

Kolonialismus aus der Sicht des linken Ufers:¹ *Négritude*, nationale Kultur und humanistische Vision in *Auch Statuen sterben* von Alain Resnais und Chris Marker

»Wenn Menschen tot sind, gehen sie in die Geschichte ein. Wenn Statuen sterben, gehen sie in die Kunst ein. Diese Botanik des Todes ist das, was wir Kultur nennen.«² Mit diesen Worten, die gesprochen werden, während das Bild noch schwarz ist, beginnt ein kurzer Film über den Niedergang der afrikanischen Kunst unter dem Einfluss des Kolonialismus, den Alain Resnais und Chris Marker im Auftrag von *Présence Africaine*, dem Zentralorgan der *Négritude*-Bewegung in Frankreich, zwischen 1950 und 1953 realisierten: *Les Statues meurent aussi* (»Auch Statuen sterben«). Dem Film wurde bisher weder wirkungsgeschichtlich noch filmhistorisch große Bedeutung zugeschrieben: Auf der einen Seite war *Auch Statuen sterben* zwar das erste Filmprojekt von Chris Marker und ist ein frühes Beispiel für ein Genre, das später als Essayfilm bekannt werden sollte, auf der anderen Seite machte Marker ihm diesen Status aber selbst streitig, indem er seinen zweiten, ebenfalls essayistischen Film *Olympia 52* (1952) noch vor *Auch Statuen sterben* fertig stellte. Im Werk von Alain Resnais wird (was seine dokumentarischen Kurzfilme betrifft) *Auch Statuen sterben* von der Aufmerksamkeit verdrängt sowohl auf Filme, die vorher entstanden – etwa *Van Gogh* (1948), dem André Bazin einen Aufsatz zum Thema »Malerei und Film« widmete –,³ als auch auf Filme, die folgen sollten – allen voran *Nuit et Brouillard* (1955). Dazu kommt, dass *Auch Statuen sterben* gleich nach der ersten Vorführung auf dem Festival von Cannes 1953 »wegen antikolonialistischer Tendenzen« durch die französische Zensur verboten wurde.⁴ Als der Film 15 Jahre später in den Kinos und Filmclubs wieder zu sehen war, wirkte er im Vergleich zu den Filmen der *Nouvelle Vague*, als deren bescheidener Vorläufer er seither gehandelt wird, bereits ein wenig altmodisch. Zu sehr erinnerte *Auch Statuen sterben* offenbar

an den bildungsbürgerlichen und didaktischen Stil der Kulturfilme der 1950er Jahre. Bereits 1961 hatte Marker in einem Interview gemeint, der Film würde wahrscheinlich enttäuschen, wenn er nun, nach beinahe zehn Jahren, in die Kinos käme: »Denn wer bekennt sich in unseren aufgeklärten Zeiten noch zum Kolonialismus?« Was vom Film übrig bliebe, wäre wenig mehr als der Beweis, »dass das Pamphlet, eine in der Literatur zugelassene und geehrte Gattung, dies im Film, dieser Unterhaltung der Massen, nicht ist.«⁵

Die vorsichtige Distanzierung, die Marker *Auch Statuen sterben* gegenüber recht frühzeitig formuliert hat, mag dem Inhalt ebenso wie den formalen Eigenschaften des Films geschuldet sein. In historischer Perspektive unterschlägt diese Distanzierung allerdings, dass sich in den 15 Jahren zwischen 1953 und 1968 innerhalb der französischen Kultur mehr bewegt hat als bloß die Einstellung zum Kolonialismus. Kristin Ross beschreibt diese Phase als eine der Modernisierung und Amerikanisierung der französischen Kultur, deren auffälligstes und zugleich am wenigsten beachtetes Merkmal die Anwendung kolonialer Praktiken auf das Alltagsleben der französischen Bevölkerung war: Die Rückzugsbewegung der neuen Mittelklassen nach innen, so Ross, wurde nicht nur durch die neue Ideologie des Glücks unterstützt, die um das heterosexuelle Paar als neuer Einheit des Mittelklasse-Konsums zentriert war, sie wurde auch von einer zunehmenden Depolitisierung begleitet, die eine Antwort darstellte auf die ebenfalls zunehmende bürokratische Kontrolle des Alltagslebens.⁶ An die Stelle einer Klassenidentität war auf diese Weise in einem Zeitraum von wenig mehr als zehn Jahren eine nationale Identität getreten, welche die spezifischen Bedürfnisse und Wunschökonomien der Mittelklassen zum Ausdruck brachte. Und es war diese Bewegung kultureller Modernisierung, die wohl mehr als alles andere dazu beigetragen hatte, dass *Auch Statuen sterben* 1968 wie ein Film aus längst vergangenen Zeiten wirken musste.

