



Walter Grasskamp; André Malraux und das imaginäre Museum. Die Weltkunst im Salon; München: C. H. Beck 2014; 232 S., 65 Abb.; ISBN 978-3-406-65988-1; € 29,95

Walter Grasskamp beginnt sein Buch zum imaginären Museum von André Malraux mit einer ausführlichen Analyse des berühmten Fotos von Maurice Jarnoux für eine Fotostrecke der *Paris Match* vom 19. Juni 1954. Das Foto zeigt, wie der elegante, gerade von der Politik beurlaubte Gefolgsmann de Gaulles und ehemalige Kommunist vor den Bildvorlagen des berühmten *musée imaginaire* über die letzte Feinabstimmung des Arrangements des geplanten Bandes sinniert. So inszeniert dieses ‚Werkstattfoto‘ ist, trifft es doch die verlegerische Praxis Malraux‘ wie den Esprit des *musée imaginaire* besser, als es die Sprache wohl vermöchte. „Hier wird nicht gearbeitet, sondern Arbeit repräsentiert – diese Aufnahme ist nicht nur eine großartige Fotografie, sie ist zugleich ein blendendes Bild.“ (15) Grasskamp widmet diesem Bild eine genaue Analyse, zeigt es als Teil der Selbstinszenierung des französischen Kulturstars und setzt es in Beziehung zu einer ganzen Reihe anderer Porträts des ‚Kunstdandys‘, unter anderem von so namhaften Fotografinnen wie Germaine Krull und Inge Morath. Weshalb diese umfangreiche und bis ins Detail gehende ikonografische Anstrengung, bei der Grasskamp so offensichtliche Strategien der Inszenierung wie die im Bild kopfüber liegenden Reproduktionsvorlagen diskutiert?

Der Kunsthistoriker Walter Grasskamp referiert in seiner Monografie zum *musée imaginaire* die reichhaltige Literatur über den Kunstwissenschaftler Malraux ausführlich, auch ist darin die Bedeutung der Kunstreproduktion für die Geschichte der Kunstwissenschaft ein vielfach untersuchter Gegenstand. Entscheidend ist ein origineller Perspektivwechsel, denn Grasskamp nimmt die Vorbehalte der akademischen Kunstgeschichte gegenüber dem ‚geschmäckerlichen Buch‘ zwar ernst, weiß aber zugleich die Eigenständigkeit des ästhetischen Konzepts Malraux‘ zu würdigen: Und diese findet er in der Bedeutung des Bildbandes selbst, den er als eine eigenständige Kunstform interpretiert.

Schon Felix Thürlemann hat den berühmten *Almanach des Blauen Reiters* von Wassily Kandinsky und Franz Marc als eine Art des visuellen Diskurses beschrieben, und ähnlich definiert Grasskamp den ‚Kunst-Bildband‘ gegenüber dem klassischen, auch reichhaltig ‚Illustrierten Kunstbuch‘ über die unbedingte Priorität der Bilder.¹

Selbstverständlich war auch dieses Konzept seinerzeit nicht wirklich neu. Grasskamp erläutert ausführlich vor allem einen Vorläufer, die *Encyclopédie photographique de l'art*, eine monumentale Bildkunstgeschichte, die ab 1935 bis 1945 bei der Pariser

1 Felix Thürlemann: „Famose Gegenklänge. Der Diskurs der Abbildungen im Almanach Der Blaue Reiter“, in: *Der Blaue Reiter*, Kunstmuseum Bern, hrsg. von Hans Christoph von Tavel, Bern 1987, S. 210–222.

Edition ‚Tel‘ in einzelgehefteten *fascicules* geliefert auf insgesamt fünf Bände kam. „Mit seinen aufwendigen Kunstbuchprojekten war Malraux nämlich keineswegs, wie man es manchmal liest, der Erste gewesen; für die Trilogie des *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* übernahm er vielmehr das ältere Vorbild bis in die Anmutung des Layouts.“ (61) Die Übernahme reichte bis hin zur Wiederverwendung nicht weniger Bilder, deren Fotograf, der seinerzeit nicht unbekannte André Vigneau, zunächst ungenannt blieb. Und dennoch ist das *musée imaginaire* kein schlichtes Plagiat.

