

Unverkäufliche Leseprobe



Walter Grasskamp
André Malraux und das imaginäre Museum
Die Weltkunst im Salon

232 S.: mit 65 Abbildungen in s/w. Gebunden
ISBN: 978-3-406-65988-1

Weitere Informationen finden Sie hier:
<http://www.chbeck.de/13072741>

DAS BUCH AUF DEM BODEN

Die Fotografie, die André Malraux in seinem Salon mit den ausgelegten Doppelseiten eines Bildbandes zeigt, ist eine geläufige Ikone der Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts; weniger geläufig sind dagegen Format und Datum. Meist erscheint sie als Hochformat, und als Herstellungsjahr wird 1947 favorisiert, aber auch 1948 oder 1950 sind üblich. Diese Fotografie besitzt legendäre Züge also schon allein darin, dass sie sich einer korrekten Datierung gerne entzieht. Entsprechend vage bleiben dann auch die Bildunterschriften, die sich meist mit dem Hinweis begnügen, Malraux arbeite hier an seinem *musée imaginaire*, womit man nie ganz falsch, aber auch nie ganz richtig liegt.¹

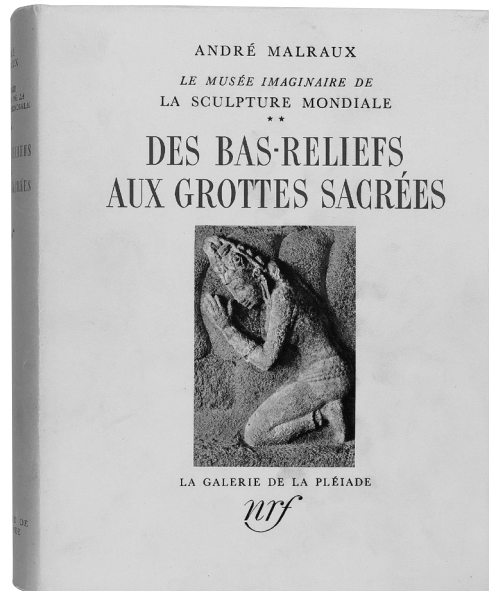
In ihrer Printkarriere hat diese Fotografie eine eher dekorative Rolle angenommen und ist durch viele Aufsätze und Bücher gewandert, ohne dort näher analysiert worden zu sein; manchmal schmückt sie sogar an prominenter Stelle einen Text, der überhaupt nicht auf sie eingeht.² Was aber soll die Funktion eines Bildzitats sein, wenn es im Text keine Rolle spielt? Es wird zur Bildungsbrosche, die sich Aufsätzen und Büchern anstecken lässt, um zu signalisieren, dass man die Idee des *musée imaginaire* wohl als bekannt voraussetzen darf, ohne eigens auf sie eingehen zu müssen. Markant ist manchmal aber auch das Fehlen dieser Fotografie. So geht Jean-François Lyotard in seiner ausführlichen Malraux-Biografie an keiner Stelle auf sie ein, was umso auffälliger ist, als er die enorme Bedeutung, die Malraux dem Fotoportrait beimaß, durchaus würdigt.³ Das ist

insgesamt eine unbefriedigende Diagnose, aus der die folgende Bildbetrachtung das Recht zu einer gewissen Ausführlichkeit und Genauigkeit ableitet.

Ein blendendes Bild

Hält man einen Abzug in Händen, der die quadratische Fotografie vollständig wiedergibt, lässt sich ein hoch auflösendes Bild von einer solchen Detailtreue bewundern, dass man als Aufnahmegerät eine Plattenkamera vermuten möchte. Es kann sich aber auch um eine 6 x 6-Kamera mit einem feinkörnigen Film gehandelt haben. Nahezu alle Abbildungen auf dem Boden sind zu identifizieren und damit auch das Buch, dem sie entstammen. Es ist der Tafelband *Des Bas-reliefs aux grottes sacrées*, der zweite Band der zweiten Buchtrilogie Malrauxs, die den Gesamttitel *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale* trug und zwischen 1952 und 1954 bei Gallimard erschien.

