetische und das heißt genau und detailliert nachahmende ästhetische Praxis verstanden, die in der zeitgenössischen Bildenden Kunst genauso präsent ist wie in Theater- und Performancekontexten sowie in film- und fotografiewissenschaftlichen Diskussionen. Zugleich – und darauf verweist in gewisser Weise eine Genealogie nachstellender Praktiken – ist der Anspruch auf Körperlichkeit, also die darstellende Verkörperung, die die Nachahmung aus einer reinen Darstellungslogik löst und zu einer Existenzweise werden lässt, der zentrale Einsatz aller nachstellenden Praktiken, der dann in den eben genannten Kontexten entweder affirmiert oder dekonstruiert wird – auch textuelle Nachstellung wäre folglich als eine Körperpraktik zu verstehen. In diesem Sinne ist als Matrix dieser Entwicklung, neben ihren ästhetischen Inspirationen in *performance art* und *happenings*, eben auch eine Geschichtswissenschaft zu nennen, die sich selbst als affektive Geschichtsschreibung verstehen möchte, d. h. als eine Form der Geschichtenerzählung ›from below‹, die geschichtliche Wirklichkeiten anders als über textuelle Dokumente erfahrbar macht.¹

1. Verkörperungen zwischen Intensivierung und Distanzierung

Das Performativ-Werden der Darstellung in der Nachstellung scheint derart genau jenes Versprechen zu transportieren, eine abstrakte, distanzerzeugende, zweidimensionale Darstellung einer historischen Konstellation in eine konkrete, erfahrbare, dreidimensionale und gegenwärtige ›Situation‹ zu überführen: So möchte die qua Reenactments operierende affektive Geschichtsschreibung, allen voran die berühmt-berüchtigten US-amerikanischen *war reenactments*, die ent-

¹ Vgl. hierzu besonders Vanessa Agnew: Introduction: What Is Reenactment?, in: *Criticism*, 46/3 (2004), S. 327–339 und dies.: History's Affective Turn: Historical Reenactment and Its Work in the Present, in: *Rethinking History*, Vol. 11/3 (2007), S. 299–312.

scheidende Schlachten des Sezessionskrieges nachstellen, Geschichte nicht nur anschaulich, sondern vielmehr erfahrbar machen, um damit – so das Desiderat – das Verständnis von Geschichte sowie auch das Interesse an der Auseinandersetzung mit historischen Ereignissen zu befördern. Einen ebensolchen Mehrwert scheinen sich auch einige traditionellere Dokumentarfilmer von einer Ästhetik zu erhoffen, die Anleihen bei nachstellenden Praktiken macht, entweder indem sie nachgestellte Episoden in dokumentarisches Bildmaterial einflacht (wie im Fall des florierenden Genres der Dokufiktionen) oder aber indem dokumentarisches schwarz-weiß Material bspw. durch Farbgebung ›lebendiger‹ und damit zugleich realistischer und zugänglicher gemacht werden soll (wie im Fall der französischen TV-Serie APOCALYPSE. LA 2^{ème} GUERRE MONDIALE (DER ZWEITE WELTKRIEG – APOKALYPSE DER MODERNE [F 2009], Isabelle Clarke und Daniel Costelle), für die dokumentarisches schwarz-weiß Material nachkoloriert wurde).²

Im zeitgenössischen Kunstkontext hingegen werden diese Identitätsproduktionen qua Reenactments zumeist kritisch rezipiert und selbst wiederum verfremdet ›reenactet‹, ohne jedoch das Verkörperungsversprechen als solches zu hinterfragen: Geht es bei der Schlacht von Gettysburgh darum, kanonische Geschichtsschreibung in der Wiederholung zu zementieren, so geht es dem kritischen Reenactment mit vertauschten Rollen – wie im Fall der Nachstellung der *Battle of Orgreave* von Jeremy Deller – um eine Hinterfragung dominanter Geschichtsnarrative und deren Erneuerung durch andere Identifikationsangebote, die die (zu Unrecht) sanktionierte Geschichtsdarstellung durch eine ›andere‹ Geschichte ersetzen.³ Und auch im wiedererwachten Interesse an performativen Praktiken zeigt sich die zentrale Position von Körpern in der Kunstpraxis, die auch als Reaktion auf deren digitale Immaterialisierung gelesen werden kann – ein Kontrast, der sich auf interessante Weise bspw. in die Performances von Anne Imhof einschreibt; dieses Einwandern choreografischer Praktiken in Museumssituationen zeigt sich auch bei Tino Seghal, dessen Praxis jedoch explizit darauf abzielt, Zusammenstöße von (Performer- und Zuschauer-) Körpern im Raum zu produzieren. Erhalten Imhofs Performances eine nachahmende Geste, insofern sie in groß angelegten Tableaus gegenwärtige soziale Interaktion nachstellen, ohne jedoch den Zuschauer direkt, relational mit einzubeziehen, konzentrieren sich Seghals ephemere Performances

² Vgl. hierzu Maria Muhle: Krieg in Farbe. Darstellung und Nachstellung, in: Mittelweg 36/3 (2015), S. 84–98.

³ Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave*, 2001 und die Verfilmung durch Mike Figgis unter demselben Titel ebenfalls 2001. Vgl. hierzu Maria Muhle: *History will repeat itself*. Für eine (Medien-)Philosophie des Reenactments, in: Lorenz Engell, Frank Hartmann und Christiane Voss (Hg.): *Körper des Denkens. Neue Positionen der Medienphilosophie*, München 2013, S. 113–134, zu Deller bes. S. 118.

stärker auf die Entstehung von überraschenden, unerwarteten Interaktionen zwischen dem Rezipientenkörper und dem Körper des Performers.⁴

So medial und disziplinär unterschiedlich diese Praktiken der Nachstellung auch sind, so verstehen sie sich gleichwohl auf die eine oder andere Art – affirmierend oder dekonstruierend – als eine Form der Verlebendigung oder Verkörperung ansonsten schwer fassbarer Phänomene – wie bspw. der Logik sozialer Zusammenstöße, Fragen der Mode(II)haftigkeit zeitgenössischer Lebensformen – oder ganz konkret der Verlebendigung und Verkörperung zurückliegender und damit nicht mehr direkt zugänglicher (traumatischer) historischer Konstellationen und deren ›Aufarbeitung‹ in der verkörpernden Nachstellung. Wiederum eignet sich hier das historiographische Verständnis verkörpernder Nachstellung am besten, um zu verstehen, inwiefern es sich um eine vergegenwärtigende, intensivierende Nachstellung handelt: So sind paradigmatisch die Wiederaufführungen großer historischer Ereignisse mit dem Desiderat verbunden, etwas ›genauso‹ also ›gleich‹ zu machen wie die historischen Akteure, ein Desiderat, dessen Einlösung sich vor allem in der Körperlichkeit der Darstellung sowie der eingeforderten Authentizität der Darstellungsaccessoires äußert.

So wirbt bspw. das *Wendover Airfield Museum* in Utah, jener Flughafen, auf dem die B-29-Besatzungen für den Abwurf der Atombombe auf Hiroshima und Nagasaki trainiert wurden, nicht mit einer kritischen Aufarbeitung des Kontextes, der zu diesem Kriegsverbrechen geführt hat, sondern ganz im Gegenteil mit dem immersiven Versprechen »Walk where they have walked«, das dem Museumsbesucher bestmögliche Anschaulichkeit durch körperliche Identifikation in Aussicht stellt (Abb. 1, S. 127).

Hier wird Geschichte nach-erlebbar, um so die Authentizitätserfahrung zu erhöhen und eindringlicher zu machen – das geschichtliche Ereignis wird dabei, wie dies auch bei den traditionellen Schlachtennachstellungen der Fall ist, in keiner Weise hinterfragt, eingeordnet oder gar kritisiert. Vielmehr macht die Verkörperung historische Zusammenhänge, ›am eigenen Körper‹ erlebbar – und dies sowohl und zuerst für den ›Reenactor‹, der sich als Hobby-Historiker versteht und aktiv am Geschehen teilnimmt, als auch für den Zuschauer, der immersiv in das

⁴ Anne Imhof, *ANGST I* (Kunsthalle Basel), *ANGST II* (Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwartskunst, Berlin), *ANGST III* (La Biennale de Montréal–MAC). Vgl. hierzu Kerstin Stakemeier: *Close Up. Remote Control*, *Artforum* (Sept. 2016), S. 336–339, hier S. 336: »Imhof's agitated *Gesamtkunstwerk* takes familiar contemporary commodities (a soda, a sneaker) and gestures (cell-phone use, smoking) and breaks down the actions, traces, and desires that are characteristic of normalized subject-object relations to propose instead a set of affective relations that run through individual bodies and things. The result is a meditation on contemporary power structures – social, capital, sexual – turned inward, into the body.«



Abb. 1: Wendover Airfield; Foto: Moritz Fehr

Geschehen eingebunden wird. Derart zielen diese Praktiken auf die notwendige Überbrückung einer zeitlichen Distanz, jedoch unter vollkommener Auslassung der Frage nach der Zugänglichkeit von historischer Wirklichkeit: Es wird angenommen, dass die Überlieferungen (die Dokumente) historisch korrekt, also wahr sind, dass sie jedoch schwer ›verständlich‹, unzugänglich, zu hermetisch sind – daher müssen sie verkörpert werden, um so einen tieferen, direkteren Zugang zu einer historischen Wirklichkeit zu ermöglichen, die als solche nicht in Frage steht.

Ein solches Verständnis verkörpernder Darstellung würde dann einem Paradigma des Dokumentarismus entgegenstehen, der ebenfalls an die Zugänglichkeit historischer Wahrheit ›glaubt‹, die im (für ›echt‹ befundenen) Dokument nieder geschrieben, festgehalten, aufgezeichnet ist. Im Gegensatz zum performativen Reenactment-Historiker meint jedoch der Dokumentarist, dass diese Dokumente lesbar sind bzw. dass gerade in ihrer Dekodierung die Arbeit des Historikers besteht – dass es also keinerlei Verkörperung oder Nachstellung gebraucht, sondern ganz einfach einer Entzifferung der dokumentierten Realität, bzw. im Fall vergangener Realitäten, einer dokumentarisch belegten Rekonstruktion, die das Moment des ›es-ist-so-gewesen‹ in den Rezipienten verlegt, der es sich selbst aktiv aus dem Dargelegten erstellen – aber eben nicht nach-stellen – muss. Das dokumentarische Paradigma verhandelt derart permanent die Veridizität und Korrektheit dokumentarischer Medien, die letztendlich nie vollkommen gewährleistet ist, während das nachstellende Paradigma diese »dokumentarische Unschärfe« (Steyerl)⁵ gerade durch die identifikatorische Kraft der Verkörperung ausblendet und damit eine Identität zwischen Vergangenheit und Gegenwart herstellt, deren Autorität der anspruchsvolle Dokumentarismus immer schon hinterfragt.

