

Bruno Haas, Diego Muñoz und Philipp Schorch

Was sollen wir tun? Der Moai jenseits von Kunst und Ethnographie

1. Einleitung

Im Zusammenhang mit den virulenten Museumsdebatten – zu Themen wie Provenienz, Restitution und Dekolonialisierung – stellen wir hier eine Grundfrage, die im Vorfeld zu klären wäre: was für „Objekte“ werden in diesen Debatten zum Gegenstand gemacht oder vorausgesetzt? Man redet oft von „materieller Kultur“, die bekanntlich in Museen aufbewahrt wird, sei es in ethnographischen Museen, sei es in Kunstgalerien. Der Unterschied zwischen einer kunsthistorischen und einer ethnographischen Sammlung bleibt dabei zunächst unklar. Man kann und darf aber diese Frage nicht ohne das Befragte beantworten, die „Objekte“ selbst, welche wir vorsichtshalber nicht als „Objekte“, sondern wohl richtiger als „Dinge“ (Heidegger) bezeichnen. Um zu erfahren, was ein Ding ist, muss man es besuchen und befragen.

Der vorliegende Artikel soll einen Beitrag leisten zu der Frage, *was wir mit den Dingen tun sollen*, die in Museen lagern. Zu diesem Zwecke widmet er sich der Befragung eines *Moai*, einer monolithischen menschlichen Figur aus Rapa Nui, von der das Fragment des Kopfes sich heute im Louvre in Paris befindet.¹ Dieser Moai steht *exemplarisch* für die problematische Beziehung zwischen ethnographischen und kunsthistorischen Sammlungen, zwischen europäischen Kunstbewegungen und Kolonialismus. Es wird hier der Versuch unternommen, einen neuen Zugang zu diesem Problemfeld zu gewinnen, indem wir von diesem Moai als *individuellem* „Ding“ ausgehen, es befragen und es damit als einen materiellen Ausdruck grundsätzlich ernst nehmen und nicht von vornherein überspringen.

Indem wir uns an den Moai selbst wenden, versuchen wir eine Forderung einzulösen, die bisher zumeist von Künstlern gegen die „Wissenschaft“ erhoben worden ist. Das Interesse eines August Macke beispielsweise an den Skulpturen aus Rapa Nui dürfte mehr bedeuten als nur eine Form von „Exotismus“. André Bretons poetische Antwort auf die Arbeit des Ethnologen Alfred Métraux und seine Bezugnahmen auf Rapa Nui sind mehr als nur ein verschraubter Gebrauch des Fremden für die eigenen Zwecke. Beide zeugen vom Versuch einer *Begegnung* mit Rapa Nui. Im vorliegenden Artikel wird ein Versuch unternommen, diese von Künstlern eingeforderte Dimension einer nicht vergegenständlichenden Begegnung mit den Dingen, welche durch museale Institutionen im Prinzip möglich ist, einzulösen und wissenschaftlich fruchtbar zu machen.

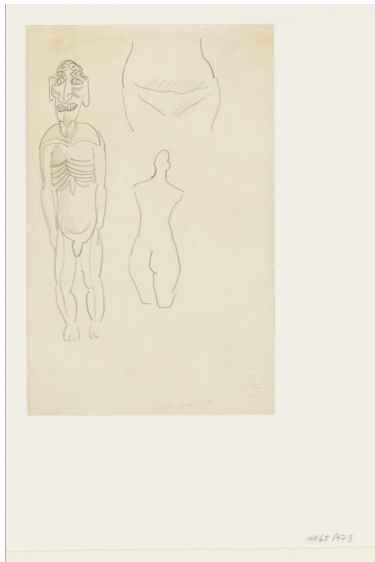
Dabei greifen wir auf die eigens für diese Aufgabe einer direkten Auseinandersetzung mit den Sachen selbst entwickelte Methode der *funktionalen Deixis* zurück. In der deiktisch-funktionalen Beschreibung des Moai im Louvre werden diejenigen Strukturen herausgearbeitet, durch die der Moai *als ein Ding* funktioniert und den (sozialen) Raum plastisch artikuliert, d.h. etwa Himmel und Erde, Sonne und Regen, Land und Meer als Zonen menschlichen Handelns, Lebens und Hoffens aufeinander bezieht. Die Beschreibung dieser spezifischen Dinglichkeit des Moai kann zum Teil auf Heideggers Dingbegriff, zum Teil auch auf Beuys' Begriff der sozialen Plastik zurückgreifen und ist dadurch auch kunsttheoretisch von Interesse.

Joseph Beuys verstand unter der „sozialen Plastik“ diejenige Plastik, welche nicht nur ihre Materie, nicht nur den sie umgebenden Raum, sondern auch den sozialen Raum, d.h. die Lebenswelt der Menschen, gestaltet. Für Beuys musste die soziale Plastik nicht unbedingt aus Holz oder Stein, Ton oder Bronze, sie konnte auch aus nichts als der Kreativität von Menschen an ihrem Arbeitsplatz bestehen. Aber man kann seinen Begriff der sozialen Plastik auch auf materielle Werke der Plastik beziehen, wenn sie nämlich den sozialen Raum, d.h. eine menschlich durchlebte Welt gestalten. Beuys selbst hat für diese Art der plastischen Gestaltung einer Lebenswelt den Begriff des „Formprozesses“ gemünzt. Im Grunde reformuliert er dadurch konkreter, was Heidegger in seinem Kunstwerkaufsatz das „Einrichten einer Welt“ durch das Ding genannt hatte.²

Man könnte auch in dieser Arbeit auf den ersten Blick ein weiteres Kapitel neokolonialer Aneignung zu erkennen vermeinen, insofern der sich ergebende Ding- und Formbegriff wiederum auf europäisches Denken (Heidegger) und Kunstschaffen (Beuys) zurückverweise; allein, wollen wir uns irgendeinem Gegenstand nähern und sei er uns noch so fremd, so werden wir dies nie anders tun können als eben mit unseren eigenen Mitteln. Wenn diese sensibel genug sind, so werden sie in der Auseinandersetzung mit ihrem Gegenüber sich transformieren; dies, und nicht der Verzicht auf alle Errungenschaften der eigenen Kultur, ermöglicht erst das Gespräch. Ob dergleichen wirklich gelingen kann oder nicht, das kann immer nur durch die Tat bewiesen werden. Dabei wird sich unter anderem zeigen, dass gerade Heideggers Dingbegriff von ihm selbst bereits als dezidiert *peripher* und *marginal* konzipiert ist und damit seinem Gegenüber Raum gibt, so dass der Moai keineswegs nur als der Anwendungsfall einer europäisch-philosophischen Begriffskonstruktion erscheint, sondern als deren gleichberechtigter Gesprächspartner. Das Gespräch zu ermöglichen und zu beleben und den Dingen selbst darin eine Rolle zuzugestehen, gehört unserer Auffassung nach zu den dekolonisierenden Aufgaben und Potentialen der Museen.³

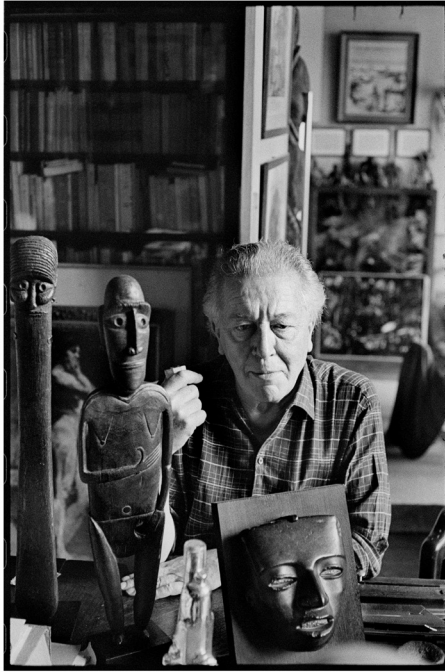
Rapa Nui, Expressionismus, Surrealismus

Eine solche Auseinandersetzung mit den Dingen selbst hat es seit den Anfängen der ethnographischen Museen gegeben; sie hat in letzter Zeit an Aufmerksamkeit gewonnen, wie jüngste Ausstellungen belegen.⁴ Dieser Prozess ist enorm wichtig. Dennoch haben wir den Eindruck, dass dabei die Dinge selbst – hier ‚ethnographische Objekte‘ und ‚expressionistische Kunst‘ – nach wie vor nicht ausreichend zur Sprache kommen.



Nehmen wir eine auf den ersten Blick unscheinbare Zeichnung, die August Macke aufgrund einer Photographie von einem *Moai kavakava* anfertigte (Abb 1).⁵ Ähnlich wie die Geschichte der Rapanui-Kunst ist auch die Geschichte ihrer Verflechtungen mit anderen künstlerischen Entwicklungen eng mit der Technologie der Fotografie verbunden, die neue visuelle Mobilitäten ermöglichte und neue ästhetische Auseinandersetzungen über kulturelle Grenzen hinweg anregte.⁶ Diese komplexe kulturübergreifende Beschäftigung wird aber, wie in postmodernen und postkolonialen Debatten oft üblich, auch

1 August Macke, *Zeichnung nach dem Moai kavakava*, 1913. Kunsthalle Bremen



3 Henri Cartier-Bresson, *André Breton*, 1961

Cowling dagegen ist die surrealistische Kartierung der Welt „not only an act of appropriation, it is an act of protection – we might say of restoration. It is a passionate political gesture, a statement of total opposition to the ethics and premises of colonialism and Christianity.“¹² In der Tat verstand sich der Surrealismus als revolutionäre Bewegung mit psychologischen, sozialen und politischen Implikationen.¹³ Im Jahr 1931 veröffentlichten die Surrealisten *Ne visitez pas l'Exposition Coloniale*, gefolgt von *Premier bilan de l'Exposition Coloniale*, und organisierten eine antikoloniale Ausstellung, die die rassistische europäische Propaganda für den Kolonialismus der afrikanischen und ozeanischen Kunst selbst gegenüberstellte.¹⁴ Die Signifikanz ‚ethnographischer Objekte‘ für ‚surrealistische Kunst‘ ist verschiedentlich betont worden.¹⁵ In seinem autobiographischen Werk *Nadja*, beschreibt Breton einen moai kavakava – eine der Holzfiguren die auch schon Macke inspirierten – ‚als erstes Beispiel primitiver Kunst, das ich jemals besaß‘.¹⁶ An anderer Stelle zeigt sich Breton in intimer Nähe zu einem *moai pa'apa'a* und *ua*. (Abb 3)¹⁷ Exotismus? Primitivismus? Oder wären solche Etikette nur Anzeichen von Denkfaulheit, die sich

davor scheute, die freilich radikale und daher auch heute noch verunsichernde Kritik der Surrealisten und korrelativ die von ihnen verehrte Kunst Ozeaniens ernst zu nehmen? Vergessen wir nicht, dass der Ethnologe und Rapanui-Spezialist Alfred Métraux, dessen Monographie von 1940 bis heute als Standardwerk gilt, den Surrealisten nahestand und in der surrealistischen *Revue VW* publiziert hat.¹⁸ Georges Bataille wird von seiner 1941 veröffentlichten Monographie in französischer Sprache sagen, sie sei das „chef d'œuvre“ (Hauptwerk) der französischen Literatur seiner Zeit.¹⁹

Nach Will Atkins war der surrealistische Blick auf Ozeanien „more complex than a nostalgic longing for technologically, politically and socially simpler times. Indeed, it was not simplicity but sophistication that the surrealists sought from the ‘magical’ schemas of Pacific visual culture; and it was not retrospective historical escapism that they desired, but an effective remedy for the most pressing problems facing post-war civilization.“²⁰ Breton selbst benutzte den Begriff der ‚primitiven Kunst‘, und versucht diese gegen den objektivierend ethnographischen Blick zu mobilisieren, wie aus einem Gedicht der Sammlung „*Xénophiles*“ deutlich wird.²¹ Breton lässt darin den Moai selbst über die Ethnologen lächeln, und stellt dadurch diejenige Lokutionssituation her, welche der ethnologischen Rede über ihre *Objekte* als einer solchen strukturell fehlt: die An-rede, das „Gespräch“.²² Dies bedeutet nicht einfach eine Geheimniskrämerei, sondern die Notwendigkeit, einen Zwischenraum zu eröffnen, in den herein sich die Ankunft des Dinges ereignen kann. Dabei wird davon ausgegangen, dass das Ding immer mehr mit sich bringt, als ethnologisch objektivierend antizipiert werden kann. Was der Dichter hier vom Wissenschaftler verlangt, scheint schwerlich eingelöst werden zu können. Die Frage bleibt jedoch, ob nicht Bretons Anspruch die Wissenschaft *vor eine unabweisable Aufgabe* stellt.

1.2 Zur Methode

Was also sollen wir tun? Um den von Breton gegen „die Ethnologen“ erhobenen Anspruch einzulösen, müssen wir lernen, mit den Dingen selbst umzugehen. Hierfür gibt es Mittel und Wege. In der Betrachtung des Moai im Louvre versuchen wir dadurch den oben formulierten Forderungen gerecht zu werden, dass wir Methoden der traditionellen Kunstgeschichte²³ in die materielle Anthropologie einführen.²⁴ Dies erlaubt uns umgekehrt, diese Methoden kritisch weiterzuentwickeln. Die Ausweitung kunstgeschichtlicher Beschreibungs- und Analysetechniken in Zusammenhänge, welche traditionell zur Anthropologie gehören, wird also in zwei Richtungen fruchtbar gemacht. Die Anthropologie gewinnt einen methodisch entwickelteren Zugang zu ihren Objekten, die Kunstgeschichte öffnet sich für Kulturen, denen sie bislang verständnislos gegenüberstand und überwindet so ihre veralteten, verdeckt eurozentrischen Qualitätskriterien und methodischen Verengungen. Das Interesse an den Dingen selbst und ihrer plastischen Form und Ausdruckskraft geht dabei zugleich auf die berechtigten Ansprüche und Kritiken der Künstler an der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit materieller Anthropologie ein. Schon der die Gruppe des Blauen Reiter überragende Kandinsky hat in seinem Buch *Über das Geistige in der Kunst* die Idee einer Weltkunstgeschichte der Formen aufgestellt,²⁵ ein Projekt, das ohne die lebendige Auseinandersetzung mit den entsprechenden Werken selbstverständlich unausführbar wäre, durch die Präsenz bedeutender Exempla in den heutigen Museen aber in unsere Reichweite gerückt ist.²⁶

Um den vorliegenden Artikel von einer ausführlicheren Methodendiskussion freizuhalten, verweisen wir nur kurz auf die von uns neu entwickelte Methode der *funktionalen Deixis*.²⁷ Wie in der Folge am Beispiel deutlicher gezeigt werden soll, besteht funktionale Deixis einerseits in einer möglichst strengen phänomenologischen Beschreibung dessen, was sich in der Erfahrung des Werkes unmittelbar zeigt, zweitens aber in einer bestimmten Art der Formalisierung eben dieser Wirkung. Die unmittelbare Wirkung des Werkes auf den Betrachter bleibt dabei immer der obligatorische Ausgangspunkt der Formalisierung, durch die die jeweils beschriebene Wirkung an gewissen plastischen Eigenschaften des Werks festgemacht, und die Beschreibung selbst geschärft werden kann. So bekommt hier die subjektive Anmutung und überhaupt die Wirkung des Werks auf den Betrachtenden ihr volles Recht. Zwar scheint es sich dabei zunächst nur um subjektive Eindrücke zu handeln, die also jeder Verwissenschaftlichung zu widerstehen scheinen; allein, wo man diese Dimension aus der wissenschaftlichen Arbeit ausschließt, da wird das, worum es bei diesen Artefakten geht, von vornherein übersprungen.

Im Übrigen besteht funktionale Deixis nicht darin, dass man nur irgendwelche persönlichen Eindrücke und Anmutungen zusammenstellt, sondern darin, dass der persönliche Eindruck erstens in rigoroser *eidetischer Variation*²⁸ (de facto zugleich im Gespräch) geprüft und auf seine strukturellen Momente reduziert, und dass er zweitens in plastischen Eigenschaften des Artefaktes *funktional* verankert wird. Die funktionale Verankerung plastischer Wirkungen führt zu einer Strukturbeschreibung, durch die die Kategorien der traditionell kunsthistorischen Stil- und Formenkunde korrigiert und erweitert werden können, weit über den engen geographischen und zeitlichen Rahmen ihres bisherigen Gebrauches hinaus. Durch die Vernetzung der so gewonnenen Erkenntnisse mit anderen Gebieten des Wissens gewinnen sie schließlich die für den wissenschaftlichen Gebrauch wesentliche systemische Konsistenz.²⁹ Was unter einer *plastischen Funktion* konkret zu verstehen sei, davon wird man weiter unten Beispiele finden. Wer sich für die bildtheoretischen, semiologischen und logischen Grundlagen dieser Methode interessiert, sollte sich der oben zitierten Literatur zuwenden. Man wird den Erörterungen zum Moai auch ohne das folgen können.