Laut Impressum ist er im Mai 1954 gedruckt worden; die Fotografie ihrerseits wurde von Maurice Jarnoux für eine Reportage der Illustrierten *Paris Match* angefertigt, die am 19. Juni 1954 erschienen ist.⁴ Malraux hat sich demnach im Frühjahr 1954 mit den Doppelseiten seines aktuellen Buches für eine Illustriertengeschichte so souverän in Szene gesetzt, dass ihm die Kunstgeschichte dabei buchstäblich zu Füßen lag. Es gibt wohl kaum ein Portrait der Moderne, in dem die Heldenrolle des Kunsthistorikers so gelassen imperial, intellektuell kokett, zurückhaltend pompös und inszenatorisch raffiniert zur Geltung käme wie in dieser Fotografie. Auch wenn andere Kunsthistoriker versucht haben mögen, sich zu Kulturhelden zu stilisieren, ist es doch wohl keinem gelungen, sich so einprägsam und bei-läufig zugleich zu präsentieren wie hier Malraux, der – wie mancher in dieser Hinsicht zu kurz gekommene Ordinarius grollen mag – das Fach noch nicht einmal studiert hatte!



Das Buch auf dem Boden

Hier geht es aber nicht nur um die Heroisierung eines Kunstpublizisten, sondern auch um eine moderne Variante des Sammlerportraits. Die Sammlungsstücke sind zwar nur als reproduzierte Fotografien präsent, mit ihnen sind aber Bildwerke aus allen Kontinenten und aus drei Jahrtausenden versammelt – in einem selbstbewussten Zugriff auf das, was bis heute, wie problematisch auch immer, «Weltkunst» heißt. Dieser Zugriff gelang nur mit Hilfe der Fotografie, welche die Tradition der Museumssammlung zugleich aufgreift und aussetzt, indem sie die Lokalgebundenheit der Objekte in Reproduktionen aufhebt und diese untereinander beliebig kombinierbar macht – genau das war die Pointe des *musée imaginaire*. Die imaginäre Musealisierung besteht in einer mediengestützten Levitation, bei der die schwersten Steinskulpturen in eine Buchillustration verpflanzt werden können, sogar solche, die sich überhaupt nicht bewegen lassen, weil sie als Denkmäler oder Architekturschmuck ortsfest sind.

An der Idee eines *musée imaginaire* war zudem bestechend, dass sich der Reichtum der Kunst auf den Seiten eines Buches umfassender darstel-

len und ordnen ließ als in wirklichen Museen: In Fotografien kann man nebeneinander stellen und vergleichen, was ansonsten weltweit auf verschiedene Häuser verstreut ist. Der Triumph der beweglichen Fotografie über die Schwerfälligkeit der Bildwerke, den wir hier inszeniert sehen, war zugleich einer über die Kontingenz der Museumslandschaft. In Zeiten digitaler Bildspeicher, in denen viele Museen ihre Exponate ins Internet stellen, mag ein solcher Auftritt nicht mehr als besonders triumphal erscheinen. Um die Mitte des 20. Jahrhunderts konnte Malraux sein *musée imaginaire* aber mit einem gewissen Recht als Paradigmenwechsel in der Tradition des Sammelns ausgeben – als einen Durchbruch des Geistigen im Umgang mit der materiellen Erscheinung des Kunstwerkes, als eine Intellektualisierung der Kunstwahrnehmung durch die Reproduktion. Auch wenn Malraux weder die Fotografie noch das Buch erfunden hatte, noch deren Kombination zum Bildband, vereinte seine Idee des imaginären Museums diese Elemente zu einer Erfolgsformel der Kunstvermittlung; das mit fotografischen Reproduktionen illustrierte Kunstbuch erhob er zum Zentralorgan des *musée imaginaire*.⁵

Wie das *musée imaginaire* die passende Formel für eine Apotheose der modernen Kunstpublizistik lieferte, stellte die Fotografie von Jarnoux die passende Ikone: Mit ihr konnte sich Malraux, im Alter von 53 Jahren, in seinem Salon als der prominenteste Kunsthistoriker seiner Zeit präsentieren. Dabei setzte er sich wie ein Autor in Szene, der gerade mit dem Layout seines jüngsten Buchprojektes beschäftigt ist. Auf den ersten Blick meint man jedenfalls, Zeuge einer Arbeitssituation zu sein, in der es um die Festlegung der Bildstrecke geht. Nimmt man aber das fertige Buch, dessen Druckseiten hier ausgelegt sind, zur Hand, bemerkt man, dass sich die Reihenfolge der Abbildungen auf dem Boden keineswegs mit der des Buches deckt. Auf dem Boden liegen sie in Bildnachbarschaften, in denen sie gedruckt wurden, und nicht in jenen, die sie erst bei der Bindung des Buches eingehen, wenn die gefalteten Doppelseiten bündig ineinander gelegt und geheftet worden sind. Offensichtlich hat Malraux die Druckseiten einem Aushänger entnommen, wie man in der Branche die schon in

der richtigen Reihenfolge ineinander gelegten, aber noch nicht gebundenen Doppelseiten nennt.