⁵ Vgl. hierzu Hito Steyerl, *Die Farbe der Wahrheit*, Wien 2008, bes. S. 7–16.

Eine solche Perspektive bzw. Entgegensetzung darstellender und nachstellender Techniken zitiert, wie bereits zu Anfang gesagt, einen medienphilosophischen Gegensatz zwischen einem ästhetischen Regime der Distanz, des Dokumentarismus und der Kritik und einem Regime der Immersion, der Erzählung und der Identifikation, der so nicht aufrecht zu erhalten ist. Denn in der einfachen Gegenüberstellung dieser beiden Regime erschöpfen sich beide Seiten – sowohl der dokumentarische Ernst als auch der immersive Affekt – in ihrer eigenen Logik. Dies lässt sich besonders eindeutig an der Rolle der Verkörperung aufzeigen, die, so sie ausschließlich im Dienste einer intensivierenden Nachahmung steht, als rein identifizierende Strategie verstanden werden muss. In diesem Sinne soll es im Folgenden darum gehen, Verkörperung auch als eine des-identifizierende Strategie zu denken, also gerade *nicht* als Intensivierung und Weiterschreibung gegebener Realitäten, sondern vielmehr als deren mediale Unterbrechung und Durchschlagung. Daher gilt es, sich jene medialen, künstlerischen Strategien anzusehen, in denen sich immersive und distanzierende, identifizierende und kritische Effekte wechselseitig ineinander einschreiben. Denn das hieße, Verkörperung nicht einfach auf die Seite einer Ästhetik der Immersion, der Nachstellung, des inkarnierenden Realismus zu stellen, sondern sie auch als eine dokumentarische Praktik zu denken. Verkörpern wäre damit nicht, wie bereits in den Beispielen angeklungen ist, auf eine notwendige ›live‹-Erfahrung in Performance, Reenactment oder Happening einzuschränken, sondern vielmehr auch als eine ›flache‹, besonders filmische und digitale, aber auch malerische Praktik zu verstehen.

2. Besessenheit der Körper: LES MAÎTRES FOUS

Ein Moment, in dem sich diese beiden Pole ineinander schieben, ist mit Sicherheit die breit diskutierte Praktik des ethnologischen Films, wie sie besonders Jean Rouch umgesetzt hat und in der eine doppelte Verschaltung stattfindet: Einerseits zwischen zwei Modi der Verkörperung, derjenigen der Nachstellung, so wie sie auch gerade für die Praktiken des Reenactment als intensivierende Darstellung beschrieben wurde, und der rituellen Verkörperung, die sich über Trancezustände realisiert und vielmehr im ursprünglichen theologischen Sinne als Körper-Werden eines geistigen Prinzips oder eines Geistes (›spirit‹) zu verstehen ist. Andererseits verschaltet sich diese Verkörperung im Sinne eines Rituals mit den dokumentarischen Effekten einer Kamera, die selbst Verkörperung eines kolonialen Blicks ist, und konstellierte sich zu einer Verkörperung zweiter Ordnung oder einer Gegen-Verkörperung: So paradigmatisch im Falle der berühmten Nachstellungen aus Rouchs Film LES MAÎTRES FOUS von 1956, in dem dieser das Hauka-Ritual filmt, das selbst einem nachstellenden, hypermimetischen und im engen Sinne verkör-

pernden Prinzip folgt. Wie u. a. Michael Taussig in Erinnerung ruft, entwickelte sich die Hauka-Bewegung bereits Mitte der 1920er Jahre aus der Bevölkerungsgruppe der Songhay, die als Arbeitsmigranten aus dem Niger nach Accra in Ghana gekommen waren. Die Hauka-Rituale waren Besessenheitsrituale, bei denen die Teilnehmer von den Geistern der weißen Kolonialisten besessen wurden: »They became possessed by the spirit of the French major who had first taken offensive against them, who imprisoned those who began the movement, who slapped them around until they said there was no such thing as Hauka. Thus deified as »the



Abb. 2: Filmstill aus Jean Rouch, *LES MAÎTRES FOUS*

wicked major«, his spirit got into the first floor of the Hauka pantheon as one of its most violent spirits.«⁶

Der Ethnologe Paul Stoller bezeichnet die »Hauka spirits« in diesem Sinne als »spirits of European force«⁷ und verweist damit auf den zentralen Punkt der Verwicklungen des Hauka-Kultes mit dem Phänomen der Migration unter kolonialen Vorzeichen: Die Migrationsbewegungen der Sahara-Bewohner

begannen bereits in den zehner Jahren des letzten Jahrhunderts und intensivierte sich mit der wirtschaftlichen Entwicklung der Küstenregionen. Armut und Arbeitslosigkeit zwangen die jungen Männer, die Wüstenregionen zu verlassen und sich saisonal in den Küstenstädten anzusiedeln, so auch im Falle der Songhay aus dem Niger, die sich an der ehemaligen *Gold Coast* (dem heutigen Ghana) niederließen und dort, in den Vorstädten von Accra und Kumasi, eine Exilgemeinschaft gründeten, in der sie ihre Mythologien und Rituale weiterführten, diese jedoch zugleich in Auseinandersetzung mit dem neuen Exil- und Kolonialmilieu veränderten. So entstand der Hauka-Kult, ein Kult moderner Geister, die zwar der Songhay-Mythologie entstammen, zugleich jedoch von der kolonialen Wirklichkeit derart konditioniert sind, dass sie nicht mehr Geister des Wassers, des Busches oder der Luft sind, sondern vielmehr »des dieux nouveaux«: »les dieux de la ville, les dieux de la technique, les dieux de la force«, wie es im Kommentar zu