2. Der Moai als Kunstwerk und Ding

2.1. Vorbemerkung

Nachstehend betrachten wir den Kopf des Moai im Louvre in einer Weise, die sich methodisch an die Betrachtung von *europäischen* Kunstwerken anlehnt, wie sie sich in der akademischen Tradition der „Kunstgeschichte“ entwickelt hat. Die europäische Kunstgeschichte ist zusammen mit der Institutionalisierung des Kunstmuseums entstanden; der Louvre gehört zu den ältesten und bedeutendsten Kunstmuseen Europas. Die Aufstellung des Moai und einiger anderer Werke aus Ozeanien, Afrika und Asien im Département des Arts Premiers des Louvre im Jahre 2000 stellt an und für sich bereits ein politisches Ereignis dar, das man nicht unerwähnt lassen kann, wenn man sich „den Dingen selbst“ zuwenden will. Durch die Art ihrer Aufstellung und Präsentation werden die Dinge interpretiert; und man ist nie sicher, ob man nicht etwas in die Dinge hineinprojiziert, was in ihnen selbst gar nicht liegt. Die Aufstellung im Louvre wie auch die Konzeption des 2004 eröffneten Musée du Quai Branly ist noch während ihrer Konzeption und politischen Durchsetzung zum Gegenstand einer zum Teil vehementen Kritik geworden.³⁰

Die leitende Beteiligung des dem damaligen französischen Staatspräsidenten nahestehenden Spezialisten und Kunsthändlers Jacques Kerchache an der Konzeption beider Projekte über die Köpfe der Mitarbeiter des Musée de l’Homme hinweg kann als Symptom der sachlichen Problematik angesehen werden. Kerchache vertrat die Auffassung, dass die im Musée de l’Homme (und in dem bei derselben Gelegenheit mit ihm fusionierten Musée d’Océanie, dem der Moai damals gehörte) befindlichen „ethnographischen Objekte“ auf dem gleichen Fuße wie „Europäische Kunst“ anerkannt und wertgeschätzt zu werden verdienen und arbeitete daher auf eine ihre ästhetischen Qualitäten respektierende und womöglich valorisierende Präsentation hin; er fühlte sich damit in der besten Künstlertradition. In dieser Ästhetisierung aber konnte man gegen Kerchache, der als erfolgreicher Kunsthändler wissen musste, was dies für die Preise derselben Objekte bedeutete, geltend machen, dass eben diese Ästhetisierung nichts Anderes sein werde als nur eine Fetischisierung im Sinne zutiefst europäischer Werte. Durch die ästhetisierende Aufstellung ethnographischer Objekte werden ideologisch ambivalente Haltungen wie Exotismus und Primitivismus überhaupt erst ermöglicht,³¹ die sich in dem damals gemünzten Ausdruck „Arts Premiers“ niedergeschlagen haben.³² Es ist nicht unsere Absicht, diese Diskussion hier noch einmal umfassend aufzurollen, sondern dieselbe durch einen Aspekt zu bereichern, der bei der Konzentration auf die institutionsgeschichtlichen und ideologiekritischen Aspekte allzu leicht übergangen wird: eben die „Gegenstände“ und vielmehr *Dinge* selbst. Mag auch die Ästhetisierung und vielleicht Fetischisierung des Exotischen seine performativ-ideologischen Wirkungen haben, so darf doch die Kritik daran nicht zu dem merkwürdigen Ergebnis führen, eben diese Dinge gar nicht mehr zu Wort kommen zu lassen.³³

Im Museum werden Dinge „gezeigt“. Durch die Art, wie man etwas zeigt, wird es zugleich interpretiert. In diesem Sinne kann das Museum anhand der Dinge Geschichten erzählen, kann es ihnen einen Sinn und Gebrauch aufdrängen, kann es sie umfunktionieren. Peter Mason hat aufgezeigt, wie unterschiedlichen Moais durch unterschiedliche Aufstellungen verschiedene Bedeutungen und Sinn-dimensionen gegeben worden sind.³⁴ Aber die Dinge leisten ihrer Interpretation und Aufstellung zugleich immer auch Widerstand. Daran ist der Wert einer Interpretation zu messen; manche Interpretation bildet eine Art Schirm gegen das Ding und verhindert dadurch, dass man an ihm selbst noch etwas erfahre. Zwar sind das Musée du Quai Branly und das Département des Arts Premiers im Louvre unter ähnlichen Vorzeichen konzipiert worden, aber man wird die bedeutenden Unterschiede nicht verkennen. Während im Musée du Quai Branly die Dinge massiv durch eine gleichförmige Inszenie-

rung interpretiert werden – das ganze Haus ist in Schatten gehüllt und die Dinge zumeist in Vitrinen durch starke Strahler so beleuchtet, dass sich überall tiefe Schlagschatten ergeben, die den Gegenständen eine „expressionistische“ Ästhetik aufdrängen und damit gewisse Klischees bedienen³⁵ – erlaubt die Aufstellung im Louvre eine differenziertere Wahrnehmung der Dinge und macht so ihre spezifische Widerständigkeit gegen die auch im Louvre zweifellos noch vorliegenden vereinnahmenden Tendenzen wesentlich zugänglicher.

Im Grunde reicht es aus, ein Artefakt im Louvre aufzustellen, um daraus ein „Kunstwerk“ im europäischen Sinne zu machen. Ob darin aber nichts weiter als nur eine eurozentrische Vereinnahmung liegt, lässt sich erst entscheiden, wenn man die Funktionsweise der Institution Museum begriffen hat. Das moderne Kunstmuseum ist in dem Moment entstanden, als man entdeckte, dass Werke menschlicher Kunst auch dann noch einen Wert haben und unser Interesse verdienen, wenn sie ihrem Kontext entrissen sind und ihre Funktion im Leben einer Gesellschaft verloren haben. Als man zuerst die antiken Statuen aus den Gärten und Schlössern der Adelsherren, dann aber auch christliche Bildwerke aus den Kirchen herausnahm und ins Museum stellte, konnten sie zum Gegenstand archäologischer und kunstgeschichtlicher Forschung werden und damit auch in ihrer Eigenart erkannt werden. Zwar hatten alle diese Kunstwerke, wie Hegel einmal formuliert hat, „ihre Welt“ verloren, aber dadurch wurden sie zugänglich gemacht für eine neuartige Betrachtungsweise. Die Kunstgeschichte entstand, und mit ihr eine sehr verfeinerte Stilkritik, durch die man nach und nach lernte, aus der bloßen Betrachtung und dem Vergleich der „Dinge“ reiche Informationen über dieselben zu gewinnen. Zu diesen neuen Kenntnissen gehörte auch die Entstehung einer neuen Art von ästhetischem Genuß, der natürlich nicht nur den Fachleuten, sondern im Prinzip überhaupt jedem Menschen zugänglich werden konnte.³⁶ Dadurch dass der Moai im Louvre gestrandet ist, entsteht auch für ihn diese neue Situation, in der er um seiner selbst willen und außerhalb seines angestammten Kontextes betrachtet werden kann. Dieser ursprüngliche Zustand besteht bekanntlich seit mehreren Jahrhunderten ohnehin nicht mehr, weshalb das Museum ja inzwischen auch in anderen Gegenden der Welt, und nicht zuletzt auf Rapa Nui selbst, zu einer sehr wichtigen Institution geworden ist.³⁷ Im Museum wird man auf Eigenschaften der Dinge aufmerksam, die im ursprünglichen Zusammenhang zwar vielleicht wirkmächtig gewesen sind, aber vermutlich nicht ausdrücklich gemacht werden konnten. Eben so verhält es sich ja auch z.B. mit den von der modernen Kunstgeschichte herausgearbeiteten Stil Kategorien, durch die man heute signifikante Unterschiede an Kunstwerken zeigen kann, welche einst nicht benannt wurden, aber nicht deswegen irrelevant für das Verständnis der Epochen und Gesellschaften sind, denen sie einmal angehört haben.

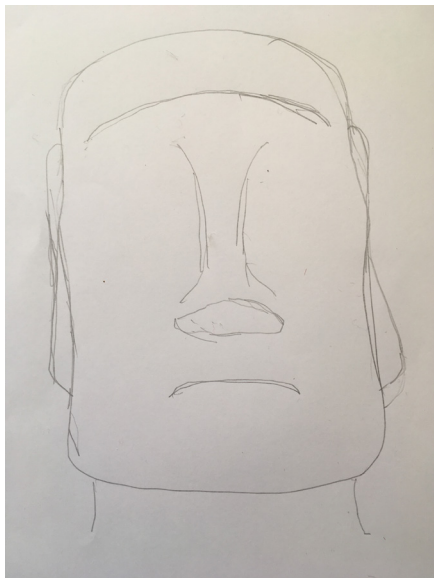
Um es mit einem Satz zu sagen, so besteht der Kunstcharakter der Museumskunst zunächst einmal in nichts anderem als darin, dass diese Kunst ihrem Kontext entrissen in den neuen und ganz anderen Kontext der bloßen Betrachtung, d.h. eben den Kontext des Museums versetzt worden ist. Hegel hat diesen wesentlichen Tatbestand einmal mit der provokativen Formulierung ausgedrückt, dass die Kunst ein „Vergangenes“ sei.³⁸ Er meinte damit zunächst weiter nichts als dass der Kunstcharakter der Kunst eben erst da in voller Deutlichkeit heraustritt, wo die Kunst, ihrem Kontext entrissen und insofern ein „Vergangenes“, der bloßen Betrachtung entgegengeführt wird. Im Prinzip kann jedes Artefakt zum Museumsobjekt werden und einer reinen Betrachtung unterzogen werden, das ist unabhängig von der Kultur, woraus es hervorgegangen ist.

Die Aufgabe dieses Artikels besteht nicht darin, im Allgemeinen zu erörtern, was sich daraus für die Praxis des Museums ergibt, sondern in der Arbeit an dem Moai zu erkennen, was sich mit den Dingen im Museum etwa anfangen lässt. Insofern der Moai in dieser Institution zu einem Ding wird,

das im Museum, und außerhalb seines ursprünglichen Kontextes, immer noch auf seine „ästhetische Form“ hin betrachtet werden kann, so wird er zugleich als ein „Kunstwerk“ betrachtet, aber wohl gemerkt in dem hier angedeuteten formalen Sinne. Das Kunstwerk ist in diesem formalen Sinne ein Ding, das, seinem Kontext entrissen, an ihm selbst betrachtet werden kann und dabei wie man sehen wird erstaunlich viel über seinen Kontext zu zeigen vermag. Die Betrachtung des Moai wird uns dabei schnell dazu führen, ihn näher *als ein „Ding“* zu betrachten, in dem von Heidegger eingeführten Sinne. Das durch die Institutionalisierung des (Kunst-)Museums in Europa prominent gewordene Phänomen der „Kunst“ kann uns insofern dabei helfen, einen Zugang zu einem *Ding* zu gewinnen, das diesem Kontext zunächst gar nicht angehört. Der Dialog mit der Anderen Kultur gelingt wie gesagt keineswegs besser, wenn man alle Kategorien der eigenen Kultur von vornherein einklammert, sondern nur dann, wenn man sie zu benutzen weiß und in der Anwendung dialogfähig macht. Nur so gewinnen wir aus unserer eigenen Sprache heraus einen solchen Zugang zum Anderen, dass darin unser eigenes Sprechen zugleich transformiert werden kann.

2.2. Der Moai im Louvre³⁹, Beschreibung

Betrachten wir den Moai des Louvre darauf hin, wie er ausgestellt ist und ob er gegen die Art seiner Ausstellung einen Widerstand zeigt (Abb. 4). Dabei gehen wir davon aus, dass der Moai selbst durch seine Form Auskunft darüber geben kann, wie er sich zum Umraum verhält, d.h. wir begeben uns prinzipiell in die Situation eines Austausches und Dialoges mit diesem Kunstwerk und Ding.



4 Bruno Haas, *Zeichnung nach dem Kopf des Moai im Louvre*, 15. Jahrhundert

Zunächst stellen wir fest, dass der Kopf des Moai zu tief steht. Um ihn recht in den Blick zu bekommen, sollte man sich auf den Boden setzen. Erst dann gewinnt man einen Eindruck von dem Blick, den der Moai, obwohl er eigentlich keine Augen hat, dennoch über unsere Köpfe hinweg in eine gewisse Ferne sendet. Man versuche es ein wenig, stelle sich dem Moai zuerst gegenüber, setze sich dann auf den Boden und achte darauf, wohin sein Blick geht. Erst wenn der Blick über uns hinwegschweift, wird seine plastische Beziehung auf den Umraum deutlich. Man bemerkt dann sofort, dass das Gewölbe des Saales, in dem er aufgestellt ist, zu klein, d.h. zu eng und zu tief ist, dass die Wand im Rücken des Betrachtenden und dem Moai gegenüber zu nah steht. Dabei stellen wir zugleich fest, dass die derzeitige Aufstellung trotz dieser Missverhältnisse doch die hier genannte Beziehung des Moai auf den Umraum nicht völlig unsichtbar werden lässt, dass man sie trotz der zu tiefen und zu engen Aufstellung noch erfahren kann. Der Moai beginnt seiner Aufstellung und

Interpretation durch das Museum zu widerstehen; die Aufstellung ist also nicht ganz misslungen. Man vergleiche dagegen die Aufstellung des Moaikopfes in der Eingangshalle des Musée du Quai Branly⁴⁰, wo er den Blick auf die Strahler an der Decke richtet, um das Beispiel einer gründlich misslungenen Aufstellung kennenzulernen, die das Ding so sehr bedrängt, dass der ihm eigene Widerstand kaum noch wahrgenommen werden kann.

Der philologische Befund gibt unserer ersten Intuition recht: Zu dem unvollendet gebliebenen Moai des Louvre wird einmal ein monolithischer Körper von etwa der doppelten Höhe gehört haben, so dass man ihn also auf jeden Fall von unten gesehen hätte.⁴¹ Da der Kopf immer leicht zurückgeneigt ist, geht sein Blick auch immer über die Köpfe der Betrachtenden hinweg.

Dieser Blick ist merkwürdig genug. Man kann am Moai des Louvre keinerlei Augen erkennen. Laut archäologischer Befunde wurde in der Regel erst am endgültigen Aufstellungsort eine Augenhöhle angelegt, in welche man die eigentlichen Augen aus anderem Material einlegen konnte⁴². Zumindest besitzen die uns bekannten Moais, die sich noch in der Nähe des Steinbruches am Krater des Vulkans Rano Raraku befinden und dort z.T. provisorisch aufgestellt zu sein scheinen, weder Augen, noch auch nur Augenhöhlungen. Dagegen besitzen die an ihrem Bestimmungsort am Meeresufer aufgestellten Moais mandelförmige Höhlungen, in die wenigstens zu gewissen Anlässen Augen aus anderem Gestein eingesetzt werden konnten. Obwohl also unser Moai noch nicht einmal Augenhöhlungen hat, so kann man sich dennoch des Eindrucks nicht erwehren, dass hier ein Blick statt findet. Wir wollen zunächst bei dem bleiben, was wir sehen, nämlich bei diesem Blick ohne Augen, der über uns hinwegreicht, und uns fragen, ob sich nicht erkennen lässt, wohin er sich wenden mag. Indem er über unsere Köpfe hinweggeht, verbleibt er jedenfalls nicht auf der Erde, sondern schweift in den Himmel. Im Himmel scheint es eigentlich nichts zu geben, was man fixieren könnte. Dennoch ist der Blick des Moai keineswegs vage oder schweifend; er blickt in eine bestimmte Ferne. Er richtet sich an eine bestimmte Instanz. Das, worauf er gerichtet ist, kann man natürlich nicht sehen, und dies schon deshalb, weil es sich nicht nur im Himmel befindet und damit einer anderen Region angehört als die Menschen, sondern auch, weil es sich in unserem Rücken befindet, solange wir jedenfalls vor dem Moai stehen und ihn anblicken.