Grasskamp schildert sehr detailliert die Produktionsgeschichte des *musée imaginaire*, ein Titel, der, fast zur festen ‚Metapher‘ im Kunstdiskurs geworden, erst einmal in einer langen Reihe von Publikationen Malraux‘ für ein bestimmtes Buch und Buchkonzept zu reservieren ist: „Versucht man, den Autor Malraux unabhängig von seiner schillernden Selbstinszenierung zu würdigen, so hat sich das *musée imaginaire* als die nachhaltigste seiner Ideen und Formulierungen erwiesen. Mit dieser Bezeichnung verhält es sich aber nicht so einfach, wie es ihre Popularität glauben machen könnte, denn Malraux selbst verwendete sie auf unterschiedliche Weise. Zunächst kam sie als Titel seines ersten Kunstbuches auf, das 1947 unter dem Titel *Le Musée Imaginaire* erschien und die erste Trilogie mit dem Gesamttitel *Psychologie de l'art* eröffnete, deren folgende Bände – *La Création artistique* sowie *La Monnaie de l'absolu* – bis 1949 ebenfalls bei Skira erschienen. Bereits 1951 fasste Malraux die drei Bände, nunmehr bei Gallimard, zu einem einzigen Buch mit dem Titel *Les Voix du silence* zusammen, in dem sich die vormaligen Buchtitel nur noch als Zwischentitel wiederfanden, ergänzt um das neue Kapitel *Les Métamorphoses d'Apollon*. Damit war das *musée imaginaire* als Buchtitel wieder frei, um auf eine neue Trilogie überzugehen, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, die im Mittelpunkt der [eingangs beschriebenen] Fotografie von Jarnoux steht.“ (47) Und Letztere steht nicht nur im Mittelpunkt der Analyse Grasskamps, sondern stellt eigentlich den Prototyp eines ‚Kunstabdbands à la Malraux‘ dar.

Auch beim Vergleich dieses ‚gedruckten Museums‘ mit der erwähnten Reproduktionsenzyklopädie Vigneaus zeigt sich das Inszenierungsgenie eines Malraux nicht weniger als bei der oben analysierten Fotoserie für die *Paris Match* (vgl. 36). „Die Enzyklopädie hatte in Frankreich seit dem 18. Jahrhundert als führendes Instrument der Aufklärung hohes Ansehen genossen, und daran wollten die Editions ‚TEL‘ offensichtlich anschließen. Das klang zwar vielversprechend, war aber letztlich nicht halb so mondän wie die Formel vom *musée imaginaire*, denn diese versprach viele Bilder, die man sich in beliebiger Reihenfolge zu Gemüte führen kann, während die Enzyklopädie für einen eher textlastigen und nüchtern durchsortierten Buchtyp steht, den man bei Gelegenheit befragt.“ (79)

Dieser Reduktion des wissenschaftlichen Diskurses über Kunst steht für Malraux der Gewinn visueller Evidenz gegenüber, die im Wesentlichen durch Formanalogie und Formkontraste erzeugt wird. Wenn es auch ein gewöhnlicher Topos ist, Malraux hier eine grobe ‚Gleichmacherei‘ vorzuwerfen, die den Verlust der besonderen Einmaligkeit und Sonderheit des Kunstwerks mit sich bringt, eröffnet solch freie Verfügbarkeit über tendenziell alle Kunstwerke der Welt dem ‚Bildkünstler‘ Malraux