⁶ Michael Taussig: *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*, New York/London 1993, S. 240.

⁷ Paul Stoller: *Embodying Colonial Memories*, in: *American Anthropologist*, 96/3 (Sept. 1994), S. 634–648, hier S. 634.

Rouchs Film heißt. Diese neuen Götter repräsentieren damit keine ›alten‹, ›ursprüngliche‹ und das heißt prä-koloniale Ordnung, sondern vielmehr die neue Realität in Gestalt der kolonialen Verwaltungs- und Militärordnung.

Diese Anverleibung der kolonialen Ordnung durch das Hauka-Ritual steht nun im Zentrum von Rouchs strittigem Film, den er 1954 in knapp zwei Tagen in Accra gedreht hat: Die Teilnehmer am Ritual treffen sich bei dem Priester Mountyeba und beginnen die Zeremonie mit der Präsentation der neuen Adepten und einer öffentlichen Beichte. Als Zeichen der Reue müssen die Sündiger Hühner oder Ziegen opfern. Danach beginnt das Besessenheitsritual: Der Priester eröffnet zu den Klängen einer einsaitigen Geige den Tanz, ein Körper beginnt zu zittern, ein Hauka-Geist ist in ihn gefahren. Es folgen die anderen bis der gesamte Generalstab der britischen Kolonialmacht versammelt ist. Die Teilnehmer werden zum Generalgouverneur, zum Kommandanten oder auch, ganz im benjaminschen Sinne, zu einer Lokomotive.⁸ Bei einer ›Roundtable-Konferenz‹ wird entschieden, ob ein geopferter Hund roh oder gekocht gegessen wird. Das Ritual kommt an sein Ende, die Teilnehmer kehren in ihre Körper zurück, am nächsten Tag sieht man sie lächelnd ihren alltäglichen Tätigkeiten in Accra nachgehen.⁹

Besessen von den Geistern der weißen Kolonialherren (und teils ihrer Frauen) *imitieren* die Hauka also deren Gesten und Verhalten. Die körperliche Besessenheit

führt zu einer körperlichen Nachstellung der Auf- und Verteilung von Rollen und Aktivitäten im herrschenden Kolonialsystem. In diesem Sinne könnte man sagen, dass mit diesen zwei Spielarten von Verkörperung zugleich zwei Begriffe von Nachahmung als Verkörperung sowie deren normative Folgen miteinander in Beziehung treten: So verbindet sich eine protokollarische Nachahmung, die in der mimetischen Verkörperung der Kolonialherren entsteht, mit einer exzessiv-mimetischen Nachahmung durch die Einverleibung des Geistes dieser Kolonialherren: Identifizierende (*conscious*) Verkörperung und zerstörerische (*bodily*) Einverleibung stellen nicht nur zwei



Abb. 3: ›Roundtable Konferenz‹; Filmstill aus Jean Rouch, *LES MAÎTRES FOUS*

⁸ »Das Kind spielt nicht nur Kaufmann oder Lehrer sondern auch Windmühle und Eisenbahn.« Walter Benjamin, »Lehre vom Ähnlichen«, in: ders., *Gesammelte Schriften* II.1, Frankfurt am Main 1991, S. 205.

⁹ Vgl. Centre national du Cinéma (Hg.): *Découvrir les films de Jean Rouch, Collecte d'archives, inventaire et partage*, Paris 2010, S. 50–53.

Pole mimetischer Modulationsmöglichkeiten dar, sondern, so könnte man argumentieren, erst ihre innere Verschränkung ermöglicht überhaupt die Produktion subversiver – kritischer – des-identifizierender Effekte. In diesem Sinne hält Taussig fest:

»But in addition to the *conscious* play-acting mimicking of the European, conducted with wit and verve, there is *bodily* possession – which is what makes the mimicry possible yet generally works at a less than conscious level with special, even disturbing, bodily effects: frothing at the mouth, bulging the eyes, contorted limb movements, inability to feel pain. Strange ›Europeans‹ indeed. And surely that's the point – they so clearly are and are not Europeans.«¹⁰