Das, worauf sich der Blick des Moai richtet, was er also in diesem Blick sieht, fungiert aber zugleich als dasjenige, wovor umgekehrt auch der Moai steht und vor dem er sich also zeigt. Der Moai ist ein Sehender und ein Gesehener. Er blickt über uns hinweg und sieht etwas im Himmel; und er zeigt sich und steht vor dem, was er im Himmel sieht. Auch dieses Sich-zeigen, dies Sich einem Blick Darbieten und davor Stehen, ist ein wesentlicher Charakterzug des Moai.

Die Schwierigkeit in dieser Frühphase der Beschreibung besteht darin, dass wir darauf achten müssen, wie sich der Moai uns zeigt, wie er uns „anmutet“, welchen Eindruck er erweckt und dabei zunächst subjektiv vorgehen. Will man erfahren, was durch das Ding selbst zu erfahren ist, so wird man diesem zunächst sehr „subjektiven“ Moment einen gewissen Raum einräumen müssen. Dabei wird der Moai als Vektor menschlicher Kommunikation gebraucht und insofern ernst genommen. Diese Hinnahme einer Anmutung bleibt wie gesagt ein irreduzibler Bestandteil der funktionalen Deixis. Sie scheint im Zusammenhang der Dekolonisierungsdebatte ein besonderes Interesse zu verdienen, weil durch sie das Ding in die Position eines Gegenüber gerückt ist und nicht von vornherein objektiviert wird. Solange wir dem Ding gegenüberstehen und uns direkt von ihm ansprechen lassen, können und müssen wir auch antworten, d.h. ein persönliches Engagement, eine Verantwortung übernehmen. Wir interagieren dann mit ihm so, dass es einen Austausch gibt, in dem die Teilnehmer prinzipiell den gleichen Rang haben. Es findet so etwas statt wie ein Hin und Her der Worte und Gedanken, ein *Gespräch* zwischen uns und dem Moai. Dabei braucht man sich den Moai natürlich nicht als belebt vorzustellen. Lebendig ist er in einem metaphorischen Sinne, insofern er der allerdings sehr lebendige Ausdruck von Menschen ist, die einmal auf Rapa Nui gelebt haben, und immer noch ein sehr lebendiger Eindruck für Menschen, die heute noch dort leben. Sobald man den Moai „objektiviert“ und die Beobachtungen auf „objektiv“ verifizierbare (messbare) Gegebenheiten reduziert, findet dieses Gegenüber-

sein nicht mehr statt. Jetzt reden wir nur noch über den Moai, produzieren ein „Wissen“, das wir nur noch mit den Menschen teilen können, die an unserer eigenen (europäischen) Wissenschaftssprache teilnehmen. Das ist eine ganz andere Situation als vorher, in ihrem Rahmen gewisse Beobachtungen und Sachverhalte von vornherein von der Beschreibung und Betrachtung ausgeschlossen sind. Indem der objektivierende Diskurs von der im Gespräch vorhandenen Situation des Gegenüberstehens abtrahiert, bringt er also eine wesentliche Dimension der Sache unter dem Vorwand zum Verschwinden, sie sei bloß „subjektiv“.

Abgesehen davon, dass dieser Verweis sich auf keinen soliden Begriff stützen kann, was eigentlich „subjektiv“ ist, produziert er außerdem einen performativen Widerspruch mit sich selbst. In der Tat kann eine Beschreibung, welche wesentliche Aspekte der Sache ausspart, hier eben die kommunikative Situation, das durch Dinge vermittelte und getragene Gespräch, nicht als „objektiv“, d.h. als sachlich angemessen gelten. So sehr also die hier angedeutete, in der funktionalen Deixis methodisch geforderte Einstellung vor den Dingen sachlich notwendig ist, so sehr scheint dennoch ihre Realisierung methodisch fragwürdig zu sein.

Wir haben oben festgestellt, dass der Blick des Moai erstens über unsere Köpfe hinweg gegen den Himmel gerichtet ist, dass er zweitens etwas Bestimmtes fixiert, dass er drittens auch umgekehrt vor dem steht, was er fixiert, also als der Sehende zugleich ein Gesehener ist. Damit können wir nun etwas über die Natur dessen sagen, wovor der Moai steht. Insofern er sich diesem Wovor auch selbst zu zeigen scheint, so funktioniert diese Instanz auch selbst als ein *Antlitz*. Dabei bezeichnen wir als „Antlitz“ weiter nichts denn bloß diejenige Instanz, die etwas „anblicken“ und vor der man sich folglich auch zeigen kann. Wie es zu diesem Eindruck kommt, wollen wir später noch genauer betrachten.

Die Funktion jenes Antlitzes, vor dem der Moai steht, gehört offenbar dem Himmel an, insofern nämlich der Blick des Moai über die Menschen hinweg auf den Himmel gerichtet ist. Wir werden daher sagen, er stehe *vor den Himmlischen*, im Plural. Wir wissen zunächst nichts über die Natur dieses Antlitzes, ob es etwa die Sonne oder eine Sonnengottheit ist, ob immer dasselbe, oder je und je ein anderes etc. Im Altgriechischen ist es üblich, ein Substantiv im Plural mit einem Verbum im Singular zu verknüpfen, wie etwa in dem berühmten Spruch des Heraklit: *πάντα ῥεῖ*, „alles fließt“. Eigentlich sagt Heraklit „alle fließt“, nämlich „alle“ im Plural und „fließt“ im Singular. Man bekommt ein ganz anderes Gefühl für den Plural und den Singular, wenn man diese grammatische Besonderheit des Altgriechischen in diesem und anderen Sätzen vernimmt. Etwa so möchten wir hier den Plural „der Himmlischen“ verstanden wissen.⁴³

Wenn der Moai also in ausgezeichneter Weise einen Bezug zum Himmel, ja zu „den Himmlischen“ herstellt, so müssen wir nun hinzufügen, dass er auch einen ausgezeichneten Bezug zur Erde herstellt, und dies in einem eminent wörtlichen Sinne. Es ist gar nicht möglich, diesen Moai zu betrachten, ohne ein Gefühl für sein Gewicht zu bekommen. Er ist so unglaublich schwer, dass man ihn im Louvre auf einen massiven Sockel gesetzt hat. Wie schon erwähnt, bestehen die Moais in der Regel aus einem massiven Kopf und einem ebenso massiven Rumpf aus Tuff von etwa doppelter Höhe, der manchmal mit anderen Moais auf einer gepflasterten Plattform, *Ahu* genannt, steht, mit dem Rücken zum Ozean, mit dem Gesicht auf das Land gerichtet. Andere Moais, die sich noch am Abhang des Rano Raraku befinden, der als Steinbruch diente, sind bis über die Hälfte in die Erde versenkt: Möglicherweise waren sie dort provisorisch aufgestellt.⁴⁴ Der Moai *steht* in einem emphatischen Sinne. Aber um zu stehen, bedarf es einer Erde, die auch tragen kann. Einfach dadurch, dass ein Moai irgendwo steht, bekommt man das Gefühl für die Festigkeit der ihn tragenden Erde. Denken wir im Louvre an die Keller, die sich unter dem Saal „des Arts Premiers“ befinden, so erscheint uns die Aufstellung wiederum nicht

ganz passend; aber auch hier zeigt sich das Ding als widerständig genug, trotz dieser Aufstellung seinen Bezug zur tragenden und festen Erde fühlbar werden zu lassen.

Durch sein Lasten und Stehen auf einer Erde macht der Moai die Erde als das Tragende jener Last fühlbar. Aber der Moai besteht auch selbst aus Erde, nämlich aus einem dunklen Tuff-Stein, der normalerweise im Berg verborgen liegt, hier aber aus dem Verband seiner Felsen herausgelöst in den freien Raum hinausragt. Nur weil der Moai so fest auf die Erde gegründet ist, nur weil in ihm andererseits dieselbe Erde so entschieden hinausragt in den freien Raum, kann sein Blick so kraftvoll in den Himmel hinausreichen, und auf der Erde unter dem Himmel einen Zwischenraum eröffnen, gewissermaßen einen Freiraum, wo die Menschen wohnen. In unserer alltäglichen Welt erleben wir kaum jemals noch den Unterschied von Himmel und Erde als einen solch grundlegenden Gegensatz. Unser moderner photographischer Blick hat diese Differenzierung nivelliert. Wenn wir aus dem Fenster schauen, dann sehen auch wir den Himmel über den Dächern, aber wie René Magritte es einmal ausgedrückt hat, die Wolke ist genauso eine Fläche wie die Hauswand davor oder der Baum daneben.⁴⁵ Himmel und Erde werden dadurch noch lange nicht in solch eine plastisch gespannte Relation gebracht, wie wir sie selbst im Louvre noch am Moai beobachten können. Die Art, wie ein Bildwerk oder auch eine Architektur den Himmel und die Erde in ihrer Gegenwärtigkeit sichtbar werden lässt, gibt einen tiefen Einblick in die Funktionsweise von dergleichen „Dingen“ und ist insofern anthropologisch und kunsthistorisch von Belang.⁴⁶

Fassen wir das Ergebnis der bisherigen Beschreibung kurz zusammen. Es ergab sich, dass der Moai den Gegensatz von Himmel und Erde dadurch fühlbar macht, dass er nicht nur überhaupt lastet, sondern dieses Lasten auch ausdrückt und fühlbar werden lässt und zugleich durch seinen Blick hinausreicht in den ganz anderen Bezirk des Himmels. Himmel und Erde werden so aufeinander bezogen und in ihrem Gegensatz so erfahrbar, dass sich eine Art Freiraum bildet zwischen Himmel und Erde, ein Raum, in dem wir, d.h. die Menschen, ihren Aufenthalt finden, nämlich bleiben und wohnen können. Dabei zeigte sich schon, dass der Moai gleichwohl nicht einfach nur für die Menschen da ist; im Gegenteil, er beachtet sie gar nicht, blickt über sie hinweg, richtet den Blick auf eine andere, höhere oder größere Instanz. Sein Blick hat dabei nicht bloß die Bedeutung eines Ausspähens, sondern zugleich eines Sich-Zeigens; der Moai tritt also vor das Antlitz der „Himmlischen“.

2.3. Der Moai als Ding

Wie diese erste Annäherung zeigt, versammelt der Moai Himmel und Erde, die Sterblichen und Himmlischen, in dem Sinne, dass er durch seine plastischen Eigenschaften diese Momente fühlbar werden lässt, und dies, obwohl seine Aufstellung im Louvre dieser seiner Tendenz entgegenläuft: Wie wir sahen, ist er dort zu tief und zu eng installiert, nicht sachgemäß beleuchtet etc. Die Widerständigkeit des Moai erlaubt es ihm, über diese Umstände zu triumphieren und ihnen zum Trotz die ihm eigenen Dimensionen erfahrbar zu machen. Die Erfahrung derselben ist im Louvre also prinzipiell nicht unmöglich. Nun findet sich, dass diese Funktion des Moai, Erde und Himmel, Sterbliche und Himmlische zu versammeln, der von Heidegger angebotenen Definition eines Dinges (im Unterschied etwa zu „Objekt“ oder „Gegenstand“) entspricht.⁴⁷ Seit *Sein und Zeit* hat Heidegger bekanntlich nach Wegen gesucht, die besondere Seinsart der „Dinge“ zu bestimmen, und damit gerade für die Wissenschaft der „Dinge“ (Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte, Anthropologie) neue Begrifflichkeiten geprägt. Schon in *Sein und Zeit* unterscheidet er bloße *Vorhandenheit*, d.h. so etwas wie „objektives“ und „objektivierbares“ Dasein, und *Zuhandenheit*, d.h. den ausgezeichneten „Seinsmodus“ von Dingen, die irgendwie „zur Hand“ sind, in Bewandtniszusammenhängen stehen und einer „Welt“

angehören.⁴⁸ Im „Kunstwerkaufsatz“ hat Heidegger diese Aspekte fortentwickelt und insbesondere darauf hingewiesen, dass das in Europa so genannte „Kunstwerk“ als eine besonders grundlegende Ausformung von Dingheit verstanden werden kann, nämlich als ein solches Ding, das sich nicht nur überhaupt in die Bewandtniszusammenhänge einer Welt *einfügt*, sondern das sie auch bisweilen *einrichtet*.⁴⁹

In dem späten Aufsatz über das Ding findet Heidegger zu dieser merkwürdigen Formulierung: „Das Ding dingt. Das Dingen versammelt. Es sammelt, das Geviert ereignend, dessen Weile (...) in dieses, in jenes Ding.“⁵⁰ Was Heidegger mit dieser etwas seltsamen Formulierung sagen will, lässt sich etwa so formulieren: Was ist ein Ding? Ein Ding ist etwas, das „versammelt“. Was versammelt das Ding? Es versammelt das „Geviert“. Was ist das Geviert? Das Geviert ist die innerlich gespannte Einheit von Himmel und Erde, von Sterblichen und Unsterblichen. Es versammelt das Geviert in ein gemeinsames Weilen. Die Weile kann man nur erfahren, wenn man dabei verweilt. Wenn man sich die Zeit nimmt, im Louvre bei dem Moai zu verweilen, dann erfährt man etwa das, was wir oben zu beschreiben versucht haben. In dieser Erfahrung tritt man mit den Menschen in ein Gespräch, die den Moai hervorgebracht, die bei ihm gewohnt haben und noch wohnen.

Man kann also die Art, wie der Moai seinen Raum einrichtet, in der Auseinandersetzung mit ihm respektieren, sei es durch die Weise, gemäß der man ihn präsentiert, sei es auch durch die Art, wie man ihm begegnet und dann von ihm spricht. Man kann ihn „objektivieren“ und rein „objektiv“ beschreiben; aber dann überspringt man von vornherein seinen Dingcharakter und vermutlich genau das, worumwillen er einst hergestellt worden ist. Die Art, wie wir den Moai entgegennehmen, nämlich objektivieren oder als ein Ding gewähren lassen, bestimmt zugleich unser Verhältnis zu den Menschen, die ihn einst produziert haben und die auch heute noch auf Rapa Nui leben. Es ist leicht einzusehen, dass der objektivierende Blick keinen dialogischen Charakter hat und die Bewohner Rapa Nuis im Sinne traditioneller Anthropologie als bloße „Informanten“ betrachten muß.⁵¹ Lässt man den Moai als ein Ding gewähren, so ändert sich diese Beziehung grundlegend. Hier treten wir in eine Beziehung, die sich eher als „Gespräch“ beschreiben ließe. Im Gespräch lässt man sich ansprechen und steht dann Rede und Antwort. Indem wir uns dem Dingcharakter des Moai anvertrauen, lassen wir uns ansprechen und bemühen uns zugleich nach einer unseren (wissenschaftlichen) Interessen und Erwartungen genügenden Erkenntnis. Es geht mitnichten darum, auf wissenschaftliche Ansprüche zu verzichten, sondern darum, diesen Ansprüchen dadurch zu genügen, dass wir zugleich den Dingen und der Situation genügen, die wir vor uns haben.

Heideggers Begriffe von einem Ding können uns dabei helfen, grundlegende Strukturen von Dingheit in den Blick zu bekommen, bzw. nicht von vornherein aus der Betrachtung auszuschließen. Insofern hierdurch unsere Arbeit in ein Gespräch eintritt mit den Werken und Menschen, und diese nicht von vornherein vergegenständlicht, so eröffnet dieser Ansatz eine Perspektive auf eine Auseinandersetzung mit Rapa Nui (und analog: anderen Kulturen), die eine Dekolonialisierung nicht nur einklagt, sondern zugleich wirklich praktiziert. Aber, so könnte man sich hier fragen, ist nicht auch dieser Ansatz letztlich nur die Anwendung irgendeiner europäischen Philosophie auf eine nicht-europäische Kultur und insofern im Endeffekt doch wieder Kolonialisierung?

In der Tat, wenn uns Heideggers Gedanken nicht dabei helfen, vorsichtiger zu werden mit den Dingen und sorgfältiger im Hin hören und Hin sehen, dann haben sie keinen Wert. Allein, daraus, dass ein Gedanke aus Europa stammt, folgt nicht, dass er seinem Gegenstand Gewalt antut, und wenn es einen Dialog geben soll zwischen Rapa Nui und uns selbst, so können wir darin keine andere Sprache sprechen als die wir eben kennen, unsere eigene. Betrachten wir aber, wie Heidegger selbst sein Spre-

chen einschätzt. Vielleicht lässt sich daraus genauer verstehen, wie seine Sprache mit Gewinn in einem Gespräch mit dem Moai auf eine solche Weise eingesetzt werden kann, dass dabei sogar ein wesentlicher Beitrag zur Dekolonialisierung geleistet wird.