Gut die Hälfte der Abbildungen des Buches ist hier zu sehen, die andere liegt mit dem Gesicht zum Boden. Rätselhaft ist jedoch, warum die Bildseiten für Malraux nur auf dem Kopf zu sehen waren. Zwar ist für ihn eine Lücke freigeräumt worden, als befände sich dort der Kommandoposten für fällige Layout-Entscheidungen; ein solcher Überblick ist aber nur von der Galerie möglich, deren Handlauf am rechten unteren Bildrand zu erkennen ist. Auch die enge Reihung der Doppelseiten spricht gegen eine Arbeitssituation: Jeder, der einmal die Bildstrecke für ein Buch ausgelegt hat, weiß, dass man so nicht arbeiten kann, denn es fehlt jener Abstand zwischen den Bilderreihen, der es erlauben würde, sich unter ihnen zu bewegen und Konstellationen zu prüfen oder sogar abzuändern.

Um die Festlegung einer Bildstrecke kann es hier also nicht gegangen sein; das Arrangement der Buchseiten ist vielmehr auf den Fotografen und damit auf den späteren Betrachter hin inszeniert worden. Da man die Ausparung zu Füßen Malrauxs nicht als Kommandostellung für eine Layoutprobe betrachten kann, erscheint der zackige Halbkreis nun wie ein optischer Sockel, wie eine wohnliche Variante in der Ikonografie des Heroischen. In solchen und anderen Details verrät sich das Konstruierte dieser Arbeitssituation: Hier wird nicht gearbeitet, sondern Arbeit repräsentiert – diese Aufnahme ist nicht nur eine großartige Fotografie, sie ist zugleich ein blendendes Bild.

Zimmerreise

Hat man die Fotografie von Jarnoux als Inszenierung durchschaut, gerät der gesamte Raum in Verdacht, ein Bühnenbild zu sein, und lädt zu einer genaueren Betrachtung ein. Beginnt man damit am oberen Bildrand, so sind dort zwei übereinander gestaffelte Buchreihen zu sehen, welche die

Fensterbank und die Abdeckung über dem Heizkörper in Beschlag nehmen. Die obere Reihe lässt sich als Auswahl aus der *Bibliothèque de la Pléiade* identifizieren. Die Reihe wurde seit 1930 bei Gallimard verlegt; drei Jahre nach dieser Fotografie, 1957, sind auch Malrauxs frühe Romane der späten 1920er und 1930er Jahre in sie aufgenommen worden. Als Kanon der Weltliteratur, mit einem Schwerpunkt in der französischen Nationalliteratur, lässt sich die *Pléiade* übrigens auch als Gegenstück zum Kanon des imaginären Museums der Skulptur verstehen, das auf dem Boden ausliegt. In der Buchreihe direkt auf der Heizkörperabdeckung, die nicht eindeutig zu identifizieren ist, könnten die handlichen Bildbände aus dem Genfer Verlag von Albert Skira stehen, in dem Malraux zwischen 1947 und 1950 seine erste Kunstbuch-Trilogie *Psychologie de l'art* publiziert hatte, die er mit dem Band *Le Musée imaginaire* eröffnet hatte, der die mediale Zauberformel zum ersten Mal verwendete.

Im Innenraumbild kommt der Fensterbank erst seit dem frühen 19. Jahrhundert eine besondere Bedeutung zu. In zahlreichen Interieurs der Zeit ist sie der Ort, wo die Topfpflanze als domestizierte Natur gedeiht; in der bürgerlichen Stadtwohnung vertrat sie den entbehrten Garten und bildete eine florale Schranke zur urbanen Steinwüste. Lässt sich die Topfpflanze auf der Fensterbank als domestizierte Natur verstehen, dann repräsentieren die Bände der *Pléiade* die zum Kanon domestizierte Kultur. Wie eine apotropäische Schranke grenzen sie das moderne *studiolo* gegen die jenseits des Fensters liegende Welt der Unkenntnis ab.