den Raum zum ‚eigentlich Künstlerischen‘. Man mag auf inhaltlicher wie buchpublizistischer Ebene an den ‚Vergleichsformalismus‘ eines Heinrich Wölfflin denken (vgl. 59), doch geht Malraux mit seinen Bildgegenüberstellungen aus dem ‚Geist des – im wortwörtlichen Sinne – fotografischen Lichtbildes‘ weit über diesen hinaus, wenn er jegliche materielle Widerständigkeit der Objekte unter der Oberfläche der Reproduktion verschwinden lässt. Es ist schade, dass Grasskamp die signifikanten Poetiken der genannten und weiterer ‚Bildvergleichsdiskurse‘ von Künstlern und Kunstwissenschaftlern nicht näher untersucht, denn sie implizieren unterschiedlichste Formen ästhetisierender Kunsttheorie, die manche nicht immer glückliche zeitgenössische Rede von ‚künstlerischer Forschung‘ zu antizipieren scheinen.² Jedenfalls korrespondierte diese auch von Grasskamp beobachtete ‚Ermöglichung rein ästhetischer Qualität‘ mit parallelen Tendenzen einer ‚vergeistigten‘ Tradition der Abstraktion, so hat „die Reproduktion also das Abstraktionsvermögen beflügelt“ (152). Nebenbei zeigt der Autor nicht nur die oft bemerkte Verwandtschaft, sondern vor allem die Differenz zu Walter Benjamin. „Jedenfalls weinte Malraux dem von [diesem] hypostasierten Verlust der Aura keine Träne nach: Die Fotografie mochte dem Kunstwerk seine Aura genommen haben, dafür verlieh sie ihm eine mediale Allgegenwart, die als neue Spielart der Aura erst spät ins Blickfeld der Kunsttheorie geraten ist, und zwar 1988 in einem wegweisenden Essay von Werner Hofmann.³ Während Benjamin das Thema für eine Politisierung der Kunsttheorie umsatteln wollte, war Malraux darauf aus, diese Allgegenwart kommerziell zu nutzen, wofür er wenig später den noch jungen Typus des Kunstbildbandes zu perfektionieren begann. Anders als Benjamin hatte er verstanden, dass es sich bei der fotografischen Reproduktion um eine neue Warenform der Kunst handelte, und daraus verlegerische Konsequenzen gezogen.“ (55) Malraux ist jedenfalls von den spätrömantischen Vorstellungen des Deutschen weit entfernt und sieht in der medialen Entwicklung vor allem ein künstlerisches Potenzial. Oder um Grasskamps Sicht zu fokussieren: Er ergreift die Möglichkeit einer Neuinterpretation wenn nicht -schöpfung der Kunstgeschichte ‚aus dem Geist der neuen Medien‘. Und dies dürfte wohl die eigentliche Originalität der vorliegenden Monografie darstellen, wenn Grasskamp – vom Rezensenten etwas neumodisch ausgedrückt – das *musée imaginaire* nicht so sehr am Maßstab der Kunstgeschichte untersucht, sondern medienwissenschaftlich argumentiert: „Denn nicht nur dem Medienphänomen, sondern auch dem Kunstpublizisten Malraux ist eine *medienhistorische* Betrachtung angemessen, und so geht es in diesem Buch um eine Mediengeschichte des imaginären Museums, um das Kunstbuch als dem materiellen Substrat des *musée imaginaire*.“ (49) Malraux reduziert den Text auf Bildlegenden und Kommentare zu den einzelnen Werken im Anhang. Seine „Sparsamkeit an Informationen auf den Bild-

2 Zugegebenermaßen ist dies auch die Perspektive des Referenten. Vgl. Norbert M. Schmitz: *Kunst und Wissenschaft im Zeichen der Moderne. Exemplarische Studien zum Verhältnis der klassischen Avantgarde zur zeitgenössischen Kunstgeschichte in Deutschland*. Hölzel, Kandinsky, Wölfflin, Dvorák., Alfter b. Bonn 1993.

3 Hofmann, Werner: „Die Allgegenwart des Kunstwerks. Kritische Anmerkungen zu Valéry und Benjamin“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 7. Mai 1988.