„Unsere Sprache nennt, was Versammlung ist, mit einem alten Wort: *thing*“, schreibt Heidegger wenige Zeilen vor dem oben zitierten Passus. Also liegt das Versammeln sogar in dem Wort „Ding“ (englisch: *thing*), und die Verknüpfung von Dingheit und Versammeln wird durch eine Besonderheit „unserer“ deutschen Sprache suggeriert. Heidegger universalisiert hier eine Struktur, könnte man sagen, die er in der Sprache auffindet, welche zufälligerweise die seine ist, und übertreibt damit die Bedeutung der deutschen Sprache für das Denken überhaupt. Wird hier nicht ein mehr oder weniger zufälliger Zug der deutschen Sprache ungebührlich dazu gebraucht, angeblich allgemeine Wahrheiten zu etablieren, die vielleicht nur in dieser Sprache wirksam sind? Was aber, wenn die Pointe dieser Bezugnahme auf die deutsche Sprache am Ende ganz woanders läge? Indem Heideggers Gedanke emphatisch an die deutsche Sprache appelliert, erscheint er von vornherein als *resolut marginal*. Wenn man Deutsch spricht, dann kann man sich der Sache so nähern, wie Heidegger es getan hat. Wenn man auf Rapa Nui lebt und Rapanui spricht, dann stellt sich die Dingheit des Dinges anders dar, z.B. in der Art und Weise, wie der Moai sich als Ding verhält und einen Raum einrichtet. Wenn man auf Deutsch darüber sprechen möchte, dann helfen die Worte Heideggers allerdings. Aber sie helfen nur dann, wenn wir den marginalen Charakter dieser Worte und ihrer Sprache nicht zu verbergen versuchen und von vornherein zugeben, dass hier zunächst weiter nichts geschieht als der Versuch, in der deutschen Sprache und von unserem Standpunkt aus das zu denken und zu sagen, was uns der Moai zu denken und zu sagen aufgibt. Wir denken dann mit, dass „Himmel“, vom Moai aus verstanden, etwas anderes ist als der Himmel über dem Schwabenland oder in der Poesie Hölderlins, und eröffnen so die Möglichkeit eines Fragens, das den Moai von neuem befragen kann, um in der Auseinandersetzung mit ihm etwas darüber zu erfahren, was von ihm aus gesehen ein Ding, was Himmel und Erde, Sterbliche und Unsterbliche sein mögen. Die hier gefundenen Termini bilden insofern noch keine Interpretation des Moai, sondern sind bloß *heuristische Begriffe*, Hilfen auf der Suche nach Sinn und Gespräch. „Dinge“ sollten überhaupt auf die Art hin betrachtet werden, wie sie die von Heidegger als Himmel und Erde, Sterbliche und Unsterbliche bezeichneten Dimensionen aufeinander beziehen. Indem man ein menschliches Artefakt auf diese Dimensionen hin befragt, bzw. durch sachgerechte Aufstellung diese Art der Befragung ermöglicht, leistet man einen Beitrag zu einer Form von Erkenntnis, die zugleich als dekolonisierendes Gespräch mit „dem Anderen“ funktioniert.

Auf die Frage, ob Heideggers Begriff des Dinges als Versammlung des „Geviert“ wirklich universal ist, ob z.B. ein Bezug zu den „Unsterblichen“, den „Himmlischen“ oder gar den „Göttern“ immer und überall angenommen werden darf, hat der Moai schon geantwortet, indem er über die Menschen hinausweist, indem er Himmel und Erde versammelt. Vielleicht ist die Struktur des „Geviert“ nicht universal; in Bezug auf den Moai ergibt sie viel guten Sinn. Heideggers Dingbegriff ist hier mehr als nur eine allgemeine heuristische Anweisung, der Rückbezug auf ihn wurde durch die Beschreibung und Näherung an den Moai motiviert; es gab also etwas an dem Moai *selbst*, was uns zu diesem Begriff hingeleitet hat. Diese erste Näherung und Interpretation zeichnet sich aber dadurch aus, dass sie nicht ein für allemal den „wahren“ Sinn des Moai aufzustellen behauptet, sondern vielmehr diesen Moai als den Ort einer möglichen Erfahrung und weiterführenden Interpretation, d.h. als ein Ding im starken Sinne zugänglich macht. Sie schließt die Arbeit nicht ab, sondern eröffnet sie nur. Aus dieser Arbeit dürfen wir daher umgekehrt erwarten, mehr über die von Heidegger nur zögernd eingeführte Struktur des Gevierts zu erfahren.

2.3. Auge und Mund

Wir kehren damit zu dem Moai des Louvre zurück und versuchen unsere Ergebnisse eidetisch zu reduzieren und im Sinne der funktionalen Deixis präziser auf plastische Gegebenheiten zu beziehen.

Der Moai blickt über die Sterblichen hinweg in den Himmel, steht vor den Himmlischen, sagten wir. Wir wollen nun genauer beschreiben, wie er denn „steht“. Sein Gesicht ist sehr entschieden strukturiert. Dominiert wird es von der Nase. Über der Nase steht die Stirn mit ihrer markanten Unterkante. Die Wölbung der Stirn unterscheidet sich deutlich von der Behandlung der Wangen und des Kinns, die insgesamt gegenüber der Stirn zurückgesetzt sind. Nase und Stirn geben gleichsam den Ton an und dominieren das Gesicht schon von weitem. Die Gesichtsoberfläche von den Wangen bis hin zum Kinn mit den angedeuteten Backenknochen und dem schmalen Mund zeichnet sich durch eine andere, fein ondulierende Behandlung aus, die auch mehr aus der Nähe wirkt. Die Backenknochen sind durch leichte Schwellungen angedeutet, die eine größere Härte zeigen als der Rest der Wangen. Die Gesamtondulation gibt dieser Oberfläche einen weichen, fließenden Charakter. Der Mund hebt sich uns aus dieser ondulierenden Fläche entgegen; die sehr schmalen Lippen sind wie zusammengekniffen. So gipfelt die ondulierende Gesichtsfäche unter der Stirn in dem schmalen Schlitz des ostentativ geschlossenen Mundes. Während die Zone der Backenknochen eher hart ist, ist die Mundzone eher weich und beweglich. Auch wenn der Mund gerade geschlossen ist, scheint er sich prinzipiell öffnen zu können; sein Zustand ist Episode. Stirn und Nase sind auf einander bezogen und gehören zusammen; von ihnen hebt sich die ondulierende Gesichtsfäche mit dem Mund ab. Zwischen den Backenknochen und dem Mund entspannt sich ein Spannungsfeld. In den Backenknochen waltet eine Starre, von der wir den Eindruck haben, dass sie nicht erst nachträglich hier hingekommen ist, sondern dass sie immer schon bestanden hat, eine unvordenkliche Starrheit. Der Mund dagegen ist zwar fest geschlossen, aber doch nicht unvordenklich erstarrt, sondern prinzipiell beweglich.

In der Stirnzone dominiert die Härte des Steines; kein Ondulieren deutet irgendeine Beweglichkeit an. Die Stirn hält Stand. Deshalb kann der untere Rand der Stirn auch so scharf geschnitten sein, wie eine Traufe, an der das Wasser heruntertropft, um die darunterliegende Fläche nicht zu berühren. Die Stirn ist aber nichts ohne die Nase; diese scheint eigentlich zu sein, was emphatisch das Stehen ausdrückt; die Nase *steht*, die Stirn dagegen, so möchte man formulieren, *hält Stand*. Dieses Stand-Halten ist die (plastische, deiktische) *Funktion* der Stirn- und Nasenzone. Insofern die Nase „steht“ und die Stirn „Stand hält“, im Hinblick auf diese ihre Funktion des Stand Haltens, werden wir die durch beide im Zusammenspiel gebildete plastische Funktion als den „Stand“ bezeichnen. Von weitem gesehen reduziert sich das Gesicht charakteristisch auf diese beiden Elemente, Nase und Stirn, durch die so etwas wie der allgemeine und wiedererkennbare Ausdruck desselben schon gegeben ist.

Durch diesen Begriff des „Standes“ haben wir die Beschreibung von Stirn und Nase eidetisch reduziert, formalisiert und zugleich funktional verankert. Wir spekulieren nicht mehr darüber, wen oder was der Moai eigentlich anblickt über die Köpfe der Menschen hinweg, indem wir eine Beschreibung gefunden haben, die all dies offenlassen kann. Zugleich haben wir aber unsere erste Annäherung spezifiziert, indem wir das Motiv des Standhaltens aufgefunden haben und auf präzise vorhandene Formeigenschaften des Moai beziehen konnten. Dadurch haben wir zugleich eine *plastische Funktion* am Moai ausgemacht, nämlich eben *die Funktion des Standes*, welche zu Stirn und Nase gehört, und ihre Wirkung nur im konkreten Zusammenhang dieses bestimmten Moai entfaltet. Im „Stand“ unterscheiden wir zwei plastische Elemente, deren Funktion wir noch genauer unterscheiden können. Die Stirn ist anders gestaltet als die Nase. Die Nase ist individuell aus an- und abschwellenden Volumen von innen heraus gebildet. Die Stirn dagegen hat eher eine tektonisch von außen gebildete Form. Sie gibt

der Nase den Ort. Das den-Ort-Geben und wiederum das den-Ort-Finden sind zwei unterschiedliche Funktionen, die jeweils nur in Bezug auf einander einen Sinn ergeben. Die Stirn er-örtert die Nase, sagen wir und meinen damit etwa dies, dass die Nase sich unter die Stirn einstellt und hier ihren Ort findet, dass die Stirn der Nase einen Ort gibt. Diese Beziehung der Erörterung zeichnet die Funktion des Standes aus.

Lässt sich die Wangen- und Mundzone in vergleichbarer Weise *funktional* beschreiben? Diese Zone ist ausgezeichnet durch jene weiche Ondulation, die in dem schmalen Mundschlitz gipfelt. Dieser Mundschlitz bildet den Gipfel eines Spannungsfeldes, zu dem auch der „Starrsinn“ der Backenknochen gehört. Wohin ist der Mund gerichtet? Wohin wendet er sich? Nase und Stirn halten Stand und weisen über die Menschen hinaus zum Himmel. Als Standhalten ist der Moai nicht nur ein Sehender, sondern vorrangig auch ein Gesehener. Der Mund aber und die ganze Gesichtszone, der er angehört, weisen nicht in die gleiche Ferne. Sie gehören in die Nähe der Menschen, die vor ihnen wohnen. Das ganze Gesicht scheint sich so in zwei Raumzonen einzuteilen. Deshalb müssen wir einen Namen finden für die Zone des Mundes, um sie abzuheben gegen „den Stand“. Nun dominiert in dieser Zone wie gesagt der Mund; unter Veränderung des grammatischen Genus wollen wir sie daher als „die Mund“ bezeichnen. Durch diese Operation klingt hier noch ein anderes, ein lateinisches Wort mit, *mundus*, -a, -um, „rein“, von dem das lateinische Wort für „Welt“ (*mundus*) abgeleitet ist. Der Mund ist rein. Es wäre schwer zu erraten, was dieser Mund sprechen würde oder warum er schweigt, oder worum es bei ihm überhaupt geht, ob um das Sprechen und Schweigen oder auch um das Essen und Trinken; aber wir können doch schon hier sagen, zu welchem Raum er plastisch gehört, wohin er sich orientiert. Er gehört nicht direkt zur Weite des Raumes von Stirn und Nase, zum Himmel, sondern eher in den Kreis einer Nähe vor dem Moai, wo sich die Menschen aufhalten. Die Mund naht sich dieser Nähe. Der Stand hält jener Ferne Stand.

Diese Ausdrücke sollen in möglichst einfacher Weise die Struktur des Gesichtes angeben und die Artikulation der um es versammelten Räume andeuten. Um sie zu verstehen, muß man sie am wirklichen Moai im Louvre erproben und nachvollziehen. Stand und Mund sind zwei plastische Zonen, deren jede intrinsisch auf eine bestimmte Weise artikuliert ist, der Stand dadurch, dass die Stirn die Nase *er-örtert*, die Mund dadurch, dass sie, innerlich gespannt zwischen „Starre“ und Beweglichkeit, im Mund *gipfelt*. Während der Stand gegen den ferneren Himmel und die Himmlischen gewandt ist, gehört die Mund in den Kreis der Nähe. Das Bildwerk des Moai gliedert den Raum.

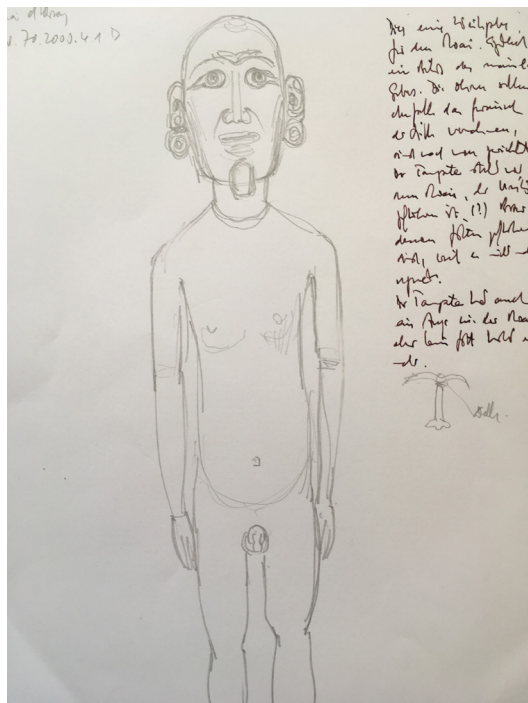
Betrachten wir den Moai im Hinblick auf „den Stand“, so erhellt, dass er nicht bloß ein Sehender, sondern zugleich ein Gesehener ist, insofern er nämlich Stand hält und somit einer Instanz entgegensteht und sich ihr zeigt. Und in dem Standhalten macht sich der Moai also im Wortsinne zu einem Gegenstand, d.h. zu etwas, das einem Anderen entgegensteht und sich ihm darbietet. Dieses Standhalten ist seine Grundhaltung.

Betrachten wir analog „die Mund“, so fällt auf, dass der Moai den Mund hält, d.h. die Lippen zusammenzieht und in dem Dawiderstehen und Entgegenstehn gerade nicht spricht, sondern vielmehr entschieden schweigt. Das Schweigen des Moai ist hierdurch von der Art eines Nichtsprechens, das gleichwohl sprechen könnte, kein Schweigen um des Schweigens willen und in dem als einem Schweigen bereits alles Wesentliche „gesagt“ wäre. Der Moai hat den Göttern nichts zu sagen und ist nur insofern und nur in dieser Hinsicht verschwiegen. Aber vor den Menschen würde er vielleicht sprechen, sein Mund ist durchaus gesprächig und nicht auf alle Fälle verschlossen.

Natürlich können wir nicht angeben, was der Moai den Menschen etwa sagte und den Göttern verschwieg. Wir wollen nur darauf hinweisen, dass sein Gesicht und besonders sein Mund auf eine sol-

che Art gestaltet ist, dass es in diesem Gesicht zwei Zeiten gibt, eine Zeit, des „Standes“, in der ein Stehen vor den Himmlischen stattfindet, vor denen der Mund ostentativ schweigt, und eine andere Zeit, der „Mund“, in der der Moai wiederum reden kann und eher bei den Menschen ist. Daraus, dass seine Rede in dieser Weise unterschieden ist, lässt sich etwas über die Natur seiner Rede erfahren. Insofern die Rede nicht vor die Götter und nur vor die Menschen gehört, zeigt sie an, dass in ihr kein Ernst ist, wenn anders der Ernst einer Rede darin besteht, dass man sie prinzipiell glaubt verantworten zu können, nämlich vor dem großen Anderen. Die (mögliche) Rede des Moai an die Menschen, so stellen wir daher in einer ersten Näherung fest, scheint uns ganz alltäglich und gleichsam ohne Gewicht zu sein, ein Gerede, wie wir auch sagen können, von der kindlichen Art, in dem keine wesentliche Verantwortung übernommen wird. Es fällt nun auf, dass der Moai wirklich etwas Kindliches in den Zügen trägt, dass er vor den Himmlischen wie ein Kind vor dem großen Anderen steht und nichts sagt. Dieser Befund schließt keineswegs aus, dass es sich bei den Moais dennoch um Ahnenbilder handeln könnte, wie generell angenommen wird. Damit stellt sich nun die Frage, ob es bei diesem Mund wirklich um ein Sprechen geht, oder ob es bei ihm nicht auch um ein Essen und gar um ein Trinken und Saugen gehen könnte.