Die obere Buchreihe wird durch die Porträtbüste einer Buddhafigur auf einem kleinen Sockel geteilt. Sie korrespondiert mit einer größeren Buddhafigur, die links oben in der Zimmerecke erscheint; eine dritte ist auf dem Flügel platziert, der sich nur auf einem vollständigen Abzug als Besonderheit, nämlich als Doppelflügel herausstellt. Eine Tastatur ist geöffnet und mit einem Notenblatt versehen, als sei gerade noch Musik in diesem Raum erklingen, in dem man sich nun der Kunst zugewendet hat. Am Klavierstuhl lehnt die vergrößerte Fotografie eines Skulpturenkopfes – ein weiterer Hinweis, dass wir es hier mit Kopfarbeit zu tun haben.

Die offenbar auf Karton aufgezo­gene Fotografie zeigt eine unvollende­te Madonna von Michelangelo.⁶ Die teilreproduzierte Figur bestreicht mit einem melancholischen Übersichts­blick die ausliegenden Kulturreich­tümer; Malraux dagegen scheint völlig in die Betrachtung einer herausge­fischten Abbildung versunken zu sein. Die Fokussierung auf das Bild in seiner Hand wird als Bildungsandacht auch dadurch intensiviert, dass er seine Brille, halb zusammengeklappt, aber gut sichtbar, in der anderen Hand hält, als habe er sie gerade abgenommen – was sich gut dazu eignet, den Moment der inneren Sammlung zu akzentuieren. So erscheint der Protagonist dieses Arrangements, als sei er sich des Fotografiertwerdens überhaupt nicht bewusst. Es dürfte purer Zufall sein, dass die Verstre­bung des liegenden Notenständers hinter dem Rücken Malrauxs den ersten Buchstaben seines Nachnamens wie eine serifenlose Majuskel markiert, aber sie fügt sich bestens in diese durchkomponierte Apotheose eines eleganten Mannes, der sehr genau weiß, was um ihn herum vorgeht, dass er nämlich gerade für die wichtigste Illustrierte Frankreichs fotografiert wird.

Es wäre natürlich interessant zu wissen, auf wen die Initiative zurück­ging – ob auf eine redaktionelle Entscheidung oder auf Betreiben Malrauxs. Da dieser gerade acht Jahre der politischen Öffentlichkeitsarbeit für Charles de Gaulle hinter sich hatte – zunächst als dessen Informations­minister, dann bis 1953 als Pressesprecher des gaullistischen *Rassemblement du peuple français* – wird er wohl kaum darauf gewartet haben, dass sich ein Reporter in seinen Salon verirrt. Der Zeitpunkt für die Fotografie ist jedenfalls gut gewählt, denn der Verlag wollte die drei dicken Bände der Trilogie *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale* mit ihren rund 1800 Seiten innerhalb von nur zwei Jahren auf den Markt bringen – da konnte ein Auftritt des Autors in einer Illustrierten nicht schaden.

So kam zustande, was man eine Homestory nennt – allerdings nur in der deutschen Publizistik, denn ebenso wie Handy ist Homestory ein Pseudo-Lehnwort aus dem Englischen für eine Gattung, die man im angelsächsischen Illustriertenwesen ein «personal profile» nennen würde.



Yale Joel: Madeleine und André Malraux, März 1948



Inge Morath: André Malraux, 1956

Im redaktionellen Teil einer Illustrierten war das Buchprojekt jedenfalls so optimal platziert, wie Verlage sich das ansonsten nur erhoffen können. Und so sehen wir Malraux hier in zwei seiner vielen Lebensrollen, bei der Buchherstellung wie bei der Öffentlichkeitsarbeit.

Es war weder die erste noch die einzige Fotoaktion, für die sich Malraux in seinem Salon zur Verfügung stellte. Bereits im März 1948, als bei Skira gerade sein erstes Kunstbuch mit dem schlagartig prominenten Titel *Le musée imaginaire* erschienen war, hatte er dort für Yale Joel posiert, einen Fotografen von *Life* – weltweit das Vorbild vieler Illustrierten, auch für die 1949 gegründete *Paris Match*. Als Minister der ersten, kurzlebigen Nachkriegsregierung de Gaulles hatte sich Malraux für *Life* an fast genau dieselbe Stelle gestellt wie später für *Paris Match*. 1956 fotografierte ihn

auch Inge Morath in diesem Raum für die Agentur Magnum.⁷ Der Salon diente also als repräsentativer Raum für Besucher wie für die Medien, eine Art halböffentlicher Ort der Selbstdarstellung, ein bewohntes Bühnenbild. Selbst wenn es nicht eigens für die Fotografen durcharrangiert worden ist, hat es doch immer schon auf sie gewartet.