seiten läuft letztlich auf eine Dissoziation der visuellen Wahrnehmung von der kunsthistorischen Einordnung hinaus – sie trennt den Genuss der Form vom Verständnis der Bedeutung. Daraus aber das Fazit zu ziehen, Malraux hätte diese Kommentare für unwichtig gehalten, wäre voreilig, denn er heuerte dafür namhafte Museums-Experten an, schon allein, weil er diese Arbeit selbst nicht hätte bewerkstelligen können. Ein solches Buchkonzept richtet sich gleichwohl eher an den bildorientierten, die Kunst bewundernden Laien als an einen an Details interessierten Fachvertreter, der im hinteren Teil des Buches im Kleingedruckten abgefertigt wird.“ (81) Vor allem aber eröffnet die Deplatzierte des Textes an den Schluss ein ‚eigenartiges Rezeptionsangebot‘, das nicht nur den Laien, sondern auch den Kunstsinnigen zu einer rein visuellen Lektüre einlädt. Der Preis ist die Unbestimmtheit der Einsichten, gelegentlich die fast gewaltsame Kompilation unter der Maßgabe formaler Analogie, bei der sich Malraux nicht sträubt, manchmal missverständlichste, zum Teil falsche Ansichten auf divergente Werke nebeneinanderzustellen, so wenn er seine Korrespondenzen erst durch seitenverkehrte Fotonegative zum ‚Klingen‘ bringt (vgl. 68f.). Auch werden die Hintergründe mit ihren banalen Raumfragmenten als Erinnerung an die ursprüngliche Ausstellungssituation wegretuschiert, grundsätzlich die Kunstwerke nach formalen Kriterien der fotografischen Aufnahme, ihren Licht- und Schattenverhältnissen, den digitalen Achsen et cetera ausgesucht. Malraux nutzt die Fotografie als ein Mittel der Dramatisierung gleichermaßen durch Angleichung und Abstraktion. Grasskamp zeigt dies durch den Vergleich zur nüchtern-sachlichen Präsentation bei André Vigneau in dessen *Encyclopédie photographique de l'art*. Dieser „hatte eher selten und dann verhalten mit Schatteneffekten und Beleuchtungsakzenten gearbeitet, mit dunklen Hintergründen oder Anschnitten, er zeigte sich vielmehr an der Darstellung des Volumens ebenso interessiert wie an der Oberfläche, die das Material zu erkennen gab, und an einer unaufgeregten räumlichen Kontinuität des Lichtes. Dagegen scheinen Malraux und [dessen wichtigster Fotograf] Parry sich in der effekthascherischen Dramatisierung der Fotoaufnahme gegenseitig bestärkt zu haben, so dass man den Beitrag von Parrys Stilwillen für das Erscheinungsbild der Buchreihen Malraux‘ nicht unterschätzen sollte. Nach der Darstellung eines Beobachters der Zusammenarbeit der beiden Protagonisten besaß Parry ‚die Gabe, die Bilder zu finden, die Malraux recht gaben‘.“ (72) Von der die Kunstgeschichte auch damals schon kennzeichnenden Reflexion der Bedingungen angemessener Darstellung von Kunstwerken, vor allem mehransichtiger Plastiken, bleibt Malraux unberührt. Es ist offensichtlich sein emphatischer ‚Weltkunstbegriff‘, der seinen subjektiven Blick gegenüber allen Widerständigkeiten der Objekte immunisiert. Interessant sind auch Grasskamps Vergleiche solcher medialer Homogenisierung des Differenzen mit präfotografischen Konzepten, etwa des 1879 von Viollet-le-Duc gegründeten *Musée de sculpture comparée*, des heutigen *Musée des Monuments Français*, überhaupt der ‚gleichmacherischen‘ Gipsabguss-Sammlungen. „Erstaunlich ist daher, dass weder Malraux noch Benjamin diesen frühen Sammlungen von Kunstreproduktionen eine größere Bedeutung für ihre Theorien beimaßen, vielmehr beide das Phänomen der Reproduktion bevorzugt in seinen modernen Spielarten der fotografischen und

filmischen Reproduktion betrachtet haben.“ (152) Solche Passagen verweisen auf grundlegendere Defizite unserer Kunstgeschichtsschreibung, so wenn Wolfgang Ullrich vor einigen Jahren zeigte, dass selbige noch um eine differenziertere Geschichte der Reproduktion zu ergänzen wäre.⁴ Grasskamps subtile Reflexionen markieren auch einen historischen Punkt, an dem die langsam zum Alltag werdenden digitalen Bilder nicht mehr als ein unüberwindlicher Bruch mit den Traditionen neuzeitlicher Bildkultur erscheinen, wohl aber unser Interesse an der Medialität der Vergangenheit entfachen beziehungsweise neu ausrichten. Wirksam waren sie jedenfalls schon immer. So ist das anschließende ‚schöne‘ Fundstück Grasskamps wenig überraschend. „Übrigens nimmt es sich wie eine Kapriole der Kunstgeschichte aus, dass Wilhelm Worringer die Idee für seine Abhandlung über *Abstraktion und Einfühlung* ausgerechnet in dieser Pariser Abgussammlung fand, nachdem er rein zufällig Georg Simmel (dessen Vorlesungen er in Berlin besucht hatte) mit einem Gefährten plaudernd durch die Räume hatte gehen sehen.⁷ Schon mittels der Gipse hatte, was Malraux als genuine Stärke seines fotografierten *musée imaginaire* ansah, die Reproduktion also das Abstraktionsvermögen beflügelt.“ (152)