Mit anderen Worten: Die Logik der verkörpernden Identifizierung ist zugleich eine Logik der Ent-Identifizierung, denn, so Taussig, weiter: »It's the ability to become *possessed*, the ability that signifies to Europeans awesome Otherness if not downright savagery, which allows them to assume the identity of the European and, at the same time, stand clearly and irrevocably eye-bulgingly apart from it.«¹¹ Die Anähnlichung an den Europäer findet folglich nicht durch eine genuin europäische Kulturtechnik der geordneten Nachahmung statt (*play-acting*), wie dies zunächst anzunehmen wäre, sondern durch die genuin un-europäische Kulturtechnik des Besessen-Seins, d. h. durch die exzessive Verkörperung der Europäer qua ›Einverleibung‹ ihres Geistes. Um im Ritual ›Europäer zu werden‹, benötigt es eines Durchgangs durch das angebliche absolute Gegenteil des Europäisch-Seins bzw. durch dasjenige, was der Europäer als sein radikal Anderes versteht: die unaufgeklärte, irrationale, kontaktmagische Besessenheit. Was die Hauka zu Europäern macht, ist etwas, aus Sicht eben jener Europäer, radikal Uneuropäisches und führt zu einer gebrochenen Identifizierung, *they are and are not Europeans*. Eine geordnete, protokollarische, identifizierende – und damit zugleich auch Unterwerfung produzierende – Verkörperung wird durchschlagen von einer exzessiven Verkörperung, die sich als körperliche Besessenheit äußert und eben jene Unterwerfungseffekte unterläuft.

Taussig schlussfolgert, dass es das parodierende Nachahmen oder Nachäffen (›mimicry‹) selbst ist, was hier nachgeahmt (›mimicked‹) wird – und zwar »within its colonial shell«: Nachgeäfft wird folglich nicht nur das koloniale Protokoll, sondern auch noch die kolonialistische Vorstellung, der ›Primitive‹ sei der Meister des Nachahmens, eine Vorstellung, die noch Benjamin, Adorno und Caillois teilen. Denn die mimetische Fähigkeit ist etwas, das im Urzustand, beim Primi-

¹⁰ Taussig: *Mimesis and Alterity* (wie Anm. 6), S. 241 (Hervorhebung von mir).

¹¹ Ebd.

tiven, beim Kind, noch unverstellt sei, sich erst im Laufe der (menschlichen) Geschichte in ihre sinnliche Unähnlichkeit zurückzöge, sodass sie uns heutzutage nur noch als Residuum zugänglich sei. In diesem Sinne würde sich in die ordnende Mimesis, die Identitäten herstellt, sichert und festschreibt, ein mimetischer Exzess einschreiben, der gerade diese Identitäten verunsichert, die protokollarische Ordnung in Unordnung bringt, Zuschreibungen erschwert oder verunmöglicht. In der ›Nachstellung‹ der Kolonialmacht wird folglich weder eine (politische) Identifikation produziert, noch eine Realität fest- und weitergeschrieben, wie es den inkarnierenden Techniken oftmals unterstellt wird, sondern vielmehr ein des-identifizierender Effekt hervorgerufen, eine Distanzierung, eine Auflösung, ein Verschlingen, das zum Verschwinden – zu einer Ent-Körperung – des Kolonisten-Körpers führt.

3. Verkörperung als Travestie von Mensch und Kamera

Dieser doppelten Spielart des Inkarnierens – als nachstellende Verkörperung und verschlingende Einverleibung – stellt Rouch zuletzt noch eine dritte Verkörperung an die Seite, nämlich diejenige der Kamera, die entweder den externen Blick des Ethnologen verkörpert – und damit einhergehend die Problematisierungen eben jenes Blicks aufwirft, die die Rezeption von Rouchs Film geprägt haben;¹² oder aber die Verkörperung des mimetischen Körpers selbst durch die

¹² Rouch selbst äußert sich zur Rezeption seines Films, der zum ersten Mal 1955 als 16-mm-Kopie ohne Tonspur im Pariser Musée de l'Homme gezeigt wurde und für heftige Kritik u. a. von Rouchs Mentor und Doktorvater Marcel Griaule sorgte, folgendermaßen: »Dans la salle du musée de l'Homme, je projette les rushes non montés en improvisant un commentaire explicatif depuis la cabine de projection. Mais par la fenêtre de la cabine, j'entendais des rumeurs dans la salle et, quand je suis descendu, elles étaient devenues des hurlements, des cris, des sifflets. Il y avait là Marcel Griaule qui était mon professeur à la Sorbonne et mon directeur de thèse, rouge de fureur, qui me dit: «Il faut détruire ce film immédiatement!» A ses côtés, Paulin Vieyra, jeune cinéaste dahoméen qui se trouvait à l'Idhec [Institut des hautes études cinématographiques – aujourd'hui la Fémis] à ce moment, déclare aussi, gris de colère: «Nous sommes d'accord pour une fois avec le professeur Griaule, il faut le détruire.» Jean Rouch: *Cinéma et anthropologie*, Paris 2009, S. 40f. Zur Rezeption des Films siehe auch Paul Stoller: *Artaud, Rouch, and the Cinema of Cruelty*, *Sensuous Scholarship* 1997, S. 119–133; Kien Ket Lim: *Of Mimicry and White Man: A Psychoanalysis of Jean Rouch's Les maîtres fous*, *Cultural Critique*, 51 (Frühjahr 2002), S. 40–73, hier besonders S. 40–43; Ket Lim verweist darauf, dass Griaule den Film als »travesty« bezeichnet hat, also als Travestie, was wiederum eine der Kategorien ist, in denen der Soziologe und Philosoph Roger Caillois hypermimetische Phänomene wie diejenigen der tierischen Mimese verhandelt: »Das [...] Thema der Mimese lässt sich [...] unter verschiedenen Aspekten betrachten, die jedoch alle beim

mimetische Maschine ist, wie wiederum Taussig es hinsichtlich eines anderen ethnographischen Films, *TROBRIAND CRICKET* von 1979, als »fusion of the mimetically capacious machine with the mimetically capacious dancing body, image partakes of mobile flesh, imitation becomes contactual«¹³ beschreibt.