Erst wo Stand und Mund zusammenkommen, gibt es einen Blick und ein Auge. Wie gesagt, fehlen dem Moai des Louvre noch die Augen und sogar die Augenhöhlen. In anderen Moai-Bildwerken sind die letzteren gut zu erkennen, und man darf annehmen, dass der Moai des Louvre nicht mehr vollendet wurde, also ursprünglich wohl auch Augenhöhlen bekommen sollte. Dennoch scheint er auch ohne dieselben schon einen Blick zu besitzen. Dieser augenlose Blick ist vielleicht nicht bloß ein während der Herstellung des Moai zwischendurch einmal auftretender, im Grunde zufälliger Zustand, sondern es ist sehr wohl möglich, dass er wesentlich zum Moai dazugehört, selbst wo er einmal fertig aufgestellt war und mit Augenhöhlen, ja eventuell auch mit Augen aus buntem Stein ausgestattet werden sollte. In der Tat ersieht man aus den sehr zahlreichen unvollendeten Moais, die auch heute noch in der Nähe des Steinbruches am Rano Raraku herumliegen und -stehen, dass sie grundsätzlich immer zunächst ohne Augen ausgeführt wurden, die Augen also als die allerletzte Zugabe hinzukamen, und dass man das Gesicht als Ganzes von Stirn und Nase her, des Weiteren von den Wangen und vom Mund, ja von den Ohren her (auf die wir weiter unten zu sprechen kommen werden) anlegte. Die Augenhöhlen aber scheinen erst am definitiven Aufstellungsort in den Stein gegraben worden zu sein, nachdem sie möglicherweise einen bedeutenden Zeitraum gewissermaßen auf dem Weg dahin darauf gewartet hatten.⁵² In die relativ flache Höhlung konnte dann aus einem anderen Material, nämlich aus Koralle für den weißen Augapfel und aus Obsidian oder rosa Tuffstein von einem anderen Vulkan, dem Puna Pau, für die Pupille, das Auge eingelegt werden. Die Gegenwart von Auge und Augenhöhlung am Moai hat insofern etwas exquisit Ereignishaftes. Die Augen sind nicht einfach da wie die anderen Teile des Gesichtes, sondern sie kommen hinzu; und sie blieben vielleicht auch nicht, sondern wurden möglicherweise nur zu gewissen Anlässen eingesetzt. Die Augen müssen schon dadurch ursprünglich auffallend und präziös ausgesehen haben. Die Scherben eines solchen Auges sind 1978 aufgetaucht und konnten wieder zusammengefügt werden. Da die Holländer (im Jahre 1722) und Spanier (im Jahre 1770), als erste europäische Besucher, zwar von den damals noch aufrecht stehenden Moai-Statuen berichten, aber keine eingelegten Augen erwähnen, ist es möglich, dass diese Augen nicht bleibend eingesetzt waren, sondern vielleicht nur bei gewissen Anlässen.⁵³ Schon 1774 fand Kapitän James Cook mehrere umgestürzte Moais auf der Insel, und natürlich noch viel weniger bunte Augen. Man kann sich durch die Betrachtung der hölzernen *moai tangata* eine entfernt verwandte Vorstellung von der Wirkung machen (Abb. 5). Der etwas starre, intensive Blick dieser kleinformatigen Statuen wird der Wirkung



5 Bruno Haas, Zeichnung nach dem Moai tangata, 17. oder 18. Jahrhundert, Louvre / Musée du quai Branly

der alten monumentalen Moais ein wenig entsprechen. Im Übrigen mag man sich an das aus seinen Scherben rekonstruierte Auge halten, das sich heute im Museo Antropológico Padre Sebastian Englert auf Rapa Nui befindet.⁵⁴

Auf alle Fälle zeichnen sich die aus Koralle und Obsidian oder rotem Tuff bestehenden Augen durch einen gewissen Glanz aus und dadurch, dass sie erst ab einem gewissen Zeitpunkt, wenn das ganze Gesicht bereits fertig war, eingesetzt werden konnten. Die Augen haben dadurch einen *ereignishaften* Charakter; in ihnen ereignet sich ein gewisser Glanz. In der Rapanui Sprache sagt man den Glanz durch das Wort „Rapa“, das auch in der heutigen Bezeichnung der Insel selbst und ihrer Bewohner vorkommt. Den Glanz nannten die alten Griechen: *αὐγή* (*augê*), also mit einem Wort, das dem deutschen Wort „Auge“ gleicht, aber ein *femininum* ist. Dementsprechend wollen wir die plastische Funktion der Augen des Moai als *die* Auge (*αὐγή*, sprich: *augê*) bezeichnen. Die Auge ereignet sich immer nur im Schnittpunkt von Stand und Mund. Sie behält merkwürdigerweise immer ihren ereignis-

haften, ja plötzlichen Charakter; und der noch augenlose Blick des unvollendeten Moai im Louvre drückt insofern ein Warten auf dieses grundlegende Ereignis aus.

So unterscheiden wir drei wesentliche plastische Funktionen am Moai des Louvre: den Stand, die Mund, die Auge. Stand und Mund bilden zwei Raumzonen, zu denen vermutlich jeweils auch eine besondere Art der Zeitlichkeit gehört. Aber erst aufgrund ihres Zusammentreffens kommt es in der Auge zu dem Ereignis. Lässt sich über die Natur dieses Ereignisses etwas ausmachen?

Wir haben oben bereits festgestellt, dass der Moai nicht bloß selbst zu schauen und zu sehen (zu „spähen“) scheint, als vielmehr sich auch sehen zu lassen und den Sehenden dieses Sehens Stand zu halten. In diesem Sinne scheint das Auge auch als eine (preziöse) Gabe zu fungieren, die den Himmlischen dargeboten und übereignet wird. Diesen Sachverhalt kann man durch einen Vergleich verdeutlichen. Wir denken uns ein Auge, das sich für den Blick in die Quelle aller Sichtbarkeit, nämlich die Sonne hergäbe. Dieses Auge würde die Sonne wohl erblicken, dann aber erblinden, sich hierdurch gewissermaßen seiner selbst entäußern. Auch ein blindes Auge hat aber noch einen Blick, wie der Moai des Louvre zeigt. Bei dem Moai liegen das Blicken und das Erblinden merkwürdig nahe beieinander. Indem sich der Moai den Himmlischen mit seinem Blick und seinem Auge zuwendet, so wäre das Erblicken derselben und das Erblinden eins, und der Blick wäre zugleich Gesicht (ein Sehen) und Gabe. Das durch seine Farben so markante, aus Koralle oder rotem Tuff und Obsidian hergestellte Auge scheint prinzipiell aus dem Gesicht von grauem Tuffgestein herausgelöst werden zu können, und dieses Herauslösen und Hergeben des Auges erscheint so als das Geschehen, worum es bei dem Moai geht, soweit dies in dem Moai selbst zu erkennen ist.⁵⁵

Die Gabe des Auges scheint ein Akt von geradezu unheimlicher Kraft zu sein. Es ist in diesem Zusammenhang nicht überflüssig anzudeuten, welche anthropologisch womöglich konstante Konstellation hier auf den Plan tritt. Das Opfer des Auges ist von Freud als ein Symbol der Kastration beschrieben worden, von der wir wissen, dass sie eine Grundstruktur der Beziehung auf die Autorität, das Gesetz, die Gottheit ist.⁵⁶ Dies darf hier aber nur insoweit erwähnt werden, als es eine Richtung angibt, aus der der Ernst unserer Beobachtungen erhellen kann; keineswegs darf man den Hinweis vorschnell in eine „Interpretation“ umwandeln, zumal in dieser noch sehr vorläufigen Phase einer Orientierung und Erkundung unseres Gegenstandes.

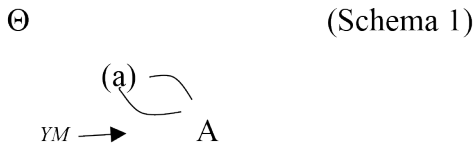
Wir gehen einen Schritt weiter. Es war bereits oben die Rede vom Wasser. Nicht nur die Stirn mit ihrer scharfen Unterkante, sondern auch das Kinn scheinen wie gemacht, um ein Wasser abtropfen zu lassen. Auch ist insbesondere „die Mund“ sehr kunstreich weich und mit flüssig ondulierender Oberfläche gestaltet. Wir wollen fragen, um welche Art von Wasser es sich handelt. Ein Wasser, das die Wangen herunterläuft, ist vermutlich ein Tränenwasser, ein Weinen. Das Wasser aber, das dem Moai über die Stirn läuft, muss vom Himmel kommen, gleichsam als ein himmlisches Weinen. An dem Moai lassen sich demnach zwei Wasser und zwei Arten des Weinens unterscheiden, das eigene Weinen des Moai und das Weinen der Himmel. Natürlich wissen wir nicht, was dieses „Weinen der Himmel“ näher bedeuten mag; wie schon gesagt, geht es nicht darum, eine Interpretation zu etablieren, als vielmehr darum, gewisse plastische Wirkungen bemerklich und dadurch zugleich fragwürdig zu machen, hier insbesondere die plastische Beziehung des Moai auf die Wasser.⁵⁷

Diese Beobachtungen über die Augen als Gabe und über den Regen als himmlisches Weinen werden verständlicher und sprechender, wenn wir sie in eine Verbindung bringen. Das Verbindungsglied zwischen diesen beiden Aspekten könnte man bezeichnen als *die Angst der Götter*. Der Sachverhalt ist so merkwürdig, dass wir kurz einhalten müssen, um ihn in einer Art Modellskizze ein wenig in den Blick zu bekommen.

Freud selbst hat in seinem Essay über die Angst eine Novelle von E.T.A. Hoffmann besprochen, in der es um ein krankhaftes Phantasma geht, nämlich die Angst vor dem Sandmann, der es darauf abgesehen habe, den Kindern das Auge zu nehmen.⁵⁸ Dieses Phantasma ist intim mit der Kastrationsangst verknüpft. Die Kastrationsangst basiert abstrakt gesprochen auf einer merkwürdigen Beziehung des ganzen Menschen auf ein prinzipiell ablösbares Körperteil, sei dies nun das Genitale oder auch das Auge. Formal handelt es sich dabei um die Beziehung von Ganzem und Teil. Bezeichnen wir das Ganze als ein A (Majuskel) und den Teil als ein a (Minuskel), so könnte man diese Beziehung des Ganzen zum Teil auch als $A(a)$ notieren. Durch diese Buchstaben wollen wir zugleich eine gewisse Nähe zu Lacans Terminologie andeuten, der mit A den von ihm so genannten „großen Anderen“, mit a aber das von ihm so genannte „Objekt“ bezeichnet.⁵⁹ Diese Notation wird uns später helfen, uns die Funktionsweise des Moai zu verdeutlichen. Nun findet es sich, dass diese Beziehung, d.h. diese Ablösbarkeit und Abtrennbarkeit des Teiles (und ebenso die Kastrationsangst und der Kastrationskomplex selbst) für das menschliche Leben auch eine positive, ja grundlegende Bedeutung hat, insofern sie den Übergang des Menschen zur Symbolisierung und letztlich zur Sprachbildung vermittelt.⁶⁰ Der Zugang des Menschen zum Symbol geschieht über seine Beziehung auf das von Lacan so genannte Objekt a , d.h. auf den prinzipiell abtrennbaren (erotisch) besetzten Körperteil. Die Beziehung auf diesen Teil ist der logische Ort der Angst.⁶¹ Diese Angst scheint hierbei in erster Linie als die Angst um das je eigene Glied in Frage zu kommen, insofern dieses Glied zugleich der Träger einer Triebregung ist, sei diese sexuell, skopisch oder anders bestimmt. Die Psychoanalyse hat darüber hinaus noch einen anderen Befund zu-

tage gefördert, der für unseren Zusammenhang von besonderer Bedeutung ist. Es gibt nicht nur eine Angst *um* das abtrennbare Objekt a, sondern auch eine Angst *vor* diesem Objekt.⁶²

Was die Begierde hervorruft, ist insofern ebenso wesentlich Objekt der Angst. Nun wendet sich der Moai über die Köpfe der Menschen hinweg an die Himmlischen, indem er seinen Blick ihnen zuwendet und ihnen das Auge hingibt. Wir können diese Struktur wie folgt formalisieren und darstellen, indem wir die Sterblichen (uns selbst) mit den Buchstaben YM bezeichnen, die Himmlischen durch das Symbol Θ , den Moai endlich als A(a):

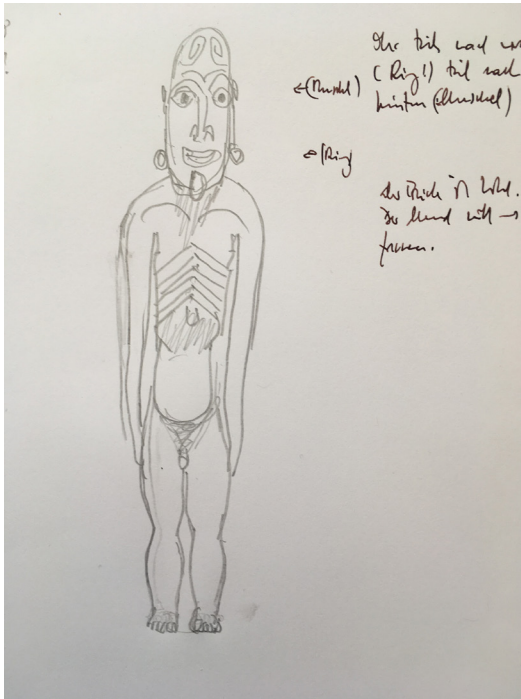


„Wir“ (die Gemeinschaft, die „Betrachter“, YM) stehen vor dem Moai; dieser (A) wendet sich über unsere Köpfe hinweg dem Himmel zu. Er reicht den Himmlischen (Θ) sein Auge dar (a). Es wurde oben angedeutet, dem Blick und der Gabe des Auges folgt irgendwie der Regenguss. Zwischen jener Gabe und diesem Regen stünde die Angst der Götter.⁶³

2.4 Das Geräusch

Der Moai stellt eine Situation her, er organisiert den Raum, in dem die Menschen auf Rapa Nui leben. Bisher haben wir uns ausschließlich auf die Vorderseite des Moai konzentriert. In unserem ersten Schema konnten wir zwei Räume voneinander unterscheiden, den Raum der Himmlischen und den Raum der Sterblichen; der Moai schien zwischen beiden zu stehen, er schien beide aufeinander zu beziehen. Aber es gibt noch eine weitere Raumzone, die ganz wesentlich zu dem Moai dazugehört, nämlich der Raum hinter ihm. Auch diese Raumzone wird durch ihn gestaltet, und zwar keineswegs nur durch seine Rückseite, sondern auch durch die Gestaltung seiner Vorderseite. Indem wir die Art betrachten, wie die Ohren an dem Bildwerk situiert und gestaltet sind, können wir die durch den Moai hergestellte plastische Artikulation des Raumes genauer kennenlernen. Das Gesicht des Moai bildet eine flache Ebene, die man sich in alle Richtungen fortgesetzt denken kann, eine Art Grenze, durch die der ganze Raum geteilt ist in die Zone vor dem Moai und die Zone hinter ihm. Wir wissen, dass die meisten Moais einst am Meeresufer mit dem Rücken zum Ozean und dem Gesicht zum Land aufgestellt waren, manchmal zu mehreren in Reih und Glied auf schmalen Terrassen (*Abu* genannt). Die zahlreichen tiefer im Land stehenden Moais, abgesehen von einigen Sonderfällen,⁶⁴ scheinen dort nur eine provisorische Aufstellung erfahren zu haben, gleichsam auf dem Weg zu ihren Bestimmungsorten an der Küste.⁶⁵ Vor dem Angesicht des Moai darf man sich Behausungen vorstellen, und eine damals noch üppige Vegetation⁶⁶; hier ist der Aufenthalt der Menschen. Der Moai blickt über die Menschen hinweg in den Himmel und steht so im Angesicht der von uns so genannten Himmlischen. Hinter ihm liegt der Ozean. Der Moai markiert eine Grenze zwischen diesen beiden Zonen, die er durch seinen Steinkörper plastisch zum Ausdruck bringt. Der Moai strukturiert also den Lebensraum der Menschen.