So wäre denn die einzige Kritik an dem verdienstvollen Buch Grasskamps, dass die Texte Malraux' – die ja immerhin vorhanden sind – in der so sorgfältigen Analyse ausgespart bleiben. Damit ist aber weniger der konkret – ohnehin von Fachwissenschaftlern erstellt – wissenschaftliche Apparat am Ende des *musée imaginaire* gemeint als die theoretischen Texte Malraux' selbst, die, wenngleich widersprüchlich und uneinheitlich, wohl den essayistischen Rahmen eines emphatischen Kunstbegriffs, wie er ja die Kriegs- und vor allem die Nachkriegsjahre bestimmte, darstellen. Aber vielleicht ist gerade dies konsequent, nämlich die eigentlich bedeutsame Aussage in der Buchedition als solcher nicht in noch so essayistischer Überlieferung, sondern in ihrer einmaligen (Kunst-)Form zu sehen. Das ist die Sprache Malraux'! Folgerichtig wirft Grasskamp, der die komplexe Quellenlage, die vielen verborgen gehaltenen Vorbilder ausführlich recherchiert, dem französischen Kulturstar eigentlich kein rechtes Plagiat vor, denn dessen Kunst und Originalität war ja das Zusammenführen unterschiedlicher Gewerke. „Auch sonst hatte Malraux ein Gespür für attraktive Kunstbuchtitel bewiesen: *La Monnaie de l'absolu* (1949), *Les Voix du silence* (1951), *Les Métamorphoses d'Apollon*; aber auch für seine literarischen Werke wie die *Lunes en papier* (1921) oder *La Condition humaine* (1933). Der Topos des *musée imaginaire* wertete geschickt die bereits etablierte Praxis auf, Kunstwerke ungeachtet ihrer Herkunft und ihrer Standorte in den Reproduktionen eines Bildbandes neu zu mischen, und zwar mit einem Bezug zu einer allseits geschätzten und traditionellen Kultureinrichtung, eben dem Museum. Wie in den 1990er Jahren der amerikanische Präsident Bill Clinton das Internet als ‚data highway‘ deklarierte (wobei er sich eines von Nam June Paik lange zuvor geprägten Begriffs bediente), so hatte Malraux sein erstes Kunstbuch als imaginäres Museum etikettiert. Wie Clinton mit seiner Formel die Freiheitsmythen einer Autogesellschaft ansprach, so Malraux die bauliche Inkarnation einer

⁴ Wolfgang Ullrich, *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen*, Frankfurt a. M. 2000.

bürgerlichen Bildungsideologie. Wie an Clintons Formulierung ist auch an der von Malraux auffällig, dass sie neue technische Phänomene in den Rahmen vertrauter Territorial- beziehungsweise Institutionserfahrungen zurückprojizieren. Aber so wenig das *world wide web* eine Autobahn ist, die man an der nächsten Abfahrt spurlos wieder verlassen kann, so wenig ist ein Bildband ein Museum; in beiden Fällen hat man es vielleicht eher mit einem charmanten Etikettenschwindel zu tun.“ (79f.)

Tatsächlich lässt sich das Arbeitsfeld Malraux' von der verlegerischen Konzeption über die Hinzuziehung eines angemessenen Mitarbeiterstabes bis hin zu den Feinheiten der Typografie gut mit der Arbeit eines Filmauteurs vergleichen (140). Es geht um den Auteur als Produzenten, so wie Alexandre Astruc die Tätigkeit des Cineasten, die Handschrift des Filmkünstlers mit der Metapher der ‚caméra-stylo‘ beschreibt.⁵ Hier wird die medienwissenschaftliche Perspektive auf die Position eines Malraux in einer Geschichte der Kunstreproduktion aufschlussreich. Denn Malraux öffnet, darin ganz in der Tradition des *Blauen Reiters* oder des reich bebilderten Bandes *Zeitlose Kunst* Ludwig Goldscheiders aus dem Jahre 1934 stehend, den Kanon der Kunstwissenschaft für exotische, ‚primitive‘ Kulturen aus dem Völkerkundemuseum und zum vormals ‚Außerkünstlerischen‘ des ‚niedereren‘ Kunsthandwerks, nur eben nicht zu den neuen industriellen Medien (98ff.). Und mit dieser ‚Ausblendung‘ war Malraux ein typischer Avantgardist: „Während die Avantgarde die Salonmalerei in deren eigenem Medium, dem Tafelbild, zu liquidieren suchte, zog die Felsmalerei der Steinzeit die Bewunderung für scheinbar spontane und abstrahierende Formgebungen auf sich. Während sich Fotografie und Film noch lange aus dem Kunstbegriff der Moderne ausgeschlossen sahen, wurden schlichte Gebrauchsgefäße aus dem präkolumbianischen Peru einbezogen, deren Hersteller diese europäische Vorstellung überhaupt nicht verstanden hätten.