Gerade dieser Umstand aber macht *Auch Statuen sterben* zu einem einzigartigen Dokument: Denn der Film brachte nicht nur die Frage des französischen Kolonialismus zu einem Zeitpunkt ins Spiel, an dem dieser keineswegs bereits als überwunden erscheinen konnte, er bedient sich dabei auch einer Argumentationsstrategie, die das Problem der Anerkennung afrikanischer Kunst auf den politischen Begriff der Gleichheit bringt. Damit zählt der Film zu den wenigen Exemplaren eines zugleich modernen und politischen Kinos, das sich im Frankreich der 1950er Jahre überhaupt mit der Thematik des Neo-Kolonialismus auseinander setzte,⁷ und dies noch dazu auf eine Art und Weise, die der Koinzidenz von Dekolonisierung und Klassenkampf, von partikularen Erfahrungen und universalen Werten (eine Koinzidenz, die das antikoloniale Denken der französischen Linken jener Zeit dominierte), mit einem »Bewusstsein der Nichtidentität«⁸ begegnete, das aus heutiger Sicht eher an die Positionen von Frantz Fanon erinnert als an jene von Jean-Paul Sartre.⁹

Verlorene Vergangenheit

Über die Beweggründe, die das Verlagshaus beziehungsweise die Zeitschrift *Présence Africaine* veranlassten, Chris Marker und Alain Resnais mit der filmischen Repräsentation afrikanischer Kunst zu beauftragen, ist wenig bekannt. Vermuten lässt sich lediglich, dass über den informellen Austausch hinaus, der innerhalb des linken Ufers gepflegt wurde, auch institutionalisierte Kontakte bestanden haben,¹⁰ etwa zu *Travail et Culture*, einer der kommunistischen Gewerkschaft nahe stehenden Vereinigung, für die Marker von 1946 bis 1949 gearbeitet hatte, oder zu deren Unterabteilung, der *CIC (Culture par l'Initiation Cinématographique)*, deren Leiter André Bazin war, bis er die *Cahiers du cinéma* gründete.¹¹ Als gesichert kann hingegen gelten, dass weder Marker noch Resnais sich zuvor mit afrikanischer Kunst beschäftigt hatten. Resnais kommentierte diesen Umstand in einem Interview 1995 mit folgenden Worten: »Das ist der Vorteil, wenn man im Dokumentarfilm arbeitet: man kann sich mit Dingen beschäftigen, die man sonst ewig aufgeschoben hätte. Dies war eine Gelegenheit, sich mit afrikanischer Kunst zu beschäftigen. Wir sind nach London, Brüssel und zu Sammlern gefahren, und schließlich waren wir selbst beinahe Experten.«¹²

Tatsächlich trägt *Auch Statuen sterben* das Expertentum, von dem Resnais spricht, offen zur Schau: Gut zwei Drittel verbringt der Film damit, Bedeutung und Funktion der in europäischen Museen ausgestellten afrikanischen Kunstgegenstände – Statuen, Gebrauchsgegenstände, Masken – zu erklären. Er tut dies allerdings, nicht ohne beständig darauf hinzuweisen, dass die Vergangenheit, deren Überreste die Gegenstände sind, ausgehend von diesen nicht mehr zu rekonstruieren ist. Das unterscheidet sie zum Beispiel von den toten Objekten der europäischen Kulturen, von denen es gleich zu Beginn heißt (während in einer Vitrine ausgestellte Alltagsgegenstände zu sehen sind, unter denen sich ein Stempelhalter mit den dazugehörigen Stempeln und der Aufschrift »Origine Inconnue« befindet, Abb. 1): »Ein Objekt ist tot, wenn der lebendige Blick verschwunden ist, der auf ihm ruhte. Und wenn wir verschwunden sind, gehen unsere Objekte dahin, wohin wir die der Neger schicken: ins Museum.«