In diesem Sinne steht die Kamera hier nicht außerhalb des Rituals, der Aufnahmesituation – und würde damit eine transzendente, autoritäre, weiße, europäische Position suggerieren, die den Schwarzen und sein Ritual »aus-stellt«, wie dies in der Rezeption von Rouchs Film von afrikanischer als auch europäischer Seite vehement geäußert wurde. Der scharfen Kritik, die Schwarzen würden hier »wie Insekten« gezeigt,¹⁴ und der Film würde rassistische Vorurteile unterstreichen und bestärken, scheint Rouch zunächst einmal eine (dokumentar)filmtheoretische, dann eine medientechnische Position entgegenzusetzen: So erklärt Rouch einerseits immer wieder, inwiefern der Gegensatz zwischen einem dokumentarischen Blick, der die vorgefundene Realität durch die Kamera reproduziert und dessen ethische Aufgabe es ist, dies so zu tun, dass die Bilder die Realität nicht einseitig, verzerrt oder dekontextualisiert erscheinen ließen, und einer fiktiven, erzählenden Kamera, die Narrative entwickelt und die Wirklichkeit »poetisiert«, nicht haltbar ist: »Pour moi, cinéaste et ethnographe, il n'y a pratiquement aucune frontière entre le film documentaire et le film de fiction. Le cinéma, art du double est déjà le passage du monde du réel au monde de l'imaginaire, et l'ethnographie, science des systèmes de la pensée des autres est une traversée permanente d'un univers conceptuel à un autre, gymnastique acrobatique où perdre pied est le moindre des risques.«¹⁵

Es gibt weder eine reine Wirklichkeit noch eine reine Poetisierung, sondern nur eine immer bereits medial – und das heißt auch macht- und körpertechnisch – durchsetzte Wirklichkeit: die Kamera und damit der ethnographische Blick wer-

Menschen ihr Gegenstück haben: Travestie, Tarnung und Einschüchterung. Die Verwandlungsmymen und der Hang zur Verkleidung entsprechen der Travestie (der Mimikry im eigentlichen Sinn) [...]« Roger Caillois, *Méduse et Cie*, Berlin 2007, S. 58.

¹³ Taussig: *Mimesis and Alterity* (wie Anm. 6), S. 246.

¹⁴ So erläutert Lim, dass der senegalesische Schriftsteller und Regisseur Ousmane Sembène Mitte der 1960er Jahre Rouch persönlich vorgeworfen habe, »of observing the Africans like insects« – »Tu nous regardes comme des insectes«. Vgl. Albert Cervoni: *Une confrontation historique en 1965 entre Jean Rouch et Sembène Ousmane: 'Tu nous regardes comme des insectes'*, *CinémAction* 17 (1982), S. 77f., zit. nach Lim: *A Psychoanalysis of Jean Rouch's Les maîtres fous* (wie Anm. 12), S. 41.

¹⁵ Jean Rouch: *une rétrospective*, Ministère des relations extérieures, Cellule d'animation culturelle; Service d'étude, de réalisation et de diffusion de documents audio-visuels du C.N.R.S., Paris, Ministère des relations extérieures, 1981. Zit. nach Clara Pacquet: *L'anthropologie visuelle de Jean Rouch*, 2016, ohne Seitenzahlen, http://clarapacquet.com/?p=1036&lang=en#_ftn14 (23. 11. 2016).

den in die Situation hineingezogen, zugleich determinieren sie die Situation und werden von ihr vollkommen determiniert. Kamera und Regisseur werden gleichermaßen zum Medium, zum »Dienstleister«, wie Ute Holl es in ihrer Untersuchung von Rouchs »ciné-transe« beschreibt: Konkret bedeutet dies, das Rouch selbst von den Priestern aufgefordert worden war, das Ritual zu filmen, um so konsequenterweise »les dieux de la ville, les dieux de la technique, les dieux de la

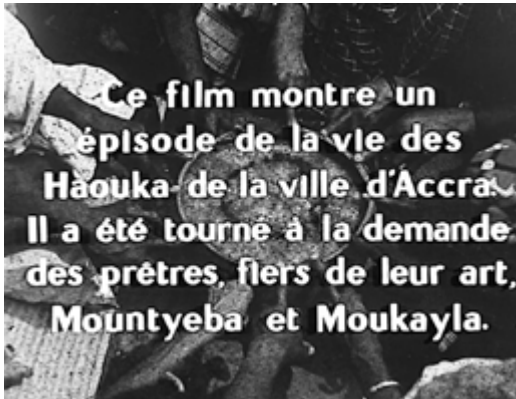


Abb. 4: Filmstill aus Jean Rouch, LES MAÎTRES FOUS

force« in Gestalt der Kinematographie miteinzubeziehen: »Weil die Priester selbst als Auftraggeber der Verfilmung, d. h. der technischen Vermessung der Götter auftraten, hatten sie die Anthropologen ihrem Kult bereits unterworfen, und zwar nicht als Autoritätsperson der Kolonialverwaltung, sondern als Dienstleistende: »à la bonne.«¹⁶