Denn bei dieser Entgrenzung wurde auch der ideologische Unterschied zwischen ‚freier‘ und ‚angewandter‘ Kunst außer Kraft gesetzt, den das 19. Jahrhundert gerade erst erfunden hatte und den das 20. dann zementieren sollte, vor allem in Deutschland.“ (117)

Nun steht das *musée imaginaire* in einer Traditionslinie mit den entsprechenden Konzepten seitens der Geisteswissenschaften von Hegels Vorlesungen über Riegls spätrömische Kunstindustrie bis hin zu den außereuropäischen Supplement-Bänden der Propyläen-Kunstgeschichte zu Ostasien, Indien et cetera. Bezeichnend ist allerdings, dass auch hier gerade diejenige Kunstform nicht eigener Gegenstand wird, mit der sich der ‚Bildkünstler‘ Malraux selbst ausdrückt, die Fotografie. All diese Alltags- und Ritualgegenstände aus Afrika oder dem präkolumbianischen Amerika in der Weltkunst wurden ja gerade durch ihre Freistellung vom Gebrauch zur Kunst, denn längst waren diese Länder von den Objekten des imperialen Weltmarktes überschwemmt, denen das alte Kunstgewerbe pragmatisch wenig entgegenzusetzen hatte. Letztlich wiederholte sich hier nur die Entwicklung im Binnenraum Europas

5 Der Begriff ‚caméra-stylo‘ erscheint erstmalig am 30.3.1948 in der Zeitschrift *L'Écran français*. Dort heißt es: „Der Autor schreibt mit seiner Kamera, wie ein Schriftsteller mit einem Stift schreibt.“

seit dem 18. Jahrhundert. Die alten Artefakte wurden selten und rar, um im selben Moment über ihre industrielle Reproduktion als Bilder der Kunst Weltverbreitung zu finden. Grasskamp beschreibt diese Form der medialen Ästhetisierung bei Malraux: „Der enthusiastische übertrug die Nobilitierungsformel auf Bildwerke aus Kulturen, die den europäischen Kunstbegriff weder kannten noch verstanden hätten, und verabschiedete gleichzeitig entscheidende normative Konturen seiner Genese. Der dialektische ist sich dagegen der vielen performativen Ungereimtheiten dieser Universalisierung bewusst. Der Weltkunstgedanke bleibt ja gerade dann eurozentrisch, wenn er die Geschichte seiner willkürlichen und geradezu überstürzten Universalisierung nicht reflektiert und deren Ungereimtheiten überspielt.“ (114 f.)

Gerade in diesem Sinne ist Malraux ein Regisseur als *auteur*, nämlich als hegemoniales Subjekt, das seine maniera, seinen Stil den Objekten, hier also der ganzen Kunst der Welt, einprägt. Grasskamp verweist zu Recht darauf, dass bald ein anderer Autorenfilmer dieser Zeit, Alain Resnais, in *LES STATUES MEURENT AUSSI* von 1953 diesen problematischen Umgang mit den Bildern im Kontext der Kolonialgeschichte ganz konträr reflektiert. Doch man kann die medienwissenschaftliche Analyse noch weitertreiben als der Kunsthistoriker Grasskamp.

Malraux gleicht den Filmemachern der *Nouvelle Vague*, wenn er einen klassischen Künstlergeniebegriff, der durch die medialen Reproduktionstechniken an Geltungskraft mächtig einbüßte, durch die Aneignung dieser neuen Medien unter den ästhetischen Vorgaben autonomer Kunst wortwörtlich modern, also zeitgemäß wieder einsetzt. Malraux ist ein Medienkünstler. Die Entwicklung industrieller Kunstproduktion, wie sie wenig vorher 1936 Erwin Panofsky anhand des Hollywoodkinos in *On movies*⁶ beschrieb, war eine andere. Kein Zufall, dass Fotografie und Film für Malraux durchaus bewusst eingesetzte Mittel der Vermittlung wurden, aber keinen Platz im Pantheon des *musée imaginaire* fanden, denn beide haben bis heute die Niederungen des Nützlichen und Notwendigen noch lange nicht hinter sich gelassen.