Während der Film seinem weißen Publikum die Vorstellung einer Zeit abverlangt, in der es auf ähnliche Weise verschwunden sein wird wie jene afrikanischen Kulturen, deren Kunstgegenstände im Museum als tote Statuen präsentiert werden, schiebt er sogleich dieser Möglichkeit einer identifizierenden Bezugnahme einen Riegel vor. Weit davon entfernt, im Bild der Herkunft aus einer verschwundenen Welt vergangenen Daseins das einigende Band eines gemeinsamen Schicksals zu erkennen, lässt *Auch Statuen sterben* keinen Zweifel daran, dass es einzig und allein die Geschichte des Kolonialismus ist, welche die afrikanische Kunst von der euro-



Abb. 1 u. 2: Tote Objekte. Screenshots aus: Auch Statuen sterben (F, 1953; Regie: Alain Resnais und Chris Marker)

päuschen trennt: »Diese großen Reiche sind die totesten. Reiche der Geschichte. Sie sind Zeitgenossen des Heiligen Ludwig, von Jeanne d'Arc, aber wir wissen weniger über sie als über Sumer und Babylon. Im vergangenen Jahrhundert haben die Flammen der Eroberer diese ganze Vergangenheit zu einem absoluten Rätsel gemacht.«

Mit anderen Worten: Das Verschwinden der abendländischen Kulturen ist eine zukünftige Möglichkeit, das Verschwinden der afrikanischen Kulturen hingegen eine gegenwärtige Wirklichkeit. Dies umso mehr, als die Wiederentdeckung der Überreste dieser Kulturen zwar zur Anerkennung kultureller Gleichwertigkeit beitragen kann – »Zu Recht schöpft der Schwarze seinen Stolz aus einer Zivilisation, die ebenso alt ist wie die unsere. Unsere Vorfahren können sich ins Antlitz sehen, ohne ihre leeren Blicke zu senken« –, diese Anerkennung kultureller Gleichwertigkeit aber nicht ausreicht, die Gegenwart des Kolonialismus beziehungsweise des Neo-Kolonialismus zu überwinden. Im Gegenteil: Wie das letzte Drittel des Films deutlich zu verstehen gibt, sorgt das Fortbestehen kolonialer Ausbeutung dafür, dass die afrikanische Kultur – »Eingeschlossen zwischen dem bilderfeindlichen Islam und der Idole verbannenden Christenheit« – in sich zusammenbricht. Als Beispiele für diesen Zusammenbruch führt *Auch Statuen sterben* unter anderem an: erstens die kunstgewerbliche Reproduktion afrikanischer Kunst, die eine Nachfrage zu befriedigen sucht, welche als direktes Resultat der Musealisierung dieser Kunst begriffen werden kann; zweitens die koloniale Produktion »des guten Negers, wie der gute Weiße ihn erträumt«; drittens den Nutzen, den Nationen mit rassistischen Traditionen bei sportlichen Wettkämpfen aus den Leistungen ihrer schwarzen Athleten ziehen; viertens schließlich die Niederschlagung schwarzer Aufstände, deren Endgültigkeit der Film allerdings durch die Existenz des Jazz und die Überlegenheit schwarzer Boxer im Ring bestreitet. Am Ende steht als Konsequenz dieser Überlegungen der Schluss: »Nein, wir haben unsere Rechnung nicht beglichen, indem wir den Schwarzen in seinem Ruhm einschließen. Nichts würde uns daran hindern, gemeinsam Erben der zwei Vergangenheiten zu sein, wenn diese Gleichheit in der Gegenwart wieder da wäre. Aber zumindest ist sie angedeutet in der einzigen Gleichheit, die man niemandem abstreitet: der der Repression.«



Abb. 3 u. 4: Von der (Gift-)Wolke zum Widerstand. Screenshots aus: Auch Statuen sterben (F, 1953; Regie: Alain Resnais und Chris Marker)