Der Filmemacher Rouch wird also selbst zum Medium (zwischen Priestern und Göttern, zwischen Afrikanern und Europäern, zwischen Kolonisierten und Kolonisten) und wird zugleich auf die Technizität dieses Mediums be-

schränkt: Er wird von dem modernen Geist der Kinematographie besessen, und so wie einer der Songhay zur Lokomotive wird, wird Rouch zur Kamera. Diese Verschmelzung von Mensch und Kamera, die der Besessenheit durch einen *dieu de la technique* entspringt, suggeriert nun, dass in dem Spiel der Verkörperungen, die LES MAÎTRES FOUS eben nicht nur inszeniert, sondern an denen der Film zugleich partizipiert, ein Gegensatz zusammenbricht, den noch die geordnete, protokollarische Verkörperung des *play-acting* aufrechterhalten hatte: nämlich der grundlegende medienphilosophische Gegensatz zwischen Original und Kopie, Vorbild und Abbild, Realität und Nachstellung. Steht in dieser Form der protokollarischen Verkörperung zwar der Zugang zu vergangener Wirklichkeit infrage, nicht aber deren Wiederholung in gegenwärtiger Wirklichkeit – sei es in identifikatorischer oder kritischer Absicht –, so steht in der Praxis der besessenen Anverleibung vielmehr genau jene Unterscheidungsfähigkeit, das Vermögen, Unterscheidungen zu produzieren und durchzusetzen, auf dem Spiel.

In ähnlichem Sinne beginnt Roger Caillois seinen 1935 in der Zeitschrift *Mino-taure* erschienenen Text »Mimese und legendäre Psychasthenie« mit folgender Formulierung:

¹⁶ Ute Holl: *Kino, Trance und Kybernetik*, Berlin 2002, S. 139 f.

»Von welcher Seite man die Dinge auch angeht, das grundlegende Problem ist letztlich immer das der *Unterscheidung*: der Unterscheidung zwischen dem Realen und dem Imaginären, zwischen Wachen und Traum, zwischen Unwissenheit und Erkenntnis, usw., mit einem Wort, von Unterscheidungen, deren Wert sich in einem klaren Bewußtsein und gesteigerter Handlungsfähigkeit zeigen muß. Unter all diesen Unterscheidungen ist sicherlich keine schärfer als diejenige zwischen Organismus und Umgebung; es gibt zumindest keine, bei der der Eindruck der Trennung unmittelbarer wäre.«¹⁷

Die Einsicht aus Rouchs *LES MAÎTRES FOUS* ist nun genauer dadurch bestimmt, dass diese Unterscheidungsfähigkeit, die zu »klarem Bewußtsein und gesteigerter Handlungsfähigkeit« führt, in der ausgestellten Situation immer schon verstellt ist – und ihre Wiederherstellungsversuche viel mehr an einer protokollarisch-disziplinären denn an einer exzessiven Verkörperung arbeiten. Damit wird auch deutlich, dass es sich bei dieser Art des ethnographischen Films, Rouchs »ciné-trance«, nicht um die Dokumentationsarbeit einer objektiven Kamera – im Sinne des *direct cinema* – handelt, sondern dass das Rouch'sche »cinéma vérité«¹⁸ eben immer schon auf die mediale Verwickeltheit von so etwas wie darzustellender Wirklichkeit verweist. Zugleich wird damit auch deutlich, dass es sich in der ethnologischen Konfrontation mit dem Anderen keinesfalls um das Aufeinandertreffen zweier autonomer Parteien, Gruppen, Akteure, eben Wirklichkeiten handeln kann, sondern dass beide – in diesem Fall Kolonisierte und Kolonialisten, Körper und Geister, Besessene und Dokumentierende – vollkommen ineinander eingeschrieben sind und über Auftragsverhältnisse, Nachahmungsverhältnisse und Aufzeichnungsverhältnisse die Wirklichkeiten des jeweils anderen bereits im Vorfeld kodiert, beeinflusst, be- und geschrieben haben. Es gibt folglich kein ursprüngliches Ritual zu sehen, sondern vielmehr das Ritual der Auflösung eben jener Unterscheidungen, von denen Caillois spricht und die er selbst anhand des mimetischen Insekts untersucht, das sich völlig anti-funktional seiner Umwelt anpasst und so sein Leben riskiert, aber auch des psychasthenischen Subjekts, dessen Umgang mit der Unterscheidung von Mensch und Raum gleichermaßen pathologisch ist.

¹⁷ Caillois: *Méduse et Cie* (wie Anm. 12), S. 27. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass auch Taussig seine kurzen Erläuterungen zu Jean Rouchs *LES MAÎTRES FOUS* unter das Motto eines Caillois-Zitats aus eben diesem Text stellt: »Es [das Individuum] fühlt sich selbst Raum werden, dunkler Raum, in den man keine Dinge hineinstellen kann. Es ist gleich. Nicht irgend etwas Besonderem gleich, sondern einfach *gleich*.« Ebd., S. 37. Vgl. Taussig, *Mimesis and Alterity* (wie Anm. 6), S. 240.

¹⁸ Vgl. Jean Rouch und Edgar Morin, *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ. CINÉMA VÉRITÉ, PARIS ANNÉE 60, 1961*.