Schon einleitend findet Grasskamp ein ausgewogenes Urteil, das zum Ästhetizismus der ‚Weltkunst‘ wie zur ‚Beliebigkeit der Bildkombinatorik‘ in gebührender Distanz verbleibt, um zugleich die kunstgeschichtliche Bedeutsamkeit und Originalität Malraux‘ herauszustellen. „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 Zentral-

6 Erstmals publiziert: Erwin Panofsky, „On Movies“, in: *Bulletin of the Department of Art and Archaeology of Princeton University*, June 1936, S. 5–15.

organ des *musée imaginaire*.“ (14) Malraux selbst wäre mit Grasskamps eloquent geschriebenen Buch, das sich ja mit allerlei Spitzen und Relativierungen durchaus als Dekonstruktion seiner Person lesen ließe, sicherlich zufrieden, definiert sich der genialische *auteur* im Pariser Existenzialistenmilieu, die staatstragende Ikone eines Dandy doch gleichermaßen durch sein intuitives Genie wie die Distanz zur biedereren Wissenschaftsphilologie, ob nun medien- oder kunstwissenschaftlicher Provenienz.

Kommen wir zurück zum Prolog Grasskamps über die fotografische Selbstinszenierung Malraux' zu Beginn seines Buches. Die nur vermeintliche Äußerlichkeit leitet das wohlkomponierte Buch Grasskamps trefflich ein, weil zuletzt diese Fotografie von Jarnoux das Konzept und die Wirkung des *musée imaginaire* auf den Punkt bringt, denn „diese Aufnahme ist nicht nur eine großartige Fotografie, sie ist zugleich ein blendendes Bild“ (15).

Konsequent fragt Grasskamp zum Ende des Buches nach den Folgen weniger für die Kunstgeschichte denn für die Kunst: Ausgehend von der Geschichte des Papiermuseums der Frühneuzeit, führt die Reihe der Beispiele zu der ersten und zweiten *documenta* bis zum Künstlermuseum eines Marcel Broodthaers. „Wollte man der Metapher [des *musée imaginaire*] mal ein wenig die Luft ablassen, dann ließe sich sagen, dass sie aus einer Zeit stammt, in der die Museen noch nicht, wie heute, regelmäßig Wechselausstellungen zeigten. Denn solche Ausstellungen kann man als imaginäre Museen auf Zeit betrachten, wenn sie aus den verschiedensten Museen und Quellen zusammenführen, was vorher und nachher nicht nebeneinander zu sehen wäre. Für Wechselausstellungen hat Francis Haskell allerdings schon den Begriff des ephemeren Museums geprägt, der das Kurzlebige und Vorübergehende der Konstellation betont, die eben nur in der imaginären Form der Reproduktion Dauer erwerben kann.“⁷ (165) Ähnliches stellen die frühneuzeitlichen Publikationen der Galerien dar. Von dort ist es nicht mehr weit bis zu einem *musée imaginaire* als Wunschbild des Museumsdirektors im 1. Kaiserreich, Dominique-Vivant Denon, und seines Dienstherrn, der sich letztlich ein Universalmuseum aus den Beutestücken der kaiserlichen Feldzüge imaginieren konnte. „Umso größer wird unsere Bewunderung für die Gelassenheit des Ausnahmetalentes Malraux, denn nun erkennen wir erst ganz, was wir in der Fotografie von Jarnoux sehen: Hier geht es auch um die Verwirklichung der imperialen Museums-idee Napoleons in einem großbürgerlichen Salon voller Weltkunst, um ein *musée imaginaire*, das sich erfreulicherweise ohne Eroberungskriege zentralisieren ließ – von denen es im Nachhinein allerdings sehr profitierte, weil sich viele der Belegstücke in einem Weltmuseum direkt vor der Haustür fotografieren ließen.“ (162)

NORBERT M. SCHMITZ
Wuppertal/Kiel

⁷ Francis Haskell, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven und London 2000.