Minoritäre Kunst

Die Wendung »Gleichheit der Repression« täuscht: Im Vergleich mit der Bedeutung, die Jean-Paul Sartre in *Schwarzer Orpheus* der *Négritude*-Bewegung zuschreibt – nämlich gegenüber der theoretischen und praktischen Behauptung der Überlegenheit des Weißen »die schwache Zeit eines dialektischen Voranschreitens«¹³ darzustellen –, lässt *Auch Statuen sterben* ein leicht modifiziertes Argumentationsmuster erkennen. Ähnlich wie dies Frantz Fanon in *Die Verdammten dieser Erde* ausführt, bezeichnet der Film nicht die Rehabilitierung der afrikanischen Kultur als Moment der Negativität (nicht umsonst wird die Kultur als »Botanik des Todes« eingeführt), sondern eine neue Form der Kunst, die eine »Kunst des Kampfes« ist. In einer kurzen Passage wird diese neue Kunst als eine »Kunst des Übergangs für eine Übergangszeit« vorgestellt, als eine »Kunst der Gegenwart, zwischen einer verlorenen Größe und einer, die es zu erlangen gilt«, zuletzt als eine »Kunst des Vorläufigen, deren Ehrgeiz nicht darin besteht, zu dauern, sondern Zeugnis abzulegen.« Kunst des Kampfes, des Übergangs, der Gegenwart, des Vorläufigen: Was könnte mit dieser Serie gleichartiger Begriffe, die in *Auch Statuen sterben* das dialektische Moment der Negativität besetzt halten, anderes gemeint sein, als – um einen Ausdruck von Gilles Deleuze ins Spiel zu bringen – die Formen einer minoritären Kunst?¹⁴

Die Nähe, die *Auch Statuen sterben* mit einer solchen Bezugnahme auf die Formen minoritärer Kunst zu jenen Vorstellungen Fanons gewinnt, die dieser im Kapitel »Über die nationale Kultur« äußert, ist immerhin bemerkenswert: Denn bei aller Würdigung der Notwendigkeit einer »rassisierenden« kontinentalen Rehabilitierung afrikanischer Kultur, die gewissermaßen die einzig mögliche beziehungsweise historisch wirkliche Antwort darstellt auf die undifferenzierte Abwertung der autochthonen afrikanischen Kulturen durch den Kolonialismus, erkennt Fanon die Grenze der *Négritude*-Bewegung »in den Erscheinungen, die von der Geschichtlichkeit der Menschen zeugen.«¹⁵ Zu diesen Erscheinungen gehört, was Fanon als Differenz zwischen den verschiedenen nationalen Kulturen bezeichnet: Der einfache Umstand, dass die Probleme der amerikanischen und der afrikanischen Schwarzen sich nur unter der Bedingung gleichen, insofern sie sich den Weißen gegenüber definieren. »Die Negerkultur, die negroafrikanische Kultur zerfiel, weil die Menschen, die sie verkörpern wollten, erkannten, dass jede Kultur zunächst eine nationale ist und dass die Probleme eines Richard Wright oder Langston Hughes von den Problemen eines Leopold Senghor oder Jomo Kenyatta grundverschieden waren.«¹⁶

Nun stellt diese Erkenntnis, so Fanon, die kolonisierten Intellektuellen vor ein ernstes Problem: Nämlich das der Wahl zwischen zwei Kulturen, die sie in ihrer Geschichtlichkeit bedingt haben – der westlichen und ihrer nationalen Kultur. Eine im Grunde unmögliche Wahl, weil erstens, wie Fanon in *Schwarze Haut, weiße*

Masken darlegt, die Wahl der westlichen Kultur von dieser nicht anerkannt wird,¹⁷ die Wahl der nationalen Kultur aber zweitens die Intellektuellen mit der Aktualität eines Landes konfrontiert, dessen Leere, Verrohung und Wildheit sie abstößt. »Um sein Heil zu finden, um der Vorherrschaft der weißen Kultur zu entgehen, sieht der Kolonisierte sich gezwungen, zu unbekanntem Wurzeln zurückzukehren und, komme was wolle, in diesem barbarischen Volk aufzugehen.«¹⁸ Egal, wie der kolonisierte Intellektuelle also entscheidet, er wird sich zum lebendigen Ort von Widersprüchen machen: Entweder wird ihm – aufgrund des verinnerlichten Minderwertigkeitskomplexes (Fanons »Epidermisierung«), der ein direktes Resultat des antischarzen Rassismus ist – die nationale Kultur mit Misstrauen begegnen, oder aber er wird, sofern er sich entschließt, sich seiner Herkunft zu erinnern und in den autochthonen Traditionen seines Landes vollständig aufzugehen, dazu beitragen, dass die nationale Kultur mehr und mehr von der Aktualität abgeschnitten wird: »An der Tradition kleben oder die aufgegebenen Traditionen wieder beleben wollen heißt nicht nur, sich gegen die Geschichte wenden, sondern auch gegen das Volk.«¹⁹ Konfrontiert mit der Unmöglichkeit, zwischen seiner ›schwarzen Haut‹ und seinen ›weißen Masken‹ zu wählen, bleibt dem kolonisierten Intellektuellen, so Fanon, nichts Anderes übrig, als beide Bestimmungen hinter sich zu lassen und an jenen »Siedepunkt« vorzudringen, an dem sich das Wissen um die nationale Realität abzeichnet: »Es genügt nicht, sich mit dem Volk in jener Vergangenheit zu verbinden, in der es nicht mehr ist, sondern man muss sich ihm in jener schwankenden Bewegung anschließen, die es gerade angefangen hat und von der her alles plötzlich in Frage gestellt wird.«²⁰