In der Aufnahme, die Maurice Jarnoux 1954 machte, wird die Räumlichkeit des Salons durch ein Licht akzentuiert, das zu dieser Tageszeit tief durch die Fenster und Vorhänge fällt. Unterstreicht das Sonnenlicht die Tiefe, so markieren die Vorhänge die Höhe dieses Raumes, ebenso wie der Handlauf, der die Größe einer mehrstöckigen Halle aufscheinen lässt, die auch eine Galerie aufweist, also nicht nur ein Musikzimmer ist, sondern auch eine Bibliothek. Auf dem Doppelflügel steht ein Blumenstrauß, weitere Andrucke liegen herum, eine aufgeschlagene Mappe ist zu sehen sowie ein kleiner Stapel leicht gewellter Fotoabzüge und eine irgendwie unpassend erscheinende Stofftasche.

Dagegen vermisst man einen Aschenbecher, der aber nötig wäre, weil die Asche der gerade entzündeten Zigarette sich bald lockern dürfte. Vielleicht war ein Aschenbecher zu profan, um ein Auftrittsrecht in dieser Idylle soignierter Bildung geltend machen zu können. Wer alt genug dazu ist, fühlt sich hier vielleicht an die Gauloises-Werbung der 1960er Jahre erinnert, in deren Motiven die Freude variiert wurde, mittels einer Zigarette aus stressigen Arbeitssituationen in den Genuss einer kulturgesättigten Pause wechseln zu können. Diese Lebenskunst wird hier nicht nur durch die brennende Zigarette – ohnehin das Markenzeichen Malrauxs –, sondern auch durch ein Trinkglas mit dem Rest einer dunklen und, wie man sehen wird, alkoholhaltigen Flüssigkeit akzentuiert. Es ist also eine gepflegte Kombination aus Kunst, Musik und Literatur, die diesen Salon durchwirkt; Tabak und Alkohol konterkarieren dabei die formelle Kleidung eines streng gescheitelten Mannes mit einem seriösen Zweireiher und einer gut gebügelten und gut ausgeleuchteten Anzughose.

Oben rechts ist ein großes, schmal gerahmtes Bild angeschnitten. Zwischen zwei Fenstern wirkt es improvisiert aufgestellt, auf einem Sockel, auf

dem es vermutlich kurzfristig gegen eine Skulptur ausgetauscht wurde, um das Gegenlicht der halbverglasten Doppeltür zu mildern. Es zeigt ein Gemälde von Piero della Francesca, das im Original kein Tafelbild ist, sondern aus einem Fresko stammt, aus dem Zyklus der «Legende des heiligen Kreuzes» («Leggenda della vera croce», 336 x 747 cm), der um 1460 in San Francesco in Arezzo entstanden ist. In einem nach allen Seiten gekappten Ausschnitt sehen wir hier die Szene «Die Königin von Saba in Anbetung des Holzes», wobei die schadhafte Stellen ausgespart bleiben. Womöglich handelt es sich um eine Reproduktion im Verhältnis 1:1. Schon in der *Life*-Fotografie von Yale Joel war 1948 ein Ausschnitt aus diesem Freskenzyklus an der linken Wand zu sehen, nämlich die «Auffindung und Verifikation des Heiligen Kreuzes»; 1956 hat Malraux sich dann von Inge Morath direkt vor dieser Reproduktion fotografieren lassen, in einem dunklen Einreihler und mit der unverzichtbaren Zigarette in der Hand.⁸

Sieht die große Piero-Reproduktion bei Jarnoux für den flüchtigen Blick so aus, als sei sie auf eine Staffelei gestellt, so hängt die ebenfalls gerahmte Piero-Reproduktion in den anderen Portraitfotografien konventionell an der Wand. Die Rahmung ist halbherzig geblieben, weil auf eine Verglasung offensichtlich verzichtet wurde. Aber auch so sind die Rahmen eine bemerkenswerte Zutat, denn es handelt sich ja um die Reproduktion eines Freskos, das, anders als ein Ölbild, selbst nie einen Rahmen besaß. Die Rahmung erscheint somit als Strategie einer Aufwertung der Reproduktionen, und das umso mehr, als der Fotokarton vor dem Klavierstuhl nicht gerahmt ist.