Die Ohren befinden sich hinter dieser Grenze. Dennoch wird der Betrachtende durch eine geschickte asymmetrische Behandlung (indem das linke Ohr für den mittig Stehenden ein wenig mehr verschwindet und das rechte ein wenig mehr hervorlugt) zugleich um den Moai herumgeführt. Es



6 Bruno Haas, Zeichnung nach dem Moai kavakava, 19. Jahrhundert, Louvre / Musée du quai Branly

besteht hier zwar eine Grenze, aber man wird auch über sie hinausgeleitet. Diese Grenze und (gedachte) Ebene möchten wir hier als die *Wand* bezeichnen. Die „Wand“ ist nicht opak oder undurchlässig. Sie artikuliert und unterscheidet zwei Raumzonen, die aber dennoch für einander offenstehen. Hinter der Wand wohnen die Toten.⁶⁷ (Abb. 6).

Der Ozean in und hinter dieser Wand ist schier endlos offen, insofern das nächste Land in allen Richtungen wenigstens ein paar tausend Kilometer entfernt ist. Aber am Ozean wirkt der sichtbare Horizont wegen der Erdkrümmung so weit nicht. Die Insel ist allseitig von Wasser umgeben und von einem Horizont, an dem sich nirgendwo keine Erhebung zeigt.⁶⁸ Indem der Moai die „Wand“ aufstellt, aktiviert er den Raum bis zum Horizont und unterstellt ihn gleichsam seiner Hut. Durch diese plastische Wirkung verhält sich der Moai anders als viele europäische Skulpturen. Diese stehen oft in Nischen an einer Wand, so dass der Raum hinter ihnen bildmäßig verschwindet. Ihr Rücken ist eher inaktiv. Auch im Louvre ist der Moai in eine Art Nische ge-

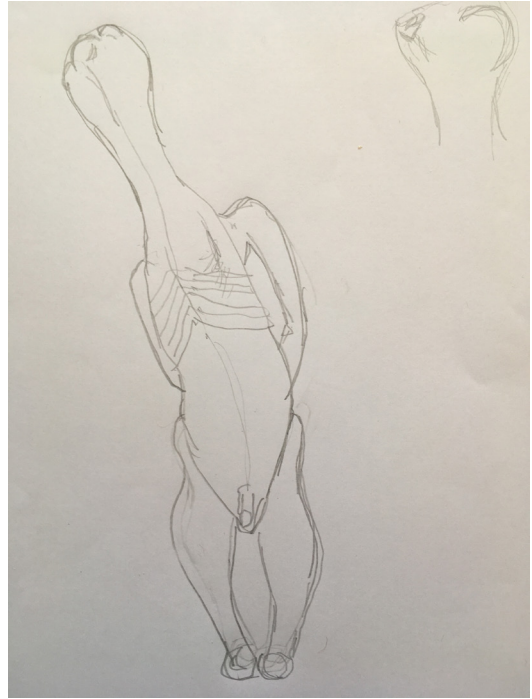
stellt. Dadurch scheint er auf seine Vorderansicht und Frontalität reduziert, und was hinter ihm ist spielt nicht mit. Allerdings ist diese Raumnische im Louvre nicht blind, sondern durch eine Fensteröffnung nach außen durchlässig, so dass man im Louvre noch ein wenig von dieser wesentlichen Dimension des Moai mitbekommen kann. Der Moai trennt zwei Räume voneinander, den Raum vor und den Raum hinter der „Wand“; diese beiden Räume bezieht er aufeinander. Vor seinem Antlitz findet das statt, was wir oben beschrieben haben. Hier ist ein Ereignis, an der Schwelle zwischen zwei Bereichen, dem Bereich der Himmlischen und dem Bereich, wo die Sterblichen wohnen. Dazwischen findet ein Ereignis statt, das wir als *die Auge* bezeichnen haben.

Versuchen wir zu bestimmen, was sich über den Raum ausmachen lässt, der hinter der Wand liegt und dem das Gehör des Moai anzugehören scheint. Dieser Raum erstreckt sich nicht über den ganzen weiten Ozean, sondern eher nur über den sichtbaren Teil desselben. Durch die plastische Kraft des Moai wird dieser *innere* Raum aus dem *unendlichen* Raum des ganzen Ozeans herausgehoben und als eine besondere Sphäre und Zone ausgebildet.

Jenseits des von Rapa Nui aus sichtbaren Horizontes geht der Ozean weiter. Und die Insel erscheint so zwar als ein Zentrum, nämlich als Zentrum, von dem aus für ihre eigenen Bewohner jede Erkundung der Ozeane ausgehen muss, aber doch zugleich als ein solches, das nur *irgendwo* im Ozean liegt und insofern eher wie ein Schiff auf den Wassern treibt. Rapa Nui ist Nabel und Schiff zumal.⁶⁹ Insofern der Moai also den Raum in seinem Rücken aktiviert, artikuliert er ihn zugleich und instauriert den *Unterschied* zwischen dem Bereich diesseits und dem Bereich jenseits des Horizontes. Der Raum, welcher diesseits des Horizontes liegt, ist vom Moai beherrscht und steht unter seiner Hut.

Ganz formal können wir sagen, dass dieser Bereich hinter der Wand als ein Jenseits fungiert, einem Diesseits gegenüber, wo sich gewöhnlich die Menschen aufhalten. Diesem Diesseits gehört auch das Ereignis an, das wir oben beschrieben haben, *die Auge*. Das seinerseits von einem Jenseits des Jenseits abgegrenzte Jenseits im Horizont dagegen ist gleichsam ereignislos, der Ort einer Stille und stillen Wartens, vor dem und über das der Moai wacht, das er, wie oben formuliert, in die Hut nimmt. Diesen Bereich nennen wir daher die *Freyheit der See*. Das Wort Freyheit bedeutet zunächst den durch eine Einfriedung abgegrenzten Bereich, in dem man sich frei fühlen kann, weil hier Friede herrscht.⁷⁰ Dadurch unterscheidet sich diese Art der „Freiheit“ von dem, was wir heute zumeist so benennen. Hier entsteht die Freiheit durch eine Einfriedung und Begrenzung; im heutigen Sprachgebrauch stellt man sich die Freiheit eher als Unbegrenztheit vor. Durch die altertümliche Schreibweise mit „y“ soll dieser von dem heutigen abweichende Begriff kenntlich gemacht werden.⁷¹ Die Freyheit hat einen *bildhaften* Charakter. Der Horizont ist die Grenze dieses Bildes, die Wand sein Aufenthalt. Unter dem Begriff des Bildes ist hier nicht so etwas wie eine Abbildung oder gar eine Photographie zu verstehen. Das Bild definiert sich *durch eine Grenze des Seins*.⁷² Der Horizont fungiert hier als eine Grenze des Seins, an der jeder Kontakt zu anderen Wirklichkeiten unterbrochen ist, weil er eine Wirklichkeit isoliert. Solange eine Sache wirklich *ist*, steht sie dagegen im Zusammenhang des Seins. Wir nennen dasjenige ein Bild, was nur in sich selbst steht und keine Verbindung mit der umgebenden Wirklichkeit hat bzw. dessen Beziehung auf eine umgebende Wirklichkeit durch eine Grenze (z.B. durch einen Rahmen) unterbrochen ist. Die Begrenztheit und Bildmäßigkeit der Freyheit wird durch den Moai hergestellt, sie gehört zu seinem „Formprozeß“. Sie ist selbst eine (menschlich hervorgebrachte) Wirklichkeit höherer Ordnung. Vor dem Hintergrund der bildmäßigen Begrenztheit der Freyheit bekommt jedes Eindringen in sie von außen den Wert eines *absoluten Zufalls*. Dabei darf man unter dem Zufall nicht irgendein gleichgültiges Geschehen verstehen, von dem man die Ursache nicht kennt. Als Zufall bezeichnen wir hier das, was die Griechen die *τύχη* nannten, das böse Schicksal, den Unfall, die man weder antizipieren, noch abwenden kann, den Einbruch der Realität. In diesem Einbruch der Realität muss das *Bild* (hier: die Freyheit) zusammenbrechen.⁷³

Die Grenze der Freyheit spielt in der Geschichte Rapa Nuis eine gewisse Rolle. Irgendwann, vielleicht im 8. Jahrhundert nach Christus, ist eine Gruppe von Menschen zu Schiff in diesen Bereich eingedrungen. Dann aber scheint sich der Austausch mit anderen Menschen und Ländern und korrelativ auch die dazugehörige Seefahrtskunst verloren zu haben. Die Isolation Rapa Nuis und die Unversehrtheit der Grenze der Freyheit kann also von vornherein nur auf einer Art fragilem Gleichgewicht

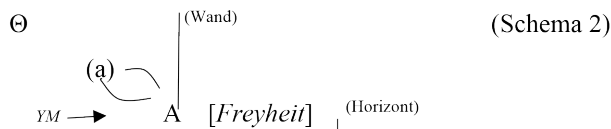


7 Bruno Haas, *Zeichnung nach dem Moai tangata manu*, 19. Jahrhundert, Louvre / Musée du quai Branly

beruht haben. Solange die Freyheit unversehrt blieb, war die Welt im Lot; der katastrophale Einbruch der europäischen Ankömmlinge seit 1722 aber hat die Rapanui Welt aus dem Lot gebracht und womöglich dazu geführt, dass auch die kolossalen Steinbildwerke umgestürzt wurden (vgl. die Ikonographie des Vogels, Abb. 7).⁷⁴

Wir haben schon gesagt, dass die Ohren des Moai dieser Zone gehört. Der Moai hört in den Bereich der Freyheit hinein. Was aber gibt es dort zu hören?

Um dies genauer zu erfahren, verschaffen wir uns zunächst einen Überblick über die durch den Moai hergestellte Artikulation der ihn umgebenden Räume. Zu diesem Zweck vervollständigen wir die oben gegebene Schemazeichnung, indem wir Wand, Freyheit und Horizont in sie eintragen:



Auf diesem Schema sieht man, dass das Ereignis der Gabe des Auges vor einem Hintergrund steht, der dabei unmöglich fehlen kann, eben vor dem als die Freyheit bezeichneten Bereich, den der Moai hütet und dem er umgekehrt auch angehört, auf den er sich gleichsam stützt. Wir sahen: Der Moai steht vor den Himmlischen (Θ) und hält den *Stand*; vor den Himmlischen schweigt er und weilt durch *die Mund* bei den Sterblichen (*YM*). Dazwischen ereignet sich *die Auge* in der wesentlichen Gabe der Augen. Aber dieses Ereignis steht vor der *Wand*. Die Ohren des Moai gehören der Freyheit jenseits der Wand. Was gibt es da zu hören? Keine Worte der Sterblichen und keine Antworten der Himmlischen, sondern nur das wort-lose Rauschen der See, das *Geräusch*. Dieses Rauschen entstammt nicht dem Ozean insgesamt, sondern bloß dem bildmäßig dank der „Wand“ eingefriedeten Bereich der Freyheit. Es mag merkwürdig klingen, aber es kann die plastische Wirkung eines Bildwerkes sein, das scheinbar simple Rauschen des Meeres zum wortlos stillen Geräusch der Freyheit zu verwandeln. Irgendwie scheint dieses Geräusch, obwohl es gerade nicht artikuliert ist, sogar spezifisch zu dem zu gehören, was wir das *Wort* und die *Sprache* nennen. Der Moai scheint dadurch einen wesentlichen Ort im Sprechen und in der Sprache einzunehmen. Zu diesem Ort gehört seine Zugehörigkeit zu dem wortlos stillen Geräusch der See. Wo kein Wort ist, da ist Ruhe. In dieser Ruhe beruht der Moai auf dem Gewicht seines Gesteins. Nur in der Ruhe seines Gewichtes kann er seine Stelle einnehmen. Das Sprechen einer menschlichen Gemeinschaft kann als Topologie eines Konzertes von Funktionen aufgefasst werden, in deren Rahmen die verschiedenen Menschen durchaus verschiedene Stellen einnehmen. Diese Funktionen werden hier aber nicht durch einen Menschen, sondern durch ein freilich von Menschen geschaffenes Ding, nämlich den Moai, versammelt. Nur weil der Moai aus dem stillen Geräusch der Freyheit die Ruhe nimmt, kann er vor den Himmlischen der *Stand*, vor den Menschen die *Mund* sein, und das Ereignis der *Auge* austragen.

Man könnte die schematische Übersicht über die plastischen Funktionen des Moai in ihrer systemischen Verzahnung durch eine zweite Schemazeichnung vervollständigen, die mehr von den Räumen ausgeht und die man sich insofern als eine Art Grundriss vorstellen mag. In dieser zweiten Zeichnung erscheint auch der Grundriss des Ortes, wo der Moai aufgestellt wird, in einigen Fällen ein aufwändiger *Ahu*, sonst auch ein einfacher Sockel, den wir durch ein Rechteck bezeichnen. Vor diesem Ort befindet sich der Aufenthalt der „Sterblichen“, den wir hier durch ein Oval andeuten und als

„Dorf“ bezeichnen. Das Ereignis der Auge bezeichnen wir durch einen Stern. Die oben mit Θ bezeichnete Funktion ist auf dem Grundriss eigentlich nicht einzutragen, weil sie den Lüften und nicht dem Grundriss angehört. Wir stellen sie daher in Klammern.



Durch diese schematische Zeichnung wird die Artikulation des sozialen Raumes angedeutet, wie sie durch den Formprozeß des Moai gegeben ist. Der Wert einer solchen Schematisierung liegt teils in ihrem mnemotechnischen Gebrauch, indem sie es erlaubt, eine relativ lange Gedankenkette zusammenzufassen und anschaulich zu machen, teils darin, dass sie die logische Analyse ihrer Struktur erleichtert.

Die vorliegende Arbeit erheischt gewiss eine Fortsetzung und Vertiefung, sie reicht aber aus zu zeigen, welche Art von Einsicht aus der Auseinandersetzung mit materiellen Gegenständen als Dingen zu erwarten ist. Namentlich die historisch-anthropologische Erforschung der imaginär-symbolischen Konstitution von Geographien und ihrer Beziehung zum menschlichen Leib scheint in der Auseinandersetzung mit Dingen in dem hier beanspruchten Sinne Fortschritte machen zu können, die auf anderem Wege kaum zu erwarten wären.

3. Schlussbetrachtung

Es ist nicht die Aufgabe dieser Studie, den Mythos zu rekonstruieren, dem der Moai zugehörte, noch eine letztgültige Interpretation desselben vorzulegen, sondern eine Gruppe von Koordinaten anzugeben, in Bezug auf die der in dem Bildwerk niedergelegte Formprozeß aktiv ist und einen Sinn erzeugt. Wir haben in diesem Beitrag den Moai des Louvre immanent und um seiner selbst willen betrachtet. Selbst wo es kaum Nachrichten zum kulturellen und mythologischen Zusammenhang gibt, ist diese interpretierende Betrachtung keineswegs rein willkürlich, und zeigt sich das Bildwerk als widerständig. Will man diese wesentlich zum Bildwerk gehörende Dimension bedenken und kennenlernen, so ist es notwendig, dasselbe nicht bloß als „Objekt“ oder „Gegenstand“ zu betrachten, d.h. auf seine angeblich objektive Gegenständlichkeit (etwa seine technischen Daten) zu reduzieren, sondern vielmehr als „Ding“ gelten zu lassen. Mit Hilfe von Heideggers Dingbegriff haben wir gezeigt, welche Dimensionen dadurch gegeben sind. Wir sahen, in gewissem Sinne versammelt der Moai als Ding Himmel und Erde, die Sterblichen und die Unsterblichen. Ob er in Trümmern liegt oder vielmehr steht, macht einen wesentlichen Unterschied für die Welterfahrung auf Rapa Nui. Heideggers Begriff des Geviertes muss dabei formal verstanden werden. Dieser Begriff ist von Heidegger selbst dezidiert marginal eingeführt worden, nämlich mit den Mitteln „unserer Sprache“ (des Deutschen). Das bedeutet, dass er an den Dingen jeweils spezifisch übersetzt und neu ausgearbeitet werden muss. Wir haben in diesem Beitrag angedeutet, wie sich die Frage nach dem „Geviert“ vom Moai aus spezifisch ergibt. Dabei haben wir die Skizze einer Interpretation versucht. Der Sinn dieser Interpretation ist nicht, eine unter den besonderen Bedingungen Rapa Nuis kaum verifizierbare Hypothese aufzustellen, was müßig wäre, sondern durch die Interpretation das Bildwerk in die Frage zu stellen, um so eine intensivere Erfahrung der besonderen Weise, ein Ding zu sein, bis hin zu der besonderen Gestaltung des Blickes, der Stirn

usw., zu ermöglichen. Verböte man sich diese Form der Beschreibung, so blieben alle diese Dinge von der öffentlichen Auseinandersetzung ausgeschlossen, oder vielmehr, diese Auseinandersetzung würde in keiner Weise durch eine kritische Reflexion oder gar ein Verstehen, begleitet werden können.