Nicht die Rückbesinnung auf die ferne Vergangenheit eines Volkes (wie begründet und notwendig diese auch immer sein mag) wird nach Fanon zur Hervorbringung eines authentischen Kunstwerks beitragen, sondern die Bestimmung jenes Sujets »Volk«, die insofern noch aussteht, als das Volk gerade im Begriff ist, sich »einen neuen Weg zur Geschichte«²¹ zu bahnen: Es geht mit anderen Worten darum, das Volk in seinem Werden zu begreifen und darzustellen und nicht in seinem Sein. Dieser Ausweg, den Fanon in *Die Verdammten dieser Erde* aus dem Dilemma von »Epidermisierung« und »Negerkultur« vorschlägt, kommt keineswegs überraschend: Kritisierte Fanon nicht bereits in *Schwarze Haut, weiße Masken* Jean-Paul Sartre für die Vereinnahmung der *Négritude* durch die proletarische Revolution? War Fanon nicht Zeit seines Lebens auf der Suche nach einem Volk, das er zum Zeitpunkt der Abfassung von *Die Verdammten dieser Erde* in der algerischen Bauernschaft gefunden zu haben glaubte? Zielen nicht Fanons Ablehnung der nationalen Bourgeoisie in den kolonisierten Ländern, seine Kritik an der Figur eines nationalen »Führers« im Befreiungskampf in dieselbe Richtung? Und müsste man dann nicht als das Spezifische an der Fanonschen Position sein Zögern und seine Vorsicht hervorheben

bei der Bestimmung jenes Subjekts der Befreiung, das es auf sich nimmt, die allgemeine und abstrakte Aufhebung der Dialektik von Herrschaft und Knechtschaft zu verkörpern?

Dies wäre jedenfalls die These, die hier vorgeschlagen werden soll: Dass die Bedeutung von Fanons Befreiungstheorie heute gerade in seiner unermüdlichen Suche nach einem Volk besteht, das fehlt. Fanons Subjekt der Befreiung gehört einem Volk an, das nicht mehr existiert (daher seine Kritik an der *Négritude*) oder noch nicht existiert (daher seine Anklage der falschen Anwärter: der nationalen Bourgeoisie, des »Führers« im nationalen Befreiungskampf). Mehr noch: Dieses Subjekt der Befreiung kann nicht einmal auf die wenigstens virtuelle Anwesenheit eines Volkes vertrauen, die Gilles Deleuze einmal als »anwesende Abwesenheit« beschrieben hat: Das Volk »ist real, bevor es aktuell ist, und es ist ideal, ohne abstrakt zu sein«²² (daher Fanons Ablehnung von Sartres Identifizierung des Befreiungskampfs als Klassenkampf). Wenn auf diese Weise Fanon als Vertreter einer skeptischen Nachkriegsmoderne porträtiert wird, gilt es allerdings zugleich, eine wesentliche Differenz festzuhalten: Nämlich die Unmöglichkeit, die sich in den Texten Fanons bemerkbar macht, dieses Bewusstsein vom fehlenden Volk zu akzeptieren (daher die Unermüdlichkeit der Suche).