Denn so wie das mimetische Insekt und das psychasthenische Subjekt bei Caillois der »Versuchung durch den Raum« nicht widerstehen und sich im Milieu auflösen drohen, so löst sich hier der als Kamera travestiierte Filmer Rouch in der Situation auf, kann der rituellen Versuchung nicht widerstehen und wird Teil des Rituals. Diese Selbstaufgabe des bewussten, handlungsfähigen Subjekts, die sich in der Verschmelzung von Mensch und Kamera vollzieht, lässt damit auch den letzten Unterschied zwischen rationalisierter, aufgeklärter, bewusster Weißheit und mystischer, ritueller, körperlicher Schwarzheit einstürzen, anstatt ihn gerade fortzuschreiben. In diesem Sinne kündigt Rouch den Film im Vorspann vielmehr als eine Art Gegen-Nachahmung an, als die Darstellung eines »rituel qui est une solution particulière du problème de la réadaptation, et qui montre indirectement comment certains africains se représentent notre civilisation occidentale.« Es handelt sich also nicht um einen Film über die Afrikaner, sondern vielmehr über das Bild, das die Afrikaner von den Weißen haben, das wiederum einem Bild entspricht, das die Weißen von den Afrikanern haben – um damit letztendlich die weiße, koloniale Wirklichkeit zu parodieren, nicht zuletzt indem durch Schnitte Parallelen und Analogien zwischen den Bewegungen der Haukas und den militärischen Gesten der Britischen Armee und deren Accessoires hergestellt werden, die letztere in ihrer ritualhaften Verfasstheit und körperpolitischen Disziplinierung preisgeben.¹⁹

Verkörpert werden also letztendlich unendliche Verkörperungsschleifen, Einschreibungen von Körpern in andere Körper, von Körperbildern in Körper und von Körpermaschinen in Körper: Verkörperung kann damit nur als in der Spannung zwischen zwei Polen aufgespannt gedacht werden, deren Verschaltung sie zuallererst produktiv machen: Denn Verkörperung, wie sie hier im doppelten Spiel von Imitation und Besessenheit vorgestellt wird, ist immer schon biopolitische, körpertechnische Praxis der Macht,²⁰ die in der mimetischen Polarisierung zwischen disziplinärer Protokollarisierung und exzessiver Durchschlagung keine Vertauschung von Rollen vornimmt, sondern vielmehr von einem Körper zum andern springt und nicht nur auf die Unterwerfungsrituale der schwarzen

¹⁹ Ein Mann, der von einem Hauka-Geist besessen ist, zerschlägt ein Ei auf dem Kopf des skulpturalen Gouverneurs, das der Holzstatue über das Gesicht läuft. Schnitt auf eine große Militärparade der Britischen Kolonialarmee. Die Kamera nimmt den Helm des weißen Gouverneurs in den Blick, dessen gelbe und weiße Federn sich eiartig über sein Gesicht ergießen. Taussig sieht in diesem Schnitt bzw. »in this sudden juxtaposition a suffusion of mimetic magic. [...] The primitivism within modernism is allowed to flower.« Taussig: *Mimesis and Alterity* (wie Anm. 6), S. 242.

²⁰ Aus medientheoretischer Perspektive schreibt Holl: »Die Übertragung im Film funktioniert deshalb so gut, weil die Chronophotographie das wichtigste Hilfsmittel bei der Etablierung neuer Körperordnungen im 19. Jahrhundert gewesen war.« Holl: *Kino, Trance und Kybernetik* (wie Anm. 16), S. 142.

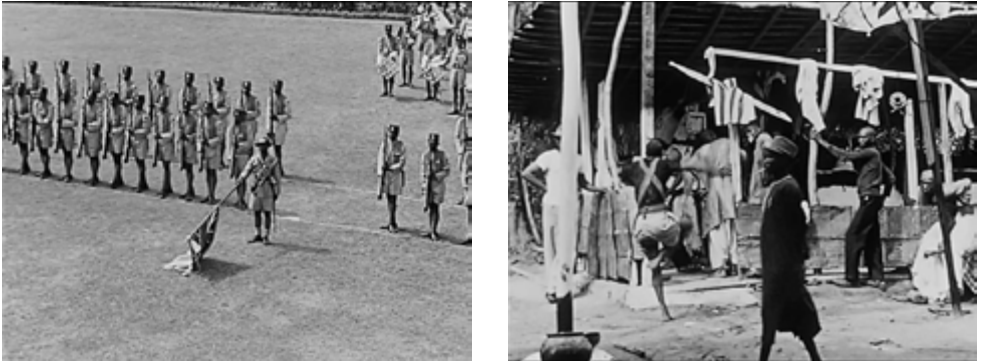


Abb. 5: »Le protocole est le même«, Filmstills aus Jean Rouch, *LES MAÎTRES FOUS*

Körper durch die weißen Kolonistenkörper zielt, noch auf die Abschüttelung dieser Unterwerfung durch die Kolonialmacht, sondern zugleich auch deren körpertechnische Disziplinierung vorrechnet. Oder, wie der Film es selbst formuliert: »l'ordre est différent, le protocole est bien le même« – das (mimetische) Protokoll, das alle Körper der Identifizierung unterwirft, aber auch allen Körpern das hypermimetische Moment der exzessiven Durchschlagung – der Des-Identifizierung – von einem solchen Protokoll eröffnet.