Betonen wir es: Wenn es heute die Möglichkeit gibt, eine solche Diskussion in Gang zu bringen, so liegt es daran, dass es einen Louvre gibt, d.h. dass der Moai im Louvre in solcher Weise aufgestellt ist, dass die Betrachtung seiner Widerständigkeit möglich ist. Diese Möglichkeit ist im Musée du Quai Branly zur Zeit nicht oder kaum gegeben, aufgrund der allzu massiven Eingriffe einer fehlgeleiteten Inszenierung. Nur wo diese Widerständigkeit erfahrbar bleibt, kann eine ernsthafte Auseinandersetzung mit den Dingen stattfinden. Dabei fällt auf, dass die Bearbeitung des Bildwerkes und seine Entgegennahme als „Ding“ in dem hier geltend gemachten starken Sinne selbst bereits eine kommunikative Haltung erfordert. Sobald man den Moai nicht auf seine objektivierbare Gegenständlichkeit reduziert, sondern sein Dingsein geschehen lässt und damit in den kommunikativen Raum eintritt, welcher durch ihn eröffnet wird, findet so etwas wie ein Gespräch mit den Menschen und der Kultur Rapa Nui statt, eben das, was Breton eingeklagt und woran August Macke auf seine Art teilgenommen hatte. Unser Ansatz lässt sich gleichsam von dem Moai selbst etwas sagen, und wir treten prinzipiell in eine Situation ein, in der die Wissenschaft ihr Wissen nur *im Dialog mit dem Ding* erwirbt und seinen Gegenstand nicht von vornherein durch Objektivierung zum Schweigen bringt. Unser Beitrag weist dabei auf eine wesentliche Funktion des Museums hin, welche in der aktuellen Debatte aus dem Blick zu geraten droht: *Das Museum stellt den Raum her, in dem Kulturobjekte trotz ihrer Entfremdung die Widerständigkeit ihrer Dinglichkeit behalten und so ein radikales Gespräch zwischen den Kulturen ermöglicht.* Nur so sind Dekolonialisierung und ein würdiger Dialog möglich.

Danksagung

Die dem Artikel zugrundeliegende Forschung wurde durch den ERC Starting Grant NO. 803302 *Indigenities in the 21st Century ermöglicht.*

Anmerkungen

- 1 Gemäß genereller Konvention benutzen wir Rapa Nui für die Insel und Rapanui für deren Bewohner und Sprache sowie als Adjektiv.
- 2 Zu Joseph Beuys siehe besonders, Volker Harlan, *Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Beuys*, Stuttgart 1986. Heideggers Gedanken über die Beziehung von Werk und Welt findet man in dem Aufsatz „der Ursprung des Kunstwerkes“ (1935/36), in: *Holzwege*, 1950, 1–74, hier 25–44.
- 3 In dem „Gespräch zwischen Dichter und Denker“, und hier erweitert in dem Gespräch zwischen Denken und Ding ereignet sich die Sache stets in der Mitte, zwischen ihnen. Nirgends darf oder kann der Denker mit dem Anspruch auftreten, die Sache zu re-sorbieren (Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen 1959).
- 4 Siehe <https://www.lenbachhaus.de/en/visit/exhibitions/details/group-dynamics-the-blue-rider> (letzter Zugriff am 17.03.2022) und https://www.hirmerverlag.de/de/titel-1-1/kirchner_und_nolde-2159/ (letzter Zugriff am 01.02.2022).
- 5 August Macke, 1913, Kunsthalle Bremen, Inv. No. 1965/473, von Macke selbst in seinem Aufsatz „Die Masken“ neben der Photographie eines weiteren Moai Kavakava im Almanach des Blauen Reiters veröffentlicht. Siehe auch Annegret Hoberg, Is All Art Created Equal? The Blue Rider and Widening Horizons, in: *Group Dynamics: The Blue Rider* (Ausstellungskatalog Lenbachhaus), Matthias Mühling, Annegret Hoberg und Anna Straetmans (Hg.), München 2021, 25–79. Philomena Haerdlein hat den Moai kavakava, auf dem Mackes Zeichnung basiert, in Stuttgart lokalisieren können: <https://www.indigen.eu/blog/expressing-inner-form> (letzter Zugriff am 17.03.2022).
- 6 Siehe Macke 1913 und Hoberg 2021 (wie FN 5). In einer weiteren Publikation zu „Recollecting Rapa Nui: Books, Carvings, Photographs“ (Philipp Schorch, Diego Muñoz und Cristián Moreno Pakarati) beschäftigen sich die Autoren explizit mit diesem Thema.
- 7 Siehe thematische Struktur von Ausstellung und Katalog.
- 8 Siehe Matthias Mühling, Foreword and thanks, in: *Group Dynamics – The Blue Rider* (Ausstellungskatalog), 2021, 8–12; und *Group Dynamics – The Blue Rider*, 2021, 14–22 (wie FN 5).
- 9 Siehe Informationen zur Galerie und zum Katalog von Bene Tuki Paté: <https://www.elcorreodelmoai.com/?p=2036> (letzter Zugriff am 17.03.2022).
- 10 Siehe das Projekt „Recollecting Rapa Nui“ (man sieht hier Bene Tuki Paté bei der Arbeit): <https://www.indigen.eu/projects/core-projects/recollecting-rapa-nui> (letzter Zugriff am 17.03.2022) und die ‚visual gallery‘: <https://www.indigen.eu/gallery> (letzter Zugriff am 17.03.2022).
- 11 Zu interkultureller Resonanz und Dissonanz, siehe Philipp Schorch und Noelle M.K.Y. Kahanu, Forum as Laboratory: The Cross-cultural Infrastructure of Ethnographic Knowledge and Material Potentialities, in: Humboldt Lab Dahlem (Hg.), *Prinzip Labor: Museumsexperimente im Humboldt Lab Dablen*, Berlin 2015, 241–248; zur Beziehung zwischen Aneignung und Gegen-Aneignung siehe Kapitel 6 in Philipp Schorch mit Noelle M.K.Y. Kahanu, Sean Mallon, Cristián Moreno Pakarati, Mara Mulrooney, Nina Tonga und Ty P.K. Tengan, *Refocusing Ethnographic Museums through Oceanic Lenses*, Honolulu 2020; Für ein nuancierteres Verständnis von ‚appropriation‘ siehe Ivan Gaskell zu „Aesthetic Judgment and the Transcultural Apprehension of Material Things“, in: Jennifer A. McMahon (Hg.), *Social Aesthetics and Moral Judgment: Pleasure, Reflection and Accountability*, New York 2018, 161–179.
- 12 Elisabeth Cowling, L’Oeil Sauvage: Oceanic Art and the Surrealists, in: Suzanne Greub (Hg.), *The Art of Northwest New Guinea*, New York 1992, 177–190, hier 181, zitiert in Louise Tyhacott, A ‘Convulsive Beauty’: Surrealism, Oceania and African Art, in: *Journal of Museum Ethnography* 11, 1999, 43–54, hier 48.
- 13 André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, erste Fassung Paris 1924, zweite Fassung Paris 1929.
- 14 Raymond Spiteri, Surrealism and the Question of Politics, 1925–1939, in: David Hopkins (Hg.), *A Companion to Dada and Surrealism*, Oxford 2016, 110–130, hier 120–121.
- 15 Tyhacott 1999 (wie FN 12); Will Atkin, Oceanic Metamorphoses: Easter Island, Paul Gauguin and ‘Magic Art’ through the Eyes of the Surrealists, in: *Journal of Postcolonial Writing* 54 (5), 2018, 670–689; Katharine Conley, The Surrealist Collection: Ghosts in the Laboratory, in: Hopkins 2016 (wie FN 14), 304–318; Julia Kelly, The Ethnographic Turn, in: Hopkins 2016 (wie FN 14), 319–333; James Clifford, On Ethnographic Surrealism, in: *Comparative Studies in Society and History* 23 (4), 1981, 539–564.
- 16 Breton 1929 (wie FN 13), hier 129, unsere Übersetzung.
- 17 Photographiert von Henri Cartier-Bresson (1961) und publiziert in: ders., *André Breton Roi Soleil*, Paris 1995.
- 18 Siehe Alfred Métraux, Note sur deux images en tapa de L’île de Pâques, in: *VW* 2-3, 1943, 40–41. Grundlegend bis heute ist seine *Ethnology of Easter Island*, in: Bernice P. Bishop Museum Bulletin 2, Honolulu 1971 [1940].
- 19 Siehe Georges Bataille, Un livre humain, un grand livre, in: *Critique* 105, 1956, 100; und Clifford 1981 (wie FN 15). Breton besaß nur die französischsprachige Monographie von 1941 in seiner Bibliothek (Alfred Métraux, *Ile de Pâques*, Paris 1941).
- 20 Atkin 2018 (wie FN 15), hier 673.
- 21 Siehe Atkin 2018 (wie FN 15), hier 676–677.
- 22 „Plaisantant des ethnologues / Dans l’amicale nuit du Sud“ (André Breton, „Rano Raraku“ (1948), aus den „Xénophiles“, in: *Mallarmé. Œuvres complètes*, III, Paris 1999, 416). Die ironischen Verweise auf Métraux’ Buch *Ile de Pâques* (vgl. FN 19) sind im kritischen Apparat, 1282–83 verzeichnet, darunter das „La Grèce n’a jamais existé“, wo Breton den obligaten und für Breton

- philisterhaften Vergleich der Osterinsel mit den Inseln der Ägäis bei Métraux berührt. Hierzu auch Debaene, *L'adieu au voyage. L'ethnologie française entre science et littérature*. Paris 2010, insbesondere 160–169; 389–400.
- 23 Gerade die deutsche Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts ist reich an Beiträgen zu einer wissenschaftlichen Stilkritik gewesen, man denke an die Schriften von Alois Riegl und Heinrich Wölfflin, aber auch an Ernst Strauß, Lorenz Dittmann, Wolfgang Schöne, an Kurt Badt und Rudolph Kuhn. Andere Forscher haben versucht, tiefer in die Art einzudringen, wie Artefakte eine „Situation“ herstellen, also den Raum artikulieren, in dem Menschen wirken und leben, vgl. dazu die Beiträge von Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and the Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, Los Angeles, London 1980; Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge (Mass.) 1991; Bruno Haas, *Die ikonischen Situationen*, Paderborn 2015. Grundlegend hierzu auch die Bildakttheorie von Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Frankfurt/Main 2010.
- 24 Siehe Bruno Haas, Philipp Schorch und Michael Mel, Interpreting a tatanua Mask, in: *Museum Worlds* 7, 2019, 139–164. Für den kontemporären Kontext präferieren wir Anthropologie, als Wissenschaft des Menschen, anstatt Ethnologie, die von vornherein vom anthropologischen und umstrittenen Konstrukt der Ethnie auszugehen scheint. Für eine Begriffsdiskussion im deutschen Kontext siehe Philipp Schorch, Introduction, in: Schorch et al. 2020 (wie FN 11).
- 25 Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, München 1912 [1911].
- 26 Wenn wir hier von „bedeutenden Exempla“ sprechen, so deuten wir damit zugleich an, dass uns nicht alle Gegenstände in gleicher Weise „bedeutend“ vorkommen. Wer lange mit ihnen gearbeitet hat, weiß, dass nicht alle Gegenstände in gleicher Weise „sprechend“ sind. In diesem Sinne ist es sinnvoll, auch beim Sammeln von „anthropologischen Objekten“ auf ihre sogenannte „ästhetische Qualität“ Rücksicht zu nehmen. Dieser Hinweis jüngst auch bei Gottfried Boehm, *Die Sichtbarkeit der Zeit*, Leiden 2017, 85. Vgl. hierzu unten die Auseinandersetzungen um das Musée du Quai Branly und die Aufstellung des Moai im Louvre.
- 27 Diese durch Heinrich Schenker in die Musikwissenschaft eingeführte Methode (dazu jetzt Oliver Schwab-Felisch, Michael Polth und Harmut Fladt (Hg.), *Schenkerian Analysis – Analyse nach Heinrich Schenker*, Hildesheim 2021) ist seit Kurzem auch in die Kunstgeschichte eingedrungen. Siehe Bernhard Haas und Bruno Haas (Hg.), *Funktionale Analyse: Musik – Malerei – Antike Literatur. Analyse fonctionnelle, Musique – Peinture – Littérature Classique*, Hildesheim 2010; ferner Bruno Haas, Von der Phänomenologie zur Funktionalen Deixis, in: Erik N. Dzwiza-Ohlsen (Hg.), *Deixis – Zeigen – Pointing. Ansätze zu einer phänomenologischen Anthropologie*, Darmstadt (in Vorbereitung); derselbe, *Die ikonischen Situationen*, Paderborn 2015; derselbe, Über deiktisch-funktionale Werkanalyse: Hegel – Duchamp – van Gogh, in: Claus Bussmann und Friedrich A. Uehlein (Hg.), *Wendepunkte: Interdisziplinäre Arbeiten zur Kulturgeschichte*, Pommersfeldener Beiträge Bd. 11, Würzburg 2004, 139–172.
- 28 Über den Begriff der eidetischen Variation einfürend nach wie vor: Edmund Husserl, *Cartesianische Meditationen*, Den Haag 1973 [1929].
- 29 Über den wissenschaftstheoretischen Hintergrund einer *systemischen* Beschreibung plastischer „Wirkungen“ vgl. jetzt auch Bruno Haas, *Symptomatologie der reflektierenden Urteilskraft*, Hamburg: Meiner (im Druck), bes. Kapitel 2.
- 30 Vgl. Raymond Corvey, Arts Premiers in the Louvre, in: *Anthropology Today*, 16 (4), 2000, 3–6, der die damalige Debatte zusammenfasst, und Benoît de L'Estoile, *Le Goût des Autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, Paris 2007; weitere Literatur siehe FN 32.
- 31 Kritisch zu den Folgen musealer Ästhetisierung siehe bereits Marianna Torgovnik, *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*, Chicago 1990.
- 32 Zur Nomenklatur und den verschiedenen Anläufen, dem neuen Kind einen Namen zu geben vgl. Nélia Dias, Des 'Arts méconnus' aux 'Arts Premiers': Inclusions et exclusions en anthropologie et en histoire de l'art, in: *Histoire de l'art* 60 (1), 2007, 7–15 und Laetitia Grosjean, Circulation de la formule 'arts premiers': Le cas du désaccord sur le nom du Musée du Quai Branly, in: *Cahiers de Praxématique* 67, 2016, URL: <https://doi.org/10.4000/praxematique.4455>.
- 33 Vgl. hierzu auch den Sammelband von Cordula Grewe (Hg.), *Die Schau des Fremden: Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft*, Stuttgart 2006, mit differenzierten Beiträgen.
- 34 Peter Mason, Moai on the Move, in: *Journal of the History of Collections* 24 (1), 2012, 117–130. Vgl. Schorch et al. 2020 (wie FN 11), hier 102.
- 35 Wohl gemerkt: diese „expressionistische“ Ästhetik hat mit dem Expressionismus des frühen 20. Jahrhunderts und etwa dem *Blauen Reiter* wenig gemeinsam. Sie ist ein spätes Produkt, dessen Entstehung und Bedeutung eine eigene Untersuchung verdienen würde. Vgl. auch unsere Fußnoten 31 und 33.
- 36 Kant hat den ästhetischen als die Art von Genuß ausgezeichnet, die *prinzipiell mittelbar*, d.h. allen Menschen zugänglich ist (*Kritik der Urteilskraft*, §§ 6–9). Dagegen ist bemerkt worden, dass der Zugang zum ästhetischen Genuß eine intime Beziehung zur Sozieldistinktion hat (Pierre Bourdieu Alain Darbel, *L'amour de l'art: Les Musées et leur Public*, Paris 1966). Man kann demnach argumentieren, die Kunstinstitutionen seien überhaupt weiter nichts als Mittel sozialer Repression oder umgekehrt, es sei eine öffentliche Aufgabe, dieselben allen Menschen zugänglich zu machen.
- 37 Vgl. hierzu Steven Roger Fischer, *Island at the End of the World: The Turbulent History of Easter Island*, London 2005, Kapitel 5. Zur Rolle der Museen im heutigen Rapa Nui siehe die beiden Kapitel 3 und 4 zu Rapa Nui in Philipp Schorch et al. 2020 (wie FN 11), 69–117.