Bewusstsein der Nichtidentität

An diesem Punkt der Argumentation lässt sich die behauptete Nähe zwischen Fanons Vorstellungen über eine am Wissen um die nationale Realität orientierte nationale Kultur und der Repräsentation derselben in *Auch Statuen sterben* genauer bestimmen: Denn auf welche Formen minoritärer Kunst Resnais und Marker sich auch immer bezogen haben mögen (dies bleibt eine Sache der Spekulation), teilen beide mit Fanon dieselbe humanistische Vision, dass die asymmetrische Einschreibung der Vergangenheit afrikanischer Kulturen (welche diese als Antithese zur These von der weißen beziehungsweise westlichen Überlegenheit versteht) nur insofern überwunden werden kann, als auch der Westen sich dekolonisiert. Wenn die versöhnlichen Worte am Ende von *Auch Statuen sterben* in diesem Sinn lauten: »Zwischen der afrikanischen Zivilisation und der unseren gibt es keinen Bruch. Die Gesichter der Negerkunst sind vom gleichen menschlichen Gesicht abgefallen wie die Haut der Schlange. Über ihre toten Formen hinaus erkennen wir dieses allen großen Kulturen gemeinsame Versprechen eines Menschen, der die Welt besiegt. Und ob schwarz oder weiß, unsere Zukunft liegt in diesem Versprechen«, so erinnern diese nicht nur an Sätze aus der Schlusspassage von *Schwarze Haut, weiße Masken*: »Der Neger ist nicht. Ebenso wenig der Weiße. Beide müssen wir die unmenschlichen

Wege unserer Vorfahren verlassen, damit eine wirkliche Kommunikation entstehen kann«,²³ sondern auch daran, dass es sich nicht mehr um dasselbe Subjekt handelt, das der Film in diesem Augenblick mit dem Personalpronomen »wir« bezeichnet. Zwischen dem »Wir«, das »den Schwarzen in seinem Ruhm einschließt« und jenem anderen »Wir«, welches »dieses allen großen Kulturen gemeinsame Versprechen erkennt«, stellt der Film keine Kontinuität, keinen Übergang und keine Vermittlung her und vergrößert auf diese Weise noch den Abstand, der die beiden vom selben Personalpronomen ausgesagten kollektiven Identitäten trennt.

Wenn Fanon schreibt, dass die einzige Möglichkeit, den Determinationen der Geschichte zu entkommen, darin besteht, in jedem Augenblick »die Erfindung in die Existenz einzuführen«,²⁴ wird man mit einigem Recht annehmen dürfen, dass es sich bei jenem unvermittelten »Wir«, das am Ende von *Auch Statuen sterben* auftritt, um eine ebensolche Erfindung handelt, das heißt um die Erfindung eines Volkes, das fehlt. Der Film macht dieses Fehlen sogar umso schmerzlicher bewusst, als er zuvor einen kursorischen Überblick über all jene Verbrechen gegeben hatte, die der Kolonialismus im Namen auch des französischen Volkes begangen hat und weiterhin begeht (allen voran die Zerstörung der afrikanischen Kultur), und dennoch wird man an dieser Stelle jenen entscheidenden Unterschied bemerken können, der *Auch Statuen sterben* – im Gegensatz zu jenem modernen politischen Kino, das ihm folgen wird – am Schema revolutionärer Umwälzung festhalten lässt: Das »Versprechen eines Menschen, der die Welt besiegt«, blickt aus der Perspektive einer bereits vollendeten Zukunft auf jene Kämpfe um kulturelle, politische, soziale und ökonomische Gleichheit, deren unvorhersehbarer Ausgang die Aussicht auf eine solche Vollendung alles andere als wahrscheinlich macht. Und auch wenn die Perspektive einer vereinigten Menschheit in *Auch Statuen sterben* nur dazu dienen sollte, eine Geste der Versöhnung an das Ende einer Bestandsaufnahme unversöhnter Gegensätze zu setzen, so wird man dennoch das Fehlen solcher Gesten im politischen Kino der 1960er Jahre feststellen können. Gilles Deleuze zufolge besteht der Unterschied zwischen klassischem und modernem politischen Kino denn auch unter anderem in einem Bewusstsein der Nichtidentität zwischen dem historischen Sein von Nationen und dem zukünftigen Werden eines Volkes: »Mit der Feststellung des Scheiterns der Zusammenschlüsse und Vereinigungen, die keine tyrannische Herrschaft wiederherstellen und sich nicht aufs neue gegen das Volk richten würden, erhob sich das moderne politische Kino auf dem Boden dieser Fragmentierung und Auflösung.«²⁵ Und an anderer Stelle schreibt Deleuze: »Es geht nicht mehr um *The Birth of a Nation*, sondern um Entstehung und Wiederentstehung eines Volkes.«²⁶

Vielleicht ist die Bedeutung, die einem Film wie *Auch Statuen sterben* ebenso wie der Befreiungstheorie von Frantz Fanon heute noch zukommt, eine historische und besteht gerade darin, dass beide auf unterschiedliche Weise an jene Schwelle rühren,

die das klassische vom modernen politischen Denken trennt. Fanons »ungelöste Oszillation« in Bezug auf den Nationalismus, die diesen zugleich als privilegierte Form des Befreiungskampfes kritisiert und als kulturelle Bewegung unterstützt, ist in der Auseinandersetzung mit dessen Werk immer wieder bemerkt worden,²⁷ während das politische Kino, indem es sich zum Zeugen der vielen Befreiungsbewegungen nach dem Zweiten Weltkrieg machte, für den Umstand sensibilisiert wurde, dass eine Vereinigung des Volkes im Namen von universalen Werten sich zwangsläufig auf der Seite der Herrschaft wieder finden wird. Mit der Beobachtung, dass das Volk nicht aus dem Grund fehlt, weil es sich seiner historischen Rolle noch nicht bewusst geworden wäre, sondern deshalb, weil es »immer schon eine Vielzahl, eine Unendlichkeit von Völkern gab«, ändert sich, so Deleuze, das Problem der Befreiung von Grund auf: »Das Volk fehlt, da es lediglich als Minorität existiert«²⁸ – womit zugleich gesagt wäre, dass die Existenz eines zukünftigen Volkes nicht mehr vom Problem der Anerkennung einer fundamentalen Gleichheit zwischen Ungleichen abhängt, sondern vom Problem der Erfindung einer Sprache, welche die Forderung nach einem »Anteil der Anteillosen« vernehmbar macht.

Wie Jacques Rancière in diesem Zusammenhang ausgeführt hat, »ist die politische Tätigkeit jene, die einen Körper von dem Ort entfernt, der ihm zugeordnet war oder die die Bestimmung eines Ortes ändert; sie lässt sehen, was keinen Ort hatte, gesehen zu werden, lässt eine Rede hören, die nur als Lärm gehört wurde.«²⁹ Vor diesem Hintergrund trennt die Forderung nach Anerkennung des Stellenwerts afrikanischer Kultur, die *Auch Statuen sterben* formuliert, von der Suche nach einem aktiven Subjekt der Befreiung, die das Werk von Frantz Fanon dominiert, die Überschreitung der Schwelle des Politischen: In *Schwarze Haut, weiße Masken* ist die Ordnung, in welcher der ehemalige Sklave kampflos anerkannt wurde, von einem Tag auf den anderen um eine Ära gealtert – eine Ordnung, die in *Auch Statuen sterben*, bei aller Kritik am Kolonialismus, gerade als Grundlage dieser Kritik reproduziert wird. Die FilmemacherInnen des linken Ufers sollten Fanon erst in den 1960er Jahren bei der Überschreitung der Schwelle des Politischen folgen: In dem Kollektivfilm *Loin du Viêt-nam (Fern von Vietnam, 1967)* beispielsweise ist es für Chris Marker, Alain Resnais und andere weniger der Krieg in Vietnam, der die Frage nach einem Volk aufwirft, das fehlt, sondern die Entfernung, welche die FilmemacherInnen vom Ort des Geschehens trennt. Die Frage lautet: Wie Partei ergreifen, ohne den Konflikt, der in Vietnam mit kriegerischen Mitteln ausgetragen wird, auf die gesellschaftlichen Verhältnisse in Westeuropa zu übertragen? Und es ist kein Zufall, dass eine universell gültige Antwort auf diese Frage bis heute aussteht.