- 38 Die wesentliche Verknüpfung von „Ende der Kunst“ und Museum wird in der Hegelforschung oft nicht wahrgenommen bzw. unterschätzt. Vgl. hierzu den Band von Francesca Iannelli, Federico Vercellone und Klaus Vieweg (Hg.), *Das Ende der Kunst als Anfang freier Kunst*, Paderborn 2015, siehe jedoch Bruno Haas, *Die freie Kunst: Beiträge zu Hegels Wissenschaft der Logik, der Kunst und des Religiösen*, Berlin 2003; Paul A. Kottman und Michael Squire (Hg.), *The Art of Hegel's Aesthetics: Hegelian Philosophy and the Perspectives of Art History*, Paderborn 2018; und Bruno Haas, Hegel théoricien du musée, in: Isabelle Aubert, Elodie Djordjevic und Gilles Marmasse, *La Pensée des Normes: Hommage à Jean-François Kervégan*, Paris 2021, 249–265. Ferner Jason Gaiger, Hegel's Contested Legacy: Rethinking the Relation between Art History and Philosophy, in: *The Art Bulletin* 93, 2011, 178–194, mit einem Überblick über die jüngere Debatte.
- 39 Entdeckt und ausgegraben von Henri Lavachery im Jahr 1935 in der Nähe des Ahu von Anakena und am Ende der Expedition nach Europa eingeschifft. Siehe Jacques Kerchache und Vincent Bouloré, *Sculptures. Africa, Asia, Oceania, Americas*, Paris 2001, 328–329, wo die Vorwürfe des chilenischen Staates gegen Belgien und Frankreich wegen unerlaubter Entfremdung von Kulturgut und der nachfolgende Streit nicht erwähnt sind. Vgl. hierzu Diego Muñoz, Andrea Seelenfreund und Valentina Fajreldin, La antropología chilena en Rapa Nui: Una retrospectiva, in: *Antropologías de Sur* 14, 2020, 89–126, URL: <https://doi.org/10.25074/rantros.v7i14.1889>. Der Kopf war in gutem Zustand, aber der dazugehörige Körper ließ sich nicht mehr auffinden. Vgl. Métraux 1940 (wie FN 67), 193–194.
- 40 1872 auf dem französischen Kriegsschiff La Flore nach Frankreich transportiert. Für den Transport wurde der Kopf des Moai vom Rumpf abgesägt, der Kopf des Louvre war ohne Rumpf aufgefunden worden. Vgl. den Bericht von Pierre Loti, Mitglied der Expedition, publiziert in: *Bulletin de la Société des Etudes Océaniques* 281-2, 1999, 37–45.
- 41 Die Moais sind Monolithe und wurden direkt im Steinbruch am Krater des Vulkans Rano Raraku, d.h. in den massiven Fels hinein gemeißelt.
- 42 Vgl. hierzu Hélène Martinsson-Wallin, The Eyes of the Moai, Lost and Re-discovered, in: *Rapa Nui Journal* 10 (2), 1996, 41–43.
- 43 Die Betrachtung des Moai führt also zu der Behauptung, dass er vor einer ihm gegenüber höheren Instanz steht, wie auch aus einem anderen Namen des Moai zu entnehmen ist: *ariya ora o te tupuna*, das lebendige Antlitz des Ahnen, von dem man die Gottheit zu unterscheiden hat (Schorch et al. 2020, wie FN 11, Kapitel 4). Zur ozeanischen Mythologie vgl. Christine Pérez, *Cultures méditerranéennes anciennes: Cultures du triangle polynésien d'avant la découverte missionnaire. Les formes et les pratiques du Pouvoir*, Paris 2007. Zu Kosmologie und Sternenkult siehe weiter unten (und FN 55).
- 44 Die Vertiefung in der Erde erlaubte es, die enorm schweren Steine aufzurichten. Sie konnte danach mit Erde aufgefüllt werden. Nicolas Cauwe (*L'Île de Pâques. Le grand tabou*, Brüssel 2011) behauptet, diese Moais seien definitiv installiert, um den Zutritt zum alten Steinbruch des Rano Raraku mit einem Tabu zu belegen. Über die Moais „auf dem Weg“ vgl. auch Lipo, Hunt und Rapu Haoa 2013, siehe unsere FN 52.
- 45 René Magritte, *Écrits complets*, hrsg. von André Blavier, Paris 2009, 60–61. Zum photo-graphischen Bild, vgl. *Die ikonischen Situationen* (wie FN 27), 237–307.
- 46 Hans Sedlmayr hat das Projekt einer Geschichte der Art formuliert, wie durch Architektur jeweils der Himmel interpretiert wird (Hans Sedlmayr, *Österreichische Barockarchitektur, 1690–1740*, Wien 1930). Er dachte dabei in erster Linie an die Barockarchitektur Österreichs und wie sie den Himmel über ihr aktiviert. Es gibt keinen Zweifel, dass derselbe Himmel über einer Siedlung von Plattenbauten ganz anders „wirkt“ und dass diese Wirkung mit zu dem „Formprozeß“ (Beuys) gehört, der durch die Architektur oder eben durch eine Skulptur wie den Moai in Gang gesetzt wird.
- 47 Die Diskussionen über Heideggers politische Verstrickung seit der Veröffentlichung der „schwarzen Hefte“ sollte nicht zu dem Verbot führen, sich auf das von ihm zur Verfügung gestellte Gedankengut zu beziehen.
- 48 Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1986 [1927], §15 für den Begriff der Zuhandenheit, §18 für den Begriff der Bewandtnis.
- 49 Heidegger 1935/36 (wie FN 2), 1–74; siehe dort besonders das Kapitel „Das Ding und das Werk“, wo eine Reihe traditioneller Ding- und Objektbegriffe (Substanz mit Eigenschaften, Stoff mit Formen) als „Überfall“ auf die Dingheit der Dinge interpretiert und ein Zugang gesucht wird zu einer anderen Beschreibung der „Dinge“ und besonders des „Kunstwerks“, das Heidegger als ein Ding in einem eminenten Sinne versteht und nicht so sehr als Objekt ästhetischer Lust.
- 50 Martin Heidegger, Das Ding, in: ders., *Vorträge und Aufsätze*, Stuttgart 2004 [1954], 157–179, hier 166.
- 51 Siehe Kapitel 3 in Schorch et al. 2020 (wie FN 37) zur ‚figure of the informant‘.
- 52 Vgl. FN 44. Zum Mythos des wandernden Moai siehe: Carl P. Lipo Terry L. Hunt und Sergio Rapu Haoa, The 'Walking' Megalithic Statues (moai) of Easter Island, in: *Journal of Archaeological Science* 40 (6), 2013, 2859–2866. Ferner: Jo Anne Van Tilburg, Engineers of Easter Island: Archaeologists Field Test a Theory of how Easter Island's moai Were Moved, in: *Archaeology* 52 (6), 1999, 40–45. Dagegen jedoch Nicolas Cauwe (*Le grand tabou?*, Brüssel 2011), der von einer endgültigen Aufstellung an den Hängen des Rano Raraku ausgeht.
- 53 Siehe Diego Muñoz Azócar, *Diaspora Rapanui (1871–2015). L'île de Pâques, le Chili continental et la Polynésie française. Une ethnographie historique de la mobilité dans une société transnationale*, Dissertation Marseille 2017, 171, et nota 15; und Jo Anne van Tilburg, *Among Giants: The Life of Catherine Routledge and her Remarkable Expedition to Easter Island*, New York 2003, 236–237, ferner der Aufsatz von Martinsson-Wallin (vgl. FN 42).
- 54 <https://www.museorapanui.gob.cl/> (letzter Zugriff am 17.03.2022).

- 55 Vgl. hierzu William Liller, *The Ancient Solar Observatories of Rapanui*, Missoula Montana 1993, der zu zeigen versucht hat, dass die Aufstellung zahlreicher Moais (aber nicht aller) sich auf die Sonnenbahn bezieht. Siehe auch Edmundo R. Edwards und Juan A. Belmonte, Megalithic Astronomy of Easter Island: A Reassessment, in: *Journal for the History of Astronomy*, 35 (4), 2004, 422–433, die eine Orientierung unter anderem zu den Pleiaden („Matariki“ in Rapanui) in Erwägung ziehen, mit einer Liste der auf Rapa Nui benannten Gestirne (ibid, 425) und neuen Messungen. Im alten Kalender entsprach das Auftreten der Pleiaden dem Anfang der „dunklen Zeit“ (po), dem Australwinter (siehe auch Edmundo Edwards und Alexandra Edwards, *When the Universe Was an Island*, Hangaroa Press 2013). Über das Verhältnis der hellen und dunklen Jahreszeit im pazifischen Raum Serge Tcherkézoff, *First Contacts in Polynesia: The Samoan Case (1722–1848): Western Misunderstandings about Sexuality and Divinity*, Canberra 2008.
- 56 Sigmund Freud, Hemmung, Symptom und Angst, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/Main 1999, Bd. 14, 111–205.
- 57 Nach Paul G. Bahn haben nur wenige Moais den roten Tuffhut getragen, der die Wasser vom ganzen Gesicht abhalten konnte, da er auf allen Seiten übersteht, siehe Paul G. Bahn, The Archaeology of the Monolithic Sculpture of Rapanui: A General Review, in: Steven Roger Fischer (Hg.), *Easter Island Studies: Contributions to the History of Rapanui in memoriam of William T. Mulloy*, Oxford 1993, 82–85, besonders 84.
- 58 Sigmund Freud, Inhibition, Symptom und Angst, in: ders., *Gesammelte Werke*, Frankfurt/Main 1999, Bd. 12, 227–268, besonders 238–246.
- 59 „Objekt“ als psychische Funktion im Sinne Lacans ist nicht zu verwechseln mit dem Objekt und Gegenstand eines vergegenständlichenden Denkens.
- 60 Vgl. hierzu Bruno Haas, *Symptomatologie der reflektierenden Urteilskraft*, Hamburg 2022, Kapitel 5.
- 61 Hierzu nach wie vor grundlegend Jacques Lacan, *L'angoisse*, Paris 2004.
- 62 Lacan 2004 (wie FN 61), 85 und 88–92: „L'angoisse n'est pas sans objet“.
- 63 Métraux hat das Fragment eines Gebetes um Regen veröffentlicht, das wir hier ohne weiteren Kommentar wiedergeben:

E te ua, mata-vai roa Hiro e
 Ka hoa mai koe ki raro
 Ka re mai koe ki raro
 E te ua, mata-vai roa a Hiro e

"O Regen, viel lange Tränen von Hiro
 Jäh giess hie auf uns nieder
 Jäh fließ hie über uns nieder
 O Regen, viel lange Tränen von Hiro"

Alfred Métraux 1971 [1940]: 330, in: *Ethnology of Easter Island*, Honolulu: Bishop Museum Press, 1971.

- 64 Bei Liller, Edwards und Belmonte werden Moais erwähnt, die tiefer im Land stehen und deren Ort durch die Lage zu gewissen Gestirnen motiviert ist. Vgl. unsere FN 55.
- 65 Vgl. hierzu Lipo, Hunt und Rapu Haoa 2013 (wie FN 52); Van Tilburg 1999 (wie FN 52), hier 40–45; und Pavel Pavel, *Rapa Nui: El Hombre que hizo caminar los Moai*, primera edición español, Rapa Nui 2015.
- 66 Vgl. Catherine Orliac, The Woody Vegetation on Easter Island between Early 14th and Mid-17th Centuries AD, in: Christopher Moore Stevenson (Hg.), *Easter Island Archaeology: Research on Early Rapanui Culture*, Los Osos (Kalifornien) 2000, 211–220; Valentí Rull, The Deforestation of Easter Island, in: *Biological Reviews* (Cambridge Philosophical Society) 95, 2020, 124–141, mit neuesten Informationen über das eher schrittweise Verschwinden der ursprünglich von Palmen dominierten Vegetation.
- 67 Über die unterschiedliche Natur dieser beiden Raumzonen gibt unter anderem der Totenkult Auskunft. Die Toten scheinen grundsätzlich *hinter* den Ahus begraben worden zu sein; Genaueres über Grabstätten bei Leslie C. Shaw, Human Burials in the Coastal Caves of Easter Island, in: Stevenson 2000 (wie FN 66), 59–79, und Andrea Seelenfreund, Easter Island Burial Practices, in demselben Sammelband, 81–99, mit dem genauen Plan des Ahu Kihikihi Rau Mea und den darin untergebrachten Gräbern, 88–89. Die als *Moai kavakava* bekannten Holzfiguren (Abb. 6) stellen Tote dar, die als Geister wiederkehren. Hierzu Katherine Routledge, *The Mystery of Easter Island*, London 1919; Alfred Métraux, *Ethnology of Easter Island*, Honolulu 1940, 249–252, Catherine und Michel Orliac, *Bois sculptés de l'île de Pâques*, Marseille 1995. Dies bedeutet freilich nicht, das Jenseits der Moais sei den Toten reserviert, umso weniger als sich hier ja auch das offene Meer befindet, wo man zum Beispiel fischen geht. Die Position der Gräber jenseits der „Wand“ zeigt, dass diese Wand überhaupt eine wesentliche Artikulation des sozialen Raumes darstellt.
- 68 Es gibt nur einen Punkt auf der Insel, von wo man rings herum den Meereshorizont sehen kann: die höchste Erhebung der Insel, Maunga Terevaka, 511 Meter hoch.
- 69 Beide Vorstellungen sind dokumentiert, freilich erst seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ein anderer Name von Rapa Nui ist Te Pito o Te Henua, „das Ende / der Nabel der Welt“, siehe Philipp Schorch et al. 2020, (wie FN 11), 94. Wir wissen nicht, wie die Generationen, die die Moais geschaffen haben, ihre Insel benannt haben. Vgl. hierzu Alfred Métraux, *Ethnology of Easter Island* (wie FN 18), 33–36, und Fischer 2000 (wie FN 377), 91.

- 70 Nach Auskunft heutiger Rapanui lässt sich der Sinn von „Freiheit“ am ehesten durch das Verbum „kimi te ora“ (= ein [neues] Leben suchen) sagen. *Ein neues Leben suchen* bedeutet da etwa: die Insel verlassen, eine neue Existenz an einem neuen Ort aufbauen.
- 71 Vgl. hierzu auch Martin Heidegger, Bauen, Wohnen, Denken, in: *Vorträge und Aufsätze*, Stuttgart 2004 [1954], 139–156, hier besonders 142–143.
- 72 Dieser Begriff ausführlich in der *Symptomatologie der reflektierenden Urteilskraft* erläutert (Kapitel 2).
- 73 Zur Geschichte Rapa Nui vgl. die oben zitierten Arbeiten von Alfred Métraux (unsere FN 18), Steven Roger Fischer (wie FN 377) und Diego Muñoz (wie FN 533).
- 74 Der Vogel scheint wie kein anderes Wesen über diesen Horizont hinausgehen zu können. Der Vogelritus wäre demnach als eine Reaktion auf das Einbrechen des Zufalls in die Freyheit der See zu begreifen (vgl. Abb. 7). Vgl. hierzu Diego Muñoz, Rapa Nui – Île de Pâques 1722–1786. Le bouleversement d’un monde clos: bateaux, oiseaux et visages rouges, in: Éric Conte, Guillaume Molle und Serge Tchekézo (Hg.), *À la croisée des vagues. Océaniens et Occidentaux. Anthropologie historique de la violence (16e-19e siècles)*, Maison des sciences de l’Homme du Pacifique (im Druck), mit der weiteren Bibliographie.

Bildnachweise

Abb. 1 August Macke, Zeichnung nach dem Moai kavakava, 1913. Kunsthalle Bremen Inv. No. 1965/473.

Abb. 2 Le Monde au temps des Surréalistes, Variétés 1929.

Abb. 3 Henri Cartier-Bresson, André Breton, 1961. © Fondation Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos.

Abb. 4 Bruno Haas, Zeichnung nach dem Kopf des Moai im Louvre, 15. Jahrhundert.

Abb. 5 Bruno Haas, Zeichnung nach dem Moai tangata, 17. oder 18. Jahrhundert, Louvre / Musée du quai Branly, Inv. 70.2000.4.1 D.

Abb. 6 Bruno Haas, Zeichnung nach dem Moai kavakava, 19. Jahrhundert, Louvre / Musée du quai Branly, Inv. 72.53.288.

Abb. 7 Bruno Haas, Zeichnung nach dem Moai tangata manu, 19. Jahrhundert, Louvre / Musée du quai Branly, Inv. 70.2006.10.1.

Dieser Beitrag ist auch unter folgender Internetadresse abrufbar:
<https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/608/>