Anmerkungen

- 1 Mit dem Ausdruck *rive gauche*, linkes Ufer, bezeichnete der amerikanische Filmkritiker Richard Roud jene französischen FilmemacherInnen, die, eine Generation älter als die RegisseurInnen der *Nouvelle Vague*, für ein ebenso modernes wie politisches Kino standen: Alain Resnais, Chris Marker und Agnès Varda. Neben dem Hinweis auf die Herkunft dieser AutorInnen aus dem Milieu einer politisch geprägten Kunst und Kultur enthält Rouds Begriff auch eine Spitze gegen die *Nouvelle Vague*, die folgerichtig auf der rechten, das heißt der bürgerlichen Seite der Seine verortet werden müsste. Bis über die Mitte der 1960er Jahre hinaus war diese Einteilung auch zutreffend. Vgl. Richard Roud, Hg., *Cinema. A Critical Dictionary*, 2 Bde., New York 1980.
- 2 Alle Zitate aus dem Film beziehen sich auf den Kommentartext der deutschen Synchronfassung.
- 3 Vgl. André Bazin, *Malerei und Film*, in: ders., *Was ist Film?*, Berlin 2004, 224–230.
- 4 Thomas Tode, *Les Statues meurent aussi*, in: Birgit Kämper u. Thomas Tode, Hg., *Chris Marker. Filmessayist*, München 1997, 219.
- 5 Zitiert in: ebd.
- 6 Vgl. Kristin Ross, *Fast Cars, Clean Bodies. Decolonization and the Reordering of French Culture*, Cambridge, London 1995.
- 7 Neben *Auch Statuen sterben* wären hier im Grunde nur noch die Filme von Jean Rouch zu nennen: *Les Maîtres fous* (»Die Herren des Wahnsinns«) von 1954 und *Moi, un Noir* (»Ich, ein Schwarzer«) von 1957.
- 8 Theodor W. Adorno, *Der Essay als Form*, in: ders., *Philosophie und Gesellschaft*, Stuttgart 1984, 13.
- 9 Gemeint sind hier vor allem Frantz Fanons *Schwarze Haut, weiße Masken* sowie *Die Verdammten dieser Erde* und Jean-Paul Sartres Vorwort zu Léopold Sédar Senghors Anthologie der Poesie der *Négritude* *Schwarzer Orpheus*, ein Text, auf den Fanon in seinem Buch ausführlich Bezug nimmt. Vgl. Frantz Fanon, *Schwarze Haut, weiße Masken*, Frankfurt am Main 1985; ders., *Die Verdammten dieser Erde*, Frankfurt am Main 1966; Jean-Paul Sartre, *Schwarzer Orpheus*, in: ders., *Schriften zur Literatur*. Bd. 4, Reinbek bei Hamburg 1986, 39–85.
- 10 Dazu gehört, dass beispielsweise Repräsentanten der *rive gauche* wie André Gide, Jean-Paul Sartre, Michel Leiris oder Albert Camus von Beginn an, das heißt ab 1947, die Schirmherrschaft für *Présence Africaine* übernahmen. Vgl. Valentin Y. Mudimbe, Hg., *The Surreptitious Speech. Présence Africaine and the Politics of Otherness 1947–1987*, Chicago 1992.
- 11 Vgl. Thomas Tode, *Phantom Marker: Inventur vor dem Film*, in: Kämper u. Tode, *Marker* 1997, 31–52.
- 12 *Rendez-vous des amis*, in: ebd., 205.
- 13 Sartre, *Orpheus* 1986, 80.
- 14 Vgl. Gilles Deleuze, *Kino, Körper und Gehirn, Denken*, in: ders., *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt am Main 1991, 244–288.
- 15 Fanon, *Verdammten* 1966, 183.
- 16 Ebd.
- 17 Vgl. ders., *Haut* 1985.
- 18 Ders., *Verdammten* 1966, 184f.
- 19 Ebd., 190.
- 20 Ebd., 192.
- 21 Ebd., 191.
- 22 Deleuze, *Zeit-Bild* 1991, 278.
- 23 Fanon, *Haut* 1985, 165.
- 24 Ebd., 164.
- 25 Deleuze, *Zeit-Bild* 1991, 283.
- 26 Ebd., 202.
- 27 Vgl. Stuart Hall, *The After-Life of Frantz Fanon: Why Fanon? Why Now? Why Black Skin, White Masks?*, in: Alan Read, Hg., *The Fact of Blackness*, London 1996, 12–35.
- 28 Deleuze, *Zeit-Bild* 1991, 283.
- 29 Jacques Rancière, *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, Frankfurt am Main 2002, 41.